

Universidad de Salamanca
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes



Tesis doctoral

En el tiempo de los cenáculos:
Aproximaciones a la pintura religiosa
del siglo XIX

Autor: José Ramos Domingo
Director: Dr. D. José M.^a Martínez Frías

Salamanca, 2011

Agradecimientos

Quiero extender primeramente mi más profundo agradecimiento al Profesor y catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca, Dr. D. José María Martínez Frías. De él he de significar como débito impagable todo el apoyo y dirección a éste trabajo; como, también, sus sabias recomendaciones y sus no menos certeros apuntamientos. Creo que la parte más feliz de esta Tesis a su guía y mano se la debo; el resto, yerros e imprecisiones, corren por supuesto de mi parte.

Hago igualmente extensible mi agradecimiento al director del Departamento de Historia del Arte de la USAL, Dr. D. Manuel Pérez Hernández y, con él, a su vez, a todos mis profesores del curso de Doctorado.

De la misma manera extendiendo también mi reconocimiento al servicio bibliotecario de la Universidad, señalando aquí como exquisito tanto su disponibilidad como su trato.

Y en todo este itinerario de investigación no he de dejar de nombrar a Marie Steinle que, desde Munich, gratuita y abnegadamente me ha ido proporcionando un sinfín de datos y sugerencias en torno a la escuela alemana de los nazarenos. Consumada “cembalista” e intérprete de Bach, las apreciaciones sobre el pietismo, también en su haber a ella se las sumo.

Más de cerca, volver a extender mi agradecimiento a Inmaculada Delgado y a Mariano Casas. Sus conocimientos en digitalización e informática han hecho posible que en gran medida el trabajo haya tenido su correcto aseo y su debida estética.

Finalmente, dirijo mi último agradecimiento a la memoria y el recuerdo del Padre Plazaola. Un año antes de su muerte ya sabía de mi promesa en este empeño. He de decir, entonces, que la solicita sugerencia del título de este trabajo en torno a “los cenáculos” fue proposición suya. Si en su ejecución final el dibujo propuesto no se ha logrado, pienso que por lo menos, sinceramente se ha intentado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
I. UNA MIRADA AL SIGLO XIX	
1.- En el siglo de las ideologías: filosofía, teología y movimientos sociales	17
2.- Elementos configuradores del movimiento romántico	40
3.- Viveros literarios y fuentes inventivas en la conformación de la pintura decimonónica	46
4.- A modo de valoración	52
II. ALEMANIA	
1.- El concepto de «ideal» en los epígonos dieciochescos: Winckelmann, Mengs y Schiller	59
2.- El inicio de la <i>Empfindsamkeit</i> : «sentimiento y sensibilidad»	65
3.- En el ámbito de la «cristiandad y lo sagrado»: Wackenroder y Novalis	67
4.- Los artistas «visionarios» del primer romanticismo: Runge y Friedrich	74
5.- Los Schlegel y Hegel	88
6.- El nacimiento de la <i>Lukasbund</i>	92
7.- La pintura nazarena	99
8.- La pintura Biedermaier	150
9.- En la senda de los Schlegel: P. Jungmann	151
10.- La Apología de Alberto María Weiss: primera preceptiva estética de la escuela católica-alemana	153
11.- La escuela de «Beuron»	161
III. ITALIA	
1.- En los tiempos de Canova: el formalismo repetitivo del academicismo neoclasicista	171
2.- A imitación de los nazarenos: el movimiento purista	173
3.- La pintura purista	180
4.- Los « <i>macchiaioli</i> »	191
IV. INGLATERRA	
1.- Las estéticas de Burke, Reynolds y Flaxman	199
2.- El inicio del «imaginario» medievalizante	202
3.- La teoría de Pugin: la majestuosidad de la catedral gótica	204
4.- El Oxford Movement y la Camden Society	205
5.- El mundo visionario de W. Blake y J.H. Fuseli	210
6.- La espiritualización de la naturaleza: W. Turner y J. Constable	212
7.- John Ruskin: el esteticismo medievalizante	217
8.- W. Morris: el ideal utópico del mundo corporativo	223
9.- El nacimiento de la «P. R. B.»	224
10.- La pintura prerrafaelista	230
11.- «Esteticistas y victorianos»	256

V. ESPAÑA	
1.- El imperio de la academia: Esteban de Arteaga	265
2.- Al «aire neoclasicista»: F. Bayeu y S. Maella	268
3.- D. Francisco de Goya	272
4.- Zacarías González y Vicente López	296
5.- Purismo académico y pervivencias overbeckianas	301
6.- El nazarenismo de la escuela madrileña de los Madrazo	303
7.- Purismo, nazarenismo y mezcolanza ecléctica	316
8.- Los primeros «apóstoles» del nazarenismo catalán: Pablo y Manuel Milá i Fontanals	323
9.- D. José Galofre y Coma: El artista en Italia. Primer tratado de preceptiva nazarena en España	324
10.- La pintura catalana nazarena	331
11.- El debate sobre la estética nazarena	337
12.- La pintura de Historia	340
13.- El costumbrismo religioso	346
14.- El «movimiento realista» y el declinar de la pintura religiosa a fin de siglo	355
VI. FRANCIA	
1.- La escuela de David	369
2.- Al rescate de lo religioso: El genio del cristianismo de Chateaubriand	382
3.- El primer romanticismo: Gericault y Delacroix	384
4.- Del Style troubadour a la «Escuela de Lyon»	396
5.- La escuela pictórica «Lyonesa»	398
6.- El movimiento realista	416
7.- La pintura realista	418
8.- Las Conferencias del P. Félix en Notre-Dame de París	427
9.- Jesucristo en el arte de E. Cartier	438
10.- Impresionismo y simbolismo	442
VII. EPÍLOGO: PERVIVENCIA Y TRIVIALIZACIÓN. NAZARENISMO Y PRERRAFAELISMO EN EL SIGLO XX	459
CONCLUSIÓN	481
BIBLIOGRAFÍA	493
ÍNDICES	503
Índice de ilustraciones	505
Índice onomástico	513

INTRODUCCIÓN

El juicio valorativo que tenemos de la pintura religiosa decimonónica ciertamente se nos muestra poco halagador, por no decir excesivamente peyorativo y, cuanto menos, visión despectiva y excluyente. Pero a pesar de todas estas críticas, unas, pensamos, en algunos aspectos acertadamente justificadas y, otras, llevadas excesivamente en su juicio por una serie de «prejuicios» que han terminado por no adentrarse más allá de lo que supuestamente se veía en la mera epidermis de su estética, su interés e importancia en el discurso pictórico del XIX, qué duda cabe, ha empezado ya en estos últimos años a ser reconsiderado. Rechazo, pues, este último que llevó a una gran parte de la crítica artística a no valorar en su justa medida los diversos movimientos o, mejor «familias» estéticas que, convencidas de su tarea, se pusieron en el empeño de expresar creativamente un arte sacro distinto al margen de imperativos estéticos o de dictados de academias. Y en este aspecto, tuvo, pues, el siglo XIX una serie continuada de interesantes propuestas en los llamados por el erudito P. Plazaola *cenáculos* o *fraternidades*, feliz terminología para denominar en la constante creativa del siglo a un grupo de movimientos estéticos que no dejaron de alzar su voz hasta bien acabado el siglo. En fin, cenáculos, fraternidades y cofradías que, nosotros, en el estudio e investigación que presentamos los hemos constituido como principal *leitmotiv* argumental para, así, poder mejor conducir y comprender todo el amplio espectro de la pintura religiosa que se fue realizando y constituyendo casi a lo largo de todo el siglo XIX. Aún más, pensamos y creemos que tanto para ajustar como para poder definir debidamente el desarrollo de la pintura religiosa en el ecléctico y desasosegado siglo decimonónico tiene, para nosotros, su acierto el poder tratarla y estudiarla bajo las coordenadas estéticas de las anteriormente nombradas cofradías, fraternidades y cenáculos. Y solo así, a su vez, podremos dar también cumplida respuesta a los sugerentes

apuntamientos de P. Plazaola, cuando en su magnífico estudio sobre la *Historia del arte cristiano* ya nos avisaba de la urgente necesidad de dicho estudio y tratamiento para, de esta manera, mejor adentrarnos en la comprensión tanto del arte religioso del XIX como en el ideario de las convicciones religiosas y estéticas de los artistas que lo ejecutaron:

La existencia misma de las fraternidades de artistas fundadas con la aspiración de restaurar de alguna manera el gran arte cristiano es un fenómeno interesante que debiera estudiarse para comprender mejor el estado de orfandad en que la ideología de un agnosticismo secularista había dejado al arte cristiano (...). El establecimiento de «cenáculos» artísticos con miras a la creación de un auténtico arte cristiano es un fenómeno que se origina en los comienzos del siglo XIX y que no parece haberse extinguido del todo. Al menos, esos cenáculos del pasado contribuyeron a configurar el retrato del artista cristiano y a plantear una cuestión que parece abierta todavía hoy; en qué relación están el arte cristiano y la fe del artista¹.

Partiendo, pues, de esta proposición del P. Plazaola nos adentraremos en una exposición discursiva diacrónica en la que se preferenciará el quehacer pictórico y creativo de dichos *cenáculos*. Pero, eso sí, sin renunciar tampoco a contextualizar nuestro estudio con los respectivos movimientos artísticos que, a la par de las *fraternidades*, también se fueron constituyendo y expresando a lo largo del siglo; sírvase decir aquí, por ejemplo, movimientos tales como realismo, impresionismo, simbolismo, etc.

Principal auxiliar de nuestro discurso hemos de considerar a toda la literatura estética que se fue fraguando a lo largo de la centuria, y no solamente a aquélla que ya ha sido consagrada por los estudios de tratadística al respecto, sino que aquí, en este trabajo, intentaremos incorporar por primera vez un tipo de preceptiva que, hasta la fecha, ni se había tratado en los estudios de literatura artística ni había sido reconocida como tal. Hablamos expresamente de tres estudios o disertaciones que, procedentes de la teología y del púlpito, nos ayudarán con su exhumación a comprender mejor todo el argumento y problemática que supuso la pintura religiosa en el siglo XIX. Debate y propuesta de un arte religioso que, en discurso encendido y apologético, mantendrán el P. Félix desde el púlpito de Nuestra Señora de París, Fr. Alberto María Weiss en su *Apología del cristianismo* y E. Cartier con su tratado sobre *Jesucristo en el arte*. La incorporación de toda esta singular estética, qué duda cabe, pensamos, aportará al conocimiento del arte religioso de la pintura del XIX nuevas claves interpretativas desconocidas hasta la fecha.

¹ Juan de Plazaola, *Historia del arte cristiano*, B.A.C., Madrid 2001, p. 288.

Sirviéndonos de todo este material literario y estético, hemos estructurado nuestra tesis, previa introducción, en seis capítulos fundamentales, titulados y conducidos bajo los epígrafes de los diversos países en que nos hemos ocupado, a saber: Alemania, Italia, España y Francia. Sitios y lugares donde preferentemente se erigió un común denominador: el posicionamiento estético y la inclinación por las formas y maneras del *revival* medieval. Mirada al pasado que tuvo en el Quattrocento santo y seña para ejecutar una temática pictórica muy condicionada ideológicamente por los signos de la restauración.

Nuestro trabajo dará término con un epílogo, y, en el, intentaremos subrayar cómo tanto el *nazarenismo* como el *prerrafaelismo*, además de extenderse de manera silenciosa a lo largo de todo el siglo XX, una gran parte de su tipología estética y formal aún sigue perviviendo y estando también presente en nuestros días.

I

UNA MIRADA AL SIGLO XIX

- 1.- En el siglo de las ideologías: filosofía, teología y movimientos sociales.
- 2.- Elementos configuradores del movimiento romántico.
- 3.- Viveros literarios y fuentes inventivas en la conformación de la pintura decimonónica.
- 4.- A modo de valoración.

1.- EN EL SIGLO DE LAS IDEOLOGÍAS: FILOSOFÍA, TEOLOGÍA Y MOVIMIENTOS SOCIALES

Alemania

A principios del siglo XIX gran parte del discurso filosófico alemán se halla bajo la influencia dominante de Kant, quedando a su vez la tradición de la filosofía escolástica barrida por el racionalismo heredado de Descartes y, unos años más tarde, por el idealismo hegeliano. Pero todo este sistema de pensamiento heredado del siglo de las luces y de la particular *Aufklärung* alemana tuvo su reconsideración y rechazo por parte del romanticismo religioso. Movimiento donde por primera vez, cuestionando los logros de la Ilustración, empezaron a experimentar una melancolía y un indefinible desencanto. Quitando, pues, de su endiosada peana a la razón comenzaron a primar los valores del sentimiento, iniciándose por primera vez ese íntimo tránsito del evangelio y de la religión que solo habla al corazón que se conmueve². Teología del sentimiento reconocida ya previamente en el discurso protestante del teólogo **Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher** (1768-1834)³ y, posteriormente, en los círculos católicos de Münster y Landshut⁴.

² Cfr. Agustín Fliche y Víctor Martín, *Historia de la Iglesia*, Tomo XXIII, Edicep, Valencia 1975.

³ José M^a G. Gómez-Heras, *Teología protestante. Sistema e Historia*, B.A.C., Madrid 1972, p. 136: *Schleiermacher hace consistir la religión no en dogma, en metafísica o en moral, sino en una función del ánimo: el sentimiento. Schleiermacher desarrolla su concepto de religión en oposición a tres actitudes espirituales que encuentra a su alrededor: la filosofía de Fichte, el racionalismo de la Ilustración y el moralismo kantiano.*

⁴ En el círculo de Münster, agrupados en torno a la princesa Galitzin, estaban los hermanos Droste Visckering, Stolberg, Overberg, Fürstenberg, Kistemaker y Katerkamm. El círculo de Landshut se circunscribió en torno a la emotiva y sentimental personalidad de Juan Miguel Sailer, profesor de dicha universidad.

Todo este grupo último de pensadores católicos tratando de cristianizar los enfoques de Kant, Schelling y Hegel, se pusieron en el empeño de desarrollar una filosofía específicamente cristiana. Y en dicha intención mucho tuvo que ver aquí, de manera especial, la Escuela Católica de Tubinga, con **Johann Sebastian von Drey** (1777-1853), **Johann Adam Möhler** (1796-1836) y **Johann Evangelist von Kuhn** (1806-1887). Junto a este grupo de Tubinga, influenciados por el romanticismo católico, también se añadieron **Franz von Baader** (1772-1841), **Friedrich Schlegel** (1772-1829) y **Joseph Görres** (1776-1848). Finalmente, en toda esta nómina de autores también tuvieron su influjo, pero rechazados posteriormente como semi-racionalistas, los círculos en torno a las figuras de **Georg Hermes** (1775-1831) y **Anton Günther** (1783-1863)⁵.

Todos estos componentes, sobre todo el grupo de la Escuela de Tubinga, influidos por la Ilustración moderada, se esforzaron por conectar con la filosofía moderna de su tiempo para profundizar de nuevo en la escuálida vida intelectual católica y dar nueva vitalidad a la filosofía cristiana de principios de siglo, siendo su principal empeño la búsqueda de la armonía de la fe en el encuentro y mediación con la filosofía racional⁶. En este intento, meritorio pensador católico de la escuela de Tubinga se nos presenta la figura de Johann Adam Möhler, quien frente al racionalismo de Georg Hermes⁷ nos propone una teología ajena a los redichos de la simple erudición o de la mera especulación racionalista, abogando por el contrario un itinerario especulativo y teológico donde «La unidad de la Iglesia» se deje ver y notar ante todo como vida divina presente en la historia; «simbólica» unidad pneumatológica donde la Iglesia y la vida cristiana, al margen de interferencias y acontecimientos mundanos, sigue desarrollándose y creciendo en la historia bajo el impulso del Espíritu Santo⁸.

Pero dentro del marco teológico alemán, y a la par que el discurso católico, se fue gestando a partir de los años treinta la revisión de los estudios bíblicos por parte del grupo de los filósofos hegelianos de la historia. Corriente de tendencia protestante que dio en sacar a la luz, al margen ya de visiones «inspirativas» una nueva concepción en torno al Jesús de los evangelios. Sale a la luz en este instante (1835-1836) *Das Leben Jesu Kritisch bearbeitet*, la vida de Jesús, elaborada críticamente, obra que lleva la autoría

⁵ Cfr. Emerich Coreth, *Dios en la historia del pensamiento filosófico*, Sígueme, Salamanca 2006, pp. 311-312.

⁶ AA. VV., *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX-XX*, Tomo I, Encuentro, Madrid 1993, pp. 86-87.

⁷ Georg Hermes, profesor de teología en Münster y Bonn, en la escuela del criticismo kantiano que tomaba a la razón como única vía hacia la verdad, afirmaba que una fe adulta reclama plantear la duda respecto a la propia creencia, para, a través de aquí, iniciar el proceso intelectual y reconstruir la fe sobre bases racionales. Cfr. José Luis Illanes y Josep Ignasi Saranyana, *Historia de la Teología*, B.A.C., Madrid 1996, p. 285.

⁸ *Id.*, p. 286.

de **David Friedrich Strauss** (1808-1874). Pasa aquí implacablemente Strauss *revista a la tradición de la Iglesia y a las fuentes doctrinales que sirven de apoyo para la historia narrada en los Evangelios, para concluir afirmando que tales relatos, y el personaje que los protagoniza, deben ser ubicados en el ámbito del «mito»*⁹. Años más tarde, **Bruno Bauer** (1809-1882) en su *Crítica de los evangelistas sinópticos* (1840), estudio comparativo de los evangelios, llegaría mucho más allá que Strauss, negando toda la realidad histórica a la figura del Salvador, siendo para él los evangelios trabajos simplemente literarios que divergen según el carácter de su autor respectivo, y representándose solamente en ellos las luchas dogmáticas habidas en los dos primeros siglos de la era cristiana¹⁰.

No obstante, la mayor crítica al sistema religioso del momento no vendrá dada por la llamada *Escuela de las Formas* sino que procederá de la izquierda hegeliana y, ésta, tendrá en **Ludwig Feuerbach** (1804-1872) a su más febril apóstol en el nuevo secularismo y, sobre todo, en la crítica radical a la religión, extendida en su obra *La esencia del cristianismo* (1841), obra que se constituye en un apasionado alegato en pro de una sustitución de la imagen de Dios como luz conductora de la civilización occidental por la del hombre¹¹. En efecto, para Feuerbach el hombre temeroso e infantilizado no ha hecho más que colocar lo que él mismo es fuera de él para contemplarlo y adorarlo como Dios¹². Teoría, pues, de la «proyección» en la que el hombre saca de sí mismo cualidades que tiene o debería tener y las atribuye a un ser distinto al que llama Dios. Para Feuerbach, entonces, sólo *cuando el hombre alcance la auténtica conciencia de sí, descubrirá lo que en realidad es y lo que posee: podrá entonces desarrollar*

⁹ Félix Duque, *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*, Akal, Madrid 1999, p. 133. Respecto al eco que supuso la *Vida de Jesús* de Strauss a lo largo de casi todo el siglo XIX, cfr. Otto von Leixner, *Revista Nuestro siglo. Reseña histórica de los más importantes acontecimientos sociales, artísticos, científicos e industriales de nuestra época*, Traducción del alemán, revisada y anotada por D. Marcelino Menéndez Pelayo, Montaner y Simón, Barcelona 1883, p. 239: *En el campo de la teología ardía la guerra sin cuartel, y como las cuestiones religiosas han sido siempre el tema favorito de los alemanes no es extraño que fuesen ellos quienes arrimasen la mecha al combustible amontonado entre el oscurantismo y el progreso. El accidente más ruidoso de esta contienda fue la aparición de la «Vida de Jesús» de Strauss, que se publicó en 1835. He aquí en pocas palabras el espíritu que campea en esta obra que tanta polvareda ha levantado y que tantos imitadores y tantos adversarios ha tenido. Fundándose el autor en los resultados de las investigaciones y estudios críticos, históricos y lingüísticos de la llamada escuela de Universidad de Tubinga, asienta que durante largos siglos, mucho antes de nuestra era, se había ido formando el deseo de ver mejorar el estado de los pueblos y de la humanidad entera; de ahí a esperar que apareciera un día u otro una personalidad capaz de encargarse de esta obra, es decir, un salvador, un mesías, sólo había un paso; pero como pasaron años y siglos sin que el tal mesías apareciera, se formó con el transcurso del tiempo en las imaginaciones de los que sufrían y de las personas generosas y de corazón noble un «mito» que luego se personificó en Cristo el redentor tal como le representan los evangelios (...). Jamás obra alguna había llamado la atención con igual fuerza que la «Vida de Jesús» en Alemania, como que tuvo hasta 1870 cuatro ediciones numerosas.*

¹⁰ *Id.*, p. 240.

¹¹ Cfr. Linda Nochlin, *El realismo*, Alianza, Madrid 2004, p. 87.

¹² Marcel Xhaufflaire, «Introducción» a: Ludwig Feuerbach, *La esencia del cristianismo*, Sígueme, Salamanca 1975, p. 19.

sus propias potencialidades en lugar de irse a mendigar ilusoriamente a otro ser. Habrá pasado entonces de la «copia» al «original», del «sueño» a la «realidad», de la «imaginación» a la «intuición sensible», de la independencia a la autonomía¹³. En síntesis, en el pensamiento de Feuerbach el misterio de la teología no es más que antropología¹⁴ y, por supuesto, toda revelación de Dios no es más que una revelación de la naturaleza humana¹⁵. Quebrados, pues, el encanto y la fascinación, en este reverso, queda para Feuerbach fundada la nueva religión, en la que el ser fundamental que explica ya el origen del hombre es la naturaleza, no un Dios trascendente.

La segunda parte del siglo trae desde Alemania la crítica al idealismo metafísico, la asonada «muerte de Dios» y el nacimiento de la tragedia. **Friedrich Wilhelm Nietzsche** (1844-1900) será su mayor vocero. Wagneriano en sus inicios y consumado lector de Schopenhauer, dejará al ser humano con su *Así habló Zaratustra* sin una brújula que le oriente en el mundo. Aparecido el «superhombre» y consumada la muerte de Dios, *el punto de referencia absoluto ha terminado por disolverse, poniéndose en movimiento un desmedido desvío respecto al centro, respecto a los «dioses lares» metafísicos, verdadero, bello, bueno, para adentrarse definitivamente el hombre en un atierra atormentada y desconocida¹⁶. Con Nietzsche, pues, el hombre rompe todas sus amarras y seguridades metafísicas quedándose ante la intemperie que sólo le augura ya un destino incierto. Como se ha dicho, Nietzsche significa un fin, al menos el fin de la filosofía alemana del siglo XIX¹⁷.*

Italia

En Italia el siglo XIX estuvo marcado política y teológicamente por los huéspedes de honor en la silla petrina. Diríamos por tanto que al margen de honrosas excepciones, tales por ejemplo como **V. Gioberti** (1801-1852), **Juan Perrone** (1794-1876), y, sobre todo, **Antonio Rosmini-Serbati** (1797-1855)¹⁸, el protagonismo teológico fue cuestión casi exclusiva de la personalidad de los papas.

Del pontificado del primer papa del siglo XIX, **Pío VII** (1800-1823), teniendo a su sombra a la excelente figura del cardenal Consalvi, y en medio de las humillaciones

¹³ *Id.*, p. 20.

¹⁴ Ludwig Feuerbach, *op. cit.*, Cap. XXII: «La contradicción en la revelación de Dios», p. 243.

¹⁵ *Id.*, p. 244.

¹⁶ Federico Vercellone, *Estética del siglo XIX*, La Balsa de la Medusa, Madrid 2004, p. 119.

¹⁷ Emerich Coreth, *Panorama filosófico general: el mundo de lengua alemana en el siglo XIX*, Encuentro, Madrid 1993, p. 68.

¹⁸ Giacomo Martina, *La Iglesia, de Lutero a nuestros días. Época del liberalismo*, Tomo III, Cristiandad, Madrid 1974, p. 163: *Toda la actividad de Rosmini apuntó hacia un objetivo preciso: la reconciliación del cristianismo con los ideales modernos a través de una renovación de la Iglesia y de la sociedad.*

infligidas por el imperio napoleónico, no se le niega el primer intento de mirar con ilusión al futuro y de buscar con decisión un cambio que identificara y pusiera acorde a la Iglesia con el progreso¹⁹.

Asociado con el círculo de los cardenales «celantes» fue la política llevada a cabo por León XII (1823-1829). De mentalidad acusadamente conservadora se caracterizó preferentemente por ser un papa restauracionista, poniendo su intento por volver a los privilegios del antiguo régimen. Hemos de decir que en su divisa ideológica, en contra de los pactos contractuales, solo se añoraba la perdida unidad entre el altar y el trono²⁰.

Poco hemos de decir de Pío VIII (1829-1830). Su mandato pontificio estuvo marcado por la revolución francesa de julio de 1830 y, aunque intentó seguir una política moderada, dejó notar sus tendencias ideológicas cuando preconizó la vinculación de la Iglesia de Francia a Luis Felipe.

Al pontificado de Gregorio XVI (1831-1846) le correspondió vivir los continuos y despiadados ataques a la Iglesia por parte de los políticos e intelectuales liberales. Acusado injustamente de actitud reaccionaria y de incapacidad de diálogo, ciertamente Gregorio XVI rechazó todo intento de catolicismo liberal, representado en ese momento por el periódico *L'Avenir* y teniendo a sus más exaltados defensores a figuras de la talla de Lamennais, Montalembert y Lacordaire²¹. Como reacción a dichas propuestas liberales que pretendían separar a la Iglesia del Estado y romper así la mutua concordia del «imperio» con el «sacerdocio» nació la *Mirari Vos* (1832), «pequeño Syllabus» de Gregorio XVI en la que se posicionó en contra de la libertad de conciencia, libertad de imprenta y separación Iglesia-Estado²².

¹⁹ Juan María Laboa, *Historia de la Iglesia. Época contemporánea*, Tomo IV B.A.C., Madrid 2002, p. 8.

²⁰ *Id.*, p. 23.

²¹ *Id.*, p. 18.

²² *Mirari vos*: «Contra la libertad de conciencia», n° 10: *De esa cenagosa fuente del indiferentismo mana aquella absurda y errónea sentencia o, mejor dicho, locura, que afirma y defiende a toda costa y para todos la libertad de conciencia. Este pestilente error, se abre paso, escuchado en la inmoderada libertad de opiniones que, para ruina de la sociedad religiosa y de la civil se extiende cada día más por todas partes, llegando la imprudencia de algunos a asegurar que de ella se sigue gran provecho para la causa de la religión (...). De aquí la inconstancia en los ánimos, la corrupción de la juventud, el desprecio por parte del pueblo de las cosas santas y de las leyes e instituciones más respetables (...).* «Contra la libertad de imprenta», n° 11: *Debemos también tratar en este lugar de la libertad de imprenta, nunca suficientemente condenada, si por tal se entiende el derecho de dar a luz pública toda clase de escritos; libertad por muchos deseada y promovida. Nos horrorizamos al considerar qué monstruos de doctrina, o mejor dicho, qué sinnúmero de errores nos rodea, diseminándose por todas partes, en innumerables libros.* «Contra la separación Iglesia-Estado», n° 16: *Las mayores felicidades vendrían sobre la religión y sobre las naciones, si se cumplieran los deseos de quienes pretenden la separación de la Iglesia y el Estado, y que se rompiera la concordia entre el sacerdocio y el poder civil. Constan, en efecto, que los partidarios de una libertad desenfrenada se estremecen ante la concordia, que fue siempre tan favorable y tan saludable así para la religión como para los pueblos.*

Mayor relevancia que los papados anteriores fue el presidido por Pío IX (1846-1878). A él se le debe la definición de la Inmaculada Concepción, el Concilio Vaticano I y el interés por constituir la nueva concepción del papado moderno²³. No obstante, su obra más comentada y polémica fue su encíclica *Quanta cura* y el *Syllabus*. Ambos documentos pontificios, hechos públicos el 8 de diciembre de 1864, en la línea del *Auctorem fidei* de Pío VI, disertan en torno a la ilustración, el racionalismo, el indiferentismo, las relaciones entre la Iglesia y la sociedad civil, la ética natural, el matrimonio, el romano pontífice y, sobre todo, las nefastas doctrinas del liberalismo político decimonónico²⁴. Tanto la Encíclica como el *Syllabus* significaron una victoria del grupo restauracionista y reaccionario, convirtiéndose en un ataque indirecto contra el catolicismo liberal. Y no cabe duda que la encíclica, al menos en parte, tuvo su aviso contra la apertura teológica de Montalembert, Lacordaire, Dupanloup y Döllinger²⁵.

El retorno a la teología de Tomás de Aquino (1226-1274) y la vuelta a la tradición escolástica fue uno de los principales empeños del pontificado de León XIII (1878-1903). Paradigma de semejante retorno hacia el tomismo fue la encíclica *Aeterni Patris* (1879), convirtiéndose el documento en el texto fundamental de las directrices neoescolásticas. Tanto el positivismo como el materialismo ateo, junto con el anticlericalismo militante, constituyen el trasfondo sobre el que emerge el documento pontificio²⁶; solo así, podemos entender este texto de la *Aeterni Patris* n° 3: (...) *la actitud de nuestros tiempos, de los perversos principios sobre las cosas divinas y humanas que, emanados hace tiempo de las escuelas de los filósofos, se han introducido en todos los órdenes de la sociedad*²⁷. Pero a decir verdad, el pontificado de León XIII marcó su tiempo fundamentalmente por la encíclica *Rerum Novarum* (1891), encíclica que trató sobre la condición obrera, constituyéndose en documento básico del pensamiento social de la Iglesia.

Inglaterra

No podemos acercarnos a una comprensión del trasfondo cultural-político-religioso de las diversas corrientes teológicas británicas que operaron casi a lo largo de todo el

²³ Juan María Laboa, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ Melquiades Andrés Martín, *Cristianismo y cultura en España. Dos milenios de vida*, UPSA, Salamanca 2006, p. 204.

²⁵ En cuanto al *Syllabus* se refiere pueden significarse las «proposiciones» 77-80, donde se afirma que la religión católica debe ser considerada como religión de Estado, con exclusión de otros cultos; se condena igualmente la libertad de culto y la plena libertad de pensamiento de imprenta. En las «proposiciones» 1-18, se condena el panteísmo, el naturalismo, el racionalismo absoluto y mitigado y el indiferentismo.

²⁶ Emerich Coreth, *Dios en la historia del pensamiento filosófico*, *op. cit.*, p. 315.

²⁷ Texto citado en: Massimo Borghesi, *Secularización y Nihilismo. Cristianismo y cultura contemporánea*, Encuentro, Madrid 2007, p. 147.

siglo XIX sin antes aludir a tres movimientos ideológicos: el liberalismo político, la pragmática utopista y el *chartism* obrero. Como se ha llegado a afirmar, las propuestas de dichos movimientos o fenómenos dan las claves de fondo para poder descifrar causas y motivos que posteriormente determinaron las posiciones doctrinales y metas prácticas de las diversas corrientes teológicas de la Inglaterra del siglo XIX²⁸.

Consideramos a **John Stuart Mill** (1806-1873) como al fundador del liberalismo moderno y a su ensayo *Sobre la libertad* (1859) la obra clásica en pro de la libertad individual, de la sociedad abierta y de la tolerancia. De las directrices paternas queda clara la influencia de **Jeremy Bentham** (1748-1832), sobre todo en su rechazo hacia todo dogmatismo, trascendentalismo y oscurantismo. No obstante, Mill nunca se creyó incorporado a las filas del movimiento utilitarista²⁹. *Sobre la libertad* es un bello canto por construir una sociedad y una cultura tolerante, justa y generosa, ajena a prejuicios y aprensiones ante lo distinto, nuevo o diferente, alzándose a la par contra el yugo opresivo de uniformidad en ideas y acciones que coaccionaran o mermaran la incuestionable libertad del hombre³⁰. Clásica máxima de su ensayo *Sobre la libertad* es aquella en la que define al hombre como *soberano de sí mismo, de su cuerpo y de su espíritu*³¹. De igual modo erige también como principio aquella otra en la que según él *la humanidad sale más gananciosa consintiendo a cada cual vivir a su manera que obligándolo a vivir a la manera de los demás*³².

Con estas afirmaciones introductorias, Mill nos adentra en las disposiciones y actitudes que deben identificar a una sociedad tolerante; es decir, aquélla que por encima de todo está abierta a la libertad de pensamiento y discusión. A este respecto, exquisito es aquí el discurso *Sobre la libertad*, no aceptando que por consenso o concertación de opinión de muchos se avasallen opiniones contrarias, aunque solo sea una la que difiera de todas, ya que según Mill, *negarse a oír una opinión, porque se está seguro de que es falsa, equivale a afirmar que la verdad que se posee es la verdad absoluta. Y en ello, toda negativa a una discusión implica una presunción de infalibilidad*³³.

De la individualidad como uno de los elementos del bienestar será uno de los capítulos centrales de su ensayo y en los que Mill desarrollará de manera extensiva las

²⁸ José M^a G. Gómez-Heras, *op. cit.*, p. 125.

²⁹ En su formulación más simple, el utilitarismo sostiene que el acto o la política moralmente correcta es aquélla que genera la mayor felicidad entre los miembros de la sociedad. Cfr. W. Kymlicka, *Filosofía política contemporánea. Una introducción*, Ariel, Barcelona 1995, p. 21.

³⁰ C. Mellizo, «Prólogo» a: John Stuart Mill, *Consideraciones sobre el gobierno representativo*, Alianza, Madrid 2001, p. 8.

³¹ John Stuart Mill, *Sobre la libertad*, Alianza, Madrid 2003, p. 68.

³² *Id.*, p. 73.

³³ *Id.*, p. 80.

ideas centrales en torno a la individualidad del hombre como ser original y único en su capacidad de vivir y de elegir libremente al margen de imposiciones, uniformidades y costumbres. En el fondo, Mill, aquí, no hace más que criticar y oponerse frontalmente a la sociedad cerrada, autocomplaciente en el amorfo sino de la costumbre; estéril situación del individuo donde, perdido entre la multitud³⁴, no acepta otra manera de vivir que lo corriente, teniendo como heterodoxo y excéntrico aquello que se vive o se mueve en lo distinto y diferente. Para Mill, semejante vida basada en los cánones de la tranquila uniformidad termina por ahogar tanto las ideas de los hombres como sus sentimientos³⁵.

La sociedad, pues, nunca tiene derecho a impedir el desarrollo de los seres en su aspecto de significación individual y singular ya que esto sería caer en el ejercicio del despotismo. Y en Mill, el despotismo de la costumbre *es en todas partes el eterno obstáculo al desenvolvimiento humano*³⁶. En cuanto a los límites de la autoridad de la sociedad sobre el individuo, el ensayo *Sobre la libertad* se nos muestra en su respuesta contundente y claro: *ni uno, ni varios individuos, están autorizados para decir a otra criatura humana de edad madura que no haga de su vida lo que más le convenga en vista de su propio beneficio*³⁷.

Mucho se ha disertado y escrito a propósito del discurso liberal de Mill. Se le ha acusado a veces de propugnar un individualismo indiferente y ajeno a la plena integración del hombre en lo social. Semejante percepción no sería ajustada a la auténtica realidad de su pensamiento. Hay que decir con ello que la libertad que Mill propuso y defendió nunca fue una libertad individualista, insolidaria. Para Mill, el desarrollo en plenitud de la individualidad y singularidad del hombre siempre tuvo presente la necesaria integración en la comunidad en la que éste vivía o pertenecía, sintiéndose siempre en ella miembro y ciudadano, y como tal, participando útil y responsablemente en la adopción como en la toma de decisiones³⁸.

³⁴ *Id.*, p. 156.

³⁵ *Id.*, pp. 148-149: *Así el mismo espíritu se doblega al yugo; hasta en lo que las gentes hacen por placer, la conformidad es la primera cosa en que piensan; se interesan en masa, ejercitan su elección sólo entre las cosas que se hacen corrientemente; la singularidad de gusto o la excentricidad de conducta se evitan como crímenes; a fuerza de no seguir su natural, llegan a no tener natural que seguir; sus capacidades humanas están reseca y consumidas; se hacen incapaces de todo deseo fuerte o placer natural y, generalmente, no tienen ni ideas ni sentimientos nacidos en ellos o que puedan decirse propios suyos.*

³⁶ *Id.*, p. 163.

³⁷ *Id.*, p. 173.

³⁸ *John Stuart Mill y los fines de la vida*, Alianza, Madrid 2003, pp. 13-14. Pocos como Isaiah Berlin han sido capaces de resumir en unas pocas líneas todo el amplio espíritu del pensamiento de Mill que subyace contenido en lo más hondo del discurso «Sobre la libertad»: *Siguió creyendo que la felicidad era el único fin de la existencia humana.*

Se identifica a **Robert Owen** (1771-1858) dentro del llamado socialismo utópico como al primer teórico-práctico del socialismo británico. Owen, gran empresario de su tiempo, intentó llevar a la práctica en sus propias fábricas de hilatura de algodón las doctrinas expresadas en sus dos principales obras: *La nueva visión de la sociedad* (1813) y *El sistema social* (1821). El pensamiento de Owen parte de una realidad: el nacimiento del industrialismo y las condiciones de vida a las que se veía abocado el trabajador. Owen no solamente estuvo preocupado por la eficiencia y productividad de sus fábricas sino que intentó también dar solución a los problemas humanos planteados por el maquinismo y el sistema de salarios. En efecto, para mejorar el sistema de vida de los trabajadores adscritos a su fábrica, construyó viviendas higiénicas, tiendas baratas, escuelas y guarderías infantiles, llevando posteriormente a efecto la reducción de la jornada laboral. Todo este reformismo de filantropía patronal quedó claramente reflejado en la nueva visión de la sociedad, *Nueva armonía*, en la que expone que el carácter humano es la consecuencia directa de las circunstancias en que nace, vive y trabaja el hombre; por lo tanto, según Owen, era necesario reorganizar y humanizar el entorno, cuidar y favorecer su medio ambiente; según todos estos presupuestos, solo así, y ayudados también de una buena educación, se podría llegar a una sociedad equilibrada y feliz, en prosperidad y en abundancia. Owen, fue igualmente partidario del pleno empleo, ya que, según él, no había más para desmoralizar a las masas que la falta de trabajo. En el sistema social, Owen ataca radicalmente al individualismo insolidario de los economistas liberales, levanta su voz contra el trabajo esclavizante y, años más tarde, se radicalizaría en sus posturas proponiendo un claro plan de comunismo agrario. Owen en 1833 formaría la *Grand Consolidated Trades Union*, embrión de las *Trades Union*, sindicatos británicos actuales³⁹.

Alentados por el carismático **William Prowting Roberts** (1806-1871) y no negando su cercanía con el movimiento utópico inglés y el primer discurso socialista, inicia su protagonismo a partir de los años treinta el llamado movimiento «cartista», considerado como el mayor movimiento obrero organizado por los trabajadores británicos del siglo XIX. Toma su nombre de la famosa «Carta del Pueblo», *The People's Charter*, documento dirigido al parlamento británico en 1838. En ella se incidía en la aspiración a reformar la situación de la clase obrera mediante los derechos a la vía electoral y parlamentaria, pidiendo a continuación la participación de los obreros en el Parlamento mediante la abolición del requisito de propiedad para asistir al mismo. Reprimido en sus propuestas, la duración del movimiento sindical y contestatario abarcó desde 1838 a 1848.

³⁹ Cfr. José Ramos Domingo, *Pensamiento político*, UPSA, Salamanca 2004, p. 205.

A su vez, como afirma Gómez-Heras, secuelas de toda esta ebullición socio-política son la descristianización de las masas, la secularización de las instituciones y la pérdida del monopolio cultural que detentaba el anglicanismo; constituyéndose aquí el origen del problema eclesiológico que ya se hallaba a la base de las tensiones entre las diversas corrientes teológicas. Es decir, la Iglesia anglicana, dentro de la estructura del Estado inglés, comenzó a sentirse en flagrante contradicción con la situación real socio-religiosa del país⁴⁰.

Teniendo de fondo todo este marco socio-político y cultural, en esencia, tres fueron las tendencias doctrinales del cristianismo decimonónico inglés: el Movimiento Evangelical, el Movimiento de Oxford y el Movimiento liberal.

El *Evangelical Movement*, reconocido también con el nombre de «Iglesia baja» o *Low Church Party*, en su actitud espiritual mantuvo estrechos lazos con el pietismo germano y el metodismo inglés. Tanto en su compostura como en su discurso mantuvieron una actitud anticonformista, no contra la ortodoxia doctrinal, sino contra la convivencia de la Iglesia anglicana oficial, considerada por ellos burocratizada y aburguesada en los privilegios de la protección estatal. Ajenos a toda elucubración dogmática y teológica, el movimiento se distinguió por una mística afectivo-pietista teniendo como ejes una devocional cristología intimista a través de la oración y del servicio al prójimo. Ajenos al mundo académico y universitario proyectaron sus ideales evangélicos en las sencillas y rurales comunidades parroquiales identificándose su acción por su carácter eminentemente práctico y pastoral. Fundadores de *Church Missionary Society* y de la *British and Foreign Bible Society*, las anotaciones a significar del movimiento se circunscribieron a la propagación bíblica, la evangelización popular y la acción social asistencial⁴¹.

El *Movimiento de Oxford* o teología de la Iglesia alta, *High Church*, se distinguió sobre todo por intentar renovar la tradición teológica del anglocatolicismo y liberar a su vez al anglicanismo del formalismo en que se hallaba sumido. Su programa religioso-ideológico fue conocido como «tractarismo», medio propagandístico del movimiento que se dio a conocer en tratados y ensayos dirigidos sobre todo a medios académicos, aristócratas y burgueses. Sintetizando su propuesta, desde una inspiración católico-tradicional, propusieron la vuelta a la pureza de la tradición patristica, acusando al cristianismo sajón de haberse contaminado de elementos protestantes, racionalistas y liberales⁴². Almas y teóricos del movimiento fueron sobre todo J. H.

⁴⁰ José M^a Gómez Heras, *op. cit.*, p. 215.

⁴¹ *Id.*, pp. 217-222.

⁴² *Id.*, pp. 228-233.

Newman (1801-1890), **E. B. Pusey** (1800-1882), **J. Keble** (1792-1866) y **R. N. Froude** (1803-1836). Dentro de su programa renovador y filo-católico, la teología del *Movimiento de Oxford*, además del deseo de liberar a la Iglesia de Inglaterra de su sumisión al Estado⁴³, se distinguió en contra del filo-protestantismo por una huida de la subjetividad y por una constante búsqueda de lo ceremonial y sacramental; es decir, característica esencial del movimiento fue el constante intento por superar la religiosidad individual en ventaja de la social y comunitaria. En relación a la Iglesia institucional todo el grupo del movimiento fue calificado de papista y filo-romano.

El llamado *Movimiento liberal* o teología de la Iglesia larga, *Broad Church*, conjuga en sus herencias ideológicas elementos racionalistas románticos y liberales. Propiamente hablando hemos de decir que la *Broad Church* no se constituyó como un partido religioso ni tampoco como una escuela teológica. Diríamos que, al igual que el liberalismo, fue más bien un movimiento cultural de tendencia espiritualista que propugnó un discurso abierto a tendencias diversas de pensadores y pensamiento. No tuvo, pues, en su programa contornos doctrinales definidos, sino que en materia ideológica mantuvo una clara actitud de recepción irénico-ecuménica hacia posiciones abiertas de la cultura decimonónica. Y aun en su estilo liberal de pensar nunca llevaron a cabo una ruptura con la Iglesia oficial. Matriz significativa de su pensamiento fue el constante intento por conciliar el ancestral conflicto entre fe y cultura, intentando mantener el diálogo de la revelación con los datos de la filosofía y de la crítica racionalista. No podemos dejar de lado en este apunte del movimiento una de sus características más alabadas en su época: la exquisita sensibilidad por los problemas sociales, debidos a la primera industrialización y a las consecuencias del pauperismo y el proletariado. Intentando dar soluciones muchos miembros del grupo colaboraron activamente con el *Chartism* identificándose con las tesis del padre del socialismo cristiano inglés: **Th. Carlyle** (1795-1821)⁴⁴. De significar a los guías espirituales de la «Iglesia larga» hemos de señalar a **S. T. Coleridge** (1772-1842), **J. Ch. Hare** (1795-1855), **F. D. Maurice** (1805-1872), **Ch. Kingsley** (1819-1875) y **F.W. Robertson** (1816-1853).

Dentro del pensamiento de la filosofía cristiana cierra el siglo en el debate inglés **Friedrich von Hügel** (1852-1925), nacido en Renania pero instalado en Inglaterra desde 1867. «Barón» erudito, Hügel se propuso renovar la teología decimonónica de su tiempo, intentando equilibrar la valoración positiva de la religiosidad individual en el reencuentro con las ciencias modernas, especialmente con la investigación histórica⁴⁵.

⁴³ Cfr. John Henry Newman, *Escritos autobiográficos*, Taurus, Madrid 1962, p. 16.

⁴⁴ *Id.*, pp. 234-241.

⁴⁵ AA. VV., *Filosofía cristiana, op. cit.*, p. 710.

Laico profundamente cristiano mantuvo contacto en claro talante liberal con personalidades de la talla de Newman, Alfred Loisy, George Tyrrel, Maurice Blondel y Albert Schweitzer. Caracterizado ya por un maduro «personalismo», Hügel, sin embargo, tanto en sus propuestas filosóficas como teológicas no se unió a ninguna escuela, prefiriendo finalmente adentrarse en los seguros caminos de la investigación de la mística. *The Mystical Element of Religion*, obra en dos tomos, terminaría siendo su obra principal, donde Hügel *refleja su preocupación por una filosofía de la religión que, partiendo de la experiencia religiosa, pudiera satisfacer las exigencias filosóficas de la Edad Moderna mejor que la escolástica*⁴⁶.

España

Las condiciones de la realidad social española de principios de siglo estaban claramente enclavadas en el modo de vivir y pensar de la todavía sociedad estamental, *ordo* y *status* que señalaba todas las pautas y comportamientos de los diversos seres humanos que componían la diversidad de la escala social, y que, como en organismo vivo, a cada uno en su parte le correspondía ejecutar. No obstante, tal estructura mental comenzó a tener su frontera de crisis con los acontecimientos que dieron paso a la guerra de la Independencia. En efecto, para algunos estudiosos de este periodo cronológico, la guerra contra los franceses más que un acontecimiento patriótico y xenófobo, fue, en su fondo, una respuesta en el que constó más el afán de liberación del propio pasado que el mero repudio a un invasor inoportuno y extranjero⁴⁷. A partir de aquí, tanto en el discurso teológico como en el político se iniciará en España un encendido debate entre defensores del antiguo *status* y las nacientes propuestas liberales.

Singular muestra de la defensa a ultranza del Antiguo Régimen será la *Apología del altar y del trono*, obra aparecida en 1818 y escrita por el fraile capuchino **Rafael de Vélez** (1777-1850)⁴⁸. Para el profesor Javier Herrero, la *Apología* de Vélez será la más sistemática y elaborada construcción de la ideología conservadora de la época, obra que sin duda ejercerá una enorme influencia en todo el discurso del pensamiento tradicional español, no sólo durante el siglo XIX sino incluso en el XX⁴⁹.

⁴⁶ *Id.*, p. 715.

⁴⁷ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español: liberalismo y romanticismo (1808-1874)*, Tomo IV, Espasa-Calpe, Madrid 1984, p. 17.

⁴⁸ Fr. Rafael de Vélez, *Apología del altar y del trono o Historia de las reformas hechas en España en tiempos de las llamadas Cortes, e impugnación de algunas doctrinas publicadas en la Constitución, diarios y otros escritos contra la religión y el estado*, Tomo I: «Apología del altar», Imprenta de Cano, Madrid 1918.

⁴⁹ Javier Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Edicusa, Madrid 1971, p. 294.

Pasado el trienio liberal y sin la radicalidad de Vélez, se nos presenta el discurso restauracionista de **Donoso Cortés** (1809-1853), siendo el *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851) su obra más emblemática en este aspecto. Y aquí, Donoso, recogiendo sobre todo ideas de San Agustín y Bossuet, monta y arma toda una filosofía dualista de la historia, que, ayudándose del eco agustiniano de *La Ciudad de Dios* y la ciudad del mundo, le da solícito marco para entrever el argumento de la gigantesca lucha entre el bien y el mal. El ensayo, no negando su pesimismo hobbesiano sobre la naturaleza humana, diseña el cuadro y paisaje de su principal secuencia argumental *en torno al concepto de la Providencia divina que gobierna el desarrollo de la historia y el de la autonomía humana; teniendo ésta su eje en la libertad, que interfiere en el curso de la historia con su tendencia al mal producido por una naturaleza débil y caída en el pecado*⁵⁰. Por lo tanto, sólo existe una posibilidad para que el hombre pueda liberarse: el abandono del hombre a la fe revelada en la religión católica. Y aquí, Donoso, en esta filosofía de la historia, incorpora y da voz amplificada a su visión *crístocéntrica*; culminación de todo un recorrido y proceso argumental que en hegeliana interpretación dialéctica de contrarios se explica y se deja ver en *las dos fuerzas opuestas que mueven la historia —la del bien encarnada en Dios y la del mal encarnada en el hombre caído por el pecado—, produciéndose como consecuencia una lucha de tesis y antítesis que alcanza su síntesis final y definitiva en la figura de Dios-hombre (Cristo)*⁵¹. De sintetizar el pensamiento restauracionista de Donoso Cortés nos ceñiríamos a la visión que de él nos hizo Carlos Valverde, definiéndolo como un agudo y realista observador de los acontecimientos políticos y sociales de su tiempo, siendo en todo lo que hizo y dijo *testimonio vivo de un laico cristiano que, absolutamente persuadido de sus creencias y comprometido con ellas, se esforzó por divinizar todas las estructuras de la sociedad y por consagrar el mundo, en la Iglesia y por la Iglesia, para Jesucristo*⁵². Es decir, el intento de recuperación perdida de un pasado aquí teocrático, que todavía se busca y se añora.

Pero a decir verdad, y en cuanto a la filosofía cristiana se refiere, la obra más intensamente genuina será la de **Jaime Balmes** (1810-1848). En síntesis, podemos decir que el pensamiento de Balmes, agudo conocedor de la escolástica, fue un claro intento por enriquecer el cuerpo básico del tomismo con doctrinas y opiniones de los filósofos modernos conjugándose así en su discurso una filosofía

⁵⁰ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español, op. cit.*, p. 340.

⁵¹ *Id.*, p. 342.

⁵² Carlos Valverde, *Obras completas de Juan Donoso Cortés*, B.A.C., Madrid 1970, p. 55.

del encuentro y la moderación que se dio en calificar como filosofía cristiana del «sentido común»⁵³.

Fuera ya del programa ideológico balmesiano y apuntando la segunda mitad del siglo el pensamiento que empezó a coger protagonismo y notoriedad en España fue el complejo y peculiar sistema filosófico del «krausismo». Cuando **Julián Sanz del Río** (1814-1869) introduce la filosofía de **Friedrich Krause** (1781-1832), discípulo de Fichte y de Schelling⁵⁴, la falta de vigor y la penuria cultural e ideológica en la que estaba postrado el pensamiento español, tanto filosófico como teológico, era ya un hecho; valgan como ejemplo las quejas que ante semejante páramo intelectual mostraban tanto los juicios contemporáneos de Juan Valera como de Donoso Cortés⁵⁵.

La trayectoria del krausismo español ha sido secuenciada por los eruditos del filósofo alemán en cuatro periodos o momentos: fundación y arraigo (1854-1868); apogeo y decadencia (1868-1875); transformación y consolidación institucionalista (1875-1881), y expansión y fecundidad (1881-1936)⁵⁶. Pero aun así, no es fácil definir y abordar sistemáticamente el discurso filosófico del krausismo. Para Azorín esta filosofía «incitadora», deudora del pensamiento erasmista, más que una filosofía sería una propuesta moral llamada a ejecutarse en una norma de vida⁵⁷. Otros, identifican el palpito y la entraña de su sistema de pensamiento con los impulsos reformadores y humanitarios de la filosofía social propuesta por los utópicos Fourier y Saint-

⁵³ Según Francisco Mirabent, en texto citado por Jordi Berrio, *El pensament filosòfic català*, Bruguera, Barcelona 1966, p. 67: *El «sentido común» es un dato previo, es un fundamento primordial anterior a todo discurso y a toda forma reflexiva, como la intuición cartesiana o como la actitud sintética de Kant. Es un acto original y espontáneo del espíritu. El sentido común, en términos actuales, sería una especie de razón vital de mayor potencia iluminadora y de mayor eficacia que la razón para explicar muchas de las cosas que se escapan a la ciencia de los hombres.* A su vez, para José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, op. cit., p. 360: *Este «sentido común» balmesiano se fundamentaría dentro de la órbita del discurso tomista, estructura básica de su pensamiento, enriquecido a su vez con el contacto de doctrinas de Descartes, Kant, Locke y Condillac.*

⁵⁴ El razonamiento de porqué cuajó el krausismo en España y no el pensamiento de Hegel, o porqué Sanz del Río eligió al discípulo de Schelling, es argumentado una vez más por José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, op. cit., pp. 406-407 con las siguientes palabras: *El krausismo es, ante todo, una filosofía mística con una moral estoica. Y ambas cosas tienen una espléndida tradición española (...). El krausismo se enlaza con nuestro misticismo y despierta la tradición universalista y humanitaria de nuestro senecismo y el internacionalismo de nuestros teólogos del siglo XVI (...). Por contraste con un Hegel en quien ve una disolución de lo individual en lo absoluto, los krausistas españoles reafirman los derechos de la persona y el individuo de acuerdo con los intereses de una clase social—burguesía liberal progresista— que en la España del momento viene a coincidir con el ideario krausista (...).* Por eso dice Abellán, *vemos que Sanz del Río tenía razones muy serias para no elegir a Hegel a la hora de importar una filosofía alemana útil para el momento histórico español, mientras que sí las tenía para preferir a Krause.* Cfr. Antonio Heredia Soriano, «El krausismo español», en: *Cuadernos salmantinos de filosofía* 378, II/I (1975).

⁵⁵ Cfr. Juan Varela, *Correspondencia*, Aguilar, Madrid 1958, p. 36; Juan Donoso Cortés, *Filosofía de la historia. Juan Bautista Vico*, B.A.C., Madrid 1970, p. 621.

⁵⁶ Antonio Heredia Soriano, op. cit., p. 385.

⁵⁷ Azorín, *Dicho y hecho*, Destino, Barcelona 1957, pp. 18-19

Simon⁵⁸. En el pensar de Abellán, el movimiento krausista, además de constituir la auténtica revolución liberal española, fue innegable su aportación durante toda la segunda mitad del siglo en el campo de la educación, la política, la filosofía y la cultura⁵⁹. Es decir, como afirma Antonio Herrera Soriano, ante tan ancho, extenso y heterogéneo influjo, el krausismo español no podría definirse como un mero repertorio de ideas abstractas, identificables en el molde de una escuela filosófica, sino, más bien, ante un rico y delatado movimiento humanista que se dejó expresar y traducir en componentes tales como la estimación y defensa de la libertad, el espíritu de armonía, la afirmación de la razón, el cuidado de la pedagogía, la «religiosidad» y el exquisito cuidado y aprecio de la intimidad y conciencia personales⁶⁰.

Aun teniendo sus valedores⁶¹, las doctrinas del krausismo no fueron ajenas a los intermitentes dardos de sus impugnadores⁶², teniendo sobre todo a la teología apologética de la época, expresamente la escrita desde el sermón, la que primeramente se ocuparía en descalificarlas. Para el sermón, pues, el krausismo, hijo del luteranismo, verdadero origen y raíz del veneno que la actual sociedad lleva en sus entrañas, no era más que un *sistema horrible que conduce directamente al fatalismo, al misticismo alemán revestido de tantas formas, y al falso o innecesario supernaturalismo que la escuela panteísta, deicida y homicida al propio tiempo, enseña y establece*⁶³.

Pero aún más, al margen ya del sermonario, semejantes atrevimientos doctrinales también fueron contestados por el sector ideológico de corte tradicionalista. En efecto,

⁵⁸ Juan López-Morillas, *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, F.C.E., Madrid 1980, p. 20.

⁵⁹ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, op. cit., pp. 165-168: *La aportación de los krausistas en el campo de la educación prácticamente lo anega todo, desde la Institución Libre de Enseñanza hasta la Junta de Ampliación de Estudios y de Investigaciones Científicas, la Residencia de Estudiantes e incluso el Ministerio de Instrucción Pública. En política, el triunfo del liberalismo en 1868 está vinculado al influjo krausista (...). En filosofía, potenciaron el paso de un «páramo» a una situación de relativa innovación; y en el panorama general de la cultura la influencia no puede ser más grande, haciendo posibles movimientos como el regeneracionismo, la generación del 98, el modernismo y los avances recientes de nuestra filosofía y de las ciencias del espíritu en general.*

⁶⁰ En cuanto al aspecto religioso del krausismo se refiere, Antonio Heredia Soriano, op. cit., pp. 381-382, comentó lo siguiente: *Su religiosidad no bien comprendida por el prepotente catolicismo integrista (...), condicionaron para muchos años la imagen histórica del krausismo español (...). En el fondo lo que los krausistas se propusieron fue corregir el fanatismo, la superstición, la intolerancia (...), vicios a la vez humanos y religiosos, muy propios de una fe inmadura, irreflexiva e infantil.*

⁶¹ Claros paradigmas del krausismo militante serán los nombres de Nicolás Salmerón y Alonso, Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Fernando de Castro.

⁶² Como impugnadores del movimiento krausista se significaron Francisco Javier Caminero, Francisco Navarro Villoslada, Miguel Sánchez, Alfonso de Castro, José Ortiz y Jové, Valero Palacín y Campo y Juan Manuel Ortí y Lara.

⁶³ D. Juan González, *Sermones doctrinales, morales, dogmáticos, panegíricos, y apologéticos de controversia católica y social, acomodados a las más urgentes y apremiantes necesidades de los actuales tiempos. Obra original, escrita por el presbítero D. Juan González, Doctor en Sagrada Teología, dignidad de Chantre de la Santa Iglesia metropolitana de Valladolid, y predicador de S. M.*, Tomo X: «Sermón sobre el evangelio del domingo duodécimo de Pentecostés», Imprenta de la Esperanza, Madrid 1853, p. 412.

en 1875, **D. Gabino Tejado** (1819-1891) saca a la luz su famoso opúsculo sobre *El catolicismo liberal*, donde ya desde el prólogo avisa a los incautos de las doctrinas de perdición voceadas por los falsos doctores que, a modo de gusanos, están corroyendo el sacrosanto árbol de la Cruz, el orden social y la unidad católica:

*A la sombra misma del árbol sacrosanto de la Cruz, y aun dentro de su propia corteza, ha labrado su nido, en estos últimos tiempos, una especie nueva de oruga, conocida bajo el antitético nombre de catolicismo liberal, o liberalismo católico. Pues bien, yo me propongo ampliar la noticia acerca de este gusano roedor de la unidad católica, describiendo su índole, trazando su genealogía, enumerando los especiales estragos que causa en la raíz misma del orden social, y señalando los medios principales de atajar su mortífero influjo*⁶⁴.

Todo intento, pues, de teología liberal y aperturista⁶⁵ comenzó a ser demonizado. Y en cuanto a su descalificación definitiva, sonado fue el caso de la obra del clérigo catalán **D. Felix Sardá y Salvany** (1844-1916), titulada *El liberalismo es pecado* (1884), símbolo aquí de la actitud general del catolicismo intransigente ante las libertades modernas:

*El liberalismo es pecado, ya se le considere en el orden de las doctrinas, ya en el orden de los hechos. En el orden de las doctrinas el liberalismo es herejía. En el orden de los hechos es radical inmoralidad. Por donde cabe decir que el liberalismo, en el orden de las ideas, es el error absoluto, y en el orden de los hechos, es el absoluto desorden. Y por ambos conceptos es pecado gravísimo; es pecado mortal*⁶⁶.

Solo en el último cuarto del siglo, a nivel teológico, se inició en España un claro intento de apertura fundamentada en la tolerancia, conectada con las exégesis europeas y predispuesta a actitudes abiertas hacia nuevas hermenéuticas de pensamiento basadas en lo racional. En efecto, en estas ansias de transformación y de diálogo

⁶⁴ Gabino Tejado, *El catolicismo liberal*, Librería Católica Internacional, Madrid 1875, pp. 1-2.

⁶⁵ Como ejemplo de catolicismo liberal y criticando la escolástica, señalar aquí a la llamada «corriente espiritualista», significada sobre todo por José Moreno Nieto (1825-1882) y Nicomedes Martín Mateos (1806-1890). Cfr. *Cuatro discursos de Moreno Nieto*, Excma. Diputación Provincial, Badajoz 1984, p. 41: *La escolástica había secado el pensamiento, manteniéndose en las frías y heladas regiones de la especulación, y allí, detenido como un inmenso desierto, secábase y se consumía en indolente ociosidad, o si queréis, en infecundo y estéril movimiento.*

⁶⁶ Félix Sardá y Salvany, *El liberalismo es pecado*, Librería y tipografía católica, Barcelona 1887, pp. 16-17. El libro de Salvany fue contestado por D. Celestino Pazos, canónigo liberal de la diócesis de Vich en un opúsculo que llevaba por título: *El proceso del integrismo, esto es: refutación de los errores contenidos en el opúsculo «El liberalismo es pecado»*, Madrid 1885. En la disputa intervino la Sagrada Congregación del Índice, posicionándose a favor de Salvany y amonestando a Pazos a retirar los ejemplares de la réplica al libro de Salvany. Cfr., *Decreto de la Sagrada Congregación del índice*, Fr. Jerónimo Pío Saccheri, de la Orden de Predicadores, Secretario de la Sagrada Congregación del Índice. Secretaría de dicha Congregación, 10 de enero de 1887. Ilmo. Y Rvmo. Sr. D. Jaime Catalá y Albosa, Obispo de Barcelona.

con el pensamiento moderno floreció un grupo de teólogos⁶⁷ que vieron la urgente necesidad de conciliar definitivamente el desarrollo de las ciencias positivas con la teología y el dogma, laudable intento en el que a su vez empezaron a valorar la dimensión antropológica de la cultura autónoma y acogiendo cuanto de válido podía encontrarse en ella⁶⁸. Pero dicho intento de reformismo religioso, muy criticado por el ala conservadora, terminó en fracaso, ya que apenas alzado el vuelo dicha corriente «modernista teológica» sería condenada como movimiento herético en 1907 por Pío X mediante el decreto *Lamentabili* (9 de julio) y la Encíclica *Pascendi domini gregis* (8 de septiembre).

Francia

Pocos dudan ya que tanto las ideas de la Ilustración como la Revolución Francesa produjeron una honda conmoción que llevó en su reacción opuesta a una auténtica contrarrevolución católica. Diríamos, entonces, que desde este aspecto hemos de entender la aparición en 1802 de *El genio del cristianismo*, obra de Chateaubriand que *favoreció el desarrollo del sentimiento religioso, puso de moda el románico y el gótico, y presentó la existencia de Dios a través de las efusiones del corazón y de la maravillosa belleza de la creación*⁶⁹. Con *El genio del cristianismo*, Chateaubriand hizo del cristianismo un bello tema literario, demostrando que la religión era indispensable a la vida de las sociedades. Da inicio aquí la crítica a la Ilustración y la vuelta de la mirada a la olvidada tradición. Con Chateaubriand, pues, el discurso restauracionista francés toma su inicio, teniendo a De Maistre y De Bonald como a sus más significados exponentes.

Se considera al saboyano **Joseph de Maistre** (1753-1821) como uno de los principales exponentes de la corriente restauracionista, postura ideológica que a raíz de la desestabilización del Antiguo Régimen por los movimientos revolucionarios intentó frenar la marea liberal proponiendo la vuelta de los regímenes absolutistas y tradicionalistas. Frente a la divisa revolucionaria de *libertad, igualdad y fraternidad*, Maistre lanza su proclama de *trono y altar*⁷⁰. Al igual que Burke, Maistre ataca frontalmente

⁶⁷ Dentro de este reformismo teológico hemos de señalar a los dominicos de la escuela de San Esteban de Salamanca: Luis Alonso Getino (1877-1946), Matías García (1869-1945), Juan González Arintero (1860-1928); agustinos: Pedro Martínez Vélez (1869-1936), Graciano Martínez (1869-1925); franciscanos: Miquel d'Esplugnes (1870-1934), Rupert María de Manresa (1869-1939). Cfr. Alfonso Botti, *La Spagna e la crisi modernista, Cultura, Società civile e religiosa Tra Otto e Novecento*, Morcelliana, Brescia 1987.

⁶⁸ Cfr. José Luis Abellán, *La crisis contemporánea (1875-1936)*, Tomo 5/II, Espasa-Calpe, Madrid 1989, p. 73.

⁶⁹ Juan María Laboa, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁰ Consideramos fundamental, aquí, la obra *Soirées de Saint-Petersbourg*. En nuestra consulta, manejamos la edición de: Juan Bautista Solervicens, «Actualidad de la obra de José de Maistre», prólogo a: José de Maistre, *Las veladas de San Petersburgo. Conversaciones sobre el gobierno temporal de la Providencia*, Scientia, Barcelona 1943.

tanto los principios doctrinales de la Revolución como sus desmedidos actos de terror. No se libra tampoco en el discurso del saboyano la crítica a la confianza excesiva en la razón, abogando en su contra el mantenimiento y desarrollo de sistemas sociales basados en el irracionalismo consciente como el llamado «prejuicio»⁷¹. Dentro del «prejuicio» instala Maistre la importancia de la religión. Para él, por tanto, las verdades eternas de la religión que Dios reveló desde un principio al hombre deben servir de fundamento a la vida y a la historia, en lugar de la razón individualista de la Ilustración. En este sentido, Maistre ve en la revolución una atroz obra diabólica de demagogos que no hicieron más que engañar y arrastrar a la masa ignorante⁷², considerando que todas las extravagancias demoníacas del mundo moderno fueron causa inequívoca del rechazo de la teocracia medieval⁷³ y de la monarquía basada en el derecho divino⁷⁴. Maistre, en su escrito *Del Papa* (1819), termina colocando al papado en la cúspide organicista de la sociedad. Según él, el Papa ha de ser el auténtico demiurgo de la sociedad occidental, el monarca que gobierna por derecho divino, vigilante de toda la historia que se halla guiada por el *geómetra universal* que es Dios.

Menos teocrático que Maistre fue **Louis de Bonald** (1754-1840), aún así, su pensamiento siguió siendo igualmente restauracionista. Para Bonald, pues, la *religión laica* de los revolucionarios sólo podía ser contrarrestada con la instauración de una monarquía autoritaria y fuerte. Las obras más representativas de De Bonald fueron la *Teoría del poder político y religioso en la sociedad civil* (1796) y la *Legislación primitiva* (1802). Según De Bonald, *Dios habría dado al hombre, desde el momento de la creación, un lenguaje primitivo que, transmitido de generación en generación, conserva la revelación divina originaria y las verdades innatas que Dios puso en la mente de todos los hombres.*

⁷¹ En *Études sur la Souveranité*, I, X, el prejuicio para Maistre es el origen de la estabilidad y del buen funcionamiento de la sociedad: *La cuna del hombre debe estar rodeada de dogmas, de modo que, cuando despierte su razón, encuentre que todas sus opiniones están ya hechas, por lo menos aquellas que atañen a su conducta. Nada más importante para el hombre que su conducta.*

⁷² A propósito de la afirmación de Maistre y de los demagogos que manipulan al pueblo, comenta Salvador Giner, *Historia del pensamiento social*, Ariel, Barcelona 2002, pp. 390-391: *Maistre desconfiaba más de los demagogos que del pueblo. Al igual que algunos griegos y romanos, Maistre creía que el político rapaz es el peligro más inminente, y casi el único, con el cual puede enfrentarse el orden social. Maistre ve en el pueblo una total pasividad; es un mero objeto, no un sujeto, del proceso histórico. Para él, el pueblo ni siquiera en una revolución, por muy conspicua que sea su presencia en los tumultos y en las manifestaciones. Maistre cree que existe un grupo reducido de personas, conocedoras de su oficio subversivo, dotadas de gran voluntad, que intentan cambiar el mundo. De esto se desprenden dos lecciones. Primero, existe una conjura contra las fuerzas del orden, llevada a cabo por unos pocos, sin participación popular auténtica. Segundo, Maistre suministra con ello una idea optimista para los adalides de la Restauración: lanzar una revolución es tan fácil como deshacerla y volver así a traer el Antiguo Régimen.*

⁷³ Cfr. Isaiah Berlin, *El fuste torcido de la humanidad*, Península, Barcelona 1992, pp. 105-106.

⁷⁴ Cfr. Giacomo Martina, *op. cit.*, pp. 109-110.

*De Dios procede, asimismo, la soberanía del Estado y la legitimidad de quien lo representa*⁷⁵. Para algunos autores y especialistas del restauracionismo decimonónico, Bonald es, en cierto modo, un heredero de la mentalidad fisiocrática medieval añorando y propugnando una vuelta a la vida agrícola y gremial, fuente, para él, de toda moralidad⁷⁶. A su vez, para otros estudiosos de Bonald su sistema espiritual es una construcción hermosa, en la que el que tiene el poder y los súbditos están unidos entre sí por una especie de equilibrio y por un lazo espiritual y en la que poseer un cargo no significa «dominio» sino al contrario, «servicio» e incluso sacrificio⁷⁷; siendo la Iglesia Católica para él la que ha conservado este carácter de equilibrio y de justicia⁷⁸.

Frontalmente opuestos a los ideales restauracionistas de De Maistre y De Bonald, fueron las propuestas de los filósofos sociales **Saint-Simon** (1760-1825) y **Augusto Comte** (1798-1857); ambos elaboraron un discurso en el que intentaron sustituir el sistema eclesiológico medieval como forma orgánica por un nuevo orden y una nueva organización totalmente laica de la sociedad, fundando una nueva estructura de cristiandad con la ayuda de la ciencia y los artistas⁷⁹.

La idea básica de Saint-Simon, anticipando ya *La ley de los tres estadios* de Comte, es la afirmación de que la historia está regida por una ley de progreso. Superadas las épocas de la edad orgánica del Medievo, gobernada por la fe, se exige no mirar ya hacia atrás, sino que es necesario mirar hacia delante, hacia una nueva época orgánica, ordenada por el principio de la ciencia positiva; solo ésta podrá organizar y ordenar el mundo de los hombres. En esta nueva época orgánica, el poder espiritual corresponderá ya a los hombres de ciencia, mientras que el poder temporal pertenecerá a los industriales. Como consecuencia, para Saint-Simon, la consolidación del mundo industrial impide ya la presencia en este nuevo orden orgánico de un poder teocrático-

⁷⁵ Giovanni Reale y Darío Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Tomo III, Herder, Barcelona 2002, p. 239.

⁷⁶ Cfr. José Ramos Domingo, *Pensamiento político*, op. cit., p. 193.

⁷⁷ AA. VV., *Filosofía cristiana*, op. cit., p. 433.

⁷⁸ *Id.*, p. 434: *Veo que desde hace dieciocho siglos siempre ha sido atacada. Pero precisamente en esto consiste la característica más segura de la verdad, que, por cierto, le fue profetizada muchas veces y con gran solemnidad. Atacada en sus dogmas por la herejía, en sus mandamientos por las pasiones, en sus consejos por la molicie, es decir, atacada en todas las épocas, siempre, no obstante, salió victoriosa; perseguida por la espada, perseguida por el sofisma, perseguida por el desprecio, perseguida por la indiferencia, cada vez, a pesar de todo, ha sido más fecunda, dándole ánimo —a través de los tiempos y en todos los lugares— a sus mártires, sabiduría a sus sabios, pureza a sus vírgenes e incluso pasión por el amor al prójimo (...). La veo defendida y amada siglo tras siglo por su virtud o que se han hecho muy famosos por su genialidad. No estoy hablando de hombres como Agustín, Tomás de Aquino, Bernardo, Bossuet, sino de los que tuvieron el cetro de las ciencias profanas, como Bacon, Descartes, Pascal, Leibniz, Newton, Ch. Bonnet, De Maistre, etc. Nadie de alto prestigio moral o de genialidad generalmente reconocida se ha lanzado a atacar a la Iglesia.*

⁷⁹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Vol. III, Labor, Barcelona 1985, p. 18.

feudal como en el Medievo, cuando la jerarquía eclesiástica disponía del poder espiritual, y el poder temporal se hallaba en manos de los guerreros. En la *nueva época*, ya son los científicos los que han reemplazado a los eclesiásticos, y los industriales a los guerreros. Es decir, la ciencia y la tecnología se encuentran ya en condiciones de solucionar los problemas humanos y sociales. Por lo tanto, el principio ordenador de la nueva sociedad consiste ya en el pensamiento positivo, *Nuevo cristianismo* (1825) en el que se bosqueja el advenimiento de la sociedad futura, sociedad en la que según Saint-Simon, la ciencia, definitivamente, constituirá el medio de avanzar aquella fraternidad universal que Dios prescribió a los hombres con su regla de conducta⁸⁰.

Interpretando el proceso evolutivo de la humanidad a través de la Ley de los tres estadios, Augusto Comte, discípulo de Saint-Simon, se constituirá como el padre oficial de la sociología e iniciador del positivismo francés. En efecto, Comte, armando su programa filosófico a través de dicha ley de los tres estadios, explica el proceso histórico del camino que ha andado hasta la fecha la humanidad, y que en sus tres pasos y secuencias, según él, los hombres primeramente fueron teólogos en su infancia, después, metafísicos en su juventud y, finalmente, físicos en su edad adulta; atravesando, por tanto, en los tres estadios o procesos de su caminar histórico el estado ascensional hacia la madurez, que va desde lo ficticio, pasando por lo abstracto, hasta llegar al estadio adulto de lo científico. El texto en el que Comte nos especifica dicha ley viene dictado en su Curso de filosofía con el siguiente argumento:

Estudiando el desarrollo de la inteligencia humana desde sus primeras manifestaciones hasta hoy, creo haber descubierto una gran ley básica, a la que se halla sometida la inteligencia con una necesidad imposible de variar y que me parece que se puede establecer con solidez, gracias a las pruebas racionales que nos suministra el conocimiento de nosotros mismos y la verificación histórica que se puede llevar a cabo mediante un atento examen del pasado. Esta ley consiste en lo siguiente: cada una de nuestras principales concepciones, cada rama de nuestros conocimientos, pasa necesariamente por tres estados teóricos diferentes: el estadio teológico, o ficticio; el estadio metafísico, o abstracto; el estadio científico, o positivo (...). De aquí proceden tres tipos de filosofías, o de sistemas conceptuales generales, acerca del conjunto de los fenómenos que se excluyen recíprocamente. El primero es un punto de partida necesario para la inteligencia humana; el segundo se halla destinado únicamente a servir como etapa de transición; el tercero es su estadio fijo y definitivo⁸¹.

⁸⁰ Cfr. Giovanni Reale y Dario Antiseri, *op. cit.*, pp. 169-170. Hemos de decir que la doctrina santimoniana terminó convirtiéndose en una secta, con sus propios ritos, jerarquías y distinciones. A su vez, la llamada *Nueva cristiandad* fue disuelta en 1832 por sentencia judicial.

⁸¹ *Id.*, p. 274. Para más información sobre la *Ley de los tres estadios* ver: Augusto Comte, *Discurso sobre el espíritu positivo*, Alianza, Madrid 2000, pp. 7-10.

En fin, doctrina común del discurso de Comte es la exaltación de la ciencia y la fe en la racionalidad científica como auténtica solucionadora de los problemas de la humanidad, relegando a un segundo plano, o negando, toda dependencia de teorías y supuestos teológicos. Como consecuencia, la positividad de la ciencia lleva a que la mentalidad positiva combata las concepciones idealistas y espiritualistas de la sociedad.

Mientras, en el seno de la Iglesia francés, desde las correspondientes tribunas de prensa de *Le Correspondant* y de *L'Avenir* empezaron a escucharse las diversas posturas encontradas entre el catolicismo liberal y los restauracionistas ultramontanos. Entre los representantes más significativos del primer sector estaban las figuras de Lamennais, Lacordaire, Montalembert y Dupanloup, este último obispo de Orleans. Entre los segundos, a la cabeza del grupo de los restauracionistas, se dejó notar como gran protagonista Luis Veuillot (1813-1883)⁸².

Dentro del catolicismo liberal hemos de considerar primeramente la gran figura de **Felicité de Lamennais** (1782-1854). Bajo el lema «Dios y libertad», Lamennais propuso como urgente necesidad y purificación para la Iglesia su separación e independencia del Estado, la libertad de religión y de conciencia, la libertad de prensa, de asociación y de enseñanza y el sufragio universal⁸³. La contestación, velada, a su movimiento regenerador y liberal vendría por parte de la encíclica *Mirari Vos* apagando su propuesta renovadora de intentar conjugar su defensa de las libertades y de la democracia con la expresión activa de su fe⁸⁴. La contestación de Lamennais, rompiendo definitivamente con Roma, quedó expresada en su «sentido» y estremecedor texto de *Les paroles d'un croyant* (1834). Más tarde, Lamennais, conectando con el sentimiento y la praxis de **Federico Ozanam** (1813-1853) escribiría su precioso *Le libre du peuple* (1837), texto en el que se subraya que el verdadero sentido de la historia de la Iglesia debería identificarse siempre con los débiles, con los pobres y con los perseguidos⁸⁵.

Compañero ideológico de Lamennais se nos muestra la figura del **P. Lacordaire** (1802-1861). Quizá, para adentrarnos en la gran personalidad de este consumado

⁸² Cfr. Justo Collantes, *La cara oculta del Vaticano I. La actualidad de un concilio olvidado*, B.A.C., Madrid 1970, p. 72.

⁸³ AA. VV., *Filosofía cristiana*, op. cit., pp. 445-446.

⁸⁴ Juan María Laboa, op. cit., p. 58.

⁸⁵ *Id.*, p. 212. A propósito de su preocupación por la cuestión social comentan Agustín Fliche y Víctor Martín, op. cit., p. 480: *Lamennais, con sus intuiciones geniales, ve la llegada de un cambio que escapa a muchos de sus contemporáneos y, con un sentimiento agudo de justicia, denuncia los vicios del sistema que representa entonces la doctrina de los hombres de bien. Desde la revista «L'Avenir», Lamennais, defendiendo el liberalismo político, combatió el liberalismo económico y sus abusos en el pobre que no veía en él más que una máquina de trabajo.*

predicador dominico, bastaría contemplar el magnífico *retrato* (fig. 1) que de él nos hizo Chasseriau; y aquí, retratado ya en el retiro de su monasterio, distanciado física y espiritualmente de la vida cotidiana, pero conservando todavía la penetrante y fascinante mirada de sus ojos de orador, Lacordaire, abandonando la «aventura liberal» de Lamennais⁸⁶, desarrollaría posteriormente todo su pensamiento teológico bajo el formato apologetico de la predicación. En este quehacer pastoral famosos y concurridos fueron sus «sermones-conferencias» de 1851 desde el púlpito de Notre Dame, impresionando y cautivando tanto a las masas como a intelectuales. Dichas «Conferencias» de París, publicadas en infinidad de textos, se constituirían más tarde en fuente recurrente de invención para todo el posterior sermonario decimonónico, sobre todo como recurso apologetico contra el racionalismo e indiferentismo⁸⁷.

Hacia mediados de siglo ya han hecho eco en Francia los avances filológicos de la escuela alemana, revisándose de esta manera las nuevas interpretaciones de la *Vita Christi*. Sin llegar a la hipótesis del «mito» de la escuela de Strauss y Bauer en su interpretación de los evangelios, pero acentuándose casi exclusivamente la realidad humana del Señor, aparece en 1863 la *Vie de Jesús* de M. Renan (1823-1892). Nada más ver la luz la obra, el autor fue calificado de anticristo, maldito y sacrílego, provocando un sinfín de réplicas tanto en Francia como fuera de ella⁸⁸. Renan, excelente paleógrafo pero carente de brillantez exegética, nos presenta para la época una atrayente mirada sobre la personalidad de Jesús, ausentándose de todo juicio y alusión a la fundamental esencia cristiana del dogma de la encarnación de Dios. Desposeído de su divinidad,

⁸⁶ Fr. Enrique D. Lacordaire, *Obras completas: Conferencias de París*, en versión preparada y anotada por el P. Raimundo Castaño, O.P., Lector de teología y Predicador General, Bruno del Amo, Madrid 1926, p. 198: *Parece que siempre me ha avisado Dios a tiempo. En 1832, abandoné el primero y oportunamente a ese pobre Lamennais (...).*

⁸⁷ *Id.*, p. 193: «Declaración» de Lacordaire a la publicación de las «Conferencias» de 1851: *Aunque enseñé constantemente bajo la autoridad y en presencia de los arzobispos de París, y nunca mi doctrina mereció crítica ni advertencia alguna de su parte; y aunque esa misma doctrina, publicada por la prensa, no suscitó ningún reproche ni discusión: con todo, temiendo que, al tratar cuestiones teológicas tan numerosas, se me haya deslizado algún error involuntario (cosa que debo presumir de mi flaqueza, y de grado presumo), declaro someter mis «Conferencias» a la Iglesia Católica, cuyo hijo soy, y en particular a la santa iglesia romana, madre y maestra de todas las iglesias, en quien reside la plenitud de autoridad fundada en la tierra por Nuestro Señor Jesucristo.* (Nancy, 15 de octubre de 1851. Fr. Enrique Domingo Lacordaire).

⁸⁸ Dentro de las contestaciones a la Vida de Jesús de Renan se significó en España la de Miguel Sánchez, *La vida de Jesús. Impugnación de M. Renan*, Imprenta de la Regeneración, Madrid 1863, Cap. VIII, pp. 90–91: *Lo decimos con absoluta sinceridad. Tememos que nadie nos crea al hablar como hablamos de M. Renan. Tan absurdo es lo que dice, tantas son sus contradicciones, que apenas leyéndolas, viéndolas y palpándolas, es posible creer que ha existido un hombre en el mundo con la audacia necesaria para expresarse en términos tan repugnantes y arrastrar de una manera tan cínica la maldición de Dios y la abominación de la historia. Solo teniendo en cuenta que la obra de M. Renan se ha escrito para engañar a los perezosos que no confrontan sus citas, para seducir a los incautos capaces de admitir por su sencillez como absolutamente verdadero todo lo que vean escrito en letras de molde, solo, en fin, recordando que M. Renan ha escrito su último libro, no para convencer a los que saben sino para pervertir a los que ignoran, solo así, repetimos, puede comprenderse sacrílega temeridad.*



1. *Retrato del Padre Lacordaire.* CHASSERIAU

Renan ciertamente describe con magnífica admiración a un ser excepcional, pero quedándose solamente en eso: un hombre, solo un hombre⁸⁹. El éxito publicitario de la *Vida de Jesús* de Renan⁹⁰, además de alentar el debate, sirvió de paso para un sinfín de nuevas «vidas» sobre Jesús, significándose en Francia las de **Veillot** (1870), **Fouard** (1880), **Le Camus** (1883) y **H. Didon** (1890).

Lo que resta del siglo y en cuanto a filosofía cristiana se refiere, se han de considerar los pensadores **Louis-Eugéne Bautain** (1796-1867), **Agustín Bonnetty** (1798-1879), **Alphonse Gratry** (1805-1872), **León Ollé-Laprune** (1839-1898) y, sobre todo, a **Maurice Blondel** (1861-1949), autor de *L'Action* (1893), obra inspiradora en la renovación del pensamiento católico, subrayándose por encima de todo en ella el reconocimiento de que el hombre no puede llegar a la perfección sin el don de la gracia de Dios, es decir, sin lo sobrenatural. Como se ha llegado a afirmar, su pensamiento, ya en el siglo XX, se hizo patente en muchas de las propuestas del Concilio Vaticano II⁹¹.

2.- ELEMENTOS CONFIGURADORES DEL MOVIMIENTO ROMÁNTICO

Ambiguo en sus inicios, contradictorio en sus manifestaciones e impreciso en sus límites temporales no es fácil ajustar de manera satisfactoria una periodización al movimiento romántico⁹². Aún así, dicha imposibilidad de restringir al romanticismo dentro de un marco espacio-temporal concreto, sí podemos establecerlo y limitarlo al periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX; es decir, desde las postrimerías de la ilustración hasta la primera transición a la sociedad industrializada, comenzando a declinar su protagonismo con el inicio del movimiento realista.

Igualmente, ajustándonos a una definición del movimiento romántico, ésta nos resulta pluritonal y poliédrica por la variedad de aspectos que la explican y contiene. Diríamos no obstante que su característica más específica es aquella que define al movimiento como el tiempo y la irrupción del «yo» consciente, en medio del mundo en el que vive, constatando, sobre todo, su individualidad, singularidad y originalidad. Alma individual, que no genérica, que ha tomado conciencia del yo que le instala en su propia concreción; pero singularidad también que lo determina e instala en la crisis, la inestabilidad, la soledad y el aislamiento. Es decir, presencia del conflicto

⁸⁹ Cfr. Michel Winock, *Las voces de la libertad*, Edhasa, Barcelona 2004, p. 522.

⁹⁰ Id., p. 787: En abril de 1864 ya se habían vendido 65.000 ejemplares. Paralelamente en marzo de 1864, Michael Lévy comercializa una edición popular, resumida, titulada «Jesús»: salen 82.000 ejemplares en tres meses.

⁹¹ AA. VV., *Filosofía cristiana, op. cit.*, p. 525.

⁹² Paolo D'Angelo, *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid 1990, p. 20.

en el sujeto que en su apasionado afán de autoafirmación y de disponer de sí mismo lo traslada a una *preocupación nerviosa con estados interiores de conciencia en perpetuo cambio*⁹³. Espíritu nuevo e inquieto donde este hombre romántico, en el decir de Oscar Wilde, ha comenzado a vivir ya *en un periodo de desmesurada pasión y de desesperación desmesurada*⁹⁴.

Fuera de imposiciones y mecenazgos⁹⁵, el artista romántico se señala ya por la validez que prima y ordena su propia subjetividad, cuya expresión extrema es la autoafirmación de la personalidad creadora del individuo como el creador de su propio universo⁹⁶, dejando por lo tanto a un lado imposiciones y normas; o, lo que es lo mismo, el pintor romántico ya no pinta aquello que le mandan o que solamente ve externamente, sino también lo que descubre dentro de sí mismo⁹⁷. Quedan aquí, entonces, libres y sin ninguna atadura ni constreñimiento las potencialidades del nuevo artista, equiparadas ya a la figura del «genio», elevándose por encima de interditos impuestos. Sujeto libre en el que frente a la norma expresa habla ya un vocabulario conjugado de espontaneidad y libertad⁹⁸. En síntesis, la nueva epistemología del arte deja de ser un humillante y servil oficio, una mera especialidad técnica para dar cuenta de ahora en adelante de una vocación de la cara trascendente del sujeto⁹⁹. Toma protagonismo aquí la defensa de la independencia de su obra, dando con ello comienzo a la firme voluntad de cancelar y ponerse al margen de las reglas clásicas. La antigua estética basada en principios inamovibles es sustituida por la espontaneidad del artista, no habiendo ya límites ni fronteras para su inventiva creativa. Es decir, los usos normativos del arte son reemplazados por una nueva experiencia estética del rechazo a los límites, de rebelión contra fórmulas y reglas, de total emancipación de normas y cánones; no habiendo ya en su nuevo éxtasis creativo espacio para la antigua reglamentación vinculante de los principios formales ni de los valores inamovibles.

⁹³ Isaiah Berlin, «José de Maistre y los orígenes del fascismo», en: *El fuste torcido de la humanidad*, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁴ Oscar Wilde, *El Renacimiento del arte inglés y otros ensayos*, América, Madrid 1920, p. 16.

⁹⁵ Andrés Úbeda de los Cobos, «La Academia y el artista», en: *Cuadernos del Arte español*, Historia 16, Madrid 1992, p. 25: *El perfil del mecenas del siglo XIX es sensiblemente distinto al aparecer una nueva clase social –la burguesía– que incorpora un nuevo criterio estético, en el que adquieren relevancia determinados géneros –como la pintura de paisaje o de costumbres– antes considerados menores.*

⁹⁶ Isaiah Berlin, «La decadencia de las ideas utópicas en Occidente», en: *El fuste torcido de la humanidad*, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁷ Hugh Honour, *El romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid 2002, p. 141: *Los románticos creían que la esencia de la obra de arte era el concepto que su creador se forjaba en su mente, no la partitura ni la ejecución, no el modelo ni el mármol, y ni siquiera el lienzo pintado, que eran solamente medios a través de los cuales un espíritu le hablaba al otro.*

⁹⁸ Francisco José Falero Folgoso, *La teoría del arte del krausismo español*, Publicaciones Universidad de Granada 1998, pp. 46-47.

⁹⁹ Ignacio Henares, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Cátedra, Madrid 1982, p. 18.

Nueva teoría de la belleza que en ruptura frontal con la tradición estética va a considerar ya inservibles la imposición y dictado de las Academias.

Junto con el descubrimiento del individuo y el de la conciencia estética, el romanticismo es igualmente una reacción espiritualista y tradicionalista contra el pensamiento impuesto por la Ilustración. Amparándose en las tesis burkenianas, el nuevo hombre romántico empieza a sospechar de la razón, considerando que ésta, por sí sola *no puede ser la norma suprema de la actividad moral, política y estética del hombre, ya que resulta insuficiente tanto para explicar el misterio de la vida como para regular su conducta en todos los órdenes*¹⁰⁰. Para el hombre romántico, pues, la esencia de lo humano y su propia existencia ya no se justifica sólo ante la esfera de lo consciente y de lo racional¹⁰¹, sino que más allá de los límites del razonamiento lógico y utilitario toma postura por otros aspectos olvidados de la existencia humana, tales como los aspectos irracionales de la pasión, el mundo interno de los sentimientos, la intuición y la imaginación, el misterio, lo oculto y lo inconsciente y, también la tradición y la historia.

Pero el romanticismo también fue la fascinación por el silencio y el misterio de la naturaleza, espectáculo del «sublime» en la que el pintor, en exploración pictórico-emocional y en absoluta subjetividad nos transmite su particular estado psicológico-místico y sus estados anímicos. Interpretación personal en la que muchas veces el paisaje, sin necesidad de poblarlo de santos¹⁰² ni ejemplaridades morales¹⁰³, termina sustituyendo a la religión como motivo y tema principal del arte¹⁰⁴. Pasa a ser la naturaleza para el artista romántico espejo de su propia alma donde, de manera sugerente, son trasladados al lienzo todo lo que sucede en el interior del sujeto¹⁰⁵. Pinturas de Friedrich, Turner, Constable, etc., en las que, desde la contemplación de la naturaleza se dejan escuchar laicas «oraciones» y liturgias sin templos en el espacio en libertad de los bosques enmarañados, las ruinas melancólicas, el mar inmenso o el misterio de la noche. Es decir, a modo de religión, en la naturaleza y su apariencia sensible, el hombre romántico intuye una dimensión trascendente e infinita.

¹⁰⁰ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, op. cit., p. 210.

¹⁰¹ AA. VV. *Filosofía cristiana*, op. cit., Madrid 1993, p. 126.

¹⁰² Esperanza Guillén, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid 2007, pp. 195-196: (...) *Los santos están siendo desterrados de la pintura para disgusto de los sectores más conservadores de la crítica. El arte religioso está sufriendo una profunda transformación, no siempre positiva, puesto que en buena medida recurre a un sentimentalismo excesivo de las formas amaneradas, al tiempo que se observa una creciente tendencia a presentar las escenas religiosas al modo de la pintura de género. (...) En definitiva, la sociedad, tras las revoluciones modernas, ha iniciado un camino hacia el laicismo y ello hace que las vidas de los santos comiencen a ser sustituidas...*

¹⁰³ Delfín Rodríguez, «Del Neoclasicismo al Realismo», *Historia 16*, Madrid 1996, p. 134.

¹⁰⁴ Alexander Rauch, *Neoclasicismo y romanticismo: la pintura europea entre dos revoluciones*, Ullmann-Könemann, Barcelona 2007, p. 328.

¹⁰⁵ Norbert Wolf, *Romanticismo*, Taschen, Madrid 2007, p. 12.

A pesar de ser calificado como un tiempo teológicamente sospechoso¹⁰⁶, el movimiento romántico, y aún de estar lejos de la práctica del culto y del conocimiento ortodoxo del dogma, nunca se puso al margen de la existencia *de un Dios indulgente, creador y organizador del mundo*¹⁰⁷. Y sí, ciertamente, contagiado por los estertores del idealismo, quedó en muchos de sus aspectos tocado por un cierto tufo panteísta pero, a la vez, también puso el empeño de restaurar la esencia católica de la Edad Media, *porque sentían que en esa esencia se había conservado mucho de la santidad de sus arcaicos padres*¹⁰⁸.

Se ha dicho que Fichte, con su metafísica del «yo», favoreció la aceptación del movimiento pietista, volviéndose a encauzar a su vez el renacimiento del sentimiento religioso cristiano¹⁰⁹. Vuelve, pues, con el romanticismo las irrefrenables ansias de trascendencia, la vuelta a lo espiritual, la indagación en lo infinito y el sentir religioso con su emoción vivencial¹¹⁰. En claro *revival* por recuperar las formas perdidas cristianas¹¹¹, ante un mundo sin alma y cerrado a la esperanza, se pone en marcha por parte de los románticos la reconquista del espíritu perdido del mundo¹¹². Nostalgia de la religión y de la Iglesia que tendrá en Wackenroder, Novalis, Tieck, Los Schlegel y Chateaubriand a los grandes apóstoles de la restauración religiosa y del nuevo misticismo romántico.

En efecto, aún en el afán de sentirse de su tiempo, una dimensión fundamental del hombre romántico, junto a la obsesión por el vertiginoso paso del tiempo, fue el constante interés por poner la mirada en el pasado, llevándole a recuperar la memoria perdida de la historia¹¹³, entendida ésta sobre todo, como maestra de la que aprender y como modelo a seguir¹¹⁴. Época, pues, del historicismo y del *revival* y en el que su principal rasgo va a ser la recuperación de un pasado idealizado, entendido como un paraíso a revivir en un presente que no satisface¹¹⁵. Desde un sentimiento de aflicción

¹⁰⁶ Hans Küng, *Música y religión. Mozart, Wagner, Bruckner*, Trotta, Madrid 2008.

¹⁰⁷ M^a Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar, *El siglo XIX. El cauce de la memoria*, Istmo, Madrid 1998, p. 94.

¹⁰⁸ Heinrich Heine, *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania*, Alianza, Madrid 2008, p. 184.

¹⁰⁹ Juan María Laboa, *op. cit.*, pp. 35-36: *El romanticismo hizo de la experiencia religiosa uno de los puntales de su teoría, colocándola entre las fuentes primarias de la inspiración artística, factor esencial de un sistema filosófico que iniciaba con una crítica total a la Ilustración y, en general, a todo lo que parecía demasiado cerebralmente abstracto, oponiendo a la racionalidad el sentimiento (...). Es decir, la corriente espiritual del Romanticismo favoreció la nostalgia de la religión y de la Iglesia y ayudó eficazmente a reconstruirla.*

¹¹⁰ Carlos Reyero, *El arte del siglo XIX*, Anaya, Madrid 1992, p. 14.

¹¹¹ Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Barcelona 2003, p. 73.

¹¹² *Id.*, p. 74.

¹¹³ Carlos Reyero, *El arte del siglo XIX, op. cit.*, p. 6.

¹¹⁴ Francisco García Gómez, *El nacimiento de la Modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX*, Publicaciones Universidad de Málaga, Málaga 2005, p. 127.

¹¹⁵ Rosario Assunto, *El revival y el problema del tiempo*, en: G. C. Argan, *El pasado en el presente*, Gustavo Gili, Barcelona 1977, pp. 29-46.

siempre insatisfecha que se halla en contraste con la realidad presente¹¹⁶, el romanticismo se instala, con nostalgia, en la búsqueda y anhelo de una época dorada, descubriendo en la Edad Media la etapa de la historia en la que mejor se encarnaron los ideales perdidos de la fe¹¹⁷. Antiguos monasterios y catedrales góticas pasan a ser arquetipos de la encarnación perfecta del ahora rescatado espíritu del cristianismo, conduciendo con ello al rechazo del resto de los estilos en su aplicación ideal a la nueva arquitectura religiosa¹¹⁸. En la presente configuración estética quedan condenados de manera ominosa los modelos clasicistas y barrocos, eligiéndose el símbolo esplendoroso de lo neogótico¹¹⁹. Eclecticismo tipológico que terminará hermanándose con un sinfín de «neos» posibles: neogipcio, neogriego, neorromano, neobizantino, neorrománico, neomudéjar. En fin, ciertamente una preocupación malentendida por reconstruir fielmente las formas estilísticas del pasado que concluirá en la segunda mitad del siglo con un arqueologismo ecléctico dislocado¹²⁰.

Con la segunda mitad del siglo se inaugura y afianza la primera revolución tecnológica que, pasando por el «maquinismo» pone en marcha el inicio de la producción económica capitalista y, con ella, la llamada Revolución Industrial. La movilización de millones de personas del ámbito rural hacia las concentraciones del extrarradio de las ciudades supondrá, además del hacinamiento humano y de las precarias condiciones de vida, también el nacimiento de la denominada «cuestión social» o «cuestión obrera».

Entre crisis, reivindicaciones, posiciones encontradas y revoluciones varias, irán conformándose y proponiéndose los distintos modelos de sociedad a elegir. Y

¹¹⁶ Giovanni Reale y Dario Antiseri, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁷ M^a Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁸ Javier Hernando, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Cátedra, Madrid 1995, pp. 127-128.

¹¹⁹ Parecido *revival* o mirada restauracionista fue la que siguió un amplio sector institucional de la música sacra, tanto del lado protestante como del católico, llegando incluso a comparar las tendencias de estos puristas románticos de la música religiosa con la escuela de los «nazarenos» en el campo de la pintura. En Alemania, por ejemplo, Kaspar Ett (1788-1847), Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867) y Eduard August Grell (1800-1886) no admitían cruzar la frontera más allá de las formas y maneras marcadas por Palestrina. Dentro del marco católico, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, dicho nazarenismo musical confluyó en el llamado «ceciliarismo», movimiento de música sacra que imperó la restauración del canto gregoriano y, cuanto más, del estilo «a capella» del siglo XVI. Cfr. Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid 1986, p. 160; Donald Jay Grout, *Historia de la música occidental*, Alianza, Madrid 1984, p. 609.

¹²⁰ Juan de Plazaola, *La iglesia y el arte*, B.A.C., Madrid 2001, p. 60: *La influencia de la Iglesia en la arquitectura sagrada del siglo XIX estuvo orientada por una romántica añoranza de la gran arquitectura medieval, unida, en las primeras décadas de ese siglo, a un cierto «romanticismo clasicista» del que también han quedado notables ejemplos en toda Europa. No podemos detenernos aquí a enumerar los centenares de iglesias que se construyeron en Europa como pastiches del estilo bizantino, romántico, gótico y neoclásico, o intentando una fusión ecléctica de varios de ellos. No puede negarse talento a algunos de aquellos constructores como el francés Jacques-Ignace Hittorf, el inglés Auguste-Welby Pugin o el alemán K. F. Schinckel; pero la invención creativa no fue un don que caracterizó la arquitectura cristiana de ese siglo.*

en esta búsqueda por un mundo mejor, igualitario, ideal y feliz, el discurso filosófico y político irá ofertando ante las variantes demandas del instante histórico, fuera ya de todo intento restauracionista, sus diversas propuestas ideológicas; sistemas de pensamiento que tendrán su protagonismo en la época del llamado protosocialismo o primer «socialismo utópico». Éste, en codas o herencias, recibirá y sintetizará todo el pensamiento revolucionario anterior, fecundando su discurso social con un nuevo lenguaje terminológico: societarismo, colectivismo, socialismo, comunismo, cooperativismo, icarismo, laborismo y obrerismo. Todos, como módulo básico de definición, cuestionarán o negarán la propiedad privada, planificarán la vida económica y demandarán el igualitarismo intentando colectivizar las formas sociales. Máximos representantes de este primer socialismo utópico serán Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837), Pierre Joseph Proudhon (1809-1865) y Robert Owen (1771-1858). Karl Marx (1818-1883), posteriormente, desde su obra *El Capital* (1867), fuera ya de utopismos e interpretaciones, anunciará la caída del capitalismo e intentará la transformación de la injusta realidad social de la alienante vida del trabajador del momento¹²¹.

Es decir, a raíz de todos estos movimientos sociales y en contra de miradas y vueltas restauracionistas, con carácter general da comienzo en esta segunda parte del siglo una etapa de emancipación de la sociedad y de la cultura de todas aquellas imposiciones de tutela estatal y religiosa propias del antiguo régimen¹²². Dicha emancipación la vemos reflejada sobre todo, por primera vez, en el mundo de las artes plásticas, teniendo a la pintura francesa como mejor exponente y original paradigma. En efecto, aquí, la pintura se independiza definitivamente del carácter vinculante que hasta la fecha tenía del encargo eclesiástico. Los pintores, empezando desde el realismo naturalista, van haciendo constante transición hacia el impresionismo. Fuera del cuadro de altar, ha cogido protagonismo la alegoría política (Delacroix), el registro notarial de la aparición de los primeros movimientos obreros y su conciencia social (Coubert), la caricatura o la amarga crónica de la realidad (Daumier), la sublimación de la vida campesina (Millet), la alteración de las «morales» a modo de almuerzo sobre la hierba (Manet) o la gran soledad del hombre ante la inmensidad de una noche estrellada (Van Gogh).

¹²¹ Cfr. José Ramos Domingo, *Pensamiento político, op. cit.*, p. 72.

¹²² F. Villacorta Baños, *Culturas y mentalidades en el siglo XIX*, Síntesis, Madrid 1993, p. 27.

3.- VIVEROS LITERARIOS Y FUENTES INVENTIVAS EN LA CONFORMACIÓN DE LA PINTURA DECIMONÓNICA

Afirmaba Hippolyte Taine (1828-1893) que *para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país y del momento en que el artista produce sus obras*¹²³. Pues bien, a tenor de lo que dijo Taine, nosotros también pensamos que para comprender mejor el arte pictórico del XIX, de mediados de siglo en adelante, hemos de vincularlo al contexto literario de la época, de tal manera que podemos afirmar que una gran parte del arte religioso decimonónico tiene una estrecha relación con la literatura de su tiempo; unas veces para posicionarse como antítesis dialéctica de sus propuestas y, otras, para asumirlo como fecundo vivero y fuente inventiva.

En efecto, fiel al discurso restaurador cayó bajo el signo de la sospecha una gran parte de la literatura de la época. Desde púlpitos y tratados apologéticos se advertía a los lectores de los perjuicios irreparables y la pérdida de fe que podían producir, aún en hombres dotados de talento, lecturas tales como el *Paraíso perdido* de Milton o el *Werther* de Goethe; infame libro este último que en el decir de la *Apología* del P. Weiss no hizo más que provocar un verdadero diluvio de lágrimas y una fiebre de suicidios¹²⁴. Siguiendo la lectura de la *Apología* de Weiss toda esta literatura perversa y malsana tuvo el inicio de su pecado original con *Manon Lescaut* de Prevost, novela donde, según el dominico, se encontraba practicado el principio de que el hombre, aun en el vicio, no hacía más que obedecer a la naturaleza, pudiendo así no obstante el pecado, conservar una naturaleza noble. Y esa, en síntesis, era igualmente la torpe moral que Víctor Hugo había presentado en *Marion Delorme*, Alejandro Dumas en *La dama de las camelias* y Dostoievski en *Raskolnikov*¹²⁵. En fin, todo un elenco de novelas naturalistas que culminaría en sus más altos despropósitos con la atrevida literatura de Jorge Sand, diabólica mujer, según Weiss, cuyos escritos terminaron por robar a tantos seres, sobre todo femeninos, tanto la virtud como el honor¹²⁶.

Aunque no sea específico propósito de nuestro estudio divagar excesivamente sobre este asunto, sí hemos de decir, no obstante, que el icono de la mujer lectora constituyó un objeto recurrente en la mayoría de los grandes pintores del siglo XIX. Franz Eybl

¹²³ Texto citado en: Vicenc Furió, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid 2000, p. 40.

¹²⁴ Manejamos aquí la siguiente edición: R. P. Alberto María Weiss, del Orden de Predicadores, *Apología del cristianismo*, Traducción de la última edición alemana por el Dr. D. Norberto Font y Sagué, Pbro. con licencia del Ordinario, Herederos de Juan Gili, Barcelona 1906.

¹²⁵ *Id.*, Tomo III, p. 43.

¹²⁶ *Id.*, p. 286.

(1806-1880), por ejemplo, nos presenta a su *Joven leyendo* en una actitud que refleja la total cautivación de la joven por la lectura, palpándose el estado anímico de su excitación interior al contacto y recuento de las páginas leídas. A la sombra de un árbol de espeso follaje, James Jacques Tissot (1836-1902) nos pinta su *Quietud*, instante en el que una hermosa mujer, en sutil contraposto de espaldas, pareciera haberse sustraído en su ejercicio lector al control de la sociedad y de todo su entorno inmediato. Mujer desafiante y de no menos mirada soñadora es el hermoso óleo de Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), donde, bajo el título de *Sueños*, una bella mujer junto a su sombrero de paja y sombrilla nos hace constar su consumado hábito por la lectura¹²⁷.

Constatado el incendio que no hacía más que atentar contra las sanas costumbres, nace como contrarréplica la llamada literatura religiosa, y especialmente aquella dirigida a la mujer joven, habiéndose constatado que la juventud femenina de un tiempo a esta parte era ya ávida lectora de torpes narraciones y novelas; y no solo eso, sino que también la moda del «folletín» había comenzado a incluir en sus entregas periódicas indecorosos grabados e impúdicas estampaciones¹²⁸.

Saliendo, pues, al paso y, sobre todo, para preservar la inocencia femenina, toma su auge un tipo de literatura espiritual dirigido expresamente al mundo femenino de la época, «fervorines» y libros piadosos que, sobre todo, tanto a niñas como a jóvenes doncellas avisaban del peligro de las tentaciones mundanas, de la falta de modestia y de los innombrables pensamientos impúdicos, dejando en las jóvenes una perenne sombra imborrable.

Sírvanos, por ejemplo, para ejemplificar pictóricamente semejantes prevenciones y avisos la *Lectora de novelas* (fig. 2) de Antoine Wiertz (1806-1865), donde una joven mujer totalmente desnuda, en indecorosa actitud, posa sin ningún comedimiento y no menos femenino recato encima de una cama sin cubrir sus desnudeces, a la par que se nos muestra abandonada y «engolfada» bajo los efectos febriles de la lectura. Pero a su lado, un diablo cornudo, con el fin de corromperla más fácilmente, le va suministrando toda una colección de novelas pervertidas, lamentable literatura que llevan la autoría, nada más y nada menos, que de Alexandre Dumas.

Pues bien, como anteriormente hemos señalado, a través de esta literatura piadosa comienza a conformarse aquí, en contra de la semblanza de la mujer disoluta y excesivamente desenvuelta del folletín y la novela, un icono de mujer aureada en compostura

¹²⁷ José Ramos Domingo, *Crónica e información en el sermonario español del siglo XIX*, UPSA, Salamanca 2008, p. 284. Sobre este aspecto de la mujer lectora, ver: Stefan Bollmann, *Las mujeres que leen son peligrosas*, Maeva, Madrid 2006.

¹²⁸ *Id.*, p. 285.



2. *Lectora de novelas*. ANTOINE WIERTZ

devota, teniendo como preferente lugar y estancia los deberes domésticos, el templo y el reclinatorio, y nunca sosteniendo entre sus manos el título de una novela torpe sino el salvoconducto de una ejemplar vida de santos acompañado de misal y rosario.

Y en dicha representación pública del ideal femenino súmase aquí la exaltación de la inocencia que junto a la santa ignorancia y la piedad tierna conforman los rasgos de la perfección virginal, figuración de mérito y virtud que tienen su máxima expresión en la pureza¹²⁹. Todo este recato hagiográfico de compostura femenil estética se complace en una visualización de lo femenino como espiritualidad pura, cerrando a su vez todas las sospechosas rendijas por donde podrían mostrarse las naturales turgencias de la biología del cuerpo. Es decir, aparece en dicha literatura religiosa una fisionomía marcada por aspiraciones de redención, fuera de todos los trasuntos mundanos, donde los afectos benévolos del alma tienen tal fuerza y virtud plasmadora sobre el cuerpo de la mujer que terminan por conformarlo en resplandeciente aureola.

Aun así, y a decir verdad, ya Kant había definido semejante tipología de la mujer ideal: *deja aparecer el brillo de una bella inteligencia con miradas modestas bajo semblante*

¹²⁹ Ute Frevert y Heinz-Gerhard Haupt, *El hombre del siglo XIX*, Alianza, Madrid 2001, p. 175.

*de seriedad y una noble presencia, y dibujándose en su rostro un tierno sentimiento y un corazón bondadoso*¹³⁰. La literatura religiosa no haría más que llevarla a su extremo. Se crea, pues, el nuevo cuerpo de la fiel y los signos por excelencia de la feminidad decimonónica. Es decir, el cuerpo vestido de blanco, en postura arrobada, ascensional, indicándose como preceptiva la mirada elevada para indicar fervor, y baja para expresar el recato y la modestia¹³¹.

Toda esta impronta de casta belleza del cuerpo de la fiel, de una literatura pietista que ha tenido a bien incidir en lo sobrenatural para cortar sus amarras con lo natural, trasvasa de manera espontánea su ideario estético a la pintura religiosa del momento. La mujer, pues, deja de ser ya tangible cuerpo deseado para pasar a ser ambiguo organismo corporal que solo trasluce desde su corporeidad sin cuerpo las emociones espirituales del alma. Como consecuencia, sobre todo en la pintura nazarena, se termina por configurar una iconografía religiosa de la mujer donde su aparente ambigüedad se convierte en signo inequívoco de santidad¹³². Ante semejante escisión entre la natural biología y lo sagrado, la estética femenina es definitivamente absorbida por las normas y cánones de la antropología angélica: posturas retóricas con arrobos de miradas virtuosas y santificadas, efusiones sentimentales, tristuras y melancolías. Es decir, Overbeck, Ary Scheffer, Rossetti, Madrazo (fig. 3) y Bouguereau trasladándonos a sus cuadros un icono de mujer donde solo prima la búsqueda de lo puro, de lo desencarnado, de lo asexuado. En fin, ciertamente todo un lenguaje de ternuras, de melindrosa y sentimental dulzura religiosa, en el que por querer elevar tanto de la tierra al cuerpo de la fiel, termina al final por aparecer un cierto erotismo camuflado¹³³.

Pero este cuerpo idealizado de la mujer tendrá a lo largo de casi todo el siglo XIX un fiel e incondicional acompañante: el ángel de la guarda. Y una vez más, desde la literatura piadosa, en contra de malignos cupidos del amor y tentadores galantes, se comienza a privilegiar, sobre todo en la edad juvenil, la necesaria compañía del ángel tutelar que salvaguardará la virtud de niñas y jóvenes doncellas. Dicho ángel de la guarda, perdiendo ya todo el parentesco con los aguerridos ángeles barrocos, y para que no haya equívocos malintencionados, queda travestido aquí con rasgos y

¹³⁰ Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid 2008, p. 80.

¹³¹ Ute Frevert y Heinz-Gerhard Haupt, *op. cit.*, p. 169.

¹³² Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*, Cátedra, Madrid 1996, p. 208. En cuanto a este tipo de mujer angelical marcada por el nazarenismo, no podemos decir lo mismo de la impronta femenina sugerida por el prerrafaelismo en la que su tipología estética extendió una semblanza de *femme fatale*; fuente iconográfica del cuerpo de la mujer que marcará sus dictados estéticos al *Art Nouveau*, el simbolismo y el *Art Decó*. Cfr. Carlos Cuéllar, *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, Debats, Valencia 2006, p. 69.

¹³³ Alain Besancon, *La imagen prohibida*, Siruela, Madrid 2003, pp. 334-335.



3. *Cabezas de mujer*. FEDERICO DE MADRAZO KUTZ

ropajes femeninos, androginia angélica para situarse mejor al lado del sujeto femenino expuesto a la tentación¹³⁴. Sácianos la pintura decimonónica de su candorosa representación, haciéndonos ver en su iconografía todos los accidentes que conllevan a un enviado celestial, quedando convertidos con su vaporosa y romántica levedad en permanentes escudos que no dejarán socavar el baluarte de la pureza femenina.

Mayor sentimentalización de la fe vendrá acompañada en torno a la figura de la Virgen María, siglo por otra parte en el que su figura redentora encuentra en las apariciones a Sta. Catalina Labouré (1830) en París y a Bernardette Soubirous (1858) en Lourdes un innegable refrendo para llevar posteriormente a Pío IX en 1854 a proclamar el dogma de la Inmaculada Concepción. Una vez más, repasando la literatura mariana de la época, vuelve a conformarse el prototipo iconográfico de la Virgen prestando suma atención incluso a los naturales accidentes a los que todo ser por mero hecho de nacer en este mundo han de estar necesariamente expuestos; sin embargo, no así la Virgen: (...) afirman a una voz que la Santísima Virgen estuvo inmune a todo padecimiento e inmundicia de las que aquejan al común de su sexo, y hay quien

¹³⁴ Ute Frevert y Heinz-Gerhard Haupt, *op. cit.*, p. 177.

*añade que ni siquiera el sudor contaminó a aquella carne purísima: porque todas estas cosas que llevan consigo horror y fealdad deben contarse entre las penalidades y manchas consiguientes al pecado original en que no tuvo parte la Virgen, y que por lo tanto no tuvieron lugar en su inocentísima persona (...)*¹³⁵. Como se ha dicho, tras la segunda mitad del siglo XIX, el florecimiento del culto mariano¹³⁶ impuso la imagen de la Virgen como la idealización de la belleza femenina, siendo ésta la encarnación más sublime a la hora de presentar a la mujer decimonónica la semblanza más perfecta de la pureza, intentándose unir aquí la proximidad entre las mujeres mortales y María. Junto a la literatura de Brentano¹³⁷, los artistas del grupo alemán de los nazarenos se dejan empapar de toda esta literatura mariana englobando en sus estéticas los rasgos idealizados y espiritualizados de la que ha de ser la suprema imagen femenina romántica: la Santísima Virgen, Madre de Nuestro Señor. Tanto nazarenos como prerrafaelistas y sulpicianos serán los principales adaptadores del universo simbólico romántico en la representación de María, haciendo que en su devoción el siglo termine por primar más lo mariano que lo cristocéntrico¹³⁸.

Igualmente deudora de la literatura místico-literaria fue también la imagen que de Jesús se fue configurando a lo largo de todo el siglo XIX, teniendo preferentemente a la iconografía del Sagrado Corazón como a su representación más excelsa y calificada. Y se toma en este instante como supremo vivero de invención para la figuración de Jesús las visiones que en 1690 había tenido Santa Margarita María Alacoque, donde en la quietud de su celda se le manifestó el Señor abriéndosele su pecho y mostrándole su ardiente y Sagrado Corazón: *Una vez entre otras, después de sentirme completamente retirada al interior de mí misma por un recogimiento extraordinario de todos mis sentidos y potencias, se me presentó Jesucristo, mi divino maestro, todo radiante de gloria, con sus cinco llagas, que brillaban como cinco soles, y por todas partes salían llamas de su sagrada humanidad, especialmente de su adorable pecho, el cual parecía un horno. Abrióse éste, y me descubrió su amantísimo y amabilísimo corazón, que era el vivo foco de donde procedían*

¹³⁵ D. Roberto, *Lecciones para cada día del mes de mayo, sacadas de la obra «Sobre el amor de María» de D. Roberto, Ermitaño Camaldulense de Monte Corona, y traducidas del original italiano*, Imprenta de El Católico, Madrid 1851, p. 121.

¹³⁶ San Alfonso María de Ligorio, *Las glorias de María*, Imprenta de la librería religiosa, Barcelona 1879, p. 391: *No pasemos, pues, un solo día sin visitar a nuestra Reina en alguna iglesia, capilla o en nuestra propia casa, en donde será bueno construir al efecto en lugar más retirado de ella un pequeño oratorio con su imagen adornada de colgaduras, flores, velas o lámparas.*

¹³⁷ J. García Font, *La magia de la imagen*, MRA, Barcelona 1995, p. 90: *Dos experiencias singulares marcaron la niñez de Brentano: el cántico del «Salve Regina», que escuchó en una iglesia, y fue para él una llamada directa —«Oh Clemens, oh pía, oh dulcis Virgo María»— que asoció a su propio nombre, Clemens María. Otra experiencia fue la visión de una imagen de la Virgen con el Niño en brazos, que aparece en sus composiciones, una y otra vez, como una constante obsesiva.*

¹³⁸ Ute Frevert y Heinz Gerhard Haupt, *op. cit.*, p. 173.

*semejantes llamas*¹³⁹. Las visiones de la santa se convirtieron inmediatamente en uno de los textos preferentes de la literatura devocional, codificándose ya en el siglo XVIII, dentro de un pietismo intimista, los afectos literarios y discursivos en torno a la iconografía del Corazón de Jesús¹⁴⁰. Ya en el XIX, más expresamente en el segundo romanticismo, toma hueco en la devoción la representación del corazón como sede orgánica del sentimiento, traslación devocional que empieza igualmente a poner su mirada en la fuente divina donde auténticamente mana el amor. Teniendo a la Compañía de Jesús como a su mejor propagador comienza un predicamento devocional de la iconografía del Sagrado Corazón contra la secularización moderna. En torno a su imagen, además de sus poderes terapéuticos y homeopáticos, se declaran sus ardores místicos, ardores que no destruyen pero inflaman haciendo aquí feliz y eficaz contraposición contra desvaríos y sensualidades del amor mundano¹⁴¹. Pero alejándonos ya de la Sagrada víscera sensible del Señor, y una vez más, la figuración que de su presencia se hará más extensible a lo largo de todo el XIX, qué duda cabe, que será la que vendrá marcada por la escuela nazarena.

4.- A MODO DE VALORACIÓN

Terminado todo este recorrido entre la relación de la literatura y la pintura hemos de apuntar ahora de manera ineludible uno de los debates en los que se plantea la calidad y validez de la pintura religiosa ejecutada a lo largo de casi todo el siglo decimonónico. Y sobre este aspecto, hemos de decir que mucho se ha escrito y hablado de la crisis de la pintura religiosa en el siglo XIX, crisis que en el decir de algunos autores produjo

¹³⁹ B. Margarita María Alacoque, *Autobiografía de la Beata Margarita María Alacoque. Copiada textualmente de la que dejó manuscrita ella misma por orden de su director el P. Rolen, S.J. Traducida por el P. Ángel Sánchez Teruel de la Compañía de Jesús*, Imprenta del Corazón de Jesús, Bilbao 1890, pp. 113-114.

¹⁴⁰ P. Francisco Nepueu, *Exercicios interiores para venerar los Misterios de Nuestro Señor Jesucristo*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid 1713, p. 428: *¿Has conocido ahora lo que Jesucristo padece por ti, y a qué males se sujeta por tu amor? Su Divina Majestad proveía muy bien todos estos, cuando se puso en nuestros altares, pero el ardor que tenía de entrar en nuestros corazones, y de ganarlos enteramente le hizo pasar por encima de todas estas dificultades, creyendo que la conquista del corazón del hombre valía bien todo esto. ¿Pues cómo podrás negar el tuyo, o no dársele enteramente habiéndole costado tanto?*

¹⁴¹ Ute Frevert y Heinz-Gerhard Haupt, *op. cit.*, p. 172: *A lo largo del siglo XIX asistimos a una progresiva depuración de los elementos anatómicos en la representación del Sagrado Corazón. Los dos corazones entrelazados diseñados por Charles Natoire para «L'Excellence de la dévotion au coeur adorable de Jésus Christ», del padre De Gallifet (1743) –carnosos y turgentes, coronados por la vena cava superior y la aorta limpiamente cortadas un tejido hiperrealista de vasos sanguíneos, enmarcado todo ello por llamas, rayos y cabezas de querubines (que horripilaron a Michelet)– dejan paso a corazones más delicados (...). El 26 de agosto de 1891, un decreto del Santo Oficio intervino para controlar el realismo excesivo de las imágenes del Sagrado Corazón. El decreto autorizaba las imágenes del corazón sin el cuerpo de Jesús, exclusivamente para la devoción privada, al tiempo que obligaba a que las imágenes expuestas al culto público presentaran exclusivamente la «divina figura entera» con Jesús mostrando su corazón.*

casi a lo largo de todo el decenio decimonónico un auténtico caos estilístico, originando un fenómeno sin precedente en cuanto a la casi total ausencia de originalidad y sentido creador, poniéndose de manifiesto tanto en el campo de la invención como en el de la composición iconográfica una flagrante esterilidad creativa¹⁴². Para el P. Plazaola, sin olvidar los quebrantamientos sufridos por la Iglesia en cuanto a despojos y desamortizaciones se refiere¹⁴³, una de las causas más relevantes del declinar de la pintura religiosa en el siglo XIX fue la lenta consumación y el divorcio, iniciado ya a finales del siglo XVIII, entre el arte y la Iglesia¹⁴⁴; como consecuencia, las proposiciones de la fe dejaron de empezar a casar con las potencias de la imaginación del artista¹⁴⁵. Semejante alejamiento trajo consigo un arte descentrado, teológicamente insignificante y desprovisto de auténtica invención iconográfica, es decir, imágenes y temas sin pulso, exentas de contenido vivificador e inconexas en su aspiración trascendente. Por otra parte, no supo o no quiso escuchar la Iglesia las nuevas proposiciones estéticas del arte propuesto por las vanguardias, dando consigo la espalda a muchas «paletas» de auténtica calidad. Pero si somos sinceros fue peor el remedio que la supuesta enfermedad, ya que planteó a la Iglesia *un serio problema de pastoral, una inadecuación lamentable entre su mensaje de eternidad y los medios caducos e inoperantes de transmisión*¹⁴⁶; es decir, la Iglesia se inclinó por refugiarse en el servicio estético de artistas muchas veces mediocres. Semejante apuesta hizo que entrara en la Iglesia un arte configuradamente académico, convencional, seriado y, las más de las veces, de dudoso gusto. Dando la espalda al signo creador de los tiempos e ignorando lo que ocurría en el actual latido de la creación artística, prefirió abrazar los cánones estéticos de un realismo dulzón, de fáciles complacencias sensibles, figurativamente seriado¹⁴⁷, repugnándole a los ojos como sacrílega y blasfema toda obra distinta, vigorosa y original. Después, en el último tercio del

¹⁴² Santiago Sebastián, «¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?», en: *Congreso Internacional Arte y Fe*, UPSA, Salamanca 1995, p. 78.

¹⁴³ Juan de Plazaola, *La Iglesia y el arte*, op. cit., p. 60: *En esos años, y como resultado de las revoluciones político-sociales, la Iglesia fue quedando divorciada de la sociedad, cuyo liderato había ya perdido anteriormente. Consecuentemente, el despojo de los bienes eclesiásticos, oficialmente decretado por el Estado en algunos países, condujo, por una parte, a un grave empobrecimiento de la Iglesia y, por otra, a una situación de progresivo abandono y demolición del patrimonio artístico de la cristiandad, un abandono que justamente ha merecido de los historiadores el calificativo de vandalismo. Este desvalimiento de la iglesia le impidió en casi todos los países acometer planes de envergadura al estilo de lo realizado en siglos anteriores. Los programas arquitectónicos religiosos verdaderamente importantes quedaron a la iniciativa del Estado, aunque es también verdad que los jerarcas eclesiásticos podían frecuentemente intervenir y decidir en los planes de construcción, toda vez que se les confiaba su salvaguarda, su uso y administración.*

¹⁴⁴ Id., *El arte sacro actual*, B.A.C., Madrid 1965, p. 422.¹

¹⁴⁵ Jesús Casás Otero, *Estética y culto iconográfico*, B.A.C., Madrid 2003, p. 469.

¹⁴⁶ José Manuel de Aguilar, O.P., «La imagen religiosa: consideraciones para una visión de conjunto», en: *Ara*, número 9, año III, Madrid, Julio 1966, pp. 12-22.

¹⁴⁷ Juan de Plazaola, *El arte sacro actual*, B.A.C., Madrid 1965, p. 423.



4. *La gran diáspora*. HENRI DE GROUX

siglo, el mal terminó por consumarse del todo y, el arte religioso, salvo algunos ejemplos honrosos, concluyó por caer en el remedo de un nazarenismo a lo *kitsch*, una empalagosa estampita a lo *saintsulpicien* o una estética sin alma a lo *olot*¹⁴⁸.

Y al hilo de lo que acabamos de decir, hagámonos aquí una última pregunta: ¿no podríamos entender entonces el movimiento simbolista de fin de siglo como una respuesta displicente a todas estas estéticas relamidas y gastadas por donde, de manera insistente y continua, había andado la pintura religiosa del XIX? Quizá, en cierto sentido, la pintura simbolista, rompiendo amarras y desatándose de imposiciones, aún con su heterodoxo y turbador discurso, no hizo más que poner el dedo en la llaga, acentuando con ello el agotamiento y la invalidez de las expresiones artísticas salvaguardadas a la sombra del dictado de la ortodoxia.

El siglo XIX, siglo del espíritu romántico, de la restauración y de las ideologías, fue un siglo inquieto, instalando en la conciencia y en el corazón del hombre tanto la inseguridad como el desasosiego. Pocos cuadros como *La gran diáspora* (1893) (fig. 4) del simbolista belga **Henri de Groux** (1866-1930) podían acercarnos a comprender y subrayar parte del cansancio y de la crisis que acabamos de apuntar. En

¹⁴⁸ *Id.*, p. 421.

efecto, esta *Díspora* de Groux, con semejanzas inventivas de *El triunfo de la muerte* de Brüegel y de *El Carro de Heno* de El Bosco, nos presenta una vista de total desolación. Inhóspita secuencia donde pareciera haberse derrumbado definitivamente la antigua sociedad tradicional. «No lugar» ya, sin Dios y sin Cruz, donde el hombre errabundo y en constante tránsito, pareciera haber perdido todos sus antaño «relatos» y certezas. Se trata, pues, de un cuadro en el que de manera simbólica nos narra no solamente la desorientación del hombre decimonónico a fin de siglo sino que, a la par, también quisiera constatar su pérdida de valores¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Junto a Groux, dentro de este espíritu simbolista de fin de siglo, hemos de señalar también a James Ensor (1860-1949), Henry Le Sidaner (1862-1939) y Franz von Stuck (1863-1928). No obstante, el movimiento simbolista más peculiar se dejó notar en el París de los años noventa, teniendo a la secta o salón de los *Rosacruces* como a uno de los grupos más significativos. Formado en torno a Joséphin Péladan (1859-1918), el poeta Saint-Pol Roux y el conde Antoine de la Rochefoucauld, los *Rosacruces* asumieron una estética fundamentada en una extravagante conjugación de lo esotérico, el ocultismo, lo satánico y lo masónico. Dentro de la filosofía estética de este grupo de los *Rosacruces* se han de señalar a Ferdinand Hodler (1853-1918), Carlos Schwabe (1866-1926), Jéau Delville (1867-1953), Jan Toorop (1858-1928), Xavier Mellery (1845-1921) y Fernand Khnopff (1858-1921). Se ha dicho que, por esta época, junto al bullicioso Moulin Rouge, París se llenó de pseudomísticos, magos, cabalistas y satanistas, consumándose la vuelta del diablo en el fin de siglo francés. En cierta medida, propiciando todo este aire de fiebre espiritista y diabólica, mucho le debe la estética pictórica de los Rosacruces a *Las letanías de Satán* de Baudelaire, *El fin de Satán* de Víctor Hugo y *Las noches de Satán* de Jules Bois. Semejante contagio llegó incluso a músicos como Debussy o Erik Satie; no desdeñando tampoco el influjo de toda esta fiebre satánica en las películas animadas del primer cinematógrafo: *La manoir du diable* (1896), *Le diable au couvent* (1899), *Les filles du diable* (1903), *Quatre cents farces du diable* (1859-1918). Cfr. Michael Gibson, *El simbolismo*, Taschen, Colonia 2006, pp. 55-59.

II

ALEMANIA

- 1.- El concepto de «ideal» en los epígonos dieciochescos: Winckelmann, Mengs y Schiller.
- 2.- El inicio de la *Empfindsamkeit*: «sentimiento y sensibilidad».
- 3.- En el ámbito de la «cristiandad y lo sagrado»: Wackenroder y Novalis
- 4.- Los artistas «visionarios» del primer romanticismo: Runge y Friedrich.
- 5.- Los Schlegel y Hegel.
- 6.- El nacimiento de la *Lukasbund*.
- 7.- La pintura nazarena.
- 8.- La pintura *Biedermaier*.
- 9.- En la senda de los Schlegel: P. Jungmann.
- 10.- La *Apología* de Alberto María Weiss: primera preceptiva estética de la escuela católica-alemana.
- 11.- La escuela de «Beuron».

1.- EL CONCEPTO DE «IDEAL» EN LOS EPÍGONOS DIECIOCHESCOS: WINCKELMANN, MENGES Y SCHILLER

Cualquier estudio serio que se preste como tal, a la hora de abordar la vida y obra de **J. J. Winckelmann** (1717-1768), demanda previamente escuchar la voz de J. W. Goethe (1749-1832). En efecto, en excepcional semblanza y no menos penetración psicológica, el creador del *Werther*, cual pocos, nos adentra en la rica y no menos compleja personalidad del hombre que propuso mostrar, como canon ideal, la auténtica belleza del arte en las insuperables formas y maneras de los antiguos griegos y romanos.

Y ya, de entrada, al escuchar al maestro de Weimar, no deja de sorprendernos su perspicaz juicio que, según él, daría comprensión a la fascinación del propio Winckelmann por las antiguas artes de los clásicos: Winckelmann era un pagano, al que ni bautismo ni religión alguna sirvieron para cristianizarlo¹⁵⁰. Después, Goethe, paseándonos a Winckelmann por Roma, nos lo ubica y presenta en sus primeros balbuceos indagadores, merodeando todavía aquí y allá, hasta que la casualidad y la fortuna le puso mano amiga al encontrarse con Antonio Rafael Menges¹⁵¹. Finalmente, Goethe,

¹⁵⁰ J. W. Goethe, *Winckelmann*, Orbis, Barcelona 1985, pp. 12-15: (...) *Esa descripción de lo antiguo, del sentido orientado hacia este mundo y sus bienes, condúcenos por modo inmediato a la consideración de que tales ventajas sólo son compatibles con un sentir pagano (...). Ese sentir pagano irradia de los actos y los escritos de Winckelmann y expresa, sobre todo, en sus primeras cartas, en que aún se debatía en el conflicto con las nuevas ideas religiosas. Ese su modo de pensar, ese alejamiento de toda mentalidad cristiana, deben tenerse presentes si queremos juzgar de su llamada conversión. Las sectas éranle a él de todo punto indiferentes, pues con arreglo a su naturaleza jamás perteneció a ninguna*». Hecha esta declaración, Goethe concluye la semblanza de Winckelmann con dos opiniones a modo de sentencia: «(...) *a fuer de nacido fundamentalmente pagano, no había sido suficiente el bautismo protestante para cristianizarlo, ni tampoco, después, tuvo la religión católica para él nada de atrayente. Sólo vio en ella el disfraz que había de ponerse (...)*».

¹⁵¹ *Id.*, p. 17: *Pero Winckelmann había merodeado largo tiempo por los amplios círculos de las reliquias clásicas, persiguiendo los objetos más valiosos y más dignos de su consideración, de no haber tenido en seguida la suerte de tropezar con Menges. Éste, cuyo gran talento se orientaba a las obras de arte antiguas y sobre todo bellas, puso inmediatamente a su amigo en contacto con lo más excelente que puede merecer nuestra atención.*

nos narra cómo los progresos de Wincklemann tendrían su suerte definitiva al entrar en contacto con el círculo romano del cardenal Albani, dignidad eclesial que tenía en su haber una incontable y abigarrada colección de arte antiguo¹⁵².

El concepto de «ideal», de lo realmente bello y el par conceptual de noble sencillez y serena grandeza, nos viene fijado en sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*¹⁵³, obra que verá la luz en 1754. En ella, por primera vez, Wincklemann nos adentra en la teoría del buen gusto, realización y ejecución que de manera única y singular comenzó a formarse bajo el cielo griego. A partir de ahora, poder percibir el arte en su más alto grado de perfección significa viajar a Atenas. Aquí, como en ningún otro lugar, se contempla ya la suma ejecución de la forma ideal en la que han sido creados y resueltos los cuerpos, sin hinchazón alguna ni adiposidades superfluas; es decir, toda la belleza elevada sobre la forma ordinaria de la materia que no ha sido cercenada por expresiones contaminantes¹⁵⁴.

Diez años después de las *Reflexiones*, en 1764, y en Dresde, se publica la primera edición alemana de lo que será la obra maestra y más nombrada de Winckelmann: *Historia del arte en la Antigüedad*, reflexión en la que la imagen de Grecia que aquí se nos aporta, será la que permanecerá prácticamente hasta nuestros días en gran parte de la cultura occidental¹⁵⁵. El recuento del arte en la antigüedad lo estructura y divide Winckelmann en cuatro tiempos o períodos: primeramente y, anterior a Fidias, señala el período primitivo o arcaico, sigue a continuación el período sublime que tuvo su correspondencia en los tiempos de Fidias y sus contemporáneos, el espacio bello se significó con Praxíteles y llegó hasta Lisipo, para terminar con el periodo indeterminado del llamado estilo imitativo que llegaría a su conclusión con la época de Constantino y sus sucesores¹⁵⁶. Como se ha señalado, podríamos decir, que esta

¹⁵² *Id.*, p. 21: *Contribuyó, sobre todo, a sus progresos la suerte de haber llegado a ser huésped del cardenal Albani. Éste, que, a más de grandes bienes de fortuna, poseía considerable influjo, y resuelto amigo del Arte desde su mocedad, había estado en las mejores condiciones para satisfacer su afición y gozado, como coleccionista, de una suerte rayana en lo maravilloso, hubo de encontrar en sus últimos años su mayor placer en la ocupación de instalar dignamente sus colecciones y rivalizar así con aquellas familias romanas que primero se dieran cuenta del valor de aquellos tesoros, y también cifraba así su gusto como su recreo en atestar el espacio a ese fin destinado, al modo de los antiguos. Apretujábanse edificio contra edificio, sala contra sala, vestibulo contra vestibulo, faltaba ya espacio para pozos y obeliscos, cariátides y bajorrelieves, estatuas y vasijas, en el patio y hasta en el jardín, pues ya cuartos grandes y chicos, galerías y gabinetes estaban abarrotados de los más notables monumentos de todas las épocas.*

¹⁵³ Para esta obra de Winckelmann seguimos aquí la edición de: Johann Joachim Winckelmann, «Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura» en: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona 1999.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 89: (...) *la piel que nos muestran estas obras maestras no se haya tensa sino suavemente extendida sobre una carne sana que la colma sin ampulosidad, que acompaña a los músculos y a ellos se une en sus flexiones.*

¹⁵⁵ Cfr. Mateu Cabot, «Importancia de los estudios estéticos del siglo XVIII», en «Introducción» a *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad. Seguida de las Observaciones sobre la Arquitectura de los Antiguos*, Segunda Parte, Libro único Cap. I-XX, Orbis, Barcelona 1985, pp. 235-265.

Historia del arte en la Antigüedad viene estructurada por Winckelmann como si se tratase de un proceso físico, desde la etapa de crecimiento a su decadencia y disolución¹⁵⁷. Y en el pasear de esta obra, pocos párrafos como el que a continuación registramos, podrían significar de manera más elocuente la génesis creativa del artista griego a la hora de encontrar en su selección depurada de todo defecto expresivo, el buscado canon de la belleza ideal; belleza a la que solo se llega cuando está formada por las partes más bellas de distintos individuos:

La naturaleza tiene sus defectos; el cuerpo más hermoso no carece de ellos y en él se encuentran frecuentemente partes que en otros son más bellas o pueden suponerse más perfectas. De acuerdo con esta experiencia, el artista inteligente aplicaba a su arte el procedimiento de los jardineros ingeniosos que injertan en un tallo otras ramas de buena calidad; y lo mismo que la abeja que extrae su dulce tesoro del néctar de muchas flores, ellos tampoco si limitan a tomar como modelo a un solo individuo, como lo suelen hacer a veces los poetas, tanto antiguos como modernos, y la mayoría de los artistas de nuestros días. Los griegos trataron de reunir las formas elegantes de varios cuerpos bellos, como sabemos por la conversación de Sócrates con el célebre pintor Parrasio. Supieron despojar a sus figuras de toda clase de atractivos personales que desvían a nuestro espíritu de la verdadera belleza. Esta selección de las partes bellas y su armónica asociación en una sola figura produjo la «belleza ideal»¹⁵⁸.

Dentro de la teórica del discurso estético, la *Historia del Arte en la Antigüedad*, terminaría constituyéndose como la máxima sublimación e interpretación del arte griego. Aún así dos años después de su aparición, 1766, le saldrá al paso la voz polemizadora y disidente de Lessing. Su *Laocoonte* se atreverá por primera vez a atacar las teorías del hasta entonces supremo teorizador de las artes: *en lo tocante a la razón que da Winckelmann (...) me atrevo a opinar de modo distinto*¹⁵⁹. Y no solo eso, con el *Laocoonte* se suscribirá y reafirmará también la primera llamada a la autonomía e independencia del arte de toda religión:

Solo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquellas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquellas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen ese nombre, porque en ellas el Arte no ha trabajado por mor de sí mismo sino como mero auxiliar de la religión¹⁶⁰.

¹⁵⁷ M^a Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad*, *op. cit.*, Primera Parte, Libro IV, Cap. III: «Consideraciones sobre la belleza en las obras de Arte: belleza individual y belleza ideal», p. 130.

¹⁵⁹ Gotthold Efrain Lessing, *Laocoonte. O sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona 1985, Cap. I, p. 42.

¹⁶⁰ *Id.*, Cap. IX, p. 115.

Emparentada con la estética de Winckelmann se nos aparece y presenta las *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura*¹⁶¹ del bohemio **Antón Rafael Mengs** (1728-1779) (fig. 5). De atenernos a la lectura que de él hizo D. Marcelino Menéndez Pelayo¹⁶², Mengs, en su tratado, terminó por condenar y proscribir, al igual que Winckelmann, a todos aquellos artistas que no quisieron o no supieron servirse de los mármoles griegos para la búsqueda de la perfección¹⁶³. Para D. Marcelino, Mengs, instalado en el Olimpo de heladas e inaccesibles regiones celestes¹⁶⁴, y sin concesión alguna, dictó su férula censoria sobre todo lo que se percibía a naturalismo expresivo, lo mismo italiano, que español o flamenco; y lo que es peor, en casi toda Europa, la académica voz de Mengs, terminó siendo escuchada como si se tratase de un oráculo¹⁶⁵. Dicha difusión de los renovados ideales clásicos fue comunicada de manera impecable por nuestro tratadista a su propia forma pictórica, constatándose en ella la estudiada simetría de la composición, el concierto y encuentro exacto, casi matemático, de las proporciones y las partes, y la impecable perfección en el dibujo. Pongamos como ejemplo la traducción que de todo ello trasladó a su *Crucificado* de Aranjuez, donde en carnación marfileña y en clara estética academicista de modelos grecorromanos, se dejan leer, ya atemperadas y contenidas definitivamente, las formas y emociones de las hasta ayer desorbitadas postrimerías barrocas¹⁶⁶.

En cuanto a la teórica del arte se refiere, toda esta contención expresiva de las emociones y del *pathos* barroco volverá, años más tarde, a tener su refrendo en la preceptiva estética de **Friedrich Schiller** (1759-1805). En efecto, su epigonal voz dieciochesca retomará el idealizante discurso academicista previamente apuntado y señalado por Winckelmann y Mengs.

¹⁶¹ Seguimos aquí la edición de D. Joseph Nicolás de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de cámara del Rey*, Imprenta Real, Madrid 1797. «Segunda Edición» que es la que también consulta D. Marcelino Menéndez Pelayo.

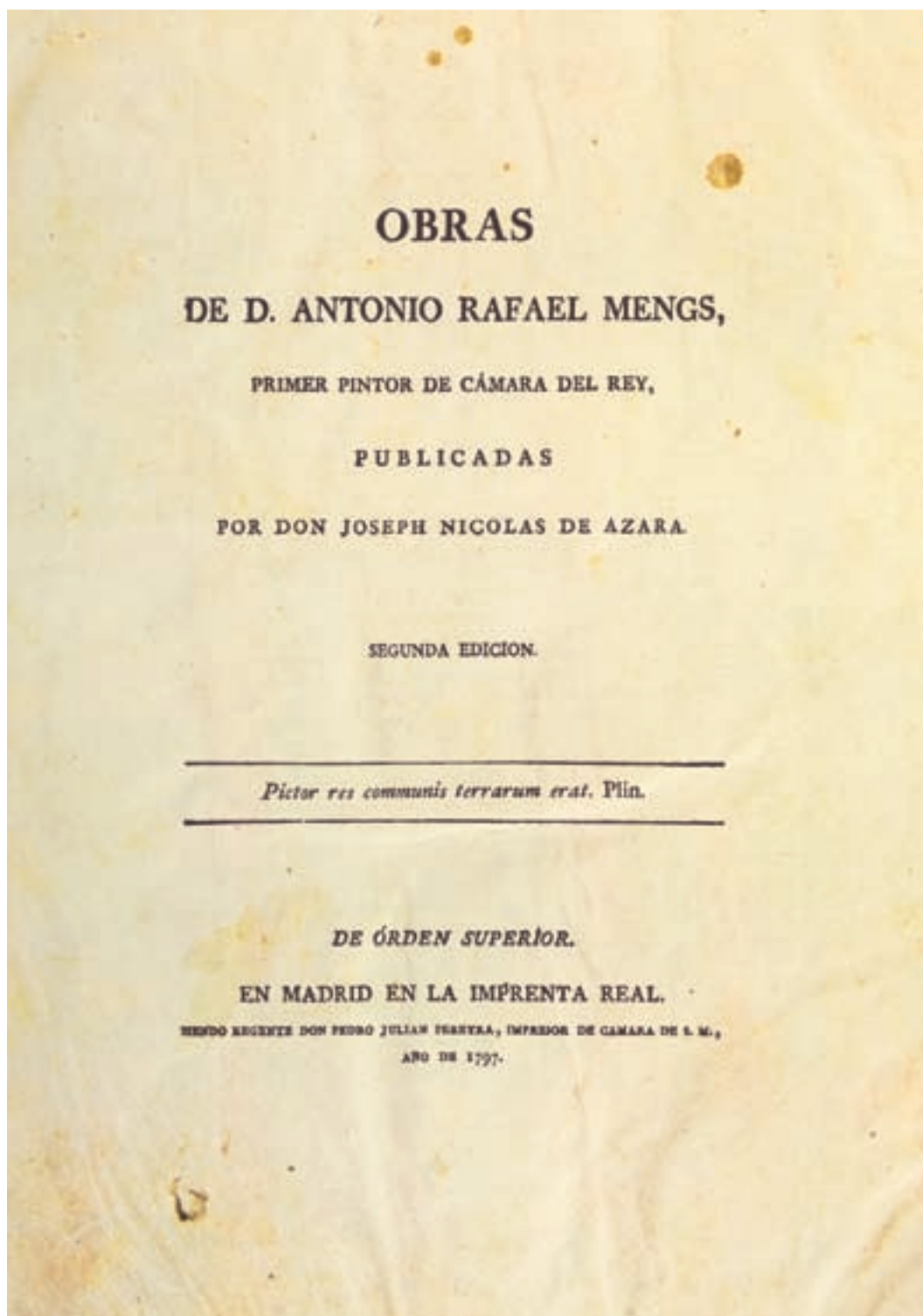
¹⁶² Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid 1961.

¹⁶³ *Id.*, Tomo III, Cap. IV: «De la estética en los tratadistas de las Artes del diseño durante el siglo XVIII», p. 536: semejante consejo de Mengs le hace decir a D. Marcelino: *La aberración estética no puede llegar a más: ¡estudiar la forma humana en mármoles y no en el modelo vivo!*

¹⁶⁴ *Id.*, Cap. I: «De las ideas generales acerca del arte y la belleza, en los escritores españoles del siglo XVIII», p. 145. A este respecto vuelve aquí a comentar socarronamente D. Marcelino: *La belleza es la perfección de la materia, y tiene por principal efecto transportar el alma a una momentánea beatitud, que le hace soñar con la visión celeste y aspirar a la patria de la cual se haya desterrada.*

¹⁶⁵ *Id.*, Cap. IV, p. 537: *Todo el mundo quemó lo que él quemaba, y adoró lo que él adoraba. Ni arquitectura gótica, ni escultura cristiana, ni pintura italiana anterior a Rafael, ni el mismo arte de Miguel Ángel, ni la pintura alemana, ni el naturalismo holandés, ni el naturalismo español, encontraron gracia ante las iras censorias de los nuevos críticos, encaramados en las sillas curules de las Academias (...).*

¹⁶⁶ Cfr. Aurelia María Romero Coloma, «El neoclasicismo de Antonio Rafael Mengs en su «Crucificado» del Palacio Real de Aranjuez», *Revista del Patrimonio Nacional* 142 (1990) 50-54.



5. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs.* JOSEPH NICOLÁS DE AZARA

En sus *Reflexiones sobre el uso de lo vulgar y lo indigno en el arte*, obra fechada en 1793, Schiller nos expone su apreciación sobre la necesidad en las artes de mantener por encima de todo el equilibrio de las formas expresivas. Traducción de serenidad estética que un espíritu noble siempre habrá de dejar notar en su obra por encima de todo lo vulgar. Lo vulgar, pues, enfrentado al «intelecto» y a su justa racionalidad, no despierta otro interés que no sea lo meramente sensible. Habrá, pues, todo artista de erigirse por encima de lo sensible sublimando lo vulgar. Máximo ejemplo de este saber que hacer sublimado lo supieron mostrar los griegos, tendiendo siempre hacia el ideal. Sin embargo, para Schiller, gusto vulgar en las artes plásticas lo tuvieron siempre los pintores neerlandeses. Por lo tanto, para no caer en la vulgaridad, el artista debe evitar siempre la representación de lo accesorio y casual, trasluciendo en su obra lo notable, es decir, el reflejo del alma que ha de dejarse leer y notar en acciones, gestos y posturas. Pero aún más, para Schiller, el nivel por debajo de lo vulgar se encuentra y puede llegar también a lo indigno, manifestación en el arte que termina rayando, cuando no en lo tosco y plebeyo¹⁶⁷, sí alterando las infranqueables leyes del decoro y la decencia¹⁶⁸. Tres años más tarde, 1796, Schiller, en *Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas*, volvería a reflexionar sobre la necesidad de la moderación y decencia en las artes, demandando para ello la armoniosa combinación entre el gusto y el «buen tono», ley estética que, al margen de la tormenta de las sensaciones, exige la voz de la razón, imponiendo de esta manera los justos límites a los toscos arrebatos de la naturaleza¹⁶⁹.

Como se ha llegado a afirmar, con Mengs, Winckelmann, y digamos también nosotros Schiller, se constituyó uno de los discursos estéticos que mayores obstáculos pondría al posterior antiacademicismo del gusto romántico pero, también, al mismo tiempo dio comienzo con ello el mayor incentivo para la reacción¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Friedrich Schiller, *Escritos breves sobre estética*, Doble J, Sevilla 2007, p. 29. A pesar de la crítica que Schiller hace de la pintura neerlandesa nos preguntamos aquí si el dardo de su crítica no vendría más a cuento con un posible visionado del naturalismo de Caravaggio: *En la Historia Sagrada pueden encontrarse cuadros en los que los apóstoles, la Virgen e incluso Jesucristo muestran una expresión que parece hubieran sido sacados de entre la más vulgar de las plebes. Estos ejemplos son de un gusto indigno, que no da derecho a que deduzcamos un modo de pensar tosco y plebeyo por parte del artista.*

¹⁶⁸ *Id.*, p. 18: (...) lo indigno se opone a lo noble y a lo decente a un mismo tiempo. Rendirse a todas las pasiones sin oposición alguna y satisfacer todos los instintos sin siquiera dejarse refrenar por las leyes de la decencia, por no hablar de las de la moralidad, es algo indigno, y revela un alma indigna (...). También en las obras de arte puede caerse en lo indigno, y no sólo al elegir motivos indignos que excluyan todo sentido de la decencia y del decoro, sino también al «tratarlos indignamente». Un motivo es tratado indignamente cuando se subraya en él aquel rasgo que la decencia oculta, o cuando es expresado de manera que se oriente hacia imágenes indignas.

¹⁶⁹ *Id.*, p. 64.

¹⁷⁰ Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte*, Debolsillo, Barcelona 2004, p. 201.

2.- EL INICIO DE LA *EMPFINDSAMKEIT*: SENTIMIENTO Y SENSIBILIDAD

Pero los primeros rasgos identificadores del vocabulario expresivo romántico no nos vendrán primeramente dados desde la configuración de las artes plásticas, sino que tendrán su máximo exponente en el arte de la música, cuando durante la década de 1740 el sentimiento empezó a valorarse de manera explícita junto con, o quizás en lugar de, la razón¹⁷¹. En efecto, a la par que con el sensitivo y galante gusto francés de la época, en Alemania, comienza a coger protagonismo el llamado movimiento de la *Empfindsamkeit*, sentimiento y sensibilidad que tuvo su innegable correspondencia con el pietismo, religión del corazón y del recogimiento interior que puso su acento y énfasis en la subjetividad, en la expresión y comunicación emotiva de efusiones y sentimientos¹⁷². De lo que afirmamos puede quedar como inmejorable ejemplo el inabarcable mundo de las sonoridades bachianas en la iglesia luterana de Santo Tomás de Leipzig, tiempo en que Juan Sebastián Bach (1685-1750) alzó hasta sus más altas cotas expresivas el modo intimista de la cantata¹⁷³.

Todo este movimiento de la *Empfindsamkeit* vendría posteriormente refrendado por el discurso estético, siendo **Moses Mendelssohn** (1729-1786) uno de los primeros teóricos a la hora de dar «carta» de licitud e importancia al subjetivo mundo de los sentimientos¹⁷⁴. Se inicia aquí el largo debate sobre la noción del gusto y, por ende, la dialéctica discursiva entre sentimiento y conocimiento¹⁷⁵. Como consecuencia, de ahora en adelante, ya no va a ser solamente la razón la que impere e imponga todos

¹⁷¹ Arnold Whittall, *Música romántica*, Destino, Barcelona 2001, p. 11.

¹⁷² Volker Rühle, *En los laberintos del autoconocimiento: el «Sturm und Drang» y la Ilustración alemana*, Akal, Madrid 1997, p. 20: (...) *el pietismo ofreció las posibilidades de expresión y de comunicación las que podía verse el represado mundo del sentimiento: devoción del corazón que dio origen a la inmersión en el mundo de los sentimientos propios, y que precisaba de no muchas palabras y de ningún contenido doctrinal.*

¹⁷³ Hemos de señalar aquí, como cantatas claramente pietistas, las BWV 1, 6, 19, 20, 82, 161, 169, 198, 209 y 213 del catálogo de Bach. Y dentro de ellas, a reseñar las desbordantes y emotivas «arias» que Bach pone en boca del tenor. Emotivamente pietista y cargada de hondo sentimiento se deja escuchar, por ejemplo, el Aria para «Basso» de la *Ich habe genug*, BWV 82; igualmente inspirada y no menos sentida se nos vuelve a mostrar el Aria para tenor *Bleibt, ihr Engel, Bleibt bei mir* de la cantata BWV 19.

¹⁷⁴ Cfr. Moses Mendelssohn, «Sobre los sentimientos. Carta Octava» en: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, op. cit., .

¹⁷⁵ Jean Henri Samuel Formey, «Análisis de la noción del gusto» en: «Apéndice» a Yves Marie André, *Ensayo sobre lo bello*, Publicacions de la Universitat de Valencia, Valencia 2003, pp. 119-120: *El gusto es en general el conocimiento de las bellezas, cuales sean que están repartidas en las horas de la naturaleza y del arte, en cuanto este conocimiento va acompañado de sentimiento (...). (...) si tuviera que optar entre el conocimiento y el sentimiento y que sólo se le pudiera dar el nombre de «gusto» a una de estas dos cosas, sería más justo dárselo a la segunda que a la primera ya que es el sentimiento el que tiene más analogía con lo que llamamos «gusto» con respecto al cuerpo. El conocimiento juzga y aprecia, pero sólo después de que el sentimiento haya gustado y por consecuencia, se quisiera hablar con rigor, sólo el sentimiento gusta.*

sus criterios. Para **Johann Georg Hamann** (1730-1788), los presupuestos filosóficos que habían marcado y delimitado hasta la fecha las exclusivas posibilidades de la razón, resultaban ya cortos de miras y asfixiantes para el espíritu humano; había, pues, según Hamann, que prestar atención a otro tipo de conocimiento al que no podía llegar la razón como facultad autónoma, conocimiento al que solamente se podía llegar a través de la fe y el sentimiento¹⁷⁶.

Puesto en cuestión el exclusivo protagonismo de los tiempos ilustrados y del juicio inapelable de la razón, este hombre, aún dieciochesco, habiendo ya abierto las puertas al sentimiento, comienza igualmente a volver la mirada hacia los antaños tiempos del gótico, declarándolo como espacio ideal de la historia donde el hombre estuvo siempre aureolado por la nobleza de sentimientos, caballerosidad y profunda religiosidad. Desde esta visión idealizante empieza a desarrollarse en la nueva generación de escritores y pensadores alemanes un imparable movimiento que tendrá como modelo el rescate e imitación de las olvidadas y denostadas formas góticas¹⁷⁷. De ahora en adelante, tanto las arquitecturas como el discurso pictórico-plástico de los antiguos maestros, se erigen ya como ejemplo y prototipos a seguir. Por el contrario, las amables y repetitivas maneras del racionalismo rococó dan paso ahora ya a la originalidad, sentimiento y verdad del modelo gótico, dejando éste ya de ser sinónimo de barbarismo, exuberancia desordenada y carencia de reglas. Bajo esta nueva concepción, no exenta de un cierto posicionamiento germánico y nacionalista, y como suma expresión del alma del pueblo alemán¹⁷⁸, puede entenderse al «primer» Goethe de juventud y su exaltación de las bellas y justas proporciones

¹⁷⁶ Cfr. David Estrada Herrero, *Estética*, Herder, Barcelona 1988, p. 475. Para Isaías Berlín, *El mago del Norte: J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, Tecnos, Madrid 2008, pp. 54-76, este adversario implacable de la Ilustración no se puede abarcar ni entender sin su explícita referencia al pietismo y emocionalismo de la época. Para Berlín, Hamann, a pesar de sus escritos dispersos y asistemáticos, supo detectar mejor que nadie las insuficiencias de la razón.

¹⁷⁷ Inmanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid 2008, pp. 43 y 113; en contra de lo que venimos hablando, el registro y la mirada hacia los tiempos y momentos del gótico que nos hace Kant, amén de negativamente crítica, se nos aparece igualmente demoledora: *Los monasterios y los sepulcros del mismo estilo para encerrar a santos y vivos son «esperpentos» (...). Una vez que los bárbaros aseguraron por su parte su poder, iniciaron un cierto gusto al revés, que se llama el gótico y que terminó en esperpentos. No se veían sólo esperpentos en la arquitectura, sino también en las ciencias y en los restantes usos (...). Se vieron aventuras espirituales y mundanas y muchas veces una bastarda clase salvaje y horrible de ambas. Monjes con el misal en una mano y la bandera de guerra en la otra, a quienes seguían ejércitos enteros de víctimas engañadas para hacer enterrar sus huesos en otras regiones celestes y en un suelo más santo (...). Durante esta época, la religión juntamente con las ciencias y las costumbres eran sustituidas por miserables esperpentos (...). Los votos monacales de una gran parte de los hombres útiles hacían numerosas sociedades de ociosos solícitos, cuyo género de vida caviloso los hacía hábiles para maquinarse miles de esperpentos de escuela.*

¹⁷⁸ Götz Pochat, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antigüedad al siglo XIX*, Akal, Madrid 2008, p. 427.

que se le aparecían y dejaban notar por la mirada ya convertida ante la visión de la catedral de Estrasburgo:

Cuando fui a la catedral por primera vez, tenía la cabeza llena del conocimiento general del buen gusto. De oídas, honraba la armonía de las masas, la pureza de la forma y era enemigo jurado de la caprichosidad confusa de los ornamentos góticos. Bajo el apartado de «gótico», como un artículo de un diccionario, acumulaba yo todos los malentendidos sinónimos que habían pasado alguna vez por mi cabeza sobre lo indefinido, lo desordenado, lo innatural, lo juntado de mala manera, lo revestido y lo recargado -sin embargo, al llegar ante la vista de la catedral, exclama Goethe- ¡Con qué emoción inesperada me sorprendió la vista al llegar delante! Una impresión completa y total llenó mi alma, que, por estar compuesta de mil detalles en armonía, yo podía fácilmente saborear y disfrutar, pero no comprender y explicar. Dicen que es así con los goces del cielo...¹⁷⁹.

3.- EN EL ÁMBITO DE LA CRISTIANDAD Y LO SAGRADO: WACKENRODER Y NOVALIS

Se considera a **Wilhem Heinrich Wackenroder** (1773-1798) como a uno de los primeros pensadores alemanes auténticamente románticos¹⁸⁰, iniciándose con él la moda literaria y discursiva de abordar y proponer la creación artística desde lo específicamente religioso, preferentemente en su expresión católica¹⁸¹. Y serán los *Efluvios de un monje amante del arte*¹⁸², grupo de ensayos escritos en 1796, donde Wackenroder nos hará volver la mirada hacia los tiempos dorados del Quattrocento italiano y el renacimiento cisalpino de Durero, tiempos en los que el artista y pintor, en la soledad de su celda, nunca olvidaba alternar el ejercicio creativo con la oración y la plegaria.

¹⁷⁹ J. W. Goethe, *De la Arquitectura alemana (1770-1773)*, texto citado en J. M. Valverde, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona 1995, p. 166. Aún así, años más tarde, a Goethe no le va a seducir solamente la visión de la catedral de Estrasburgo sino, también, el Goethe de la «campiña romana» quedará igualmente seducido por el clasicismo de la arquitectura de Andrea Palladio.

¹⁸⁰ Conocemos la amplia formación humanística del joven Wackenroder. Sabemos que cursó sus primeros estudios con el conocido historiador del arte Johann Dominique Fiorillo (1748-1821). Igualmente interesante en la formación de Wackenroder fueron los continuos contactos que tuvo con una de las personalidades más relevantes de la época en el conocimiento del pietismo y la música de Bach, nos referimos al primer gran biógrafo del cantor de Leipzig: Johann Nikolaus Forkel (1749-1818). No es extraño, entonces, el interés que se respira en los *Efluvios* por el ámbito y mundo musical. Y en cuanto a la formación pictórica se refiere, conocemos también las asiduas lecturas de Wackenroder sobre las monografías de arte de Giorgio Vasari y Giovanni Pietro Bellori. Cfr. Ernst Behler, «Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo», *Anuario Filosófico* 29 (1996), p. 25.

¹⁸¹ Alfredo de Paz, *op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁸² Para nuestra lectura, seguimos aquí la edición siguiente: Wackenroder y Tieck, *Efluvios cordiales de un monje amante del arte. Con una reseña de August Wilhelm Schlegel*, Traducción e introducción de Héctor Canal y epílogo de Cord- Friedrich Berghahn, KRK, Oviedo 2008.

Primeramente, con el ensayo que lleva como título *La aparición de Rafael*, Wackenroder polemiza y mantiene una disputa con los hasta ahora considerados sabios de la tierra¹⁸³, vanidosos filósofos y orgullosos ilustrados que vanamente han querido demostrar y hablar sobre los indecibles misterios del cielo con su pobre lenguaje terrenal¹⁸⁴. Para Wackenroder todos estos ilustrados de profano parloteo no son más que ofuscados y cínicos descreídos que han osado negar la inspiración creativa como don celestial que solamente puede venir de Arriba¹⁸⁵. Como ejemplo, señala Wackenroder cómo la perseguida inspiración, habiendo sido previamente auxiliada por el rezo, puede tornarse en feliz «aparición» dictada al artista y concederle la anhelada «visión» de un rostro supraterrrenal en torno a la imagen mariana, belleza que de otra manera el artista o pintor no habría podido perfilar e infundir a la faz del icono virginal¹⁸⁶.

Como brusca contraposición a la concepción e imagen del artista intelectual de Winckelmann, pagano y antiquizante¹⁸⁷, nos habla el ensayo *Recuerdo en honor del Señor Alberto Durero*, pidiéndose implícitamente en él el abandono del arte griego como único referente ejemplar y, por ende, la vuelta a la Edad Media alemana, poniendo a Durero como modelo ideal. Y aquí, en palabras de Wackenroder, *no sólo bajo el cielo italiano, bajo cúpulas majestuosas y columnas corintias; también bajo bóvedas apuntadas, edificios intrincadamente ornamentados y torres góticas crece arte verdadero*¹⁸⁸.

El poder del arte y su capacidad de seducir y conmover viene desarrollado y expresado en *De dos lenguajes maravillosos y de su fuerza misteriosa*. En este ensayo de los *Efluvios cordiales* pareciera Wackenroder dialécticamente inmune al veredicto

¹⁸³ Cfr. Sergio Givone, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid 2002, pp. 68-69.

¹⁸⁴ H. Wackenroder - L. Tieck, *op. cit.*, p. 69: *Los que se dicen teóricos y sistemáticos describen de oídas la inspiración del artista y están perfectamente satisfechos de sí mismo cuando reúnen con su filosofismo vanidoso y profano palabras transcritas para algo de lo que no conocen ni el espíritu, que no se deja describir con palabras (...).*

¹⁸⁵ *Id.*, p. 70: (...) *reniegan con risa sarcástica, de lo celestial en el entusiasmo artístico y no quieren aceptar ningún galardón especial o bendición de ciertos espíritus extraordinarios y eminentes, porque ellos mismos se sienten alejados de aquellos*. Esta misma idea de la inspiración que viene de arriba volverá a repetirla Wackenroder en el ensayo que lleva como título *Algunas palabras sobre generalidad, tolerancia y filantropía en el arte*, 133, indicando a continuación el acto creador del artista con el Creador: *«Entended que cada ser sólo puede hacer salir de sí creaciones con las fuerzas que ha recibido del cielo y que todas sus producciones han de ser a su imagen y semejanza.*

¹⁸⁶ *Id.*, pp. 74-75: (...) *Finalmente no pudo contenerse más y empezó con mano temblorosa una pintura de la sagrada Virgen y, durante el trabajo, se iba sofocando más y más su interior. En una ocasión, por la noche, ya que él, como le sucedía a menudo, rezaba en sueños a la Virgen, se despertó sobresaltado y en la tenebrosa noche su ojo se vio atraído por un claro resplandor, percatándose de que su cuadro de la madona que, aún inacabado (...), se había convertido en un cuadro perfecto y realmente vivo (...); la aparición quedó grabada para siempre en su ánimo y en sus sentidos, y siempre lograría representar a la madre de Dios como la había imaginado en su mente.* Hemos de decir que esta secuencia de los *Efluvios* se convertiría posteriormente en texto inicial de la escuela «nazarena».

¹⁸⁷ Cfr. Cord - Friedrich Berghahn, «Poéticas de la contingencia. Los «Efluvios cordiales de un monje amante del arte» en el contexto del romanticismo temprano» en: «Epílogo» a Wackenroder y Tieck, *op. cit.*, p. 274.

¹⁸⁸ *Id.*, p. 150.

dictado por Hegel en sus famosas lecciones de estética¹⁸⁹, afirmando por contra cómo muchas pinturas e imágenes de la Pasión de Cristo, de la sagrada Virgen y de las historias de los santos, en su contemplación, han sido capaces de purificar su ánimo e infundir en lo más íntimo de su alma convicciones más virtuosas que los propios sistemas de moral¹⁹⁰. Podríamos decir que este ensayo, en sus palabras finales, se nos parece y suena en clara remembranza discursiva al discurso sobre las imágenes de San Juan Damasceno: *Y cuando regreso al templo y contemplo íntima y gravemente la pintura de Cristo en la cruz, veo elevarse ante mí todo otro un mundo propio de Dios, y siento de otro modo que se alzan grandes cosas en mi interior*¹⁹¹.

En *Cómo y de qué manera debería realmente uno contemplar las obras de los grandes artistas de la tierra y usarlas para el bienestar de su alma*, Wackenroder nos plantea, amén de una velada crítica al comportamiento de visitantes a museos y pinacotecas¹⁹², el auténtico sentido expositivo de las obras de arte, obras de arte que no están ahí, colgadas en la pared, para que simplemente el ojo las mire y pase, *sino para que uno se adentre en ellas con corazón complaciente y vivo y respire en ellas*¹⁹³, ya que en el fondo de las obras, de manera misteriosa, *llamea un aceite de vida eternamente ardiente que nunca se extingue ante nuestros ojos*¹⁹⁴. Por lo demás, desde este escrutinio pictórico y contemplativo, el disfrute de las más nobles obras de arte puede ser comparado con el rezo¹⁹⁵.

Pasaje memorable de los *Efluvios* es la *Carta de un joven pintor alemán en Roma a su amigo en Nüremberg*¹⁹⁶. En ella, en contra de la sobriedad y desnudez protestante, se nos expone y recrea toda la grandiosidad y magnificencia teatral de la liturgia católica, el canto latino y el poder transformador de su música. El autor de la carta, aludiendo quizá a una clara «exposición» del Santísimo, nos narra su emoción y la de todo el auditorio en el instante y levantamiento de la Sagrada Hostia. Al igual que todos, el joven pintor, aún protestante, también termina poniéndose de rodillas

¹⁸⁹ Por más que contemplemos la dignidad y maestría con que están representados el Padre Eterno, Cristo y María, todo ello ya no es capaz de hacernos doblar nuestras rodillas.

¹⁹⁰ Wackenroder y Tieck, *op. cit.*, p. 157.

¹⁹¹ *Id.*, p. 159. Cfr. San Juan Damasceno, *Sobre las imágenes*, PG 94, 1268: *Cuando no tengo ganas de estudiar y dispongo de tiempo libre, me voy de buena gana a la Iglesia y contemplo los cuadros. Éstos acarician mis ojos como las flores del campo; y la gloria de Dios desciende sobre mi alma. (...) Las imágenes me hablan con una voz que no oyen mis oídos.*

¹⁹² *Id.*, p. 171: *Las pinacotecas se contemplan como ferias donde se juzgan, alaban y desprecian nuevas mercancías de pasada; cuando deberían ser templos donde uno, con tranquila y silenciosa humildad y en profunda soledad, pudiera admirar a los grandes artistas, como los supremos entre los seres terrenales, y reconfortarse con la larga y fija observación de la sus obras en el resplandor de los pensamientos y sentimientos más encantadores.*

¹⁹³ *Id.*, p. 174.

¹⁹⁴ *Id.*, p. 175.

¹⁹⁵ *Id.*, p. 172.

¹⁹⁶ No entramos aquí en el debate si la carta lleva la autoría de Tieck.

e inclinando la cabeza. Mira después al motivo que le ha conducido a entrar en el templo de Roma, su católica dama, y al mirarla, la ve derramar lágrimas en clara compostura de devoción celestial. Después, absorto y conmocionado, toda su vista se recrea contemplando las pinturas de Pasión, las bóvedas, capiteles y columnas del templo. Terminada la función y definitivamente transformado desde el arte, el joven pintor hará votos de conversión a la religión católica:

Hace poco fui a la Rotonda, porque había una gran fiesta y se iba a representar una espléndida música latina o, a decir verdad, al principio sólo para poder ver a mi amada entre la masa orante y recrearme con su devoción celestial. El magnífico templo, la hormigueante masa del pueblo, que poco a poco iba entrando y me apretujaba cada vez más, los brillantes preparativos, todo ello afinaba mi ánimo para una maravillosa atención. Me sentía muy formal y, aunque, como suele suceder en un jaleo semejante, no podía pensar de forma clara y lúcida, algo se movía dentro de mí de una forma extraña, como si también en mi interior fuese a suceder algo especial. De pronto se hizo el silencio, y sobre nosotros comenzó a sonar la todopoderosa música, con ráfagas lentas, plenas y dilatadas, como si un viento invisible soprase sobre nuestras cabezas: se revolcaba, como un mar, en olas cada vez más grandes, y los sonidos extrajeron mi alma completa del cuerpo. Mi corazón latía, y yo sentía una poderosa melancolía por algo grande sublime que no lograba abarcar. El canto latino que, pletórico, penetraba ascendiendo y descendiendo entre los tonos de la música que se sucedían, igual que barcos que navegan entre las olas del mar, elevaba mi ánimo cada vez más a lo alto. Y mientras la música atravesaba de esa manera todo mi ser y recorría todas mis arterias, alcé la mirada que estaba ensimismada, miré a mi alrededor y todo el templo estaba vivo ante mis ojos, tan embriagado estaba por la música. En ese momento, ésta se detuvo, un sacerdote apareció ante el altar mayor, levantó con gesto entusiasta la hostia y se la mostró a todo el pueblo -y todo el pueblo se arrodilló, y unas trompetas y no sé qué otros sonidos todopoderosos, resonaron y una sublime devoción retumbó en todos los cuerpos-. Todos los que estaban cerca de mí se inclinaron y una fuerza secreta y fantástica me atrajo irresistiblemente al suelo, y no hubiese podido mantenerme en pie ni haciendo uso de todas mis fuerzas. Y al arrodillarme con la cabeza inclinada, mi corazón voló en el pecho y una fuerza desconocida elevó mi mirada de nuevo; miré a mi alrededor, y me pareció claramente como si todos los católicos, hombres, que estaban arrodillados y con la mirada tan pronto ensimismada, tan pronto dirigida al cielo se santiguasen fervorosamente y se golpeasen el pecho y tocasen sus labios orantes, como si todos rezasen al Padre en el cielo por la salvación de mi alma, como si los cientos de personas a mi alrededor implorasen por uno perdido en su seno y me atrajesen en su silenciosa devoción con fuerza irresistible a su fe. Entonces miré a un lado hacia María, su mirada se encontró con la mía y vi una lágrima sagrada caer de su ojo azul. No sabía lo que me pasaba, no puede sostener su mirada, giré la cabeza a otro lado, mi ojo se encontró con un altar; desde una pintura de Cristo Crucificado me miraba con una inexpresable melancolía -las enormes columnas

del templo se elevaron como apóstoles y santos ante mis ojos, mirándome desde arriba con sus capiteles llenos de majestad- y la interminable bóveda de la cúpula se inclinó como el cielo universal sobre mí y bendijo mi piadosa resolución.

Una vez hubo acabado la celebración no pude abandonar el templo; me tiré en un rincón y estuve llorando y deambulé con corazón contrito ante todos los santos, ante todas las pinturas y fue como si, precisamente en ese momento, pudiese contemplarlas y venerarlas de verdad.

No pude resistirme a esa fuerza: en verdad, querido Sebastián, me he convertido a aquella fe y siento mi corazón feliz y aliviado. El arte todopoderoso, me ha convertido y bien puedo decir que ahora entiendo el arte y lo comprendo íntimamente¹⁹⁷.

Como se ha dicho, además de anunciar el despertar del cristianismo en Alemania, podemos considerar como un descubrimiento original de Wackenroder la tesis de que la fe está siempre unida a todo un contexto vital y cultural¹⁹⁸. Y sí, ciertamente, podemos igualmente afirmar con Lionello Venturi que los sentidos *Efluvios* de Wackenroder no terminan finalmente de constituir y modelar definitivamente una estética pero, sí suponen la necesidad de una estética que sea más libre y pura de todo rasgo racionalista que la que predominaba en su época y siguió predominando. Significaba centrar la atención, con una intensidad antes desconocida, sobre la manera de sentir por parte del artista¹⁹⁹. Creemos, pues, nosotros también, que este fue el gran aporte de Wackenroder.

Alma pareja a Wackenroder e inserto igualmente en el umbral de dos eras fue **Friedrich von Hardenberg** (1772-1801), apellidado **Novalis**. De agudizado intimismo introspectivo, su discurso buscó preferentemente la expresión de la estética desde el verbo dominado por la cumbre poética. Se ha dicho, y pensamos que no sin razón, que la mirada contemplativa de Novalis estuvo profundamente impregnada de sentimiento y bondad²⁰⁰. Pues bien, desde esa mirada y con una sensibilidad muy cercana al pietismo y a la *Geselligkeitskultur*, Novalis, como él mismo afirmó, se propuso la tarea de romantizar el mundo²⁰¹, siendo para él el corazón *la llave de ese mundo y de la vida*²⁰².

Gran parte de las claves sonoras del discurso romántico que le seguirá, ya se dejan escuchadas y apuntadas en sus primeros poemas juveniles; poemas, fragmentos y textos sueltos que, más tarde, serán fuente recurrente y abrevadero constante para

¹⁹⁷ *Id.*, pp. 190-193. Años después e influidos por este texto también le seguirán en su conversión al catolicismo Friedrich Schlegel y los «Nazarenos».

¹⁹⁸ AA. VV., *Filosofía cristiana*, op. cit., p. 130.

¹⁹⁹ L. Venturi, op. cit., p. 204.

²⁰⁰ Antonio Pau, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Trotta, Madrid 2010, p. 13.

²⁰¹ *Id.*, p. 23.

²⁰² Novalis, *Fragmentos*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1997, p. 142.

posteriores poetas, pensadores, músicos, estetas y, cómo no, también pintores. Caspar David Friedrich, por ejemplo, máximo representante de la pintura del romanticismo temprano será un apasionado lector de su obra²⁰³.

Decíamos anteriormente que Novalis es cumbre y emoción en su verbo poético, y desde él hemos de decir que muchos de los postreros «topos» románticos nos vendrán ya dados y sugeridos por la imaginería que antes ha pintado y entallado su palabra. En efecto, la muerte, la noche, el amor, el misterio, el crepúsculo, la soledad, etc., ya vienen configurados como lugares y topos recurrentes desde sus primeros poemas juveniles; y así la fatal despedida que ya se presiente ante la definitiva marcha hacia el «camposanto» le hace exclamar desde lo más hondo esta súplica de claro matiz orante a la amada que ya se deja: *No me olvides cuando la tierra suelta y fría cubra este corazón que ha latido por ti tan tiernamente*²⁰⁴.

Ciertamente, dentro de la colección de sus *Cánticos espirituales*, todavía hay poemas que se dejan escuchar con un claro tono de nihilismo y desesperanza romántica: «*El futuro es un desierto solitario*»²⁰⁵. Poemas que todavía hablan al oído el romántico destino fatalista ante los definitivos adioses y abandonos: «*Se me había roto el mundo. Roído por gusanos mi corazón en flor se marchitaba. Todo lo que tuve y quise estaba en la tumba junto a mí enterrado. Ya sólo estaba aquí para la pena*»²⁰⁶.

Aún así, y por encima de todo, en Novalis siempre prevalece el sentido religioso y la vida asida por encima de todo a la esperanza. Dirigiéndose a Dios, entonces, dice: *¿Qué habría sido yo sin ti?, andaría perdido por el ancho mundo y el futuro sería una garganta oscura*²⁰⁷, o, *Donde le tengo a Él está mi patria*²⁰⁸. Leemos también en estos poemas espirituales textos que se nos aparecen en claro marchamo pietista, algunos en su sonoridad intimista muy cercanos a los textos que Picander versificó para las arias y corales de las cantatas y pasiones bachianas²⁰⁹: *Si todos te abandonan, Señor, yo te soy fiel. Que no puedan decir que no hay ya gratitud sobre la tierra. Padeciste por mí. Por mí sufriste. Mi corazón te entrego con gozo para siempre*²¹⁰.

Pero la obra por la que Novalis fundamentalmente será conocido y le significará como discurso primigenio del primer romanticismo será *La Cristiandad y Europa*²¹¹,

²⁰³ Antonio Pau, *op. cit.*, p. 93.

²⁰⁴ *Id.*, *Primeros poemas*, p. 30.

²⁰⁵ *Id.*, *Cánticos espirituales: Cántico III*, p. 135.

²⁰⁶ *Id.*, *Cántico IV*, p. 137.

²⁰⁷ *Id.*, *Cántico I*, p. 133.

²⁰⁸ *Id.*, *Cántico V*, p. 138.

²⁰⁹ Cfr. José Ramos, *Juan Sebastián Bach: Las cantatas*, UPSA, Salamanca 2000.

²¹⁰ Antonio Pau, *op. cit.*, *Cántico VI*, p. 139.

²¹¹ Novalis, *La Cristiandad o Europa. Edición de Antonio Poch Gutiérrez de Cavides*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1977.

discurso con clara sonoridad retórica a sermón sacro de la época, no desdiciendo en toda su argumentación su abierta inclinación por el catolicismo.

Desde sus primeras páginas la obra toma su inicio invitando al «oyente» a volver la mirada hacia aquel tiempo de la Edad Media, espiritual y armonioso, cohesionado y unido en el engranaje social del «ordo y status»: *Fueron tiempos bellos y resplandecientes aquellos en que Europa era un país cristiano, en que una cristiandad vivía en esta parte del mundo humanamente configurada; un gran interés comunitario unía las grandes fuerzas políticas...*²¹². Momento feliz donde el ritmo de la vida venía marcado bajo el ámbito de la cristiandad y lo sagrado, encontrando el hombre su lugar y espacio para alabar a Dios y a los santos: *Con qué alegría se abandonaban las bellas reuniones en las misteriosas iglesias, adornadas con alentadoras imágenes, llenas de dulces perfumes y vivificadas con sublime música sacra. Conservábase en ellas los restos consagrados de antiguos hombres temerosos de Dios, guardados en preciosas vasijas*²¹³. Pero, desgraciadamente, llegó el tiempo en que *la religión perdió su gran influencia pacificadora y su papel peculiar como principio unificador e individualizador de la Cristiandad*²¹⁴. ¿El motivo y la culpa?: Lutero, que *trató al cristianismo de un modo arbitrario, desconoció su espíritu e introdujo otra letra y otra religión*²¹⁵. Y con la Reforma terminó por derrumbarse la antaño Cristiandad. Después, en el seguir del tiempo, y como si no hubieran sido suficientes los males, llegó el periodo de la «erudición triunfante»: la Ilustración, donde *se buscó en la fe el motivo del estancamiento general esperando superarlo por la penetración del saber (...). El resultado de la manera de pensar moderna se llamó filosofía y se contaba en ella todo lo que se oponía a lo antiguo, es decir, especialmente toda ocurrencia contra la religión (...). Entonces, terminó convirtiéndose a Dios en espectador ocioso del grande y conmovedor espectáculo que representaban los eruditos (...), filántropos e iluministas*²¹⁶. Luego, y como consecuencia, llegó la segunda Reforma: La Revolución Francesa, quedando la Iglesia como una extraña y sencilla huérfana.

Contados y enumerados todos los males, y ya llegando al final del discurso, Novalis propugna la solución a tanta inestabilidad que ha dividido y roto la antigua unidad de los hombres: *solo la religión puede despertar otra vez a Europa y dar a los pueblos seguridad, e instalar con nuevo esplendor la Cristiandad visible sobre la tierra, en su antigua y pacificadora función*²¹⁷. Concluyendo el ensayo, y para sorpresa de amigos

²¹² *Id.*, p. 71.

²¹³ *Id.*, p. 73.

²¹⁴ *Id.*, p. 80.

²¹⁵ *Id.*, p. 81.

²¹⁶ *Id.*, pp. 87-91.

²¹⁷ *Id.*, p. 103.

y futuros lectores, Novalis, desde el corazón de la Sajonia Luterana, no duda en atreverse a lanzar la propuesta inaudita que sólo hará posible unir a los pueblos de Europa y traerles con ello el añorado tiempo sagrado de la paz perpetua. ¿La solución, pues?: hay que volver a la antigua fe católica, *debiendo terminar por tanto el protestantismo y hacer sitio a una Iglesia nueva*²¹⁸.

4.- LOS ARTISTAS «VISIONARIOS» DEL PRIMER ROMANTICISMO: RUNGE Y FRIEDRICH

Más cercano al sustrato místico-filosófico y al lenguaje esotérico de las teorías de Jacob Böhme²¹⁹ que a la visión poética de Novalis, se nos muestra y aparece la singular obra pictórica de **Philipp Otto Runge** (1777-1810). Encuadrado en el grupo de artistas «visionarios», Runge nos lega una obra pictórica de evidente matiz simbólico-críptico, en la que a través de imágenes alegóricas quedan fundidos y concatenados, simultáneamente, motivos cristianos y mitológicos. En el fondo, el empeño de su proposición fue el inventar una nueva iconografía simbólica que revitalizase la ya desgastada cristiana²²⁰. Pero a pesar del intento, sus imágenes alegóricas nos proyectan en su visionado y lectura un cierto tono y matiz panteísta, fundiéndose en la narración pictórica elementos religiosos con lo puramente ornamental y orgánico. Se lee, entonces, su obra fundamental: *Los momentos del día*, como una alambicada relación entre el hombre y lo orgánico, entre la planta y el hombre. Diríamos que Runge adjunta la contemplación de la naturaleza y sus paisajes²²¹ a figuras humanas. Aún más, se ha llegado a decir que la invención de la secuencia de *La mañana* (fig. 6), este cuadro²²² no es

²¹⁸ *Id.*, p. 105.

²¹⁹ En los tratados apologeticos de la época, Jacob Böhme es catalogado dentro de la escuela sectaria del falso misticismo sentimental. Cfr. Juan Perrone, *Prelecciones teológicas*, Imprenta de las Escuelas Pías, Madrid 1860, vol. IV, 119-125.

²²⁰ Cfr. Delfín Rodríguez, *op. cit.*, p. 136.

²²¹ Sabemos del apasionamiento de Runge por la naturaleza y el paisaje. En carta a su hermano Daniel, citada en Hugh Honour, *op. cit.*, p. 75, Runge nos expresa lo siguiente: *cuando el cielo que tengo por encima hierve de innumerables estrellas, el viento sopla por la inmensidad del espacio, la ola rompe en la noche inmensa; cuando por encima del bosque aparece la luz rojiza de la mañana y el sol comienza a iluminar el mundo, la bruma se levanta en el valle y yo me arrojo en la hierba reluciente del rocío, cada hoja y cada tallo de hierba están plétóricos de vida, la tierra se despierta y se remueve debajo de mí y todo se aúna en un gran coro; entonces mi alma se regocija y se eleva en el espacio inconmensurable que me rodea (...).*

²²² Juan Antonio Ramírez, *Historia del Arte*, Alianza Editorial, Madrid 2006, p. 63: «*La mañana*» está representada por la Aurora, una figura femenina que parece haber dado a luz un niño. Bajo éste, el sol espera ser liberado de su eclipse, por lo que se observa un progresivo ascenso de luz desde la parte inferior a la superior. Como un espectro, los colores verdes, violetas, amarillos y azules que emergen de la tierra al cielo se ordenan de acuerdo con su Esfera de colores, una teoría cromática que interesó a su amigo Friedrich y que tampoco está exenta de simbolismo. No obstante, detrás de esta aproximación simbólica siempre late un espíritu científico que es particularmente notable en las representaciones de su flora.



6. *La mañana*. PHILIPP OTTO RUNGE

más que una retraducción plástica y visual de la filosofía panteísta de su tiempo²²³, teniendo como fuente remota, sino directa, a la poética de Schelling:

*Desde el primer combate de las fuerzas oscuras
hasta el derramamiento de los primeros flujos vitales,
donde la fuerza germina en la materia y la materia en la fuerza,
se abre la primera flor, el primer capullo,
hasta el primer rayo de la luz reciente,
que irrumpe a través de la noche como segunda creación
iluminando el cielo día y noche
desde los mil ojos del mundo,
hasta el vigor juvenil del pensamiento
a través del cual la naturaleza vuelve a crearse rejuvenecida,
hay una fuerza, una simple pulsación, una vida,
una alternancia de contención y de aspiración²²⁴.*

Por lo demás, la posterior obra religiosa de Runge, caso del inconcluso *Descanso en la huida*, a pesar del intento, se nos muestra carente de convencimiento y unción religiosa, no percibiéndose en su lectura final aureola ni recurso iconográfico que aluda a la tradición religiosa.

Se ha llegado a considerar a la pintura romántica alemana como la primera manifestación del arte moderno que, iniciando su camino en el círculo de Schleiermacher, tendría su punto de destino en Karl Barth²²⁵. Igualmente sabemos de las influencias de la mística de la naturaleza del poeta alemán Friedrich Gottlieb Kopstock (1724-1803) en las invenciones pictóricas del primer romanticismo germano²²⁶. Aún así, en el caso que nos trae de **Caspar David Friedrich** (1774-1840), las conclusiones para certificar de manera clara las fuentes intelectuales de su inventiva no resultan del todo concertadas ni evidentes. Para algunos autores todavía sigue planteándose y existiendo la ambivalencia con el mensaje de difícil acceso a la hora de ahondar y leer la obra de Friedrich, preguntándose si se debe interpretar, por ejemplo, bien desde un punto de vista meramente simbólico-críptico o desde los lenguajes que claramente especifican y remiten a lo puramente sacro²²⁷. Dentro de este debate, hoy en día, sigue habiendo estudios y opiniones que categóricamente afirman, en contra de juicios contemporáneos y modernos, que la imagen de un Friedrich sumido en la niebla mística no deja de

²²³ Alexander Rauch, *op. cit.*, p. 452.

²²⁴ *Id.*, p. 452.

²²⁵ Alfredo de Paz, *op. cit.*, p. 252.

²²⁶ *Id.*, p. 252.

²²⁷ Norbert Wolf, *Friedrich*, Taschen, Madrid 2003, p. 10.

ser una visión totalmente desenfocada²²⁸. Otros, sin embargo, caso como el erudito P. Juan Plazaola, no dudan en inclinarse por un Friedrich que siempre vio en la naturaleza y en su versión artística una especie de revelación mística a través del sentimiento de lo sublime²²⁹, exhalándose en sus creaciones un deje desolador de una inevitable tristeza que probablemente tuviera raíces luteranas²³⁰.

Con todo, y al margen de desencuentros y distintos pareceres, la pintura de Friedrich se alza por sus peculiares características como una de las creaciones más bellas y sugerentes del primer periodo romántico de principios del siglo XIX. Diríamos, entonces, que tanto interiores como paisajes sublimados salidos de la paleta de Friedrich son cuadros que por encima de todo quieren hablar más al alma que a la mirada²³¹. Cuadros, pues, muchos con un claro reclamo a elevación religiosa, anotándose muchas veces sus referencias desde el detalle puramente cotidiano.

En efecto, miramos detenidamente su *Vista desde la ventana derecha del estudio* (fig. 7) y constatamos cómo en el silencioso espacio deja Friedrich constancia del aura y momento religioso una desnuda cruz que levemente queda reflejada y retenida en el cristal.

Pero aún más, del sonido que exhala su vocabulario pictórico también se desprende y se escuchan, sobre todo, preguntas y monólogos del ser humano sobre los problemas más vitales y acuciantes del existir. Quizá sea este aspecto una de las características más atractivas de la obra de Friedrich, la constante pregunta por el sentido de la existencia ante el Dios escondido en medio de la inabarcable naturaleza. *Monje contemplando el mar* (fig. 8) puede muy bien remitirnos a lo que hablamos, donde una «breve» figura conturbadamente pensante y absorta, casi en pose de existencialismo trágico, medita sobre la inmensidad del universo, pareciendo sentir, además de su soledad, su propia indigencia y pequeñez²³². Surge, entonces por doquier el motivo del símbolo

²²⁸ *Id.*, pp. 14-15.

²²⁹ Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano*, op. cit., p. 282.

²³⁰ Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid 1996, p. 882.

²³¹ Alfredo de Paz, op. cit., p. 273.

²³² Cfr. María Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar, op. cit., p. 113. Registramos aquí las «Sensaciones ante una marina de Friedrich» que de ella hizo el poeta Heinrich von Kleist (1777-1811); texto citado en *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid 1999, pp. 105-106: *Es magnífico dirigir la mirada hacia un ilimitado desierto marino, en infinita soledad a la orilla del mar y bajo el cielo encapotado. Esto implica, sin embargo, que uno ha ido allí y tiene que volver, que uno quería ir más allá y no puede, que se echa en falta todo lo necesario para la vida y que, no obstante, se percibe la voz de la vida en el rumor del oleaje, en el soplo del viento, en el pasar de las nubes, en el griterío solitario de los pájaros. Esto implica una exigencia del corazón y una ruptura, por así decir, ocasionada por la naturaleza. Pero ante el cuadro esto es imposible, y lo que yo debía encontrar en el mismo cuadro fue algo que encontré por vez primera como una cosa interpuesta entre el cuadro y yo, a saber: una exigencia que mi corazón le hacía al cuadro y una ruptura que el cuadro causaba en mí, De este modo me convertí yo mismo en el capuchino y el cuadro se convirtió.*



7. *Vista desde la ventana derecha del estudio.* CASPAR DAVID FRIEDRICH



8. *Monje contemplanando el mar.* CASPAR DAVID FRIEDRICH

y la alegoría, con metáforas que nos hablan del destino humano, del camino y sus viajes. Barcos, pues, que salen silenciosos de la orilla y van perdiendo su silueta en el desconocido horizonte de la inmensidad del mar. ¿Definitivo viaje hacia el más allá? *Atardecer en el Mar Báltico*, *Las Edades de la vida* (fig. 9), *En el velero* (fig. 10) y *Rocas cetáceas en Rügen*, pueden ser clara metáfora visual de lo que hablamos.

Otras veces, pareciera que Wackenroder y Novalis hubieran aportado luz narrativa a otros cuadros de Friedrich. ¿Cómo no poder entender *La Abadía en el robledal* (fig. 11) o *La Tumba de Hutten* sin antes no haber oído recordar los dorados tiempos del gótico y sus ruinas en las obras ya comentadas de aquellos? Casi de manera desolada Friedrich nos va presentando sus estados de ánimo, traducidos en estremecedores paisajes habitados por el olvido, mística de la naturaleza que a su lado amparan y cobijan cementerios abandonados en jardines sin aurora. ¿No es acaso éste el tema de *La entrada y Puerta del cementerio* (fig. 12) y de *Paisaje con tumba*? Aún más, constatamos igualmente en los propios escritos de Friedrich, además del lenguaje, una evidente similitud con el pensamiento de Wackenroder y los «fragmentos» de Novalis, concordiándose entre ellos una clara similitud e identificación estética: *si quieres dedicarte al arte, si sientes la vocación de tu interior guárdate de la fría erudición y de frívolos raciocinios, pues acaban con el corazón, y allí donde ha muerto el corazón no puede habitar el arte*²³³.

No menos interesante se nos muestra igualmente Friedrich al expresarnos su teórica de la pintura, concepción que nos ha legado para la historia del arte una de sus máximas más felices: «*El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí*»²³⁴. Con esta afirmación de Friedrich podíamos decir que la moderna pintura de paisaje comienza a situarse preferentemente bajo el signo y dominio de la subjetividad e interioridad. Es decir, el arte como tal ya no puede proponerse el mero y vulgar ejercicio de la simple imitación, de la pura representación, porque todo esto llevaría a caer en el engaño; por tanto, afirma Friedrich, *la imagen sólo debe insinuar, y ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino solo evocarla. La*

en duna, pero aquello hacia donde yo debía mirar con anhelo, el mar, faltaba por completo. Nada puede haber más triste y más desasosegado que esta posición en el mundo: el único destello de vida en el ancho reino de la muerte, el centro solitario en el solitario círculo. el cuadro se presenta ahí, con sus dos o tres misteriosos objetos, como el Apocalipsis, como si tuviera los pensamientos nocturnos de Young, y dado que, en su uniformidad e inmensidad, no tiene más que el marco como primer plano, se tiene la impresión al contemplarlo que le hubieran cortado a uno los párpados. Con todo, el pintor ha abierto sin ninguna duda un camino completamente nuevo en el campo de su arte (...). Para Norbert Wolf, Friedrich, op. cit., p. 114, es el cuadro más osado de todo el romanticismo alemán.

²³³ Javier Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos, Madrid 1994, p. 132.

²³⁴ *Id.*, p. 98.



9. *Las Edades de la vida*. CASPAR DAVID FRIEDRICH



10. *En el velero*. CASPAR DAVID FRIEDRICH



11. *La Abadía en el robledal*. CASPAR DAVID FRIEDRICH



12. *Puerta del cementerio*. CASPAR DAVID FRIEDRICH

*tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte*²³⁵.

Entre 1707-1808, Friedrich pintó uno de sus más famosos y polémicos cuadros religiosos: *La Cruz en las Montañas* (fig. 13), igualmente conocido como *El Retablo de Tetschen*. El cuadro, nada más exponerse, y además de criticar severamente su perspectiva, fue descalificado por Friedrich W. Basilius von Ramdohr por atreverse a emplear el paisaje como alegoría religiosa:

*¿Es una ocurrencia feliz emplear el paisaje como alegoría de una idea religiosa específica o incluso para mover a la devoción? (...) ¿Es compatible con la dignidad del arte y con el hombre verdaderamente pío invitar a rendir culto por tales medios como los utilizados por el Sr. Friedrich? (...) Indudablemente es pura presunción por parte de la pintura paisajística el querer entrar furtivamente en las iglesias y trepar sigilosamente en los altares (...). ¿Es compatible con la dignidad del arte y el hombre sinceramente pío invitar a la devoción con tales medios como los empleados por el Sr. Friedrich?*²³⁶.

Friedrich, entonces, contestando a la crítica de Ramdohr, hace su defensa explicando la auténtica simbología alegórica que subyace y contiene el cuadro:

*Jesucristo clavado en la cruz se vuelve aquí hacia el sol poniente, imagen del Padre eterno. Con Jesús muere un viejo mundo, la época en que Dios Padre está omnipresente sobre la tierra. Este sol se ha puesto y la tierra no está ya en condiciones de recibir su luz declinante. Entonces, en la luz dorada de poniente, el salvador resplandece en la Cruz como el metal más puro y más noble, reflejando sobre el mundo un resplandor más suave. La Cruz está erigida en la cumbre de un peñasco inamovible, a imagen de nuestra fe en Jesucristo. Los abetos eternamente verdes y la Cruz simbolizan la esperanza que los hombres han depositado en el Crucificado*²³⁷.

Abundante es hoy la literatura artística que ha propiciado *La Cruz en las montañas* de Friedrich, el desencuentro de opiniones también. Para Hugh Honour el cuadro de Friedrich es un claro ejemplo del estado de ánimo dubitativo que caracteriza al movimiento romántico y a buena parte del pensamiento del siglo, caracterizándose tanto por la nostalgia de la fe como por la instalación de la duda, duda que se extenderá

²³⁵ *Id.*, p. 53

²³⁶ Friedrich W. Basilius von Ramdohr, «Sobre una pintura del Sr. Friedrich en Dresde, destinada a cuadro de altar, y sobre la pintura de paisaje, alegoría y misticismo en general». Artículo publicado en el *Zeitung für die elegante Welt*, 19-21 de enero de 1809. En Jesús-Pedro Lorente, *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2005, pp. 57-64.

²³⁷ Citado en: Alain Besancon, *op. cit.*, p. 356.



13. *La Cruz en las Montañas*. CASPAR DAVID FRIEDRICH

de igual modo al racionalismo como al cristianismo. Honour, visionando, entonces, el cuadro de Friedrich, matiza que en él *se obliga al espectador a reflexionar sobre si representa una cruz al borde del camino o el Gólgota, si Cristo le ha vuelto la espalda al mundo, si el sol que se pone se volverá a levantar y –de forma más sutil– si la fe de que habla Friedrich en su explicación se verá abatida por el azar o el cambio, como esos árboles caídos de tantas pinturas suyas*²³⁸.

Más crítico que Honour se nos muestra Alexander Rauch, detectando que la aparente religiosidad que a primera vista se nos aparece en el cuadro de Friedrich no deja de ser en el fondo más que un cosmoteísmo herético, leyéndose en él un mero misticismo de la naturaleza. Según Rauch, el «altar» de Friedrich, en su lectura final, constituye y habla definitivamente la renuncia al credo confesional. El retablo, entonces, *ya no representaba a Dios, sino un obra de arte elevada por la mano del hombre al nivel de símbolo religioso, contrapuesta a la naturaleza, pero dando la espalda al espectador. Los retoños del pasado ascendían por el tronco. El hombre se creaba su propio Dios y la imagen se enfrentaba en gesto de conjuro a lo «eterno», al todo atravesado por la luz: «Deus sive natura»*²³⁹. Por parecidas lindes interpretativas que Rauch van también los juicios y valoraciones del P. Plazaola, para el erudito jesuita *Friedrich no pinta a Cristo en la Cruz; pinta cruces y crucifijos en el paisaje*. Y concluye diciendo: *Baste esto para comprender que la pintura cristiana de Friedrich no es la representación de lo visible, sino una evocación de lo trascendente por medio de símbolos inspirados en la naturaleza*²⁴⁰.

Más conciliador, sin embargo, será el juicio y opinión de Paolo D'Angelo, quien para él, *La Cruz en las montañas*, aun siendo indudablemente un paisaje termina cumpliendo la función de un retablo de altar, ya que la naturaleza religiosa del cuadro viene subrayada y explicada explícitamente por el marco que lo abarca con la configuración de sus símbolos: ojo divino, espigas, racimos, ángeles, estrella y palmas²⁴¹, estableciéndose así una natural relación hasta la fecha desconocida entre paisaje y religión.

Y a esta altura no podemos dejar de referenciar la innegable relación de otras obras de Friedrich con las estéticas de su época. El concepto de lo «sublime», por ejemplo, que refrendado en obras como *Niebla matinal en la montaña* y *El Océano Glacial*, sonando en ellas, además de Burke, la sublime teórica de «los sentimientos» de la estética de Moses Mendelssohn (1729-1786): *Este rocoso escollo que se eleva allá*

²³⁸ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 33.

²³⁹ Alexander Rauch, *op. cit.*, p. 436.

²⁴⁰ Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, *op. cit.*, p. 883.

²⁴¹ Paolo D'Angelo, «Introducción» a: *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid 1999, pp. 18-19.

*arriba, por encima de la murmurante corriente, tiene un aspecto horrible. La vertiginosa altura, el engañoso miedo a caer y el hundimiento con el que parecen amenazar los fragmentos que penden alrededor, nos fuerzan a menudo a apartar de él la mirada desconcertada*²⁴² Otras veces, como *Neobrandeburgo*, será la estética kantiana de lo sublime quien aporte la comprensión de su lectura a este cuadro de Friedrich: (...) *Rocas que se ciernen audazmente, amenazadoras, nubes tormentosas que se amontonan en el cielo y que avanzan con un cortejo de relámpagos y truenos* (...) ²⁴³.

Pero cuadro emblemático donde los haya de Friedrich no cabe duda que este es el famoso *Caminante sobre la Niebla* (fig. 14). Un hombre de espaldas, solo, vestido de negro, de pie sobre grandes piedras, oteando el horizonte. ¿Será acaso, como se ha dicho, el diálogo del individuo con la inconmensurabilidad del todo, diálogo que espera en vano la respuesta de Dios? O, simplemente se trata de la cosmovisión pintada por Friedrich donde críticamente se refleja el pensamiento panteísta-spinozista del grupo de «Atheneum»²⁴⁴. No lo sabemos, pero lo que sí podemos decir desde este subyugador cuadro es que Friedrich, aquí, nos traslada delante de nuestros ojos la visión inabarcable y sagrada de la naturaleza como espectáculo único. Para Carlos Reyero, la figura de este caminante y enlutado protestante no deja de poseer un claro significado simbólico:

*(...) a través de ella se produce una reflexión sobre la individualidad y el infinito que no se acaba en la pintura misma, sino que, como muchas obras románticas, ejerce la seducción de lo incierto, de lo que está más allá del entendimiento humano. Pero su extraordinaria fuerza radica en el brusco contraste entre lo próximo y lo lejano, tratado con un minucioso detallismo cargado de trascendente espiritualidad. Como suspendidos en el aire, accedemos de manera inexplicable a un espacio amplio donde contemplamos abismales distancias, silenciosos vacíos o prodigiosos fenómenos naturales con inquietante monotonía*²⁴⁵.

Friedrich, dice Alexander Rauch, no pintó nunca por puro placer, sino que por encima de todo intentó siempre visualizar las fuerzas calladas y ocultas en la naturaleza y, sobre todo, *la sublimidad sin respuestas de un Dios que, según Spinoza, únicamente puede concebirse como logos*²⁴⁶.

²⁴² Moses Mendelssohn, *op. cit.*, p. 163.

²⁴³ Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*: 13: «De lo dinámicamente sublime de la naturaleza». 28: «De la naturaleza como potencia». Sigo aquí la edición de José Rovira Armengol, *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires 2005, p. 107.

²⁴⁴ Cfr. Alexander Rauch, *op. cit.*, p. 434.

²⁴⁵ Carlos Reyero, *El arte del siglo XIX, op. cit.*, p. 21.

²⁴⁶ Alexander Rauch, *op. cit.*, p. 435.



14. *Caminante sobre la niebla*. CASPAR DAVID FRIEDRICH

5.- LOS SCHLEGEL Y HEGEL

Cuando la pintura «visionaria» ya estaba llegando a su término, y la obra de Freidrich no había terminado aún de decir sus últimas palabras, empieza a sentirse en Alemania un cambio religioso que tiene como protagonistas a los principales representantes del idealismo alemán y del romanticismo: sus nombres más conocidos y cualificados serán los hermanos Schlegel, convirtiéndose en el más duro dedo acusador del panteísmo, del idealismo y de la razón soberana²⁴⁷. Ambos, asociaron el concepto de lo romántico a la expresión de la espiritualidad cristiana, en especial la época del cristianismo medieval, proponiendo una estética del corazón y del alma. En síntesis, el pensamiento de los Schlegel y su círculo ambientan sus propuestas en las tesis de Wackenroder y Novalis.

August Wilhelm Schlegel (1767-1845), en su estudio *Las Pinturas*, después de describir las sutilidades y bellezas de la *Madonna del Burgomaestre Meyer* de Hans Holbein, pone en boca de Reinhold, interlocutor de su diálogo, las siguientes palabras que rememoran con añoranza el olvidado injustamente arte nacional: *El recuerdo del tiempo en el que estuvimos en vías de conseguir un auténtico arte nacional, si las adversas circunstancias y la afición a lo extraño no lo hubieran impedido, me pone siempre muy melancólico*²⁴⁸. Partiendo de esta tesis, August Schlegel propone implícitamente la regeneración del arte alemán. Para él, al igual que ya lo expresó Novalis, muchos de los males posteriores fueron causados por la Reforma, separando al cristianismo y su arte de su pasado venerable²⁴⁹; con ello, en el transcurso de los tiempos y los siglos, el arte se fue degenerando, terminando los artistas actuales *extraviándose en la mitología y en las historias clásicas, o bien afanándose con las alegorías*²⁵⁰.

Sin embargo, sería **Friedrich Schlegel** (1772-1829), hermano menor de August, el que derribaría la escala tradicional de los valores estéticos hasta la fecha, periodizando un nuevo deslinde valorativo en la historia del arte. Para él, entonces, Rafael sería, a la vez, tanto el primero de los pintores modernos como el último eslabón de los antiguos, considerándolo como consumado maestro más por el segundo motivo que por el primero. Por tanto, Friedrich Schlegel vuelve su mirada hacia las viejas escuelas nacional-germanas e italianas del Quattrocento, en contra de la posterior escuela postrafaelista, que no hizo más que traer desde entonces todas las exageraciones y

²⁴⁷ AA. VV., *Filosofía cristiana, op. cit.*, p. 173.

²⁴⁸ August Wilhelm Schlegel, "Las Pinturas", en: *La Religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid 1999.

²⁴⁹ *Id.*, p. 96.

²⁵⁰ *Id.*, p. 91.

defectos en el arte²⁵¹. La añoranza de la pureza del arte de los «primitivos», en contra del impreciso y confuso arte nuevo que llegó después de Rafael, es constatado por Friedrich en su artículo *Sobre los límites de lo bello* con estas palabras: *Esta interconexión frente a la división actual, estas masas puras frente a nuestras infinitas mezclas, esta simple determinidad frente a nuestra pedante confusión son la causa de que los «antiguos» parezcan ser hombres de más elevado estilo.* Como consecuencia de no haber seguido el «antiguo estilo», para Friedrich, *el hombre ha quedado desgarrado y el arte y la vida divididos*²⁵². ¿Podrá hoy llegar la regeneración del arte? Su escrito *Sobre la Exposición del Arte Alemán en Roma de 1819*, junto con su *Addenda*, despejarán en el sentir de Friedrich la pregunta: hay ya un arte nuevo que ha comenzado a poner la mirada en el olvidado arte de los antiguos, anterior a Rafael; un movimiento que ha puesto su empeño en el ojo interior del alma que sólo es capaz de captar lo bello. Y aquí Friedrich, sin dar explícitamente el nombre, alude a dicho movimiento regenerador apuntando claramente hacia el joven grupo de los «nazarenos»:

*(...) Los fundamentos del nuevo y verdadero camino en el arte son cada vez mejor reconocidos y fijados victoriosamente. Este sentido cristiano, hondo y piadoso, nuevamente despierto y mejor formulado predomina cada vez más también en el arte (...); empieza ahora a decaer decididamente, incluso en la valoración del público, toda esa pintura de polvera, grande o pequeña; o sea: el arte de moda (...); sigue existiendo el camino más serio de la belleza cristiana hondamente captada y sentida piadosamente, la cual ha ganado de manera alentadora la primacía. Una aparición supraterrrenal que vence al alma, un estado de iluminación y elevación celestiales, una luminosa resurrección de la noche oscura de la tumba, tal como irrumpe la aurora a través de las nubes plomizas (...)*²⁵³.

Pero la crítica al medievalismo de los Schlegel y a su llamada «religión del arte» no se dejó esperar por mucho tiempo, y esta, cuando llegó, vendría dictada desde la cátedra hegeliana:

En la vecindad del nuevo despertar de la idea filosófica, August Wilhelm y Friedrich von Schlegel, ávidos de lo nuevo en la búsqueda de distinción y de lo sorprendente, se apropiaron de la idea filosófica en la medida en que sus naturalezas, en absoluto filosóficas sino esencialmente «críticas», eran capaces de asimilarla. Pues ninguno de los dos puede aspirar al prestigio del pensamiento especulativo. Pero fueron ellos quienes, con su talento crítico, se aproximaron a la perspectiva de la idea y, con gran facundia e intrepidez innovadora, aunque con modestos ingredientes filosóficos, se lanzaron a una brillante polémica contra

²⁵¹ Paolo D'Angelo, *La religión de la pintura*, op. cit., p. 23.

²⁵² Friedrich Schlegel, "Sobre los límites de lo bello", en: *La Religión de la Pintura...*, p. 34.

²⁵³ *Id.*, pp. 137-138.

los modos de ver hasta entonces admitidos, y así introdujeron sin duda en diferentes ramas del arte un nuevo criterio de enjuiciamiento y puntos de vista superiores a los combatidos. Pero, puesto que su crítica no se acompañaba de un fundado conocimiento de su criterio, este criterio conservaba algo de indeterminado y fluctuante, de modo que tan pronto pecaban por exceso como por defecto. Si bien hay que concederles por ello como mérito el hecho de haber exhumado y enaltecido con amor lo en aquellos tiempos articulado y menospreciado, como las antiguas pinturas italianas y neerlandesas, los Nibelungos, etc., (...), sin embargo atribuyeron a tales épocas un valor demasiado elevado; pronto degeneraron ellos mismos en la admiración de lo mediocre, (...) y en la concesión de una dignidad universal a lo solo relativamente valioso, o bien en mostrarse absoluta y audazmente entusiasmados por una orientación equivocada o una perspectiva de segundo orden como si se tratara de lo supremo²⁵⁴.

Para la crítica artística decimonónica, con J. G. F. Hegel (1770-1831), se había hecho epidémico en Alemania el afán de filosofar, terminando por contagiario todo con su verborrea y produciendo con ello una enorme confusión tanto en las bellas letras como en las concepciones artísticas, no habiendo problema o disertar sobre la vida común que este filósofo, al abordarlo, no lo hubiese dejado al final sin oscurecerlo²⁵⁵. Y la acusación al pensamiento hegeliano iba sobre todo dirigida a su terminología y lenguaje, considerándolo «estrambótico» e ininteligible, no solamente para los muy adentrados y especialistas²⁵⁶.

Dejando aparte este inciso de la crítica decimonónica, y para el asunto que nos llama en realidad, hemos de decir que Hegel no pretendió en sí escribir una historia estética del arte al uso, digamos que sí intentó o se propuso solamente apuntar o develar las directrices fundamentales de que, según él, pautaron el desarrollo del arte, enmarcándolo en su consabido proceso de autoconstitución del espíritu o idea de absoluto²⁵⁷. Y así, según la manera como la idea aparece en la forma, Hegel, nos procesa su concepción y ritmo de la historia del arte desde la perspectiva de tres

²⁵⁴ G. W. Hegel, *Lecciones sobre la Estética: Introducción*, Akal, Madrid 2007, p. 49. A propósito de la teórica formulada por los Schlegel comenta igualmente Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo IV: «La escuela romántica alemana: los Schlegel», p. 136: *Es carácter común a la mayor parte de estos escritores el entusiasmo por los recuerdos de la Edad Media; el gusto de cierta poesía feudal y caballeresca; la exaltación del espíritu teutónico; la «galofobia», o sea, la aversión a las ideas, costumbres y gustos de los franceses; la admiración más o menos sincera y desinteresada por las literaturas menos parecidas a la de sus vecinos, especialmente a la inglesa y a la española; la tendencia a lo sobrenatural y a lo fantástico (...); la efervescencia, no siempre sana, de la pasión, mezclada con cierto idealismo vaporoso y tenue, y, finalmente, el culto de la arquitectura gótica, de las noches de luna, de las nieblas del Rhin, de la mitología popular, de las baladas y consejas, de las artes taumaturgicas y de las potencias misteriosas.*

²⁵⁵ Otto von Leixner, *op. cit.*, p. 237.

²⁵⁶ *Id.*, p. 63.

²⁵⁷ José García Leal, *Filosofía del arte*, Síntesis, Madrid 2002, p. 161.

edades o momentos dialécticos que han ido sucediéndose bajo la denominación de «simbólico», «clásico» y «romántico». La secuencia simbólica del arte, en su forma, tuvo para Hegel su manifestación más característica en la arquitectura, la clásica en la escultura, y la forma de arte romántica se manifestaría y proyectaría esencialmente en la pintura, la poesía y, sobre todo, en la música²⁵⁸. La estética, pues, de Hegel se nos presenta desde este marco argumental. Y ya, adentrándonos en su discurso, desde un principio, en su «Introducción», en cuanto a la concepción del arte religioso se refiere, y su aceptación actual por parte del hombre en el mundo distinto en el que ya vive, nos revela Hegel la ausencia de protagonismo espiritual que ya apenas tiene, afirmando turbadoramente que el arte religioso, en los días en que él habla, *Ha dejado ya de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, satisfacción que, al menos en lo que respectaba a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte*²⁵⁹; es decir, para Hegel *puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfeccione más, pero su forma ha dejado ya de ser la suprema necesidad del espíritu*²⁶⁰. Aún más, en su revisión procesual de la historia del arte, la iconografía surgida en el ámbito del mundo cristiano traicionó en el fondo la auténtica esencia de lo ideal. A despecho solamente de algunos momentos felices, para Hegel, el arte cristiano no hizo más que asumir un carácter formalmente deyecto, enfrentándose al antiguo fulgor clásico de lo ideal; es decir, el ocaso de la belleza y el advenimiento de lo «feo» fue derrumbado y propiciado por la nueva religión cristiana²⁶¹.

Por lo demás, las «lecciones» sobre la estética de Hegel, en su concepción de la génesis de la obra creativa, se nos muestra claramente enfrentada a la mera producción imitativa, pues el arte, según él, *si se queda en el fin formal de la mera imitación, produce, en vez de vitalidad efectivamente real, sólo el simulacro de la vida*²⁶²; artimañas técnicas que nunca hacen aparecer ni devienen en auténticas obras de arte. El tratamiento afortunado, pues de una obra de arte sólo puede ser reconocido en la hondura

²⁵⁸ Cfr. David Estrada Herrero, *op. cit.*, p. 481.

²⁵⁹ Seguimos aquí la edición y traducción de Alfredo Brotons Muñoz: G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 13.

²⁶⁰ *Id.*, Primera Parte: *La Idea de lo Bello artístico, o el ideal*. Introducción: «Posición del arte en relación con la realidad efectiva finita y con la religión y la filosofía», p. 79.

²⁶¹ En cuanto a este asunto hegeliano comenta Federico Vercellone, *op. cit.*, p. 52, lo siguiente: *Para Hegel, el cristianismo no tiene relación con un universo religioso que privilegia la belleza, como sí sucede en el mundo griego. La pasión de Cristo es un objeto de culto, pero que no hace referencia a lo bello, sino a la deformación formal, a las marcas del sufrimiento que hacen desaparecer la estabilidad intemporal de la forma clásica y ponen en candelero la prosa del mundo. El mundo cristiano entra de este modo en contraste con la quietud de la divinidad clásica y, a través de la exaltación del Mesías, «legitima lo ilegítimo y representa lo inefable»: el sufrimiento dentro del que se oculta el destino del pecado, del mal y, por tanto, de lo «feo»; el dios se hace hombre que por el hombre muere.*

²⁶² G. W. F. Hegel, *op. cit.*, pp. 35-37.

de su «significatividad», no en la mera ejecución de líneas, colores, superficies, oquedades, notas y sonidos puramente materiales o verbales, sino en su profunda vitalidad interna; acierto feliz de la obra artística donde se puede percibir, ver y escuchar *un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu*²⁶³; en síntesis, para Hegel, el auténtico logro y significado de la obra de arte²⁶⁴.

A pesar de Hegel, comenzó a tomar la palabra el movimiento denostado de los nazarenos. No cabe duda que ciertamente los Schlegel marcaron el camino al programa que posteriormente estos siguieron. Después, el interés de los Schlegel por dicha cofradía se explicaría según Christoph Jamme, por un claro y doble motivo: *En primer lugar, aquí vieron realizados sus ideales, tal y como los habían expuesto en la revista «Europa»; y en segundo lugar, en el círculo de los nazarenos se encontraba el hijastro de Friedrich Schlegel, Philip Veit, a través del cual podía ejercer un ulterior influjo sobre el joven grupo idealista de pintores en Roma. Al buscar con el objeto cristiano, justificar la estilización arcaica del modo de representación, se convirtió en su portavoz y público apologeta*²⁶⁵.

6.- EL NACIMIENTO DE LA LUKASBUND

Inspirándose en los escritos de Wilhelm Heinrich Wackenroder y estimulados por las teorías sobre el arte de los Schegel, nació en 1806, dentro del entorno de la Academia de Viena y tras el encuentro entre Friedrich Overbeck y Franz Pforr el llamado movimiento de los nazarenos. Después, en torno a ellos, y tras el descontento de las enseñanzas académicas²⁶⁶, seguirán sus pasos Peter Cornelius, Joseph von Führich, Joseph

²⁶³ *Id.*, pp. 19-20.

²⁶⁴ Curiosamente, el Hegel clasicista, dicha significatividad la referencia e identifica con una obra religiosa del Renacimiento italiano, la «Madonna sixtina» de Rafael: *Tercera Parte: «El sistema de las Artes singulares»*, p. 585: (...) *¿qué no han hecho con la Virgen y el Niño Jesús Rafael? (...) ¿Qué profundidad de sentimiento, qué vida espiritual, qué intimidad y plenitud, qué majestad y encanto, qué ánimo humano y sin embargo enteramente penetrado de espíritu divino nos habla en cada uno de los rasgos (...). La madre, la virgen pura, la belleza, la majestad, el encanto corpóreos, espirituales, todo esto y mucho más es alternativamente subrayado como carácter principal de la expresión. Pero lo que sobre todo revela la maestría y conduce también a la maestría de la representación no es la belleza sensible de las formas, sino la animación espiritual.*

²⁶⁵ Christoph Jamme, *El movimiento romántico*, Akal, Madrid 1998, p. 55.

²⁶⁶ Causa del nazarenismo, se ha dicho, fue el descontento causado por la trivialidad de las enseñanzas académicas, impulsando a los jóvenes artistas a una búsqueda estética más libre y auténtica. Se tiene como a una de los textos emblemáticos en denunciar la esterilidad y encorsetamiento de los artistas en las academias a la «*Carta de un joven poeta a un joven pintor*», carta que lleva la fecha de 1810 y que tiene su autoría en la pluma de Heinrich von Kleist (1777-1811). Reproducimos aquí este texto seleccionado en: Javier Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, op. cit., p. 92: *A nosotros, poetas, nos resulta del todo incomprensible que vosotros, pintores, cuyo arte es tan infinito, os decidáis a sacrificar años enteros ocupándoos en copiar las obras de vuestros grandes maestros. Los profesores, cuyos cursos frecuentáis en la escuela, no toleran, decís, que llevéis vuestras fantasías a la tela antes de que sea tiempo para ello. Si nosotros, poetas,*

Anton Koch, Friedrich Wilhelm von Schadow y Philipp Veit²⁶⁷. El 10 de julio de 1809 toma acta de fundación el movimiento con la denominación de *Hermanidad de San Lucas*, y en 1810 toman la decisión de partir para Roma, instalándose en el monasterio, secularizado años antes por Napoleón, de San Isidoro. Allí, desde un principio, comenzaron a ser conocidos por el apodo de nazarenos, ya que se dejaron el pelo largo, con la raya en medio, en aire de «alla nazarena»²⁶⁸, clara alusión a la cabellera que recordaba a Cristo. En su primigenio ideal fundacional intentaron volver a recrear el desaparecido mundo católico medieval, proponiéndose reconstruir un nuevo arte devoto, emulando la antigua actividad de monjes-artistas como Fray Angélico²⁶⁹.

En esencia, en la intención del grupo, esta reminiscencia de las comunidades medievales no era más que la fiel recuperación de un pasado mitificado, volviendo por tanto su mirada al arte de los primitivos y teniendo como programa ideal a seguir la pintura religiosa de la Edad Media tardía en Alemania y en el Quattrocento italiano; preferentemente, la nómina de pintores a imitar abarcaban desde Giotto, Masaccio, Fray Angelico, Piero Della Francesca y Uccello entre los modelos italianos, y a Durero, sobre todo, como el principal modelo alemán a seguir. En su denuncia programática la línea divisoria de la posterior corrupción del arte vendría marcada por el «segundo» Rafael, quien en su última etapa también fue tocado de mundanidad y paganismo. Sólo antes de él, pues, el arte se había mantenido puro, cobijado y sometido a los designios de la religión y de la fe²⁷⁰. Después de él la sensualidad pagana y las engañosas técnicas virtuosistas del naturalismo exacerbado de los pintores que le siguieron no hicieron más que corromper definitivamente el arte. De ahora en adelante, en el programa nazareno, artistas como Correggio, Tiziano, Guido Reni y sobre todo

nos hubiéramos encontrado en vuestro caso, antes habríamos azotado nuestras espaldas con infinitos latigazos que satisfecho esa prohibición atroz. De forma irresistible se habría agitado en nuestro pecho la imaginación, y nosotros, fueran lo que fuesen nuestros inhumanos profesores, tan pronto como hubiéramos sabido que se pinta con la brocha y no con el palo del pincel, aprovechando la noche, habríamos cerrado secretamente la puerta a ese desfile de difuntos para aventurarnos a la inventiva. Es, pues, nuestra opinión, que aunque la fantasía se halle en vuestro ánimo, parará de forma inexorable en el suelo, empujada por esa sumisión sin límites a que os condena el copiar en salas y galerías.

²⁶⁷ Cfr. Donald Martin Reynolds, *Introducción a la historia del arte: el siglo XIX*, Gustavo Gilí, Barcelona 1996, p. 91; y Gabriele Crepaldi, *Prerrafaelistas*, Electa, Madrid 2002, p. 22.

²⁶⁸ Javier Arnaldo, *El movimiento romántico*, Historia 16, Madrid 2000, p. 111.

²⁶⁹ Robert Rosenblum y H. W. Janson, *El arte del siglo XX*, Akal, Madrid 1992, p. 98. Como señala Fritz Novotny, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Cátedra, Madrid 2008, p. 108: bajo esta decisión de la confraternidad nazarena de emular en el mismo Roma la antigua actividad monacal, se deja notar de principio una curiosa contradicción en la actitud de la cofradía: *La Ciudad Eterna, la sede de la religión católica romana que vincula a la mayoría de los pintores del grupo y, al mismo tiempo, la cuna sagrada del antiguo arte romano, se convierte en escenario de actividades de todo artista que fuera deliberadamente seguidor de la antigua pintura alemana.*

²⁷⁰ Cfr. William Gaunt, *El sueño prerrafaelista*, F.C.E., México 2005, p. 11.

Rubens, quedarán estigmatizados en el sentir de la cofradía. De semejante sentir, sirva como ejemplo la carta que en 1808, antes de la constitución de la Hermandad, ya había dirigido Franz Pforr a su amigo Passavant: *Antes fueron inútiles los esfuerzos del pintor por suscitar la devoción eligiendo temas piadosos y por despertar deseos de emulación a la vista de nobles acciones; ¿y ahora? Una Venus desnuda con su Adonis, una Diana en el baño: ¿qué buenos sentimientos pueden producir tales representaciones? Es necesario volver pues a una pintura que no busque únicamente habilidad técnica y esplendor formal, sino que hable al corazón, al sentimiento y, sobre todo, al religioso*²⁷¹.

Toma por tanto significación aquí este aserto final de la carta de Pforr: lo importante de la pintura es que hable al corazón y desate el sentimiento. Ni que decir tiene que en la línea marcada por Wackenroder y Novalis se abre paso en el programa nazareno la percepción sentimental; es decir, al margen de la razón, y desde el sosiego y serenidad de las formas, se intentará desarrollar y entender los cuadros como expresión de una fe sentimental ingenua, sencilla y accesible; o lo que es lo mismo: conmover el corazón del observador al materializar y hacer visible las sensaciones²⁷², estremeciendo y conmoviendo lo más profundo del ser. El lenguaje de los sentimientos abre por parte de los nazarenos una de sus características más peculiares: la llamada «pintura del alma»²⁷³.

Esta subjetividad intimista de claras raíces pietistas coloca a la pintura nazarena en las antípodas de la moral ilustrada y revolucionaria de la época, considerando al movimiento nazareno movimiento afín e ideológico al proyecto cultural de la restauración de principios de siglo²⁷⁴, rechazándose con ello toda idea republicana y de disenso inspiradas en la Ilustración y la Revolución Francesa. En cierto sentido el proyecto ideológico de los nazarenos se identifica en su ideario tanto en Novalis como en Chateaubriand, tratándose así con ello de salvaguardarse al seno de la libertad laica propia de la Europa revolucionaria²⁷⁵. Políticamente hablando, podríamos decir, entonces, que ante semejante postura y rechazo, los nazarenos podrían considerarse, además de nostálgicos restauracionistas, como claramente conservadores, con una evidente despreocupación por los problemas sociales de su entorno, ocupándose preferentemente por plasmar y dejar ver en sus obras la unión entre belleza artística y fe cristiana. Es decir, religión «retenida» en otros tiempos que fijaba su empeño en la vuelta y tarea de un arte confesional.

²⁷¹ Texto citado en: Paolo D'Angelo, *La religión de la pintura*, op. cit., p. 24.

²⁷² Ellen Spickernagel, «Das Innere erschüttern und bewegen. Zur religiösen Tafelmalerei der Nazarener» en: *Ausstellung «Die Nazarener». Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main*, 28. April bis 28. August 1977, p. 117: (...) statt christliche Glaubensinhalte zu vermitteln, sollte es durch die dargestellten und vergegenständlichten Gefühle das Herz des Betrachters in Mitleidenschaft ziehen.

²⁷³ Juan de la Encina, *Retablo de la pintura moderna*, Espasa-Calpe, Madrid 1971, p. 80.

²⁷⁴ Javier Hernando, op. cit., p. 114; Ignacio Henares, op. cit., p. 32.

²⁷⁵ *Id.*, p. 111.

Hechas estas consideraciones hemos de decir a continuación que de la confraternidad nazarena conocemos una preciosa biografía de su constitución, nómina de pintores y estancia en Italia. En efecto, gracias a la pluma de Johann David Passavant²⁷⁶, en su relato *Sobre las aspiraciones de la escuela artística neoalemana*, podemos adentrarnos en la génesis que propició la escuela «neoalemana», la crítica a la pintura de su tiempo, el anquilosamiento e invalidez pedagógico de la Academia de Viena, los primeros progresos y la definitiva estancia de la hermandad con sus felices encargos en la Roma eterna. Crónica que por su validez e importancia, a la hora de conocer el movimiento nazareno, registramos aquí en generosa selección de párrafos:

Cuando en Alemania, tras la escuela de Durero, y en los Países Bajos, después de la de Rubens, se hubo hundido totalmente el arte por la imitación berniniana o francesa, siguió habiendo ciertamente individuos que reconocían el carácter eminente de las obras del arte antiguo, y que las imitaban del mejor modo que podían (...); por ello abandonaron las representaciones hasta entonces usuales, a saber, las de la historia y la mitología grecorromana, y se ocuparon en cambio con temas relacionados con nuestra historia y nuestra religión (...); desde hace diez años han ido entregando estos nuevos artistas obras dignas de ser admiradas en todo tiempo (...).

En esos mismos años se reunieron en Viena diversos jóvenes artistas de diferentes regiones de Alemania para formarse en su Academia. Pero acostumbrados desde la juventud a aspiraciones serias y sinceras, sintieron pronto la vacuidad de la enseñanza allí recibida (...). Abandonaron por ello la Academia e intentaron formarse según el modelo de los antiguos maestros italianos y alemanes. Así vivieron Overbeck de Lübeck, Franz Pforr de Frankfurt del Meno, Wintergerst de Ellwangen, Sutter de Viena y Vogel de Zurich, todos ellos unidos en el arte por una aspiración común, buscando formarse e ilustrarse mutuamente a través de la comunicación de sus concepciones y habilidad en la ejecución (...). Cuando la mayoría de los artistas que acabamos de mencionar habían abandonado Viena, apareció allí el pintor Koch, influyendo, junto con Ferdinand Oliver, en varios jóvenes pintores de Holstein, Friedrich Oliver y otros.

Ya antes se habían congregado en Frankfurt del Meno diversos jóvenes artistas, animados por los mismos sentimientos, que buscaban abrir nuevos caminos en el arte y se animaban mutuamente. Ahí están Cornelius de Düsseldorf, Mosler de Coblenza, Xeller de Biberach y el calcógrafo Barth de Hildburghausen (...).

El deseo de poder vivir mejor y más tranquilos con sus estudios, así como el anhelo propio de los jóvenes artistas de ir a Italia, generado por una antigua usanza, reunió también poco a poco en Roma a la mayoría de los pintores hasta aquí mencionados,

²⁷⁶ Johann David Passavant (1787-1861) se formó en el estudio de Jacques Louis David. En 1813 viajó por primera vez a Italia, volviendo en 1817, año en que trabó amistad con círculo de los nazarenos. Este testimonio escrito que nos presenta Passavant constituye la mejor crónica y, por supuesto, el mejor testimonio biográfico del movimiento nazareno.

a quienes desde entonces han ido añadiéndose otros. Allí vivieron durante los últimos años, pensando exclusivamente en su formación, a menudo en circunstancias de estrechez y penuria pero alegres y fuerte por su cohesión y la aspiración común a una elevada meta (...).

No menos decisivo en la formación de nuestros artistas resultó el estudio de los antiguos maestros italianos (...), de Giotto a Orcagna, a Fiesole y Masaccio, (...) como de Benozzo Gozzoli a Perugino y Ghirlandaio (...); no siguieron la escuela de los Carracci (...), se dirigieron preferentemente a los antiguos maestros (...).

El cónsul general de Prusia en Roma, Bartholdy, encargó a Cornelius, Overbeck, Philipp Veit y Wilhelm Schadow, pintar al fresco una habitación en su vivienda en Trinitá di Monte (...). Estos frescos causaron gran expectación en Roma y fueron ellos los que movieron al marqués Massimi a encargar a estos artistas alemanes los grandes trabajos que quería llevar a cabo en su villa (...).

También Canova se fijó en los pintores alemanes; por su mediación, se propuso a algunos de ellos que realizaran diversos frescos en el nuevo museo Chiaramonti en el Vaticano, que Canova había organizado (...).

Tratando ahora de la vida y quehaceres de los jóvenes artistas alemanes en Roma, no debe pasarse por alto (...) la fiesta que los artistas alemanes en Roma dieron a su Alteza Real el Príncipe Heredero de Baviera (...), estos decidieron prontamente organizar en su honor un festejo, verdaderamente artístico, como signo de la especial veneración que por él sentían (...).

Dos meses después de la fiesta, el arte alemán en Roma sufrió una gran pérdida con la muerte de uno de sus más excelentes y prometedores jóvenes artistas. Y si antes lamentamos que Karstens y Schick, en la plenitud de sus fuerzas, y Franz Pforr en la flor de su vida, fueran arrebatados a la gloria de la patria, ahora hemos de lamentar también la pérdida de Karl Fohr, de Heidelberg (...).

Podría relatar aún muchas cosas de otros excelentes pintores y de sus obras, para lo cual daría especialmente sobrada ocasión la exposición pública que tuvo lugar en la primavera de 1819 en el palacio Caffarelli. Pero se han dado ya a conocer tantas cosas sobre esto en los periódicos alemanes que, no obstante la falsedad de algunas noticias, considero innecesario hablar de ello en particular (...).

Más cosas habría que decir de tantos otros; me disgusta tener que renunciar aquí a recordar a artistas ya aparecidos en parte de pasada, mientras que otros no han sido nombrados en absoluto. Puesto que mi propósito aquí no es caracterizar a cada maestro individualmente, sino solamente presentar los principios de este movimiento y de su buen éxito. Sin embargo, para su justo pesar, bien han tenido que observar en qué gran medida sus honrosas aspiraciones, gracias a las cuales han aportado ya cosas extraordinarias, no son reconocidas e incluso son mal interpretadas por muchos de sus compatriotas²⁷⁷.

²⁷⁷ Johann David Passavant, «Sobre las aspiraciones de la escuela artística neoalemana» en: *La religión de la pintura...*, op. cit., pp. 146-163.

De la fama que fue adquiriendo la confraternidad de los nazarenos dan fe igualmente otras crónicas y juicios paralelos al escrito de Passavant. Stendhal, por ejemplo, queda subyugado por la joven escuela de pintores alemanes que personalmente ha visto en Roma, citando a Cornelius como correcto imitador de Ghirlandio y Perugino, y no aceptando las críticas de aquellos que acusaban a la joven escuela nazarena de echar a perder la pintura²⁷⁸. Valorativamente positivo también se nos muestra el juicio de H. Taine sobre Cornelio y los también llamados maestros de Munich, leyendo en sus obras un evidente carácter simbólico que, según él, hacía transparente y didáctico al espectador verdades morales y sociales²⁷⁹.

Pero a decir verdad los peores juicios a la escuela nazarena le vendrán dados desde sus propios compatriotas. Goethe, escribiendo a Sulpice Boisserée dirá de ellos: *Es la primera vez en la historia del arte que vemos a distinguidos talentos como Overbeck y Cornelius disfrutar de andar hacia atrás*²⁸⁰. Caspar David Friedrich, además de adjetivarlos despectivamente como el «caos confraternizante» e hipócritas católicos, les acusa de *imitar engañosamente sin gracia todos los defectos de los antiguos maestros, no siendo capaces de imitar lo bueno*²⁸¹.

En junio de 1819, en la revista alemana *Allgemeine Zeitung* aparece la siguiente, mordaz y despectiva, recesión de la escuela nazarena: *Los nazarenos pretendían que la pintura volviese a su punto de partida: al Cimbaue, a Giotto, a Ghirlandaio, haciendo de Florencia una escuela artística superior a Roma; y como no tenían el valor de hablar mal abiertamente de Rafael, hablaban de él como si se tratara de dos individuos distintos: el discípulo de Perugino y el pintor de la madurez. Esos pintores han querido hacer una pintura cristiano-católica, pero su religiosidad es tan untuosa como hipócrita su devoción, y su supuesta espontaneidad es rebuscada y artificiosa*²⁸².

Más sutiles y no menos compendiosos en descalificaciones serán los juicios valorativos que del movimiento nos haga Hegel. Para él, el sentimentalismo de los

²⁷⁸ Stendhal, *Escritos sobre arte y teatro*, La Balsa de la Medusa, Madrid 2005, p. 159: *Existe en Roma una escuela de pintura alemana que no carece de méritos. Los Sres. Cornelius, Weis o Begas imitan a Ghirlandaio, Perugino y demás pintores anteriores a Rafael; dicen que ese gran hombre ha echado a perder la pintura. Mas ¿para qué detenerse en teorías de artista? (...) Las obras de la escuela alemana en Roma son muy notables; esos jóvenes artistas dan una imagen «muy clara» de lo que se proponen mostrar al espectador.*

²⁷⁹ H. Taine, *Filosofía del Arte*, Tomo I, F. Sempere y Compañía, Valencia 1910, p. 227: *En Alemania, el dominio demasiado fuerte de las ideas puras no ha dejado sitio a la sensualidad de la vista (...). Aún hoy, el interior es lo que estiman y gustan, no lo exterior; Cornelio y los maestros de Munich consideran la idea como principal y la ejecución como secundaria; el maestro concibe, el discípulo es el que pinta; su obra, totalmente simbólica y filosófica, tiene por objeto atraer la reflexión del espectador sobre alguna verdad moral o social. Igualmente, Overbeck tiene por objeto la edificación y predica el ascetismo sentimental (...).*

²⁸⁰ Texto citado en Alain Besancon, *op. cit.*, p. 352.

²⁸¹ Alexander Rauch, *op. cit.*, p. 436.

²⁸² Citado en Paolo D'Angelo, *La religión de la pintura*, *op. cit.*, p. 26.

nazarenos constituía una enfermedad de la que había rápidamente que curarse²⁸³. Aún más, el volumen de la crítica de Hegel hacia la confraternidad subirá de tono con motivo de la exposición que en 1823 llevó a cabo la llamada por él escuela de Düsseldorf, exposición que será criticada abiertamente ante sus alumnos en sus «Lecciones de estética»: (...) *La fijación de lo en sí mismo poético respecto a determinadas artes puede conducir, y ya ha conducido, a aberraciones (...). La exposición de arte de estos días (1828), por ejemplo, contiene varios cuadros, todos de una y la misma escuela, la llamada de Düsseldorf (...). Si estos cuadros se contemplan más a menudo y con más detenimiento, bien pronto aparecen como empalagosos y sandios*²⁸⁴.

Ateniéndonos a una lectura del vocabulario estético de la escuela, en su definición formal y estilística, se deja leer un arte ecléctico en clara suma de combinación de herencias, dando como resultado una visualización híbrida de inventivas y repeticiones estereotipadas. Curiosamente, dentro de su proclamado «purismo» estilístico y aún opuestos al academicismo neoclásico nunca pudieron negar ni desembarazarse de sus raíces clasicistas; asunto, éste, que inevitablemente se deja trasladar en comparaciones y referencias al clasicismo davidiano e ingresiano, sobre todo en la plasmación y definición dibujística, identificándose entre nazarenos y clasicistas un acervo común por perseguir un ideal de claridad a través del dibujo como medio de expresión dominante. Constatamos, entonces, en los nazarenos, un armonioso vocabulario de elegantes contornos lineales, donde el trazo, buscando la claridad y pureza de la línea, hace casi tangible y perceptible objetos, fisonomías y formas. Después, en esta corriente lineal de dibujo transparente, el color y las tintas, en insipidez expresiva, se notan extendidas en amables superficies de sencillas armonías cromáticas, apareciendo un colorido frío que niega la intervención efectista y gradual al claroscuro y, por ende, los efectos de profundidad y volumen. En cuanto a la composición, los nazarenos, en su retórica narrativa de ubicación de historias y personajes, mantienen una clara deuda con las ordenadas escenografías de Poussin y las disposiciones espaciales del racionalismo académico de la escuela de David.

²⁸³ Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 207.

²⁸⁴ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, Primera Parte: «La Idea de lo bello artístico o el ideal», p. 121.

7.- LA PINTURA NAZARENA

Friedrich Overbeck (1789-1869), hijo de Cristian Adolph, político y poeta de una cierta notoriedad, creció arropado en un ambiente de fuerte devoción evangélica. A la edad de quince años frecuentó lecciones y escuela con el pintor clasicista J. N. Peroux. En 1806 entra en la Academia de Viena donde escucha por primera vez la preceptiva teórica del mengsiano H. Füger. Desilusionado del carácter repetitivo del método académico y adentrándose en una fuerte tensión espiritual, Overbeck, junto a su compañero de estudios, F. Pforr, decide abandonar la Academia. Durante todo este proceso de búsqueda y clarificación, importante va a ser el encuentro con el pintor E. Wächter quien le inducirá a afianzar su postura y a comenzar a poner su mirada en Roma. Hacia 1808, en carta dirigida a su padre podemos apreciar ya parte del lenguaje formal y de la poética pictórica que caracterizará a la posterior obra de Overbeck: «impregnación religiosa, tono sentimental y estilo simple y evocativo»²⁸⁵.

La traslación de dichas ideas ya podemos verla reflejada en una de sus primeras obras, *La cena en Emaús* (fig. 15), 1808, donde Overbeck, no exento aún de vacilaciones en la perspectiva, nos presenta la dulzona y ensimismada mirada de Jesús ante sus discípulos en el instante de partir el pan. Aquí, claramente la composición del instante y del motivo, aporta innegablemente señales y deudas con la inmejorable *Cena de Emaús* de Caravaggio. Del mismo año es el óleo de *La resurrección de Lázaro* (fig. 16) donde ya Overbeck demuestra claridad y oficio a la hora de contar historias y resolver la distribución de partes y agrupamientos en la escenografía que demanda la narración. Contemplando el milagro a la izquierda, constatamos la presencia del mismo Overbeck junto a su amigo Pforr.

Fundada ya la *Lukasbund* y probablemente antes de partir para Roma pinta Overbeck su *Entrada de Jesús en Jerusalén* (fig. 17), 1810, abigarrada composición en la que tanto grupo de personajes y lejanías se dejan ver y notar por su espléndida solución de encuadres, gestos y retóricas. Una vez más, en este cuadro de Overbeck y como privilegiado testigo del acontecimiento volvemos a encontrar el autorretrato del pintor en la parte derecha del cuadro, acompañado en esta secuencia evangélica por los retratos de Sutter, Vogel, Pforr, Hottinger y Wintergerst, miembros fundadores con Overbeck de la hermandad nazarena. Dentro del mismo año, y junto al ingenuo cuadro votivo *El sueño de San José*, de claras influencias cuatrocentistas, pinta Overbeck el *Retrato del pintor Franz Pforr* (fig. 13). La instantánea, nos propone la imagen de

²⁸⁵ Klaus Gallwitz, *I Nazareni a Roma*, De Luca, Roma 1981, p.180.



15. *La cena de Emaús*. FRIEDRICH OVERBECK



16. *La resurrección de Lázaro*. FRIEDRICH OVERBECK



17. *Entrada de Jesús en Jerusalén*. FRIEDRICH OVERBECK



18. *Retrato del pintor Franz Pforr*. FRIEDRICH OVERBECK

Pforr aureolada por un ventanal ojival gótico donde en su marco se registran y transcriben referencias iconográficas de una evidente carga simbólica: cruz sobre calavera, uvas y sarmientos, halcón oteando y gato vigilante; en el espacio intermedio de la estancia, detrás de él, su esposa, acompañada por el lirio y sumida en la lectura devota mientras hace sus labores; al fondo, en cuadro dentro del cuadro, la paz y sosiego de la religión explicitada por la presencia de una catedral gótica.

Entre 1811 y 1813 realiza Overbeck *La Adoración de los Magos* y la *Natividad*. Consideramos a ambas obras en su desarrollo compositivo referencias inventivas a las estampas y grabados sobre temas de Durero, Vosterman y los hermanos Wierix.

Plenamente nazareno podemos ya definir la obra de *Cristo en casa de María y Marta*, 1813-16 (fig. 19), reuniendo en todo su amplio espectro todos los prototipos y componentes por los que se caracterizará a la escuela nazarena. Limpio y preciso en el dibujo y con una suave entonación lumínica, Overbeck nos adentra en el pasaje evangélico en el que Jesús reprocha a Marta sus excesivos cuidados por lo doméstico. Azules, verdes, blancos, rojos y amarillos, en limpieza de ejecución y leve sombreado son contenidos en su diversidad de figuración. La elocución del cuadro queda resaltada sobre todo en la triangular posición de las manos de Jesús, Marta y María, focalizándose el argumento de la escena en dicho reproche evangélico hacia la atareada Marta. A su vez, el cuadro une y complementa a la narración un pasaje de la parábola del Buen Samaritano. En la figuración del discipulado, Overbeck nos deja ya patente su evidente inspiración en los modelos rafaelescos, traducidos aquí en dulzona expresividad de caracteres fisonómicos no exentos de cierto amaneramiento. Par en el tiempo es el *San Sebastián*, encuadrado en el centro de un pórtico abierto, junto a evanescentes arquitecturas y teniendo como fondo a modo de ventana abierta un monasterio. Cubriendo al santo con un simple paño de pureza, Overbeck pareciera transmitir y querer demostrar en todos los lineamientos de la figura su consumado acervo dibujístico; aquí, resueltamente ejecutado en clara pose manierista, encarnación debida y con evidentes apuntes a anatomías académicas. Contemporáneo a estas dos obras que acabamos de señalar podemos encuadrar la obra titulada *Cristo resucitando a la hija de Jairo*. Ubicando la escena en un ambiente de arquitecturas cuatrocentistas, Overbeck, en claridad narrativa, nos hace tangible el instante de la curación, haciéndose resaltar en todos los asistentes las debidas retóricas gestuales de agradecimiento y admiración.

De su colaboración en los frescos de la casa del cónsul prusiano Jakob Salomon Bartholdy quien en 1816 pidió a Overbeck junto a Cornelius, Schadow y Veit la decoración de las salas de su palacio sobre el tema de «José en Egipto» es el fresco de *La venta de José* (1816-1817) (fig. 20) por sus hermanos a unos mercaderes. Para Plazaola



19. *Cristo en casa de María y Marta*. FRIEDRICH OVERBECK

el resultado final de todo el programa iconográfico, desde el punto de vista formal, no deja de ser ciertamente decepcionante, percibiéndose en él *una composición elaborada en un lenguaje ecléctico, con predominio del dibujo, en el que se ve clara la imitación de diversos artistas italianos del siglo XV, desde Masaccio a Rafael, faltando también una sabia adaptación a la articulación arquitectónica*²⁸⁶. En relación a otras obras de Overbeck, ciertamente esta de *La venta de José*, además de denotar un arcaísmo

²⁸⁶ Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano, op. cit.*, BAC, Madrid 1966, p. 884.



20. *La venta de José*. FRIEDRICH OVERBECK

estudiado, se nos aparece dando preferencia a la caligrafía dibujística, acentuándose esta en todos los contornos que contienen a figuras y personajes, abusando por ende de las fijaciones lineales a expensas del color. No obstante, aquí, en este fresco de Overbeck resultan agradablemente convincentes perspectivas, fondos y lejanías. Por lo demás, el pasaje bíblico queda legiblemente narrado en toda su secuencia y sus partes. El otro fresco desarrollado por Overbeck será el que lleva como título *Años de escasez*, representados como una madre con siete niños: mientras los unos viven en la abundancia, los otros se nos aparecen expuestos a la más grande hambruna. Para Passavant, biógrafo y testigo directo de la obra de los nazarenos, esta obra de Overbeck *pertenece en su mayor parte a lo más extraordinario realizado en los tiempos modernos en el arte pictórico*²⁸⁷.

Siguiendo el hilo de la narración de Passavant, los frescos de la casa del cónsul Bartholdy terminaron por causar gran expectación en Roma moviendo al marqués Carlo Massimo a encargar a estos artistas de la escuela nazarena un programa iconográfico

²⁸⁷ Johann David Passavant, *op. cit.*, p. 154.

para su villa-palacio²⁸⁸. Dejando a un lado este encargo, y hacia 1818, hemos de señalar el cuadro que pintara Overbeck con motivo de *la fiesta que los artistas alemanes en Roma dieron a su Alteza Real el Príncipe Heredero de Baviera en el último día de su estancia*²⁸⁹, cuadro que según crónica de Passavant representaba *a los protectores de las artes. Allí podía verse a Pericles, Augusto y Mecenas, Carlomagno, los Papas Julio II y León X, el emperador Maximiliano y el rey Francisco de Francia. Luego le seguían muchos otros*²⁹⁰.

Entre 1818 y 1819, pinta Overbeck la *Mañana de Pascua* y *Madonna con Bambino*, obras que mutuamente se definen por su afinidad cromática y limpieza en el dibujo. En ambos cuadros se perciben ya los caracteres plenamente definidos por Overbeck a la hora de traducir la imagen «nazarena» del Redentor como la de su Santa Madre. Una expresión, pues, dulce y sosegada inunda a ambas obras. Por estas fechas, y a propósito de estas obras ya comentaba Passavant de Overbeck que *rico en la invención, destaca principalmente por el carácter amable de sus composiciones. Tiene un sentido de la belleza manifiesta por doquier y expresado en gestos, ademanes, forma y ordenación de manera igualmente atractiva*²⁹¹.

A partir de 1820 fecunda y *variada será la obra que nos presente Overbeck*. Y de seleccionar traigamos aquí *El salvamento de Moisés y Abraham y los tres ángeles*, obras ambas que tienen su fecha de creación hacia 1824. De la primera, conviene señalar su composición, siguiendo el mismo esquema que ya empleara Overbeck en la *Resurrección de Lázaro*. En efecto, podemos comprobar cómo la hija del Faraón, de pie en medio de sus criadas está igualmente posicionada como Cristo entre sus amigos de Betanis. Iconográficamente hablando más interesante se nos muestra el cuadro de *Abraham y los tres ángeles*, pareciéndonos interpretar Overbeck, por actitudes, posicionamiento y gestos de las figuras, una prefiguración de la Anunciación a María. No obstante, pensamos, el valor iconográfico de este cuadro de Overbeck se relaciona con la traducción simbólica de la Trinidad bajo la tipología de la «aparición de Mambré», tema por tanto particularmente importante dentro del arte religioso del XIX, dada la escasez en dicha centuria de temas que reflejen y aludan a dicho misterio de la Trinidad. Como apunte final a este cuadro señalemos particularmente la inventiva de Overbeck a la hora de ambientar la escena con un rico fondeo de generosa vegetación y botánica.

Obra de clara inspiración rafaelesca es *María e Isabel con niño Jesús y sanjuanito* (fig. 21), obra realizada en 1825. Toda la idealización de las propuestas icónicas del Urbino se nos aparecen en esta amable y devota «estampa» de Overbeck. La virgen,

²⁸⁸ Overbeck y S. Fürich pintaron escenas inspiradas en el *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso; Julius Schorr von Carolsfeld, escenas del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, y Philipp Veit y J. Anton Koch, escenas inspiradas en la *Divina Comedia*.

²⁸⁹ Johann David Passavant, *op. cit.*, p. 155.

²⁹⁰ *Id.*, pp. 156-157.

²⁹¹ *Id.*, pp. 159-160.



21. *María e Isabel con niño Jesús y sanjuanito.* FRIEDRICH OVERBECK

en actitud de *humilitas* sostiene en claro reclamo materno el brazo derecho del Niño sosteniendo en su mano izquierda el atributo iconográfico de la cruz, abrazado a la vez por Sta. Isabel; Sanjuanito, a la izquierda, abrazando un corderito cierra el significado de este entrañable y decimonónico icono devocional. Todo el cuadro, como hemos señalado en anteriores obras de Overbeck, denota y transparenta una clara intención de dulzura y sentimentalidad, amparado todo por unas atmósferas lumínicas quedas de sosiego y vespertinamente amables. Lejanías y fondos nos llevan la mirada al pasado perdido e idealizado de la Edad Media. No olvidemos tampoco aquí en este cuadro de Overbeck el detalle en primer plano de una bucólica y espontánea vegetación transcrita en tangible realización realista.

En apiadable compostura de aceptación y entrega a la voluntad del Padre se nos muestra el *Cristo en el monte de los olivos* (fig. 22) que data de 1827. En su atmósfera tiene todo el cuadro un agradable y contenido enfoque lumínico; después, en su recorrido, todas las tintas del óleo, salvando alguna variedad colorística en los paños, se nos presenta uniforme en toda su textura. A la izquierda, presenciamos un rompimiento de gloria en el que un andrógino ángel pone delante de los ojos del Nazareno el evidente signo de la cruz que ya le anuncia la posterior escena del calvario. En primer plano, el discipulado, es recogido en el instante en el que ha sido apoderado del sueño. Pero de todo el cuadro, a señalar, la actitud implorante y casi procesional de este Cristo con brazos en cruz.

Óleo de claras influencias ingresianas y ejecutado en magnífico oficio de dibujo que tampoco desdice las técnicas artísticas quattrocentistas es la obra ejecutada entre 1811 y 1828 de *Germania e Italia* (fig. 23). Con sendos fondos y diversas arquitecturas vemos la semblanza juvenil de dos jóvenes en las que se dejan notar cierto candor y beatitud. A su vez, pareciera que ambas encarnaran las respectivas culturas y sentimientos nacionales entre Italia y Alemania, ambientadas todavía en la época en que el discurso teológico luterano y su consiguiente Reforma protestante no habían dividido sus sentires²⁹². Para algunos autores de la obra de Overbeck, en este cuadro, además de ser respectivamente interpretaciones de la mujer alemana e italiana también se deja plasmar en él una tipología renacentista: la «vita contemplativa» de la pensativa Italia y la «vita activa» de la vigilante Alemania, que acerca a su regazo la mano de su amiga²⁹³. Por otra parte, estas hermosas e idealizadas muchachas también están concebidas, por sus laureadas cabezas, como novias imaginarias, reflejando probablemente de manera inconsciente la apasionada amistad

²⁹² Javier Arnaldo, *El movimiento romántico, op. cit.*, p. 113.

²⁹³ Alexander Rauch, *op. cit.*, pp. 457-458.



22. Cristo en el monte de los olivos. FRIEDRICH OVERBECK

que había entre los dos fundadores de los nazarenos: Overbeck y Pforr²⁹⁴. Para la catalogación e historia de la *Lukasbund* este cuadro se constituirá en preferente icono, imagen y prototipo.

De pocos cuadros en la historia del arte conocemos más información literaria de propia mano de un artista que la que Overbeck nos dejó de su obra titulada *El triunfo de la religión en las artes* (fig. 24). El cuadro encargado por Veit para la remodelada fundación Städel de Frankfurt fue comenzado en 1831 y concluido en 1840²⁹⁵. En su invención iconográfica no cabe duda de que el fundador de los nazarenos posó excesivamente su mirada en *La disputa del Santísimo Sacramento* de Rafael²⁹⁶. La intención

²⁹⁴ Robert Rosenblum y H. W. Janson, *op. cit.*, p. 99.

²⁹⁵ Esperanza Guillén, *op. cit.*, pp. 77-79.

²⁹⁶ Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Alcor, Madrid 1948, prólogo XII: Overbeck no hizo más que fusilar descaradamente la «Disputa del Sacramento» de Rafael.



23. *Germania e Italia*. FRIEDRICH OVERBECK

y discurso que encierra toda la obra, subtitulada a su vez por Overbeck como el «Magnificat del arte», nos viene ya apuntado en las primeras líneas de su ensayo programático:

Pues de la misma manera como, en la parte superior del cuadro, la misma Madre de Dios escribe su canto de alabanza para exhortar a todos, en función de directora del coro, a rendir honores a Dios Nuestro Señor, del mismo modo expresa este pensamiento en la parte baja del cuadro todo el círculo de artistas, compuesto sólo por quienes han puesto preferentemente su arte al servicio de la religión: las artes son celebradas aquí sólo en la medida en que contribuyen a la glorificación de Dios y, de esta manera, forman una de las flores más deliciosas con las que aparece adornada su Iglesia²⁹⁷.

Declarada la intención programática del cuadro explica Overbeck a continuación el significado de la Virgen entronizada en el ápice de la composición, Santísima Virgen que simbólicamente representa a la poesía; *pues la poesía* –escribe Overbeck–

²⁹⁷ Johann Friedrich Overbeck, «El triunfo de la Religión en las Artes» en: *La Religión de la Pintura...*, *op. cit.*, pp. 164-165.



24. *El triunfo de la religión en las artes.* FRIEDRICH OVERBECK

*es centro de todas las artes, del mismo modo que el misterio de la encarnación de Dios por la Virgen es centro de todas las ideas contenidas en la religión cristiana*²⁹⁸. Pasa a continuación Overbeck a detallar cómo alrededor de la Virgen entronizada se congregan a ambos lados los santos de la Antigua y Nueva Alianza. En el lado del Antiguo Testamento significa Overbeck a Moisés, Aarón, Noé, Josué, Melquisedec, José, Abraham, Sara, Isaac y Adán y Eva; en el lado del Nuevo Testamento se identifican San Lucas, Pedro, Pablo, Esteban, San Agustín, San Jerónimo, Sto. Tomás de Aquino, Sebastián, el Papa Fabiano, Cecilia, Inés y la emperatriz Elena.

Descrita la parte alta celestial pasa a continuación Overbeck a detallar la parte inferior del cuadro, avisando cómo *salta aquí en primer lugar a la vista la fuente del centro, que aparece como símbolo de la tendencia hacia el cielo propia del arte cristiano,*

²⁹⁸ *Id.*, p. 166.

*aludiendo a la imagen de la que se sirve el Señor en el Evangelio: el chorro de agua ascendente del manantial que sube hacia la vida eterna*²⁹⁹. Y todo esto, según Overbeck en evidente contraposición a la idea de los antiguos, *que imaginaban en el Parnaso una fuente manando hacia abajo*³⁰⁰. Digamos, pues, que semejante introducción iconográfica por parte de Overbeck es un claro apunte a las «Fuentes de la vida»; y aquí, rodeada por un sinfín de maestros que por sus bellas obras tienen el honor de ser introducidos en este parnaso celestial de las artes: Bellini, Tiziano, Correggio, Carpaccio, Pordenone, Leonardo, Holbein, Dante, Giotto, Orgagna, Memmi, Rafael, Perugino, Ghirlandaio, Massaccio, Fray Bartolomeo, Francesco Francia, Luca Signorelli, Miguel Ángel, Lucas de Leyde, Mantegna, Martin Schön, Mar Anton, Fray Angélico, los Van Eyck, Benozo Gozzoli y Hemlink, etc.

Después de un largo *excursus* se detiene Overbeck en explicar el significado del grupo, abajo a la izquierda, que mira y contempla un sarcófago paleocristiano encima de una estatua griega descabezada. Overbeck nos avisa que en dicho sarcófago hay un bajorrelieve que *representa a las dos Marías que van al sepulcro de Cristo, aludiendo a la resurrección del arte a una nueva vida espiritual después de que el antiguo aparezca sepultado con honores*³⁰¹. Haciendo finalmente una loa al arte ojival, esbozado a la derecha del cuadro bajo la imagen de una inconclusa catedral gótica, se dirige Overbeck a cualquier discípulo del arte, diciéndole que ha hecho el esfuerzo de describir su propio cuadro para que se pueda recrear como en un jardín.

Al final, el ensayo descriptivo del programa iconográfico del cuadro concluye y termina como si se tratara de los corolarios finales de un sermón decimonónico, terminando con un «Amén» a modo de oración:

*(...) En fin, como resumen que las artes sólo traen la salvación a la humanidad cuando van al encuentro del novio celestial, al igual que las vírgenes prudentes portando las lámparas encendidas de la fe y del temor de Dios con dulce humildad y castidad: que sólo así son verdaderas hijas del Cielo y son verdaderamente dignas de tu amor. Únicamente de este modo les es lícito a las artes confiar en la bendición de lo Alto, sin la cual ninguna prosperidad es pensable. Pues es imposible que Dios pueda bendecir un esfuerzo que no esté fundado en el temor de Él. A Él, pues, sean ofrecidos honor y alabanza mediante la obra de nuestras manos, en su templo, esto es, en su Iglesia aquí en la tierra, para que algún día podamos alabarlo en el cielo eternamente con sus Ángeles y sus Santos, por Él escogidos. Amén*³⁰².

²⁹⁹ *Id.*, p. 166.

³⁰⁰ *Id.*, p. 167.

³⁰¹ *Id.*, p. 169.

³⁰² *Id.*, p. 172.

Hacia 1850 el estilo de Overbeck ya es reconocido y alabado por muchos críticos autorizados de la época. Pugin dirá de él: *ese príncipe de los pintores cristianos ha creado un estilo que está superando rápidamente y por completo a la escuela del arte natural y sensual en la que durante tanto tiempo los modernos seguidores del paganismo han estado degradando la representación de los personajes y acontecimientos sagrados*³⁰³. Taine hablará de su pintura como prodigio de su género, alabando a Overbeck por haber vuelto a encontrar las figuras místicas de Angélico de Fiesole³⁰⁴.

Fiel a sus propuestas, Overbeck seguiría creando un concepto de obras «realmente puras», exentas de toda contaminación realista, dejando a un lado todos los defectos aleatorios e irrelevantes de la naturaleza y concentrándose solamente en la presentación dibujística clara y sencilla de un estado tranquilo y sin acción. Imágenes, pues, devocionales, presentadas para la contemplación, para miradas apiadables con claros reclamos al sentimiento del corazón. Por aquí podemos leer *La incredulidad de Santo Tomás* (fig. 25), fechada hacia 1851, óleo sobre tela en el que un Santo Tomás, en excesivo arrobamiento dulcificado posa su alargada y casi femenina mano sobre la llaga del costado de Cristo. A su lado, de pie, Pedro y Juan, este último significado en actitud de recogimiento y mirada devota, excesivamente dulcificado en su mirada y ejecutado en su faz un desarrollo fisionómico de claros reclamos a una androginia angelical, recordándonos aquí tanto a Leonardo como a Rafael. Pero la efímera gloria de Overbeck dejó de sentirse en las últimas décadas del siglo afirmándose en boca de algunos críticos de la época que al final de su vida el fundador de la *Lukasbund* no hizo ya nada medianamente notable³⁰⁵.

De carácter introvertido y frágil salud³⁰⁶, **Franz Pforr** (1788-1812) conoció a Overbeck hacia 1806, identificándose inmediatamente con él por su repulsa y aversión hacia el decadente formulismo pedagógico académico. Pforr, con Overbeck, proclamaría el dictado programático de la *Lukasbund* en su intención de volver a restituir al arte su pureza y espiritualidad, indicando la imperiosa vuelta hacia la pintura italiana del tardo Medievo, a los antiguos primitivos y al primer Rafael.

La poética pictórica de Pforr, en su joven y corta vida, se movió primeramente por una imaginación evocativa de las míticas leyendas caballerescas medievales, sirva como ejemplo la traslación de todo este pasado mítico al santoral cristiano de las leyendas entre *San Jorge y el dragón*, espléndidos dibujos de las que en su crónica sobre la Hermandad ya se hace eco Passavant. Dentro de este aire caballeresco podríamos

³⁰³ Pugin, *Contrasts*, Londres 1841, p. 12. Citado en Hugh Honour, *op. cit.*, p. 173.

³⁰⁴ H. Taine, *La pintura en Italia*, F. Sempere y Compañía, Valencia 1883, p. 230.

³⁰⁵ Otto von Leixner, *op. cit.*, p. 355: *Overbeck no hizo nada medianamente notable...*

³⁰⁶ Klaus Gallwitz, *op. cit.*, p. 210.



25. *La incredulidad de Santo Tomás*. FRIEDRICH OVERBECK

ya señalar una de sus obras más conocidas y significativas: la *Entrada de Rodolfo de Habsburgo* en Basilea (1808-1810), óleo que denota todos los componentes del purismo, sencillez formal y color por los que se moverá el movimiento de la *Lukasbund*. Pforr, excelente dibujante, nos deja igualmente hermosos y poéticos dibujos de sorprendente capacidad inventiva y seguridad en el trazo que, posteriormente serán retomados y copiados por sus hermanos de la Cofradía. Sirva aquí el caso, como ejemplo de su dibujo en papel sobre una *Alegoría de la amistad*, diseño figurativo de miradas y gestos



26. *Sulamita y María*. FRANZ PFORR

entre dos jóvenes mujeres, aquí con fondo a modo de cuadro de la Última Cena, que servirá posteriormente a Overbeck a diseñar e inspirar la ya citada *Italia y Germania*. Sin olvidar su pequeño ciclo pictórico sobre *Sulamita y María* (fig. 26), la obra religiosa de Pforr podíamos circunscribirla primeramente a un pequeño dibujo acuarelado teniendo como tema a *Elías y el ángel*, este ejecutado por su postura y composición en prefiguración tipológica a Cristo en el Monte de los Olivos consolado por un ángel y, en segundo lugar, su óleo sobre *El conde de Habsburgo y el sacerdote*, 1810, (fig. 27). En esta última obra, Pforr nos presenta el tema pictórico montado en el casual encuentro entre el conde cazador y un sacerdote que, descalzo, apuntando la noche, y acompañado de un joven con farol, lleva el viático a un enfermo. Toda la didáctica del cuadro exhuma en su fondo un claro apunte a resaltar de manera evidente la nobleza caballeresca, poniéndose al servicio ante la presencia de Cristo en las especies



27. *El conde de Habsburgo y el sacerdote*. FRANZ PFORR

eucarísticas, y ofreciendo al clérigo tonsurado su propia cabalgadura para no mojarse los pies al cruzar el inevitable río. Todo el aura del cuadro denota y nos transfiere la mirada preferencial hacia el catolicismo por la que ya estaba empezando a caminar la *Lukasbund*. Pforr, atravesando una profunda crisis psico-física, y con apenas veinte años, morirá en 1812 asistido y acompañado por su amigo de la fraternidad J. Wintergerst. En la crónica de la *Lukasbund*, Passavant le dedicará estas letras: *Desgraciadamente, al poco tiempo murió Pforr en Roma, hombre excelente y lleno de talento, prontamente arrebatado a sus amigos y a la patria. En la época de mi estancia en Frankfort, se encontraban en manos de su albacea varios excelentes dibujos suyos, que revelan todos ellos una rica fantasía, hondo sentimiento y fiel estudio de la naturaleza*³⁰⁷.

Instruido y formado en su juventud bajo el dictado académico del clasista P. Lauger³⁰⁸, **Peter von Cornelius** (1783-1867) se unió a la poética romántica y al lenguaje formal de la escuela nazarena hacia 1809, siendo su *Sagrada Familia* (fig. 28) el primer testimonio en intentar formular una iconografía de evocación figurativa germánica en feliz armonización con las atmósferas del Quattrocento italiano. Este óleo de

³⁰⁷ Johann David Passavant, *op. cit.*, p. 151.

³⁰⁸ Klaus Gallwitz, *op. cit.*, p.96.



28. *Sagrada Familia*. PETER VON CORNELIUS

Cornelius, además de recordarnos su predilección por las arquitecturas del tardomedieval, también nos alude al intenso preciosismo colorista del azul en el gótico internacional, reminiscencias flamencas que se hacen notar igualmente en el arte del leve sombreado y fruncimiento de paños. La escena, sensiblemente idílica en su argumento, y en angelical concierto, recoge el instante del recreo infantil entre el Niño Jesús y su primo S. Juanito, acompañados ambos de la Virgen y Santa Isabel, esta última trasluciendo en su cara una expresiva y ausente mirada de clara inspiración dureriana.

Plenamente nazareno será el cuadro de *Las tres marías ante el sepulcro* (fig. 29), fechado hacia 1815, y englobándose en él todos los componentes característicos de la



29. *Las tres marías ante el sepulcro*. PETER VON CORNELIUS

Lukasbund: claridad lineal, perfección en el dibujo y limpidez colorística en las tintas; y todo ello amparado en una atmósfera figurativa de evidentes reclamos rafaelescos en miradas y composturas. No podemos dejar de señalar aquí en este cuadro el buen oficio de Cornelius en hacernos resaltar, en detallismo preciosista, la accidental naturaleza en sus espontáneas y precisas vegetaciones.

En 1816 Cornelius termina uno de sus más famosos lienzos, *Las cinco vírgenes sabias y las cinco necias* (fig. 30). Siguiendo el texto evangélico de Mateo 25,1-13 Cornelius nos monta un cuadro en el que se privilegia, sobre todo, el contenido simbólico de la parábola, sugiriendo inequívocamente al espectador que contempla la escena el auténtico modelo cristiano de vida a seguir. Y el cuadro, en su visualización externa, se nos aparece en efectista escenografía de aparato, escénicamente teatral en toda su disposición de gestos y retóricas. Cristo, dispuesto en una peana de gloria, sale al encuentro de las vírgenes prudentes, acompañado de santos de Nuevo y Antiguo Testamento. A su lado, un San Pedro de facies complaciente abre las puertas del paraíso. El buen oficio en esta obra de Cornelius también se deja percibir por los contrastes creados en la distribución y focalización de la luz, iluminando en el centro de la composición las expresivas y emocionadas caras de las vírgenes prudentes, transidas en arrobada actitud de veneración, y dejando en la penumbra, al fondo a la derecha, a las necias.



30. *Las cinco vírgenes sabias y las cinco necias*. PETER VON CORNELIUS

Hacia 1817 Cornelius termina junto con Overbeck, W. Schadow y Ph. Veit su participación en los frescos de la casa del cónsul Bartholdy, pintando dentro del programa iconográfico las secuencias referidas a la *Interpretación del sueño ante el Faraón* y el *Reconocimiento de José* (fig. 31). Sin dejar de aludir que en su concepción los frescos tienen un cierto aire de inspiración remota en los grabados que los hermanos Wierix ejecutaron en el siglo XVI para el «*Evangelio en Imágenes*» que les encargó Jerónimo Nadal, estos dos frescos de Cornelius se nos presentan, a pesar de su tono desvaído y apagado en el color, magníficos en su resolución dibujística, pero no menos excelentes, también, en la aplicación a cada personaje de la escena de sus debidas retóricas gestuales; muestra, entonces, aquí José en la *Interpretación del sueño ante el Faraón* préstamos de elocución de la retórica de J. Bulwer³⁰⁹, expresamente en lo que se refiere a la formulación gestual de la *digitatio*, acción y posición retórica de José que nos recuerda igualmente a uno de los dibujos de Rubens para el programa iconográfico de la *Vita Ignatii* en la Universidad Pontificia de Salamanca.

³⁰⁹ J. Bulwer, *Chirologia: or the Naturall Langvaje of the Hand*. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added *Chironomia: Or, the Art of Manual Rhetoricke*. Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the Hand. as the chieftest Instrument of Eloquence, by Historicall Manifestos, exemplified Out of the Authentique Registers of Common Life, and Civill Conversation. With Types, or Chirograms: Along-wish'd for illustration of this Argument. By J. B. Gent. Philochirosophus. *Manus membrum hominis loquacissimum*. London, Printed by Tho. Harper, and are to be fold by Henry Twyford, at his shop in Fleetstreet. 1644.



31. *Reconocimiento de José*. PETER VON CORNELIUS

La *Deposizione* o *Entierro de Cristo* (fig. 31) pintado hacia 1819, disminuyendo personajes y actores de la escena no oculta el reclamo en su invención a la *Deposizione* de Rafael de la Galería Borghese en Roma, asemejándose con él en ritmos y movimientos dramáticos de la escena. En alto grado de sensibilidad expresiva y en luz crepuscular reelabora Cornelius este entierro de Cristo subrayando en sus actores el doloroso estupor y la aflicción ante el inevitable desmayo de la Virgen Madre. En 1824 Cornelius asume la dirección de la Academia de Múnich, puesto que le dará el reconocimiento para, años más tarde, pintar entre 1836-1839 su fresco de *El Juicio final* (fig. 32) en la Ludwigskirche de Múnich. En su disposición coreográfica todo el fresco exhala remedos compositivos del Juicio Final de Miguel Ángel evidenciándose con ello que poco más podía decirse ya después de la Sixtina. Más creativo, en cuanto al dibujo se refiere, se nos volverá a mostrar en el cartón sobre *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, obra que ejecutaría entre los años 1843-1845.

Joseph Sutter (1781-1866) tiene en su honor, junto a Overbeck y Pforr, el haber participado entre los años 1808-1809 en el acta fundacional de la *Lukasbund*, aportando una importante contribución a la clarificación teórica de su programa artístico³¹⁰. Como los demás miembros, abandona la Academia de Viena en 1811 participando

³¹⁰ Klaus Gallwitz, *op. cit.*, p. 298.



32. *Entierro de Cristo*. PETER VON CORNELIUS

en el círculo de los Schlegel y entrando en contacto con los hermanos Oliver, A. J. Koch, J. Schnorr von Carolsfeld y T. Rehbenitz.

Los inicios artísticos de Sutter quedan refrendados por su buen hacer en el dibujo, mostrando en sus primeros trabajos un excelente talento en formular capacidad inventiva, sombreados y líneas. Valga aquí el caso de su dibujo en papel sobre *Susana y los viejos*, bíblica historia veterotestamentaria en la que aun percibimos a un Sutter no desdiciéndose del todo de su dictado académico adquirido. Sin embargo, aureolado ya por la preceptiva estilística nazarena, es el *Cristo en Getsemaní* (fig. 34), obra llevada a cabo entre 1811-1812, escuchándose en todo el aire del cuadro el *leit-motiv* de las apiadables composturas de la Hermandad. Cristo, semiarrodillado y en frontal gravedad es confortado por un ángel en la agonía de su sufrimiento, apuntándose como símbolo el inevitable cáliz pasional que ya contiene el signo de la crucifixión.

Obra fundacional de la *Lukasbund* podemos considerar al *San Lucas pintando a la Virgen* (fig. 35), dibujo en papel que tiene su fuente literaria en Wackenroder, mostrándonos al evangelista en el instante de registrar en lienzo la celestial visión de la Virgen Madre. Como nos cuenta Passavant en su crónica de la escuela, dicho dibujo fue el motivo aportado por Sutter a la fiesta que los nazarenos dieron al príncipe Luis de Baviera en 1818³¹¹.

³¹¹ Johann David Passavant, *op. cit.*, p. 156.



33. *El juicio final*. PETER VON CORNELIUS



34. *Cristo en Getsemaní*. JOSEPH SUTTER



35. *San Lucas pintando a la Virgen.* JOSEPH SUTTER

36. *Depositione*. JOSEPH WINTERGERST

Hijo de un pintor local, **Joseph Wintergerst** (1783-1867) inicia sus primeros estudios hacia 1804 en la Academia de Múnaco para, seguidamente después, trasladarse a Viena donde participa en la fundación de la *Lukasbund*. Dentro del círculo de los nazarenos y por influencias del teólogo católico Pietro Ostini, contribuyó de manera decisiva en la conversión a la Iglesia Romana de Overbeck y Schadow³¹². Denominado el Miguel Ángel tedesco, Wintergerst abandonó prontamente las reminiscencias tardo barrocas o clasicistas para transferir su ideal de la pintura a los patrones tedescos de la época de Durero, concatenando su poética nazarena con alusiones formales del Quattrocento italiano. Entre sus primeras obras cabe recordar la *Depositione* (fig. 36), obra fechada hacia 1812. Sabemos que esta obra de Wintergerst corresponde en el tiempo a la muerte de su amigo cofrade Pforr percibiéndose en ella muchas de sus transferencias emocionales a este «paso» de pasión. Como se ha comentado, en este dibujo de la obra que aquí presentamos, Wintergerst ha fijado su autorretrato en el peregrino que posa devotamente arrodillado a la izquierda; al igual que podemos también reconocer en la figura de San Juan a un idealizado y rafaelesco Overbeck³¹³.

³¹² Klaus Gallwitz, *op. cit.*, p. 312

³¹³ *Id.*, p. 317.



37. *Apoteosis de Alberto Durer*. JOSEPH WINTERGERST

Respecto a los demás miembros fundadores de la *Lukasbund* no se caracterizó la obra de Wintergerst por su abundancia de temas religiosos siendo su obra más conocida y significativa la *Apoteosis de Alberto Durer* (fig. 37). Fechada en 1828, no deja de ser un panegírico de exaltación del arte alemán del 1500, significado sobre todo en vida y obra de Durer. En síntesis, la representación de la escena que nos desarrolla Wintergerst nos hace fijar la mirada hacia la exulta grandeza del pintor alemán que, guiado por un ángel, es presentado en gloria ante el trono celestial del Dios Padre, rodeado de personajes y santos de los dos testamentos y teniendo como preferentes testigos de la exaltación del pintor a Cristo, la Virgen y la Fe. Reconocemos igualmente en el cuadro al maestro de Durer, Wolgemut, y probablemente a su padre, este en



38. *José y la mujer de Putifar*. PHILIPP VEIT

actitud de donante. Abajo, en el centro de la composición, vemos la tumba de Durero con pináculo gótico coronada de flores.

Emparentado por parte de madre con el filósofo Moses Mendelssohn y con Friedrich Schlegel se nos presenta la figura de **Philipp Veit** (1793-1877). Hacia 1811, entra en contacto en Viena con los artistas Schnorr von Carolsfeld, Schefer von Leonardshoff, Joseph Sutter y los hermanos Olivier, jóvenes pintores que entorno a la personalidad de Schlegel empiezan a cuestionarse la validez de la Academia y a sumarse a los nuevos principios del renacimiento religioso de la pintura; credo nazareno que llevará a Philipp Veit a integrarse en el movimiento overbeckiano de la *Lukasbund*³¹⁴.

En 1816 ya encontramos a Veit en Italia participando en la decoración de la casa de Bartholdy con el fresco de *José y la mujer de Putifar* (fig. 38), obra que en su aire denota una gran influencia rafaelesca. Convinciente en su narración, Veit nos traduce el pasaje bíblico de la tentación carnal por parte de la mujer de Putifar al casto José,

³¹⁴ *Id.*, p. 306.



39. *Ecce Homo*. PHILIPP VEIT

expresándole sin ningún comedimiento sus torpes e ilícitos deseos en el interior de su alcoba matrimonial, indecorosa actitud femenina que es rechazada al instante por la virtud que le ampara a José. Probablemente esta desenvoltura y gracia rafaelesca del fresco llamó la atención del escultor Antonio Canova quien le proporcionó para el Museo Chiaramonti del Vaticano el encargo de la pintura sobre *El triunfo de la Religión*, fresco que con suma limpidez dibujística realizaría Veit entre 1818 y 1819.

Por las mismas fechas pinta Veit el fresco reservado a la escena de *Dante en el paraíso* para el Casino Massimo en Roma, composición y color que será ejecutada al fresco en el estilo Quattrocentista de formas, color y composturas a lo Beato Angélico. Pero del pincel de Veit la obra más preñada de aurea nazarenista será su *Ecce Homo* (fig. 39) datada entre 1819-1822, trasluciéndose en el rostro de Cristo todos los elementos



40. *Descanso en la huida a Egipto*. PHILIPP VEIT

formales del dictado estilístico de *Lukasbund*: perfección dibujística, expresiones amables y estampa para el requerimiento devocional y apiadable. Agradablemente efectista se nos muestra aquí también el cuadro en su gradual iluminación frontal, resultando en su rostro un contenido y leve *sfumato* que acentúa simbólicamente la divina carnación en contraste casi violento con la túnica carmesí.

Bajo el lema de que el arte debe servir sobre todo a la religión y al catolicismo, hacia 1834 ejecuta Veit su fresco sobre *El cristianismo y la introducción del arte en Alemania*, programa alegórico a modo de tríptico en el que Alemania e Italia quedan hermanadas bajo el discurso iconográfico del arte y la religión. Entre 1840 y 1860 pintó Veit una serie

de cuadros en la misma onda devocional que el «Ecce Homo». Entrañable y plenamente idílico se nos muestra el *Descanso en la huida a Egipto* (fig. 40), resuelto en un marco de exquisitos apuntes naturalistas, adentrándonos en la maternal escena del instante en el que la Virgen acaricia al Niño bajo la atenta y vigilante mirada de José que, complaciente, contempla la escena. Magnífico aquí el blanco velo de la Virgen, fruncido en sus pliegues, casi en oficio escultórico, concatenando su rafaelesca figuración con un manto azul intenso y túnica carmesí, haciendo resaltar un agradable contrapunto con la sobria y parda vestimenta de San José.

No menos emotivo será el cuadro de *La Exposición de Moisés*, instante en el que la desconsolada Madre abandona a su hijo en las orillas del Nilo, cuadro igualmente emocional, muy del gusto de la didáctica pictórica nazarena. Finalmente, y en atardecer de crepúsculo encendido, ejecuta Veit *Las dos Marías junto al sepulcro de Cristo* (fig. 41); la vista del cuadro nos lleva a concentrar nuestra mirada hacia el gesto de desconsuelo de María Magdalena, pensante, apesadumbrada y absorta, ante el tráfico final del amado maestro. Tiene esta obra de Veit un claro aire de soledad y de abandono, como si en María Magdalena no fuera ya posible consuelo para tanto desconsuelo.

Friedrich Wilhelm Schadow (1788-1862) empezó sus cursos de pintura bajo la dirección académica de F. Weitsch. En 1811 gana una beca de estudios en compañía de su hermano mayor Rudolf para ampliar cursos de pintura en Roma. Hacia 1813 ya ha conectado con el círculo nazareno de Overbeck, siendo alabado por este por



41. *Las dos Marías junto al sepulcro de Cristo*. PHILIPP VEIT



42. *José en prisión*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW

su autonomía expresiva, su alta sensibilidad y su vivo sentido del color³¹⁵. De este momento es su magnífico *Autorretrato con Thorvaldsen y su hermano Rudolf von Schadow*. Entre los años 1816 y 1817, Wilhelm Schadow participa en la decoración de la casa de Bartholdy ejecutando las escenas al fresco de *José en prisión* (fig. 42) y *El lamento de Jacob* (fig. 43). Dentro del ciclo, ambas obras caben señalarse plenamente hermanadas con las de Overbeck, Cornelius y Veit en lo que a la utilización de las

³¹⁵ *Id.*, p. 250.



43. *El lamento de Jacob*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW

tintas se refiere, señalándose éstas un tanto apagadas y desvaídas y dando preferencia sobre todo al dibujo y a las expresiones retóricas de los personajes, resultando magnífica la cabeza de Jacob en su acentuación de sorpresa y de dolor ante la inesperada noticia de la muerte de su hijo José. Poco convincente encontramos sin embargo al José en la prisión, notando en su actitud una gesticulación excesivamente estudiada, amanerada diríamos, que termina por no hacer creíble la historia a tenor del lugar donde se ambienta la narración.

En 1814 Schadow se convierte al catolicismo iniciándose con ello una exclusiva dedicación a los temas de pintura religiosa. De este tiempo hemos de señalar su *Vía Crucis* (fig. 44) y su *Sagrada Familia bajo el pórtico* (fig. 45), ambas obras realizadas entre los años de 1817 y 1818. Mirando este *Vía Crucis* de Schadow, notamos que en la composición se dejan notar ciertas influencias del *Vía Crucis* de la escuela del Maestro de la Pasión de Lyversberg (1470), apuntes del grabado de Durero y ciertas



44. *Via Crucis*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW



45. *Sagrada Familia bajo el pórtico*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW

sonoridades gestuales y expresivas del *Cristo con la Cruz a Cuestas* de Rafael. La Sagrada Familia fue un encargo del príncipe Luis de Baviera. Dentro de un pórtico renacentista y abierto en su fondo a unas arquitecturas de la misma época, Schadow nos presenta una «Madonna» de figuración rafaelesca sosteniendo entre sus manos y rodillas al Niño Jesús en evocadora actitud simbólica de «*in somno pacis*», probablemente aludiendo a la muerte y la Pasión; prefiguración pasional que tendría igualmente su alusión al larguero de la cruz que labra José en el exterior del pórtico.

Entre los años 1830 y 1840 el acervo intelectual de Schadow se sustancia y aumenta por el encuentro y contacto permanente con personalidades como el príncipe Federico de Prusia, K. Immermann, K. Schnaase, F. von Uchtritz y, sobre todo, el músico Félix Mendelsshon-Bartholdy³¹⁶. Por esta época, 1842, pinta Schadow uno de los cuadros más emblemáticos por los que se identifica a la escuela nazarena: su particular versión, al igual que ya lo hizo Cornelius, de la parábola evangélica de *Las cinco vírgenes sabias y las cinco necias* (fig. 46). Pero aquí ya, la parábola traducida al lienzo por Schadow se nos presenta y propone típicamente teatral, efectísticamente escenográfica. Pareciera, entonces, sin faltar a la intención devocional del pintor, que estuviéramos asistiendo a la representación de una ópera wagneriana. Cuadro, pues,



46. *Las cinco vírgenes sabias y las cinco necias*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW

³¹⁶ *Id.*, p. 251.

este de Schadow en el que se concatenan y desarrollan multiplicidad de retóricas expresivas, mímicas decimonónicas y movimientos rítmicos de masas.

Bellísima por su compostura y no menos por el arrobo en su mirada será una de las últimas obras religiosas que pintará Schadow; nos referimos a su *Santa Bárbara* (fig. 46), donde la santa, delante de un idílico y medieval paisaje en la lejanía, se nos presenta, con sus atributos iconográficos debidos, magníficamente vestida en bordado de túnica dorada y arropada por un manto carmesí. Toda la poética devocional nazarena se vuelve a hacer patente en esta «estampa» de la santa. Inusual se nos presenta



47. *Santa Bárbara*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW



48. *San Roque distribuyendo la limosna*. JULIUS VEIT HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD

aquí la santa en el apunte iconográfico de sostener en su mano izquierda los elementos eucarísticos del cáliz y la Hostia.

Julius Veit Hans Schnorro von Carolsfeld (1794-1872) recibe sus primeras enseñanzas artísticas de su padre Hans Veit, pintor retratista y director de la Galería de Lipsia. En 1811, con sus hermanos Ludwig y Eduard comienza a frecuentar la Academia bajo la dirección del profesor H. Füger; pero pronto terminará liberándose del influjo académico gracias al contacto y amistad con J. A. Koch y Ferdinand Oliver. Posteriormente, el encuentro con el ambiente romántico de la teórica de F. Schlegel le llevará definitivamente a interesarse por el arte y estudio de los primitivos alemanes y flamencos³¹⁷.

Su obra más significativa de este período es *San Roque distribuyendo la limosna* (fig. 48), cuadro que viene apoyado por la lectura de *La leyenda dorada* y, posteriormente, muy bien ejecutado en su invención compositiva por la imaginación del pintor. Nótese ya aquí el gusto y aprecio de Carolsfeld por ambientar sus escenas con fondos y presencias naturalistas.

Hacia finales de 1817 Carolsfeld emprende su primer viaje a Italia quedando fascinado por el arte Quattrocentista. Un año después, 1818, entra a formar parte de la *Lukasbund*. Dentro del dictado de la escuela, podemos considerar su primera obra

³¹⁷ *Id.*, p. 272.



49. *Las bodas de Caná.*
JULIUS VEIT HANS
SCHNORRO VON
CAROLSFELD

típicamente inspirada por la poética nazarena a *Las bodas de Caná* (fig. 49), obra fechada hacia 1819, donde se conjugan y mezclan en espacial amplitud holgada actores de la escena y arquitecturas renacentistas; después, emparrados, cipreses y vegetaciones, como fondos recurrentes, contraponen magníficamente toda la atmósfera donde se resuelve el milagro del pasaje evangélico.

De 1820 será su *Anunciación* (fig. 50), óleo sobre tela que no se desdice en su clara inspiración que con el mismo tema pintara Fray Angélico. Arroja la escena una arquitectura renacentista donde la Virgen, en preceptiva actitud de «humilitas», escucha el angelical anuncio de la Encarnación. Se conjugan aquí en esta escena elementos Quattrocentistas junto a idealizadas figuraciones de corte rafaelesco. Detrás de la Virgen, y a modo de «*hortus conclusus*» un frondoso paisaje naturalista. Con el pequeño cuadro de



El tributo (fig. 51), pintado hacia 1822, concluiría la obra creativa religiosa de Carolsfeld en Italia. La traducción pictórica de este pasaje evangélico fue extraño a todo el arte medieval adquiriendo dignidad de representación solo a finales del siglo XVI, no requiriéndose por tanto como escena demandada y popular para la consiguiente contemplación y devoción. La versión novedosa que nos propone Carolsfeld, nos muestra a Cristo en el centro de la composición mostrando con su mano derecha

50. *Anunciación.* JULIUS VEIT HANS
SCHNORRO VON CAROLSFELD

51. *El tributo*. JULIUS VEIT HANS
SCHNORRO VON CAROLSFELD

alzada la moneda del tributo a dos fariseos con clara expresión de dureza en sus rostros y con una evidente intención, según el texto de Mt 22,15, de comprometer a Jesús ante su malintencionada pregunta. En su verticalidad, todo el cuadro se caracteriza por una rígida simetría, desnivelado solamente por el tercer fariseo que, a la derecha del cuadro, inclina la cabeza para, ante las escrituras judías, compulsar la validez de la respuesta.



En 1827, gracias al apoyo de Cornelius, Carolsfeld deja Italia para ir comisionado a impartir docencia en la Academia de Múnaco. Entre 1828 y 1850 no dejará nuestro pintor de la mano la obra religiosa en claro aporte al estilo nazareno. Señalemos primeramente, 1828 la *Fuga a Egipto*, estructurada en toda su inventiva y composición dentro de típica iconografía al uso. De 1833 es *El buen samaritano* (fig. 52), representación de la parábola en la que Carolsfeld pareciera introducirnos de manera intencionada en la caritativa contemplación de la escena para, así, por medio de la estampa devota, invitarnos a nosotros también a imitar el ejemplo de la obra de misericordia. Al igual que Franz Pforr, Carolsfeld también hizo su versión, 1835, sobre el tema de *El conde Rodolfo de Habsburgo y el sacerdote llevando la Eucaristía* (fig. 53). Volvemos aquí a encontrarnos con una temática preferida por la *Lukasbund*, la exaltación católica eucarística y los obligados valores de servicio y nobleza de la caballería a disposición de la religión.

52. *El buen samaritano*.

JULIUS VEIT HANS
SCHNORRO VON CAROLSFELD





53. *El conde Rodolfo de Habsburgo y el sacerdote llevando la Eucaristía.*

JULIUS VEIT HANS SCHNORRO
VON CAROLSFELD

Dos obras, emparejadas en encuadre y colorido nos dejará el catálogo de Carolsfeld hacia 1843: *La Sagrada Familia* y *Domine, quo vadis?* (fig. 54). En la Sagrada Familia se nos presenta una vez más la idílica escena de la Virgen con Niño Jesús y San Juanito acompañados en un segundo plano, junto a un pequeño árbol florecido de rosas, por San Joaquín y Santa Ana. Todo el aire de la Virgen, aquí ensimismada en sus sacros pensamientos, es fiel deudora del prototipo rafaelesco.

Magníficamente dibujado y muy felizmente resuelto en la captación lumínica que requiere la escena es este *Domine, quo vadis?*, probablemente uno de los mejores cuadros dentro del estilo de la escuela nazarena. Para la fuente inventiva del cuadro probablemente Carolsfeld haya visionado grabados de Rubens, expresamente referidos a la «visión de la Storta» ignaciana, completados aquí con unas desvanecidas arquitecturas que soportan y encuadran de manera convincente toda la estructura compositiva del cuadro. Dentro de la onda devocional para la que se ha pintado la escena, magníficamente ejecutadas están las cabezas del Cristo Nazareno y Pedro, reflejándose en sus expresiones todo el sentimiento que se ha generado en las caras ante la pregunta de Pedro y la compasiva mirada de Cristo.

Hacia 1851, Carolsfeld, retomando un antiguo proyecto de su periodo romano, se dedicó a ilustrar con dibujos toda la Sagrada Escritura. La obra, a imitación de la de Jerónimo Nadal y Bartolomé Ricci, con texto del pintor, se publicó en 1860 con el título de *La Biblia en imágenes*, compendiosa obra que iría acompañada de 240 xilografías.

Johann Heinrich Ferdinand Olivier (1785-1841) recibió en Dessau sus primeras lecciones de diseño y dibujo por parte del pintor paisajista Karl Wilhelm Kolbe. En 1804 comienza a asistir en Berlín a las clases y lecciones de August Wilhelm Schlegel, pensador y esteta del nuevo movimiento romántico que le llevará a abandonar la docencia y el magisterio neoclasicista de los profesores Mehan y K. L. Kaaz. Tiempo



54. *Domine, quo vadis?* JULIUS VEIT HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD

éste que, a su vez, comienza a tener una profunda admiración por la particular visión de la obra de Caspar David Friedrich, sobre todo por su singular interpretación del paisaje nórdico y su transfiguración en clave simbólica.

En 1814 asume el rol de guía de un grupo de jóvenes artistas que se reúnen en su casa, compuesto entre otros por sus hermanos Heinrich (1783-1848) y Friedrich (1791-1859), además de Schnorro von Carolsfeld, Th. Rehbenitz y Ph. Veit, grupo que formará parte de la *Lukasbrüder*³¹⁸.

³¹⁸ *Id.*, p. 164.



55. *El bautismo de Cristo*. JOHANN HEINRICH OLIVIER



56. *La santa cena*. JOHANN HEINRICH OLIVIER

Las dos primeras obras de Ferdinand Oliver, *El bautismo de Cristo* (fig. 55) y *La santa cena* (fig. 56), fechadas entre 1808 y 1810, nos vienen registradas a través de la crónica de Passavant: *en aquel tiempo, el difunto príncipe de Dessau, cuyo sentido para todo lo bello le proporcionara una mejor perspectiva del arte, hizo construir la iglesia de Wörlitz en un estilo cercano al germánico, a pesar de algunos malentendidos, y se propuso adornarla con pinturas adecuadas al lugar. Por eso encargó a Heinrich Ferdinand Olivier, que a la sazón se encontraba en París, que copiara dos antiguas pinturas alemanas del museo de dicha capital. Sin embargo, y siguiendo el deseo del pintor, decidió que éste realizara dos pinturas de su invención, tratadas en el estilo y el espíritu de los antiguos maestros alemanes. En efecto, Olivier pintó esos dos cuadros, que todavía se encuentran en la iglesia mencionada y representan el Bautismo y la Santa Cena*³¹⁹. Ciertamente, aquí,

³¹⁹ Johann David Passavant, *op. cit.*, p. 150.



57. *El Conde de Habsburgo y el sacerdote*. JOHANN HEINRICH OLIVIER

visionando ambas obras y como declama Passavant, Olivier nos presenta dos cuadros tratados en su ambiente y ejecución al estilo de los antiguos maestros alemanes, figuración severa y no idealizada en los rostros, acompañados de gran luminosidad y colorido; es decir: «maniera dei maestri tedeschi medioevali». Como Carolsfeld y Pffor también Olivier nos traduce a lienzo, 1816, su particular visión del tema sobre *El Conde de Habsburgo y el sacerdote* (fig. 57), resaltándose aquí la simplicidad del dibujo, el rojo encendido y los fondos de naturaleza que abrigan al tema. En el centro de la composición, entronizados en un árbol, tres ángeles portan las insignias imperiales de la casa de Habsburgo. Olivier, aunque siempre vivió en Dresde, Viena y Munich y nunca se trasladó a Italia siempre estuvo en contacto con el grupo de los nazarenos.

Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff (1795-1822), aun muriendo a la joven edad de veintiséis años, podemos considerarlo como a uno de los artistas más dotados en la poética pictórica de la *Lukasbund*. Scheffer inició su formación artística en 1809, frecuentando los cursos de H. Maurer en la Academia de Viena. En el corto trayecto de su formación, y decisivo para el encuentro de su propio lenguaje formal y poético, fue el viaje que hizo con J. Sutter a Venecia en 1812. Durante esta estancia, Scheffer quedó prendado del colorido veneciano, mostrando igualmente su fascinación por las formas amables e idealizadas de las Vírgenes del primer Rafael. Durante el año de 1814 obtiene una beca de estudios para ir a Italia, dirigiéndose a Roma acompañado de una carta de presentación de Sutter para Overbeck³²⁰. Adscrito al grupo de la *Lukasbund* pinta entre 1817 y 1819 una serie de Madonnas con pose, figuración

³²⁰ Klaus Gallwitz, *op. cit.*, p. 258.



58. *María con Jesús y San Juanito*. JOHANN EVANGELIST SCHEFFER VON LEONHARDSHOFF

y color de clara inspiración rafaelesca siendo su *María con Jesús y San Juanito* (fig. 58) el más evidente ejemplo de seguimiento inventivo en la órbita rafaelesca. La composición en triángulo del cuadro, nos proyecta a la Virgen que apunta una leve y complaciente sonrisa en sus labios mientras contempla a Jesús que duerme en su regazo. A su lado, San Juanito, que en expresión pensativa y lacónica mira a su primo como presagiando proféticamente el triste trance de su pasión y muerte, presagio que queda constatado en el pequeño leño en cruz que como insinuante apunte iconográfico sostiene entre su mano. Junto al intenso azul y rojo carmesí de la Virgen, colores ambos predilectos de la pintura veneciana, consideramos preñado de «gracia» femenina el leve movimiento de la Virgen hacia el libro de oración que sostiene en su mano; al fondo, un logrado e idílico paisaje que sostiene a la escena como telón en nubes y atmósferas de clara reminiscencia barroca. Cuadro, pues, con una fuerte carga de devoción y sentimentalidad romántica.

Un año antes de su muerte en Viena pintará Scheffer en 1820 su gran obra maestra, *Santa Cecilia muerta* (fig. 59), cuadro que seguidamente sería comprado por el emperador Francisco I. La inspiración de la obra viene dada probablemente por la Santa Cecilia



59. *Santa Cecilia muerta*. JOHANN EVANGELIST SCHEFFER VON LEONHARDSHOFF

en mármol de la Iglesia en Roma que lleva su titularidad, acompañada en su invención creativa por el cuadro de Francesco Vanni (1605). Si en la figuración tradicional de la Santa predomina el tema de acompañar la escena con el clásico instrumento musical, aquí Scheffer nos traduce y elabora una instantánea romántico-sentimental con ciertas resonancias literarias a la virgen muerta de la *Atala* de Chateaubriand. Por otra parte, el cuerpo de la virgen mártir, cubierta ya por el sueño de la paz, también se nos aparece en latente estado de «dormición», pudiéndose emparentar la pose iconográfica de la santa con algunas dormiciones marianas. El cuadro, magistralmente dibujado en un estado absoluto de perfección y de gracia, se nos muestra nítido y claro en todos sus contornos figurativos, acentuándose su mérito en la aplicación de las tintas, limpias y levemente veladas en su entonación colorista. La figura serpentinata de la Santa nos hace pensar igualmente en afinidades y semejanzas al influjo manierista a lo Pontormo; graciosamente artificiosos y retóricamente forzados notamos aquí pie y mano derecha de la santa, envuelta su cabeza en un turbante que en pliegue suelto y posando sobre el suelo, se une en agradable composición con las manos de la mártir. Al arco que forma Santa Cecilia se describe un segundo arco formado por dos ángeles estrechamente unidos por sus dos cabezas, haciéndonos pensar en este instante en el evocador cuadro en torno a la amistad de *Italia y Germania* de Overbeck. Sin ánimo de equivocarnos, podemos decir que esta Santa Cecilia muerta se erige y constituye como una de las obras y realizaciones más emblemáticas de la corriente purista nazarena.



60. *Santa Isabel distribuyendo la limosna*. GUSTAV HEINRICH NAEKE

Sirva hasta aquí todo este recuento y recorrido de nómina de autores y obras que hemos considerado más relevantes y significativos dentro del espíritu de la *Lukasbund*. No obstante, la poética nazarena también se extendió y quedó fijada en los pintores que de ahora en adelante y sucintamente acabaremos de aludir y nombrar.

Dentro del espíritu nazareno podemos señalar primeramente a **Gustav Heinrich Naeke** (1785-1835) eligiendo de entre sus obras la *Santa Isabel distribuyendo la limosna* (fig. 60), cuadro ejecutado hacia 1827 y expuesto en la muestra de la Academia de Dresde, suscitando una gran admiración en su momento como muestra del primer testimonio nazarenos en la ciudad³²¹.

Amigo de Cornelius, Ph. Veit y Passavant, fue **Edward Jacob von Steinle** (1810-1886). Hábil pintor y ducho en la angelología nazarena, Steinle, además de su *San Egidio*, pintado hacia 1828, nos deja para el acervo de la escuela un idealizado y magnífico tema en torno a *San Lucas pintando a la Virgen* (fig. 61), escena poética muy apreciada por la *Lukasbund* y que ya hemos apuntado en la obra de Sutter.

Inspirados en el círculo literario de Wackenroder, Tieck y Friedrich Schlegel es la obra conjunta de los hermanos **Franz Riepenhausen** (1786-1831) y **Johannes Christian Riepenhausen** (1788-1860); ambos fueron unos magníficos dibujantes dejándonos como ejemplo de su hacer una magnífica *Madonna con Bambino y San Giovannino* (fig. 62).

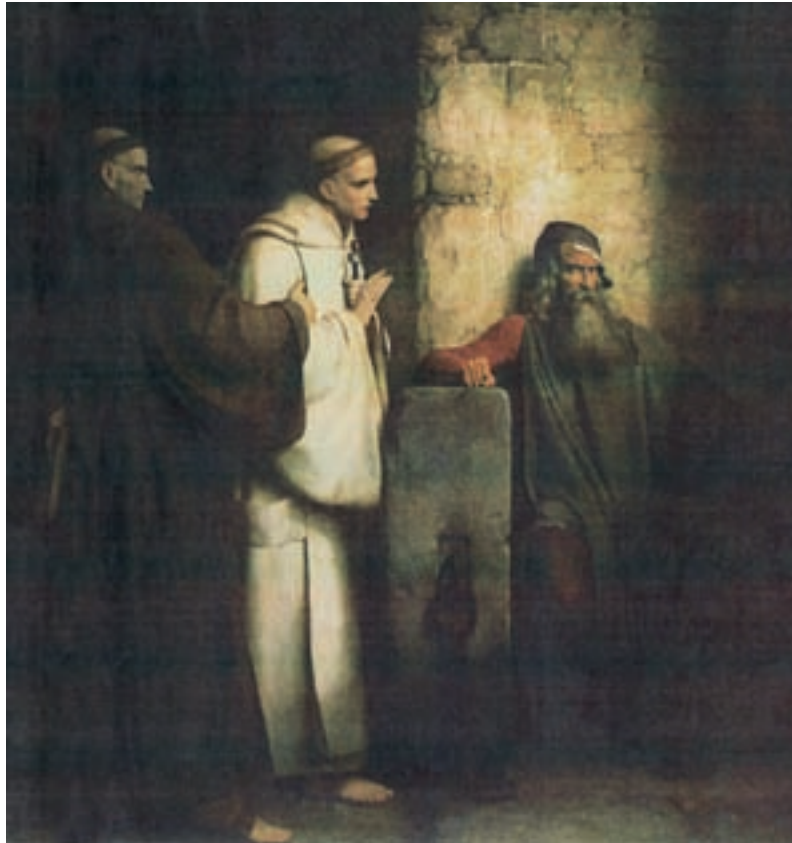
³²¹ *Id.*, p. 161.



61. *San Lucas pintando a la Virgen*. EDWARD JACOB VON STEINLE



62. *Madonna con Bambino y San Giovannino*. FRANZ RIEPENHAUSEN (1786-1831)
Y JOHANNES CHRISTIAN RIEPENHAUSEN



63. *Ezzelino da Romano in Dungeon*. CARL FRIEDRICH LESSING

Podemos considerar a **Carl Friedrich Lessing** (1808-1880) como uno de los pintores de la corriente nazarena que más influyeron en el llamado movimiento de la corriente historicista. Lessing, muy loado por la crítica de su tiempo³²² nos dejó obras evocadoras como el *Cementerio*, *El claustro del convento en invierno*, *Juan Hus ante el Concilio de Constanza* y *Ezzelino da Romano in Dungeon* (fig. 63).

Seguidor de los Schlegel, **Joseph von Führich** (1800-1876) conoció a J. A. Koch, J. Schorr, Ph. Veit y Overbeck, entrando a formar parte de la *Lukasbund*. Su *Waldesrude*, obra fechada hacia 1835, nos deja constancia de su admiración por las obras de los primitivos italianos, expresamente por el Beato Angélico. La perfección en el dibujo, las amables formas y la proyección de la sentimentalidad nazarena tienen en el *Jacob y Raquel* una evidente muestra de la teórica artística propuesta por la *Lukasbund*. Dentro del dictado nazareno también conviene recordar dos obras de Führich: *San Isidro Labrador* (fig. 64) y *Dios entregando a Moisés las tablas de la ley en el Sináí* (fig. 65). No

³²² Otto von Leixner, *op. cit.*, p. 272: *El mejor pintor fue quizás tanto en paisaje como en el género histórico Lessing; sus concepciones tienen genio verdadero. Lessing tenía más tacto y comprendía el realismo, es decir, la unión armoniosa de las bellas formas con la verdad profunda sin afectación sentimental, y sin querer demostrar que ha aprendido a dibujar y a pintar.*



64. *San Isidro Labrador*. JOSEPH VON FÜHRICH

obstante, la posterior fama de Führich vendría dada por su *Via Crucis*, programa iconográfico al fresco que ejecutó en 1846 para la «Johann Nepomuck Kirche de la Praterstrasse» en Viena.



65. *Dios entregando a Moisés las tablas de la ley en el Sinai*. JOSEPH VON FÜHRICH



66. *El sueño de la cruz*. GOTTLIEB SCHICK

Finalmente, y nombrados en la crónica de Passavant, hemos de recordar aquí primeramente a **Gottlieb Schick** (1776-1812), pintor educado en la escuela de David³²³, muy elogiado en su tiempo por Madame de Staël y Wilhelm von Schlegel³²⁴. De él, y aun-

que sea de paso, citemos una obra sorprendentemente significativa por su falta de decoro: *El sueño de la cruz* (fig. 66), simbólico cuadro de prefiguración de la Pasión en el que se nos muestra a un Jesús joven, totalmente en cueros y acompañado en su sueño por cuatro ángeles.

También nombrado por Passavant es **Karl Philipp Fohr** (1795-1818), alabándose en él sus altas dotes paisajísticas, rica fantasía y facilidad para las formas y el color³²⁵. Como consumado y excelente dibujante en el estilo nazareno señala Passavant a **Joseph Anton Koch** (1768-1839), igualmente calificado como Fohr por sus extraordinarias dotes en el arte de saber traducir al lienzo la naturaleza³²⁶. Finalmente, en el recordatorio de Passavant habrá un breve recuerdo para **Theodor Rehbenitz** (1791-1861), autor que nos traduce en 1817, dentro de la poética nazarena, el devocional óleo de *Cristo y la Samaritana junto al pozo* (fig. 67).

Concluyendo en todo este breve repaso, hemos de decir que el movimiento nazareno, a pesar de ser duramente criticado en sus inicios por Hegel y Goethe —este último no dudó en calificarle despectivamente de «mascarada»— tuvo su apogeo entre

³²³ Johann David Passavant, *op. cit.*, p. 148: *Schick, de Stuttgart, aunque formado ciertamente en la escuela de David, fue igualmente capaz, gracias al estudio de obras en Italia, de tomar una dirección peculiar. Sus representaciones del mundo griego de las fábulas llevan la impronta de una magnífica concepción viva, parecida a la de «Giulio romano», sin que puedan, no obstante, ser consideradas como imitación de este. Al respecto, el acabado de sus obras era excelente, como se ve en muchas de ellas, por ejemplo en su «Apolo entre pastores», hoy en el Palacio Real de Stuttgart. Desgraciadamente, también Schick murió en la flor de sus años, sin apoyo alguno, a pesar de estar bien necesitado de él.*

³²⁴ Klaus Gallwitz, *op. cit.*, p. 268.

³²⁵ Johann David Passavant, *op. cit.*, pp. 157-158: *Pocos artistas ha habido en todos los tiempos dotados de una fantasía tan rica, un sentido tan grandioso para las formas y el color y una tal facilidad para concebir tan vivamente la naturaleza en su carácter y representarla con la mayor maestría que Karl Fohr: el artista contaba solo veintidós años cuando el accidente que todos conocemos puso fin a su vida.*

³²⁶ *Id.*, p. 151.



67. *Cristo y la Samaritana junto al pozo*. THEODOR REHBENITZ

los años 1820 y 1850, sumándose posteriormente a su estética pictórica una amplia nómina de pintores alemanes³²⁷. Ciertamente la crítica estética del siglo XX ha acusado al ideario nazareno de caer en las mismas premisas que el propio movimiento en sus inicios fustigaba duramente y acusaba como estéril: el academicismo; como también se le ha reprochado el decepcionante resultado, remedado en «pastiches», por querer imitar ilusoriamente a los primitivos italianos, desde Giotto hasta la segunda generación cuatrocentista florentina³²⁸.

También se ha acusado a la estética nazarena de carecer de profundidad por falta de una estética original sincera cayendo en amaneradas artificiosidades repetitivas como las frías recreaciones de la antigüedad greco-romanas en manos de los neoclásicos³²⁹. Otros, reprochan al movimiento de la *Lukasbund* su falta de compromiso histórico, realizando un discurso pictórico atemporal, peculiarizado por una mirada

³²⁷ Johann Christoph Ehard (1795-1822); Franz Theobald Horny (1798-1824); Victor Emil Janssen (1807-1845); Johannes Veit (1790-1854); Franz Louis Catel (1778-1856); Woldemar Friedrich Olivier (1791-1859); Johann Anton Ramboux (1790-1866); Julius Eugen Ruhl (1796-1871); Ludwig Sigismund Ruhl (1794-1887); Geor Ludwig Vogel (1788-1879).

³²⁸ Juan de la Encina, *op. cit.*, p. 86.

³²⁹ María Elena Gómez-Moreno, «Pintura y escultura españolas del siglo XIX», en: *Summa Artis*, vol. XXXV, Espasa Calpe, Madrid 1999, p. 292.

puesta en el pasado, restauracionista, con un enfoque neocatólico que produjo como resultado un arte que en ocasiones no era más que una extensión copiada en voz baja del estilo «trovador» Francés de principios de siglo, entremezclado a su vez con la perfección lineal y dibujística de la escuela de David³³⁰.

Aún así, no se puede negar que la expansión del nazarenismo fue un hecho, viéndolo con simpatía personalidades de la época como Thorvalsen, Cánova y hasta el mismo Ingres³³¹. Pero aún más, en su programación y discurso estético la escuela nazarena contribuyó al auge del historicismo, invadiendo con ello todo el arte cristiano europeo en el siglo XIX³³². Ya nadie duda que del ideario nazareno se gestaron las propuestas del «movimiento purista» italiano; y que el acta fundacional de la *Lukasbund* propuesto en el discurso de Pforr y Overbeck no fue más que *el anticipo de un recurrente dilema moderno que caracterizaría especialmente al arte de los prerrafaelistas cuyos objetivos en 1848 habrían de ser tan similares a los de los mismos nazarenos*³³³.

Igualmente, ni que decir tiene que el esteticismo nazareno también dejó su honda huella e indiscutible impronta en las aspiraciones puristas de la pintura religiosa Francesa, contestando con su ideal de preceptiva a movimientos resurgentes de la época, tales como el realismo e impresionismo. Finalmente, por lo que respecta a España, no se puede negar la influencia de la escuela artística neoalemana, como gustaba denominar a Passavant, que estuvo en contacto permanente con nuestros pensionados en Roma de los círculos artísticos de Madrid y Barcelona.

8. LA PINTURA BIEDERMAIER

Contemporánea en el tiempo en el que se desarrolló la pintura nazarena fue la pintura del llamado estilo *Biedermaier*, caracterizándose por su renuncia a las supremas exigencias ideales de los primeros románticos. Su concepción pictórica, descontextualizada de toda referencia al discurso estético-teológico de la época, se afanó preferentemente por mostrar la imagen amable de la vida.

En la estela de los placeres de la burguesía satisfecha de Boucher y Fragonard, no exenta de cierta contención sensualista, la pintura Biedermaier se ocupó fundamentalmente por describirnos en secuencias de placidez intimista la vida familiar y su tranquilidad doméstica, las estancias privadas con sus amables rincones, atmósferas todas de placidez lírica y armonías exentas de todo patetismo. En síntesis, el mundo protegido y la confiada

³³⁰ Robert Rosenblum y H. W. Janson, *op. cit.*, p. 98.

³³¹ Javier Arnaldo, *El movimiento romántico, op. cit.*, p. 114.

³³² Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano, op. cit.*, p. 284.

³³³ Robert Rosenblum y H. W. Janson, *op. cit.*, pp. 99-100.



68. *La sopa del convento*. FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

felicidad familiar del pequeño burgués. Como se ha dicho, en el fondo, la pintura Biedermaier tuvo su origen en las ideas sublimes de lo clásico proponiéndose actuar pedagógicamente en este sentido idealista a través de su amable programa pictórico³³⁴.

En la nómina de pintores Biedermaier cabe señalar, sobre todo, a **Georg Friedrich Kersting** (1785-1847), **Adrián Ludwig Richter** (1803-1884), **Moritz von Schwind** (1804-1871), **Ludwig Richter** (1803-1884) y **Friedrich von Armeling** (1803-1887). De manera incontestable, la pintura Biedermaier desarrolló su programa de «placidez estética» entre la primera mitad del siglo, pero a partir de los años cincuenta con las caricaturas a la pequeña burguesía de **Carl Spitzweg** (1808-1885) o la crítica a semejante situación ficticia con *La sopa del convento* (fig. 68) de **Ferdinand Georg Waldmüller** (1793-1865), el estilo Biedermaier no dejaba de ser ya una venda delante de los ojos.

9. EN LA SENDA DE LOS SCHLEGEL: P. JUNGSMANN

Claro apoyo y defensor de la pintura nazarena es el tratado de estética *La belleza y las bellas artes* del jesuita **P. Jungsmann**, obra que verá la luz en 1865³³⁵. Desde sus primeras páginas plantea Jungsmann el triste problema del naturalismo en la pintura, aconsejando

³³⁴ Alexander Rauch, *op. cit.*, p. 330.

³³⁵ José Jungsmann, *La belleza y las bellas artes según las doctrinas de la filosofía socrática y de la cristiana*. Por José Jungsmann. Sacerdote de la Compañía de Jesús, profesor de teología en la universidad de Innsbruck. Traducida directamente del alemán por Don Juan M. Orti y Lara, Tercera Edición, tipografía del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, Madrid 1882.

al artista que va a manejar asuntos históricos la obligación de idealizarlos; eso sí, en cuanto se lo permitan la índole de los sucesos a narrar y las condiciones de la lectura iconográfica de la obra³³⁶; por tanto, el pintor, siempre habrá de acercarse al ideal más que a las representaciones de la vida vulgar y ordinaria³³⁷. Dentro de dicha idealización nos presenta Jungmann como loado ejemplo a seguir por parte de los pintores el sublime cuadro de Leonardo da Vinci de la Santa Cena, percibiéndose según él no solamente el realismo de figuras y colores, sino que idealizando la escena nos deja oír y palpar las palabras que allí se dijeron, mostrándose de manera sublime *la expresión del amor desolado, del dolor, del asombro, de la sorpresa, del odio; representaciones todas de afectos y disposiciones interiores del alma y de caracteres diversos surgidos ante nuestros ojos*³³⁸.

Apuntado el manifiesto en pro de la idealización de la obra de arte, se adentra Jungmann en el espinoso asunto de las leyes del «decoro», preceptiva, sobre todo, obligada a seguir por parte del pintor en lo que atañe al desnudo, no debiendo dejar aparecer el pincel el excesivo orden físico de la belleza corpórea siendo ésta moralmente deforme *cuando no está velada en las partes vergonzosas con las formas que obliga la decencia y el casto pudor*³³⁹, ya que para Jungmann el cuerpo humano, desde su origen, lleva en sí mismo impresa la ley del pecado y, por tanto, se halla en la necesidad de cubrir su desnudez. Proponiendo razones y, auxiliándose en la estética de Mengs, Jungmann ratifica y declara *la deformidad moral del cuerpo humano cuando no está decentemente vestido, excitando con ello repugnancia y disgusto*³⁴⁰. Como torpes ejemplos en el olvido de dicha preceptiva a seguir trae a cuento Jungmann el inolvidable desliz y contrasentido que cometió Rafael a la hora de *mostrarnos al Niño Dios desnudo en los brazos de su madre, ya que semejante desnudez pugna abiertamente con la idea de la Virgen Purísima y con la de su mismo Hijo*³⁴¹. Verdadero e inadmisibile contrasentido para Jungmann fue también el *San Juan Bautista* pintado por Guido Reni, cuando *en vez de presentarnos al austero predicador de la penitencia vestido con un saco de pelos de camello y un ceñidor de cuero a la cintura, pintó una figura físicamente muy bien trazada, pero, salvo en una pequeña parte del cuerpo, el resto estaba enteramente desnuda*³⁴². Hecho este breve recuento de dichas representaciones licenciosas y poco púdicas que no hacen más que tornarse en piedra de escándalo para las humanas flaquezas, termina Jungmann avisando a los pintores que es un *grave delito jugar de esta suerte con la salud de los prójimos por el solo gusto de lucir*

³³⁶ *Id.*, Cap. XVIII, p. 30.

³³⁷ *Id.*, p. 31.

³³⁸ *Id.*, Cap. XXI, p. 92.

³³⁹ *Id.* Cap. XXIII, p. 112.

³⁴⁰ *Id.*, p. 113.

³⁴¹ *Id.*, p. 115.

³⁴² *Id.*, p. 116.

*ciertos conocimientos anatómicos y habilidades técnicas, y sacrificando con ello almas inmortales a una ventaja quimérica en orden a la perfección de la obra artística*³⁴³.

Sin embargo, y como ejemplo contrario, Jungmann alaba y propone a seguir la pintura nazarena. Cita aquí, entonces, la ternura espiritual y el interior profundo que se dejan ver y notar en los hermosos cuadros de Overbeck, Cornelio, Weiths y Führich, artistas que por encima de todo solo quisieron servir al espíritu religioso, consagrándose a él sin ningún linaje de reserva. Para Jungmann, las artes y cuadros de estos pintores *son religiosas hasta la médula de su ser, ya que son artes puramente eclesiásticas y católicas*³⁴⁴.

Seguidor de la teórica de los Schlegel y del primer romanticismo, apoya la propuesta de la vuelta a la mirada hacia los tiempos dorados de la Edad Media. Lo aquí, entonces, Jungmann, la feliz escuela artística que hizo nacer la común empresa de las catedrales góticas, viendo en ellas *aquella abundancia parecida a la de la naturaleza, y su perfecta analogía con las plantas; formas elevadas en espiral de las columnas, arcos y ventanas...*³⁴⁵. Para Jungmann, pues, el llamado estilo germano-gótico, reúne los caracteres a seguir para el ideal actual de catedral perfecta.

En sus epílogos finales la estética de Jugmann pareciera terminar, por sus conclusiones, avisos y corolarios a modo de sermón decimonónico: *El siglo en que vivimos, es absolutamente hablando el periodo del materialismo, de la negación sistemática de todos los principios del derecho de la moral, el siglo de la sensualidad y del goce, de la esclavitud del espíritu y de la rehabilitación de la carne*³⁴⁶.

10. LA APOLOGÍA DE ALBERTO MARÍA WEISS: PRIMERA PRECEPTIVA ESTÉTICA DE LA ESCUELA CATÓLICA-ALEMANA

Probablemente la obra más voluminosa y significativa de la estética específicamente católica-alemana sea la *Apología del Cristianismo* del padre dominico **Alberto María Weiss**³⁴⁷ (fig. 69). Obra en diez tomos que fueron el producto de las conferencias que

³⁴³ *Id.*, p. 120.

³⁴⁴ *Id.*, Cap. XXV, p. 139.

³⁴⁵ *Id.*, Cap. XXVI, p. 158.

³⁴⁶ *Id.*, Cap. XXX, p. 243. A propósito de Jungmann, Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo IV, Cap. VII: «Otras tentativas de Estética Idealista», pp. 277-288, nos comenta lo siguiente: *La estética del P. Jungmann es el fruto de los ocios de un jesuita alemán, que, en temporada de vacaciones sin duda, se ha dignado investigar el concepto de lo bello, y dar de paso una teoría de las bellas artes y una leccioncita de moralidad a los artistas (...). Pero es evidente que tal estética no le servía al P. Jungmann para su intento, que no era hacer un libro de Filosofía, sino un sermón de capuchino sobre la perversidad de los artistas (...). El P. Jungmann ha obedecido, sin querer, a aquella especie de romanticismo neocatólico, que en Francia desde Chateaubriand, y en Alemania desde los Schlegel, propendió a mirar la religión por el lado sentimental, florido y poético, y a las ceremonias de la Iglesia como una especie de ópera.*

³⁴⁷ El P. Alberto María Weiss nació en 1844, en Indersdorf, Alta Baviera. En sus primeros años fue alumno del Ludwigs-Gymnasium de Munich. Teniendo como profesores significativos a Doellinger, Haneberg, Reithmayr, Thalhoffer, Aberle, Himpel, Reischl, Max Joseph Müller y Gildmeister. Aquí, durante

R. P. ALBERTO MARÍA WEISS

del Orden de Predicadores

APOLOGÍA DEL CRISTIANISMO

VI

TERCERA PARTE

NATURALEZA Y SOBRENATURALEZA

ESPÍRITU Y VIDA DEL CRISTIANISMO

II

TRADUCCIÓN DE LA ÚLTIMA EDICIÓN ALEMANA

POR EL

Dr. D. Norberto Font y Sagué, Pbro.

CON LICENCIA DEL ORDINARIO



BARCELONA
HEREDEROS DE JUAN GILI

581, CORTES, 581

1906

dio en el Casino Católico de Munich durante los años de 1878-1881. Posteriormente, a la *Apología* se unieron las conferencias predicadas en Gratz y en Viena³⁴⁸. Estamos, pues, desde su formato argumental-retórico, ante una obra de púlpito que según la moda del tiempo, y como la seguiría en Francia el famoso predicador jesuita P. Félix³⁴⁹ y el convertido P. Faber en Inglaterra, dio en cambiar el título de sermón por conferencia.

Dentro de los principios estéticos que nos presenta el P. Weiss consideramos fundamental su Tomo VI, desarrollando en él su contenido estético-formal sobre las diversas artes de manera más amplia y sistemática. Partiendo, pues, de este Tomo VI, Weiss plantea primeramente desde la gran importancia que tiene lo sensible el interés que siempre ha mostrado la Iglesia por apreciar las bellas artes haciendo de ellas uso para abrir a sus principios el camino de voluntades y corazones³⁵⁰; afirmación primera que, en su interés, denota por parte del dominico una clara referencia a las artes dentro de la iglesia como vehículo y medio pedagógico y catequístico.

A continuación, Weiss nos adentra en el tema estético de la verdadera concepción de la belleza, afirmando desde un principio que sólo esta puede considerarse y percibirse en la unión armoniosa de lo sensible y de lo espiritual³⁵¹. A partir de aquí, se pregunta entonces Weiss si el arte tiene finalidad por sí mismo y si, por ende, es conveniente y necesaria la unidad entre moral y estética. Contestando a semejante pregunta Weiss no duda en afirmar que tanto el arte como la moral siempre han de ir estrechamente unidos y, como consecuencia, no estar de acuerdo ni compartir con la crítica a la moda que ha empezado a afirmar que el arte, sin ataduras morales, *tiene libertad completa para formular por sí mismo sus leyes sobre la belleza, sin consideración alguna a la virtud y a las conveniencias*³⁵²; horrible principio malavenido e inventado según Weiss porque olvida el dogma fundamental de toda verdadera estética: es decir, nada puede ser bello, si no es verdadero y bueno³⁵³.

cinco largos años se dedica a formarse en trabajos y estudios de filosofía, literatura y teología. En el otoño de 1866 entra en el seminario conciliar de Freysing, siendo ordenado sacerdote un año después, 1867. En 1869, preparando sus cursos de doctorado en teología es reconocido y recompensado con una beca por Luis de Baviera. En Friburgo de Brisgovia conoce al famoso teólogo Alban Stolz con el que entabla una ácida y crítica polémica en torno a los pareceres estéticos, disputa que se dejará notar y aparecer en las páginas de la *Apología*. El año de 1876, Weiss, decide llamar a las puertas de la Orden de Santo Domingo, entrando en el noviciado de los Hermanos Predicadores de Gratz en Styria. El año de 1883 pasó a Roma, donde por orden de sus superiores, se le encomendó hacer una nueva edición de las obras de Santo Tomás de Aquino. Entre 1885 a 1887, moró en Luxemburgo. Estuvo después cinco años en las residencias de Viena y de Oldemburgo de Hungría. Finalmente, sabemos que su vida académica termina hacia 1890 en la universidad suiza de Friburgo.

³⁴⁸ P. Alberto María Weiss, *op. cit.* p. 67.

³⁴⁹ Ambos autores son citados por Weiss en su *Apología*: Tomo IX, p. 119.

³⁵⁰ *Id.*, tomo VI, p. 237.

³⁵¹ *Id.*, p. 241.

³⁵² *Id.*, p. 242.

³⁵³ *Id.*, p. 243.

Realzando, pues, la estética cristiana en torno a las ideas de lo verdadero y de lo bueno se enzarza Weiss en una acalorada polémica con el teólogo de su tiempo Alban Stolz. Para este último, el arte debe estar desembarazado de todo principio o normativa estética religiosa, cuestionando a su vez los logros del cristianismo en el arte y poniendo como modelo supremo los tiempos del clasicismo greco-romano³⁵⁴. Semejante afirmación de Stolz no deja de ser para Weiss un tremendo dislate que no hace más que arrebatarse todo el campo de la cultura y la civilización al cristianismo para entregárselo al mundo profano³⁵⁵.

Después de esta acalorada disputa con Stolz decide Weiss adentrarse en las propuestas estéticas en que se debate las diversas tendencias entre el idealismo y el realismo, es decir, entre el espíritu y lo sensible. En el decir de Weiss, lo justo es saber reconciliar en una obra de arte el espíritu y la naturaleza, sometiendo lo bajo y vulgar a lo más elevado³⁵⁶; o sea, fondo y forma, por opuestos que sean, deben unirse³⁵⁷. Por tanto, por parte del artista, la simple ejecución de una obra de arte, *no debe limitarse a la simple reproducción de lo exterior, pues esto –según Weiss– sería un realismo bajo y vituperable, sino que debe poner algo de noble y elevado en la envoltura sensible, es decir, idealizarla, transfigurarla*³⁵⁸. Al margen, pues, de todo naturalismo «feo» y «puerco», el idealismo es el que auténticamente da belleza e ideal a una obra de arte, ennobleciendo por completo a la materia³⁵⁹. Por tanto, para que este ideal llegue a ser posible han de imponerse límites al arte, sobre todo en la representación de ciertas formas y acciones, dada la corrupción lamentable que existe en lo sensible. Como consecuencia, para Weiss, *la verdad de los objetos y de las acciones sensibles no justifica su representación*³⁶⁰; o lo que es lo mismo: *la misión del arte y la legitimidad de su ejercicio no deben ser juzgadas según las leyes de la simple verdad natural, sino según los preceptos de la belleza intelectual moral y religiosa*³⁶¹.

En contra de las teorías de Winckelmann y de la idealización del arte clásico, para la *Apología* este arte fue roído en su último trayecto por la podredumbre³⁶²,

³⁵⁴ *Id.*, p. 247. Tomada de la propia obra de Alban Stolz, *Besuch bei sem, Cham und Japhet*, cita Weiss a continuación el siguiente texto: *Es una invención mentirosa, inspirada por un celo ciego por la Iglesia, el pretender que el cristianismo ha elevado el arte y aun lo ha perfeccionado. El arte es un bien puramente temporal al alcance de los buenos y de los malos. Los santos se han ocupado siempre muy poco en estética. Ninguna obra maestra de arte cristiano, sin exceptuar de ellas la más hermosa catedral gótica, puede compararse con un templo pagano como el Parthenon (...). Así, pues, el arte no pertenece a la naturaleza de la Iglesia, como tampoco Jesucristo sobre la cruz, objeto de nuestra mayor veneración, es bello, estéticamente hablando; es, pues, soberanamente superfluo que hombres pertenecientes a la Iglesia aspiren a convertirse en artistas.*

³⁵⁵ *Id.*, p. 248.

³⁵⁶ *Id.*, p. 249.

³⁵⁷ *Id.*, p. 251.

³⁵⁸ *Id.*, p. 335.

³⁵⁹ *Id.*, p. 335.

³⁶⁰ *Id.*, p. 336.

³⁶¹ *Id.*, p. 337.

³⁶² *Id.*, p. 287.

apoderándose de él la infamia y la vergüenza, y minando por principio las infranqueables leyes del pudor; arte, pues, que trajo como signo la decadencia moral, siendo Praxíteles, con su Afrodita Pandemos, el que dio el golpe de gracia haciendo volver el arte a la barbarie³⁶³. Para Weiss, todas estas imágenes del arte clásico se las podrá encontrar bellas, *pero jamás podrán inspirar confianza en su forma artística con su fría belleza sensible; y sí, también se podrá admirar la perfección de su arte; pero en el mejor de los casos, ante ellas, permanecerá seco el corazón que las contemple, y con frecuencia se sentirá rechazado por un brutal e inhumano poder que parece salir de ellas*³⁶⁴. Por el contrario, Weiss, propone como prototipo, y por encima de los logros del arte clásico, la superioridad del arte cristiano, especialmente la obra de Fray Angélico y Leonardo, y así, admirado ante ellos exclama y dice: *¡Qué contraste, cuando nos detenemos ante una obra maestra del arte cristiano! No me es posible representarme un hombre que no se sienta embargado de gozo y de ternura ante los cuadros del amable Fray Angélico, y cuyo corazón no vibre de emoción y de confianza a la vista del magnífico Cristo de Leonardo, en que se revela una mansedumbre a la vez humana y celestial*³⁶⁵.

Declarando, pues, al arte clásico como falto de pudor, fuerza aquí Weiss la convocatoria a la llamada preceptiva del decoro, acusando al arte de su tiempo de excitar artificialmente la sensualidad y siendo evidente en él la violación del pudor públicamente tolerada; es decir, para Weiss, *lo que la moral rechaza como pecado, es representado como inofensivo y como prueba de inocencia por una estética que quiere engañar afectando cierta honradez; o lo que es lo mismo, lo que todo el mundo considera como una vergüenza, se convierte en asunto de honra, desde que un arte infame lo pregona sin pudor; es decir, lo que vela como asqueroso el sentimiento más natural del hombre, es precisamente lo que debe constituir el secreto de la belleza*³⁶⁶. Contra todas estas estéticas licenciosas que no hacen más que justificar y excitar a la más refinada sensualidad y dando vía libre a exponer ante la vista el testimonio de los hechos, critica Weiss el amparo de la representación del desnudo; según nuestro predicador dominico, en estas estéticas modernas *todo velo es un robo, una destrucción bárbara y grosera de la belleza; aún más, las ideas cristianas acerca del pudor, para ellas, son prejuicios que no permiten jamás apreciar lo bello como es debido*³⁶⁷.

Como Wackenroder, Novalis y los Schlegel loa Weiss la cristiana disposición de espíritu de los tiempos de la Edad Media, disposición que se encontró expresada de

³⁶³ *Id.*, p. 290.

³⁶⁴ *Id.*, Tomo II, p. 151.

³⁶⁵ *Id.*, p. 152.

³⁶⁶ *Id.*, Tomo VI, p. 291.

³⁶⁷ *Id.*, Tomo III, p. 326.

manera más clara en el arte, según él, más elevado de aquella época, en la arquitectura. En efecto, para Weiss, *la Edad Media levantó edificios majestuosos y sublimes, conduciendo por modo completamente natural e irresistible al creyente hacia las regiones de lo alto. En su arquitectura gótica no hay la menor laguna, ni el menor salto brusco; en ninguna parte se observa la menor escasez, ni nada que no sea necesario; todo aparece hecho de un solo golpe. La fuerza y la dulzura aparecen como fundidas; el cielo y la tierra han cambiado entre sí su espíritu*³⁶⁸. En su contemplación, toda esta armoniosa impresión de la arquitectura gótica le hace comparar a Weiss la estructura catedralicia con un bosque de encinas que, *en todas partes hacia donde dirigimos nuestra vista, ábrense, ante nosotros, profundidades y lontananzas, y, si las seguimos, encontramos otras de nuevo, como si hubiésemos entrado en el mundo de lo insondable y de la inagotable fecundidad*³⁶⁹. Como a los autores anteriormente nombrados arriba, Weiss, también señala a la época de la «caballería» como *la época que puede decirse que realizó los esfuerzos más serios para hacer un hombre completo y para llegar a la verdadera humanidad*³⁷⁰.

Pasando la página del Medievo y en claro ajuste de juicio sumarísimo nos adentra Weiss en la nefasta época del «Quinquecento» renacentista, lugar y tiempo en el que por Miguel Ángel, a pesar de sus grandezas, penetró en el santuario el germen de la decadencia, abriendo la puerta e indicando el camino a la corrupción del arte³⁷¹. Para Weiss, Miguel Ángel, inventor de las indecencias, *arrebato al arte la estimación que le profesaban los hombres, reemplazando la modestia con el orgullo titánico, y la delicadeza y el pudor con el placer por lo que es bajo y odioso*³⁷². De este juicio sumarísimo tampoco se libra Rafael, moviéndose en medio como dos almas, notándose en su segunda etapa la ausencia de la ternura y cordialidad de los viejos italianos y alemanes³⁷³. Después, según Weiss, los demás maestros del renacimiento no hicieron más que *dar a sus producciones tal refinamiento de sensualidad que causaron ruinas todavía más considerables*³⁷⁴. Dentro de esta nómina de artistas señala primeramente Weiss a Correggio, *maestro de lo vago, que no hizo sino mojar su pincel más que en ungüentos y perfumes; siguiéndole Tiziano, digno de ser llamado el pintor de la corte en la montaña de Venus*³⁷⁵. En fin, para Weiss, todos estos artistas parecieran no tener otro fin que la glorificación del Olimpo pagano, viéndose solo en ellos «Ledas», «Dánaes», «Venus», «Ninfas» y «Bacantes»; después, cuando la casualidad les daba por tratar asuntos

³⁶⁸ *Id.*, Tomo V, p. 521.

³⁶⁹ *Id.*, Tomo VI, p. 306.

³⁷⁰ *Id.*, Tomo V, p. 553.

³⁷¹ *Id.*, Tomo VI, p. 326.

³⁷² *Id.*, p. 327.

³⁷³ *Id.*, p. 298.

³⁷⁴ *Id.*, p. 327.

³⁷⁵ *Id.*, p. 327.

bíblicos o cristianos, todo eran entonces «Evas», «Bethsabees», «Susanas» y «Magdalenas»; y esta última siempre pintada como la pecadora, no como la penitente³⁷⁶. Y todo esto, constata Weiss, terminó escandalosamente expuesto en los lugares santos, verdadera embriaguez sensual de cuadros que un padre no hubiera querido ciertamente exponer en su casa³⁷⁷. Semejante descaro y ruina, se lamenta Weiss, llegó a hacerse costumbre en su falta de decoro: *Ya no se podía pintar el nacimiento de Cristo o la Santísima Virgen sin muchas piernas desnudas cayendo del cielo, y sin colocar a derecha e izquierda amorcillos que llamaban ángeles, del mismo modo que se saludaba a Dios con el nombre de Júpiter y a la Virgen con el de Diana o de la casta Lucina. Con relación al niño Jesús, sus miserables mantillas se pintaban siempre con transparencias imperdonables. Apenas si se le evitaba al Salvador sobre la cruz la peor de las vergüenzas. Y lo que es peor: allí donde un ser humano tenía todavía algunos restos de vestidos, estos, sobre todo en las mujeres, tomaban la forma de vendajes quirúrgicos o de velos húmedos, muy propios para hacer resaltar lo que debían ocultar*³⁷⁸. Y dentro de todo este disertado acusatorio el emponzoñamiento del arte llegó para Weiss a su más alta transgresión con las cascadas de carne humana de Rubens, poniendo su talento exclusivamente al servicio de la sensualidad³⁷⁹ y contaminando de paganismo a toda la civilización cristiana; después, ya todo se limitaría por parte del arte a aplicar y estudiar la carne y sus caminos³⁸⁰. En todo este reproche al humanismo renacentista trae Weiss como ejemplo final de sutiles desvaríos al *Cristo con la cruz auestas* de Correggio, acusándole de que *éste no es más que un joven «muelle», delicado, seguramente el favorito del pintor, de rasgos finos y sin energía, de lánguidos ojos, de fisonomía sin vigor estudiada ante un espejo; lleva la cruz con tanta elegancia y nos mira con tanta insistencia, que fácilmente se ve que busca nuestra aprobación. En el fondo lo que quiere es mostrarnos su mano de maravillosa finura, demasiado hermosa para llevar una cruz*³⁸¹.

Hecho tan desagradable recuento, y certificado los males que hasta los días presentes trajo la pintura renacentista y barroca, propone Weiss a los artistas el prototipo y la vuelta de la mirada a los primitivos, especialmente a Fray Angélico de Fiesole, imposible de superar, artista al cual nada ni nadie ha sido capaz de aventajar ni de compararse con él en todo el campo del arte³⁸². Entra aquí ya de lleno Weiss en el comentario y análisis de la pintura decimonónica religiosa, constatando que esta

³⁷⁶ *Id.*, p. 328.

³⁷⁷ *Id.*, p. 328.

³⁷⁸ *Id.*, p. 329.

³⁷⁹ *Id.*, p. 330.

³⁸⁰ *Id.*, p. 332.

³⁸¹ *Id.*, p. 333.

³⁸² *Id.*, p. 296. A propósito de Fray Angélico vuelve a comentar Weiss en Tomo IX, p. 147: *Lo que con tal encanto vemos en Fray Angélico no es más que la consecuencia de esa consagración viva de la dignidad sobrenatural otorgada al hombre por la gracia divina.*

sigue aún en situación peor que las demás artes, mostrándose, salvo algunas honrosas excepciones, incapaz de comprender su misión y mucho menos de ejecutarla. Por un lado, Weiss, la ve como si se avergonzase de confesar abiertamente a Jesucristo y su adhesión a la Iglesia, y, por otro, como si estuviera dominada en todas partes por las malsanas, oscuras y violentas ideas modernas³⁸³. Eso sí, salvo un caso honroso y de clara franca piedad: el grupo de los nazarenos y de Overbeck. Para Weiss, *si la pintura sigue el camino indicado por estos maestros no se puede dudar que llegará a realizar lo que de ella debe esperarse. Y si la pintura sigue las vías trazadas por estos jefes, tampoco se puede dudar que llegará a realizar lo que tenemos derecho a esperar de ella*³⁸⁴.

Salvando, pues, a los nazarenos, y a partir de aquí, pasa Weiss revista a la pintura religiosa contemporánea de su tiempo, democratizada de su santidad y utilizada como medio para predicar sinuosamente las ideas de libertad, igualdad y fraternidad: *El ideal de Cristo de Uhde es un obrero fatigado, para el cual la muerte es la salvación, pero del cual nadie podrá creer que su muerte sea su salvación. Los santos de Gebhardt son solo gente de la madera del pueblo, cuya rudeza natural apenas acierta a encubrir una devoción artificial. El santo Cristo de Augusto Préault es tan grosero que más bien se parece al mal ladrón. Y el crucificado de León Bonnat es llamado por el pueblo «el Cristo condenado a trabajos forzados»*³⁸⁵. Visto este repaso, la contemplación de las obras reseñadas le hace decir a Weiss: *si la pintura romántica nos ha conducido a un hospital de sentimientos, la moderna nos ha introducido en un manicomio de poseídos o de enfurecidos anarquistas*³⁸⁶. Hechas estas apreciaciones se adentra a continuación nuestro predicador dominico a hacer una crítica de pasada, y sin que la vista se perturbe, hacia la nueva escuela de «las manchas», *artistas de los garabatos, de esos charcos de los impresionistas y de los pintores de la luz libre*³⁸⁷. Dejada en paz la escuela de Manet arremete Weiss contra la pintura que tiene como ejercicio la puesta en escena de la lubricidad afeminada, caso del pintor Kaulbach; la exuberante obscenidad de Hans Makart; la provocación al vicio y a la grosería repugnante, como en Courbet, en Gérôme y Bastien-Lepage; y el desorden en lo horrible y en lo ordinario como en Wiertz, en Wereschtschagin y en Delacroix *que arroja barriles de colores sobre la tela y los esparce con escobas embriagadas*³⁸⁸. Después de todo esto, y ante semejante desvarío, en la pintura religiosa ha terminado en los días en que nos habla Weiss por colarse definitivamente el total desnorte y el feísmo³⁸⁹; disonancias estéticas que se

³⁸³ *Id.*, p. 298.

³⁸⁴ *Id.*, p. 298.

³⁸⁵ *Id.*, p. 299.

³⁸⁶ *Id.*, p. 299.

³⁸⁷ *Id.*, p. 300.

³⁸⁸ *Id.*, p. 300.

³⁸⁹ *Id.*, p. 300.

perciben cuando *pinta el pintor caras azules, ojos verdes y labios argentinos (...). Cristo en el templo es representado como un pequeño judío polaco; Cristo resucitado, como un merodeador que ha escapado de una batalla; la Virgen María como una sirvienta holandesa. San Pablo aparece unas veces como un hermoso genio griego, y otras como un buhonero judío*³⁹⁰.

Descrito de manera sucinta todo este panorama de la pintura decimonónica, la *Apología* de Weiss, después de cuestionar la validez de las Academias de arte³⁹¹, da fe y señal del estado actual en el que lamentablemente se encuentra el patrimonio artístico de la Iglesia. ¿Qué se puede hacer –se pregunta Weiss– con los pocos recursos que todavía posee, después de las innumerables rapiñas de que ha sido víctima? Habla aquí, entonces, Weiss, del patrimonio injustamente saqueado y de las obras maestras arrebatadas a la Iglesia; obras que, al día en que Weiss escribe, han sido *reemplazadas por cosas de mal gusto y que nada significan*, censurando a los curas de que no impidan la vuelta a semejante barbarie estética³⁹².

En síntesis, la *Apología* de Weiss concluye y termina con el deseo de esperar un nuevo nacimiento para la pintura religiosa, con un nuevo estilo cristiano. Pero dicho arte que se espera no debe admitir nada que no esté de acuerdo con la fe y la moral. Para Weiss, en lo referente a la empresa pedagógica que el arte debe cumplir dentro de la Iglesia, no es posible decir de un modo cierto qué estilo debe ser, pero, *sin duda alguna que éste debe responder del mejor modo posible al fin de la edificación, de la elevación a Dios y a la misión propia de la Iglesia*³⁹³. Después, *la misión del cristianismo consiste en apropiarse toda forma externa, en penetrarse de ella y en transformarla, como el alma penetra y transforma el cuerpo*³⁹⁴.

¿Sería la escuela monástica de Beuron, la ansiada y esperada por Weiss, la nueva renovación de la pintura y del arte cristiano?

11. LA ESCUELA DE BEURON

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, dentro de la Iglesia, comenzó a instalarse en su conciencia pedagógica la necesidad de la renovación del arte cristiano, y fue durante el mandato de Pío IX, y a la luz del Concilio Vaticano I (1869-1870), cuando empieza a apuntarse toda una rigurosa renovación espiritual del catolicismo; dentro de este deseo y bajo este ámbito, podríamos señalar el nacimiento y elaboración de la nueva forma artística denominada *Escuela de Beuron*.

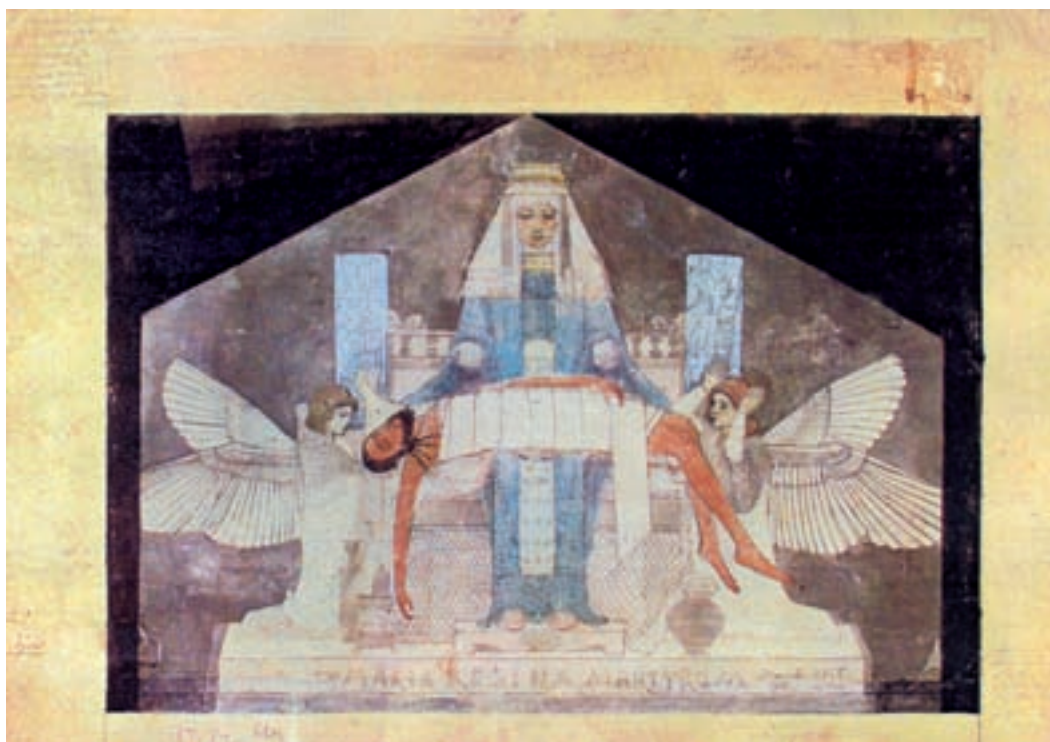
³⁹⁰ *Apología*, Tomo I, p. 57.

³⁹¹ *Id.*, Tomo VI, p. 310.

³⁹² *Id.*, p. 311.

³⁹³ *Id.*, p. 318.

³⁹⁴ *Id.*, p. 322.

70. *Piedad*. PETER LENZ

La forja del nuevo estilo de Beuron tiene primeramente su génesis y deuda con **Peter Lenz** (1832-1928). Lenz inició su carrera artística en la Academia de Bellas Artes de Munich para pasar posteriormente a la Escuela de Artes Aplicadas de Nüremberg. Sabemos que durante esta época académica tuvo contactos con la normativa y magisterio de la pintura nazarena, especialmente bajo la influencia del pintor Peter Cornelius, quien bajo su recomendación, le fue concedida una beca por el gobierno prusiano para completar y ampliar sus estudios en Italia. El «purismo» italiano, eco todavía permanente del nazarenismo romano, y el encuentro fortuito con el arte egipcio a través de los diseños y grabados de Richard Lespius configuraron definitivamente en la mente de Lenz el ecléctico estilo del posteriormente llamado arte de Beuron.

De manos, pues, de Lenz, y como obra fundacional de nuevo estilo, hemos de señalar su desaparecida *Piedad* en yeso (fig. 70), obra ejecutada en 1864, conservándose como testigo el dibujo en acuarela que de ella realizó Lenz en 1865, dejándose leer en él la posterior invención estilística y programática que caracterizará a la nueva escuela.

Pero su primera obra maestra vendría después de abandonar Italia, con la decoración de la capilla de San Mauro (fig. 71), situada cerca de Beuron, obra realizada entre los años 1868 y 1871, bajo el encargo de la princesa Katharina de Hohenzollern-Sigmaringen, teniendo como ayudantes del proyecto a los pintores **Jacob Würger** y **Fridolin Steiner**. En su visualización y examen, en una atenta lectura de la capilla, se

71. *Capilla de San Mauro*. PETER LENZ

dejan oír y leer mutuamente, en síntesis ecléctica y englobadora, sonoridades del arte griego primitivo, principalmente del periodo egineta, concatenados con color y frontalidad egipcias y sumándose a ellas remembranzas y logros del prerrenacimiento italiano, especialmente formas y motivos de Guido di Graziano, Tadeo di Bartolo y Sano di Pietro. Fruto



de todas estas observaciones fue el «canon» programado por Lenz en torno a la normativa de la nueva producción estilística y artística, intención de concatenar y fusionar, digamos, geometría de las formas y teología. Dicha teoría artística fue publicada en 1898, con el título de *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*³⁹⁵.

Parte de esta preceptiva estética de Lenz ya se deja percibir en las paredes laterales de la capilla de San Mauro. En efecto, presentándose un friso con ángeles orantes y pasajes respectivos a la vida del santo, contemplamos en su diseño y compartimentación de escenas toda una estructura compositiva que llama al orden, a la armonía y claridad, al reposo y la serenidad; y todo ello desde formas y colores simples, en lenguaje artístico muy cercano a lo puramente decorativo. La capilla, pues, en su resultado final nos deja constancia, desde su sencillez, de un arte típicamente geométrico, puramente dibujístico, sin tribulaciones de escorzos ni perspectivas, llamando todo a la placidez y la calma. Después, todas las variaciones cromáticas y motivos ornamentales, en legible estructura de composición narrativa, quedan contenidos y arropados en figuraciones hieráticas e inmóviles de gran expresividad.

Parecida estructura compositiva, frontal e igualmente hierática, volveremos a encontrar en el *Dibujo de ángel* (fig. 72) que Lenz realizó en 1874 volviéndose a percibir en él la misma estilización y geometrización en la construcción figurativa de la imagen, palpándose en su diseño su renuncia objetiva al realismo a favor de la llaneza y del contorno marcado fuertemente por la línea. Dentro de las mismas características

³⁹⁵ Desiderio Lenz, «Zur Ästhetik der Beuroner Schule» (Cuaderno 11 de la *Allgemeine Bücherei*), editado por la Österreichischen Leo-Gesellschaft, Viena 1898, p. 39. Traducciones al francés (1905) y al holandés (1912). La edición completa de los escritos teóricos de Lenz se encuentra en D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and Other Writings*, Londres 2002.

reseñadas, y también de mano de Peter Lenz, son los *bocetos para la decoración de la capilla de la Cruz de la Torreta de Montecasino*, bocetos ejecutados en 1876. Pero una de las obras más significativas de Lenz será su *Isis-Madonna* (fig. 73), arriesgada y provocadora escultura en yeso pintado, datada en 1872, y en la que su autor nos transfiere en toda su atmósfera y ejecución a los frontales prototipos del arte egipcio.

Para algunos autores no se deja escapar la similitud de la perfección dibujística de la escuela de Beuron con la estética nazarena y prerrafaelista³⁹⁶. Dicha comparación,



72. *Dibujo de ángel*. PETER LENZ



73. *Isis-Madonna*. PETER LENZ



74. *Jonás vomitando por el monstruo marino*. PETER LENZ

por ejemplo, podíamos extenderla y relacionarla con el carácter sintético y no menos seguridad dibujística de algunos trabajos de Würger, compañero y colaborador artístico con Lenz, señalándose para lo que decimos su *Jonás vomitado por el monstruo marino* (fig. 74), boceto que fue desarrollado para un fresco en torno a 1872.

Dentro del magisterio marcado por Lenz merece especial atención la obra que **Paulus Krebs** realizó para la decoración de la *Capilla de la Gracia* (fig. 75) de Beuron, fechada en su ejecución entre los años 1898-1904. Atmósfera, color e iconografía

³⁹⁶ Cfr. Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano, op. cit.*, p. 287 y Agustín Fliche y Víctor Martín, *op. cit.*, Tomo XXIV, p. 529.



Capilla de la Gracia. PAULUS KREBS

ornamental de la capilla nos dan claro ejemplo de la síntesis ecléctica y sumas tipológicas por las que fue configurándose el posterior arte de la escuela de Beuron.

Feneciendo el siglo, la escuela de arte de Beuron se significó por una gran difusión de sus actividades tanto en Alemania como en el resto de Europa³⁹⁷.

³⁹⁷ Cfr. Hubert Krins, «La Escuela de Arte de Beuron», en: Roberto Cassanelli y Eduardo López-Tello García, *San Benito: El Arte Benedictino*, Mensaje y Monte Casino, Bilbao 2009, p. 444: *Los principales trabajos de la Escuela de Arte de Beuron son los siguientes: a) 1871-1874, Stuttgart. Proyección de la sala de fiestas de la Asociación Católica de Trabajadores. Sólo sobrevive el grupo autógrafo de una Sagrada Familia (madera pintada, actualmente en la Kolpinghaus, Stuttgart-Zentral). b) 1873-1875, Beuron. Restauración del interior de la iglesia abacial. No se conserva, excepto el retablo del altar mayor pintado ya en 1872 por Würger y un fragmento de la decoración mural de la entrada. Algunos cuadros y elementos se encuentran ahora en el monasterio. c) 1873-1875, Beuron. Seis cuadros del ciclo de Benito en el claustro. Las restantes imágenes realizadas en el período 1914-16 por August Haller (oblato), según proyectos más antiguos. Conservados. d) 1873, Beuron. El llamado ciclo de las catacumbas en las vidrieras del claustro. e) 1875-1876, Constanza. Decoración pictórica de la capilla de S. Conrado en Münster. Conservada. f) 1876-1880, Montecasino. Restauración de la Torretta. Ampliación del proyecto de 1875-93. Destruída completamente en 1944. Conservado en la celda el grupo del altar con san Benito acompañado por los ángeles. g) 1880-87, Praga, Emaús. Decoración pictórica y restauración de la iglesia conventual. Destruída excepto las pinturas de la capilla imperial y de las paredes laterales del coro. Conservada. i) 1888-90, Stuttgart. Iglesia parroquial de Santa María, Vía Crucis. Destruída, excepto las imágenes de la primera estación, durante la Segunda Guerra mundial. k) 1889-1994, Beuron. Decoración pictórica del refectorio del monasterio. Conservada. l) 1890, Teplitz (República Checa). Iglesia conventual de las Hermanas de S. Carlos Borromeo, decoración pictórica. Conservada. m) 1895-1899, Praga. Iglesia conventual de las Benedictinas S. Gabriel, decoración de la iglesia. Conservada en la nave. n) 1898, Beuron. Atrio del refectorio de la abadía, decoración pictórica. Conservada. o) 1898-1913, Montecasino. Restauración de la cripta. Conservada excepto las figuras del altar. p) Beuron. Atrio de la iglesia, decoración pictórica. Conservada. q) 1905-1906, Tübach (junto a S. Galo, Suiza). Iglesia conventual de las Capuchinas, Nueva Santa Escolástica, decoración pictórica. Conservada. r) 1906, Aichhalden (Rottweil, Alemania). Iglesia parroquial de S. Miguel, decoración pictórica. Conservada. s) 1906-1913, Rudesheim-Eibingen (Alemania). Iglesia monástica de las Benedictinas de Santa Hildegarda. Decoración pictórica de la iglesia y coro de las monjas. Imágenes conservadas en la nave, desvaídas las del coro de las monjas, así como la decoración mural en la nave. t) 1913-14, Viena-Döbling. Karmelitendriche, decoración pictórica de la capilla de San Juan de la Cruz. Decoración pictórica de la capilla de Santa Teresa de Ávila, ca. 1924. Conservada.*

III

ITALIA

- 1.- En los tiempos de Canova: el formalismo repetitivo del academicismo neoclasicista.
- 2.- A imitación de los nazarenos: el movimiento purista.
- 3.- La pintura purista.
- 4.- Los «macchiaioli».

1.- EN LOS TIEMPOS DE CANOVA: EL FORMALISMO REPETITIVO DEL ACADEMICISMO NEOCLASICISTA

Las valoraciones estéticas de la pintura italiana, sobre todo durante el periodo y tiempo que nos ocupa, el siglo XIX, no han sido a lo sumo ni halagadoras ni mucho menos gratificantes. Sírvanos como ejemplo la visión que de ella se nos da desde el peritaje artístico de José Pijoán y Juan Antonio Gaya Nuño:

La última gloria de la pintura italiana tuvo un nombre bien conocido: Tiépolo. Lo posterior a este lúcido sol de ternura y de gracia infinitas resulta ser tan desproporcionado y tan poco digno del suelo italiano, que las más de las veces se omite, prefiriendo hacer creer a los lectores que entre Tiépolo y el Futurismo ningún ciudadano de la gran península mediterránea había tomado un pincel en sus manos. Grave error, porque los nombres aducibles son muchos, pero todos ellos de una conmovedora endeblez. Italia, que durante quinientos años había dado lecciones de pintura a todo el mundo, se aviene ahora a recibirlas³⁹⁸.

Por otra parte, hemos de decir que ya hacía tiempo que la inventiva creadora de Italia se había quedado parada mirando excesivamente al pasado, y no precisamente hacia las glorias de su último dramatismo expresivo, sino que prefirió dejar sus ojos fijados, curándose de excesos barrocos, en las lecciones y cánones estéticos marcados por el academicismo de Winckelmann.

Y en este instante, mucho más que la pintura, terminó por coger protagonismo la escultura. La contención de las formas, el alejamiento de toda expresividad patética y la constante llamada a una búsqueda de perfectas anatomías neohelenísticas dieron en traer por mano de **Antonio Canova** (1757-1822) un clasicismo redivivo carente de reflejos psicológicos. Se instala entonces como prototipo y preferencia de las formas

³⁹⁸ Juan Antonio Gaya Nuño, «Arte europeo de los siglos XIX y XX», en: Summa Artis vol. XXIII, Espasa-Calpe, Madrid 2003, p. 291.

la académica belleza³⁹⁹. Émulos del maestro Canova y siguiendo sobre todo sus principios terminaron por repetir sus lecciones al mármol tanto **Pietro Tenerani** (1789-1869) como el danés adoptado en Italia **Bertel Thorvaldsen** (1770-1844). Dentro de este grupo de escultores déjase notar a partir de aquí en sus obras una inexpresiva dulzura de sus cuerpos marmóreos, dulcificada e idealizada por una calma distante, apareciendo como resultado una clara síntesis de piedad reverencial y purismo formal⁴⁰⁰, y que en su lectura final no se desdice de una *sensualidad erótica del tacto insinuado de cuerpos con lisura de cera en los que se trata de eternizar la belleza sin mácula pero perecedera, renunciando a todo lo agresivo u ofensivo*⁴⁰¹. No muy lejos de todo este dictado purista también terminaron por asimilar dichos modelos de tradición neoclásica los escultores **Lorenzo Bartolini** (1777-1850), **Constantino Corti** (1824-1873), **Vicenzo Luccardi** (1808-1876) y **Giovanni Dupré** (1817-1882), constatándose en toda su contenida expresividad marmórea un acentuado sentimentalismo cargado de una suave emotividad.

Por lo que respecta a la pintura religiosa de los tiempos de Canova ciertamente ésta terminó por asimilar y dejarse influir por muchas de sus formas y maneras representativas, acentuándose en su diseño un neoclasicismo mortecino, carente de originalidad y desvaído.

Hemos de decir, entonces, que los intentos por conformar una pintura religiosa en este periodo neoclásico no dejó de ser la mayoría de las veces más que un mero deseo que se tradujo en una parca nómina de pintores más preocupados por las retóricas áulicas del momento que por la innovación y la inspiración. El remedo, pues, y el formalismo repetitivo del academicismo, tuvieron como indeseado efecto una pintura religiosa, cicatera y escasa, que terminó por transmutar la antañña fuerza de la singular creatividad por lo fofo, redicho y vagamente sentimental.

Andrea Appiani (1754-1817), por ejemplo, en su *Madonna col bambino che dorme*, amén de su vocabulario academicista no se desdice en configurar una imagen en la que vagan a la par tanto elementos rafaelescos como murillescos. La sensación termina

³⁹⁹ A propósito de Canova y su academicismo, Francisco Calvo Serraller, *Ilustración y Romanticismo. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona 1982, p. 304, nos comenta lo siguiente: *Toda su producción acusa cierta inexpresividad, fruto de su académica belleza. Su obra forma parte, sin lugar a dudas, de la reacción clásica, consecuencia de parte de los descubrimientos llevados a cabo en las excavaciones de Pompeya y Herculano, reacción que exaltará el ideal de belleza griego por encima de todo.* No obstante, Lionello Venturi, *op. cit.*, nos presenta y advierte del imperdonable error que Canova cometió a la hora de no percibirse en las auténticas fuentes originales de los modelos griegos: *Cuando Canova, ya en los últimos años de su vida, contempla en Londres los mármoles del Partenón, se da cuenta del error en que había vivido hasta entonces: él no se había inspirado en las obras griegas, sino en las copias romanas de aquellas. Ese había sido ya el error de Winckelmann años atrás.*

⁴⁰⁰ Cfr. Carlos Reyero, *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París 1850-1900*, UAM, Madrid 2004, p. 22.

⁴⁰¹ Alexander Rauch, *op. cit.*, p. 382.

por imbuirnos en un eclecticismo de tendencias varias que, al final, van mezcladas en su presentación con un claro aire de fácil estampa devocional.

Remedos y afanes desmedidos de esta época fueron las copias de las grandes obras de los maestros del pasado. **Giuseppe Bossi** (1777-1815) cayó en la tentación de copiar la famosa *Cena de Leonardo*; cuanto más, solo supo acercarse a la mera disposición propuesta por el modelo, pero en su retórica, expresividad y narración, terminó diciendo otra cosa a lo que en realidad quiso decir Leonardo.

En la estela de David e Ingres e influido a su vez por la estética de Thorvaldsen y Canova se nos presenta la obra religiosa de **Pietro Benvenuti** (1769-1844). Tanto su *Jesús y la Samaritana* (fig. 76) como el *Dejad que los niños se acerquen a mí* son obras, ambas, en las que se delatan el perfeccionismo académico de la línea y el dibujo, dejándose notar igualmente en estas dos obras una cierta remembranza del espíritu «nazareno». Sin dejarse de percibir algunos resabios de la escuela de David, mejores apuntes de originalidad nos reporta *El buen samaritano*, tema bíblico que en su traducción de la parábola, aún no exento de cierta desmesura gestual, se nos ofrece variante y exquisito en su colorido. Finalmente, *La Vergine Addolorata* no termina por cautivarnos en esa mostración de penas y dolores que embargan su alma.

Nada original se nos muestra **Lattanzio Querena** (1768-1853) en su *Adoración de los pastores*, auxiliándose en su invención en fórmulas compositivas ya expuestas y dichas. Casi escultórica y excesivamente volumétrica se nos muestra su *Santa Bárbara* (fig. 77) no alejándose en su imitación y lectura de los presupuestos iconográficos de la santa dictados inventivos del Quattrocento. Mayor expresividad, sin embargo, logran los pinceles de Querena a la hora de mostrarnos, quizá la que sea su obra más conseguida y original: *Expulsión de los mercaderes del templo*.

2.- A IMITACIÓN DE LOS NAZARENOS: EL MOVIMIENTO PURISTA

Aunque la corriente clasicista tuvo su pujanza durante las tres primeras décadas del siglo XIX, ya, a principios de la centuria, empezaron a escucharse las primeras voces de cambio. **Leopoldo Cicoguará** (1767-1834), por ejemplo, en su *Storia della secultura en Italia* (1813) comenzó a apuntar por primera vez la conveniencia y uso de volver la mirada hacia otros estilos del pasado injustamente relegados y olvidados, expresamente el arte medieval, considerando que dicho estilo, mal calificado hasta la fecha como bárbaro fue el que mejor supo expresar el espíritu religioso⁴⁰².

⁴⁰² Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte, op. cit.*, p. 209. Cicoguará, además de ser un defensor del arte medieval, también se significó por una rica preceptiva artística. Señalemos aquí su *Catálogo ragionato dei libri d'Arte e d'Antichità* (1821) y *Del Bello: Ragionamenti sette*, Silvestri, Milán 1834.



76. *Jesús y la Samaritana*. PIETRO BENVENUTI



77. *Santa Bárbara*. LATTANZIO QUERENA

Más tarde, hacia 1820, como consecuencia del debate literario sobre la lengua italiana y el descubrimiento de los poetas toscanos del siglo XIV, se inicia definitivamente un movimiento que pone como modelo a seguir los estilos del Quattrocento italiano.

Y aquí, en este intento, no cabe duda que mucho tuvo que ver y decir el ya consolidado discurso de los nazarenos alemanes, tanto en su formalismo estético como en su concepción ética del arte; es decir, aquella que no debía solamente buscar la belleza exterior, sino también, estar solícita a expresar valores morales y religiosos.

A semejanza, pues, de los nazarenos, el llamado grupo de los «**puristas**» italianos comenzó igual que aquéllos a preconizar la inspiración del arte en la religión, amén de revalorizar el arte italiano tanto del Trecento como del Quattrocento. La discusión en torno al «purismo» tuvo como efecto el «**manifiesto purista**», titulado *Del purismo en las Artes*, redactado por Antonio Bianchini y firmado por F. Overbeck, Tommaso Minardi y Pietro Tenerani.

Del purismo nelle arti, publicado en Roma en 1843⁴⁰³ recoge, en esencia, una defensa del purismo en contraposición a diversas críticas y malentendidos del momento. Desde las primeras líneas del *Manifiesto* se deja escuchar la polémica y el debate que se había abierto en la comunidad artística romana en torno a la nueva concepción del arte. Bianchini, en nombre del grupo firmante, no duda en posicionarse desde el primer momento en contra de todos aquellos que, desconociendo los presupuestos del movimiento «purista», se atreven imprudentemente a descalificarlo:

Los que verdaderamente aman la verdad no se permiten el lujo de condenar algo novedoso antes de saber en qué consiste, y para familiarizarse con ello necesitan ponerse en contacto con aquellos que lo secundan. Por este motivo, muchos difaman al purismo en público, realizando innumerables falsas acusaciones contra esta humilde corriente y poniendo en su contra a otros tantos, igualmente imprudentes y resueltos a la hora de ejercer su autoridad contra un movimiento tan modesto⁴⁰⁴.

Seguidamente, Bianchini, en un largo párrafo resume y sintetiza los distintos pecados por los que injustamente está siendo criticado y juzgado el movimiento purista; tales como *pretender hacer retroceder la pintura moderna a la época de Cimabue (...), despreciar el sombreado, olvidarse de los términos de profundidad y claroscuro y condenar las obras no solo del Correggio o Miguel Ángel, sino también cualquier cuadro de Rafael posterior a su Disputa del sacramento⁴⁰⁵.*

⁴⁰³ Hemos utilizado aquí la edición de Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger, *Art in Theory. 1815-1900. An Anthology of Enanging Ideas*, Blackwell, Oxford 2001.

⁴⁰⁴ *Id.*, p. 211.

⁴⁰⁵ *Id.*, p. 212.

Para desmontar semejantes acusaciones pasa a continuación Bianchini a presentar los orígenes y fundamentos del «purismo», sosteniendo como principio que las propuestas del movimiento vienen justificadas porque *el arte de la representación de imágenes hace tiempo que ya había abandonado la excelencia, degradándose como consecuencia la disciplina pictórica con el paso del tiempo*⁴⁰⁶.

Urge, pues, para los firmantes del movimiento un cambio que ponga definitivamente el rumbo adecuado a la pintura del momento. Señala aquí el *Manifiesto* el principal objetivo hacia donde se debe siempre dirigir la pintura, horizonte a llegar que no es otro que *enriquecer el alma a través de la vista, de la misma manera en que las palabras se sirven del oído para tocar lo más profundo de nuestro ser*⁴⁰⁷. Es decir, el auténtico sentido de la pintura y el color tienen como supremo cometido *enseñar y conmover*⁴⁰⁸.

Significativo del *Manifiesto* y parte esencial de su breve discurso es el debate que nos introduce a modo de eco en torno a la disputa que estaba generando la corriente pictórica del realismo en Europa. A diferencia, pues, de ellos, y según Bianchini *no es costumbre de los puristas retratar la naturaleza en cada uno de sus más nimios detalles, aduciendo como justificación que la imitación exacta de figuras tal y como son al natural hace que el pintor intente representar aspectos que no constituyen una parte central del tema que le ocupa*⁴⁰⁹. Aún más, para Bianchini, semejante tendencia pictórica, al animar al público a recrearse en su admiración por los aspectos más superficiales de la obra, le impiden al final entrar en verdadera comunión con el espíritu de la obra⁴¹⁰.

La parte final del *Manifiesto* no deja de ser un reclamo a la pintura que como medio idóneo para la representación siempre ha de dejar notar y entrever el mundo interno de los sentimientos, las emociones y los anhelos. Solo así, para Bianchini, el arte de la pintura podrá *«perseguir y tener como aspiración suprema alcanzar el alma de quien la contempla»*⁴¹¹.

Publicado el *Manifiesto* purista y, aún a pesar de las críticas que se siguieron sucediendo, la defensa del movimiento purista tuvo en **Pietro Estense Selvatico** (1803-1880) a uno de sus más significados adeptos y valedores⁴¹². Selvatico, conocedor a su

⁴⁰⁶ *Id.*, p. 212.

⁴⁰⁷ *Id.*, p. 213.

⁴⁰⁸ *Id.*, p. 213.

⁴⁰⁹ *Id.*, p. 214.

⁴¹⁰ *Id.*, p. 214.

⁴¹¹ *Id.*, p. 215.

⁴¹² Tres años antes del *Manifiesto* de Bianchini, Selvatico ya se había posicionado en su obra *Sobre la arquitectura civil y religiosa* (1840) a favor del arte medieval, dirigiendo su crítica implacable contra las desviaciones del arte barroco y sus lamentables derivaciones en el rococó. Aunque su obra se dirige especialmente a la arquitectura, los presupuestos de Selvatico coinciden totalmente con los presupuestos estéticos de los nazarenos alemanes y los puristas italianos. Para su constatación veamos el texto citado por Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, pp. 68-69, en el que nos hace alusión al discurso de Selvatico sobre su obra citada arriba

vez de los escritos de Wilhem Wackenroder y Ludwig Tieck, además de su admiración por el arte medieval y del renacimiento más temprano, puso todo su empeño en defender la corriente purista de las acusaciones que se estaban vertiendo sobre ella. Como resultado de su defensa, Selvatico escribe y publica en 1859, dentro de su obra general de *Scritti d'arte* su ensayo *Del purismo nella pittura*, clara apología del movimiento purista en la que en todo su fondo y forma se une a las tesis proclamadas por Bianchini⁴¹³.

Toda la primera parte del ensayo de Selvatico se inicia, a modo de remembranza, con un elogio a los nazarenos alemanes, dando cuenta de sus primeros inicios en la aún corrompida Roma por el arte de los Carracci. Y en dicha remembranza, para Selvatico *resultaba conmovedor recordar cómo a principios de siglo, una banda de jóvenes alemanes, pobres hasta rayar en la indigencia, comenzó a deambular por los venerables edificios que el cristianismo había erigido sobre las ruinas del Imperio Romano*⁴¹⁴. Instalados ya en Roma recuerda Selvatico cómo los guardianes del *status quo* artístico se reían de aquéllos por intentar recopilar meticulosamente las reliquias del olvidado arte cristiano primitivo que, a contracorriente, solo estaban preocupados por estudiar y meditar las «inocentes» y expresivas obras de los siglos XIV y XV. El elogio a los jóvenes nazarenos alemanes concluye por parte de Selvatico con el siguiente significativo párrafo:

*¿Quién podría haber dicho a estos honorables guardianes del «status quo» que el futuro del arte dependía de esos artistas tan desdeñados y que pocos años después el mundo los encubriría a la categoría de maestros? Nombres como Vogel, Cornelius, Schadow, Enrico Hess, Veit, Steinle, y el gran pensador y maestro de la composición, Friedrich Overbeck, el Fra Angélico de nuestros días*⁴¹⁵.

Recogida la remembranza de los nazarenos en Roma, pasa Selvatico, al igual que ya lo hizo Bianchini en su Manifiesto, a ocuparse de la nueva corriente realista,

en torno a la «arquitectura civil y religiosa»: *Es doloroso recordar cómo Roma, la propagadora del culto bautizado, la madre de todos los fieles; Roma, la clave del arco católico, idolatraba tanto las magníficas artes paganas que la rodeaban, como para llegar a despreciar el tipo más espiritual y augusto de casa del Señor, la catedral gótica, ya a cubrir el altar incruento del Dios de paz y amor con las columnas y frontones de los espíritus impúdicos (...). Apenas despuntaba el siglo XV cuando la arquitectura cristiana ya se había extinguido en el bello país. Los edificios sagrados que se alzaron tras aquella época se consideraron modelos de perfección, únicamente por estar atestados de imitaciones de lo antiguo; y, quizá hasta el momento en que escribo, no se levantó en Europa templo cristiano que no fuera revestido de cornisas, entablamentos y frisos copiados de los paganos. No solo se abandonaron las formas sublimes de la iglesia gótica sino que, además, se consideraron un delirio de siglos groseros; así se perdió de vista en las edificaciones cristianas el principal fin del arte: la expresión (...). Y termino aquí esta rápida ojeada a la arquitectura del catolicismo, porque desde el renacimiento de las artes ya no tiene vida propia y se asimila tanto a la arquitectura civil que sigue al pie de la letra sus etapas.*

⁴¹³ Para este ensayo de Pietro Selvatico volvemos a utilizar aquí la edición de Charles Harrison, Paul Wood y Jason Gaiger, *op. cit.*

⁴¹⁴ *Id.*, p. 452.

⁴¹⁵ *Id.*, p. 453.

aseverando que si hay algo que los puristas rechazan es la imitación minuciosa de la realidad que tan de moda se ha puesto en los días que escribe, algo, según Selvatico, que *lleva a los pintores religiosos e historicistas a reproducir cada uno de los minúsculos detalles que a menudo se adivinan en la realidad, de tal manera que uno piensa que la repugnancia que puede llegar a sentir al advertir lo logrado por el pincel tiene más que ver con reparar en esos detalles que con ninguna otra cosa*⁴¹⁶.

Ajustada la crítica al movimiento realista, Selvatico entonces, aquí, propone ante la imitación de la naturaleza, el ideal perseguido por los puristas, *constante afán por alcanzar el ideal en la obra, ignorando los defectos de la naturaleza y considerando todos los accidentes como secundarios; ya que dichos accidentes –según Selvatico– en ningún caso formaban parte de la representación del hombre pretendida por el Creador cuando nos dio el soplo de la vida*. Para Selvatico, pues, el realismo, *al pintar esos defectos, lo único que consigue es crear engorrosas distracciones para el espectador*; por el contrario, matiza Selvatico, *los puristas solo quieren transmitir sentimientos e ideas, y no la miserable habilidad de una mano para reproducir la figura humana como si de una coliflor o una cebolla se tratara*⁴¹⁷. Como modelo de imitación, entonces, trae como ejemplo Selvatico a los artistas del siglo XIV, fuentes, según él, de sabiduría pictórica; ya que sí, ciertamente, se afanaron por representar la vida real, *pero sin centrarse en cada uno de los detalles que los apartaran de su búsqueda del idealismo, sino que solo buscaban en la armonía de las formas reproducidas y su correspondencia con el concepto que pretendían plasmar*⁴¹⁸.

Como Bianchini, defiende igualmente Selvatico a los «puristas» de la acusación de despreciar el sombreado y todo lo que abarcan los términos de profundidad en la obra y su conveniente claroscuro, replicando por el contrario que si se examinan atentamente las obras de los puristas se constata en ellas *la correcta gradación de la luz y la variabilidad en la escala de sombras de sus cuadros*⁴¹⁹.

Trae a continuación Selvatico la denuncia que se está haciendo a los puristas por condenar y descalificar a artistas y pintores como Correggio. Para Selvatico, en el caso del nombrado Correggio, la crítica del movimiento purista hacia este pintor del Cinquecento está plenamente fundada ya que *escogía formas amaneradas, sus caras se contorsionan en empalagosas muecas y en el conjunto de sus figuras raramente se pueden encontrar bellas proporciones o medida en el uso de las líneas*⁴²⁰.

El ensayo de Selvatico termina con un ajuste de cuentas con respecto a Miguel Ángel, recomendando a los jóvenes pintores alejarse de sus modos y maneras, ya que

⁴¹⁶ *Id.*, p. 454.

⁴¹⁷ *Id.*, p. 454.

⁴¹⁸ *Id.*, p. 455.

⁴¹⁹ *Id.*, p. 455.

⁴²⁰ *Id.*, p. 456.

en el decir de Selvatico fue él, en consecuencia, *el primero en romper con las reglas austeras del arte del siglo XV y entronizar lo convencional, contagiando de esta corriente a otros artistas hasta tal punto que su aliento repulsivo, una vez que se liberó de las cadenas de su genialidad, consiguió infectar al mundo entero*⁴²¹.

Excepcional testigo de todo este debate en torno al purismo hemos de considerar a **D. José Galofre**, quien desde su estancia en Roma nos proporciona, aunque breve y a modo de noticia, una valiosísima crónica en torno a la llamada escuela purista. Da fe, entonces, Galofre de dicho partido moderno del arte y que, según él, *ha tomado el nombre de «purista», nombre que particularmente para algunos apasionados está siendo objeto de grande odio, porque han dado solamente en pintar por el estilo del 1200 al 1400*⁴²². Dentro de la observación del estilo purista se detiene Galofre en definir sus formas y maneras afirmando que por encima de todo, además de purificar el dibujo *marcadamente*, siempre fijan y depuran bien el asunto propuesto; aunque sí, a veces, anatomizando suelen caer *algunas veces en seco y duro*⁴²³. No obstante, para Galofre, el acierto de los puristas, al igual que los artistas del 1200 al 1400, es el *expresar bien y claramente el asunto, además de acertar en la propiedad de la composición y en la expresión de las fisonomías*⁴²⁴. Para Galofre, pues, no cabe duda que los puristas han sabido dar con el *carácter exacto y preciso que conviene a los temas de la pintura, añadiendo además lo que los trescientistas ignoraban respecto a propiedad de trages, efecto de claro-oscuro y de tintas, y por consiguiente la expresión material copiada del natural*⁴²⁵. En síntesis, en dicha breve crónica, queda patente la simpatía hacia el movimiento purista por parte de Galofre.

3.- LA PINTURA PURISTA

Pero a la hora de establecer la nómina de pintores puristas nos encontramos con una evidente realidad en cuanto se refiere a su afinidad y cohesión. Es decir, los «puristas» no constituyeron en sí, al igual que los nazarenos, un grupo de artistas que siguieran marcadamente las reglas prefijadas por el «Manifiesto». Aún más, aunque rechazaron los principios formales del academicismo y neoclasicismo, siguieron teniendo una gran influencia del vocabulario formal y estilístico de Jean Auguste Dominique Ingres

⁴²¹ *Id.*, p. 456.

⁴²² José Galofre, *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes. Obra escrita en Roma por D. José Galofre, examinada y elogiada por la Academia de San Fernando, según Real orden comunicada al autor*, Imprenta de L. García, Madrid 1851, Cap. VI, p. 51.

⁴²³ *Id.*, p. 51.

⁴²⁴ *Id.*, p. 52.

⁴²⁵ *Id.*, p. 52.

y su maestro David. Así pues, con todos estos múltiples aderezos, hemos de afirmar sobre el movimiento purista que, además de no estar íntimamente relacionados sus artistas, cada uno terminó por establecer, eso sí, dentro de un aire común e identificable, una plástica formal preñada de múltiples adherencias y mixturas. Más tarde, pasada ya la mitad de la centuria, el movimiento purista, hacia 1861, terminaría dando paso y protagonismo a los «macchiaioli»⁴²⁶. No obstante, su obra, junto a estos «emborronadores» de la escuela francesa, se seguiría manteniendo vigente, sobre todo en el caso de algunos artistas, hasta casi fenecer el siglo.

Siguiendo el orden cronológico, impuesto por el año de nacimiento, y dentro de sus creaciones de temática religiosa, recogemos a partir de aquí sucintamente artistas y obras a las que podemos considerar e identificar como cercanas y afines tanto del movimiento purista como el inspirado en la escuela nazarena.

Hacia 1820, en Florencia empezó a significarse **Gaspere Martellini** (1785-1857) por pintar cuadros de la Virgen y el Niño en el estilo del Cinquecento primitivo toscano, amén de ejecutar temas piadosos de santas y santos.

Protegido de Canova y firmante del *Manifiesto Purista*, **Tommaso Minardi** (1787-1871) pintó en 1825 para el Noviziato dei Gesuiti de Roma *La aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka* (fig. 78), en el estilo de la Umbría del Cuatrocento. De clara imitación e innegable corte rafaelista, son su *Madonna con Niño Jesús* y la *Virgen con Niño Jesús y San Juanito*. Evidente muestra de su nazarenismo, y en la estela figurativa de Overbeck es su *Jesús y los discípulos de Emaús* (fig. 79), mostrándose en esta obra todo el aire ambiente de la escuela alemana. Lo mismo aquí hemos de decir en torno a una de sus obras más famosas, *La misión de los apóstoles*, leyéndose en ella gran parte de los presupuestos promulgados en el *Manifiesto Purista*, sobre todo en lo que respecta a la limpidez del color y a la claridad del dibujo.

Singular y no menos atrayente se nos muestra **Francesco Hayez** (1791-1882). Al igual que Cherubino Cornienti, Domenico Induno, Giovanni Carnevali, Federico Faruffini y Pompeo Molmenti, cayó en los brazos de la pintura de historia. No obstante, su obra religiosa y, sobre todo, en algunos de sus cuadros, se nos muestra provocadoramente singular. Valga aquí el caso, por ejemplo, de su *Magdalena penitente*, frontalmente desnuda, que comparándola con su serie de odaliscas, éstas nos dejan aparecer mucho más decoro y recato que aquella.

⁴²⁶ Como artistas significativos de los llamados «macchiaioli», hemos de señalar a Serafino de Tivoli (1820-1900), Silvestro Lega (1826-1895), Vincenzo Cabianca (1827-1902), Giuseppe Abati (1832-1868), Odoardo Borrani (1834-1905) y Telemaco Signorini (1835-1901).



78. *La aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka.* TOMMASO MINARDI



79. *Jesús y los discípulos de Emaús.* TOMMASO MINARDI



80. *Meditación sobre el Antiguo y Nuevo Testamento*. FRANCESCO HAYEZ

Pero no cabe duda que el cuadro más turbadoramente atrayente de Hayez es su *Meditación sobre el Antiguo y el Nuevo Testamento* (fig. 80), titulado también como *Meditaciones sobre la historia de Italia*. Deteniéndonos en su lectura, esta singular obra de Hayez exhala una gran variedad de componentes simbólicos, tanto en su expresión

formal como en su posible discurso interno. Y sí, ciertamente en ella podemos percibir lo mismo en la compostura como en la inquietante y retenida mirada hacia el espectador de esta joven semidesnuda, la instantánea de una inquilina de manicomio decimonónico como, una vez más, la reconversión moderna de una magdalena penitente⁴²⁷.

Podemos señalar a **Francesco Podesti** (1800-1895) como el pintor por excelencia que simboliza el restauracionismo pictórico instaurado por el Vaticano decimonónico. Podesti tuvo una relación estrecha con los principios pictóricos propuestos por el P. Marchese, siendo por tanto uno de los pintores preferidos por los Papas Gregorio XVI y Pío IX, a quienes retrató en diversas instantáneas. Además de sus lienzos a cardenales de la curia sobresalen entre sus abundantes obras religiosas la *Madonna con il Bambino*, de aire rafaelesco; la *Aparición de Jesús a Santa Margarita de Alacoque*, lienzo montado en su invención a modo de una anunciación, respirando la obra todos los «afetti» devocionales y sensibleros de la época; y *El Juicio entre la virtud y el vicio*, perspícaz obra que, bajo el pretexto de la temática religiosa, no deja de exhalar, amén de su gestual retórica manierista, un cierto aire-ambiente cargado de erotismo. Pero de Francesco Podesti su creación más alabada de la época fue el fresco llevado a cabo en el Vaticano sobre el *Dogma de la Inmaculada Concepción* (fig. 81), obra en la que en su parte superior, se dejan leer los auxilios tomados por Podesti de diversas fuentes, expresamente en muchas de las glorias renacentistas y barrocas filtradas finalmente por el sincretismo historicista de raíz nazarena.

Poco hemos de decir de **Plácido Fabris** (1808-1859) que, dejando sus inicios en los que trató de imitar a los maestros venecianos, pasó seguidamente a pintar cuadros de inspiración bellinesca.

Mejor pintor historicista que de originalidad en pintura religiosa se nos muestra **Cesare Mussini** (1804-1879) pareciéndonos su preciosa tela del *Entierro de Atala* (fig. 82) una clara transmutación de las «piedades» barrocas. Igualmente, hemos de decir que Mussini nos muestra más convicción creativa en pintar «odalisca» que en ejecutar sus

⁴²⁷ Alexander Rauch, *op. cit.*, pp. 418-419, deteniéndose en la lectura del cuadro, nos aporta sus variantes significados: *En realidad la mirada velada de la mujer resbala sobre el espectador, que, absorto en sus ideas, rehúye el encuentro y mira al vacío. En su mano derecha la mujer sostiene un libro que lleva el título de «Storia d'Italia» y que, por tanto, contiene hechos históricos. Su mano izquierda sostiene un símbolo de la fe—concretamente la cruz, tan estrechamente vinculada a la historia de Italia—pero la deja caer. El pecho desnudo, que desde siempre ha sido sinónimo de verdad, resulta violentamente provocativo en la visión global con la cruz de luto. Cuando se intenta una interpretación de esta serie de elementos iconográficos, surge la pregunta: ¿opone Hayez en este cuadro la verdad a la fe o sitúa la historia entre la fe y la verdad? ¿Presenta el pecho semidesnudo porque el hombre sólo es capaz de captar a medias la verdad entre la ciencia y la fe? Una pesadilla parece gravitar sobre el rostro de la mujer, que parece inclinada hacia adelante y con el pelo suelto. ¿Expresa su mirada la dificultad de decidir entre la fe y el conocimiento, entre la religión y la ciencia? ¿No es incluso una alegoría de la Italia del siglo XIX? La frontalidad de la mirada de esta figura provoca un efecto muy sugestivo, casi hipnótico. Es una reflexión que todavía carece de respuesta, una meditación en la que predomina la tristeza.*



81. *Dogma de la Inmaculada Concepción*. FRANCESCO PODESTI



82. *Entierro de Atala*. CESARE MUSSINI



83. *La anunciación*. PIETRO GAGLIARDI

«Ecce Homo». Ni que decir tiene que en la paleta de Mussini siguen instalados todos los aires de academicismo formal de Mengs.

Pietro Gagliardi (1808-1890) se distinguió por su temática de cuadro de altar, señalándose entre ellos la *Asunción de la Virgen*, *La anunciación* (fig. 83) y *La Virgen apareciéndose a San Nicolás de Tolentino*. Las tres obras de Gagliardi específicamente se señalan por su compostura y ambiente devocional.

Igualmente, en la misma estela figurativa de Ingres se nos presentan algunas obras de **Luigi Mussini** (1813-1888), no haciendo más que vestir a sus odaliscas con alas y mirada de ángel, caso, por ejemplo, de su *Música Sacra*. Típicamente purista y no menos nazarenos se nos mostrará Mussini en su *Coronación de la Virgen* (Catedral de Siena) y, sobre todo, en su *Natividad* y *El triunfo de la verdad* (fig. 84), obras en las que el dictado de Overbeck se deja leer en toda su gestualidad y escenificación.

Lo pietístico y el intimismo devocional de la teología de la época tiene en **Domenico Induno** (1815-1878) a uno de sus más cualificados traductores a la hora de pintarnos momentos y escenas que recojan el mundo de las emociones. Amén del *Patriota*



84. *El triunfo de la verdad*. LUIGI MUSSINI

malato, cuadro con claras referencias a la caridad, hemos de significar su cuadro titulado *Endecht* (devoción, recogimiento), donde una joven mujer, casi transida y absorta, cubierta con un velo en la cabeza, desde el rincón de una capilla rural de una iglesia, parece tener concentrada su atención y su mirada hacia una imagen a quien mira.

Los resabios nazarenos vuelven a verse reflejados en la obra de **Cherubino Cornienti** (1816-1860), expresamente en el cuadro que nos hace referencia a la escena de *Jesús y los discípulos de Emaús* (fig. 85). Aquí, Cherubino, en este cuadro, termina por transgredir todas las reglas del rigor y la propiedad, sobre todo en lo que se refiere a



85. *Jesús y los discípulos de Emaús*. CHERUBINO CORNIENTI



86. *Herodes, Salomé y San Juan Bautista*. GIUSEPPE FATTORI

su exactitud y literalidad, mostrándonos una absurda levitación del Señor que más dice y llama a una ascensión. Por otra parte, su pintura de la *Piedad*, simulando un bajorrelieve, no es más que una copia del grabado de Dürero sobre la Trinidad, en su aspecto tipológico de la «Compassio Patris».

Antes de pasarse a la escuela de los «macchiaioli», **Giuseppe Fattori** (1818-1888), en sus primeros cuadros religiosos, dejó constancia del aún magisterio de la escuela de David e Ingres, mostrándonos en algunas de sus obras, junto a la normativa purista, toda la retórica gestual y escenográfica de la escuela francesa. Sirva como ejemplo el cuadro que pintara Fattori sobre el tema bíblico de *Herodes, Salomé y San Juan Bautista* (fig. 86).

Escasa originalidad de invención encontramos en las creaciones pictóricas de **Antonio Puccinelli** (1822-1897), salvando quizá su *Sagrada Familia* y su *Virgen ofreciendo el rosario a Santo Domingo* de la Iglesia de San Piero.

Pintor con cierta personalidad que cultivó esporádicamente el tema religioso fue el napolitano **Domenico Morelli** (1826-1901). No exento de cierta retórica teatral, se nos muestra su *Cristo en el desierto*, ejecutado en técnica muy cercana a los «macchiaioli». Sin embargo, *Las tentaciones de San Antonio* podríamos ya englobarlo presto a formar parte de la pintura simbólica de fin de siglo. Aún así, Morelli también se ocupó en alguna de sus creaciones por demostrar sus facultades en el arte de la pintura



87. *Los iconoclastas*. DOMENICO MORELLI

de historia, significándose en esta temática su lienzo sobre *Los iconoclastas* (1855) (fig. 87), cuadro en el que Morelli ejecuta la escena en alto oficio de precisión dibujística.

En el estilo de los frescos de la Casa Bartholdy en Roma, expresamente los ejecutados por Cornelius, hemos de considerar los frescos que **Alessandro Franchi** (1838-1914) pintó para la catedral de Prato sobre el tema de *La venta de José* (fig. 88) entre 1872-1876. No cabe duda que detrás de estos frescos de Franchi se deja advertir todo el vocabulario formal de la escuela del nazarenismo.



88. *La venta de José*. ALESSANDRO FRANCHI (1838-1914)

Más convincente, tanto en su técnica como en su expresión, se nos muestra **Eugenio Prati** (1842-1907). De claro tono oracional son sus dos obras, la *Poesía en la montaña* y *El sonido del Ángelus*, ambas ejecutadas técnicamente con un cierto aire a los «macchiaioli» y no desdiciéndose en su invención a un evidente reclamo de las instantáneas del ángelus de Millet. De igual ejecución técnica también se nos muestra su *Natividad* (fig. 89), perfilada y aureolada con un cierto corte de preceptiva purista y no muy lejana igualmente a la sensibilidad del sentimentalismo nazareno.



89. *Natividad*. EUGENIO PRATI



90. *San Roque*. GUIDO GUIDI

Purismo y nazarenismo, en clara síntesis formal de ambos movimientos, se deja percibir y notar en la obra de **Guido Guidi** (1835-1918), expresamente en su *San Roque* (fig. 90), ejecutado para S. Andrea della Valle, Roma⁴²⁸.

4.- LOS «MACCHIAIOLI»

Después del intento de los puristas por conformar una pintura religiosa, tanto el realismo italiano como el impresionismo de los llamados «macchiaioli», si no se desinteresaron por una temática que reflejara específicamente lo religioso, sí hemos de decir que abordaron un desarrollo temático en el que se dejó notar más la preocupación por los asuntos terrenales que por incidir objetivamente en la traducción artística de lo puramente bíblico o sagrado. No obstante, la variante pintura de género ejecutada por los «macchiaioli» tuvo una serie de cualificados pintores que desde la inmanencia narrativa supieron reflejar en sus cuadros una poética que muchas veces trascendía a lo puramente temporal.

⁴²⁸ Pintores también muy cercanos a la estética purista y nazarena fueron Francesco Sabatelli (1801-1829), Giovanni Carnevali (1804-1873), Raffaello Sorbi (1844-1931) y Pompeo Molmenti (1852-1928).



91. *La signora di Monza*. STEFANO USSI

Stefano Ussi (1822-1901), en cuanto a temática religiosa se refiere, sí se destaca por su obra de *La signora di Monza* (fig. 91) representación en la que Ussi nos desvela para nuestra silenciosa contemplación la escena de una bellísima y joven monja abstraída en su recoleta meditación junto a un sillón de cuero y un crucifijo de celda o sacristía. Magnífica aquí se resuelve la iluminación que, viniendo de arriba, pareciera mostrarnos, sin enviado angélico, préstamos iconográficos y composturas de *conturbatio* de una Anunciación. No menos saberes y buenos oficios nos reporta también Ussi en sus incursiones en la pintura de historia, dejándonos en su *Savonarola* (fig.92) un interesante cuadro ejecutado en su escena con prodigiosas manchas.



92. *Savonarola*. STEFANO USSI

Silvestro Lega (1826-1895) y Odoardo Borrani (1833-1905) aciertan también a mostrarnos desde el silencio de los interiores domésticos la soledad de la mirada femenina, cuadros en los que se dejan leer, de manera convincente y con una gran carga poética, todo el mundo interior de la mujer decimonónica (fig. 93)



93. *Rostro de mujer*. SILVESTRO LEGA Y ODOARDO BORRANI

En *I segreti del chiostro* (fig. 94), **Vicenzo Cbianca** (1827-1902), en inspección lumínica a lo Monet, nos hace resaltar la luz que entreverada tras los cipreses posa en el suelo, casi de manera científica, en un jardín conventual de monjas de la Caridad. Bien podíamos nosotros traducir este cuadro de Cbianca a modo de requerimientos femeninos o soledades claustrales. En cuanto a contar la tristeza del desamparo femenino, eficaz y no menos resolutivo se desenvuelve Cbianca con su lienzo de la *La abandonada* (fig. 95).

El sentimiento religioso y la preocupación por hacer constar la crónica y el sufrimiento de los más débiles nos vendrá dado por la obra de **Telemaco Signorini** (1835-1901), artista que podemos englobarlo en la nómina de autores de la pintura social. Y dos obras de Telemaco hemos de significar, *La cárcel* y *El asilo* (fig. 96), resaltándose en esta última, con mortecina luz a lo Manet, todo el inhumano, triste e insalubre espacio de los asilos decimonónicos.



94. *I segreti del chiostro*. VICENZO CBIANCA



95. *La abandonada*. VICENZO CABIANCA



96. *El asilo*. TELEMACO SIGNORINI



97. *Confidencias*. CRISTIANO BANTI

Cristiano Banti (1824-1904), ubicando su técnica a medio camino entre el realismo y el impresionismo, nos deja una obra de altas notas líricas en cuanto a contar y narrar el delicado mundo introspectivo de los sentimientos femeninos; muestra de ello queda constancia en su hermoso cuadro *Confidencias* (fig. 97). Su intento de abordar tangencialmente la temática religiosa nos viene dado por su lienzo en torno al *Juicio de Galileo*, escenográfica representación que acusa todas las formas imitativas de las composuras grandilocuentes y retóricas dictadas por la moda de la pintura de historia.

IV

INGLATERRA

- 1.- Las estéticas de Burke, Reynolds y Flaxman.
- 2.- El inicio del «imaginario» medievalizante.
- 3.- La teórica de Pugin: la majestuosidad de la catedral gótica.
- 4.- El Oxford Movement y la Camden Society.
- 5.- El mundo visionario de W. Blake y J.H. Fuseli.
- 6.- La espiritualización de la naturaleza: W. Turner y J. Constable.
- 7.- John Ruskin: el esteticismo medievalizante.
- 8.- W. Morris: el ideal utópico del mundo corporativo.
- 9.- El nacimiento de la «P. R. B.»
- 10.- La pintura prerrafaelista.
- 11.- «Esteticistas y victorianos».

1.- LAS ESTÉTICAS DE BURKE, REYNOLDS Y FLAXMAN

De la mano de uno de los más prestigiosos autores en cuanto al análisis de la situación política de su tiempo se refiere, hablamos expresamente de **Edmund Burke** (1729-1797), saldrá a la luz una de las obras estéticas que pondrá en tela de juicio las hasta entonces invariables y absolutas categorías sobre el concepto de belleza. Nos referimos a *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, obra publicada en 1757.

A modo de discurso preliminar, comienza Burke su reflexión indagando en torno a la teoría «*sobre el gusto*», afirmando seguidamente que la causa de un gusto incorrecto no deja de ser más que una falta de juicio. Y el juicio o, mejor, la rectitud del juicio en las artes, que para Burke se puede denominar y calificar como «buen gusto», ha de educarse y sazonzarse con el yugo de la razón:

En la mañana de nuestros días, cuando los sentidos están sin estrenar y tiernos, cuando el hombre entero está despierto en cada una de sus partes y el brillo de la novedad fresco en todos los objetos que nos rodea, cuán encantadoras son entonces nuestras sensaciones, pero cuán falsos e inexactos los juicios que nos hacemos de las cosas. No espero recibir nunca el mismo grado de placer de algunas obras geniales como el que sentí a cierta edad de piezas, que mi juicio hoy mira como frívolas y despreciables. pero –matiza a continuación Burke– los hombres de mejor gusto, al considerar las cosas, con frecuencia cambian los primeros juicios precipitados que a la mente, debido a su aversión por la neutralidad y la duda, le gusta hacer al instante. Se sabe que el gusto (cualquiera que sea) mejora, exactamente en la misma medida que mejoramos nuestro juicio, ampliando nuestro conocimiento, y mediante un ejercicio frecuente.⁴²⁹

⁴²⁹ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello: «Sobre el Gusto»*, Tecnos, Madrid 2001, pp. 18-19.

Señalada la necesidad de la madurez del juicio para poder establecer con rectitud la teoría en torno al gusto, pasa Burke a continuación en sus páginas centrales a intentar establecer las causas de la belleza. Y aquí, Burke, sin despreciar la noción de armonía, que en ocasiones sustituye por el término «adecuación» de las partes de un todo, concluye poniendo en duda como causas exclusivas de la belleza tanto a la proporción como a la simetría. Según Burke, por tanto, *Las ideas matemáticas no son las verdaderas medidas de la belleza*⁴³⁰ y aún más, tampoco *la idea general de la belleza se debe a la proporción natural*⁴³¹. Es decir, la tan proclamada y antigua proporción de los clásicos ya no puede ser traída como causa de la belleza, porque después de observar que ésta no lo es en el mundo vegetal ni animal, se deduce que tampoco lo puede ser en las obras de arte⁴³². Ante semejante observación queda ya desechada aquí, entre otras, la antigua y medieval teoría del *homo quadratus* con todos sus arquetipos matemáticos y, por ende, sus correspondencias numéricas de claro significado simbólico. Las antañanas propuestas de la *integritas, proportio y claritas* dan paso con Burke a la desproporción y la asimetría como condiciones y causas que también denominan a lo bello. O, lo que es lo mismo, de ahora en adelante, la belleza ya no es en términos de Burke algo que se pueda medir, ni tiene ya tampoco nada que ver con todo lo que encierra el rigor del cálculo la justa geometría.

Pero reflexión e indagación fundamental del texto de Burke, y que terminará constituyéndose años más tarde en uno de los asertos estéticos más importantes para el posterior legado del romanticismo, será su concepción como absoluto contrario a lo bello, de lo sublime. Y como se ha dicho, lo sublime se convertirá con Burke en una categoría apta para poder conciliar cuantos aspectos del arte no encajaban en las proposiciones y reglas del neoclasicismo⁴³³. Es decir, de ahora en adelante si lo bello agrada, lo sublime asombra, superando lo sublime sensaciones y efusiones mayores:

*Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir.*⁴³⁴

Diríamos que a partir de este texto emblemático de Burke toman licencia de legítima expresión las estéticas del sobresalto y del horror con fruición, haciéndole decir a Norbert Wolf que a raíz de este texto de Burke se ponen imparablemente ya en marcha

⁴³⁰ *Id.*, Parte tercera, Sección IV: «La proporción no es la causa de la belleza en la especie humana», p. 133.

⁴³¹ *Id.*, Sección V: «La proporción más allá considerada», p. 135.

⁴³² Cfr. Menene Gras Balaguer, «Introducción» a Edmund Burke, *op. cit.*, p. 21.

⁴³³ M^a Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar, *op. cit.*, p.93.

⁴³⁴ Cfr. Edmund Burke, *op. cit.*, n. 2, p. 131.

las categorías de lo magnífico, de lo arcaico y bruto, de lo que estimula los estados de ánimo extravagantes, oscuros y caóticos, e incluso lo escandaloso, hasta ser posteriormente consideradas dichas categorías en el pensamiento europeo como las fuerzas creadoras de las obras de arte realmente grandiosas⁴³⁵. Para justificación de posteriores expresiones estéticas tendrán de ahora en adelante carta de convalidación, junto y en contra de toda aspiración clásica, la introducción de lo pintoresco, lo distinto; entrando, cómo no, a considerarse definitivamente el paisaje en el campo de acción de lo sublime, llenándose igualmente los cuadros de jardines de ruinas medievales y capillas góticas.

Aunque **Joshua Reynolds** (1723-1792) sea conocido en la historia del arte como un excelente pintor de retratos, no menos importantes serán sus propuestas estéticas extendidas a lo largo de los *Quince Discursos* que expuso ante la academia inglesa entre los años 1768-1790, constituyéndose éstos como manifiesta expresión de la aún tendencia clasicista de finales del siglo XVIII y, por ende, una clara proclama de fe en las instituciones académicas y en la idea de que el arte puede y debe ser enseñado. La necesidad, pues, de dicha instrucción académica y del conocimiento que debe tener toda paleta que promete se deja categóricamente escuchar en un claro aserto de sus discursos: *No puede llegar a ser nunca un gran artista quien tenga una grosera incultura*⁴³⁶. Aunque se ha llegado a afirmar que a raíz de las propuestas del «gran estilo» da paso en Reynolds y en ciertos pintores ingleses la denominada estética de lo sublime, adentrándose así en el umbral del romanticismo⁴³⁷, pensamos que las propuestas estéticas de Reynolds no llegan a desembarazarse del todo del idealismo clasicista y su dictado figurativo, repudiando como consecuencia las estéticas que ya preludiaban tanto el naturalismo como el realismo:

*Añadiré que la naturaleza no debe copiarse demasiado fielmente (...), un simple copista no puede producir nunca nada grandioso (...). La aspiración del auténtico pintor tiene que ser más amplia; en lugar de procurar divertir a la humanidad con el minucioso primor de sus imitaciones, debe tratar de mejorarlas con la grandeza de sus ideas*⁴³⁸.
«He observado que una minuciosa elaboración de los detalles, nueve de cada diez veces

⁴³⁵ Norbert Wolf, *Romanticismo*, op. cit., p. 9.

⁴³⁶ Textos recogidos en Francisco Calvo Serraller, op. cit., Discurso VII, p. 113. Entre la numerosa bibliografía sobre los discursos de Reynolds, puede destacarse: W. J. Hipple, «General and particular in the Discourses of Sir Joshua Reynolds: A Study in Method», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XI, 1952-1953, pp. 231-242, y J. L. Mamoney, «Reynolds Discourses on Art: The Delicate Balance of Neoclassic Aesthetics», en: *The British Journal of Aesthetic*, nº 2, 1978, pp. 126-136.

⁴³⁷ *Id.*, «Discurso» III, p. 111: *Hay también una especie de simetría o proporción que, podemos decir, pertenece a la deformidad. Una figura, aunque se desvíe de la belleza, puede tener una cierta unión entre sus diversas partes que puede contribuir a no hacerla desagradable en su conjunto*

⁴³⁸ *Id.*, p.109.

*acaba siendo perniciosa para el efecto global, aunque haya sido ejecutada por grandes maestros*⁴³⁹.

Dentro igualmente de la preceptiva clasicista hay que considerar el pensamiento de **John Flaxman** (1755-1826). Su obra principal, *Lecturas sobre escultura*, publicada un año después de su muerte, 1829, da noticia y resume de su interés por la escultura clásica, disertando en torno a su ideal los debidos criterios sobre la belleza. Entre 1787 a 1794, Flaxman tuvo una fecunda obra creativa motivada por su estancia en Roma, ilustrando en la ciudad eterna infinidad de dibujos de contorno sobre temas de Homero, Dante y Esquilo. Sus creaciones dibujísticas inspiradas en los antiguos vasos griegos, dejaron su impronta en la joven y ya instalada cofradía de los nazarenos en Roma, sobre todo en los hermanos Cornelius. Como se ha dicho, Flaxman, a pesar de su exquisitez neoclásica, constatada en sus monumentos funerarios, vive ya la primera llamada de «revival» que empieza a demandar el protagonismo de lo bíblico y medievalizante⁴⁴⁰.

2.- EL INICIO DEL IMAGINARIO MEDIEVALIZANTE

Pero a decir verdad los primeros inicios en los que empieza a ponerse la mirada en los tiempos del pasado gótico no corresponden en su exclusivo protagonismo a la época de los dibujos de Flaxman. Ya, en los albores de la Inglaterra del siglo XVIII se constata un «movimiento anticuario» que empieza a centrar su predilección y estudios por el pasado perdido gótico, su estilo y su arquitectura ojival. Como consecuencia de dicho interés se multiplicarán a mitad de siglo un sinfín de publicaciones y grabados que contribuirán a la expansión y conocimiento del estilo gótico, desatando como consecuencia una auténtica devoción por recuperar y volver a poner en vida el pasado perdido de conventos, ruinas y mansiones góticas⁴⁴¹.

Horacio Walpole (1717-1797) recogerá y magnificará este modo de sentir del pasado relegado hasta entonces. Sus *Anecdotes of Painting* publicadas en 1762 dan pie definitivo a las ideales remembranzas del «gothic revival». Diez años antes de Goethe percibimos ya de la pluma de Walpole la apología más clara y decisiva del arte ojival:

El arco apuntado, propio de la arquitectura gótica, fue considerado ciertamente como la perfección de todo punto. Los hombres que no tuvieron la felicidad de ser iluminados por

⁴³⁹ *Id.*, «Discurso» XI, p. 118.

⁴⁴⁰ *Id.*, pp. 126-127.

⁴⁴¹ Matilde Mateo Sevilla, *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*, Ministerio de Cultura, Santiago de Compostela 1991, p. 24.

los órdenes griegos fueron, sin embargo, lo bastante afortunados para llegar a conseguir innumerables gracias y efectos, magníficos aun cuando gentiles, extensos aunque ligeros, venerables y pintorescos. Resulta difícil encontrar en el más noble de los templos griegos la mitad de las expresiones que ofrece una catedral del mejor gusto gótico (...). No pretendo establecer una comparación entre la belleza racional de la arquitectura regular y el iluminado desenfreno de la denominada gótica. Estoy convencido, sin embargo, de que los artífices de esta última tuvieron un mayor conocimiento de su arte, mejor gusto, más elevado genio, y mejor decoro que el que nosotros creemos (...). Hay una especie de audacia mágica en algunas de sus obras que no habría sostenido tales realizaciones artísticas si hubiesen sido elaboradas según mero capricho⁴⁴².

Producto de todo este imaginario medievalizante y desde una valoración pasional y entusiasta comienza a abordarse desde la literatura, sobre todo la novela, la visión idílica de las ruinas góticas. Las antiguas capillas del pasado feudal, abandonadas y desiertas en la olvidada umbría de lugares lejanos, empiezan a descubrirse y popularizarse con el auge de las nuevas novelas de caballería. Y aquí **Walter Scott** (1771-1832), se erigiría como uno de los máximos exponentes en popularizar para posteriores creaciones pictóricas un sinnúmero de recurrentes imágenes, de detalles iconográficos y de visiones románticas en torno a la olvidada arquitectura ojival. En efecto, describiéndonos Walter Scott y poniendo su mirada en las piedras de un antiguo castillo, nos presenta a una bella joven que, bajando a los fondos de la fortaleza, termina descubriendo la capilla subterránea donde aún reposan los restos de sus antepasados:

(...) la capilla, que hacía también de panteón para la familia de los Aberfoyle, era un inmenso salón abovedado, de cuyo techo se desprendían de rato en rato gotas de agua verdosa (...). Las piedras sepulcrales, colocadas en fila a los dos lados (...), estaban cubiertas de atributos ligeros y de los nombres, apellidos y cualidades de los nobles abuelos de la doncella, que reposaban hacía tanto tiempo (...). En el fondo, a poca altura, estaba el altar; pero su estado ruinoso revelaba que las prácticas religiosas, si no olvidadas, por lo menos eran muy descuidadas por los habitantes del antiguo castillo⁴⁴³.

Otra vez, en un lugar idílico y olvidado, las ruinas de una antigua capilla gótica son encontradas por unos nobles caballeros solitarios: *Junto a la fuente se veían las ruinas de una antigua capilla cuyo techo había volado. Cuatro pilastras muy reducidas soportaban lo que aún quedaba en pie⁴⁴⁴.*

⁴⁴² Texto citado en Lionello Venturi, *op. cit.*, pp. 198-199.

⁴⁴³ Walter Scott, *La maga de la montaña*, Libra, Madrid 1977, Cap. X: «La capilla subterránea», p. 95.

⁴⁴⁴ *Id.*, *Ivanhoe*, Orbis, Barcelona 1988, Cap. V, p. 76. Obras de Walter Scott que igualmente ejercieron una gran influencia en el movimiento romántico y en el rescate de lo medieval también fueron: *El canto del último trovador* (1805); *La dama del lago* (1810); *Rob Roy* (1818); *La novia de Lammermoor* (1819); *Quintín Durward* (1823) y *La hermosa doncella de Perth* (1828).

3.- LA TEÓRICA DE PUGIN: LA MAJESTUOSIDAD DE LA CATEDRAL GÓTICA

La moda pues, por lo medieval fue toda una constante a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX en Inglaterra, difundándose cada vez más el prototipo ideal de la arquitectura gótica, definiéndose ya el gótico en **August Welby Northmore Pugin** (1812-1852) como el simbolismo más perfecto del cristianismo católico, a cuya fe se convertiría en 1834. Para Pugin, el gótico era y suponía mucho más que un estilo, sino una religión; por supuesto, de un valor superior al estilo griego, puesto que la religión cristiana siempre fue más válida que la pagana. Igualmente, para Pugin el gótico era la expresión más perfecta de la construcción en piedra⁴⁴⁵. La producción teórica de Pugin podemos resumirla en sus tres grandes obras: *Contrasts or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages and Corresponding Buildings of the Present Day* (1843), *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) y *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843).

De su exaltado discurso sobre la preeminencia de las formas góticas y su idealizante mirada hacia el mundo espiritual de la Edad Media, dan fe como ninguno sus *Contrasts*, discurso teórico en el que Pugin nos presenta, en contra del arte de la antigüedad clásica, puesta al servicio de los errores y las impurezas, el resurgir de la olvidada estética de la Edad Media, basada en lo espiritual y divino; es decir, el cristianismo. Hacedor de semejante idea llega Pugin entonces a decir: *Si comparamos las obras arquitectónicas de los tres últimos siglos con las medievales, la maravillosa superioridad de las últimas conmueve inevitablemente al observador atento*⁴⁴⁶.

Pero página memorable en sus *Contrasts* será aquella en la que Pugin nos hace lectura detallada del recuento visual de una catedral gótica:

Sobre la puerta principal está el juicio final: la majestad divina, el júbilo de las almas santas, la desesperación de las condenadas. ¡Qué argumento para la meditación ofrecen al cristiano estos majestuosos pórticos, cuando se acerca a la casa de oración (...). Pero si el exterior de la iglesia es ya tan conmovedor, ¡qué explosión de gloria no conmoverá la vista cuando avanzamos por una larga y majestuosa fila de pilastras que se elevan hacia las altas bóvedas esculpidas! El ojo se pierde en la maraña de naves y capillas laterales; cada ventana irradia sagradas enseñanzas y resplandece de ardientes, sagrados colores; el pavimento es un rico esmalte, sembrado de bronceas memorias de difuntos. Cada capitel, cada basa están hechos de manera que representan algún misterio sacro; la gran galería dominando

⁴⁴⁵ Cfr. Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona 1998, p. 106; y Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 211-212.

⁴⁴⁶ *Contrasts*, 16.1. Textos recogidos en: Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 135.

*las paredes divisorias, con sus luces y sus imágenes, a través de cuyo arco central se ve, en lejana perspectiva, el altar mayor resplandeciente de oro y gemas dominado por una paloma de oro, custodia terrena del Altísimo; delante de aquél arden tres lámparas sempiternas*⁴⁴⁷.

Pugin, pues, ha quedado conmovido por la majestuosidad de la catedral gótica, sus ojos han quedado deslumbrados por la inigualable frontalidad didáctica del discurso que encierran sus pórticos conmoviéndose igualmente en su atento y devoto recorrido por las majestuosas columnas, bóvedas, naves, capillas, vidrieras, bronáneas sepulturas, capiteles e imágenes, deteniendo finalmente su recorrido ante el retablo que corona un altar mayor resplandeciente enarbolado por una paloma de oro, símbolo del Espíritu Santo. Ante semejante visión, Pugin no tiene por menos que exclamar y decir:

*Estamos verdaderamente ante un lugar sagrado; la luz modulada, las velas centelleantes, las tumbas de los fieles, los diversos altares, las venerables imágenes de los justos, todo concurre a henchir el espíritu de veneración y a impresionarlo con la sublime grandeza del culto cristiano*⁴⁴⁸.

¿Cómo fue posible construirse semejantes milagros? ¿Cuál fue la causa que pudo llevar a cabo tanta belleza arquitectónica? Para Pugin, *fueron verdaderamente la fe, el celo y sobre todo la unidad lo que permitió a nuestros ancestros concebir y alzar esas maravillosas construcciones que todavía siguen suscitándonos estupor y admiración*⁴⁴⁹. Es decir, en Pugin el arte cristiano gótico no fue más que una consecuencia natural del desarrollo del sentimiento y de la devoción cristiana y sincera del tiempo. Después, lamentablemente, según Pugin, su decadencia siguió a la de la fe misma; *y todos los edificios que recuperaron las formas clásicas, construidos tanto en los países católicos como en los protestantes, son prueba de un deplorable alejamiento de los verdaderos principios y sentimientos católicos*⁴⁵⁰.

4.- EL OXFORD MOVEMENT Y LA CANDEM SOCIETY

Paralelo en el tiempo a la producción teórica de Pugin fue el *Oxford Movement* llamado igualmente «Tractario» por los *tracts* o folletos que publicó entre 1833 y 1841. En contra del puritanismo estético de la Iglesia Anglicana, el Movimiento de Oxford supuso una revaloración de la iconografía y una exaltación de las liturgias católicas, de su exhibición escénica, cargadas en sus manifestaciones de un alto grado de emoción

⁴⁴⁷ *Id.*, 16.12, p. 138.

⁴⁴⁸ *Id.*, 16.12, p. 138.

⁴⁴⁹ *Id.*, 16.17, p. 140.

⁴⁵⁰ *Id.*, 16.18, p. 141.

y sentimientos. Al igual que estaba dictando Pugin, el Movimiento de Oxford, también empezó a reavivar las formas del culto cristiano medieval y sus antiguas manifestaciones rituales expresadas objetivamente con su mayor brillantez en el incomparable marco de las arquitecturas góticas. Ciertamente, para la iglesia oficial inglesa todo este entusiasmo del movimiento empezó a ser considerado como una posición enfrentada a los principios de la Reforma ya que, en el fondo, tanto sus manifestaciones religiosas como los presupuestos teológicos que defendían estaban ya suponiendo una clara cercanía y aproximación a las tesis de la iglesia de Roma. En efecto, como se constatará posteriormente, muchos de los componentes del *Oxford Movement* terminaron convirtiéndose a las filas del catolicismo⁴⁵¹.

Retratado (fig. 98) magistralmente por **Everet Millais**, *Alma mater* y teórico fundamental del Movimiento de Oxford fue John Henry Newman (1801-1890). No es difícil leer en sus obras la recuperación del credo católico en la Inglaterra protestante de su tiempo y el constante empeño en reafirmar la independencia de la Iglesia como sociedad cuya autoridad solo provenía de los apóstoles⁴⁵². Déjase escuchar, entonces, en Newman, la queja por el aspecto civil de la Iglesia oficial anglicana y su completa subordinación al Estado y la Corona, lamentando como consecuencia la constante intromisión de lo político en lo eclesial, haciendo de la iglesia una mera jaula dorada del *Establishment*⁴⁵³.

Al margen de la obra de Newman, circunscrita a sus pensamientos y debates teológicos, no menor atracción nos resultan sus concepciones estéticas, extendidas a lo largo de sus sermones y tratados. Y aquí, hemos de decir primeramente que una parte importante del pensamiento estético de Newman tiene puesta su mirada en la poética de **William Wordsworth** (1770-1850), sintiendo una gran admiración por los *Ecclesiastical Sonnets*, obra del poeta inglés que, según Newman, conseguiría interesar a muchos por la causa católica⁴⁵⁴, haciéndole afirmar a Newman que *entre los cristianos, la percepción poética de las cosas es un deber*⁴⁵⁵.

No menor interés nos resulta constatar en la literatura de Newman y, por ende, en el Movimiento de Oxford, su concepción de la pintura, altamente idealizada en

⁴⁵¹ Cfr. Matilde Mateo Sevilla, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵² Cfr. Gabriel Insausti, «Prólogo» a: John Henry Newman, *Ensayos críticos e históricos*, Vol. I, Encuentro, Madrid 2008, p. 20: *Newman muestra la antigüedad como fuente de autenticidad de la Iglesia, y, por tanto, a ésta como intérprete legítima de la biblia, dotada de autoridad y portadora de una doctrina que se remonta ininterrumpidamente a los tiempos apostólicos y que, en contra de las consideraciones protestantes, es portadora de una tradición indisociable de la propia Escritura.*

⁴⁵³ *Id.*, p. 22.

⁴⁵⁴ John Henry Newman, «Perspectivas de la Iglesia Anglicana», en: John Henry Newman, *Ensayos críticos e históricos*, *op. cit.*, p. 258: *Durante el primer cuarto de siglo surgió del norte del país un poeta que ha contribuido con su obra, en prosa y en verso, a preparar a los hombres para un acercamiento mayor y más práctico a la verdad católica.*

⁴⁵⁵ *Id.*, «La poética de Aristóteles y la poesía», *op. cit.*, p. 66.



98. *Retrato de Jhon Henry Newman.* EVERET MILLAIS

su expresión formal, y expresamente en lo que cualquier pintor de retratos siempre había de tener en cuenta a la hora de ejecutar y llevar a cabo su obra ante la visión presente del modelo. En esencia, podemos decir que en Newman siguen vigentes los cánones prefijados por las amables maneras del neoclasicismo aún imperante en su tiempo, reprobando en el fondo toda peculiaridad y accidentes que ya estaban poniéndose de moda por medio de la pintura naturalista y realista:

El artista debe dibujar con independencia de los accidentes de actitud, atuendo, estado emocional y acción transitoria. Debe caracterizar el espíritu general de su tema, como si estuviera pintando de memoria y no frente a él. Un pintor mediocre dibujará con rígida fidelidad y dará lugar a una caricatura, pero un artista bien formado intentará atemperar su composición y eludir las peculiaridades ofensivas y las inconveniencias de la individualidad, sin aminorar el efecto sorprendente del parecido ni mostrar al espectador casual el secreto de su arte⁴⁵⁶.

Pero si importantes fueron todos estos escritos de Newman mayor fama alcanzaría su literatura oral, alabándose por entonces la popularidad de sus sermones impresos y leídos ávidamente por el pueblo inglés. Curiosamente, en algunos de ellos ya podemos percibir una clara relación entre su escritura y la pintura prerrafaelista. Sirva como caso y ejemplo el pequeño inciso que Newman nos trae en uno de sus sermones: *He aquí que estoy junto a la puerta y llamo; si alguien oye mi voz y abre la puerta, entraré, cenaré con él y el conmigo⁴⁵⁷*; clara correspondencia literaria, diríamos, al cuadro de W. H. Hunt, titulado *La luz del mundo*.

Mucho se ha escrito del poder de la palabra que en sí poseía Newman, de su capacidad de atracción hacia todos lo que le veían y escuchaban. Retor consumado, sus sermones terminaron igualmente por impresionar a algunos miembros de la hermandad prerrafaelista, especialmente a Edward Burne-Jones, entonces estudiante en la escuela *King Edward's* de Birmingham. Burne-Jones, aludiendo a dichos sermones de Newman, años más tarde escribiría:

Cuando tenía quince o dieciséis años me enseñó muchas cosas que me interesan de verdad, cosas que nunca olvidaré. En una época de sofás y cojines, me enseñó a ser indiferente a las comodidades; en una época de materialismo, me enseñó a arriesgarlo todo por las realidades invisibles, y esto muy pronto, de modo que lo tenía bien arraigado en mí cuando empezaron las dificultades e iba equipado con una panoplia realmente buena cuando ingresé en Oxford, la que nunca me ha fallado. Si este mundo no puede

⁴⁵⁶ *Id.*, p. 59.

⁴⁵⁷ Texto citado en Charles Stephen Dessain, *Vida y pensamiento del Cardenal Newman*, San Pablo, Madrid 1998, p. 81.

*tentarme con su dinero, sus lujos, sus honores o cualquier otra cosa que tenga en su tesoro de oropel, se debe principalmente a que él me lo dijo de una manera que me alcanzó: no reprendiéndome, prohibiéndome o mandándome demasiado, sino caminando conmigo un paso por delante... Por él quise ir a Oxford, pero cuando llegué allí no vi nada como lo que había dejado en las sucias calles de Birmingham*⁴⁵⁸.

El 8 de octubre de 1845 John Henry Newman pronuncia su abjuración ante el P. Domingo, pasándose a través de un acto solemne a las filas del catolicismo. El ejemplo de su decisión se hará extensible inmediatamente a muchos de los miembros del *Oxford Movement*, convirtiéndose poco después a los principios de la Iglesia de Roma Guillermo Jorge Ward, Federico Guillermo Faber⁴⁵⁹, Illies, Mannig, Patmore, Hopkins y Bishop, entre otros⁴⁶⁰.

En 1839, en el «Trinity College» de Cambridge, con el fin de estudiar y reparar en el estado de conservación de los templos antiguos ingleses, se funda la *Camden Society*. De posturas próximas al Movimiento de Oxford, aunque no se incorporaron a la Iglesia de Roma, heredan de aquel la valoración del ritual cristiano medieval y su interés por los modelos arquitectónicos anteriores a la reforma anglicana, tales como el gótico, modelo que se identificaba en su estética con el auténtico cristianismo. En sus propuestas y tesis se dejaban leer las lecturas de August W. Pugin, sobre todo lo que concernía al texto de *Specimens of Gothic Architecture* (1821-1823), significándose de él la pretensión de que los arquitectos y artistas debían siempre hacer gala de una probidad de virtud y no menos moral intachable. Las tesis y propuestas de la *Camden*

⁴⁵⁸ Frances Horner, *Time's Remembered*, London 1933, p. 120; texto citado en Charles Stepehn Dessain, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁵⁹ Dentro del Movimiento de Oxford, una de las personalidades más relevantes fue Faber. Pasado al catolicismo tuvo una fecunda vida de escritor, haciéndose significar por un sinfín de tratados y libros devocionales. Abundante y recurrida en las bibliotecas católicas fue su obra *Espíritu, pensamientos y doctrinas religiosas*, sobre todo su libro IX, *La Iglesia*, Madrid 1903, donde a lo largo del texto, sobre todo en las páginas 309-310 nos hace una interesante disertación en torno al arte en la Iglesia: *Considerando el arte cristiano bajo su verdadero punto de vista, es a la vez teología y un culto. Es una teología con su método peculiar de enseñanza; su manera de exponer los objetos, sus piadosos descubrimientos y diferentes opiniones, todas son igualmente hermosas mientras permanecen subordinadas al espíritu de la Iglesia (...). El arte es verdaderamente una revelación del cielo y poderoso recurso para hacernos conocer a Dios; una manifestación misericordiosa hecha a los hombres de las bellezas divinas más escondidas (...). En virtud de su origen celestial, posee el arte gracia particular para purificar las almas de los hombre y unirlos a Dios, empezando por elevar los sobre la tierra (...). El arte es tanto un culto como una teología. ¿De qué abismos, sino de las profundidades de la oración, brotaron esas maravillosas formas que fueron a revelarse a la vista? ¿No hemos visto frecuentemente a la divina Madre con su bendito Niño de tal manera representados que no nos dejaban duda de que nunca semejantes figuras fueron inspiradas por la oración? (...). Un artista alejado de Dios podrá producir maravillas de genio con la ayuda de sus pinceles y colores; pero sus obras carecerán del aliento celestial, esencia del arte cristiano (...).*

⁴⁶⁰ Justo Collantes, S.J., *op. cit.*, p. 80. Sobre este asunto de las conversiones ver también: R. G. Villoslada, *Historia de la Iglesia Católica*, Vol. IV, B.A.C, Madrid 1953, pp. 558 y ss.

Society se dejaron empezar a conocer a partir de 1841, año en que comienza a publicarse su revista mensual *The Ecclesiologist*. Aunque en sus inicios la revista tuvo un marcado cariz eclesiológico, sus posteriores propuestas terminaron ciñéndose a lo puramente ornamental y arquitectónico. En 1845, ante el descontento de la jerarquía anglicana y otras presiones ejercidas por altos dignatarios, se disuelve la *Cambridge Camden* cambiando su nombre por el de *Ecclesiologist Society*⁴⁶¹. No cabe duda, que a partir de la *Camden Society*, hubo un renacer de los llamados templos de la iglesia renovada.

5.- EL MUNDO VISIONARIO DE WILLIAM BLAKE Y J. H. FUSELI

La obra de **William Blake** (1757-1827) no podemos entenderla ni tampoco definirla como mimesis o mera representación del mundo real. Sus creaciones pictóricas, sin querer incidir en lo puramente formal, aparte de su poética interna, encierran en sí una sonoridad visual que solo puede percibirse y entenderse desde el discurso de la plástica mística. Y aquí, en este aspecto, como acertadamente se ha señalado, Blake no puede negar su dependencia directa de la literatura teosófica y visionaria del teólogo **Emmanuel von Swedenborg** (1688-1772), dejándose notar en su obra una lectura maniquea de tensiones entre el bien y el mal⁴⁶². Divinizando casi a la imaginación, Blake, en sus cuadros sobre temas religiosos, termina diluyendo en una especie de pseudoreligión la auténtica imagen del Dios bíblico; es decir, el Dios de Blake es un dios difuso que no se identifica ni casa con la visión de Dios de la ortodoxia cristiana.

Pero a pesar de semejantes juicios, sí hemos de decir no obstante que la particular obra de Blake se constituiría posteriormente en premonitora fuente inventiva para algunos de los movimientos artísticos de fin de siglo, pongamos como ejemplo al surrealismo. Y aquí, como se ha dicho, Blake ya había sabido ver con los ojos abiertos lo que aquellos posteriormente solo aspiraron a ver con los ojos cerrados o, al menos, lo simbólico y visionario fue capaz de percibirlo y verlo mucho antes que ellos⁴⁶³.

Partiendo, pues, de su singular simbólica de sueños y visiones presta ahora en este instante detenernos en algunas alusiones a su obra religiosa, creaciones que nos vienen dadas en una conjunción entre dibujo y texto, tal es el caso, por ejemplo de su famosa obra en torno a las *Ilustraciones al libro de Job* (1823-1826), inventiva en la que se dejan leer herencias adquiridas del grabado y la estampa, amén de correlaciones con los antiguos libros de didáctica contrarreformista que simultáneamente

⁴⁶¹ Cfr. Matilde Mateo Sevilla, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁶² Alexander Rauch, *op. cit.*, p. 343.

⁴⁶³ Estrella de Diego, *La invención de William Blake*, Fundación La Caixa, Madrid 1996, p. 50.



99. *El traslado del cuerpo de Cristo al sepulcro*. WILLIAM BLAKE

concatenaban imagen y cartela explicativa, valga traer aquí como ejemplo deudas iconográficas con la *Biblia en imágenes* de Jerónimo Nadal.

Después, la importancia de la línea y el dibujo como definidores de la imagen, conjuntado con un gran dominio del taraceo, se dejará notar en una larga serie de obras religiosas de fácil y legible lectura bajo la técnica de lápiz de grafito, pluma, tinta negra y acuarela sobre papel⁴⁶⁴. De toda esta serie de obras religiosas traigamos en este breve recuento su solemne y fantasmal procesión de *El traslado del cuerpo de Cristo al sepulcro* (1799-1800) (fig. 99), *Los soldados echan a suerte las ropas de Cristo* (1800), *He ahí a tu madre* (1805), *En entierro* (1805), *El ángel apartando la piedra del sepulcro* (1805), *Cristo bautizando* (1805) y *El juicio final* (1808-1826). Pero no menos trágica secuencia bíblica será la escena que Blake nos traduzca sobre *El cuerpo de Abel encontrado por Adán y Eva* (1826) (fig. 100).

Dentro de lo puramente imaginario y emparentado con el mundo visionario de Blake, se nos muestra la obra de **John Henry Fuseli** (1741-1825). De procedencia suiza, aunque reconocido y catalogado en la nómina de pintores ingleses de principios de siglo, Fuseli o Füssli, encuentra una gran parte de sus fuentes de inspiración en la literatura de Milton. Renunciando a toda lógica espacial, toman forma en sus

⁴⁶⁴ Cfr. Robin Hamlyn, *William Blake*, Fundación La Caixa, Madrid 1996, pp. 13-29.



100. *Adán y Eva*. WILLIAM BLAKE

creaciones lo irreal y lo lúgubre haciéndose palpable en sus obras una puesta en escena de un romanticismo visualmente demoníaco. La inventiva de sus engendros y monstruos nos trasladan a una pintura en la que pareciera ya apuntar de manera premonitoria el posterior surrealismo y simbolismo de finales de siglos. A la hora de ajustar y definir su obra, donde desde la bruma y la oscuridad emergen sus personajes irreales y fantásticos, la temática de Fuseli solo es entendible y explicable dentro de las categorías que exploran la irracionalidad, el sueño y lo inconsciente.

6.- LA ESPIRITUALIZACIÓN DE LA NATURALEZA: W. TURNER Y J. CONSTABLE

Apuntando ya la progresiva disolución de las formas, e incorporando un nuevo lenguaje visual de técnica abocetada e imagen casi abstracta, se presenta de manera inesperada para el vocabulario formal y académico de la época la pintura de **Joseph Mallord William Turner** (1775-1851). Atento observador de los fenómenos lumínicos y atmosféricos, traducidos al lienzo con sorprendente atención y no menos cuidadoso detalle, Turner nos presenta a los ojos una explosión colorista que tendrá más tarde su eco en el posterior movimiento de los impresionistas franceses. De su interés por la temática medieval, sobre todo la visión de las ruinas antiguas, arrojadas e inmersas

en la naturaleza, nos deja constancia de esta poética prerromántica en obras como *El transepto de la abadía de Tintern* (1795) y *Las ruinas de la abadía de las fuentes*. Igualmente, el interés por lo gótico, expresamente la visión de la catedral, lo veremos constatado en *La catedral de Lincoln* y en el interior de *La catedral de Caen*, pintada ésta con acuarela y guache sobre papel azul. Muy cercano a la poética metafórica de Friedrich y a las reflexiones de Burke sobre «lo sublime y lo bello», podemos considerar sus óleos sobre *La quinta plaga de Egipto* (1800) y el *Nafragio* (1805). En ambos se dejan leer tanto el motivo del hombre y el destino como la idea de la *navigatio vitae*, abordado desde el desamparo del hombre ante las imprevisibles e incontenibles fuerzas de la naturaleza.

Aun teniendo en cuenta la espiritualización de la naturaleza en gran parte de la obra de Turner, su temática expresamente religiosa la podemos ceñir a tres obras catalogadas por el crítico William Hazlitt como *The Pictures of Nothing*. En la primera, *El ángel de pie en el sol* (1846) (fig. 101), Turner utiliza para la fuente de su invención un pasaje del Apocalipsis (Ap 19,17-19); recurso a su propia invención literaria se servirá Turner para ejecutar y explicar *La noche del diluvio* (1843) (fig. 102): *La mañana anunció en vano la desgracia, el hombre dormía despreocupado; llegó el diluvio acompañado por las tinieblas, después vino el último signo: sobre el agua se vio flotar la carcasa gigante. Los pájaros, sobresaltados, abandonaron sus abrigos con agudo griterío, mientras los demás animales pugnaban por entrar en el arca*⁴⁶⁵; igual fuente inventiva de su particular cosecha la volvemos a encontrar en el *Moisés escribiendo el Génesis* (1843) (fig. 103), trasunto temático que Turner correspondería en su explicación con el siguiente comentario: *El arca se detuvo sobre el monte Ararat; el sol, de nuevo presente, hacía surgir de la tierra burbujas de vapor; elevándose hacia la luz, reflejaban en miles de prismas sus formas desaparecidas, cada una de ellas anunciadora de la esperanza, como lo efímero del verano que nace una mañana, se despliega, se agita y muere*⁴⁶⁶.

Aún así, *The Pictures of Nothing* al margen de su narrativa bíblica, podemos decir que no dejan de ser en el fondo más que un experimento de la simbólica colorista de este poeta del aire y de la luz. Aún más, sin menospreciar la inventiva de Turner, sí hemos de señalar que dentro de este pequeño ciclo, el *Moses writing the Book of Genesis*, en su presentación circular sigue parecidos esquemas compositivos de los frescos de Giovanni Battista Tiepolo, aquí, expresamente de su obra *Bellerophon on Pegasus*, obra sita en el palacio Labia de Venecia⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Deny Riout, *William Turner*, Polígrafa, Barcelona 1966, p. 46.

⁴⁶⁶ *Id.*, p. 46.

⁴⁶⁷ Cfr. John Gage, *A Wonderful Range of Mind*, Yale University 1991, pp. 203-224.



101. *El ángel de pie en el sol*. JOSEPH WILLIAM TURNER



102. *La noche del diluvio*. JOSEPH WILLIAM TURNER



103. *Moisés escribiendo el Génesis*. JOSEPH WILLIAM TURNER

Prestando atención a la escasa obra religiosa de Turner, en su claridad narrativa, y ya sin resortes simbólicos, plenamente legible se nos muestra Turner en *Pilato se lava las manos* (1830) (fig. 104), obra que en su materia pictórica se nos antoja fijada a los encendidos colores de Tiziano, mirando, a su vez, también, por los ojos de Rembrandt. Legible igualmente se nos aparece *Cristo expulsando a los mercaderes del templo* (1832) (fig. 105) volviéndonos Turner aquí a ofrecer, en plena soltura colorista, una casi lección goyesca de magistrales manchas y borrones⁴⁶⁸.

Mucho más lírico que Turner podemos considerar la obra de **John Constable** (1776-1837), convirtiendo sus escenas y visiones de la contemplación de la naturaleza en fuente de sentimientos sublimes. Hay, pues, toda una traducción poética en la paleta de Constable, comparándose e identificándose su obra con la poesía de Wordsworth, donde en ambos pareciera palpase la idea de que bajo el aspecto primario de la naturaleza, y en voz baja, siempre nos estuvieran hablando cualidades espirituales⁴⁶⁹. Pero al margen de todo este embeleso paisajístico ante las cosas creadas, Constable

⁴⁶⁸ Cfr. Silvia Ginzburg, *Turner*, Anaya, Madrid 1990, pp. 5-18.

⁴⁶⁹ Para Kenneth Clark las creencias poéticas de Wordsworth, expresadas en el prefacio de la edición de 1802 de las *Lyrical Ballads*, son similares a las que fundan la obra de Constable. Cfr. Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, p. 275.



104. *Pilato se lava las manos.* JOSEPH WILLIAM TURNER



105. *Cristo expulsando a los mercaderes del templo.* JOSEPH WILLIAM TURNER



106. *Cristo bendice el pan y el vino*. JOHN CONSTABLE

también nos ha legado un grupo de telas de tema religioso que se caracterizan por su extraordinaria fuerza expresiva: *Cristo bendice el pan y el vino* (1805-1808) (fig. 106), para la iglesia de St. James en Nayland; y *Cristo resucitado* (1822); telas ciertamente que en su invención creativa y afinidad no desmienten disposiciones rafaelescas y semejanzas estilísticas con Benjamin West (1738-1820)⁴⁷⁰.

7.- JOHN RUSKIN: EL ESTETICISMO MEDIEVALIZANTE

John Ruskin (1819-1900) tuvo una amplísima formación humanística y científica. Educado desde muy joven en los principios del puritanismo, recibió a partir de los doce años enseñanzas encaminadas a la carrera eclesiástica bajo las instrucciones de Alexander Runciman, Copley Fielding y del pastor evangelista James Duffield Harding⁴⁷¹; no es extraño, pues, entonces, que sus escritos estén profundamente marcados por sus continuas lecturas y reflexiones sobre la Biblia⁴⁷². En cuanto a su discurso estético se refiere, y aun cuando se haya dicho que la estética de Ruskin es original, y que, por tanto, no hay que buscar en Ruskin otros antecedentes extraños a él mismo⁴⁷³, pensamos, sin embargo, que su formación estética mucho le debe a la honda impresión

⁴⁷⁰ Gabriele Crepaldi, *Turner y Constable: Naturaleza, luz y color en el romanticismo inglés*, Electa, Madrid 2000, p. 80.

⁴⁷¹ Cfr. Sergio Givone, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁷² Juan Calatrava, *Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens*, Abada, Madrid 2006, p. 7.

⁴⁷³ Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, FCE, Madrid 2002, p. 364.

que dejó en él la lectura de *De L'Art chrétien* de Rio (1836) y de los *Sketches for a History of Christian Art* de Lindsay (1847)⁴⁷⁴.

Factor igualmente formativo del pensamiento de Ruskin fue el movimiento idealista y social de su tiempo, dejándose influir sobre todo por las doctrinas de Thomas Carlyle (1795-1881) expuestas en la obra *Pasado y presente* (1843).

Fecundo escritor, Ruskin tiene en su haber una amplia obra creativa: *Pintores modernos* (1856); *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849); *Las piedras de Venecia* (1853); *Mañanas en Florencia* (1875-1877); *Las leyes de Fiesole* (1877-1878); *La Biblia de Amiens* (1880-1885) Y *Praeterita* (1885-1889).

Principio fundamental a tener en cuenta en la obra de Ruskin es la invitación a mirar lo bello no desde el punto de vista de su afirmación autónoma, ni tampoco desde las concepciones estéticas del arte por el arte, sino desde su obligada conexión de éste al orden moral y metafísico; es decir, para Ruskin, arte y belleza deben estar en estrecha relación con la religión y la moralidad, o lo que es lo mismo, en Ruskin estética y ética son inseparables. Según este principio, y escuchando a Ruskin, *el arte será valioso o dejará de serlo, solamente en el grado en que se exprese la personalidad viva de un alma grande y buena (...), teniendo el corazón abierto y la mirada limpia*⁴⁷⁵.

Característica igualmente a señalar en Ruskin, además de la crítica a la ciudad industrial⁴⁷⁶, fue la constante denuncia contra la sustitución del trabajo manual por el molde o máquina. La decadencia del arte para Ruskin había que atribuirlo, pues, al modo de producción de la fábrica moderna, con su imparable e inhumano modo mecánico, suprimiendo el elemento espiritual y alejando al productor del producto de sus manos⁴⁷⁷. Como solución a semejante innobleza y no menos *mentira de producción*⁴⁷⁸, Ruskin plantea la vuelta y rescate de las antiguas formas

⁴⁷⁴ Götz Pochat, *op. cit.*, p. 547.

⁴⁷⁵ John Ruskin, *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia 2000, pp. 477-479. Cfr: Vicenc Furió, *op. cit.*, p. 37: En sus escritos se manifiesta un fuerte esteticismo, lleno de misticismo y religiosidad. Para Ruskin la estética y la ética eran inseparables, ya que la belleza y la bondad eran la misma cosa. Todo ello tenía por finalidad perfeccionar la vida del hombre, enriqueciéndola espiritualmente..

⁴⁷⁶ John Ruskin, *La Biblia de Amiens*, Adaba, Madrid 2006, p. 143: *Cincuenta o cincuenta y una chimeneas semejantes, todas humeando lo mismo, todas provistas de las mismas construcciones oblongas, de muros de ladrillo marrón con innumerables huecos de ventanas negras y cuadradas.*

⁴⁷⁷ John Ruskin, *Las piedras de Venecia*, *op. cit.*, Libro Segundo, «Al nivel del mar», Cap. IX: «La naturaleza del gótico», nn. 16-17, *op. cit.* pp. 232-233: *Y el gran clamor que se alza en nuestras ciudades industrializadas, un clamor menos fuerte que el estruendo de sus hornos, se debe en realidad a este hecho: que en ellas manufacturamos de todo menos personas (...). Las personas que cortan las varillas se sientan día tras día en su puesto de trabajo, mientras sus manos vibran con una parálisis constante y perfectamente ritmada (...). Ni ellos ni las personas que hicieron las varillas o las que unieron los segmentos tuvieron ninguna oportunidad de utilizar la más mínima de sus facultades humanas.* Cfr. Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 365.

⁴⁷⁸ *Id.*, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona 2000, Cap. II: «La lámpara de la verdad», p. 50.

medievales de producción del mundo artesano, la industria doméstica y del gremio⁴⁷⁹.

Toda esta recuperación del pasado medieval termina especificándose en una teórica que se dirige hacia la visión y formas de la catedral gótica como su máximo exponente. John Ruskin, al igual que ya habían considerado A. W. Pugin y Philip Webb, se suma a la reinterpretación romántica de la catedral medieval, resucitando como ideal prototipo su hechura constructiva el llamado estilo neogótico. Para Ruskin, no hay lugar a dudas que la expresión más perfecta del símbolo de la fe y de la cristiandad fueron las formas de la arquitectura gótica:

Es una arquitectura que inflama todas las facultades de sus artesanos, y que dirige todas las emociones hacia quien las contempla; que, con cada una de las piedras depositadas en sus solemnes muros, eleva al corazón humano un poco más cerca del cielo y que, desde su nacimiento, ha sido asociada a la existencia de la cristiandad, y todas sus formas son un símbolo de la fe⁴⁸⁰.

Loada ya la arquitectura gótica, la mirada de Ruskin también se detiene en la triste contemplación del paso del tiempo que ha terminado por diluir y cercenar lo que un día fue glorioso empeño de una comunidad creyente. En hermosa descripción, y a modo de pintura romántica, Ruskin nos presenta delante de nuestros ojos lo que un día fueron antiguas ermitas y hermosos monasterios, quedando sólo de ellos, en medio de la vegetación y el silencio, un resto de ruinas:

Esos esqueletos de paredes rotas y agujereadas, donde rugen y murmuran las brisas del mar, esparciendo sus trozos pedazo a pedazo a lo largo de los promontorios silenciosos, sobre cuyas antiguas ermitas se levantan hoy nuestros faros —esas bóvedas grises y apacibles naves bajo las cuales pacen las ovejas de nuestras campiñas, reposando a veces sobre la hierba que ha sepultado antiguos altares— esos fragmentos informes que no son de la tierra, que salpican nuestros campos de extraños y bruscos declives esmaltados o que detienen el curso de nuestros

⁴⁷⁹ Para Francisco José Falero Folgos, *La teoría del Arte del Krausismo español*, Publicaciones Universidad de Granada 1998, p. 191, cuando Ruskin declara la fealdad de los productos industriales, dicha afirmación no deja de ser en sí misma una denuncia del progreso en su conjunto, y, por ende, de toda tentativa que pasará por la modernidad.

⁴⁸⁰ John Ruskin, *Las piedras de Venecia*, *op. cit.*, Conclusión nº 36, p. 499. Momentos antes, nº 35, p. 498, Ruskin ya había disertado sobre la degeneración arquitectónica que supusieron tanto los estilos renacentista como neoclasicista: (...) *Todo el conjunto de la arquitectura, basado en los modelos griegos y romanos, está completamente desprovista de vida, de virtud, de honorabilidad y de capacidad para hacer el bien. Es baja, antinatural, estéril, imposible de ser gozada e ímpia. Pagana en sus orígenes, orgullosa y falta de santidad en sus reelaboraciones, paralizada en su vejez (...). Todo lo que tenga relación con los cinco órdenes o con alguno de ellos, sea el dórico, el jónico, el toscano, el corintio o el compuesto, o que de un modo u otro recuerde lo griego o lo romano; todo lo que revele el más mínimo respeto hacia las leyes vitrubianas o el más mínimo acuerdo con la obra de Palladio, no debe ser tolerado nunca más.*

*torrentes con piedras que no les son propias, exigen de nosotros otros pensamientos distintos de los que parecen implorar la ira que los devastó o la soledad que los desampara*⁴⁸¹.

Dentro del discurso de Ruskin, especial atención tendrá el que dedica a ocuparse del lamentable estado en que cayó la pintura religiosa europea, señalando como principal causa de su corrupción los estilos y modos marcados por la tradición post-renacentista. En efecto, contra el renacimiento grotesco señala Ruskin como elementos intolerables introducidos por el estilo renacentista: *la exuberancia en el ornamento, el refinamiento en la ejecución y las vanas sutilezas de la imaginación del artista*⁴⁸², trayendo todo ello como consecuencia la no contención y templanza en los colores, el exceso de voluptuosidad y la falta de moderación. Como ejemplo contrapuesto a la corrompida pintura renacentista señala Ruskin la religiosidad y perfección de las antiguas escuelas góticas, siendo Fray Angélico su máximo exponente; para Ruskin, *sus cuadros son simplemente piezas de joyería*⁴⁸³. Por el contrario, el renacimiento, *al exigir de un modo imperativo destreza en las pinceladas, se olvidaron paulatinamente de buscar ternura en el sentimiento y, al exigir de un modo imperativo exactitud en los conocimientos, se olvidaron paulatinamente de reclamar originalidad en los pensamientos*⁴⁸⁴. La descripción de este mal, traído por el renacimiento y convertido en arte pestilente por los Carracci, es descrito en su pagana temática por Ruskin como sigue:

*Mitologías enfermas al principio comprendidas, luego degeneradas en débiles sensualidades, reemplazaron a las representaciones de los temas cristianos, los cuales se habían vuelto blasfemos con el tratamiento que de ellos hicieron gente como los Carracci. Dioses sin poder, sátiros sin desmaña, ninfas sin inocencia, hombres sin humanidad, comenzaron a reunirse en grupos idiotas sobre los corruptos lienzos de afectaciones escénicas*⁴⁸⁵.

En esta censura de Ruskin, y junto a los Carracci, tampoco se libran aquí la pintura religiosa de Leonardo, Rafael o Miguel Ángel, obras que, según él, jamás podrán ser objeto de culto, ya que *si se observan atentamente y con una mirada inteligente,*

⁴⁸¹ *Id.*, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Capítulo II: «La lámpara de la verdad», *op. cit.*, p. 63. Qué duda cabe que con Ruskin tiene su inicio la revalorización y cuidado de los monumentos antiguos, iniciándose con él, igualmente, toda una literatura preceptiva en torno a las restauraciones insolventes. Cfr. del mismo libro, Capítulo VI: «La lámpara del recuerdo»: (...) *Tened cuidado de vuestros monumentos y no tendréis luego la necesidad de repararlos. (...) Velad con vigilancia sobre un viejo edificio; guardadle como mejor podáis y por todos los medios de todo motivo de descalabro. Contad las piedras como haríais con las joyas de una corona (...); y haced todo esto con ternura, con respeto, con una vigilancia incesante (...). Su última hora sonará finalmente; pero que suene abierta y francamente, y que ninguna institución deshonrosa y falsa venga a privarla de los honores fúnebres del recuerdo.*

⁴⁸² *Id.*, *Las piedras de Venecia*, Libro Tercero: «La caída», Cap. III: «El primer renacimiento», nº 5, p. 443.

⁴⁸³ *Id.* Libro Segundo: «Al nivel del mar», Cap. VIII: «Palacios Bizantinos», nº 31, p. 213.

⁴⁸⁴ *Id.*, Libro Tercero: «La caída», Cap. XII: «El primer renacimiento», nº 16, p. 452.

⁴⁸⁵ *Id.*, Libro Primero: «Los cimientos», Cap. I: «La cantera», nº 37, p. 24.

*inmediatamente desplazan al espíritu desde su temática hacia su artisticidad, de modo que la devoción queda sustituida por la admiración*⁴⁸⁶. Poco aprecio denotará igualmente Ruskin tanto por Tintoretto como por Veronés, artistas ambos que no hicieron más que sustituir por «salvajadas» las obras austeras y religiosas de Guariento y de Bellini⁴⁸⁷. Y en cuanto a Tiziano se refiere, para Ruskin *no existe aspecto religioso alguno en ninguna obra suya, ni siquiera la más pequeña evidencia de un temperamento o de una afinidad religiosa en él mismo; sus prolongados temas sagrados constituyen meros pretextos para la exhibición de su retórica pictórica*⁴⁸⁸.

Hay en Ruskin igualmente una crítica velada a la corriente realista de la época, expresamente contra el realismo francés, no solamente hacia el modo en el que representan las cosas, sino en los temas y motivos que representan. Para Ruskin, pues, el arte, en su expresión y motivos, nunca ha de olvidar su imprescindible componente ético-moral, principio que en las representaciones pictóricas ha de alejar al artista de lo banal, circunstancial o meramente anecdótico, ya que el arte siempre debe tener en cuenta, ejemplificar y ennoblecer. La fidelidad, por tanto, a la naturaleza, según Ruskin, no tiene que ver necesariamente con el parecido, aunque sí con el ennoblecimiento de la semejanza. Diríamos que entronca aquí Ruskin con la corriente de los pintores puristas que, a la hora de ejecutar sus cuadros religiosos, acertadamente y como Ruskin señala, *saben borrar de su rostro las huellas de todas las pasiones transitorias, iluminando sus cuadros con una esperanza y un amor santos y sellándolos con la serenidad de una paz celestial*⁴⁸⁹. Curiosamente, contra semejante ennoblecimiento y «purismo» en la pintura, nos trae Ruskin el ejemplo del excesivo realismo y naturalismo en las obras de Murillo, quien, en vez de velar y mitigar lo desagradable del natural, se atreve a exponerlo sin ningún rubor en su famoso cuadro de *Los dos muchachos mendigos*⁴⁹⁰.

⁴⁸⁶ *Id.*, Libro Segundo, «Al nivel del mar», Cap. VII: «San Marcos», nº 62, p. 175.

⁴⁸⁷ *Id.*, Cap. XI: «El Palacio Ducal», nº 134, p. 434.

⁴⁸⁸ *Id.*, Libro Primero: «Los cimientos», Cap. I: «La Cantera», nº 13, p. 12. Dentro del mismo enunciado y misma página se detiene Ruskin a comentar críticamente otra pintura religiosa de Tiziano: *Observad la gran pintura de Tiziano en el Palacio Ducal, donde representa a la Fe: se desprende de ella una curiosa lección. La figura de la Fe no es más que un burdo retrato de una de las modelos femeninas de Tiziano menos agradecidas: la Fe se ha vuelto carnal. El ojo es atraído en primer lugar por el resplandor de la armadura del dogo: el corazón de Venecia estaba en sus contiendas bélicas, no en su culto religioso.*

⁴⁸⁹ *Id.*, Libro Segundo: «Al nivel del mar», Cap. IX: «La naturaleza del gótico», nº 58, p. 256.

⁴⁹⁰ *Id.*, nºs 60-61, pp. 258-259: *Podrían haber representado su hambre de otro modo, y haber dotado incluso de interés al acto de comer mostrando su rostro enflaquecido o su mirada melancólica. Pero no se ha preocupado en absoluto de hacerlo. Tan solo se ha recreado en su modo desagradable de comer, con la comida hinchándole las mejillas. El muchacho no tiene hambre, puesto que, de otro modo, no se daría la vuelta para hablar y retir mientras come. Además, fijaos en otro aspecto de la figura inferior. Está echada de modo que las plantas de los pies están orientadas hacia el espectador. Y ello no porque hubiera estado peor recostado en otra actitud, sino con el fin de que el pintor pudiera dibujar y exhibir el barro gris pegado a sus pies. No pretendáis que esto es*

Como veremos más adelante, el nombre de John Ruskin quedará ligado definitivamente al movimiento y hermandad prerrafaelista, pero no cabe duda que con su interés y empeño terminó por renovar los estudios medievales. Aun así, en esta fijación por el pasado medieval, a Ruskin se le ha acusado más de resucitar muertos que de suscitar vivos⁴⁹¹, encerrándose excesivamente en un pasado glorioso que le impidió comprender lo que ya estaba ocurriendo a su alrededor. En este sentido también se ha dicho de él del grave daño que acarreó por su total desapego al arte contemporáneo, estancándose en la Edad Media, al igual que la crítica neoclásica había hecho al tener únicamente en cuenta la Antigüedad⁴⁹². Según Marcelino Menéndez Pelayo, en torno a Ruskin y su preceptiva, terminaron agrupándose toda una falange de secuaces y esteticistas que al final no produjeron más que un sinfín de discípulos e innumerables fanáticos⁴⁹³. Mayor benevolencia sin embargo, en torno a enjuiciar la obra de Ruskin, nos vendrá por parte de Arnold Hauser:

*Ruskin fue sin duda la primera persona en Inglaterra en subrayar el hecho de que el arte es una cuestión pública, y su cultivo, una de las más importantes tareas del estado, es decir, que representa una necesidad social y que ninguna nación puede descuidar sin comprometer su existencia intelectual. Fue finalmente el primero en proclamar el evangelio de que el arte no es un privilegio de los artistas, los entendidos y las clases educadas, sino que forma parte de la herencia y el patrimonio de todo hombre*⁴⁹⁴.

Es decir, en un balance final de su obra, además de ser profeta de denuncias sobre la pérdida del buen gusto, la destrucción de la belleza natural y la trivialización del arte, a Ruskin, cómo no, le debemos por encima de todo *la creencia en la educabilidad de los seres humanos y en su derecho a disfrutar de las bendiciones de la cultura*⁴⁹⁵.

pintar la naturaleza. Se trata tan sólo de una recreación de la suciedad. Si fuera posible aprender alguna lección de este cuadro, no sería ni mucho menos la más provechosa. Todos sabemos que los pies desnudos de un mendigo jamás podrían estar limpios. No hay ninguna necesidad de exponer su degradación a la luz, como si no hubiera imaginación humana lo bastante poderosa como para representárselo por sí misma.

⁴⁹¹ Marcel Proust, «Prefacio» a: *La Biblia de Amiens*, op. cit., p. 102.

⁴⁹² Lionello Venturi, op. cit., p. 217.

⁴⁹³ *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Tomo IV, Cap. II: «La Estética de Ruskin», CSIC, Madrid MCMXLVII, p. 400: *El nombre de John Ruskin es hoy sinónimo, o poco menos, de estética inglesa; detrás de él se agrupa una numerosa falange de artistas, de críticos y de poetas. Los llamados «esteticistas», los pintores «prerrafaelistas», los paisajistas, secuaces de la manera de Turner, y hasta los innumerables viajeros y aficionados ingleses que continuamente invaden todos los museos y galerías de Europa, son en mayor o menor grado discípulos de Ruskin, cuyos libros se han convertido en una especie de Alcorán, y producen cada día innumerables fanáticos. (...) El gótico de Ruskin, que es una especie de gótico burgués y accesible a todas las fortunas, tiene poco que ver con el gótico de los Schlegel y de los poetas románticos, lleno de intenciones místicas y de elevaciones a lo infinito.*

⁴⁹⁴ Arnold Hauser, op. cit., p. 134.

⁴⁹⁵ *Id.*, p. 135.

8.- W. MORRIS: EL IDEAL UTÓPICO DEL MUNDO CORPORATIVO

El pensamiento de **William Morris** (1834-1896) se le puede considerar y definir a grandes rasgos como síntesis y relectura de las doctrinas de Pugin, Ruskin y Marx. De Marx, entrelazado con Ruskin, Morris elabora toda su reflexión en torno a la búsqueda de un modelo que permita el desarrollo pleno de todas las facultades humanas e integre los comportamientos individuales para formar una vida mejor⁴⁹⁶. De Pugin y Ruskin adopta todo el idealismo medieval y su visión romántica del gótico como medio de expresión. En la línea del socialismo utópico de la época, Morris intenta buscar la integración del individuo en el cuerpo social del mundo corporativo medieval; visión romántica de una sociedad idealizada en la que el trabajo artesanal del hombre no asume el aspecto degradado que le muestra y proyecta el presente⁴⁹⁷.

Dentro de todo este escapismo melancólico y de clara aversión por la nueva ciudad industrial que acaba de aparecer, Morris clama como solución la necesaria intervención política que libere y dignifique al trabajo humano de la estructura productiva que le hace servil y puramente instrumental⁴⁹⁸. Hay, pues, en el discurso de Morris todo un hondo desprecio por la civilización mecánica⁴⁹⁹, donde el maquinismo ha terminado por imponer unas condiciones de vida inaceptables, amén de condenar al arte a la fealdad y la ignominia⁵⁰⁰. Es decir, para Morris, con el advenimiento del maquinismo irrumpieron los aberrantes diseños masivos de producción industrializados, originando toda una tensión entre arte y artesanía. El desencanto con su propio tiempo y la denuncia de la corrupción del arte por parte de la industria, puede quedar bien patente en este texto que a continuación registramos, y en el que Morris compara la antigua belleza del gremio artesanal con la fealdad del industrialismo taylorista:

¿Por qué en la sociedad civilizada la belleza de la artesanía se ha degenerado en relación con los tiempos del Medioevo? El arte popular; es decir, el arte producido por la cooperación de muchas mentes y manos, que varían en su género y grado de talento, pero en el que cada uno está entregado con la debida subordinación, al resultado completo sin que nadie pierda su individualidad; la pérdida de tal arte es seguramente grande, casi inestimable (...). Porque, repito, el trabajo inteligente que produce el verdadero arte era agradable de hacer, era un trabajo humano, ni gravoso ni degradante; en cambio, el trabajo carente de inteligencia, que produce un producto deshonoroso, es tedioso, no

⁴⁹⁶ Ana Calvera Sagué, «El pensamiento de William Morris a través de las conferencias», en: William Morris, *Escritos sobre arte, diseño y política*, Doble J, Sevilla 2005, VIII y IX.

⁴⁹⁷ Francisco Vercellone, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁹⁸ Sergio Givone, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁹⁹ Estela Schindel, *William Morris: la técnica, la belleza y la revolución*, Pepitas de calabaza, Logroño 2005, p. 12.

⁵⁰⁰ Cfr. Francisco José Falero Folgos, *op. cit.*, pp. 188-189.

es trabajo adecuado al hombre; por tanto, es más que lógico que se traduzca en objetos feos. La causa inmediata de este trabajo degradante que oprime a una gran parte de nuestro pueblo es su mismo sistema de organización, que es el principal instrumento de las grandes potencias de la Europa moderna: la libre competencia comercial. Este sistema ha convulsionado el mundo del trabajo en aquellas formas que podrían considerarse artísticas, y el cambio es mucho más grave de cuanto pueda creerse. En tiempos pasados los objetos artesanales eran producidos a pequeña escala, casi doméstica, por grupos artesanos que pertenecían casi todos a las corporaciones organizadas, profundamente instruidos en su trabajo, aunque su educación fuera limitada en otros aspectos⁵⁰¹.

Deudor de Ruskin en su visión del arte como aspiración hacia la belleza de la vida, para Morris no tiene interés intentar mejorar el arte y el gusto dejando la sociedad sin cambiar⁵⁰². La necesaria solución a dicha propuesta de cambio será explicitada por Morris en su novela *Noticias de ninguna parte*⁵⁰³, paraíso socialista en la tierra donde se ha logrado una ciudad sin aglomeraciones urbanas, rehabilitándose la felicidad del trabajo y encontrándose el hombre definitivamente en un lugar limpio y soleado. A su vez, la novela recrea todo un mundo de igualdad y camaradería, de personajes epicúreos y desinhibidos, que ya sólo experimentan el trabajo como fuente de alegría y placer.

9.- EL NACIMIENTO DE LA «P. R. B.»

Rechazando la tradición clásica y barroca, e igualmente reaccionando contra el academicismo de la época, en Inglaterra, **Dante Gabriele Rossetti** (1828-1882), **William Holman Hunt** (1827-1910) y **John Everett Millais** (1828-1896) crean en 1848 la hermandad «prerrafaelista». A continuación se unieron el escultor **Thomas Woolner** (1825-1898), el pintor **James Collinson** (1825-1881), el literato **Frederic George Stephens**

⁵⁰¹ Texto citado en: Federico Vercellone, *op. cit.*, p. 128. En este sentido, William Morris dio cuerpo a su teoría del trabajo artesanal a través del *Arts and Crafts Movement*, sentando las bases del diseño actual. Igualmente Morris funda en 1861, junto a Ford Madox Brown, Dante Gabriele Rossetti, Philipp Webb y Edward Burne-Jones, un taller propio, la «Morris Marshall, Faulkner & Company», donde empezaron a presentarse objetos de decoración de perfectísima factura.

⁵⁰² William Morris, *op. cit.* p. 48: *Hasta que nuestras calles no sean decentes y ordenadas y los parques de nuestras ciudades no pongan freno al ladrillo y a la mezcla acá y allá y estén abiertos a todos, hasta que incluso los prados próximos a nuestras ciudades se vuelvan hermosos y bellos y dejen de estar mancillados con parches espantosos, hasta que tengamos un cielo claro sobre nuestras cabezas y un césped verde bajo nuestros pies, hasta que el enorme dramatismo de las estaciones conmueva a nuestros trabajadores con sentimientos que no sean el sufrimiento del invierno y el cansancio del verano; hasta que todo esto no ocurra, nuestros museos y escuelas de arte no serán más que diversión para ricos y pronto también dejarán de resultarles útiles a ellos, a menos que decidan que lo mejor que pueden hacer es devolvernos la belleza de la tierra.*

⁵⁰³ *Id.*, *News from nowhere or an epoch of rest being some chapters from a utopian romance*, Edited by James Redmond, Routledge-Kegan Paul, London 1987.

(1828-1907) y, más tarde, **Walter Hower Deverell** (1827-1854) y **Charles Allston Collins** (1828-1873). Inmediatamente, crónica y defensa del grupo naciente nos vendrá contado por la privilegiada pluma de Oscar Wilde:

El año de 1848 un cierto número de muchachos de Londres, poetas y pintores, admiradores apasionados de Keats, adquirieron la costumbre de reunirse para discutir sobre arte, y el resultado de estas discusiones fue que el filisteo público inglés vióse de pronto despertado de su ordinaria apatía, oyendo decir que había en su seno una sociedad de gentes jóvenes que habían resuelto revolucionar la poesía y la pintura inglesas. Se llamaron a sí mismos la Cofradía de los Prerrafaelistas (...). La Cofradía de los Prerrafaelistas –entre los cuales os serán familiares los nombres de Dante Rossetti, Holman Hunt y Millais– tenían en su favor tres cosas que no perdona nunca el público inglés: juventud, talento y entusiasmo (...). En cuanto a las ideas que estos jóvenes aportaban a la regeneración del arte inglés, podemos ver en el fondo de sus creaciones artísticas el afán de que se diese al arte un valor espiritual más profundo junto con una mayor substancia decorativa. Se llamaban prerrafaelistas, no porque imitasen a los maestros primitivos italianos, sino porque en su obra, como en oposición a las fáciles abstracciones de Rafael, hallaron un realismo de mayor fuerza imaginativa, más cuidadoso de la técnica, una visión más ferviente y más viva y una individualidad más íntima y más intensa (...). La revolución realizada por esta legión de jóvenes, que contaba con el auxilio de la elocuencia pura y férvida de Ruskin, no fue sólo una revolución de ideas, sino de ejecución, ni meramente de concepciones, sino de creación⁵⁰⁴.

Establecido el grupo, fundan y publican en 1850 la revista *The Germ*, registrándose en la cubierta de su primer número un aguafuerte de Holman Hunt acompañado de un soneto de William Michael Rossetti. Pero las primeras críticas al nuevo estilo programado por la hermandad no se dejaron esperar por mucho tiempo, viniendo primeramente de la mano de Dickens en la revista *Household* el 15 de Junio de 1850 y, seguidamente, desde *The Times* el 7 de mayo de 1851 con motivo de la exposición que la hermandad había realizado en la «Royal Academy»⁵⁰⁵. La crítica a los cuadros de la hermandad se registró con las siguientes palabras en *The Times*: *No podemos censurar ahora tan amplia o vigorosamente como deseáramos ese extraño desorden de la mente o de la vista que hace furor con incesante sandez entre una clase de artistas jóvenes que se autodenominan P.R.B.*⁵⁰⁶. Sin embargo, a los pintores tan denostados por *The Times*, les avaló la crítica de John Ruskin, publicando en su defensa en 1851 y en el mismo *The*

⁵⁰⁴ Oscar Wilde, *op. cit.*, pp. 18-21. Para Oscar Wilde, *Id.*, p. 17, *Keats, por la serenidad y claridad de su visión, por su sangre fría, por su sentido infalible de la belleza y por su reconocimiento de un dominio separado de la imaginación, es el artista puro y sereno, el precursor de la escuela prerrafaelista y, por tanto, del movimiento romántico.*

⁵⁰⁵ Gabriele Crepaldi, *Prerrafaelistas, op. cit.*, p. 28.

⁵⁰⁶ Timothy Hilton, *Los Prerrafaelistas*, Destino, Barcelona 2000, p. 66.

Times un folleto titulado «Prerrafaelismo», defendiendo a la hermandad y alegando en sus formas la fidelidad a la naturaleza en el arte que tiempo atrás ya había definido en *Pintores modernos*⁵⁰⁷. La publicación del escrito de Ruskin terminó por cambiar radicalmente la situación desamparada de la hermandad, garantizando con su efecto su éxito en la sociedad londinense por espacio de largos años. Quizá, por eso, se ha dicho que la historia de este movimiento no empezó con ellos, sino más bien con la trayectoria de su más ilustre adherido, John Ruskin⁵⁰⁸.

La hermandad prerrafaelista coincide en su formación con el surgimiento del movimiento «cartista», movimiento de protesta que empezó a denunciar el empobrecimiento de la población y la insalubridad de las urbes; todo ello seguido por un inhumano reajuste laboral propiciado por las condiciones impuestas de la nueva revolución industrial. Seguidor de las ideas de William Morris, el prerrafaelismo, en cuanto al deterioro y abandono del antiguo trabajo artesanal, reacciona contra el materialismo y el maquinismo imperante del momento, volviendo a mirar como Morris hacia un pasado idealizado para denunciar el presente injusto⁵⁰⁹; es decir, como se ha llegado a afirmar, *íntima sustancia del movimiento prerrafaelista es la protesta contra el espíritu del siglo burgués, del positivismo, del maquinismo, de las grandes transformaciones urbanas vinculadas al industrialismo, a la multiplicación del trabajo y al fetiche mercantil*⁵¹⁰. Con Morris, igualmente, estos pintores y poetas, desconcertados idealistas en una era materialista, también comparten lo que hoy podríamos denominar una atenta sensibilidad hacia el entorno natural, que bien se podría definir como primeros barruntos hacia los futuros movimientos ecologistas. Siguiendo una vez más la senda de Morris, el prerrafaelismo también termina añorando gremios, corporaciones y antiguas hermandades medievales.

En efecto, la hermandad prerrafaelista tuvo en sus inicios un fuerte componente goticista, *llenándose sus cabezas de caballería medieval, de extrañas andanzas y no menos elevados empeños*⁵¹¹. Una vez más, al igual que en los dictados de Pugin, Ruskin y Morris, vuelve aquí a resucitar en este joven grupo de artistas y literatos el sentimiento de nostalgia hacia los tiempos dorados de la fe, es decir, los prerrafaelistas ponen una vez más su mirada en el Medievo. Proponiéndose con ello volver a una pintura que excluya los excesos teatrales del barroco, la frivolidad del rococó y la insipidez del

⁵⁰⁷ Cfr. Donald Martin Reynolds, *op. cit.*, pp.94-95.

⁵⁰⁸ Timothy Hilton, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰⁹ Carlos Cuéllar, *op. cit.*, p. 45.

⁵¹⁰ Giovanni Allegra, «Las ideas estéticas prerrafaelistas y su presencia en lo imaginario modernista», en: *Anales de la literatura española (Publicaciones periódicas)*, nº1, 1982, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com>, 286.

⁵¹¹ William Gaunt, *op. cit.*, p. 9.

academicismo. Como programa, pues, proponen una pintura cuyos cánones sean anteriores a Rafael, resaltándose sobre todo no las formas dinámicas sino la «belleza inerte», expresada, ésta, *en figuras aisladas y estáticas a las que corresponde, con su solo ser, subrayar la inmovilidad para adquirir así valor de símbolo*⁵¹².

En todo este recuento de identificación del pensamiento de los prerrafaelistas no podemos negar su estrecha relación con la cofradía de los nazarenos alemanes. Como se ha dicho, en cierto sentido, la Hermandad de San Lucas mucho tuvo que ver en la formación y constitución del grupo de los prerrafaelistas, señalándose el contacto directo de aquélla con algunos de los miembros de los artistas británicos, especialmente Ford Madox Brown y William Dyce. No obstante, aunque la P.R.B. puede pasar como una rama tardía de los nazarenos en los que hay puntos comunes que los identifican, hemos de señalar que también hay otros componentes que los diferencian y separan. Como comentaremos más adelante señalemos aquí como ejemplo el claro componente erótico velado de los personajes femeninos prerrafaelistas, no identificándose en ámbito y expresión creativa con sus predecesores nazarenos⁵¹³. Igualmente, aunque algunos miembros de la hermandad prerrafaelista miraron con simpatía al movimiento tractariano de Oxford, éstos, a diferencia de los nazarenos, no terminaron afiliándose en bloque al restauracionismo ideológico del discurso católico⁵¹⁴. Además, en cuanto a la temática específicamente religiosa de los prerrafaelistas hay que señalar que la temática espiritualista expresada en sus cuadros contiene una evidente ambigüedad que viene casi siempre montada entre la alegoría y el simbolismo moral. Sobre este asunto, como indica Plazaola, los temas de los prerrafaelistas son mucho menos específicamente religiosos que los de los nazarenos alemanes⁵¹⁵. Diríamos, entonces, que para entender la obra de los prerrafaelistas habría que englobarla y clasificarla dentro de las coordenadas del sueño romántico, la ética ideal, una cierta interpretación particular de la realidad que a veces tiende al ensoñamiento y lo surreal⁵¹⁶.

Técnicamente, sin embargo, al igual que los nazarenos sí apreciamos en los prerrafaelistas la precisión y limpidez en el dibujo, pero van mucho más allá que aquellos en la captación y fidelidad de la representación de la naturaleza, ejecutada

⁵¹² Giovanni Allegra, *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Encuentro, Madrid 1986, p. 82.

⁵¹³ Carlos A. Cuéllar, *op. cit.*, p. 45.

⁵¹⁴ Alain Besancon, *op. cit.*, p. 342: *En las memorias que redactó más adelante sobre los comienzos del movimiento, Hunt asegura que había propuesto para la hermandad el nombre de «Early Christian» pero que se había preferido el de P.R.B. porque el primero había sonado desagradablemente «pro papist». De hecho, los prerrafaelistas no querían que se les acusara de militar en el bando equivocado en la disputa que continuaba enfrentando a la Iglesia de Inglaterra con los tractarianos y el movimiento de Oxford.*

⁵¹⁵ Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano, op. cit.*, p. 287.

⁵¹⁶ Robert Wolf, *Romanticismo, op. cit.*, p. 20.

con meticuloso detalle y terminado. En efecto, en sus cuadros queda patente su particular hiperrealismo por saber traducir la representación meticulosa en el escrupuloso acabado de toda forma y su pormenor; ciertamente, técnica pictórica a modo de laboriosos alardes de artesano⁵¹⁷ que les llevan a hacer pintar *cada hoja con minuciosidad botánica y cada arruga o accidente con fidelidad microscópica*⁵¹⁸. Toda esta técnica sin tacha de fidelidad a la materialidad de las cosas y de honestidad con las apariencias naturales es recogida e interpretada por Arnold Hauser con las siguientes palabras:

*Con su espiritualismo victoriano, sus temas históricos, religiosos y poéticos, sus alegorías morales y su simbolismo de cuento de hadas, une un realismo que halla expresión en el gusto por el pormenor minucioso, en la reproducción juguetona de cada hoja de hierba y cada pliegue de la falda. Esta meticulosidad está de acuerdo no sólo con la tendencia naturalista del arte europeo en general, sino, al mismo tiempo, con la ética burguesa de la buena cortesía, que ve un criterio de valor estético en la técnica sin tacha y en la ejecución cuidada*⁵¹⁹.

Pero con todo lo dicho hasta ahora, a la pintura prerrafaelista con lo que más se la identifica es con su prototipo de mujeres ensimismadas, sublimes y no menos perturbadoras. Sus rasgos figurativos, rayando en la perfección anatómica femenina, terminan por ofrecernos en la lectura de sus rasgos un tipo de mujer ideal, terminando por ser los prerrafaelistas, como acertadamente se ha dicho, los principales responsables de una tipología femenina que marcan en su figuración al arte contemporáneo⁵²⁰. Desde entonces, tanto **Elizabeth Siddal** (1829-1914), comparada por Rossetti con la Beatriz del poeta medieval, como **Jane Burden** (1839-1914) servirán de paradigma a la hora de fijar el canon y estética de la belleza prerrafaelista⁵²¹; a saber, *el largo y recio cuello, los grandes ojos, la boca gruesa y perfilada, y quizá sobre todo el pelo abundante,*

⁵¹⁷ Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 123: *Para los prerrafaelistas la imprecisión en la pincelada pareciera equipararse casi con la laxitud moral.*

⁵¹⁸ William Gaunt, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹⁹ Arnold Hauser, *op. cit.*, Vol. II, p. 131.

⁵²⁰ Carlos A. Cuéllar, *op. cit.*, p. 70.

⁵²¹ *Id.*, pp. 3.37. A propósito de ambas musas para los pintores prerrafaelistas nos comenta Carlo A. Corral lo siguiente: (Elizabeth Siddal) *hermosa y melancólica mujer, musa fundacional del Prerrafaelismo en el que participó a partir de 1849 al abandonar su puesto como ayudante de un modisto de sombreros para convertirse en la modelo favorita de sus nuevos compañeros. Alta, con ojos gris-verdosos, cabellera cobriza, tez blanca y rasgos de delicada hermosura, Lizzie (como se la conocía familiarmente) no se limitó a posar para sus amigos, contribuyó igualmente con una breve y modesta, aunque interesante, obra poética y pictórica realizando acuarelas deudoras del estilo de Rossetti. Su carismático físico fue representado, entre otros, por Rossetti, Holman Hunt, Millais, Madox Brown y Howell Deverell. (Jane Burden), su original e impactante belleza fue alabada y descrita por literatos de la talla de Swinburne y Henry James. Morena de ojos verdes, alta y melancólica terminó convirtiéndose en el más seductor e identificable icono del Prerrafaelismo. Junto a estas dos musas hemos de señalar también a Annie Miller, Louisa Ruth Herbert, Ellen Frazer, Anne Ryan, María Zambaco, Effie Gray y Fanny Conforth.*

*largo, suelto y ondulado*⁵²², después, unida a toda esta semblanza, una instantánea retenida en lánguida belleza abstraída y pose melancólica.

No podemos terminar esta semblanza de la pintura de la hermandad prerrafaelista sin antes aludir a uno de sus aspectos más polémicos, nos referimos, pues, dentro de su culto extremado a la belleza y de su entusiasmo epicúreo por el arte a sus excesivas ternuras afectuosas, a sus acentuadas turgencias femeninas y a sus sensibilidades epidérmicas extremas. Ciertamente, la pintura victoriana, camuflada en su expresión por un hipócrita puritanismo, siempre dejó entrever un dictado estético a medias entre el contenido decoro y el miedo a la sensualidad. Pero en dicho empeño terminó, como casi siempre, mostrándose la evidencia. Es decir, en la pureza de la línea, las finas formas y la perfección marmórea de los cuerpos, a pesar de la preceptiva victoriana, *la naturaleza repudiada volvió a colarse por la escalera de servicio*⁵²³, convirtiendo al final a los prerrafaelistas en unos auténticos eróticos vergonzantes. Para Alain Besancon, una de las causas que llevó al debilitamiento de la pintura religiosas de la hermandad prerrafaelista y a la corrupción irremediable de su calidad religiosa fue, no cabe duda, dicho erotismo o, mejor, según él, *cierto tipo de «lust» mal controlado, tal vez inconsciente, pero cuidadosamente disimulado y por eso mismo aún más manifiesto e irreprimible*⁵²⁴.

⁵²² Timothy Hilton, *op. cit.*, p. 166.

⁵²³ Arnold Hauser, *op. cit.*, Vol III, p. 361. Del erotismo que aparece en algunas obras de los prerrafaelistas comenta a propósito Hauser, p. 131: *Hay en la colección Chantrey, ese excepcional monumento del mal gusto victoriano, un cuadro que representa una monja que, además del mundo, ha prescindido también de los vestidos mundanos. Está arrodillada desnuda delante del altar de una capilla iluminada en la noche y vuelve a las monjas que están detrás de ella las formas seductoras de su delicado cuerpo. Apenas puede uno imaginarse algo más penoso que este cuadro, que pertenece al género más lamentable de la pornografía, precisamente porque es el más insincero.*

⁵²⁴ Alain Besancon, *op. cit.*, p. 346.

10.- LA PINTURA PRERRAFaelista

Una de las primeras obras de **Dante Gabriel Rossetti** (1828-1882) en la que, además de la firma, se deja constancia de las siglas secretas de la hermandad (P.R.B.), fue *La adolescencia de María* (fig. 107), pintura realizada entre 1848 y 1849. Siguiendo tonalidades coloristas del Quattrocento, Rossetti ambienta la escena en un supuesto e idílico lugar doméstico con los padres de la Virgen, donde los tres personajes sagrados vienen identificados por sus correspondientes aureolas marcadas con sus respectivos nombres. La narración de la escena está fijada preferentemente por la solemne quietud de madre e hija, incidiendo en el femenino instante en el que la joven Virgen, bajo la silenciosa y atenta mirada de Santa Ana, borda en un bastidor renacentista el dibujo de un lirio, que un niño ángel le sostiene y le presenta.

Detrás del pretil que da a un jardín, San Joaquín se afana en ataviar el emparrado que sostiene y promete la vid. Todo el cuadro rezuma en su narración interna un claro carácter emblemático, disponiéndose en la estancia abundantes detalles y objetos que llaman y aluden a lo simbólico. Detrás de Santa Ana percibimos dos listones enrejados en forma de cruz y un paño rojo, evidente alegoría de la muerte y pasión de Cristo. Junto al ángel que sostiene el lirio florido, símbolo de pureza, posan seis libros en cuerpo de cantoral, indicándose aquí, aunque faltando la justicia, las tres virtudes teologales y cardinales; delante, en primer plano, las siete varas de espinas, presagiando ya desde un principio los siete dolores de la Virgen. En la estancia, también se hace presente la figuración simbólica de la presencia del espíritu por medio de la paloma y el candil encendido de las vírgenes prudentes.

Con todo, fuera ya del simbolismo, este cuadro de Rossetti ha sido severamente acusado de flojear en perspectiva; en efecto, para Timothy Hilton, *las figuras se agolpan en el plano del cuadro, apareciendo San Joaquín desconcertadamente cerca de nosotros; las tablas de la izquierda del entarimado apuntan a un punto de fuga diferente de las de la derecha; y un paisaje mal incorporado asoma detrás de un dispositivo de verticales y horizontales no del todo resuelto*⁵²⁵.

Pintada un año después de *La adolescencia de la Virgen*, 1850, expuso Rossetti en la National Institution Portland Gallery su famosa y no menos discutida *Ecce Ancilla Domini* (fig. 108). Como *La adolescencia*, también se dejan notar y percibir en esta *Anunciación* parecidos objetos de significado simbólico. En un interior en que priman tres colores, blanco, rojo y azul, Rossetti nos presenta al ángel Gabriel con los pies alzados y envueltos en llamas.

⁵²⁵ Timothy Hilton, *op. cit.*, pp. 40-41.



108. *La adolescencia de María*. DANTE GABRIEL ROSSETTI



108. *Ecce Ancilla Domini*. DANTE GABRIEL ROSSETTI

El ángel porta una azucena con dos flores abiertas y una cerrada, símbolos del Padre, del Espíritu Santo y del Hijo que está por nacer. A un lado, vuelve a repetirse aquí, en la habitación de la Virgen, el bastidor ya bordado con las tres azucenas en flor, significándose así que María acepta cumplir su misión. Iluminando la estancia sobre el manto o cortina azul, la lámpara encendida de la virgen prudente. Por las crónicas que se hicieron del lienzo, sabemos que causó una cierta consternación debido al modo poco convencional y no menos ortodoxo en su modo y manera de representarse⁵²⁶. En efecto, si miramos a María, ésta se nos representa como cualquier joven normal de la época a punto de incorporarse de la cama, contrastando con la clásica e ideal representación estándar de la futura madre de Jesús, vigilante y rezando el misal junto a un atril o reclinatorio. Diríamos que aquí Rossetti ha despojado a la Virgen de su tradicional aurea de decoro, gravedad y suntuosidad. Como se ha dicho, este cuadro de Rossetti, además de ser considerado irreverente por la puritana moral victoriana de la época, supuso un auténtico escándalo, dado el erotismo velado y ambiguo de la representación ya que sugería y dejaba notar ciertas connotaciones opuestas al carácter tradicional de la tipología de la *Anunciación*; además de la indecorosa proximidad física de los personajes en instante y lugar tan sagrado como, no menos, también su sensual humanización⁵²⁷. Incidiendo en la crítica, y en esta obsesión de Rossetti por intentar sublimar la sensualidad erótica a través de formas religiosas⁵²⁸, también se ha llegado a decir por la censura actual que *esta muchacha soñadora, en camión, acurrucada en una cama, con el cabello despeinado, la boca sinuosa y la mirada perdida, sigue sumiendo al público en una confusión que la aureola que rodea la cabeza virginal es totalmente incapaz de disipar*⁵²⁹. Por lo demás, al cuadro también se le acusa de tropiezos en la perspectiva y de no menos incertidumbres a la hora de solucionar el espacio pictórico. Señálase aquí el enlosado del dormitorio de la Virgen que, sin referencias ni punto de apoyo, termina fundiéndose en un mismo plano a la altura de la cabecera de la cama. Absurdos y no muy bien resueltos el amarillo-fuego de los pies del ángel, dando en su lectura final un cuadro privado de profundidad y aplanado en el espacio⁵³⁰.

Teniendo como invención y fuente el poema de William Bell Scott titulado *Rosabel*⁵³¹, Rossetti pinta su *Hallada* (fig. 109); obra que quedó sin terminar a su muerte y en la que le ocupó casi media vida. Toda la obra rezuma la preocupación por el tema moral de la rehabilitación y salvación de prostitutas, causa noble que

⁵²⁶ Heather Birchall, *Prerrafaelistas*, Taschen, Madrid 2005, p. 30.

⁵²⁷ Carlo A. Cuéllar, *op. cit.*, p. 48.

⁵²⁸ Carlos Reyero, *El arte del siglo XIX, op. cit.*, p. 29.

⁵²⁹ Alain Besancon, *op. cit.*, p. 346.

⁵³⁰ Cfr. Timothy Hilton, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁵³¹ Cfr. Heather Birchall, *op. cit.*, p. 50.



109. *Hallada*. DANTE GABRIEL ROSSETTI

en la época del siglo decimonónico ocupó la difusión y concienciación a través de numerosos tratados y sermones, creándose como consecuencia numerosas órdenes femeninas con sus respectivas casas de acogida y refugio para amortiguar su elevado impacto social. Y en el cuadro, Rossetti nos describe, siguiendo fielmente el poema de Scott, el encuentro de un joven ganadero que, al llevar uno de sus terneros a la feria de la ciudad, termina reconociendo en la joven caída en el suelo, y junto a un muro, a su antigua novia. Él, entonces, en casi actitud samaritana de compasión, intenta levantarla, pero ella, con la cara vuelta y los ojos cerrados hacia el muro, se opone a dar vista a semejante encuentro y redención. Técnicamente, en todo el cuadro se percibe el intermitente pulso y sus arritmias de intervención percibiéndose tanto

en fondos como arquitecturas una indebida e inconclusa solución que no ha logrado concluir la debida perspectiva. Convincente, no obstante, se nos muestra el retrato de Fanny Cornforth, modelo de Rossetti, para figurar la instantánea de la prostituta, bellamente arropada con un hermoso vestido de flores y una mantilla violácea.

Conservado actualmente en la Tate Gallery de Londres es el pequeño tríptico a la acuarela que pintara Rossetti con el tema titulado *La semilla de David*, obra ejecutada hacia 1856. Aun aureolada en el estilo medievalista, se aprecia ya en la obra claras influencias de los pintores vénetos del Cinquecento, expresamente concertamos en ella semejanzas estilísticas con la *Natividad* de Tintoretto (1581) y la *Adoración de los magos* de Paolo Veronese (1573). Igualmente, en la compostura y retórica de los personajes del tríptico también encontramos ciertas semejanzas con las figuraciones de la escuela nazarena.

La fascinación de Rossetti por los manuscritos, temas medievales y leyendas de caballería se dejaron especificar en obras como su *San Jorge y la princesa Sabra* (1862). Aquí, posando Elizabeth Siddal, antes de su trágica muerte, ayuda como princesa Sabra al San Jorge que se está lavando las manos ensangrentadas después de matar al dragón. A la izquierda, desde una ventana abierta, se registra el cortejo y alegría de la multitud que porta en procesión con trompetería triunfante al dragón muerto. Hay una excesiva afectación tanto en la pose de la reina Sabra como en el San Jorge. Por lo demás, encontramos en este cuadro de Rossetti parecidas actitudes retóricas con el cuadro de la *Hallada*.

En 1865, pinta Rossetti el cuadro titulado *La Amada* (fig. 110), apreciándose sobre el marco de la obra algunos versos del Cantar de los Cantares y del Salmo 45, literatura bíblica que supuestamente da motivo de invención al cuadro: *Toda radiante de gloria entra la hija del rey; / su vestido está tejido de oro. Entre brocados es llevada al rey. / Detrás de ella, las vírgenes, sus compañeras...* (Salmo 45, 14-15). *La Amada*, aquí Marie Ford, nos es presentada por Rossetti en semblanza de luctuosa belleza: cabellera rubia, mirada ensimismada y lánguida, boca sensual, cuello majestuoso y tez clara; toda su faz a modo de ostensorio descubierto. Como en obras anteriores de Rossetti, hay también aquí en este cuadro referencias a la pintura veneciana del siglo XVI, sobre todo en su riqueza formal y cromática, notándose todas las tintas claras y luminosas.

Como singular apunte a señalar, indiquemos su aureolada cabeza de abalorios, aquí específicamente ejecutado en una elaborada diadema a modo de tocado, demostrando en este detalle Rossetti su atención por las creaciones y bisutería del «Art Nouveau».

En cuanto a otras obras religiosas de Rossetti se refiere, poco ya hemos de decir. Quizá, solamente nombrar algunos de sus dibujos que con el pretexto de un tema religioso no hacían más que incorporar al pasaje evangélico a algunas de sus amantes



110. *La amada*. DANTE GABRIEL ROSSETTI

o modelos. Valga aquí el caso de su *María Magdalena en la puerta de Simón el Fariseo* (1858) (fig. 111), dibujo en su extremada elaboración excelentemente ejecutado, pareciéndonos en su detallismo y taraceo un trabajo presto para el grabado, pero que en su libre narración y fondo no es más que una licencia para dar protagonismo, una vez más, a Elizabeth Eleanor Siddal.

Podemos considerar *Una familia inglesa convertida al cristianismo protege a un misionero de la persecución de los druidas* (1849-1850) como una de las primeras obras de temática religiosa de **William Holman Hunt** (1827-1910). Aquí, Hunt nos presenta en un primer plano la atención prestada por una familia, supuestamente cristiana, ante un religioso, que, como reza el título del cuadro, ha sido cobijado en su cabaña. Hemos de decir que esta obra, exceptuando sus colores vibrantes y vivos y una fidelidad



111. *María Magdalena en la puerta de Simón el Fariseo*. DANTE GABRIEL ROSSETTI

casi fotográfica de la naturaleza –magníficos aquí los cañizales que surgen del río al lado de la cabaña– fue duramente atacada por los críticos ya que en su representación leyeron e interpretaron una adhesión de Hunt y de la hermandad prerrafaelista al catolicismo y, por ende, a la Iglesia de Roma⁵³².

En 1852, en la exposición celebrada en la Academia Real, Hunt presenta su obra titulada *El pastor veleidoso* (fig. 112), óleo sobre lienzo que también es denominado como el pastor mercenario o a sueldo. Técnicamente, el cuadro se nos aparece ejecutado con una escrupulosa fidelidad a todo el entorno natural donde se especifica el motivo o narración de la escena, sobresaliendo la observación minuciosa que termina penetrando

⁵³² Heather Birchall, *op. cit.*, p. 36.

112. *El pastor veleidoso*. WILLIAM HOLMAN HUNT

en la auscultación y detalle de las cosas. Sin la fría armonización tonal de lo académico, Hunt nos presenta un cuadro preñado de colores vivos y luminosos. Pero este *Pastor veleidoso* de Hunt, bajo su apariencia bucólica y su mera representación realista de hipotéticos sujetos poetizados en un instante de retazo campestre, alberga en su narración interna una fuerte carga simbólica. Es decir, el tema, aun pareciendo una simple anécdota pastoril, está cargado implícitamente de un claro discurso con evidente contenido moral que, amén de las referencias literarias sobre las canciones de Edgar del *Rey Lear* de Shakespeare (*¿Vigilas o duermes, lindo pastor?! Tus ovejas andan en el trigal; / y con un simple toque de tu boca exquisita/ ningún perjuicio las alcanzará*) también toma prestada su invención de las sugerencias neotestamentarias del rebaño descarriado por la falta de vigilancia del pastor⁵³³. Podemos, pues, decir, que el pastor de Hunt es claramente una crítica velada hacia los negligentes clérigos de la Inglaterra de mediados del siglo XIX. Entrando ya directamente en su variante lectura moral y simbólica, se ha querido ver en la representación del pastor a la Iglesia Protestante y, en la pastora, según el parecer de Heather Birchall, posiblemente a la Iglesia Católica, a la que con su atracción y no menos proselitismo se le ha acercado peligrosamente una ingenua y distraída oveja que está comiendo una manzana ácida, manjar verde que, a la larga, en los corderos suele acompañar la indigestión y la muerte.

⁵³³ *Id.*, p. 36.

Para Birchall, siguiendo su explicación, también una segunda oveja, a la derecha de la escena, quizá ya un converso a la Iglesia de Roma, está a punto de introducirse en el redil de sus trigales, mientras que otras ovejas, detrás del inconsciente pastor y tendidas sobre la hierba, ya aparecen hinchadas y muertas⁵³⁴. Sello de la pintura prerrafaelista, todo este cuadro de Hunt, a semejanza de los impresionistas, pareciera estar ejecutado sobre el terreno, al aire libre, encontrando igualmente semejanzas con las inspecciones y ambientes topográficos de la pintura realista. Parecida identificación encontramos también en la resolución de luces y atmósferas.

En un paisaje nocturno, a la luz de la luna y en medio de la noche, se presenta el Señor llamando a una puerta de herrajes oxidados e invadida de malas hierbas. El Señor, con la corona de espinas ciñendo su cabeza y arropado por un manto de rico bordado, sostiene en su mano izquierda una linterna, voz quizá de la conciencia y la gracia que busca introducir la luz al alma que está detrás de la puerta. En síntesis, podríamos decir que esta es la lectura de uno de los cuadros más famosos de Hunt: *The Light of the World* (fig. 16), La luz del mundo, realizado en 1853. Ya, en sus primeros tanteos de invención, Hunt explicó a Millais cómo pensaba desarrollar el cuadro: *Habría de desarrollarse en la noche para demostrar que los tiempos eran oscuros; Cristo habría de sostener una linterna para dar luz al pecador; la puerta estaría obstruida por la maleza para indicar que no se había abierto en mucho tiempo y en el fondo habría una huerta*⁵³⁵.

Presentado en 1853 en la «Royal Academy» tuvo entre sus primeros visitantes a un testigo especial, John Ruskin, quien a los dos días mandó una reseña del cuadro al *The Times* interpretando la lectura de su contenido y valorando su ejecución:

Contemplé anteayer, por espacio de una hora, el efecto producido en los visitantes. Pocos se paraban ante él, y los que lo hacían, era con gesto de desdén, fundado en que les parecía un absurdo representar al Redentor con una linterna en la mano (...). Nunca Hunt me explicó el argumento de su obra. Expongo lo que me parece su interpretación palpable: la leyenda que tiene debajo es el hermoso versículo: «He aquí que estoy a la puerta y llamo. Si alguien oye mi voz y abre la puerta, entraré en su casa y cenaré con él y él conmigo». (...). En la parte izquierda del cuadro se ve esta puerta del alma humana. Está fuertemente cerrada; sus barras y clavos están oxidados; está atada y sujeta a sus goznes por enredados zarcillos de hiedra, mostrando que nunca se ha abierto. Un murciélago revolotea sobre ella; su umbral está lleno de zarzas, ortigas y granos estériles; la hierba silvestre «de la cual el segador no llena su mano, ni su seno el que ata las gavillas». Cristo se acerca de noche –Cristo en sus eternas funciones de profeta, sacerdote

⁵³⁴ Donald Martin Reynolds, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁵³⁵ William Gaunt, *op. cit.*, p. 95.



113. *The Light of the World.* WILLIAM HOLMAN HUNT

y rey—. Lleva blanca túnica representando el poder del Espíritu sobre él; la túnica ornada de joyas y la lámina metálica del seno representan la investidura sacerdotal; la radiante corona de oro, está entrelazada con la corona de espinas; pero no espinas muertas, sino llevando ahora suaves hojas, por la salud de las naciones (...). Efectivamente, cuando Cristo entra en un corazón humano, lleva consigo dos luces: primero, la luz de la conciencia, que ilumina las pasadas faltas, y, después, la luz de la paz, la esperanza de salvación. La linterna que lleva Cristo en la mano izquierda es esta luz de la conciencia. Su puerta, sobre las cizañas que la asaltan y sobre una manzana caída de uno de los árboles del huerto, significando así que el despertar de la conciencia no es solamente para las culpas cometidas sino también para las hereditarias (...). La linterna está suspendida por una cadena, enrollada a la mano de la figura, mostrando que la luz, que re vela el pecado, da al pecador la impresión de encadenar también la mano de Cristo (...). El halo de luz que sale de la cabeza de la figura es, por el contrario, la de la esperanza de salvación; brota de la corona de espinas, y aunque melancólica, apagada y llena de suavidad, es tan poderosa que en su brillantez se funden las formas de las hojas y de las ramas, que atraviesa mostrando que todo objeto mundano debe estar velado por esta luz hasta donde se extiende su esfera de acción (...). Creo que hay pocas personas a quienes el cuadro, así exactamente comprendido, no produzca profunda impresión. Por mi parte, lo juzgo una de las obras más sublimes del arte sagrado que se han producido en este o en cualquier otro siglo⁵³⁶.

Qué duda cabe que esta valoración de Ruskin, además de ayudar a comprender el cuadro de Hunt, sirvió para apagar sus primeras críticas y desdenes que se vieron reflejados particularmente en la revista *The Athenaeum*. Con el tiempo, *La luz del mundo* terminó convirtiéndose en uno de los iconos preferentes del cuadro religioso anglicano, pareciendo un compendio de la moralizadora fe victoriana que prefería subrayar las culpas y las debilidades humanas en vez de la luz divina de la salvación⁵³⁷. Su éxito se vio reflejado en la difusión del tema en forma de estampas y grabados a través de todo el imperio británico, el continente europeo e incluso América del Norte⁵³⁸.

El despertar de la conciencia (fig. 114), cuadro contemporáneo en su ejecución a *La luz del mundo*, parece ser que fue concebido por Hunt en su elaboración a raíz de lecturas de Dickens, expresamente a las aludidas por el escritor en su recuento de los barrios pobres londinenses y su consiguiente problema social de la prostitución. Diríamos que un *horror vacui* ha hecho llenar toda la habitación de objetos, muebles,

⁵³⁶ John Ruskin, «Una obra maestra prerrafaelista», carta publicada originalmente en el diario *The Times* en 1853. Citada en: Jesús Pedro Lorente, *op. cit.*, pp. 129-130.

⁵³⁷ Günter Metken, *Los Prerrafaelistas*, Blume, Barcelona 1981, p. 62.

⁵³⁸ Para Jesús Pedro Lorente, *supra op. cit.*, p. 128: «*La luz del mundo*» es un cuadro más bien ñoño, que ha tenido gran éxito en versión de estampita pía. De igual modo, para Pedro Lorente, la explicación de Ruskin en torno al cuadro, tanto en su explicación como en su retórica, más bien se parece a sermón de iglesia que a auténtica crítica.



115. *El despertar de la conciencia.* WILLIAM HOLMAN HUNT

instrumentos, cuadros y papeles pintados, reflejándose en el fondo del cuadro un espejo en el que nos hace aparecer un jardín al modo impresionista. La narración del cuadro, en su primera lectura, bien podría parecer una íntima velada de amantes en pleno coqueteo al son de una pieza de Chopin. Pero no; Hunt nos propone aquí el tema poco convincente y forzado de un caballero disoluto victoriano al que solo le ocupan sus

innombrables pretensiones. Como réplica, dando validez al título del cuadro, el gesto y la mirada de la joven muchacha, tomando definitivamente conciencia de su necesaria virtud y abriéndose inminentemente a la conversión y a la luz de la gracia.

A pesar de su prodigioso realismo doméstico y de su variante y acentuado colorido, consideramos a esta obra de Hunt totalmente afectada en la traducción de su temática y no menos desacertada en su retórica de gestos. Un apunte final, pareciera que Hunt, a pesar de su doctrina moral, no dejara zafarse definitivamente a la ya convertida de los brazos de su amante⁵³⁹.

Tomando como referencia inventiva el capítulo 16 del Levítico y el 53 de Isaías, Hunt pinta su polémico *Chivo expiatorio* (fig. 115) (1854-1855). Para dar mayor veracidad al tema, el tres de enero de 1854 Hunt deja Inglaterra para pintar el cuadro en Tierra Santa, expresamente a orillas del Mar Muerto. El deseo de Hunt era elaborar el tema *in situ*, trasladando así al cuadro todo el dramático realismo del teatro original donde supuestamente se ejecutaba el mandato expiatorio de la narración bíblica. Aunque en su narración interna pudiera leerse una prefiguración de Cristo que, a tenor del texto de Isaías moriría cargando con los pecados del mundo, *El chivo expiatorio* de Hunt solo terminó siendo un martirio para el pobre animal que, exhausto y rayando en la extenuación fue retenido constantemente junto a una calavera y un montón de huesos. La obra, expuesta dos años después en Londres, tendría el siguiente juicio de Ruskin: *Esta singular pintura, a pesar de los muchos defectos que contiene ya que en otros puntos está completamente fracasada, es, sin embargo, la que más nos tendría que dar que pensar entre todas las expuestas en la galería*⁵⁴⁰.

Si el *Chivo expiatorio* es testigo de la búsqueda de verosimilitud por Hunt, para Timothy Hilton no deja de ser más que un monumento al disparate y el despojo; inhumano por su asunto, *no hubo nunca antes un cuadro como éste, como ejemplo de pintura ni naturalista, ni simbólica, ni religiosa, ni animalística*⁵⁴¹.

Dentro igualmente del verismo ambiental desarrolló Hunt, también en Tierra Santa, *El hallazgo de Jesús en el templo* (1854-1860) (fig. 116), sirviéndose aquí como fuente el episodio narrado en el evangelio de San Lucas. Sabemos que en su deseo de veracidad histórica, Hunt utilizó como modelos sólo a semitas, constituyendo el cuadro una variante galería de retratos de la fisonomía judía de la época. Bien resuelto

⁵³⁹ Para más información sobre el cuadro ver: Sephen F. Eisenman, *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid 2001, pp. 221-222: *El interior está lleno de baratijas y chucherías victorianas. El cuadro registra el momento en que una joven, «con una resolución de santa sorprendida» en palabras del pintor, decide abandonar su vida de pecado y perdición. Como la mujer y el hombre mismos, la sala tiene una fisonomía, la cual cuenta una historia que, como escribió Ruskin, es «corriente, moderna, vulgar y trágica».*

⁵⁴⁰ Texto citado en Heather Birchall, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁴¹ *Los Prerrafaelistas, op. cit.*, p. 110.



115. *El chivo expiatorio.* WILLIAM HOLMAN HUNT

en su composición de fondos y masas, Hunt dirige su atención al tema nuclear de la historia, el hallazgo en la sinagoga de Jesús por parte de José y María. Como siempre, Hunt, en la correcta propiedad de su buscado detallismo arqueológico, nos vuelve a fijar en el cuadro todo un sinfín de objetos de la época. Señalemos, por ejemplo, la veracidad con la que se nos muestran algunos instrumentos musicales, especialmente el sistro, instrumento ritual que ya vemos igualmente recogido en los ajuares del antiguo Egipto. Sí hemos de decir también la convicción con que Hunt nos ofrece textiles y telas fruncidas con maestría en todo su natural.



116. *El hallazgo de Jesús en el templo.* WILLIAM HOLMAN HUNT



117. *La sombra de la muerte*. WILLIAM HOLMAN HUNT

De su segundo viaje a Tierra Santa, entre 1870 y 1873, es el cuadro *La sombra de la muerte* (Fig. 117). Aquí, Hunt nos propone el tema del Salvador circunstanciado en el instante en el que aparece trabajando en el taller de carpintería. En evidente iluminación frontal, Hunt recoge la instantánea en el momento en que un Jesús, ya adulto, ha concluido su jornada de trabajo, dando motivo por ello al gesto aliviado de estirar los brazos. Y en dicho ejercicio corporal, su sombra queda proyectada en

la pared que tiene detrás, sorprendiéndose la Virgen de la prefiguradora sombra que premonitoriamente parece ya aludir a la crucifixión del Hijo. A su vez, María se ocupa en abrir y mostrar el cofre donde aún se guardan los presentes y regalos que los Reyes Magos un día hicieron al niño. Diríamos que volvemos a estar con otra de las obras simbólicas de Hunt. En efecto, Jesús es aureolado a modo igualmente de Ascensión o crucificado por el doble arco de una ventana de la carpintería que contiene aureolando su cabeza. Muchos de los instrumentos del taller también nos hacen cita recurrente con ciertos símbolos de la pasión, tales como clavos y tenazas, sin olvidarnos de la cinta roja para fijar la cabellera que nos retrotrae de manera simbólica a la corona de espinas. Siguiendo el recuento iconográfico, sobre el alfeice de la ventana vemos un rollo abierto de la ley judía y, a su lado, dos granadas, claro símbolo de la Pascua de Resurrección. A pesar de su simbolismo religioso, toda esta representación naturalista del cuadro de Hunt fue aplaudida por el movimiento utopista de la época, especialmente por Thomas Carlyle, quien gustó que Hunt diera a Cristo en este cuadro el tratamiento laboral de un sencillo hombre de pueblo. No obstante, en los ambientes clericales de Oxford, el cuadro fue acusado en su representación como blasfemo⁵⁴².

Miembro fundador de la confraternidad de los prerrafaelistas, **John Everett Millais** (1829-1896), gracias a la fidelidad naturalista de su *Ophelia* (1851-1852), terminó convirtiéndose en uno de los máximos responsables del éxito comercial de la hermandad. Sin embargo, un años antes, 1850, su cuadro representando a *Cristo en casa de sus padres (Carpenter's Shop)* (fig. 118), aun elogiándose su esmerado realismo, la pintura terminó atrayendo el menosprecio de casi todos los críticos. Millais, recogiendo su inspiración en la mera observación de una tienda de carpintería de su época, trató la escena del Jesús Niño y su familia en el mero marco de una clase obrera, prescindiendo de toda indumentaria y arquitectura clásicas, incidiendo en la representación del trabajo físico y alejándose de la intemporalidad renacentista de los sagrados cuerpos idealizados; es decir, Millais, arremetiendo contra los convencionalismo, había terminado por democratizar toda la poética de la santidad religiosa de la escena. Inmediatamente desde *The Times*, la crítica no se dejó esperar: *El cuadro principal del señor Millais es para expresarlo con toda claridad, repugnante. Es sencillamente atroz la simple idea de querer establecer una unión entre la Sagrada Familia y los más toscos detalles de un taller de carpintería, no ahorrándonos nada de la miseria, nada de la suciedad e incluso nada de las enfermedades y retratando todo ello con una repugnante exactitud*⁵⁴³.

⁵⁴² Heather Birchall, *op. cit.*, p.80.

⁵⁴³ Gunter Metken, *op. cit.*, p. 71.



118. *Cristo en casa de sus padres (Carpenter's Shop)*. JOHN EVERETT MILLAIS

Casi al mismo tiempo que esta crítica del *Times*, Charles Dickens, incidiendo igualmente en la transmutación de la escena sagrada por un mediocre y repulsivo ritual proletario, desde su publicación en el *Household Words*, volvió a arremeter contra el cuadro de Millais con otra crítica no menos despectiva y dura que la del periódico *Times*: *Imagínese el taller de un carpintero. En primer término hay un espantoso muchacho pelirrojo en camión, con el cuello torcido y gimoteando, como si hubiese recibido un empujón al jugar en el arroyo cercano, y se alza para contemplar a una mujer arrodillada, tan horrible en su fealdad que (suponiendo que ninguna criatura humana pudiera existir ni un momento con ese cuello dislocado) sobresale de los demás personajes como un monstruo digno del mal vil de los cabarets de Francia o de la más infame taberna de Inglaterra*⁵⁴⁴. En síntesis, lo que tanto el *Times* como Dickens no aceptaron en el cuadro de esta Sagrada Familia de Millais fue la mirada plebeya con la que el pintor había osado plasmar a los personajes sagrados.

Más poético se nos muestra, sin embargo, Millais, en *El valle del descanso* (1858) (fig. 119) y en *Hojas de otoño* (1856). En el primero, desde la quietud que deviene ya en un ensañado atardecer, Millais nos retrata a dos monjas en el huerto-cementerio del convento, mientras una de ellas está dando tierra a una de las hermanas que acaba de fallecer.

Semejante poética la traslada igualmente Millais a *Hojas de otoño* donde la tierna juventud de un grupo de niñas, junto a un montón de hojas marchitas, parecieran

⁵⁴⁴ Texto citado en: Timothy Hilton, *op. cit.*, pp. 52-53.



119. *El valle del descanso*. JOHN EVERETT MILLAIS

aún no comprender plenamente la triste certeza del *tempus fugit* y la transitoriedad de la vida. Podíamos decir que ambas obras, además de marcar el final de la asociación de Millais con la hermandad prerrafaelista, pueden ser consideradas como dos auténticas *vanitas*. Traicionando, pues, los principios e ideales de la hermandad, Millais terminó abrazando la corriente estética que marcaba el servicio del gusto oficial de la Inglaterra victoriana⁵⁴⁵; dentro de dicho estilo oficial bien podría servirnos como ejemplo su escénico y no menos solemne cuadro bíblico titulado *¡Victoria, oh Señor!* (1871) (fig. 120) que, en afectada retórica gestual, nos quiere narrar Millais el momento en el que el ya anciano Moisés con brazos levantados y orantes, exhorta a su sucesor Josué a triunfar sobre sus enemigos, los amalecitas.

Tendencia radicalmente opuesta a la mirada plebeya de los personajes sagrados de Millais fue la corta obra de **Charles Allston Collins** (1828-1873). Collins, incorporado al grupo fundador de la Hermandad a través de Millais intercaló su carrera pictórica con la afición a la literatura, escribiendo textos para las publicaciones del *Household Words*, *Macmillan's Magazine* y *Cornhill Magazine*. Sin embargo, de entre su escasa creación pictórica hemos de señalar como obra altamente cualificada en su significado y expresividad de corte prerrafaelista al cuadro que Collins titula *Pensamientos de convento* (1851) (fig. 121). Haciendo referencia al Salmo 143,5: *Medito en todas tus hazañas, considero las obras de tus manos*, Collins nos muestra a una bien pa-

⁵⁴⁵ Cfr. Carlos A. Cuéllar, *op. cit.*, pp. 33-34.



120. ¡Victoria, oh Señor! JOHN EVERETT MILLAIS

recida y hermosa monja, pensativa y absorta en profunda contemplación y examen ante una flor de pasión que sujeta en su mano derecha; con la izquierda, sostiene casi al desgaire un misal iluminado, en el que se dejan ver «entre dedos» representaciones de la anunciación y de la crucifixión. En un esmerado estudio botánico, plagado de nenúfares, claveles, violetas, rosas rojas y azucenas, Collins pareciera simultanear y relacionar el virginal *hortus conclusus* de la Virgen con todo este idílico rincón del



121. *Pensamientos de convento*. CHARLES ALLSTON COLLINS

jardín conventual donde medita la monja. Completa la lectura y significación del cuadro la inscripción que va fijada en el marco, tomada del Cantar de los Cantares: «*Sicut lilium*» («*Como azucena*»).



122. *Sagrada Familia*. CHARLES ALLSTON COLLINS

James Collinson (1825-1881), miembro fundador de la hermandad, fue uno de sus primeros componentes en abandonarla, anunciando a Rossetti su defección por medio de una carta en la que afirmaba que su adhesión y fidelidad al catolicismo le impedía seguir siendo miembro de la hermandad⁵⁴⁶. Dentro del asunto religioso, dos obras de Collinson se ha de resaltar; primeramente su cuadro de corte historicista titulado *La renuncia de la reina Isabel de Hungría* (1850), detallándonos en él la repetida y atildada crónica de la temática medieval, incluyéndose en él todo el consabido elenco de arquitecturas, caballeros y ceremonias góticas. Inclinado más hacia el sentimentalismo nazareno es su cuadro de la *Sagrada Familia* (1878) (fig. 122) donde se dejan leer y referir todos los dictados sensibleros de las amables formas de la escuela alemana, incluyéndose ya en él la especificidad y el gusto prerrafaelista por dejar notoriedad en vegetaciones y detalles.

William Dyce (1806-1864) es uno de los pintores de la hermandad prerrafaelista que más dejó notar en su obra la influencia estilística de la escuela nazarena. Sabemos que en su primer viaje a Italia, 1827, además de adquirir un profundo conocimiento sobre la pintura italiana del Renacimiento, entró en contacto con el círculo de Overbeck quien ejercería posteriormente una gran influencia en su obra. Como acertadamente se ha dicho, Dyce sería transmisor y puente para los primeros ejemplos del estilo nazareno en la pintura británica⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ Timothy Hilton, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁴⁷ AA. VV., *Pintura Victoriana: de Turner a Whistler*, Museo del Prado, Madrid 1993, p. 225.

Tampoco podemos separar en la obra de Dyce el sello de su propia biografía personal, miembro devoto de la alta Iglesia Anglicana, llegando a ser considerado una autoridad en liturgia, teología y música religiosa antigua. Unido a todo este acerbo se pueden señalar en Dyce toda una serie de obras que vienen marcadas por el espíritu formal y pietista de la escuela nazarena. Ambientadas en su estilo señalaríamos: *Getsemaní*, *The woman of Samaria* y *Recollection of Pegwel Bay*, obras que junto a su *Magdalena* meditando recogen, como hemos dicho, de manera fidedigna, el aurea y dictado de la simbólica nazarena. No obstante, las dos obras que mejor reflejarán el significado de dicha escuela alemana en Dyce serán *Jacob y Raquel* (1850-1853) (fig. 123) y *St. John Leading Home his adopted Mother* (1860) (fig. 124). En ambas déjanse notar de manera simultánea las perfecciones dibujísticas del pincel de Cornelius y las instantáneas devotas de las composturas de Overbeck.

Al igual que William Dyce, **Ford Madox Brown** (1821-1893), en una de sus prolongadas estancias en Italia, también entabló contacto con la fase tardía de los nazarenos, especialmente con Friedrich Overbeck y Peter Cornelius⁵⁴⁸, relación que tuvo



128. *Jacob y Raquel*. CHARLES ALLSTON COLLINS



124. *St. John Leading Home his adopted Mother*.
CHARLES ALLSTON COLLINS

⁵⁴⁸ Gunter Metken, *op. cit.*, p. 30.



125. *Jesús le lava los pies a Pedro*. FORD MADOX BROWN

como resultado una paleta luminosa, una meticulosa representación del detalle y un color claramente naturalista⁵⁴⁹. En la confluencia de su estética también se suman algunas remembranzas formales del academicismo de David⁵⁵⁰, acusándose en sus obras ese tono historicista de la artificiosidad y del excesivo énfasis retórico y melodramático⁵⁵¹. Símil de la escuela nazarena es su cuadro titulado *John Wycliffe lee la Biblia a Juan de Gante* (1847-1848), donde su estilo naturalista y los colores semejantes al fresco, reflejan la influencia tanto de Overbeck como de Cornelius, recordándonos el aire y estilo de la obra de Madox los frescos del Casino Massimo, sobre todo en lo que se refiere a luces, tonos planos y composición dispersa. Igualmente overbeckiano es el *Jesús le lava los pies a Pedro* (1852-1856) (fig. 125), conjugándose en él la semblanza pietista, el sutil señalamiento del dibujo y los detalles naturalistas. *El traje de colores* (1864-1866), donde la pintura ilustra el episodio bíblico (Gn 37,32) en el que los hijos de Jacob, tras haber vendido a su hermano, muestran al padre su túnica ensangrentada,

⁵⁴⁹ Donald Martin Reynolds, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁵⁰ Timothy Hilton, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁵¹ Gabrielle Crepaldi, *Prerrafaelistas, op. cit.*, p. 18.



126. *La juventud de nuestro Señor*. JOHN ROGERS HERBERT

pensamos que, a pesar de su sobresaliente solución colorista —accidentando con total magisterio luces y sombras—, no termina por dar total convicción al relato, ya que notamos en la semblanza de todos los personajes de la escena, a pesar del engaño, un requerimiento gestual excesivamente forzado y no menos natural.

Ceñido al grupo fundador de la hermandad y emparejado con su estética medievalista y nazarena, hemos de considerar la pintura de **John Rogers Herbert** (1810-1890). Católico converso y fiel amigo de Pugin, Herbert pintó escenas bíblicas de gran precisión arqueológica. Aún así, sus cuadros religiosos están tocados de un excesivo hálito idealista subrayándose en sus formas la blandura expresiva de la estética nazarena. De lo que decimos, sírvanos como ejemplo *La juventud de nuestro Señor* (1847-1856) (fig. 126), obra que lleva también como subtítulo *Nuestro Señor sujeto a sus padres en Nazaret*; en cierto sentido, notamos en esta obra de Herbert un cierto emparentamiento temático con el *Cristo en casa de sus padres* de Millais. Más altura expresiva y menos ceñido ya al aurea nazarena es su *María Magdalena*, acercándonos aquí Herbert con convicción resolutiva la melancólica estampa de infinita tristeza porque ya acaban de enterrar su Señor.

Con **Edward Burne-Jones** (1833-1898), sin abandonar la mirada medievalista ni la fantasía decorativa, el Prerrafaelismo da entrada a su segunda fase. Pero su poética estilística ya no se dejará llevar tanto por el preciosismo realista y los colores brillantes, sino que, sirviéndose del mundo imaginario o legendario, nos acercará a lo simbólico como una de sus características más significativas. También, con Burne-Jones se iniciará la predilección por el color apagado, el dibujo y la aplicación decorativa de la línea, dejándose

leer en toda su textura un arte ya no tanto de descripción precisa, sino de evocación poética. En efecto, más que encontrar en Burne-Jones la atención a la observación de la naturaleza, percibimos en su narración estética el lenguaje formal de un simbolismo esteticista.

De su obra religiosa, tres obras tendríamos que significar aquí: *El caballero de la misericordia* (1863), *La estrella de Belén* (1864) y, sobre todo, *La Anunciación* (1876-1879) (Fig. 127). Y es esta *Anunciación* la obra por la que mejor podríamos identificar las nuevas formas estéticas a seguir en este segundo período del prerrafaelismo. Con el pretexto de unas arquitecturas renacentistas, Burne-Jones nos insta a contemplar no tanto la escena de la Anunciación como las actitudes y estados anímicos introspectivos de los personajes, y aquí, especialmente, el de la Virgen, casi en inexpresiva figuración facial, pero, a la vez, adivinándose en su rostro un ensimismamiento preñado de melancolía. Esta Virgen, fijándonos en su retórica y compostura, bien podríamos decir que es una de las jóvenes muchachas que se ha escapado de *La escalera de oro* (1876) para ponerla Burne-Jones a sacar agua



127. *La Anunciación*.
EDWARD BURNE-JONES

junto al pretil del pozo. Pensamos también que esta *Anunciación* está inspirada en maneras y composturas del idealismo figurativo botticelliano. Para concluir, hemos de decir que en la semblanza de esta Virgen notamos una fusión entre la expresión pictórica de Burne-Jones y los *Sonetos del portugués* (1850) de la poetisa **Elizabeth Barret Browning** (1806-1861). La melancólica sonoridad de los versos de Elizabeth y sus melódicos fraseos de alma femenina, a modo de contrapunto, parecieran refrendarse en las también melancólicas y abstraídas mujeres de Burne-Jones⁵⁵².

⁵⁵² Cfr. Carlos Pujol, *Elizabeth Barret Browning. Los sonetos del portugués*, Planeta, Barcelona 1989, p. 17: *Elizabeth Barret Browning es el amor romántico e ideal tamizado por una advocación iconográfica de pretensiones angélicas. Descubren a la poetisa el naciente grupo prerrafaelista, Carlyle y Harriet Martineau.*

11.- «ESTETICISTAS Y VICTORIANOS»

Después de Edward Burne-Jones, a mediados de la década de los sesenta, y en compleja simbiosis con el arte de los prerrafaelistas, empieza a tomar protagonismo un nuevo vocabulario estético, denominado a su vez «esteticismo y clasicismo». Dicho movimiento, que se extenderá hasta el final de la centuria, basándose en la teoría francesa del arte por el arte, sin desdeñar del todo la narrativa, terminará relegando a un segundo plano tanto la transmisión de lecciones morales como la predilección por la temática de obra religiosa.

Dentro de toda esta variedad de nómina de pintores, caracterizados sobre todo por emplear unas cuidadosas combinaciones cromáticas de forma, tono y color, habríamos de considerar primeramente a **Frederic Lorkd Leighton** (1830-1896). Ateniéndonos solamente a su obra religiosa, tendríamos que señalar en primer lugar *La Virgen de Cimabue llevada en procesión por las calles de Florencia* (1855), cuadro pintado por Leighton en su etapa como discípulo en Frankfurt con uno de los miembros del grupo de los nazarenos, Jacob von Steinle⁵⁵³. Pero en cuanto a la temática específicamente religiosa se refiere, la obra más importante y cualificada de Lord Leighton vendría ejecutada en el fresco que realizó en 1862 para la Iglesia de San Miguel en Lyndhurst, Hampshire, obra que lleva como narrativa el tema de *Las vírgenes prudentes y necias* (fig. 128), leyéndose doblemente en su diseño y estética formal tanto las influencias de la escuela prerrafaelista como de la de Overbeck. En efecto, en *The Wise and Foolish Virgins*, todo el espíritu del fresco nos retrotrae al precisismo dibujístico



128. *Las vírgenes prudentes y necias*. FREDERIC LORKD LEIGHTON

⁵⁵³ P. N. Sobregrau, *El simbolismo. Soñadores y visionarios*, Tablate Miquis, Madrid 1984, p. 83.



129. *La Anunciación*. ARTHUR HUGHES

de los nazarenos, montado en su clásico aparato de escenografía retórica y finalmente resuelto y conjugado con el variante color y la luz prerrafaelista.

Sin abandonar del todo los presupuestos estéticos de la hermandad prerrafaelista, se nos muestra la obra religiosa de **Arthur Hughes** (1832-1915). Hughes, clásico pintor de amoríos desgraciados, moviéndose entre el inestable equilibrio de lo conmovedor y lo sensiblero, trasladó a sus obras religiosas un cierto empalagamiento formal de estampa pietista, pudiendo ser éste, como ejemplo, el caso de su *The Nativity* (1858). Más fama, sin embargo, le reportó a Hughes el óleo de *La Anunciación* (1872-1873) (fig. 129), volviendo a trasladar a la Virgen la femenina semblanza de la fragilidad y la *conturbatio* ante la inesperada aparición del ángel; ángel que más parece aquí crisálida saliendo del capullo que no divino mensajero enviado del cielo. Todo este óleo, no obstante, se nos muestra magníficamente realizado por medio de un cromatismo intensamente encendido, casi acuarelado, no teniendo ya nada que ver con el detallismo realista de sus obras anteriores; valga aquí el caso, por ejemplo, de *Un noviazgo demasiado largo*.



130. *Orphans*. GEORG ADOLPHUS STOREY

Aunque no fue expresamente un pintor de temática religiosa, **Georg Adolphus Storey** (1834-1919), con sensibilidad y sentimiento, supo acercar con sus cuadros de denuncia social un discurso cargado en altas claves de prédica moral. Su *Orphans* (fig. 130) nos describe de manera convincente la triste situación de muchas mujeres decimonónicas que no tuvieron más remedio que pedir amparo y dejar sus hijos en las casas de misericordia y orfandad.

John William Waterhouse (1849-1917) supo adoptar como nadie todo el estilo de las *femmes fatales* de los prerrafaelistas, combinando en estilo figurativo las sugerencias estéticas de Burne-Jones con la técnica vigorosa de Bastien-Lepage. Y en cuanto a la temática religiosa, ciertamente no anduvo muy generoso Waterhouse en las creaciones de dicho género. Excusémosle no obstante por dejarnos una interesante muestra con la muerte de la virgen romana *Santa Eulalia* (1885), apareciéndonos ésta en un efectista escorzo sobre un enlosado de nieve, y acentuándose en todo el rigor y detalle de la obra el evidente gusto por la moda de la pintura histórica. Con ciertos resabios de técnica impresionista y figuraciones a lo Rossetti es el óleo de *Santa Cecilia* (1895) (fig. 131) mostrándonos a la santa en el instante en el que dos ángeles de clara androginia acompañan a la patrona de la música con su angelical concierto. Santa Cecilia, apoyando femeninamente sus manos en un cantoral abierto, pareciera estar retratada en instante de *in somno pacis* y circundada por su virginidad con un profuso y vegetal *hortus conclusus*.



131. *Santa Cecilia*. JOHN WILLIAM WATERHOUSE

Aunque solo sea por su obra titulada *Confesión* (1896) (fig. 132), merece la pena nombrar dentro del elenco de pintores esteticistas y victorianos a **Frank Bernard Dicksee** (1853-1928). Pero *Confesión*, magníficamente ejecutada en su atmósfera luminosa, se nos muestra sin embargo insinuantemente equívoca y ambigua en su aparente



132. *Confesión*. FRANK BERNARD DICKSEE

temática narrativa. Pareciera aquí, entonces, que el sagrado instante de la confidencia sacramental fuera puesto en duda por Dicksee, mostrándonos junto a su confesor a una bellísima dama victoriana en insinuante actitud de, tal vez, poco comedimiento sacramental. ¿Quién confiesa a quién?, podríamos preguntarnos. Por otra parte, quizá la dama, en supuesta enfermedad, haya solicitado en su propia casa el innegable auxilio de la confesión; pero, pensamos, sin embargo, que Dicksee, para tan sagrado instante, tendría que haber dispuesto a la dama con un poco más de decoro, ya que es evidente que nos la ha sentado en un sillón orejero, vestida en camisón o salto de cama⁵⁵⁴. ¿Una crítica velada a la doble moral victoriana? Podría el cuadro entonces interpretarse desde aquí.

Muy próxima a la caricatura anticlerical es la obra de **Walter Dendy Sadler** (1854-1923) cobrando fama su serie de las comidas en los conventos. La instantánea *Friday* (1882) puede ser un buen ejemplo de ello donde Sadler, no negando sus creencias reformistas, arremete contra las opíparas comidas de un abad entre sus frailes. El óleo, ejecutado con sumo rigor en toda su inspección realista, no se desdice en su valoración final del ya clásico tópico anticatólico del «buen vivir» de los frailes.

Capítulo aparte hubiera merecido el aporte de la pintura femenina en cuanto a la temática religiosa se refiere. No obstante, hemos de recordar que tanto la escuela específicamente prerrafaelista como la esteticista estuvo magníficamente representada por una nómina de pintoras a lo largo de casi todo el siglo XIX: **Ana Mary Howitt** (1824-1884), **Rosa Brett** (1829-1873), **Joana Mary Boyce** (1831-1861), **Evelyn de Morgan** (1855-1919) y **Marianne Preindelsberger Stokes** (1855-1927). De estas dos últimas pintoras percibimos primeramente en Evelyn de Morgan una estrecha relación de su obra con la angelología poética de Elizabeth Barrett Browning, acentuándose en su estética de figuración a lo Burne-Jones, una mística pseudorreligiosa con claros reclamos a la teosofía de la época. Dentro del purismo de las formas de la escuela prerrafaelista, más convincente se nos presenta la obra religiosa de Marianne Preindelsberger Stokes, singularizada a caballo entre el estilo del Quattrocento y la estética botticelliana; de ella, tanto la *Santa Isabel de Hungría tejiendo para los pobres* (1895) (fig. 133) como su *Madonna con Niño* (1907) (fig. 134), refrendan todo ese interés de la artista por la veracidad y unción de la temática religiosa.

Como hemos podido apreciar, desde el punto de vista histórico estilista, la hermandad prerrafaelista, de manera continua e intermitente, se situó entre el piadoso y púdico romanticismo de los nazarenos, el documento social de mediados del XIX

⁵⁵⁴ Cfr. Lionel Lambourne, *Victorian Painting*, Phaidon, London 2005, pp. 388-389: *Striking analogies arise also from Frank Dicksee's «The Confesion» in which we see a man confessing to a woman, or vice versa; the relationship is deliberately left ambiguous.*

y el esteticismo victoriano de la segunda mitad de dicho siglo⁵⁵⁵. Pero su honrado intento les colocó, quizá desde un principio, en un callejón sin salida. Para Ernest H. Gombrich, su inicial propósito de convertirse en nuevos primitivos era ya en sí misma una idea demasiado contradictoria para poder triunfar⁵⁵⁶. Pero del pretencioso intento de los prerrafaelistas y de su utópico fracaso sírvanos traer en este instante el juicio que sobre la hermandad nos realizó William Gaunt: *El prerrafaelismo era ya en sí un malentendido que todos malentendieron. Era una reforma y un sueño. Era real e irreal. Era moderno y se localizaba en la Edad Media. Era una conclusión razonable basada en premisas extravagantes, una fantasía que se originaba en una propuesta práctica. Constituía un escape de la época y un medio para transformarla. Era un círculo en el que el futuro y el pasado se perseguían mutuamente. Era una dimensión en la que la gente y las cosas eran reales y, sin embargo, eran fantasmagóricas*⁵⁵⁷.

Curiosamente, a su vez, nos encontramos en el discurso prerrafaelista una preceptiva objetivamente señalada en un *corpus* que sirviera como referencia a seguir en su normativa escrita. Es decir, desde el punto de vista estilístico no terminaron de poseer canon, norma o denominador común, convirtiéndose en la práctica en radicalmente individualistas y, a veces, también opuestos. Como afirma Timothy Hilton, el prerrafaelismo se convirtió en tan vario que, desde el aspecto estilístico, no puede ser definido plenamente del todo⁵⁵⁸. Diríamos, pues, que el elemento más puro del prerrafaelismo y su pureza de extensión en el tiempo, solo podríamos limitarlo a



133. Santa Isabel de Hungría tejiendo para los pobres.
MARIANNE PREINDELSBERGER STOKES

⁵⁵⁵ Úrsula Hatje, *Historia de los estilos artísticos*, Tomo II, Istmo, Madrid 1998, p. 189.

⁵⁵⁶ Ernest H. Gombrich, *Historia del arte*, *op. cit.*, p. 431.

⁵⁵⁷ William Gaunt, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁵⁸ *Los prerrafaelistas*, *op. cit.*, p. 9.



134. *Madonna con Niño*. MARIANNE PREINDELSBERGER STOKES

cuatro o cinco años; después, los miembros de la P.R.B. comenzaron a dispersarse, dejando solamente a William Holman Hunt el triste privilegio de abandonar la casa y cerrar la puerta⁵⁵⁹. Puede ser que para encontrar las causas de semejante abandono de la casa, nos sirvan estas palabras para comprender la desilusión de un intento que solo se quedó en sueño: *La tragedia de prerrafaelismo fue la tragedia de una idea. El prerrafaelismo se quebró ante el poder de la sociedad industrial y material contra el cual había surgido*⁵⁶⁰. ¿Cómo sintieron todo esto J. Ruskin y W. Morris?

⁵⁵⁹ Alain Besancon, *op. cit.*, p. 342.

⁵⁶⁰ William Gaunt, *op. cit.*, p. 24.

V

ESPAÑA

- 1.- El imperio de la academia: Esteban de Arteaga.
- 2.- Al «aire neoclasicista»: F. Bayeu y S. Maella.
- 3.- D. Francisco de Goya.
- 4.- Zacarías González y Vicente López.
- 5.- Purismo y pervivencias overbeckianas.
- 6.- El nazarenismo de la escuela madrileña de los Madrazo.
- 7.- Nazarenismo y mezcolanza ecléctica.
- 8.- Los primeros «apóstoles» del nazarenismo catalán: Pablo y Manuel Milá i Fontanals.
- 9.- D. José Galofre y Coma: El artista en Italia.
Primer tratado de preceptiva nazarena en España.
- 10.- La pintura catalana nazarena.
- 11.- El debate sobre la estética nazarena.
- 12.- La pintura de Historia.
- 13.- El costumbrismo religioso.
- 14.- El «movimiento realista» y el declinar de la pintura religiosa a fin de siglo.

1.- EL IMPERIO DE LA ACADEMIA: ESTEBAN DE ARTEAGA

Ante el desconocimiento e imprecisión a la hora de usar apropiadamente una terminología que pudiera explicar lo inefable, el ensayo de *El no sé qué* del **P. Benito Feijóo** (1676-1764), vertido en su *Theatro crítico universal* (1734), puede decirse que termina constituyéndose como uno de los primeros discursos estéticos que anticipan el romanticismo:

La hermosura de un rostro es cierto que consiste en la proporción de sus partes o en una bien dispuesta combinación del color, magnitud y figura de ellas... Pero cuando alguna de estas proporciones falta, dicen que tiene aquel rostro un «no sé qué» que hechiza. Y este «no sé qué», digo yo que es una determinada proporción de las partes en que ellos no habían pensado y distinta de aquella que tienen por única para el efecto de hacer el rostro grato a los ojos. De suerte que Dios, de mil maneras diferentes, y con innumerables diversísimas combinaciones de las partes, puede hacer hermosísimas caras. Pero los hombres, reglando inadvertidamente la inmensa amplitud de las ideas divinas por la estrechez de las suyas, han pensado reducir toda la hermosura a una combinación sola, o cuando más a un corto número de combinaciones, y en saliendo de allí, todo es para ellos un misterioso «no sé qué»... Lo propio sucede en la disposición de un edificio. Aquél «no sé qué» de gracia no es otra cosa que una determinada combinación simétrica, fuera de las comunes reglas. Encuéntrase alguna vez un edificio que en esta o en aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los arquitectos, y con todo, hace a la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros muy conformes a los preceptos del arte. ¿En qué consiste esto? ¿En que ignoraba sus preceptos el artífice que le ideó? Nada menos. Antes bien, en que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla, pero según una regla superior que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Proporción y grande, simetría y ajustadísima, hay en las partes de esa obra, pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada adonde arribó por su valentía la suprema idea del artífice. Si esto sucede en las obras de arte, mucho más en las de la naturaleza, por ser éstas efectos de

*un artífice de infinita sabiduría, cuya idea excede infinitamente, tanto en intensidad como en extensión, a toda idea humana y aún angélica*⁵⁶¹.

En todo este decir claro, apacible y llano no deja de sorprendernos la libertad estética de Feijóo reivindicando por encima de todo los derechos del genio creativo frente a las codificadas e inmutables leyes estéticas. Digamos, pues, que en éste *no sé qué*, Feijóo, nos propone la parecida e inexplicable cualidad que ya los griegos dieron en llamar «gracia», precisión terminológica que además de contener la esencia de la belleza, tampoco era incompatible ni se desdecía de la fealdad. Oído lo dicho, no es de extrañar que ante semejante ciudadano libre de esta república de las letras dieciochescas, se haya afirmado que escuchar la voz de Feijóo, por encima de lo establecido y académico, termina por ensanchar el ánimo⁵⁶².

Pero lamentablemente los tiempos aún no estaban preparados para aceptar las intuiciones estéticas de Feijóo. Nuestra literatura artística seguía fijando su normativa amparándose en códigos preceptivos de la antigua usanza. Es decir, tanto Palomino⁵⁶³ como Ayala⁵⁶⁴ y Mayans⁵⁶⁵ siguieron discursando en el clásico estilo de la tradición

⁵⁶¹ Fr. Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, *Teatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes: escrito por el muy ilustre señor D. Fr. Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, Maestro General del Orden de San Benito, del Consejo de S. M.*, a costa de la Real Compañía de Impresores y libreros, Madrid 1734, «Discurso Duodécimo»: «El no sé qué», pp. 367-369.

⁵⁶² Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo III, Cap. I: «De las ideas generales acerca de la belleza, en los escritores españoles del siglo XVIII», p. 109: *Con letras de oro debiera estamparse, para honra de nuestra ciencia, esta profesión de libertad estética, la más amplia y solemne del siglo XVIII, no enervada como otras por restricciones y distingos, e impresa, y esto es muy de notar, casi treinta años antes de que Diderot divulgase sus mayores y más felices arrojos.*

⁵⁶³ Antonio Palomino, *El Museo pictórico y Escala óptica I: Teórica de la Pintura*, Aguilar, Madrid 1988.

⁵⁶⁴ Fr. Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas. Escrita por el M.R.P.M. —., de la Sagrada, Real y Militar Orden de nuestra Señora de las Mercedes, Redención de cautivos, Doctor teológico de la Universidad de Salamanca, Catedrático Jubilado de teología, Maestro de sagradas lenguas en dicha universidad, Predicador de S.M.* Manejamos aquí la edición de tres tomos, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, Barcelona 1883. Además de las leyes del decoro, *El pintor cristiano* del P. Ayala, es una llamada constante al rigor y la propiedad, condenando todos los anacronismos y subordinando muchas veces el criterio estético al criterio arqueológico. Hemos de decir que en España la pintura religiosa lo consultó con profusión, especialmente la corriente nazarena. En efecto, no tenemos más que escuchar al P. Ayala en su descripción de la Imagen de Cristo en la edad varonil, Tomo I, pp. 252-254, para darnos cuenta que su propuesta se va a identificar con la estética nazarena del Señor: *Debe pintarse a Cristo de un semblante apacible, hermoso, no redondo ni puntiagudo, bien que algo carilargo, su color parecido al del trigo (...). Su estatura de tres codos y medio, esto es, bastante alto. Sus ojos rubios, algo negros, resplandecientes, agraciados. las cejas no muy arqueadas y la barba no muy larga. El pelo tirando a rubio y cayendo con suavidad hacia la espalda (...). El cuello con declivio proporcionado, ni estrecho ni demasiado ancho... etc.*

⁵⁶⁵ Gregorio Mayans y Siscar, *Arte de pintar*, Imprenta José Rius, Valencia 1854. Para D. Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo III, Cap. IV: «De la estética en los tratados de las artes del diseño durante el siglo XVIII», p. 539: *Su «Arte de pintar» es obra de erudito, sacada mucho más de libros que de la observación personal de las obras de arte; y a pesar de la fecha que lleva, está, como todas las obras de Mayans, dentro de la tradición española castiza, pudiendo considerarse en gran parte como un atinado compendio del Carducho, del Sigüenza, del Pacheco y del Palomino, acrecentados en la parte histórica con muchas noticias derivadas de incansable y curiosa lectura.*

española; atinados compendios que nunca dejaban de la mano lo ya dicho en Carducho, Sigüenza o Pacheco.

Con todo, bajo la influencia de Mengs, terminaron imponiéndose en España las tesis clasicistas, propuestas estéticas que a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVIII pesaron con verdadero despotismo sobre nuestros tratadistas de pintura. En efecto, en sintonía con la didáctica clasicista mengsiana, toma protagonismo en la última quincena de la centuria dieciochesca la obra de **Esteban de Arteaga** (1747-1799), titulada *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789). Núcleo esencial del tratado de Arteaga es la propuesta por buscar siempre la bella representación, intentando mostrar por encima de todo en la copia o imitación de una cosa los parámetros que llaman a la belleza ideal; es decir, convertir incluso lo feo y desagradable en hermoso:

El fin de la representación es excitar en el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos análogos a los que excitaría la presencia real y física de los mismo objetos, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite; de cuya particularidad resulta que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos e, cuanto lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables⁵⁶⁶.

Después de las instrucciones estéticas de Arteaga, en España la corriente que coge protagonismo será la neoclásica, ideal estético que girará fundamentalmente en torno a la belleza, siendo esta catalizador y norma de toda actividad artística. A través de la Academia y de la protección real, el neoclasicismo, heredero de la estética davidiana, se institucionalizará plenamente a partir de 1790. Criticando los aún estertores del bárbaro estilo barroquizante, vuelven su mirada hacia la pureza clásica, inclinándose más por la perfección de la línea y el dibujo que por los excesos rubensistas del color. En la línea de Pussin y David, el dibujo terminará encarnando la idea de la belleza o *disegno interno* como *scintilla della divinitá*, relegando y acusando al color como mero impacto sensual y apto para los no entendidos. En cierta medida, en dicha propuesta neoclásica se atisba un cierto retorno a la moral, a la contención formal y a la vuelta al orden.

⁵⁶⁶ Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Edición de Fernando Molina, Tecnos, Madrid 1999, p. 63. Para ser más exactos, ciertamente también tenemos que decir aquí que frente a la estética neoclásica que había identificado la belleza con la verdad y afirmando la primacía absoluta de la razón, Arteaga centra igualmente su interés en torno al hombre y sus sentimientos, sosteniendo que el poder de la razón no es absoluto sino que está modificado por el sentimiento y el gusto. Idea, pues, de Arteaga que en cierta medida anticipa parte del «yo romántico». Cfr. Fernando Molina Castillo, *Esteban de Arteaga (1747-1799)*, Orto, Madrid 1998.

2.- AL «AIRE NEOCLASICISTA»: FRANCISCO BAYEU Y SALVADOR MAELLA

Herederos aún del clasicismo mengsiano, pero ya tocados por los aires neoclasicistas, hemos de señalar primeramente las obras religiosas de **Francisco Bayeu** (1734-1795) y **Mariano Salvador Maella** (1739-1819). De Bayeu, desarrollando su temática barroca con claras influencias fresquistas del Jordán y Giaquinto entre los años 1770 a 1775, después del discipulado de Mengs, irá evolucionando desde las formas decorativistas de un fenecido rococó hacia un neoclasicismo académico. De éste, en cuanto a la temática religiosa se refiere, señalemos en primer lugar su *Éxtasis de San Antonio* (1753), copia de un cuadro que sobre el mismo tema pintará Giaquinto para la Iglesia de San Giovanni di Dio en Roma; aquí, Bayeu da a San Antonio una convincente expresividad en el rostro, rodeando a su vez al santo de los debidos elementos que han de simbolizar el ascetismo y la penitencia. Abandonando ya las tonalidades oscuras,



135. *La Sagrada Familia*. FRANCISCO BAYEU



136. *La adoración de los magos*. FRANCISCO BAYEU

ejecuta Bayeu la *Inmaculada* de 1758, notándose en ella las dulces y amables composuras de la escuela napolitana, haciéndose igualmente ver en ella las maneras estilísticas del rococó. Al margen de los escenográficos frescos de las bóvedas del Pilar y del claustro de la catedral de Toledo, *La Sagrada Familia* (1776) (fig. 135) se nos presenta ya ejecutado en la órbita preciosista de las maneras mengsianas, es decir, suavidad en el color y perfección en el dibujo. Dentro del mismo contexto visual y con un exquisito cuidado de la luz frontal realizará Bayeu *La adoración de los magos* (1791) (fig. 136), óleo al que ya podemos considerar plenamente neoclásico.

Parecido itinerario al de Bayeu se ha de considerar la obra de **Mariano Salvador Maella**. Y en un ligero recuento de su obra religiosa hemos de aludir primeramente a sus *Inmaculadas* (fig. 137), notándose en ellas resabios murillescros que se concatenan con impostados y poco convincentes arrobos a los rococó. No desdiciéndose todavía del aire barroco y teatral es su obra para la catedral de Valencia sobre el tema de *La conversión de San Francisco de Borja*, asunto del santo jesuita ante el féretro de Isabel de Portugal que dictará invención, ya en el siglo XIX, a posteriores pintores para lo que se dará en llamar pintura de historia. En magnífica vista de cuerpo presente,



137. *Inmaculada*. MARIANO SALVADOR MAELLA

ejecutado en atmósferas de tonalidades oscuras, es la *Muerte del Beato Gaspar Bono* (1787); aquí, Maella, al igual que Bayeu, no niega la influencia compositiva de la susodicha escuela napolitana, sobre todo en lo que se refiere a sus acentos compositivos y retóricos. Intimista, suelto en el dibujo y claramente devocional es la *Natividad*, especificándose en él, una vez más, maneras y formas de los aún ecos del rococó.



138. *Santa Leocadia ante el Pretor*. MARIANO SALVADOR MAELLA

En evidente empaque clasicista es el *Santa Leocadia ante el Pretor* (fig. 138), obra en la que simultáneamente se referencian motivos del aparato escenográfico barroco con la limpidez y claridad del dibujo. Cerramos el recuento de la obra religiosa de Maella con su *Santa Catalina de Siena recibiendo la Sagrada comunión de un ángel*



139. *Santa Catalina de Siena recibiendo la Sagrada comunión de un ángel.*
MARIANO SALVADOR MAELLA

(fig. 139), cuadro que encierra tras de sí, amén de un aire teresiano, remembranzas compositivas de las anunciaciones a lo Jordán.

3.- D. FRANCISCO DE GOYA

En cuanto a valorar la pintura religiosa de **Francisco de Goya** (1746-1828) no anduvo la crítica decimonónica por las lindes de loar, ni mucho menos de comprender, las novedosas propuestas estéticas del genio aragonés. Casi sin piedad, le acusó de falta de unción y espiritualidad, aceptando, eso sí, que ciertamente el pintor dedicó mucha temática a cuadros religiosos pero, siempre afirmando después, que nunca fue capaz de pintar un cuadro auténticamente religioso. Como crítica despectiva se clavaba, pues, en la obra religiosa de Goya, sobre todo, la ausencia de devoción, de fervor religioso y del debido misticismo que para tan sagrados asuntos había siempre caracterizado a la pintura religiosa hispana. Y algunos ojos, por ejemplo, como el de Pedro de Madrazo, no dudaron en extender contra las creaciones religiosas de Goya los más duros dardos y epítetos descalificatorios:

Lo deforme y lo ridículo de la naturaleza humana se clavaban en la retina de Goya como una saeta: podían pasar para él, inadvertidas, la verdad o la nobleza, la fealdad física o moral, nunca. Tal vez por esa causa fueron poco felices las composiciones de asuntos religiosos y místicos que se comprometió a ejecutar en algunas ocasiones. Pintó, en efecto, para la catedral de Toledo, un Prendimiento de Cristo en que lo menos apreciable es cabalmente la figura del Salvador; para la Iglesia de San Antonio de la Florida a orillas del Manzanares, la cúpula y los demás frescos que la avaloran, en que los milagros del santo titular aparecen tan familiarmente tratados como pudiera serlo un espectáculo de volatineros ambulantes, y en que hay ángeles andróginos de ojos de fuego y cutis de camelia, ángeles que parecen hermosas meretrices. Pintó, asimismo, según queda dicho, algunos frescos en las cúpulas del templo de Pilar de Zaragoza, y tanto en unas como en otras obras demostró paladinamente que no era su vocación la Historia Sagrada ni la piadosa leyenda. Nada hay más frío e insípido que los pasajes de San Francisco de Borja, que ejecutó para la catedral de Valencia, ni cosa más inadecuada que la expresión que dio a las santas Justa y Rufina pintadas para la sacristía de la catedral de Sevilla⁵⁶⁷.

Semejante valoración negativa de la obra religiosa de Goya también siguió escuchándose todavía en una parte de la crítica del siglo XX. Y aquí, simpatías y humores personales del crítico de turno, no exentas de manipulaciones e interpretaciones oportunistas, trataron muchas veces de llevar a su propio contexto ideológico las nunca explicables intenciones de la trama interior y existencial del genio creador. Surgieron aquí, entonces, las infundadas leyendas a la hora de perfilar esa figura tópica del Goya descreído y revolucionario que no había hablado más allá de sus *Caprichos*. Otros, por ejemplo, olvidando su constante contacto con el discurso ilustrado, no dudaron tampoco en tildarle de escasa o nula formación, llegando a afirmar que el pintor aragonés siempre estuvo dotado de una inteligencia poco reflexiva⁵⁶⁸. En fin, crítica injusta que en lo que respecta a su obra religiosa no se llegó a corregir hasta bien pasada la segunda mitad del siglo XX; pensemos que todavía hacia los años cincuenta, el filósofo Ortega aún no gustaba de su producción religiosa⁵⁶⁹. Y tendrá que ser años más tarde, para un autor tan poco sospechoso de beatería como Kingender, cuando Goya empiece a ser considerado como el último gran pintor religioso español⁵⁷⁰.

No nos es fácil aquí, ni esa es nuestra pretensión, hacer todo un recuento de la abundante obra religiosa que nos legó Goya; sí intentaremos, no obstante, hacer un

⁵⁶⁷ Pedro de Madrazo, "Goya", *Almanaques de la Ilustración*, 1880. Citado en: José Luis Morales y Marín, *Goya. Pintor religioso*, Diputación General de Aragón, Zaragoza 1990, p.14.

⁵⁶⁸ Roberto Alcalá Flecha, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Diputación General de Aragón, Zaragoza 1988, p. 11.

⁵⁶⁹ José Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid 1950, pp. 272-273.

⁵⁷⁰ Cfr. Julián Gallego Serrano, *En torno a Goya*, Librería General, Zaragoza 1978, p. 38.



140. *Sueño de San José*. FRANCISCO DE GOYA

elenco, siguiendo un orden cronológico, de algunas de sus obras más significativa en temática religiosa.

Dejando a un lado sus primeras obras⁵⁷¹, uno de los cuadros religiosos que debemos traer aquí como primer ejemplo es el óleo sobre lienzo de la *Adoración del nombre de Dios* (1771), cuadro que servirá como invención y boceto para el posterior fresco de la Bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar. En su aire, percibimos en este pequeño cuadro de Goya las todavía permanentes maneras del influjo de Giambattista Tiepòlo (1696-1770) y de Corrado Giaquinto (1703-1765), dependiendo de ellos en escenografía, ilusión

⁵⁷¹ *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y a sus discípulos zaragozanos* (1768-1769); *Construcción del templo del Pilar por los ángeles* (1765-1768); *Jesús entre los doctores* (1769-1770); *María llorando sobre el cuerpo de Cristo* (1769-1770); *Llanto sobre Jesús muerto* (1768-1769); *Adoración de los Magos* (1768); *Rebeca y Eliezer* (1767-1768); *San Antonio Abad* (1770); *El festín de Esther y Agüero* (1771); *El perdón de Amán* (1771) y *Adoración del nombre de Dios* (1771).

atmosférica y tipologías angélicas. En sistema estético análogo se repitan aquí tanto clarooscuro de nubes como nimbos aéreos.

En personal juego de luces y cierto abocetamiento figurativo se nos muestra el *Sueño de San José* (1771) (fig. 140) del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, advirtiéndose en él una cierta luz a lo Correggio que marca en su extensión la tela con una exquisita coloración de intensos tonos bermellón, azul, verde y amarillo greco. Sabemos que toda la disposición inventiva de este óleo de Goya viene tomada de un cuadro de Simón Vonet a través de un grabado de Dorigny. No sé por qué, tanto cabellera al aire como compostura angelical nos recuerdan a las retóricas angélicas de las anunciaciones de Lucas Jordán. Aun así, para Julián Gallego, este sueño de San José está pintado más con aplicación que con originalidad⁵⁷².

A pesar de su semblanza devocional, el *Entierro de Cristo* (1771) (fig. 141), también llamado *Cristo sostenido por los ángeles*, se nos presenta ya en su apariencia sin el empalago de una piedad afectada, poniéndose al margen de lo convencional y acostumbrado. No obstante, en su original invención todavía notamos inseguro al Goya de este cuadro, ya que resuelve la escena abrevando una vez más en la composición inventiva de otro cuadro sobre el mismo tema de Simón Vonet, seguido de reminiscencias esquemáticas de Marco da Siena, Federico Zuccaro y Alonso Cano, conjugando también con figuraciones expresivas de Lucas Jordán. Tanto rosados como naranjas de la Magdalena que abraza sus pies, nos alumbran ya los posteriores estilemas del Goya futuro. Señalemos un apunte final del cuadro: el cesto con el paño, presentado en primer plano a modo de bodegón, apercibiéndose la pincelada desenfadada y resuelta que llama ya al intencionado desdibujo oportuno.

Fuera de las cansadas composiciones de la época es el delicioso cuadro de *La Sagrada Familia* (fig. 142) del Prado. De difícil datación, 1775-1780, el cuadro fue considerado por Gassier como una de las obras menos logradas del catálogo religioso de Goya, opinión con la que no concuerdan en su valoración tanto Camón Aznar como Sánchez Cantón, aludiendo que a dicho lienzo, la crítica moderna no supo leer en ella su atractivo y novedad, dejándose perjudicar de lecturas y vecindades estéticas⁵⁷³. Nosotros, sin embargo, consideramos esta Sagrada Familia uno de los cuadros de devoción más intimistas y cualificados de esta hora de Goya, en la que ciertamente, en su factura dibujista y cromática, se percibe aún la órbita estilística de Mengs, pero resuelto ya con supremo oficio en el arte sus figuraciones expresivas y de su particular colorido en el tratamiento de las telas.

⁵⁷² *En torno a Goya, op. cit.*, p. 52.

⁵⁷³ Cfr. José Luis González y Marín, *op. cit.*, p. 126.



141. *Entierro de Cristo*. FRANCISCO DE GOYA



142. *La Sagrada Familia*. FRANCISCO DE GOYA



143. *San Cayetano*. FRANCISCO DE GOYA

De igual imprecisión en su fecha de ejecución es el magnífico cuadro de *San Cayetano* (1750-1780) (fig. 143). Sin renunciar al parco aparato al uso, libro de meditación y santo Cristo, amén de breves recursos auxiliares que dejan de lado lo teatral y accesorio, nos presenta Goya, en el ámbito de lo íntimo y devocional, este San Cayetano. Perseguiendo la introspección y el halo del personaje, Goya nos atiende a la forma del santo y a sus afectos, aquí, en instantánea e inspiración literaria de efluvios pasionistas, apuntándonos en el rostro toda su emoción y compunción sentida. Como lectura final, geniales se nos aparecen los toques expresivos del blanco litúrgico del santo.

Presentado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 5 de julio de 1780, con objeto de realizar su recepción como miembro y número de la misma, Goya realiza su famoso *Cristo Crucificado* (fig. 144) del Prado. En una primera impresión qué duda cabe que bajo su visionado se nos aparece todo el modelo iconográfico del *Crucificado* de Mengs de Aranjuez. En efecto, no superando la frialdad de los cánones neoclásicos, este Cristo en postura exhibicionista de declamación mengsiana se nos ha quedado atado excesivamente a lo académico acusándose en él la ausencia del necesario reclamo devocional y religioso, no siendo en su conclusión una fuente de emoción para el devoto. Con todo, aún así, la contemplación de esta pintura ha tenido



144. *Cristo crucificado*. FRANCISCO DE GOYA

en Camón Aznar una no menos excelente y cualificada defensa: *Esta figura de Cristo no tiene el reposo de la muerte ni tampoco la crispación y arrobo patético de la agonía. Se halla, sin embargo, muy movida como tensa de enérgica vitalidad, pero sin que en su robustez y belleza se adviertan presagios de trance moral. Colorea la sangre esta epidermis sedeña con temperatura y tonos de persona viva. Y la dimensión divina quizás la haya querido conseguir Goya imaginando un desnudo de olímpica perfección reproducido con la pincelada más vaporosa y fluida emanante de luz y de seducciones. El interés expresivo de este Cristo lo ha concentrado el genial artista en la cabeza de sufriente mueca, en escorzo que reclama la piedad del Padre. Se abre la boca con gemidos sobrehumanos, los ojos han traspasado el azul y se posan ya en la gloria, pero la sangre corre por las sienes y las barbas hirsutas dan a esta fisonomía ambiente pasional*⁵⁷⁴.

Suelto ya de las interferencias e imposiciones didácticas de Francisco Bayeu, después de varios bocetos preparatorios, pinta Goya para San Francisco el Grande, Madrid, el *San Bernardino de Siena predicando a Alfonso V de Aragón* (1783) (fig. 145). Como se ha llegado a señalar, parte de la inspiración del cuadro viene tomada por el aragonés de la *Predicación de San Francisco de Regis*, pintada por Miguel Ángel Honasse para el retablo de la Iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús⁵⁷⁵. En su fuente inventiva, y como tópico recurrente a los cuadros de predicación, pensamos aquí también que esta versión de Goya muestra su parecido con la predicación a la evangélica del *San Ignacio de Loyola* que ejecutó Sebastián Conca para el Colegio de la Compañía en Salamanca. En efecto, muchas de las expresiones retóricas que se dejan leer en el pincel del napolitano, se manifiestan y reverberan en este *San Bernardino* de Goya, imprimiéndose incluso en la obra los suaves tonos cromáticos del color del rococó. Como comentario final a la obra, nos apunta Pierre Gassier que, pese a algunos trazos ingeniosos, esta creación del San Bernardino de Goya no es capaz de alzarse de lo mediano⁵⁷⁶.

Empastado ya en sorprendente materia pictórica es la *Anunciación* (1785) (fig. 146), hoy en posesión de la colección Duquesa de Osuna, Córdoba. Con esta

⁵⁷⁴ *Id.*, p. 136.

⁵⁷⁵ Lafuente Ferrari, «Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya», *Ideas Estéticas* IV, 1946, pp. 307-337: *Goya, aquí, en este cuadro se nos muestra, pues afanosos buscador de asunto, obligado por la libertad iconográfica que se la ha dejado y de acuerdo con la oficialidad del encargo, se nos aparece tratando de resolver todos los problemas que la composición académica le plantea; términos, grupos humanos, composición apiramidada y discreto empleo del paisaje, es decir, todo el teclado del cuadro de composición tal como se entiende en las normas y en las aulas académicas. De su falta de gracia para resolver estos problemas habla el cuadro por sí mismo, y bien podemos imaginarnos al Goya impetuoso y aún poco consciente de sus fuerzas, estrecho y mal a gusto en el género enojoso que se le impone, mientras lucha en su fuero interno ese deseo de libertad que siempre sintió y al que dio solo rienda suelta en épocas de mayor atrevimiento.*

⁵⁷⁶ Goya, *op. cit.*, p. 27.



145. *San Bernardino de Siena predicando a Alfonso V de Aragón*. FRANCISCO DE GOYA



146. *Anunciación*. FRANCISCO DE GOYA

bellísima obra pareciera Goya proclamarnos su primer manifiesto de absoluta modernidad.

El lienzo, en su encuadre «desde abajo», nos hace ver en primer plano una preciosa composición escalonada que a modo de peana nos realza la instantánea evangélica como si fuera un cuadro de altar. Y aunque en su apariencia se nos venga a la memoria resabios de Tiépolo, esta *Anunciación* de Goya constituye ya en sí, por sus sorprendentes resortes matéricos, el personal y genuino sello del pincel goyesco que ya nos apunta al abstractismo. Finísimas aquí la superposición de las tintas en el fondo, ejecutadas con auténtico magisterio para revelar todo el intimismo sagrado de la escena. Pareja en el tiempo a esta *Anunciación* de la colección de Osuna es también la *Anunciación* del Museo de Boston (1785), aureolada en su gloria con la representación del Padre Eterno, putis celestes revoloteando y Espíritu Santo. Esta *Anunciación* de Boston, despojada de todo accesorio teatral y tópicos del oficio, mirando casi con ahínco la manera de pintar de Velázquez, se nos presenta ejecutada en magistrales borrones, no habiendo nada en ella de inseguro ni balbuciente. Aquí, Goya ya empieza decididamente a pintar por manchas en vez de delinear con el pincel.

Varios son los cuadros religiosos que vienen firmados por Goya con la fecha de 1787: *La Santa Ludgarda*, el zurbaranesco *San Bernardo curando a un cojo* (fig. 147), el santo de Borja atendiendo al *Moribundo impenitente* y *Despidiéndose de su familia* y *El tránsito de San José* del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid.

En lo que respecta al *Tránsito de San José* (fig. 148) varios son los autores que han prestado su atención a este cuadro⁵⁷⁷, encontrando en su fuente iconográfica ecos y alientos inspirativos de Carlo Maratti, Giuseppe María Crespi Il Spagnuolo, Baroccio y Giambattista Tiépolo, mostrándose una vez más la sabia conjunción e interpretación variada de fuentes que Goya, sin caer en la copia, sabe traer y utilizar en el particular uso de sus creaciones religiosas⁵⁷⁸. Y en su propia resolución nos impresiona y sorprende el dramatismo que Goya inculca a la escena, sabiendo escenificar el asunto del «tránsito» con la suprema gravedad que el instante reclama. Toda la luz del cuadro se concatena en su atmósfera de *ars moriendi* con los debidos acentos retóricos que quedan expresados

⁵⁷⁷ José Carlos Brasas Egado, «La pintura en las épocas de la Ilustración y del Neoclasicismo», en: *Historia del Arte de Castilla y León*, Tomo VII: «Del Neoclasicismo al Modernismo», Ámbito, Valladolid 1994, p. 380: *En el «Tránsito de San José» Goya interpreta el suceso familiar e íntimo desde un ángulo a la vez emocionante y realista. Siguiendo los evangelios apócrifos, ha representado el momento en que el santo patriarca expira en su lecho de muerte, iluminado por el poderoso rayo de luz que cae oblicuamente desde el cielo. Contrasta la impresionante figura del santo moribundo, de gran fuerza expresiva, con la de María, esposa y madre, que dirige su mirada en silenciosa súplica hacia su Hijo. La solemne prestancia y el carácter severamente escultórico de los personajes responde y se aviene a la perfección con lo que el propio Goya denominaba en una de sus cartas «el estilo arquitectónico», predominante por entonces en el ámbito académico de la corte.*

⁵⁷⁸ Cfr. José Luis Morales y Marín, *op. cit.*, p. 191.



147. *San Bernardo curando a un cojo*. FRANCISCO DE GOYA



148. *Tránsito de San José*. FRANCISCO DE GOYA

en los gestos y estados anímicos de los tres personajes sagrados. Inevitable en nuestra lectura el que se nos vayan los ojos hacia el luminismo de las telas y sus sorprendentes fruncidos, dando como efecto una pura y brillante materia pictórica.

Nunca apuntado por la crítica de arte es la correspondencia y similitud compositiva que encontramos en el lienzo de Goya de la *Aparición de la Virgen a San Julián* (1790) (fig. 149) con la *Lactación de San Bernardo* de Alonso Cano. En efecto, esta obra de Goya pintada para la parroquia de Nuestra Sra. de la Asunción de Valdemoro, Madrid, se identifica con el de Alonso Cano en casi toda su fuente inspirativa: posición, diagonales y declamaciones retóricas. Hecha esta apreciación y apuntando detalles del cuadro, nos sorprende la magnífica imprimación con la que Goya decora y enhebra los dorados de la capa pluvial del santo, hilvanados con suprema maestría, al igual que el sorprendente cestillo de juncos que a modo de bodegón sostiene y cierra como contrapunto al cuadro.

Dos temas específicamente eucarísticos pintó Goya hacia 1795, *La Cena* de la Santa Cueva, a la manera de Poussin, con los apóstoles y Cristo reclinados, y no sentados, y el pequeño lienzo, hoy en colección particular, Madrid, titulado *La última cena* (fig. 150). Del primero nos atenemos a la literatura artística dictada ya sobre él; del segundo, sin embargo, sí queremos aportar y decir que no casamos opinión con la valoración que de él nos hace José Luis Morales y Marín en su estudio ya citado aquí sobre la pintura religiosa de Goya. Refiere, pues, José Luis Morales su invención de ambientes y fondo al propio cuadro de Goya sobre el *Festín de Esther y Asuero*, pero eso y decir todo es no decir nada, ya que esta *Última cena* de Goya está inspirada claramente en los grabados que los Wiericxs ejecutaron para la *Vida de Jesús en imágenes* de Jerónimo Nadal.

Después de los soberbios cuadros sobre los santos *Gregorio Magno* y *San Agustín* (1795-1799) ejecuta Goya su famoso fresco del *Milagro de San Antonio de Padua* (1798) en San Antonio de la Florida. Toda la estructura decorativa del fresco está resuelta con una sorprendente libertad de interpretación y con un moderno enfoque de la narrativa que, sin atenerse a la preceptiva arqueológica, mezcla lo sacro con la urbana contemporaneidad.

Si la *Magdalena penitente* (1812) (fig. 151) no hubiera llevado la rúbrica de Goya, bien habría podido pasar por uno de los desnudos femeninos de Renoir y a buen seguro que al pintor impresionista le hubiera honrado alegar la autoría de su firma. Vemos ya, pues, aquí, al Goya, que antes que todos ha traspasado la modernidad. Su Magdalena, dispuesta sin ningún atavío ni clásico apunte iconográfico que la identifique o represente como tal –salvo enseña de una cruz al fondo– podríamos decir



149. *Aparición de la Virgen a San Julián.* FRANCISCO DE GOYA



150. *La última cena*. FRANCISCO DE GOYA



151. *Magdalena penitente*. FRANCISCO DE GOYA

que Goya nos ha pintado un cuadro de mujer lectora. Señalemos en esta Magdalena su preciosa cabellera dorada, facturada en suave textura ligera, casi sin espesor.

Cuando Ceán Bermúdez visionó en la catedral de Sevilla las *Santas Justa y Rufina* (1817) (fig. 152), en un comentario epistolar a Tomás de Veri, fechado el 14 de enero de 1818, hizo de este cuadro de Goya el siguiente juicio valorativo: *Salí perfectísimamente, y es la mejor obra que pintó y pintará Goya en su vida. Está ya colocado en su sitio, y el cabildo y toda la ciudad están locos de contento por poseer un cuadro del que dice el señor Saavedra, residente en Sevilla, que es el mejor que se pintó en Europa en lo que va de este siglo y en todo el pasado. Su autor está contento, pues le pagó el cabildo 28.000 reales*⁵⁷⁹. Sabemos que para el desarrollo narrativo del cuadro, Goya se atuvo a las indicaciones iconográficas del cabildo, fajando con ello la espontaneidad y soltura inventiva del maestro. A pesar de la calidad del cuadro, para la posterior crítica cicatera de Pierre Gassier, esta obra de un Goya de setenta y un años resulta bastante decepcionante⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ Marqueses de Arany y de la Cenia y don Antonio Ayerbe, *Cuadernos notables de Mallorca. Colección de don Tomás de Veri*, Madrid 1920, pp. 108-109, texto citado en: José Luis Morales Marín, *op. cit.*, p. 282.

⁵⁸⁰ *Goya, op. cit.*, p. 104.



152. *Santas Justa y Rufina*. FRANCISCO DE GOYA



153. *Prendimiento de Jesús*. FRANCISCO DE GOYA

Pero las dos pinturas religiosas más profundamente emotivas de Goya, como si hubieran sido ejecutadas en un anhelo sublime de acercamiento al misterio del sufrimiento, tanto del hombre como de Dios, serán el *Prendimiento de Jesús* (1798), encargado para la sacristía de la catedral de Toledo, y la *Oración del huerto* (1819), petición de los padres escolapios para su iglesia de Madrid. Como se ha dicho, ambas obras del arte cristiano constituyen por sí solas la definitiva negación de todos los cánones de la estética prefijada hasta la fecha⁵⁸¹.

Del *Prendimiento de Jesús* (fig. 153) ya el boceto en sí se constituye como una auténtica obra de arte, poniendo de manifiesto el núcleo de la esencia narrativa que ha de trasladarse a la tela para circunstanciar toda la atmósfera del mensaje. Sin minuciosidad en la representación, la idea ejecutada en el boceto, ausente de inútiles accesorios y vaguedades, por su alarde cromático, resuelto en pinceladas rápidas y sueltas, se nos aparece de golpe como una obra auténticamente expresionista, anti-clásica. Después, visionando definitivamente el cuadro, comprobamos cómo Goya

⁵⁸¹ Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, op. cit., pp. 873-874.



154. *La agonía del huerto*. FRANCISCO DE GOYA

nos acerca al instante narrado alentándonos a contemplar con emoción y veracidad la representación del prendimiento, momento en que quedan resaltados en incomparable focalización lumínica la personal multiplicidad fisionómica de todos los personajes que acosan al Señor; a su vez, desde todo este verismo nocturno y ambiental, en medio del vocerío y la maldad humana, se acentúa la humildad del rostro de Jesús, palpándose en la imagen sagrada toda la irradiación de su aurea. Cuadro, pues, éste de Goya de brillante soltura, con ritmo interno, consiguiendo felizmente la introspección y el halo dramático de la escena pasional⁵⁸².

Místico preocupado de las presencias invisibles es para Hugh Honour el Goya que ha pintado *La agonía del huerto* (fig. 154), producto de la hora religiosa del artista

⁵⁸² Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano*, op. cit., p. 277: Plazaola, contemplando esta obra de Goya, afirma que este Prendimiento de Jesús *atraviesa el neoclasicismo, nos arrebatada con la fuerza, la libertad y la fantasía de un romántico y supera todo lo valioso y permanente del expresionismo, del surrealismo y de casi toda la pintura moderna.*

donde un apasionado anhelo de fe pareciera explorar mundos de trascendencia, sentimiento e imaginación desconocidos⁵⁸³. La textura del cuadro, totalmente libre y sin ningún prejuicio condicionante, se nos presenta resuelta en quebrada factura, parangonándose evocadoramente con el quebranto psíquico de la soledad del hombre-Dios, derrumbado bajo el peso de su divino destino⁵⁸⁴.

Si durante todo el primer tercio de siglo la pintura religiosa española no había hecho más que caminar en la repetición y el estereotipo, con *La oración* agónica de este Jesús en el huerto la temática religiosa empieza a ser creíble, dotando a su representación de autenticidad y hondura de emoción⁵⁸⁵. Pero aún más, en lo que respecta a esta *Oración del huerto* se ha querido ver en él una clara relación inventiva y teológica con el mismo hombre angustiado de la primera lámina de *Los desastres de la guerra*, identificándose poses, sutiles semejanzas e idénticas actitudes, y no sólo en sus retóricas expresivas sino en la similitud del mensaje que transfieren:

Es difícil, y tal vez fútil, intentar afirmar si la imagen de «Cristo en Getsemaní» es anterior o posterior a la primera imagen de «Los desastres de la guerra». Lo que sí sabemos es que el parecido entre las dos nos plantea un problema imposible de resolver. En ambos casos vemos una figura arrodillada, con los brazos extendidos en un gesto de desesperación, sobre un fondo oscuro y amenazador. Una de las figuras es Cristo, la otra representa a un anónimo mortal. ¿Qué significa esta identidad entre las dos imágenes? ¿Qué Cristo, abandonado por los discípulos, desesperadamente solo ante su inminente muerte, vive ese momento no como Hijo de Dios, sino exclusivamente como Hijo del Hombre? ¿O tal vez Goya lo que intenta es indicar la situación opuesta: que toda alma humana al borde de la desesperación, llega a una identidad con Cristo? No es posible decidir si es el hombre el que se convierte en Cristo en el momento del abandono o si es Cristo el que se vuelve humano en el momento en que pide no tener que aceptar el cáliz de la amargura. En Goya, la esencia divina y la esencia humana se confunde, haciendo de ciertas imágenes suyas una «summa» sobrecogedora y personalísima del arte religioso⁵⁸⁶.

Preñado de unción y de sentimiento religioso es también *La comunión de San José de Calasanz* (1819) (fig. 155), ejecutada igualmente como encargo para la orden religiosa de los padres escolapios. Sobre un estrado de iglesia coloca Goya al santo, puesto de rodillas sobre un cojín rojo, acentuando en su semblanza y compostura

⁵⁸³ *El romanticismo*, p. 304.

⁵⁸⁴ Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, op. cit., p. 874.

⁵⁸⁵ José Álvarez Lopera, «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX», en: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I-1, 1988, p. 2.

⁵⁸⁶ Fred Licht, «Momentos de desorientación, aspiraciones, éxitos y fracasos del arte religioso contemporáneo», en: *Experiencia y transmisión de lo sagrado*, II Curso de Arte Sacro Fundación Félix Granada, Encuentro, Madrid 2000, pp. 22-23.



155. *La comunión de San José de Calasanz*. FRANCISCO DE GOYA

efectos de compunción y éxtasis al recibir de manos del sacerdote la santa comunión. La cabeza del santo queda aureolada por un rayo de luz que Goya hace bajar de arriba, dejando en la semipenumbra las arquitecturas del templo que albergan la escena. Se ha dicho de él que el cuadro, aun siendo precioso, no termina funcionando como retablo de altar, no convenciendo finalmente a los admiradores de Goya a sentir la necesidad de arrodillarse frente a este magnífico trozo de pintura⁵⁸⁷.

⁵⁸⁷ *Id.* p. 23.

156. *San Pedro*. FRANCISCO DE GOYA

Emparejado con el *San Pablo* de la Galería Lilienfield de Nueva York es el *San Pedro* (fig. 156) de la Philips Memorial Gallery de Washington, ambos cuadros pintados por Goya hacia 1820. Solo el Greco supo pintar como nadie este pasaje evangélico de las lágrimas de Pedro que con manos de arrepentimiento y ojos húmedos pareciera reclamar el perdón que solo puede venir de lo alto. Tema asimismo muy recurrente de la didáctica contrarreformista que, en su predicamento visual, impelaba al alma cristiana, a semejanza de Pedro, a considerar ella también la necesaria actitud hacia la compunción y el arrepentimiento. Aun no siendo un Greco, y exento de toda retórica manierista, este estremecedor *San Pedro* de Goya, plenamente vanguardista, con acortamiento intencionado de miembros y aumento desproporcionado de la cabeza, nos señala magníficamente, casi en expresionismo desmesurado, la interior *metanoia* del cambio sentido por el apóstol ante la negación de su divino maestro. Como acertadamente comenta Julián Gallego, este «tremebundo» *San Pedro* de Goya no anda muy lejos de las *Pinturas negras*⁵⁸⁸.

⁵⁸⁸ *En torno a Goya, op. cit.*, p. 166: Este tremebundo «San Pedro» no debe nada a nadie, ni siquiera a Rembrandt: es un ogro místico, un celeste Calibán, un genial fantoche recortado sobre el fondo negro de la noche triste de la traición, una caricatura del hombre, cuyas proporciones académicas destruye Goya, en una destrucción que (como diría Alexandre) es amor. Junto a la autosatisfacción de los impresionistas franceses, junto al epicureísmo de excursión dominguera de los «Canotiers» de Renoir, el «San Pedro» monstruoso de Goya sigue lanzando su aullido sideral de bestia herida...

4.- ZACARÍAS GONZÁLEZ Y VICENTE LÓPEZ

Sin el genio y la originalidad de Goya, y desenvolviéndose igualmente en el espacio que media entre los últimos aires contaminantes de la tradición barroca y el neoclasicismo de inspiración davidiana, es toda una nómina de pintores que extienden su voz hasta muy adentrada ya la centuria decimonónica⁵⁸⁹. Algunos de ellos, nos harán partícipes en sus creaciones de las primeras tendencias prerrománticas; otros, sin embargo, se instalarán en un eclecticismo difuso en el que su obra religiosa no tendrá una clara definición estilística. Aún así, sin desmerecer los logros creativos de dicha nómina general de artistas, **Zacarías González Velázquez** (1764-1834) y **Vicente López Portaña** (1772-1850), pueden ser considerados, en cuanto a la temática religiosa se refiere, como exponentes más cualificados del grupo.

Trató Zacarías González su temática religiosa con un alto grado de sentimiento murillesco conjugado con los cánones compositivos y coloristas de la escuela de Giacquinto. Clara muestra de ello es todo su programa iconográfico sobre la *Vita de San Francisco* (1787) (fig. 157), identificando algunas de sus secuencias con la obra del pintor napolitano Sebastián Conca, especialmente la que se refiere al instante en el que el santo franciscano recibe los estigmas de la Pasión de Cristo. Aquí, en dicha secuencia, pareciera rememorar Zacarías González la instantánea de Conca sobre la ignaciana *Visión de la Storta*, evidenciándose en su cuadro similitudes de diagonales, composición y retóricas de composturas⁵⁹⁰. No menor oficio para la transmisión de la *pietas* devocional mostró igualmente Zacarías González en la *Visión de Santo Domingo de Guzmán* (1787) y en el lienzo de la *Infancia de la Virgen e Inmaculada*, ambos en el oratorio de «Caballero de Gracia», Madrid.

De aciertos resolutivos y con un aire de novedad frente al convencionalismo en que había caído el género de temática religiosa, se nos muestra la obra creativa de **Vicente López Portaña**. Aún así, no fueron sus primeros pasos ciertamente novedosos

⁵⁸⁹ Al margen de Zacarías González y Vicente López, hemos de registrar aquí a toda una serie de pintores que, fundamentalmente, ocuparon el espacio cronológico que va del reinado de Fernando VII hasta la época isabelina e, incluso, algunos de ellos superándola: Juan Carlos Anglés (+ 1822), Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), Francisco Lacoma y Saus (1784-1812), Francisco Lacoma y Fontanet (1784-1849), Antonio Ferrán (1787-1857), Francisco Jubany (1787-1852), Vicente Rodés (1791-1858), Salvador Mayol (1775-1834), Segismundo Ribó Mir (1799-1854), Francisco Cerdá (1814-1881), José Aparicio Inglada (1770-1838), Juan Antonio Ribera (1779-1860), Rafael Tejeo (1798-1856), Valentín Carderera (1796-1880), Luis Ferrant (1806-1868) y Ángel María Cortellini (1820-1882).

⁵⁹⁰ La serie de San Francisco se compone de las siguientes secuencias: *San Francisco protegido por el obispo de Asís*, *Dando su capa a un pobre*, *Orando ante el crucifijo de la ermita de San Damián*, *Reparando la capilla de San Damián*, *Ante el sultán de Egipto*, *Tendido sobre las brasas*, *Maltrato por su padre*, *En Prisión* y *Abrazando a un pobre*.



157. *Vita de San Francisco*. ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

en lo que respecta a plasmar en sus cuadros religiosos la seria convicción que había mostrado el dorado período barroco; pongamos como ejemplo su *San José y el Niño Jesús* (fig. 158), obra realizada hacia 1787, donde Vicente López nos plasma una temática excesivamente ya agotada en su género, ficticiamente idílica y no menos superada en la impronta devocional. Como nos comenta Plazaola, aquí, la efigie de San José viene traducida en una compostura y actitud empalagosa y sensiblera⁵⁹¹. Mejores resultados



158. *San José y el Niño Jesús*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

⁵⁹¹ Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano, op. cit.*, p. 277.



159. *El corazón de Jesús adorado por ángeles*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

observamos ya en la *Adoración de la Trinidad* (1792), ejecutada en osada composición a modo de un tema de gloria, pero notándose claramente influencias resolutorias de Maratta y Solimena; el ambiente de la obra, con sus correspondientes atmósferas celestes se nos antoja de lo mejor. Hacia 1795, y como puerta de sagrario, es *El corazón de Jesús adorado por ángeles* (fig. 159), obra que en el dibujo y en su idealización de las formas angelicales denota los influjos tanto de Mengs como de premisas winkelianas. Vuelve Vicente López a mostrarnos sus todavía dependencias formales del último rococó en el *San Vicente Mártir ante Dacius* (1796), compuesto a tenor de la clásica escenografía barroca, es decir, figuras en movimiento y excesiva gestualización retórica.

En sorprendente iluminación efectista es el *San Sebastián atendido por Santa Irene* (1798-1800) (fig. 160), cuadro en el que Vicente López nos hace toda una



160. *San Sebastián atendido por Santa Irene*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

demostración, sin violencias de toque, a la hora de trasladar al lienzo las calidades táctiles de los bermellones, verdes, blancos y amarillos; eso sí, dándonos la impresión del cuadro que el pincel de López se ha ocupado más de las refinadas elegancias estéticas que de lo puramente devocional. Parejo en el tiempo y llevando la misma fecha de ejecución que el *San Sebastián* es el óleo sobre lienzo de *San Hermenegildo* (1800). Excesivamente acusado en su impronta de arrobó, no logra ocultar el santo un cierto amaneramiento barroco en la dicción de los gestos.



161. *Santa Cena*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA



162. *La adoración de la Eucaristía por San Pascual Bailón*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

Atemperado en lo académico, pintó Vicente López también una *Santa Cena* (1806) (fig. 161) de composición equilibrada, virtuoso dibujo y alegre coloración, cena de Xátiva en la que se maneja una doble fuente inventiva: los grabados sobre la *Vita Christi* de Jerónimo Nadal y la *Cena* de Carducho. En complicada composición es la *Virgen de la misericordia* (1809) del museo de Valencia, retratándonos aquí López miembros de su propia familia y del canónigo que encarga la obra. *La adoración de la Eucaristía por San Pascual Bailón* (1811) (fig. 162) es probablemente uno de sus mejores lienzos devocionales; mostrándonos a unos ángeles con el ostensorio eucarístico, Vicente López, en la aparición celestial, logra infundir de manera convincente el debido sentimiento de devoción a la semblanza del santo, consiguiendo funcionar como cuadro típicamente religioso por su visión escenográfica fidedigna. Sin influencias cortesanas ni recuerdos de las creaciones barrocas de su primera formación es la Inmaculada que pintara Vicente López hacia 1834, obra en la que ya se denota plena convicción y soltura en una de sus últimas producciones religiosas.

5.- PURISMO ACADÉMICO Y PERVIVENCIAS OVERBECKIANAS

Después de Zacarías González y Vicente López, nuestros artistas decimonónicos, encuadrados en la primera mitad del siglo, ensayarán en el decir de José Álvarez Lopera todas las vías imaginables, ejecutando formalmente sus cuadros de temática religiosa en una multiplicidad de direcciones estilísticas. Dicho eclecticismo vendría dado en su expresión por una concatenación y mezcla de herencias neoclasicistas, purismos académicos y claros rasgos de pervivencias overbeckianas⁵⁹².

Aunque se ha llegado a afirmar que la corriente overbeckiana tuvo en España una introducción relativamente tardía y un desarrollo casi raquítico al fracasar los intentos de aclimatarlo en toda su pureza al modo y temperamento del discurso estético hispano⁵⁹³, qué duda cabe que el nazarenismo conocido primero a través de los pensionados españoles en Roma e impulsado más tarde por la propia Academia⁵⁹⁴—eso sí, ésta todavía bajo el dictado pontifical de la escuela de David e Ingres—⁵⁹⁵, fue uno de los movimientos que más condicionó las maneras estéticas en el decir formal de los cuadros religiosos. Aún más, como se ha llegado a decir, hasta los posteriores

⁵⁹² «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX», en: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I-1, 1988, pp. 10-11.

⁵⁹³ *Id.*, p. 3.

⁵⁹⁴ Carlos Reyero, *La pintura de historia en España*, Cátedra, Madrid 1989, p. 88.

⁵⁹⁵ Cfr. María Elena Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 295.

cuadros de historia que se erigirán como protagonistas hacia la segunda mitad del siglo, llevan también tras de sí la impronta nazarena⁵⁹⁶.

En efecto, los rasgos overbeckianos en los cuadros religiosos de nuestros pintores hispanos se fijarán preferentemente por un desarrollo de composición purista a base de limpias verticales y horizontales, con una acusada tendencia al misticismo y a la idealidad. Diríamos que todo este discurso de raigambre nazarena exhala en la mayoría de los cuadros un inconfundible aire de familia, identificándose en casi todos ellos el aurea de la sencillez overbeckiana, la llamada al estatismo y quietud frontal. Súmase a todo ello el purismo linealista, tomándose su mejor ejemplo en el predominio de lo dibujístico. Finalmente, dentro de la similitud del arreglo compositivo, estos cuadros nazarenos hispanos, dentro de su simplicidad y dolor callado, sin arrebatos ni dolencias desatadas, y al igual que la escuela alemana, también intentan proyectar en el mensaje de sus lienzos religiosos ese intimismo devocional de clara raigambre pietista caracterizado sobre todo en una amable identidad de sentimiento religioso y atmósfera espiritual.

Apuntada esta aproximación formal al discurso nazareno hispano, no hemos de olvidar tampoco el peso y la pervivencia de la tratadística que aún seguía vigente en toda su aplicación y preceptiva. Normativa a seguir en España que tuvo en las leyes fijadas para el «decoro» a uno de sus preceptos ineludibles a la hora de componer y ejecutar cuadros religiosos. En efecto, si Italia, a partir del siglo XVI propuso como ideal supremo de la creación artística el cuerpo humano desnudo, en España, salvando algún indolente y atrevido ejemplo⁵⁹⁷, el desnudo femenino, sobre todo en la pintura religiosa, fue estrecho campo de censura y atención, aún hacia aquéllos que, intentando saltarse las lindes del decoro y la «decencia», procuraban astutamente disfrazar el género generoso de las carnes femeninas con la supuesta temática histórica o bíblica⁵⁹⁸. Para no caer en tan torpes y semejantes peligros, además del rigorista Fray Iteirán de Ayala, se seguía echando mano como dictado vigente la preceptiva dieciochesca de Palomino, aconsejando la voz preceptista de su magisterio piadosa y suma cautela a los pintores decimonónicos, no olvidándose nunca, en el instante de «inventar» sus cuadros, de honestar siempre el desnudo, especialmente en las mujeres, interrumpiendo la vista de sus naturales atributos con algún cendal, para que en su impronta visual solo pudieran percibirse las actitudes y contornos que

⁵⁹⁶ Carlos Reyero, *Id.*, supra.

⁵⁹⁷ En cuanto al desnudo se refiere, la crítica decimonónica del decoro no miró con mucho agrado que digamos la *Odalisca* de M. Fortuny, *Saliendo del baño* de Rosales, *Las Hijas del Cid* de Dióscoro Teófilo de la Puebla, los *Desnudos de mujer* de Ramón Martí Alsina y Antonio Cortina, simulando igualmente malestar y haciendo réprobas ante el *Rapto de las Sabinas* de Castro Plasencia.

⁵⁹⁸ Joaquín de la Puente, *El desnudo femenino en la pintura española*, Novoarte, Madrid 1964, p. 51.

demanda la modestia⁵⁹⁹. No es momento aquí y ahora de detenernos en las réprobas y rapapolvos que algunos de nuestros pintores decimonónicos recibieron por parte de la crítica artística al saltarse dichas leyes del decoro, pongamos no obstante solamente como ejemplo la severa crítica de F. M. Tubino a Germán Hernández Amores y a Eusebio Valldeperas por atreverse a pintar con poco pudor y menos comedimiento a la agraciada y bíblica Susana casi totalmente desnuda en el baño⁶⁰⁰.

6.- EL «NAZARENISMO» DE LA ESCUELA MADRILEÑA DE LOS MADRAZO

Fuera del círculo catalán, en España la corriente nazarena tuvo en el ambiente de la familia de los Madrazo a sus más claros y mejores exponentes, siendo primeramente **José de Madrazo** (1781-1859) el que en su estancia en Italia queda prendado con los prebostes del nazarenismo alemán, expresamente de Overbeck y Cornelius; acentuando al unísono su preparación con los *Barbús* parisinos de la extendida escuela de David, las enseñanzas de Ingres y los haceres compositivos de Flaxman, parte de todo este acervo se verá refrendado en uno de sus primeros cuadros: *La muerte de Viriato*, donde se percibe ya uno de los exponentes formales que caracterizarán a su obras, señalada sobre todo por el dibujo firme, la concepción escenográfica y la pose declamativa en claro marchamo de arenga académica⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ Cfr. D. Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo III, Cap. IV: «De la estética en los tratadistas de las artes del diseño durante el siglo XVIII», pp. 522-523.

⁶⁰⁰ F. M. Tubino, «Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura religiosa. I», *Revista de Bellas Artes*, núm. 22, 3 de marzo 1867, pp. 169-174: *No se nos alcanza cómo estos dos apreciables artistas no han adivinado las dificultades peligrosas del asunto. En primer lugar la escena no es muy edificante, puesto que por más que la virtuosa hebreo se resista a satisfacer los brutales deseos de los viejos, el espectáculo irracional que éstos ofrecen concertándose para cometer en común un acto de extremada lascivia, ejerce en el ánimo impresión bastante desagradable. En segundo término, este tema ha sido tratado hasta la saciedad, y casi siempre con escasa fortuna. No parece sino que los artistas, al fijarse en este acontecimiento, de muy escasa importancia por cierto, dentro de la narración bíblica sólo aspiran a recrearnos con la pintura del desnudo y la actitud provocativa de las figuras que entran en la composición. Por eso prescinden de la conveniencia y nos pintan a Susana, completamente desnuda, ni más ni menos que si fuera una Venus o una Ariadna, sin tener en cuenta que una mujer honrada, casta y virtuosa como era la heroína israelita, no había de exponerse de esa manera, sola, aislada en medio de un jardín. para que el asunto envolviera alguna moralidad no fuera impropio o repugnante, sería necesario que los artistas siguieran el ejemplo del escultor Huguenin, que ha presentado a Susana lanzándose indignada fuera del baño, en el momento en que se percibe de la presencia de los viejos; mas ofrecerla como lo hace el Sr. Valldeperas tranquilamente apoyada en las paredes del baño, mientras los infames israelitas se solazan contemplando la incitante perfección de sus formas, o como Sr. Hernández, en lucha teatral con los viejos, es no solo destruir la eficacia ejemplar de la pintura, sino suscitar involuntariamente en el espectador las sensaciones voluptuosas que experimentaría ante cualquiera representación obscena de la realidad.*

⁶⁰¹ Cfr. Enrique Arias Anglés, *La visión del mundo clásico en el joven José de Madrazo*, Alpuerto, Madrid 1993, p. 359.

163. *Cristo en casa de Anás*. JOSÉ DE MADRAZO

Una de las primeras obras religiosas de José de Madrazo fue su *Cristo en casa de Anás* (1806) (fig. 163), obra aclimatada entre las fórmulas neoclásicas davidianas y el espíritu de la escuela de Overbeck. Aun así, y a pesar del intento, ciertamente notamos en este cuadro religioso de José de Madrazo un sincero propósito por asimilar las fórmulas de ambas escuelas pero su resultado devocional, como matiza Plazaola, terminó por no conmovir a nadie⁶⁰²; o lo que es peor: para otros críticos, este *Cristo en casa de Anás*, como era de esperar, no terminó apareciendo como un cuadro evangélico sino como uno más de «romanos»⁶⁰³. El academicismo ingresiano volverá a dejarse notar en *El amor divino y el amor profano* (1813) (fig. 164), temática en su elección que ya venía tratada desde el Renacimiento, y que aquí, en este lienzo de Madrazo, recogiendo ya todos los resabios inventivos, nos vuelve a releer el supuesto vencimiento del amor divino sobre el profano. Pleno ya de aire nazarenos, y a tenor de sus postulados teóricos, sobre todo en la pureza de líneas, es la *Virgen con el Niño* (1816) (fig. 165), obra, sin embargo, que tampoco se desdice de un cierto aire de inspiración rafaelesca. Notamos ya aquí en este cuadro de Madrazo la ausencia de la explosión colorista de la escuela ingresiana, encontrándonos un colorido frío y sin matices ni luces casuales en sus entornos

⁶⁰² Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, op. cit., p. 874.

⁶⁰³ José Álvarez Lopera, «La crisis de la pintura religiosa», op. cit., pp. 2-3.



164. *El amor divino y el amor profano*. JOSÉ DE MADRAZO

expresivos. En cuanto al retrato religioso se refiere, hizo José de Madrazo un intento con *La Beata princesa Pignatelli* (1825) (fig. 166), retratada de medio cuerpo y sentada en sillón estilo imperio. Pero el retrato de tan beatífica señora se quedó sólo en eso: en un mero retrato de dama de época, junto a un buró con Cristo y cuadro del Corazón de Jesús. El supuesto libro de devoción que sostiene entre sus manos bien podría ser poemario o novela de época. Pero lo que es peor, pensamos que Madrazo, ante la Pignatelli no termina por atinar con el supuesto rostro beatífico.



165. *Virgen con el Niño*. JOSÉ DE MADRAZO



166. *La Beata princesa Pignatelli*. JOSÉ DE MADRAZO



167. *La continencia de Escipión*. FEDERICO DE MADRAZO KUNTZ

Mayores logros pictóricos que José de Madrazo alcanzará su hijo **Federico de Madrazo Kuntz** (1815-1894) quien, al igual que su padre, se formó primeramente en el taller de Ingres, pasando posteriormente a Roma donde quedaría subyugado por el purismo italiano y la escuela de Overbeck. De entre sus primeras obras de claro corte ingresiano hemos de señalar *La continencia de Escipión* (1831) (fig. 167), cuadro en el que se denotan todas las virtudes academicistas de la época: retóricas grandilocuentes, perfección linealista en el dibujo y composición escenográfica teatral. A partir de 1840, Federico Madrazo empieza a relacionarse con la escuela de Overbeck en Roma. Para ver el entusiasmo que la estética nazarena produjo en el aún joven pintor madrileño basta escuchar de su propia pluma la epístola que desde Roma dirigió a Santiago Masarnau cuando en el propio taller de Overbeck, asombrado, comprobaba cómo el maestro alemán iba ejecutando paso a paso su famoso cuadro del *Risorgimiento de las Bellas Artes*:

(...) modesto, sabio y profundo en una infinidad de materias está concluyendo un cuadro de poético sentido y de complicadísima composición, en el que está trabajando hace más de seis años y que te aseguro es un portento del arte, seguramente que no perdería nada si se viese al lado del mejor de los frescos de Rafael (...). Este cuadro



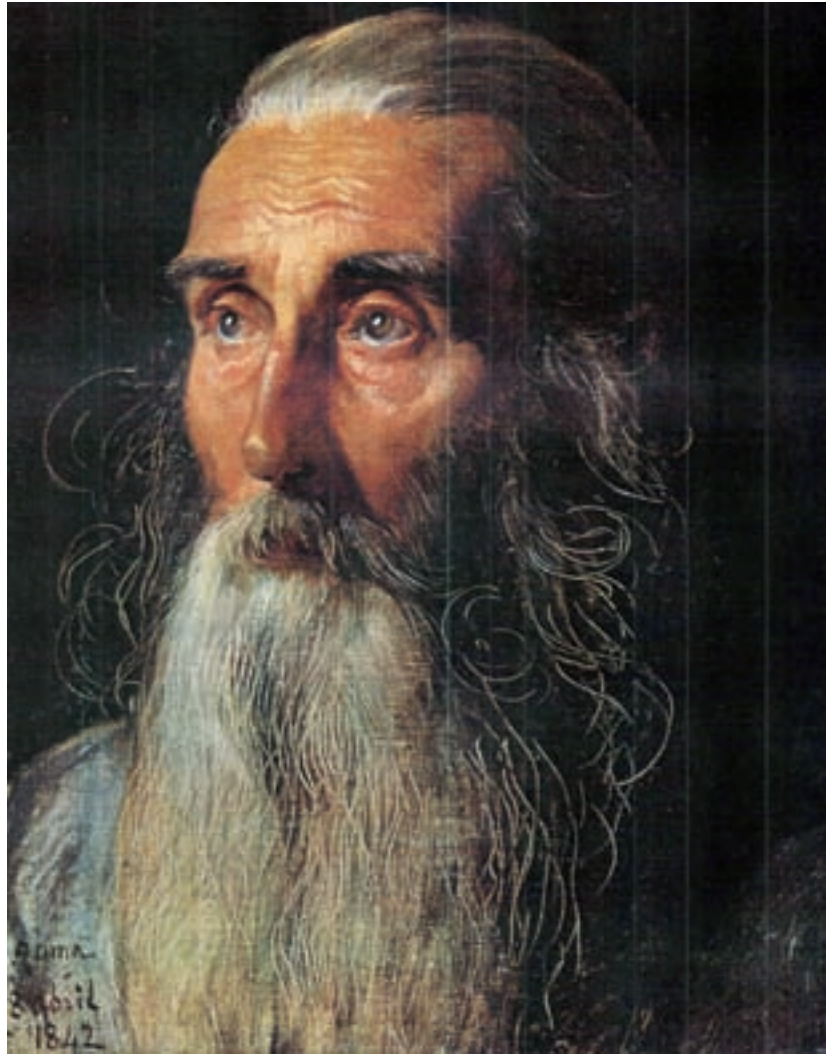
168. *Las Marías ante el sepulcro*. FEDERICO DE MADRAZO KUNTZ

destinado a no sé qué Academia de Alemania, representa el «Risorgimiento de las Bellas Artes» bajo la protección e influencia de la religión⁶⁰⁴.

Contagiado por los efluvios de la mística nazarena, y de esta época romana, son *Las Marías ante el sepulcro* (1840) (fig. 168), cuadro que merecería todos los aplausos y elogios de Overbeck. Desde nuestro punto de vista, estas Marías ante el sepulcro de Federico Madrazo, pensamos, no ha tenido el merecido juicio valorativo que se merece, acusándola en su estética de remedo cuatrocentista y de carecer de verdadero sentimiento, juicios a nuestro parecer que no terminan por aceptar el auténtico valor pictórico y religioso de esta obra de Madrazo⁶⁰⁵. Digamos, pues, por tanto, que *Las Marías ante el sepulcro* es quizá una de las mejores obras pictóricas de la escuela nazarena hispana; aún más, hasta incluso podríamos decir que pocas obras de la escuela alemana nazarena llegan a la altura de esta «instantánea escénica-bíblica»

⁶⁰⁴ Ana María Arias de Cossío, «El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX», en: *II Congreso Español de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones*, CEHA, Valladolid 1978, p. 51.

⁶⁰⁵ María Elena Gómez Moreno, *op. cit.*, p. 307.



169. *Cabeza de San Pablo*. FEDERICO DE MADRAZO KUNTZ

conseguida por los pinceles de Federico Madrazo. En efecto, se deja leer en todo el cuadro esa poética de la llamada «pintura del alma», traslucida en retóricas estáticas de semblantes contenidos y liturgias pietistas. Pocos cuadros nazarenos como este han sabido traducir en el correr del siglo XIX toda la contención y el quietismo espiritual de las atmósferas teológicas que se respiraban en la época. Parecido formulismo expresivo a las Marías ante el sepulcro, y sobre la misma época de 1840, serán los preciosos bocetos que pintara Federico de Madrazo como *Estudios de cabeza femenina* para posterior ejecución en una Inmaculada, compostura arrobada de jóvenes que bien podrían pasar como algunas de las Marías ante el sepulcro.

Aún en Roma, pinta Federico una *Cabeza de San Pablo* (1842) (fig. 169) de gran expresión en la mirada, significándose en su factura los alardes técnicos en el desarrollo del pelo de la barba, ejecutados en sorprendente soltura con la punta de la caña del pincel; no obstante, de esta obra más bien diríamos que estamos más cerca de un



170. *Piedad*. FEDERICO DE MADRAZO KUNTZ

estudio de cabeza pintado al natural que de un cuadro devocional. Fuera de este estudio de cabeza de San Pablo, la posterior obra religiosa de Federico de Madrazo, salvo su *Madonna della Scala* (1842-1844), copia de la de Andrea del Sarto y desarrollada en impronta de uniforme colorido nazareno, amén de su boceto al óleo para una *Piedad* (1843-1844) (fig. 170), se nos mostrará definitivamente ausente y cicatera en su creación. Es decir, de los pinceles de Madrazo no volveremos a ver ningún cuadro específicamente nazareno, casi tampoco religioso. A tenor de esto se ha dicho que en Federico, apenas ejecutadas las *Mariás ante el sepulcro* ya comenzó a sentir



171. *Conversión de San Pablo*. RAIMUNDO DE MADRAZO GARRETA

que la poética overbeckiana le había fallado, y aun sin perder su admiración por la escuela alemana, jamás volvió a acercarse a la poética pietista de su fórmula arcaizante⁶⁰⁶ ni tampoco a sus modelos candorosos e ideales.

Cuando Federico de Madrazo vuelve de Italia a Madrid se afirma definitivamente en el estilo de sus pinceles la corriente romántica purista de claro corte académico y, aun no siendo generosa su obra en temática religiosa, este gran retratista de la saga de los Madrazo, siempre siguió preocupado por el estado actual de la pintura religiosa de su tiempo. Valga aquí el caso, y sobre el tema que nos refiere, su ya famoso *Discurso* leído en 1846 ante la Academia de San Fernando⁶⁰⁷.

Siguiendo el nazarenismo de los Madrazo no terminó ajustándose a la altura de sus cánones la obra de **Raimundo de Madrazo Garreta** (1841-1920), dejándonos una *Conversión de San Pablo* (fig. 171) rematada en forma de luneto, libremente ejecutada en pinceladas sueltas y a modo de trazos de espátula. Todo el desarrollo de esta obra de Raimundo está cogida en su invención y composición de la escenografía barroca.

De un nazarenismo desmayado y rozando ya casi la mera estampa religiosa es la obra de **Luis de Madrazo Kutz** (1825-1897). De aire y ambientación a lo Overbeck es su *Jesús en casa de Marta y María* (c. 1855-1860) (fig. 172) pareciéndonos la escena poco convincente tanto en su declamación como en su desarrollo narrativo. Mera

⁶⁰⁶ Pedro Navascués y María Jesús Quesada Martín, *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Sílex, Madrid 1992, p. 214.

⁶⁰⁷ Federico de Madrazo, «Discurso leído por D. - en la Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846», en manuscrito inédito publicado por Miguel Herrero García: «Un discurso de Madrazo sobre el arte religioso», *Arte español*, T. XIV, 40 Trimestre (1492), pp. 13-20: Haciendo nosotros paréntesis y sintetizando el discurso, comienza D. Federico su disertación como sigue: *Desde la mitad del XVI siglo acá no se ha representado tan bien, tan convenientemente, los asuntos religiosos como se representaban antes (...). ¿Por qué?, porque la idea dominaba a la materia y no estaba subordinada a ella (...). Y sigue. Antes del siglo XVI la pintura servía exclusivamente al templo (...). Esta pintura no distraía el ánimo sino que solamente servía para dirigir la mente a la contemplación (...). Aquellos artistas comprendían mejor el arte cristiano que los que les han sucedido en los tres últimos siglos. Pero, en el siglo XVI empieza la decadencia de las artes, el descarrío. Y pone aquí como ejemplo Madrazo al Rafael de la segunda época, el de *La transfiguración*, dejándose ya percibir en esta obra, según él, el olvido y abandono *la hermosa azucena de su inocencia* que se dejaba percibir en la sencillez preclara de sus primeras obras. Pasa a continuación Federico Madrazo a censurar a los pintores que ejecutan sus obras religiosas sin atenerse al «rigor y propiedad» que demandan tan sagrados asuntos, *cometiendo por ello anacronismos*; pareciendo aquí Madrazo ser asiduo lector de la preceptiva de Fray Interián de Ayala dictada en el «Pintor cristiano y erudito»: *¿Quién no ha oído censurar el cuadro de Rafael «La virgen del Pez», porque allí ha reunido a diferentes personajes de distintas épocas?* Errores, pues, e incorrecciones que según Madrazo también se dejan ver y notar de mal agrado en las naturalistas y desacertadas novedades de la fisonomía de los santos: *¿No vemos en ellas introducidas algunas novedades que nos están chocando todavía? ¿No vemos a San Pedro representado calvo? ¿Y ¿por qué? ¿quién ha introducido este nuevo tipo? Quizá algún pintor por copiar demasiado la cabeza de algún viejo arrugado y sin pelo, que le parecía pintoresca. Y dígase francamente acatando su gran mérito como valentísimo pintor, si los Apóstoles de Ribera son Apóstoles, o sólo hombres tosquitos, desaliñados y sucios; dígase si nos representan la idea que nos formamos de ellos por las Sagradas Escrituras.**



172. *Jesús en casa de María y Marta*. LUIS DE MADRAZO KUNTZ

estampita decimonónica es la *Sagrada Familia* (1870) (fig. 39) en su descanso de la huida a Egipto, percibiéndose ñoña aquí la traducción que Luis de Madrazo nos hace del pasaje que viene prestado de *La Leyenda Dorada*. Si Caravaggio hubiera visionado esta secuencia de Madrazo, seguramente habría sentido vergüenza.



173. *Sagrada Familia*. LUIS DE MADRAZO KUNTZ

7.- PURISMO, NAZARENISMO Y MEZCOLANZA ECLÉCTICA

Fuera ya de la estela de los Madrazo, y excluyendo al nazarenismo catalán, pocos serían ya los artistas españoles a los que podríamos englobar específicamente dentro del movimiento nazareno. Más que hablar, pues, de una escuela consolidada al estilo de Overbeck, sería más exacto hablar entre las creaciones de nuestros pintores de cuadros casualmente religiosos pintados a la manera del maestro alemán. Aún más, diríamos que el pulso de nuestros artistas españoles variaría constantemente en una confusa aritmia entre el purismo de la academia, el ideal nazareno y la mezcolanza ecléctica.

Englobado por algunos autores dentro de la corriente nazarena⁶⁰⁸ poco hemos de decir sin embargo de **Carlos Luis Ribera** (1815-1891). De trayectoria muy semejante a la de Federico Madrazo –dentro de esa similar entonación de romanticismo purista– pintó Ribera durante su periodo de estancia en Roma una *Virgen adorando al Niño*, obra tocada de nazarenismo y en la que se ocupó en su reproducción el «Semanario Pintoresco Español». Pero quizá la obra más representativa de Ribera habrá que relacionarla con su ciclo pintado para San Francisco el Grande, expresamente el gran lienzo con la *Virgen y Jesús Niño* mostrando en la mano dos corazones que alberga la capilla dedicada a la Virgen de las Mercedes, y el gran fresco para el coro de la misma iglesia con el motivo de *La muerte de San Francisco* (fig. 174).

A **Eduardo Rosales** (1836-1873) sólo se le nombra y se le conoce por su famosa obra de historia de *El testamento de Isabel la Católica*, lienzo premiado en la Exposición Nacional de 1864, en la Internacional de Dublín y en la Universal de París de 1867.



174. *La muerte de San Francisco*. CARLOS LUIS RIBERA

⁶⁰⁸ Ana María Arias de Cossio, *op. cit.*, p. 51.



175. *Tobías y el ángel*. EDUARDO ROSALES

Pero Rosales, alumno de Ferrant y de Madrazo, en su inestable y corto periodo romano, tuvo la oportunidad de conocer la todavía latente escuela de los últimos nazarenos, notándose su imitación e influjo en algunas de sus obras religiosas ejecutadas en la ciudad eterna. Tocada, pues, de nazarenismo es su obra *Tobías y el ángel* (1858-1859) (fig. 175), episodio de amparo angélico en el que Rosales se deja llevar en tierna estampa devocional de los pietistas dictados de la serenidad devocional nazarena. En



176. *Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso después de la muerte de Cristo.*
GERMÁN HERNÁNDEZ DE AMORES

este cuadro de Rosales, no obstante, se dejan percibir de manera evidente inseguridades en el dibujo y arrepentimientos en el trazo.

Para la historia del nazarenismo español, mucho más interés que la obra de Carlos Luis Ribera nos reporta la del murciano **Germán Hernández Amores** (1823-1894). Excelente literato e indecible atractivo en su palabra, Amores fue uno de los pintores decimonónicos de los que se puede decir que tuvo una sobresaliente preparación académica, recibiendo sus primeras enseñanzas de José y Federico Madrazo para, más tarde, pasar a estudiar a París con una beca bajo la dirección de Gleyre, instante en el que tiene la oportunidad de contemplar los cuadros históricos de David, los modelos de Ingres y la obra de Flandrin. Su formación académica culminará en Roma, quedando influenciado por el círculo de los nazarenos alemanes, expresamente por Cornelius y Overbeck, autores que en la creación estilística ejercerán una gran impronta sobre la posterior obra del artista. No obstante, Amores, en su última etapa se dejará llevar por la estela y moda del llamado «pompeyismo»⁶⁰⁹. Amén de *La desesperación de Judas* (1850), la obra por la que Hernández Amores será más conocido es por su *Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso después de la muerte de Cristo* (fig. 176), cuadro de total inspiración nazarena, que adquiriría medalla y premio en la Exposición de 1862. Evocando la pintura italiana del «trecento», con extraordinaria seguridad en el dibujo y con una brillantez extrema en el uso de los colores puros, Amores nos

⁶⁰⁹ Joaquín Lledó, «Germán Hernández Amores. El clasicismo en la pintura española del siglo XIX», *Album. Letras-Artes* nº 52, Madrid 1985, pp. 32-39.

presenta un cuadro magníficamente estampado en su idealizada figuración nazarena. Aún así, a pesar de la capacidad inventiva del pintor murciano, por circunstanciar tan melancólica y triste escena, la crítica al cuadro no se dejó esperar de la atenta inspección que sobre él haría la aguda pluma de D. Javier Ramírez:

Corresponde este lienzo a la escuela de Perugino, imitada por Fael en su primera manera, seguida por Durero, resucitada por Overbeck y llevada hasta la exageración por sus discípulos e imitadores. Escuela purista en la forma y neocatólica en su fondo. Para juzgar el cuadro del señor Hernández, preciso es olvidarse de la escuela española, y sobre todo de la sevillana, idealista por excelencia, porque, juzgándolo desde ese punto de vista, puede el referido cuadro parecer hasta malo. En esa escuela el señor Hernández malgasta su indisputable talento y las excelentes facultades que posee, entre las que resalta una instrucción que raya en la erudición. Dibujando como el que más, este artista traza sus figuras a la manera de Overbeck, en fondos de luz, resultando las figuras aisladas y secas, como si estuvieran recortadas de un lienzo y pegadas en otro; por eso, al contemplar su cuadro en conjunto, se nota falta de unidad del cielo con el mar, de la barca con las figuras, y de la barca y las figuras con el cielo y el mar. El claro-oscuro es un arma inútil para los discípulos de esta escuela; no haciendo caso de él, consiguen que el colorido no sea más que un accidente en sus cuadros. El señor Hernández ha trazado sus figuras sobre un fondo diáfano, iluminado por una sábana de luz sin accedentes de sombras ni reflejos. El mar aparece inmóvil, fotografiado; cada ola está en su sitio, sin moverse; la barca, quieta; la vela, parada; todo está en su lugar, sin alma, sin dar señales de vida... El dibujo es puro, exageradamente puro en la tenacidad con que se ve apurada la línea; la composición es sobria, grande, digna del asunto, y si las fisonomías expresasen el sentimiento que el pintor ha embotado, a fuerza de dar pinceladas, los rostros de la Virgen y San Juan, en vez de infiltrar en la sangre de quien los contempla su frialdad académica, comunicarían todo el calor de la inspiración. (...). Aceptada la escuela purista neocatólica de Overbeck, el cuadro es bueno (...). Nosotros lo admiramos como trabajo perfecto de imitación concienzuda y nada más⁶¹⁰.

Presentado igualmente a la Exposición de 1862 fue el cuadro de **Alejo Vera y Estaca** (1834-1923) titulado *Entierro de San Lorenzo* (fig. 177), obra en la que Vera sabe destaparnos en su impronta todas las normas y maneras de Overbeck. Ejecutado con una extraordinaria calidad, la escena narrada sabe contarnos en emoción contenida el instante del entierro del Santo, subrayándose en el lienzo la nazarena dulzura de los gestos que se acentúa en los actores con sus debidos y dispares sentimientos. Sin embargo, y a pesar de lo que decimos, no pensó así el escalpelo de la crítica de Pantorba que, afirmando de él el posible engaño de poder parecernos a primera vista un cuadro

⁶¹⁰ Comentario reproducido por: Bernardino de Pantorba, *op. cit.*, pp.85-86.



177. Entierro de San Lorenzo. ALEJO VERA Y ESTACA

perfecto, después de contemplarlo, terminan notándose graves defectos de dibujo en todas las extremidades de las figuras. La mano que sostiene el paño es mala; y la que sostiene la lámpara de barro, muy incorrecta⁶¹¹.

Aún así, otra anónima crítica decimonónica, revisitando la lectura del cuadro de Vera, sería mucho más benévola que el puntilloso juicio de Pantorba:

Este cuadro de seis figuras, sobre de luz, sobrio de colorido, sobrio de pretensiones pero lleno de verdad, de ternura y de unción cristiana, es, sin disputa alguna, el más sentido de cuantos hay en la actual Exposición. El dulce color que baña todo el lienzo, la vaguedad y el misterio en que se hallan envueltas las figuras, la expresión deleitosa de los rostros, las actitudes tranquilas, la soltura de los paños, la armonía y suavidad de los realces, la degradación de las tintas y sobre todo aquel ambiente pálido de los cuadros viejos, forman un conjunto tan sublime, tan ideal y tan tierno, que el alma se identifica con las de los personajes que aparecen en el lienzo y se siente poseída de una emoción santa y una beatitud igual a la de los que presencian el entierro... Mórbito en los contornos, suelto en el color, franco en las tintas, simétrico en las proporciones, el Sr. Vera puede gloriarse hoy de ser uno de los primeros pintores de nuestro país⁶¹².

⁶¹¹ *Id.*, p. 84.

⁶¹² Crítica reproducida, sin citar autor ni publicación, por Manuel Ossorio y Bernard, «Renacimiento del arte de la pintura en España», apéndice a: José de Manjarrés, *Las Bellas Artes. Historia de la Arquitectura, la Escuela y la pintura*, Librería de Juan y Antonio Bastinos Editores, Barcelona 1881, p. 140.

Vera, a pesar de caer años más tarde en la moda de la pintura de historia, nunca terminó por abandonar en sus posteriores cuadros religiosos esa didáctica de su pequeño cuadro sobre un coro de monjas, presentado en la Exposición de 1866 y, años más tarde, *La comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma* (1871), ambas obras claramente señaladas por la estética overbeckiana⁶¹³.

Discípulo de Hernández Amores e igualmente murciano fue el pintor **Domingo Valdivieso** (1830-1872). Pensionado por la Diputación, completó sus estudios en París y Roma. En la Exposición de 1864 presentó su ya famoso cuadro del *Descendimiento* (fig. 178) que fue premiado con la medalla de segunda clase y adquirido posteriormente por el Gobierno para formar parte de la colección del Museo Nacional del Prado. El cuadro, ejecutado en exquisita caligrafía dibujística, delata por los cuatro costados toda la impronta de la atmósfera nazarena. Magníficamente resuelto en su percepción lumínica, Valdivieso nos presenta la trágica escena del descendimiento resuelta con oficio en su concepción escenográfica, sabiendo dar a los personajes una comedida declamación que pareciera solamente retener y mostrar en eternizadas actitudes de la pose los respectivos sentimientos ante la muerte del Señor. Fundiendo delicadamente las atmósferas y sin excesivas interferencias tonales, Valdivieso, en su integridad fisionómica de los personajes, casi nos acerca con este cuadro de serena devoción religiosa, a un salzillesco



178. *Descendimiento*. DOMINGO VALDIVIESO

⁶¹³ Cfr. Ana María Arias de Cossío, *op. cit.*, p. 53.



179. *Devotos de San Antolín*. JOSÉ CASADO DE ALISAL

y escultórico paso procesional. En cuanto a la evaluación de la obra se refiere, señalándose, eso sí, ciertas reservas, no tuvo mal juicio por parte de la crítica de Pantorba:

La obra debe mostrarse al público, para que éste vea una representación de la pintura religiosa muy ajustada a su época, es decir, una obra, aunque sin hondura mística ni profundos acentos originales, de un dramatismo reposado y bien medido; obra de indudable sabor académico, pero dotada de nobleza artística; no la creación de un genio, pero sí el fruto de un pintor estudioso, que sabe componer y pintar con dicción excelente⁶¹⁴.

Aun caminando a sus anchas por la pintura de historia, **José Casado de Alisal** (1831-1886), a pesar de sus tremebundos temas de escenas medievales, caso de *La campana de Huesca*, también tuvo tiempo de ocuparse en la creación de obras religiosas, significándose en alguna de ellas la atracción por la narrativa estilística nazarena. Típico ejemplo de dicha escuela será la obra que conserva la catedral de Palencia, con el título de los *Devotos de San Antolín* (1871) (fig. 179), percibiéndose en ella, una vez más, un claro ejemplo del intimista espiritualismo de los nazarenos.

⁶¹⁴ Bernardino de Pantorba, *op. cit.*, p. 92.

8.- LOS PRIMEROS «APÓSTOLES» DEL NAZARENISMO CATALÁN: PABLO Y MANUEL MILÁ I FONTANALS

Podemos apuntar como inicio del nazarenismo catalán la década de los treinta e inicios de los cuarenta, tiempo de la primera mitad del siglo XIX en la que un grupo de jóvenes artistas catalanes fueron becados por la Junta Particular de Comercio de Barcelona para poder estudiar en Roma, señalándose entre ellos a Pablo Milá i Fontanals, Joaquín Espalter, Pelegrí Cavé, Manuel Vilar y Claudio Lorenzale⁶¹⁵.

Pero dentro de todos estos becados, **Pablo Milá i Fontanals** (1810-1833), discípulo directo de Overbeck y Minardi, será el más cualificado convertido al credo nazareno⁶¹⁶. En efecto, Pablo Milá, desde los treinta y cuatro años hasta los cuarenta y uno permanecería en Italia donde realizó algunas obras al modo y manera del primer renacimiento italiano, tales como una *Santa Eulalia* y alguna virgen al estilo bizantino, mimesis creativa de su fascinación por Giotto y Fray Angélico. A su regreso a Barcelona dejaría los pinceles para dedicarse a una apasionada predicación de la estética nazarena desde la cátedra de Bellas Artes de la escuela de la Lonja⁶¹⁷.

Igual apóstol del nazarenismo que su hermano Pablo, fue **Manuel Milá y Fontanals** (1818-1884). A Manuel, gran conocedor de los escritos de la estética alemana, sobre todo la de F. Schlegel⁶¹⁸, se le conocerá por su famosa disertación sobre *Las Bellas Artes*⁶¹⁹, opúsculo que ahonda en la presentación y virtudes de la escuela pictórica alemana, es decir, la nazarena; feliz conocimiento de una nueva escuela de arte que ha tenido como discípulos predilectos a muchos de sus pintores catalanes. Y en su inspiración, notamos desde el primer momento que dicho opúsculo de Milá pareciera una paráfrasis del *Manifiesto Purista* (1834) de Minardi, Tenerani y Overbeck. En efecto, desde el primer pasaje Milá comienza lamentándose de la corrupción y el momento en que empezó a decaer el arte de la pintura, culpando de ello a los últimos años de la vida de Rafael,

⁶¹⁵ Donald Martín Reynolds, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁶¹⁶ Eugeni D'ors, *Cincuenta años de pintura catalana*, Quaderns Crema, Barcelona 2002, p. 78: *Pablo Milá y Fontanals se había formado personalmente en Roma, y no con la constancia de un día, sino con una larga permanencia entre los muros de aquella ciudad (...). Lo que en su ambiente principalmente aprendiera era la corriente del romanticismo cristiano, el nuevo idealismo de Overbeck y Cornelius; pero, a la vez, y más hondamente, la lección del maestro remoto que esos dos germánicos adoraba: la de Giotto, representante del ideal de depuración y de belleza cándida, anterior a las complicaciones que ya este romanticismo (como más tarde los prerrafaelistas) hubo de considerar profanas, y tal vez impías, del Renacimiento maduro.*

⁶¹⁷ AA. VV., *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Akal, Madrid 1999, p. 235. Desde la altura de sus escrúpulos de catedrático piadoso sabemos que de él recibieron enseñanza Antonio Caba, Tomás Pradró, Eusebio Planas, Andrés Aleu, Juan Sampsó, Agapito y Venancio Vallmitjana, Mirabent, Mariano Fortuny y Benito Mercadé.

⁶¹⁸ Miguel Querol Gavaldá, *La escuela estética catalana contemporánea*, CSIC, Madrid 1953, p. 167.

⁶¹⁹ Manuel Milá y Fontanals, *Bellas Artes. El Renacimiento de la Pintura Espiritualista*, «La Civilización», 1842, pp. 471-474. Texto recogido en: Ignacio Henares, *Romanticismo y teoría del arte en España*, *op. cit.*

señalando a continuación cómo *el mal fue cada día en peor*, citando como patrón de los desvaríos la época de los Jordanos y Cortonas. Siguiendo con su discurso, acusa igualmente a las estéticas formales dieciochescas de no conseguir apagar la corrupción y el restablecimiento de las bellas artes, acusando de fríos y antipáticos tanto a Winkelmann como a Mengs, ambos entregados a la falsa imitación de los antiguos grecorromanos. Haciendo seguidamente memoria laudatoria de Giotto, el beato Angélico y Massaccio, presenta definitivamente Milá la auténtica escuela pictórica que ha venido a redimir tanto desvarío y corrupción a las bellas artes, *moderna escuela pictórico-católica cimentada sobre un profundo sentimiento religioso, basada en el estudio de los antiguos maestros, representada por Cornelius, que en punto a delicadeza y a expresión religiosa, cedió después a la primacía de Overbeck*⁶²⁰. Para Milá, tal ha sido el ejemplo de estos notables maestros, que bajo su estela, *en Düsseldorf se ha llegado a formar un consistorio de jóvenes pintores, cuyo número ha llegado a trescientos, unidos con los solos vínculos de la cordialidad y sujetos a una vida casi monástica*⁶²¹. Reafirmado el sentimiento religioso que preside e impulsa a dicha escuela nazarena, termina Milá su disertación aconsejando al verdadero artista que *tome de la religión lo que ella le presta, y lo tome y lo traiga entre sus manos con respeto y se guarde muy bien de profanarlo, para no desvirtuar sus propias obras y convicciones*⁶²².

9.- D. JOSÉ GALOFRE Y COMA: EL ARTISTA EN ITALIA. PRIMER TRATADO DE PRECEPTIVA NAZARENA EN ESPAÑA

Pero el honor de sistematizar en todo un amplio tratado la estética nazarena se deberá al barcelonés D. José Galofre y Coma (1819-1877), quien bajo el título de *El artista en Italia y demás países de Europa*⁶²³ (fig. 180), nos armará a modo de prontuario estético el más importante discurso sobre el nazarenismo militante, quizá el único genuino

⁶²⁰ *Id.*, p. 193.

⁶²¹ *Id.*, p. 193.

⁶²² *Id.*, p. 194. Sabemos que Manuel Milá fue un gran admirador del discurso neoescolástico de Ceferino González y, sobre todo, de Jaime Balmes, notándose por lo tanto ciertas coincidencias de este último párrafo del opúsculo con algunas reflexiones vertidas en *El criterio* balmesiano: Cfr. Cap. XIX: «El entendimiento, el corazón y la imaginación» (XII), Araluce, Barcelona 1945, p. 162: *La pintura, la escultura, la música, tienen deberes muy severos, que olvidan con demasiada frecuencia. La verdad y la virtud: he aquí los dos objetos a que se han de dirigir; la verdad para el entendimiento, la virtud para el corazón: he aquí lo que han de proporcionar al hombre por medio de las impresiones con que le embelesan. En desviándose de este blanco, en limitándose a la simple producción del placer, son estériles para el bien, y fecundas para el mal (...). El artista que sólo se propone halagar las pasiones, corrompiendo las costumbres, es un hombre que abusa de sus talentos y olvida la misión sublime que le ha encomendado el Criador al dotarle de facultades privilegiadas que le aseguran ascendiente sobre sus semejantes.*

⁶²³ *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las bellas artes*, Imprenta de L. García, Madrid 1851.

que se conoce fuera y dentro de España⁶²⁴. Como nos comenta Enrique Arias Anglés, Galofre, en este tratado de *El artista en Italia*, además de especificarse claramente sus preferencias estilísticas, nos levanta todo un acta de encomio sobre el movimiento nazareno, manifestando en voz alta todas sus simpatías y preferencias por las tendencias «puristas» alemanas de Overbeck y Cornelius, a los que no tiene ningún empacho en elevar a la categoría de creadores del «segundo renacimiento» de las artes en Europa⁶²⁵. Como se ha señalado, con este tratado de *El artista*, Galofre se une a la tradición española de los tratadistas de los siglos pasados, artistas que supieron compaginar sus creaciones al unísono con la pluma; es decir, nos encontramos también aquí con el pintor que trasciende su propio oficio y lustra el acervo de su profesión con el carácter del erudito y del intelectual⁶²⁶.



180. *El artista en Italia y demás países de Europa*. JOSÉ GALOFRE Y COMA

⁶²⁴ Francisco Calvo Serraller y Ángel González García, «Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español», en: *II Congreso Español de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones*, CEHA, Valladolid 1978, p. 47.

⁶²⁵ Enrique Arias Anglés, «Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor», en: *II Congreso Español de Historia del Arte, op. cit.* pp. 196-197.

⁶²⁶ *Id.*, p. 200. Sin aludir a su temática sabemos que presentó obra a las Exposiciones Nacionales de 1858 y 1860 no recibiendo en ambas ni medalla ni tampoco mención honorífica ninguna. Cfr. Bernardino de Pantorba, *op. cit.*, pp. 72 y 75. Hoy por hoy, su pintura religiosa nos es casi totalmente desconocida. No obstante sabemos que para el rey Luis Felipe de Francia pintó *Pío IX rodeado de la corte de cardenales*; igualmente retrató a personajes como *O'Donnell* y *Antonio Ros de Olano*, cfr. AA. VV. *Del Neoclasicismo al Impresionismo, op. cit.*, p. 234. Al final del tratado de *El artista en Italia*, con «Nota» adjunta, Galofre nos incorpora un dibujo-lámina de su propia creación para el cuadro que realizó a petición del rey Carlos Alberto de Piamonte-Cerdeña, teniendo como motivo *La coronación en Nápoles de Alfonso V de Aragón*; dice así: *La historia de España es muy rica en hechos heroicos, dignos de las más brillantes inspiraciones del poeta y del pintor. Aunque en países lejanos siempre tuve empeño por darlos a conocer cuando era favorecido de algún encargo. Así fue para mí doblemente grato que, en 1846, hallándome en Turín, el ilustre Rey Carlos Alberto, por medio de su digno secretario particular el conde de Castagnetto, me honrase con la comisión de pintar una tela de dimensiones considerables. Representa la coronación en el siglo XV a las puertas de Nápoles, del inmortal Alfonso V de Aragón, conocido por el magnánimo: cuyo cuadro, concluido en 1849, y que el heroico monarca italiano no llegó a ver por su trágico aunque glorioso fin, ha mandado colocar su augusto hijo el actual rey de Cerdeña, en su Palacio de Moncalieri. Me tomo la libertad de incluir un ligero contorno de la composición de este asunto dedicado al insigne aragonés a quien se debió el primer Renacimiento de las Letras y de las Artes en Italia, como debemos el segundo a los soberanos que he nombrado en su lugar. Me atrevo a esperar que el lector no me negará su indulgencia si me la hubiese concedido en el curso de este libro.*

Ante la profusión y diversidad de datos, noticias y no menos variedad temática que nos encontramos en este tratado de Galofre, mal de sistematización de la época que inflaba el discurso con excesivas dilataciones retóricas a modo de sermón u oratoria forense de la época, elegimos para su expurgo y exposición, de manera sincrónica, lo que a nuestro parecer son las vetas e ideas más relevantes de este tratado estético a modo de prontuario, señalando por nuestra parte, a su vez, referencias informativas apuntadas en el tratado que consideramos de especial importancia, no solo para el conocimiento de la escuela nazarena sino también para poder acercarnos a la visión e inquietudes estéticas de la escuela tratadista romántica de mediados de siglo.

Y desde un principio hemos de decir, que este tratado de Galofre se engloba dentro del compendio de estéticas que persiguen y buscan por encima de todo la consecución de la belleza ideal, entendiendo por ella la necesidad desde el arte de embellecer la naturaleza; o sea, *escogiendo de ella sus mejores partes, para formar conjuntos que nunca o rara vez se ven en ella*⁶²⁷. Qué duda cabe que aquí Galofre, a pesar de no idolatrar las estéticas de Winckelmann y Mengs, en cierta medida no deja de ser deudor de ellas.

Deudor igualmente de los Schlegel, el primer Goethe y Chateaubriand, el tratado de Galofre, y muy dentro del sentir de la escuela nazarena alemana, es todo un ataque directo contra la extravagancia y mal gusto del estilo barroco. Estilo nefasto para Galofre que en sus formas derivó en exagerado, ridículo y monstruoso, *torrente fatal que invadió toda la sociedad y diluvio en que se había de ahogar toda criatura*⁶²⁸. Y aquí, entre capítulo y capítulo, carga las tintas Galofre contra la arquitectura barroca, para él *estilo detestable que ofende y repugna; sobre todo cuanto más se ve la profusión con que ha suplantado los edificios ojivales*⁶²⁹. En clara remembranza a lo Chateaubriand, casi en paráfrasis de *El genio del cristianismo*, detestando la arquitectura barroca, propone como ideal para el templo cristiano el estilo y espacio de la arquitectura gótica: *Entremos en un buen edificio ojival, algo oscuro y misterioso, con sus vidrios de colores; no parece sino que todo el edificio tiende a reconcentrarse al altar mayor: ninguna vaguedad; las luces artificiales en medio del conjunto tenebroso y pintoresco; en fin, todo es elevado y admirable. Pues bien, en este edificio hallaremos un sentimiento religioso más eficaz que en una iglesia de arquitectura barroca o romana*⁶³⁰.

Al igual que la arquitectura tampoco se olvida el tratado de Galofre de hacer crítica y repaso a la pintura barroca. Y entre los primeros artistas que caerá vilipendiado bajo su pluma estará Rubens, *el famoso improvisador de cuadros casi siempre llenos de bellezas de*

⁶²⁷ *El artista en Italia*, Cap. XII, p. 108.

⁶²⁸ *Id.*, Cap. VII, p. 58.

⁶²⁹ *Id.*, Cap. IV, p. 36.

⁶³⁰ *Id.*, Cap. IX, p. 74.

colorido, pero ridículos y extravagantes como fruto de una imaginación atrevida y demasiado fiada en la fama de su reputación⁶³¹; después de él, le seguirán en mal gusto los artistas de la pintura de género, no viéndose ya más que en sus cuadros *bombachadas, hechos vulgares, un vendedor de frutas, un charlatán sacamuélas, un grupo que baila en una plaza, con músicos, espectadores, caballos, perros y mil caprichos, hijos de la fantasía*⁶³². Dentro de este recuento de la pintura barroca y tirando «pa casa» salva no obstante Galofre algunas obras y artistas de la escuela española. Después de hacernos una hermosa descripción del cuadro de *Las lanzas* de Velázquez⁶³³, nos propone sólo como ejemplo de pintura ideal barroca la *Sagrada Familia* de Murillo y el *Moisés en el desierto* del Hospital de la Caridad de Sevilla; después, de su crítica solo termina salvándose *La Sagrada Forma* de Coello en El Escorial⁶³⁴.

Lo mismo que nazarenos y prerrafaelistas, Galofre considera a la pintura del Quattrocento italiano instante y momento en el que el arte alcanzó sus más altas cotas de perfección. Y aquí, para demostrarlo, según Galofre, sólo *bastaría Giotto para enseñar a todas las épocas venideras el secreto de la composición y de la expresión*; ya que sólo él en cada figura, cada fisonomía, cada mano, nos indica exactamente el sentimiento del alma, hablando con el lenguaje del corazón⁶³⁵. Y después de Giotto, Fray Angélico, superando en los frescos de Orvieto tanto en dignidad como expresión al Jesús-Juez de Miguel Ángel en la Sixtina⁶³⁶. Del pleno renacimiento suaviza no obstante su crítica Galofre con el primer Rafael, tiempo en el que realiza y ejecuta *El pasmo de Sicilia*⁶³⁷.

Punto esencial del tratado es la necesaria religiosidad que debe tener todo pintor a la hora de enfrentarse con los asuntos religiosos, ya que todo artista, según Galofre, *para producir una auténtica obra devota, es preciso que se halle poseído del sentimiento religioso, a fin de comunicarlo a sus producciones, y por consiguiente a los que vean*⁶³⁸; argumentando que cuanto más se siente la religión, más se deja transmitir la inspiración creativa en la obra. Por tanto, para Galofre, el pintor *que no tiene ninguna creencia ni temor de Dios nunca podrá jamás llegar a ejecutar ni conocer el arte religioso*⁶³⁹. Casi aquí

⁶³¹ *Id.*, Cap. X, p. 88.

⁶³² *Id.*, Cap. XIV, p. 127.

⁶³³ *Id.*, Cap. X, pp. 91-92.

⁶³⁴ *Id.*, Cap. IX, p. 76.

⁶³⁵ *Id.*, Cap. V, p. 40.

⁶³⁶ *Id.*, p. 44: *El primero pinto al Salvador en el acto de celebrar el Juicio; y a los profetas y doctores en las otras bóvedas; todo de tamaño doble del natural: sentado dios con dignidad sobre las nubes y vestido con toda propiedad y decoro, teniendo el globo del mundo en la mano izquierda, y con el rostro más divino que han podido ejecutar los hombres, levanta noblemente la derecha para pronunciar el tremendo Juicio. ¡Oh, qué figura, qué maravilla de Arte! (...) Quien quiera ver al verdadero Dios, al Salvador del mundo, vaya a Orvieto y compárelo con el de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina de Roma, desnudo, indignado y de robustas formas, poco adecuadas ciertamente para el Redentor, que no podía tener los músculos desarrollados como un gladiador.*

⁶³⁷ *Id.*, Cap. IX, p. 78.

⁶³⁸ *Id.*, Cap. IX, p. 73.

⁶³⁹ *Id.*, p. 74.

Galofre eleva a servicio ministerial el arte de la pintura, porque el pintor, a modo de otro predicador, *junto a la palabra divina del sacerdote, une la impresión sobre el sentido de la vista, que tan íntimamente obra sobre la sensibilidad del corazón*⁶⁴⁰.

Junto a la necesidad religiosa no menos requerimientos exige Galofre en el pintor a la hora de no transgredir las leyes del decoro, aconsejándole incluso *dejar de pintar que envilecer su profesión prostituyendo sus talentos*⁶⁴¹. Poniendo como prototipo de transgresiones a Rubens⁶⁴², no tiene a bien Galofre licitar en los cuadros religiosos el desnudo ya que en la elección de dichos asuntos siempre debe mandar el intento de moralizar la sociedad y fomentar la virtud. El pintor discreto, pues, *siempre debe reprobar estos desmanes del arte, que no solamente deben satisfacer la vista, sino tener siempre en cuenta la moral y la virtud*⁶⁴³. Fuera, por tanto, siempre han de estar para Galofre *tantos angelitos sin vestir, en posiciones libres y arbitrarias; y sobre todo, santas y Magdalenas mostrando los nutridos pechos, sin conceder ningún respeto al pudor femenino*⁶⁴⁴.

Pero como señalamos al principio, si en algo se alza y significa este tratado de Galofre es en el interés y la toma de posición a favor de la nueva pintura desarrollada por la escuela alemana en Roma, feliz renacimiento de las artes liberales que ha comenzado ya, gracias a sus patronos, una nueva era cristiana⁶⁴⁵. Haciéndonos crónica del nacimiento de la escuela nos comenta Galofre cómo dichos jóvenes artistas *han formado un Casino cuyos individuos solo satisfacen cuatro o cinco duros al año, pero que es preferible a todas las Academias, pues en él se desarrollan las ideas artísticas con empeño, amor y fraternidad, y exentas de la vana pompa y aparato de aquéllas en que solo eventualmente se reúnen sus socios. El Casino está en perenne acción y recoge, por decirlo así, el precioso caudal de ideas y mejoras, que las Academias no reformadas desatienden en medio de todas las pompas que le son propias*⁶⁴⁶. Para Galofre, todo este brillante plantel de jóvenes pintores alemanes, ingleses y españoles, está ya *haciendo honor al siglo XIX y a su impulso civilizador, vivificado por el glorioso entusiasmo hacia las buenas tradiciones del arte, y con odio eterno al barroquismo, cuyas obras no se*

⁶⁴⁰ *Id.*, p. 75.

⁶⁴¹ *Id.*, Cap. V, p. 40.

⁶⁴² *Id.*, p. 49: *A este propósito, me acuerdo de un cuadro de historia bíblica, la casta Susana pintada por Rubens, que se ve en Turín, y es una obra magnífica por el colorido, pero indecorosa por la mala elección de las posiciones, tanto de la mujer, como de los viejos, y así, en vez de ilustrar y elevar el alma, por medio de uno de los hermosos ejemplos de pudor que ofrece la Biblia, incita y corrompe por su mala composición artística.*

⁶⁴³ *Id.*, p. 47.

⁶⁴⁴ *Id.*, p. 47.

⁶⁴⁵ *Id.*, Cap. XX, p.188. Entre tan esclarecidos patronos y protectores nombra aquí Galofre a Luis I de Baviera, Luis Felipe de Orleans, Carlos Alberto, el zar Nicolás, Leopoldo de Bélgica, Guillermo III y IV de Prusia y, finalmente, a Pío IX.

⁶⁴⁶ *Id.*, Cap. XVIII, p. 175.

*pueden borrar de la vista, ni tampoco de la historia, donde desgraciadamente no pueden menos de figurar*⁶⁴⁷.

Seguidamente no duda en alabar Galofre, en esta nominada por él *segunda época del renacimiento*, y a semejanza de los siglos XIII al XV, el resurgir de la pintura al fresco, aludiendo y alabando los logros y ensayos felices de Cornelius y Overbeck en la Villa Maximi y en la Iglesia de los Ángeles cerca de Asís, devolviendo con ello el esplendor y la lozanía del arte del fresco perdido en siglos pasados⁶⁴⁸. Pero de entre los dos artistas será Overbeck el más alabado por la pluma de Galofre, recordándonos el mérito de haber sido el primero que llamó la atención del mundo artístico sobre las escuelas del Trecento y Quattrocento relegadas por los barrocos; verdadero padre ya de la pintura religiosa moderna, *que como nadie pinta los cuadros de asuntos religiosos sin que ni una figura, ni una cabeza, ni una mano, se desvíen en su concepción y composición del objeto explícito y directo del tema*⁶⁴⁹. Para Galofre, pues, sin ninguna duda, las artes han vuelto a florecer en la pintura de Overbeck y, sobre todo, *la verdad ha sido conocida y delicadamente expresada en nuestros días en el cuadro del «renacimiento de Artes debido a la religión católica», cuadro que se ve en Frankfort y que puso Overbeck a Signorelli dando consejos a Miguel Ángel*⁶⁵⁰.

Recordando una vez más a los nazarenos alemanes que no solamente se separaron de la rutina ordinaria de las Academias, sino que propusieron y trataron de cerrar algunas, nos especifica Galofre el concepto desfavorable que de ellas él también tiene, ya que éstas, en su pensar, *no han correspondido en su mayor parte al objeto de su institución, y aun algunas han servido a las Bellas Artes más de daño que de ventaja*⁶⁵¹, denunciando a continuación cómo muchas de ellas *corren al cargo de maestros menos principales, que si bien alguno de ellos ha adquirido celebridad con sus obras, no dispensan al discípulo otro cuidado que una corrección semanal, sin permitirle asistir al trabajo de sus talleres privados, y aprovecharse de las lecciones prácticas, que solo se adquieren con la perenne vista de los*

⁶⁴⁷ *Id.*, Cap. VIII, p. 72. Más adelante, expresamente en Cap. XV, p. 134, Galofre nos da una interesante noticia de los artistas españoles en Roma que se han sumado al movimiento nazareno, diciendo: *Doce años he estado en Roma, y durante este tiempo he visto allí con ellos unos cuarenta artistas españoles; treinta de los cuales, siendo pintores, se dedicaban al ramo histórico; uno solo al paisaje, ninguno a la marina, ni a la pintura arquitectónica.*

⁶⁴⁸ *Id.*, Cap. XVI, p. 149.

⁶⁴⁹ *Id.*, Cap. IX, p. 82.

⁶⁵⁰ *Id.*, Cap. V, p. 43: *Este cuadro, el más filosófico que se ha pintado en nuestros días, ha sido también objeto de inmerecida censura, porque recuerda mucho los frescos del Vaticano, de la «Escuela de Atenas» y de la «Disputa del Sacramento», cuando el autor, si bien sumamente fecundo para la composición, asegura que esa fue su intención, y tal su objeto de recordar los dos frescos que están conformes con el asunto del cuadro, en cuyo centro se ve a la Virgen rodeada de los primeros personajes del Antiguo y Nuevo Testamento y abajo los principales pintores, escultores, arquitectos, grabadores y grandes protectores, que contribuyeron al desarrollo del «Renacimiento».*

⁶⁵¹ *Id.*, Cap. XVII, p. 158.

trabajos del artista⁶⁵². Es decir, para Galofre *en un arte en que se aprende más viendo que oyendo, es materialmente imposible que con la sola y escasa explicación académica, el discípulo aprenda la soltura del colorido, el manejo del pincel, el gusto para el empaste, la elección de los pliegues, la colocación del modelo y demás detalles del mecanismo del arte, cosas todas que necesitan verse hacer de la mano del maestro, no como «corrección», sino como «ejecución propia», y sobre todo con «espontaneidad»*⁶⁵³. Fustigadas dichas corporaciones y consideradas incompetentes para la auténtica formación del artista, propone Galofre su descripción de la Academia ideal, teniendo ésta claras remembranzas pedagógicas gremiales, talleres y centros que por talento y genio se pudiera enseñar adecuadamente a un reducido número de jóvenes⁶⁵⁴. Sobre este mismo asunto, y sin cambiar su parecer al respecto, cuatro años después de escribirse este tratado de *El artista en Italia*, redactaría Galofre su famosa *Exposición dirigida a las Cortes Constituyentes de España*, pidiendo la supresión de las enseñanzas académicas⁶⁵⁵.

No podemos cerrar este tratado de *El artista en Italia* sin antes resaltar una de sus mayores cualidades, refiriéndonos expresamente al interés que éste toma por la conservación y debida restauración del patrimonio heredado a lo largo de los siglos. En cierta medida, aquí nos suenan de fondo tanto las propuestas de Ruskin como de W. Morris, haciéndose denuncia en la pluma de Galofre el afeamiento y las mutilaciones que se habían llevado y se estaban llevando sobre el patrimonio español. Y a modo de «prefacio» a lo Víctor Hugo en *El jorobado de Nuestra Señora de París*⁶⁵⁶, Galofre también se indigna al ver cómo el frenesí del siglo pasado antepuso ante tanta belleza, tales como las catedrales góticas, las monstruosidades de los estilos barrocos, alterando en su torpe empeño muchísimo edificios hispanos de primer orden. Pone

⁶⁵² *Id.*, Cap. II, p. 18.

⁶⁵³ *Id.*, Cap. XVII, p. 167.

⁶⁵⁴ *Id.*, p. 168.

⁶⁵⁵ La crítica de Galofre a las academias provocó una airada respuesta de Federico de Madrazo, quien en 1855, en contestación a la Exposición presentada por Galofre a los Diputados de la Asamblea constituyente, le rebatiría su propuesta con una larga carta cargada de acritud y displicencia. Cfr. texto citado en Ignacio Henares y Lola Caparrós, *La crítica del arte en España (1830-1936)*, Universidad de Granada 2008, p. 115: *Hace ya bastante tiempo que tanto el Sr. Galofre como otras personas menos competentes sin duda, pero no menos enteradas de lo que tratan, escriben artículos o «suelos» de periódicos en contra de las Academias, en los que a vuelta de tal cual verdad de las que llamamos de Pero Grullo, se confunden las especies con admirable impavidez y se sacan las consecuencias más desatinadas (...); ¿Ha perdido el juicio o la memoria el Sr. Galofre? Comprenderíamos que esto se escribiese en el interior de África para los académicos de Tambuctú, o allá en el fondo de la Australia para los profesores de las «escuelas especiales» que sin duda habrán ido a refugiarse en aquellos bárbaros huyendo de nuestra culta Europa; pero que lo escriba en pleno Madrid el Sr. Galofre...* Sobre este asunto y para más información ver también: Andrés Úbeda de los Cobos, *op. cit.*, pp. 24-26.

⁶⁵⁶ Para la precisión de esta cita utilizamos aquí la edición Vergara, Barcelona 1961, p. 3: (...) *desde hace más de doscientos años, se afean los maravillosos templos de la Edad Media, que experimentan mutilaciones por todas partes. El sacerdote los embadurna; el arquitecto los rasca; y el pueblo, finalmente, los derriba.*

aquí como ejemplo Galofre la Catedral de Toledo, *bárbaramente estropeada con un gloria churrigueresca*⁶⁵⁷, «transparente» de Narciso Tomé que no deja de ser más que una desatinada realización del último barroquismo de la escuela giaquintesa⁶⁵⁸. Siguiendo en este lamentable recuento de restauraciones indebidas y de altercados contra el patrimonio, desconsuela a la vista de Galofre la lamentable pérdida de edificios góticos tirados abajo en la Barcelona de su tiempo para edificar otros nuevos⁶⁵⁹. Curiosamente, todo este mismo sentir de Galofre en torno a la desaparición de nuestro patrimonio artístico también será versificado con indignación por nuestros poetas decimonónicos⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ *El artista en Italia...*, Cap. IV, p. 37.

⁶⁵⁸ Cfr. José Rogelio Buendía Muñoz, «Neoclasicismo y Romanticismo», en: *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, Madrid 1992, p. 10: Para D. Antonio Ponz, el «transparente»: *consiste en una máquina enorme de mármol, que haría mejor habría sido dejarlo para siempre en las entrañas de los montes de Carrara, que no haberlo traído para ser un borrón verdadero de esta iglesia... Todo lo que allí hay no es más que una arquitectura desatinada y bárbara en la que se ven mezcladas unas esculturas haría comunes».*

⁶⁵⁹ *El artista en Italia...*, Cap. XVII, p. 162: *Desconsuela el haberse visto destruir a la sombra de autoridades eclesiásticas, y por arquitectos titulados, además de la citada iglesia de Santa Catalina, de hermoso ojival español, y la de San Francisco, de igual estilo, la mayor parte interior y exterior de la casa del ayuntamiento del más refinado gótico, viéndose hoy día arrinconados en un patio montones de sus piedras labradas por tallistas de 1400; y ¡cosa increíble! ahora que ha pasado la tempestad revolucionaria, acaba de proponerse el completo derribo de lo que queda de antiguo...*

⁶⁶⁰ De la memoria del expolio artístico en el XIX sirva como ejemplo este soneto de D. José Zorrilla dedicado a *España artística*, recogido en José Urrutia, *Poesía española del siglo XIX*, Cátedra, Madrid 1999, p. 407:

*Torpe, mezquina y miserable España:
cuyo suelo alfombrado de memorias
se va sorbiendo de sus propias glorias
lo poco que ha de cada ilustre hazaña.
Traidor y amigo sin pudor te engaña,
se compran tus tesoros con escorias,
tus monumentos, ¡ay! y tus historias
vendidos llevan a la tierra extraña.
¡Maldita seas, patria de valientes,
que por premio te das a quien más pueda
por no mover los brazos indolentes!
¡Sí, venid, ¡voto a Dios!, por lo que queda
extranjeros rapaces, qué insolentes
habéis hecho de España una almoneda!*



181. *La recriminación a San Pedro*. LLUIS FERRANT I LLAUSAS

10.- LA PINTURA CATALANA NAZARENA

Aun de corresponderle a Cataluña el honor de significarse por su tradística nazarena, no tuvo sin embargo una nómina de pintores tan extensa como la del purismo madrileño. Señalaremos por tanto, a tenor del orden cronológico de nacimiento, sólo un pequeño grupo de pintores catalanes que de alguna manera u otra, a lo largo de su carrera artística, y de manera intermitente, quedaron influidos por el estilo del movimiento nazareno.

Y corresponde primeramente a **José Arrau i Barba** (1802-1872) la honra de ser uno de los primeros artistas catalanes en entrar en contacto directo con el círculo de Overbeck en Roma⁶⁶¹. No obstante, Arrau, a su vuelta de Italia, se centró en la pintura de retratos y en la enseñanza artística, dejándonos una escasa obra religiosa que redundó sobre todo en escenas de interiores de conventos, tal como el *Claustro del convento de Santa Catalina*, obra que posee el Museo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

Más específicamente nazareno en cuanto a la temática de su obra se refiere, fue la pintura de **Lluís Ferrant i Llausas** (1806-1868), artista de entre los catalanes que, a su vez, mantuvo una estrecha relación con el ambiente pictórico de la corte madrileña. Protegido del Infante Sebastián Gabriel, recibió en 1840 una beca para estudiar en Roma. De aire típicamente nazareno, se ha de señalar entre sus creaciones: *San Juan y las tres Marías al pie de la cruz*, *San Sebastián*, *Santa Cristian*, *Tobías y su padre con el ángel* y *Adán y Eva ante el cadáver de Abel*. No obstante, su obra más específicamente nazarena, ejecutada antes de su marcha a Roma, será *La recriminación a San Pedro* (fig. 181), fechada en 1836, obra de poses rafaelescas en todos sus actores, sumándose

⁶⁶¹ Cfr. Elena Gómez-Moreno, *op. cit.*, p. 292.



182. *Tránsito de Moisés*. JOAQUÍN ESPALTER Y RULL

a ella resabios de composición a lo Perugino y semblanzas estáticas a lo Overbeck. Fuera de la decoración del Palacio de Aranjuez, Ferrant también participaría en las Exposiciones Nacionales presentando en la de 1856 seis obras, sin recibir premio ni medalla de honor⁶⁶².

Probablemente, el más puro de los nazarenos catalanes fue **Joaquín Espalter y Rull** (1809-1880), manteniendo siempre a lo largo de su dilatada carrera la constante estilística de la escuela alemana. Espalter, después de pasar un tiempo estudiando en Francia con Gros, se trasladaría posteriormente a Roma en 1833, siendo introducido por Milá en el círculo de Overbeck. Como nos comenta Ana María de Cossío, Espalter puede ser considerado como uno de los pintores de mayor peso a la hora de mantener y transparentar en su más estricta autenticidad formal el estilo nazareno⁶⁶³. En efecto, constatamos en su *Virgen con el Niño y San Juanito* y en *La huida a Egipto* todo el formulismo ambiental y compositivo de la *pietas* y sensibilidad nazarena. Pero con la obra donde Espalter se significará tanto por su mirada quattrocentista como por su total fidelidad práctica al ideal de la pintura religiosa marcada por los cánones de la escuela nazarena, será en el *Tránsito de Moisés* (1842) (fig. 182), obra, digamos, que recibiría todos los parabienes en el ámbito del círculo de los Madrazo:

⁶⁶² Bernardino de Pantorba, *op. cit.*, pp. 68-72.

⁶⁶³ «El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX», *op. cit.*, p. 51.

La composición del precioso cuadro que representa a los ángeles llevando a enterrar el cuerpo de Moisés, es una de las más poéticas y halagüeñas concepciones de un alma verdaderamente artista: pudiera sobre ello escribirse un poema entero (...), a describir aquel grupo formado por cinco hermosos ángeles leves, puros aéreo, llenos de vida, y un cuerpo de hombre, muerto, pesado e inerte, atravesando en místico silencio el aire brumo que cortan los espíritus con sus alas zumbadoras, formando una especie de barca serena que simboliza admirablemente el paso de la vida terrestre a otra vida. Nada más bello que aquellos ángeles llenos de majestad, de gracia, de nobleza: nada más grave y santo que aquel anciano con las manos cruzadas al pecho cuyo semblante venerable revela la calma del justo⁶⁶⁴.

Pero no duraron mucho todos estos gozos laudatorios sobre el cuadro de Espalter, ya que al poco tiempo llegaron las sombras, y éstas, extendidas por la crítica de Auguste Delorme, evidenciándose ya como veremos más adelante el malestar ante los cuadros religiosos al estilo nazareno:

⁶⁶⁴ *El corresponsal*, Madrid nº 1229, domingo 16 de octubre de 1842, pp. 2-3. Texto sin firma, probablemente de Pedro de Madrazo. Citado en: José Álvarez Lopera, «1842: Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo», en: *Anales de la historia del arte*, nº6, Servicio Publicaciones UCM, Madrid 1996, p. 302. Pero más interesante encomio laudatorio, también por parte de Pedro de Madrazo, recibiría este cuadro del *Tránsito de Moisés*, en «Exposición de pinturas» del 1842, *Revista de Madrid*, nº 10, 1ª quincena de octubre, 1842, pp. 449-452: (...) *hallamos que este joven ha comprendido el verdadero espíritu de la pintura religiosa y nos felicitamos de poder citar su cuadro como una completa demostración de nuestras teorías y del sistema que desde un principio venimos desarrollando, aunque ligeramente, atendida la naturaleza de este escrito. En la citada obra no vemos ciertamente la naturaleza tal cual es; ni tal cosa se propuso el autor al ejecutarla. Algunos partidarios de cierto estilo indeterminado y nebuloso, que han adoptado los que sin saber dibujar y sin conocer el buen colorido quieren dar a sus cuadros ambiente y armonía, reprocharán sin duda a Espalter el desvío que muestra hacia el estilo favorito de ellos, y no se detendrán a observar el espíritu de su obra y las grandes dotes de su ejecución material, empezando por el dibujo correcto y puro, por el contorno sencillo y graciosos de sus hermosos ángeles. Otros, y entre ellos algunos de muy respetable opinión en verdad, le acusarán por haber dejado traslucir en su obra su inclinación a la escuela florentina del 1300 y 1400, y haber adoptado ciertas máximas de aquellos primeros pintores a quienes consideran como sumidos en la barbarie e infancia del arte. Esta acusación implicaría una cuestión de muy grave trascendencia, y de la mayor importancia para la filosofía del arte; pero no es éste el lugar de debatirla. En nuestro concepto la pintura religiosa no debe apartarse de ciertas máximas tradicionales, con las cuales las imágenes del catolicismo, y no todo lo que caracteriza aquellos antiguos artistas llenos de fe y de inspiración debe atribuirse a ignorancia. Las reglas canónicas, por decirlo así, de la poesía religiosa no debieran jamás sufrir alteración: respétense éstas y corrijáanse no raruena los defectos materiales de ejecución, que nunca serán tantos como se imagina, aprovechando los grandes adelantos debidos a las escuelas de los siglos posteriores. En el caso presente la cuestión verdadera está en si por seguir las huellas de la escuela alemana moderna pierde algo en belleza, en dignidad, en nobleza, en poetas en una palabra, la forma adoptada por Espalter para los celestes seres que ha representado en su cuadro. A nosotros nos parece que ha ganado y mucho; y como quiera que ésta es cuestión de sentimiento y no de dialéctica, desocupamos el campo, salvo a entrar otra vez en la arena cuando se nos excite a explicar más nuestras ideas relativamente al arte de la época del verdadero renacimiento. No es en la pintura ideal donde han de buscarse servilmente las formas, los matices, el aspecto exterior de la naturaleza: porque no es su objeto seducir la pupila y engañar la vista, y procurar al espectador el efímero y estéril placer de un defecto de óptica o de un diorama. Este objeto pertenece exclusivamente a la pintura imitativa, y primero que a ninguno al género de retratos. Pero también decimos que si al pintor idealista no se le pide la servil imitación de la verdad es porque se le exige algo más, se le reclama una cosa más bella, más grande, más perfecta, que más satisfaga al alma en la cual llevemos grabado el tipo de la primitiva esencia del hombre-ángel.*



183. *La era cristiana*. JOAQUÍN ESPALTER Y RULL

Cornelius, Overbeck y otros alemanes, ciegos entusiastas de Durero y Lucas de Leyden, han sido los propagadores de una doctrina que ya ha llegado a convertirse en secta. Cimabue, Giotto, los Orcagnas, Verrochio, el Massacio, el Guirlandayo y los demás de aquella era, son sus modelos. Ellos solos supieron interpretar la naturaleza y cristianizar el arte. Los grandes maestros del siglo XVI y siguientes tomaron un camino falso, y si deben estudiarse, es para huir de su imitación. ¡Qué blasfemia! (...). Lo cierto es que no pasaban de diez los cuadros históricos de alguna importancia. Entre ello eché de ver uno, en el cual reconocí al momento la procedencia del fatal gusto romano, y en efecto, supe que era de un alumno de aquella escuela. Cuatro ángeles mancebos de aspecto frío y largo faldamento llevan por los aires un cadáver tendido en una manta, de cuyas cuatro puntas van asidos. El celaje es de pizarra, el tono general de color ceniza, y el muerto, que dicen ser Moisés, descubre entre el plegado envoltorio de la mortaja las facciones tradicionales de S. Jerónimo, sin que en ellas aparezca el menor rasgo del tipo oriental del legislador del pueblo hebreo. El estilo ya se sabe cuál es: seco, sobado y tan destituido de fuerza y claro-oscuro, que es menester acercarse mucho para distinguir los detalles⁶⁶⁵.

Con todo, y a pesar de las críticas, sabemos que Espalter siguió siendo fiel a su espíritu overckiano presentando años más tarde, en la Exposición de 1871, su obra quizá más emblemática dentro de la órbita del espíritu nazareno: *La era cristiana* (fig. 183), hoy en el

⁶⁶⁵ Augusto Delorme, «Exposición de pinturas», 1842, *Revista de Madrid*, núm. 11, 2ª quincena de octubre, 1842, pp. 449-452.



184. *La túnica de José ante Jacob*. PELEGRÍ CLAVÉ Y ROQUE

Museo provincial de Gerona, cuadro de manifiesto oficio en el saber dibujístico, plasmándose una vez más en él todo el aurea nazareno del esteticismo pausado y elegante.

No teniendo tanta trascendencia en el debate artístico como Espalter, podemos considerar a **Pelegrí Clavé y Roqué** (1811-1880) como al artista nazareno de más trascendencia internacional, ya que entre los años de 1845 a 1868, se ocupó de extender el estilo artístico de los nazarenos en el tiempo que duró su estancia en México, dejando buena prueba de ello en la *Cúpula de la Iglesia profesa* de la capital azteca; obra en el decir de María Elena Gómez Moreno más importante, y en la que trató de demostrar cuál habría de ser el verdadero camino de la pintura religiosa⁶⁶⁶.

Pero al margen de su obra en México, Pelegrí Clavé, aquí en España y Roma, también ejecutó dentro de la impronta del estilo nazareno una serie de temas religiosos altamente significativos. Recordemos la *Partida del joven Tobías* (1842), dedicada a pie de firma a su amigo Federico de Madrazo, teniendo en su limpidez lineal una clara identidad con los dibujos de Cornelius y Overbeck. Mayor acento nazareno se nos mostrará en la tela de la presentación de *La túnica de José ante Jacob* (fig. 184), obra que en su apagado colorido, acentuando en las indagaciones psicológicas de los personajes, se nos muestra fiel seguidor de la estela expresiva nazarena. Pero la emotividad y el sentimiento de los aires piadosos nazarenos lo realizará Pelegrí en su

⁶⁶⁶ «Pintura y escultura española del siglo XIX», *op. cit.*, p. 293.



185. *El buen samaritano*. PELEGRÍ CLAVÉ Y ROQUE

cuadro de *El buen samaritano* (fig. 185), ejecutando a un *tempo* toda la disposición de la secuencia narrativa de la parábola evangélica, cargada de sentimentalidad decimonónica y encuadrada compositivamente en acierto tipológico a modo de Piedad.

11.- EL DEBATE SOBRE LA ESTÉTICA NAZARENA

Si queremos dar punto de inicio al debate producido en la teórica artística hispana en torno al nazarenismo, hemos de partir de 1839 para encontrarnos con una de las primeras críticas vertidas en el *Semanario Pintoresco Español*, en el que el «nuevo método» alemán, ensayado por Carlos Ruiz Ribera en los cuadros presentados en la Exposición de París, aunque puro y correcto, era ya acusado en su estilo por Leopoldo Augusto Cueto de sobradamente frío⁶⁶⁷. Tres años más tarde, pero mucho más incisivo, Rafael Mitjana de las Doblas, además de reprochar el colorido y la insistencia en el acabado, veía en las obras nazarenas de Espalter algo exótico y extraño al ambiente español, reprochándole *ver abandonar el camino de la verdad por seguir el de una escuela*⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ «Bellas Artes. Exposición de París en 1839. D. Federico de Madrazo y D. Carlos Ruiz de Ribera», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 20, 19 de mayo de 1839, p. 354.

⁶⁶⁸ «Bellas Artes. Exposición de pinturas en la Academia de San Fernando», *El arpa del creyente*, núm. 2, 13 de octubre de 1842, pp. 14-16.

Pero todo este planteamiento inicial en el que *aparentemente lo que se discutía eran las vías a seguir para la regeneración de la pintura española y los modos más apropiados para el cultivo de la pintura religiosa*⁶⁶⁹, terminó en un enfrentamiento acalorado por la primacía en el escenario artístico entre los puristas nazarenos y los defensores de la tradición murillista hispana⁶⁷⁰. Es decir, el grupo sevillista de Esquivel, Gutiérrez de la Vega, Elbo y Bejarano, fieles seguidores del naturalismo murillista, contra el idealismo nazareno de la escuela purista de los Madrazo y Ceferino Araujo. En fin, unos y otros terminaron enzarzándose en un interminable rosario de reproches. El grupo de los Madrazo fueron acusados por los murillistas de meros secuaces de una escuela de pintura atemporal, instalada en otro tiempo⁶⁷¹; los murillistas, a su vez, de apestante escuela andaluza, y de no ser más que una mera parodia convencional del estilo de Murillo⁶⁷².

Dejando ya atrás todo este enconado debate producido en torno a los años cuarenta entre el grupo de Esquivel y los Madrazo, y si nos atenemos a continuación a la literatura artística que retoma la cuestión a partir de los años cincuenta, hemos de decir que el nazarenismo, en mayor medida que la tendencia murillista, saldrá en su valoración estética mucho peor parado. En efecto, dando comienzo la segunda mitad de siglo, el estilo de la «escuela idealista-místico nazarena», recibiría por parte de la pluma de **Pi y Margall** (1824-1901) una de las acusaciones más contundentes. Para Margall, pues, dicha escuela *no hace más que reproducir sin cesar las creaciones pasadas de otros siglos, en la forma y en el estilo, traída por los que pasaron a estudiar el arte bajo el sol de Italia, y viniendo a sentar, aquí en nuestra patria, la escuela místico-purista de la Edad media, época de que nos separan ya cuatro siglos*⁶⁷³. ¿Dónde están nuestros artistas? –se pregunta Margall– y contesta con contundencia que los que siguen la estela de la escuela alemana, *olvidándose del mundo en que habitamos, no han hecho más que quedarse envueltos en la sombra de lo pasado*⁶⁷⁴. Más que artistas que deben reproducir en sus obras el hálito de la vida de su época *se han convertido en meros imitadores y reproductores de arte*⁶⁷⁵. Pero aún más, para Margall, los cuadros religiosos de esta escuela están acusados de una

⁶⁶⁹ José Álvarez Lopera, «1842: Esquivel contra los nazarenos»; *op. cit.*, p. 285.

⁶⁷⁰ Para más información sobre este asunto ver: Mercedes Replinger González, *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855): El programa de restauración de las artes*, Universidad Complutense, Madrid 1991.

⁶⁷¹ Antonio María Esquivel, «Comunicado», *El Corresponsal*, Madrid, nº 1.253, miércoles 9 de noviembre de 1842, p. 3.

⁶⁷² Antonio María Esquivel, «Revista artística retrospectiva», *El Día*, Madrid 29 de junio de 1869. Citado en: Enrique Pardo Canalis, «La Exposición de la Academia de San Fernando en 1839 vista por Ceferino Araujo», *Revista de Ideas Estéticas*, vol. XXXI, núm. 124, octubre-diciembre 1973, pp. 333-355.

⁶⁷³ Francisco Pi y Margall, *Historia de la pintura en España*, Tomo I, Imprenta a cargo de Manini hermanos, Madrid 1851, p. 3.

⁶⁷⁴ *Id.*, p. 5.

⁶⁷⁵ *Id.*, p. 13.

*vaguedad afectadísima en las formas y de un amaneramiento inevitable*⁶⁷⁶. Como resultado, lo que han hecho ha sido retroceder cinco siglos; así pues, *el mundo los mirará como objetos de curiosidad, como bellas restauraciones de cuadros de otras épocas, a lo más como obras desenterradas de entre las ruinas de esos monasterios góticos que guardan lo pasado entre sus escombros*⁶⁷⁷.

Años más tarde, 1860, a propósito de la estética de los Schlegel, Margall volvería a llamar la atención sobre la falta de compromiso de la escuela idealista místico-nazarena que seguía desencarnada de su tiempo. Para Margall, a estos artistas de la escuela alemana *un malentendido orgullo los aleja de la profana muchedumbre y una mala inteligencia de su misión sobre la tierra les hace cerrar los ojos al ¡ay! que arrancan de las sociedades modernas hondos sufrimientos, no acertando a ver la poesía que también brota de los dolores y de las luchas*⁶⁷⁸. Qué duda cabe que aquí, Margall, criticando el idealismo religioso de los nazarenos ya está haciendo la propuesta por el protagonismo de la pintura social de su época.

A propósito de una obra nazarena, expresamente del *Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso*, cuadro de Germán Hernández Amores, y casi en el mismo estilo de reproches que Margall, la crítica de D. José Aguirre volvería a caer una vez más en 1862. Para Aguirre, como hace esta escuela, *volver atrás debe considerarse absurdo, ya que hacer lo que está hecho no hay que afanarse, porque hecho está (...). Por eso ni la mística e irracional inocencia de los pintores del siglo XV pueden servir al artista de segura norma. Porque por el camino que siguieron aquellos grandes hombres no se va más allá que adonde ellos han ido*⁶⁷⁹.

En fin, a lo largo de casi toda la década de los sesenta se siguen criticando los cuadros nazarenos, percibiendo y teniendo enfado algunos críticos no solamente por el dulzón *encanto de sus inefables afecciones*⁶⁸⁰, sino también por el absurdo en su temática a la hora de trasladar al lienzo asuntos verdaderamente intrépidos:

*Hay quien pretende exponer, resucitada en cuerpo y alma a Santa Inés, queriéndonos hacer oír su voz*⁶⁸¹; *hay quien aspira a representar al vivo el transporte acelerado por los*

⁶⁷⁶ *Id.*, p. 6.

⁶⁷⁷ *Id.*, p. 15.

⁶⁷⁸ *Id.*, «De la decadencia del arte», *El mundo pintoresco*, años 30, núm. 16, 15 de abril de 1860, pp. 121-122.

⁶⁷⁹ «Variedades. La Exposición de Bellas Artes. I: *Viaje de la Virgen y de San Juan a Éfeso después de la muerte del Salvador*, obra de D. Germán Hernández Amores, señalada con el número 135», *El contemporáneo*, Madrid, núm. 550, 16 de octubre de 1862.

⁶⁸⁰ José Caveda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando*, vol. II, Imprenta de M. Tello, Madrid 1868, p. 155.

⁶⁸¹ Se refiere a la *Aparición de Santa Inés a sus padres*, de Manuel García Hispaletto.

aires del cuerpo de Santa Catalina, con la rueda de cuchillos que la martirizó y la cabeza que la segaron del cuerpo, perfectamente lañada a él, y todo ello llevado a hombros de ángeles que, en forma de bandadas como las grullas, forman «íes y úes» en el espacio⁶⁸²; y hay más, y este es el más de los mases, pues no falta quien manda al sol que se pare, por boca de Josué, y como el astro está algo lejos y sería preciso gritar un poco, monta al sucesor de Moisés en un caballo que llega al sol con la cabeza sin despegar de la tierra las herraduras de las patas, cuadro este último de Josué deteniendo al sol del señor Agrasor⁶⁸³.

Loándose quizá por última vez la escuela nazarena comienza a instalarse en la crítica artística la conciencia de la decadencia de la pintura religiosa⁶⁸⁴, decadencia que para D. José Caveda tienen principalmente su causa en el descreimiento, el filosofismo y el indiferentismo, motivos todos que impiden ya trasladar a las obras artísticas el espíritu de misticismo y el sentimiento de religiosidad⁶⁸⁵.

12. LA PINTURA DE HISTORIA

Por esta época en la que Caveda se lamenta de la falta de inspiración y de la pérdida de protagonismo de la pintura religiosa, ya unos años antes ha empezado a tomar su relevo la moda de la pintura de historia⁶⁸⁶. Fenómeno artístico que, como acertadamente se ha dicho, *vino a sustituir a la Monarquía, ahora privada de poder absoluto en su papel de promotor del Arte, como a la Iglesia, que también había dejado el lugar preeminente ocupado durante siglos como protectora de las artes, tras la desamortización*

⁶⁸² Se refiere a *Santa Catalina transportada por ángeles*, de Miguel Navarro Cañizares.

⁶⁸³ G. Cruzada Villamil, «Juicio crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1867», artículo publicado en: *La Reforma*, Imprenta de la Reforma, Madrid 1867, pp. 38-40.

⁶⁸⁴ F. M. Tubino, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *op. cit.*, pp. 169-174: *Desde luego conviene advertir que la decadencia que se deplora no es peculiar y exclusiva de nuestra patria, sino que es patente en todas partes, y lo mismo impera en Italia que en Francia o en Alemania. No debemos callar que gracias a los inteligentes esfuerzos de Overbeck y de algunos otros artistas alemanes y franceses, la pintura religiosa ha vuelto en nuestros mismos días a disfrutar algunos momentos de esplendor; pero aun prescindiendo de que no es dado a un hombre ni a un grupo el afrontar con éxito las tendencias enérgicas y legítimas de una época, cuando esas tendencias sirven al ideal contemporáneo, es lo cierto que la escuela neoclásica, principal refugio de los pintores de cuadros religiosos, ha puesto de manifiesto su impotencia aun antes de lo que debía esperarse, y que hoy, sin prestigio y sin provenir, no escucha en torno suyo más que voces que la acusan de haber intentado amalgamar elementos antitéticos, cuya fusión artificiosa ha acarreado perjuicios positivos al arte en general. Por mucho que nos entusiasmen los frescos con que Schraudolph ha enriquecido la catedral de Spira, por muy evidente que sea el mérito del friso que en Nuestra Señora de Loreto de París ha pintado Flandrin, o la perfección de los lienzos místicos de los Memling, Cornelius y Delacroix, entre otros, forzoso es reconocer que la pintura religiosa se ahoga en la atmósfera del siglo XIX, pues en vez de gozar en ella de condiciones propicias a su desarrollo, solo encuentra obstáculos e inconvenientes.*

⁶⁸⁵ *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando...*, vol. II, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁸⁶ Anónimo, «Exposición de Bellas Artes», *El Museo Universal*, núm. 43, 21 de octubre de 1860, pp. 346-347: *Nótese que en su mayor parte, los artistas expositores se han dedicado con preferencia al género histórico, uno de los más difíciles después del religioso, mientras este último decae por grados en un país en donde florecieron los mejores pintores místicos.*

de Mendizábal y, asimismo, por la creciente desacralización que manifestaba la sociedad hispana del momento⁶⁸⁷. Apuntado éste inciso, hemos de decir que el gran rasgo definidor de casi toda la pintura religiosa de la segunda mitad del siglo XIX será la contaminación por los modos de dicha pintura de historia⁶⁸⁸.

Teniendo principalmente sus raíces originarias en el clasicismo académico de la escuela de David, la pintura de historia comenzaría a tener un sentido instructor, moralizante y pedagógico⁶⁸⁹. En efecto, a modo de *exempla virtutis*, instruyendo y estimulando a la virtud⁶⁹⁰, se empezó a valorar su ejemplaridad didáctica y su capacidad de producir en el espectador tanto el entusiasmo como la imitación⁶⁹¹; habiendo críticos y defensores que, incluso, terminaron por considerarla por encima de la pintura religiosa⁶⁹². Tal fue el auge del género que a tenor de dichos cuadros de historia hizo que se creara toda una preceptiva artística en torno al asunto⁶⁹³.

A pesar de ser acusada por algunas personalidades de la época como Benito Pérez Galdós⁶⁹⁴, la pintura de historia terminó por trasladar a la religiosa todo su interés por el arqueologismo, digamos aquí casi fotográfico, amén de su retórica escenográfica y su teatralidad.

Y haciendo un mero balance de dicha pintura religiosa desde los años cincuenta a los noventa, su temática, coincidiendo con Bernardino de Pantorba, *el espectáculo, visto, como hoy lo vemos, en su conjunto, no puede ser más desagradable y angustioso*⁶⁹⁵.

⁶⁸⁷ Francisco J. Portela Sandoval, *Casado de Alisal. 1831-1886*, Diputación Provincial de Palencia, 1986, p. 22.

⁶⁸⁸ José Álvarez Lopera, «La crisis de la pintura religiosa», *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸⁹ Arturo Caballero, *Casado de alisal y los pintores palentinos del siglos XIX*, Diputación provincial de Palencia, Palencia 1986, p. 31.

⁶⁹⁰ José Galofre, *op. cit.*, cap. X, pp. 85-86.

⁶⁹¹ *Id.*, Cap. V, p. 39.

⁶⁹² Joan Mañé i Flaquer, «Exposición de pinturas de 1852. Artículo 21. Pintura histórico-religiosa», *Diario de Barcelona*, 27 de junio de 1852, pp. 378-380.

⁶⁹³ Francisco de Mendoza, *Manual del pintor de historia, o sea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid 1870, Cap. VII, p. 34: (...) *debe meditarse mucho sobre la elección del asunto para que tenga interés y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea; porque bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra. Debe, pues, el autor inspirarse en la época y estudiar bien el lugar y la escena. Tener presentes las costumbres de las personas, los trajes propios de la época, sus muebles y arquitectura. Es decir, se debe no incurrir en anacronismos.*

⁶⁹⁴ La llamada pintura histórica es un género artificialmente creado por la Academia, un arte puramente convencional, sin base natural y, por lo tanto, llamado a perder su prestigio cuando desaparezan las causas pedantes que le han dado vida. Texto recogido en: Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, vol. V, Barcelona 1949, p. 429. Hoy en día, a pesar de dichos juicios negativos, Julián Gallego ha planteado la conveniencia de reajustar semejante visión despectiva sobre la pintura de historia, invitando a revisar este capítulo de arte decimonónico y, a su vez, olvidar definitivamente semejantes prejuicios. Cfr. Julián Gallego Serrano, «La pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma», en: *Catálogo de la Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1879)*, Madrid 1979, p.20.

⁶⁹⁵ *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, p. 35.



186. *Las postrimeras de Fernando III el Santo*. VIRGILIO MATTONI

En efecto, preteridos y desdeñados los temas plácidos, el discurso de los cuadros religiosos, al igual que los de historia, se dejó llevar por los asuntos más lúgubres y lastimosos. En sintonía con el sermón de la época⁶⁹⁶ fueron saliendo a escena un sinfín de calamidades y tristezas, primando lo escatológico, las *ars moriendi*, pero casi siempre en su aspecto más desolador y pútrido. Es decir, como vuelve a señalarnos Pantorba, por esta época, en España, muy pocos pintores de la generación se libraron de «hacer su muerto»; o lo que es lo mismo, diríase que semejante temática, muy próxima al «macabro» habíase subvencionado por el *holding* de pompas fúnebres de la época⁶⁹⁷.

Respecto a lo que decimos, y anotando en breve registro el tema de algunos cuadros, tanto **Eduardo Rosales** (1836-1873) como **Eduardo Cano de la Peña** (1823-1897) no se contienen en visionar a lo Alejo Venegas las últimas voluntades testamentarias que demandaban las *ars moriendi* aquí, antes de entrar en el «tránsito fatídico», Cervantes e Isabel la Católica. Titulado *Las postrimeras de Fernando III el Santo* (fig. 186), **Virgilio Mattoni** (1842-1923), casi muriéndose el santo, sostenido por dos frailes, lo pone de rodillas a la cabecera de la cama para recibir la última comunión. Lo necrófilo y el macabro trasiego de *Juana la Loca velando y acompañando el cadáver de Felipe el Hermoso* (fig. 187), con todo su aparato de liturgia funeraria al uso de la época, no se resistió a su intento en los pinceles de **Francisco Pradilla**

⁶⁹⁶ Cfr. José Ramos Domingo, *Crónica e información en el sermónario español del siglo XIX*, op. cit., .

⁶⁹⁷ *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales*, op. cit., p. 40.



187. *Juana la Loca velando y acompañando el cadáver de Felipe el Hermoso*. FRANCISCO PRADILLA

(1841-1921) y **José María Rodríguez de Losada** (1826-1896). Estrechamente unido a los *exempla* del sermón postrimero es la *Conversión del Duque de Gandía* (fig. 188) de **José Moreno Carbonero** (1858-1942), instantánea aterradora ante la visión del pútrido cadáver de la reina difunta. Muchos velatorios tuvo también el género. José



188. *Conversión del Duque de Gandía*. JOSÉ MORENO CARBONERO

Nin y Tudó (1840-1908) no se contuvo tampoco en hacer el suyo, poniéndonos delante de nuestros ojos *Los cadáveres de Daoiz y Velarde*. Y como despedidas finales, Ignacio Suárez Llanos (1830-1881) nos traslada al lastimoso y funerario instante en el que *Sor Marcela de San Félix, Monja en las trinitarias de Madrid, ve pasar el entierro de Lope de Vega, su padre*. En fin, todo un elenco de pintura aproximada a la temática religiosa cargada de angustia y desesperanza.

No obstante, dentro de esta época y temática por la que paseamos, sí hubo un pincel de cuadros religiosos que supo seguir infundiendo en sus lienzos esa necesaria impronta de la inspiración religiosa. Hablamos de Benito Mercadé Fábregas (1821-1897), pintor delicadamente idealista que supo traducir en sus obras la estética de Pablo Milá y Fontanals al unísono con la más pura tradición zurbaranesca. Y aunque el ideal que Benito Mercadé acariciaba era ya anacrónico en la sexta década del siglo⁶⁹⁸, su obra religiosa terminaría convirtiéndose por derecho en la más cualificada de su tiempo. De lo que decimos pueden servirnos como ejemplo *Los últimos momentos de Fray Carlos Clímaco*, *Santa Teresa en el coro* y *Las hermanas de la Caridad*, obras las tres, aun no negándose su inspiración overbeckiana, en las que se denota un alto espiritualismo. Pero su obra más aplaudida y famosa será la *Traslación del cuerpo de San Francisco* (fig. 189), cuadro presentado en la Exposición de 1867 que recibiría la medalla de primera clase. Pantorba, excelente recopilador de la crítica del momento, nos recoge en su ya citada por nosotros *Historia de las Exposiciones*, la favorable y sobresaliente impresión que causó el cuadro:

El San Francisco, de Mercadé, fue lo que más atrajo la atención de la crítica en aquel certamen. Refleja la serenidad augusta del momento representado, sin infundir a los personajes innecesaria gesticulación. El seráfico muere, dulce y suavemente, en la paz de su iglesia de Asís, oculta su carne magra en la pobreza de su hábito. Franciscanos y clarisas a la cabecera y a los pies del santo, le contemplan y rezan con dolor contenido.

⁶⁹⁸ A este respecto, bellísimo pasaje nos viene dado por: Eugeni D'Ors, *op. cit.*, pp. 122-123: *¿Qué importa que más tarde, qué importa que ante nuestros ojos de hoy resulte más moderno y, sobre todo, más eterno que el de los colegas y rivales contemporáneos del pintor? La tragedia biográfica no era por esto menos grave para él mismo. El peso de esta tragedia decide, a partir de este punto, el sentido de toda su vida y de toda su obra. Parece como si la misma llegara a símbolo y consumación alegórica en el momento en que los pensionados mandan y exhiben en la Sala de San Jorge, de la diputación barcelonesa, sus envíos, hacia el año 1867. Fortuny había mandado su rutilante y seductora «Odalisca». El envío de Benito Mercadé fue la «Traslación del cuerpo de San Francisco» que hoy se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y que consideramos como su obra maestra. El público y la crítica, casi unánimemente, dieron la palma a Fortuny. Era el arte nuevo que nacía. Hasta cierto punto puede decirse que en este momento se iniciaba aquí el impresionismo. Mercadé, vencido, no se da por convencido. Lo que hace desde entonces es recatar su obra, apartarla de la exhibición ante el juicio vulgar. Nuestro pintor se convierte en el gran solitario, cuya existencia, casi ignorada, se prolonga hasta las horas del fin de siglo; en los últimos tiempos, abandonado también el ejercicio de la pintura, para darse por entero a la obra de una interna y casi mística espiritualidad.*



189. *Traslación del cuerpo de San Francisco*. BENITO MERCADÉ FÁBREGAS

*El gran pintor catalán, que ponía lo mejor de sus pinceles, como un Zurbarán moderno, dio en este cuadro la nota más elevada y emotiva de su arte*⁶⁹⁹.

Sí, ciertamente este cuadro de Benito Mercadé, en feliz encuadre compositivo y en no menos aciertos resolutivos, está ejecutado con suprema maestría de oficio. Mercadé, en espléndida galería de personajes, y en absoluta corrección formal, nos capta, sin vanas estridencias retóricas, el difícil instante retenido de la quietud franciscana ante la muerte, transmitiéndonos en el cuadro el grave y solemne motivo que requiere la escena.

Aunque lejos del aurea mística que nos transmiten las obras de Mercadé, **Alejandro Ferrant y Fischermans** (1843-1917) también hizo intentos por acercarse y plasmar en sus cuadros de temática religiosa el necesario requisito de su impronta devocional, pero solo lo consiguió, y aquí de largo y por asomo, en *El entierro de San Sebastián* (1877) (fig. 190), obra de hondo dramatismo hierático, pintada en inmediatez realista, sobresaliendo en ella el dominio de la anatomía y su exacta ambientación arqueológica, es decir, viendo el suceso religioso desde una lectura estrictamente historicista. Pero en su efecto final, la obra nos deja un mal gusto de pompeyismo de mero «telón» a la romana.

⁶⁹⁹ *op. cit.*, p. 97.



190. *El entierro de San Sebastián*. ALEJANDRO Y FISCHERMANS

En fin, haciendo valoración de todo este periodo, y a pesar de algunos merecidos intentos, el resultado final de la pintura religiosa, según el erudito P. Plazaola, fue más decepcionante que satisfecho:

Frente a la relativa abundancia y calidad de la pintura religiosa del Romanticismo francés, recientemente revalorizada, contrasta la penuria cuantitativa la miseria cualitativa de la correspondiente pintura en la católica España. Ni entre los pintores protegidos por la Administración, ni entre los «goyescos» que representan la «veta brava» del arte hispánico, encontramos nada que pueda servirnos para llenar una capítulo sobre este tema. En ese tercer cuarto del siglo en el que se chorreó sobre lienzos tanta pintura de «historia», extraña que la Biblia fuera tan poco inspiradora⁷⁰⁰.

13. EL COSTUMBRISMO RELIGIOSO

Variante de la pintura de historia fue el llamado costumbrismo romántico teniendo en su plasmación religiosa la ejecución de obras en torno a interiores de iglesias, conventos, ceremonias, procesiones, entierros, sermones, administración de sacramentos,

⁷⁰⁰ *Historia del arte cristiano, op. cit.*, p. 286.



191. *Misa mayor en una iglesia andaluza*. JOAQUÍN MANUEL FERNÁNDEZ CRUZADO

exposición de reliquias, reuniones de clérigos, etc. Es decir, todo un recuento pictórico que a modo de crónica informativa nos muestra la religiosidad popular decimonónica, exteriorizando sus aspectos más cotidianos y sentimentales.

Y aunque dicho costumbrismo religioso tuvo fundamentalmente su protagonismo durante la segunda mitad del XIX, en la última década de la primera ya hubo artistas que trataron con sumo oficio la representación del género. En efecto, **Joaquín Manuel Fernández Cruzado** (1781-1856), con ecos de Vicente López y con un excelente tratamiento de luces, nos adentra con su *Misa mayor en una iglesia andaluza* (1840) (fig. 191) en una de las primeras representaciones litúrgico-costumbristas del género.

En la estela de Goya, el llamado pintor de los bajos fondos del Madrid Isabelino, **Leonardo Alenza** (1807-1845), con pinceladas cortas y aflecadas a lo Rembrandt y en exquisito tratamiento de luz artificial, se ocupa de representarnos y tratar el instante del sagrado tránsito de *El viático* (1840) (fig. 192) por una de las calles humildes del Madrid decimonónico. Igual escena costumbrista del mismo autor, aunque ya en un aspecto más social, se ha de considerar *El reparto de la sopa boba*.



192. *El viático*. LEONARDO ALENZA

Iniciada la década de los cincuenta, en herencias de iconografía goyesca, **Eugenio Lucas y Velázquez** (1817-1870) nos pinta *La comunión* (1855) (fig. 193), magníficamente iluminada con un intenso y dramático efecto de luz blanca, técnicamente ejecutada en su «impresión» con una sorprendente densidad y materia en los brochazos. Pensamos que detrás de este cuadro está, en imitación inventiva, *La comunión a San José de Calasanz* de Goya.

Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) hizo escuela de imitación con *La vicaría* (1870) (fig. 194), dando pie a la composición de escenas en las que se refleja, en algarabía de gozo popular, la previa rúbrica matrimonial de los contrayentes ante testigos y vicario parroquial. Tema que será repetido, en pareja instantánea de previo evento matrimonial en el *Contrato de matrimonio* de **Salvador Vinegra Lasso de la Vega** (1862-1915).

Obras igualmente del costumbrismo religioso son *El confesionario* (1871) (fig. 195) de **Ignacio Pinazo Camarlench** (1849-1916), muy próximo a la estética goyesca,



193. *La comunión*. EUGENIO LUCAS Y VELÁZQUEZ



194. *La vicaría*. MARIANO FORTUNY MARSAL

expresamente a la época de las pinturas negras, y ejecutado aquí con brochazos de pintura vibrante, abocetada y suelta. De interiores y rejerías fortunyanas es *En Misa* (1897) (fig. 196) de **José Gallegos Arnosa** (1859-1917), captando de manera entrañable y con supremo oficio todo el ambiente en el templo de la religiosidad popular de la época. Dentro de este mismo ambiente de costumbrismo religioso, **Fernando Cabrera Cantó** (1866-1937) se ocupa y nos asoma a uno de los actos religiosos más recurridos



195. *El confesionario*. IGNACIO PINAZO CAMARLENCH

por los devotos de la época con el *Sermón soporífero* (1899) (fig. 197); ni que decir tiene que esta instantánea de Fernando Cabrera es una clara y directa crítica a muchos de los insufribles sermones decimonónicos que no se atenían a la brevedad señalada por la preceptiva de púlpito. Marcando el mismo aire de crónica religiosa es la *Procesión en el templo* (1890) (fig. 198), obra de **José Benlliure Gil** (1855-1937). Lo mismo hemos de decir de *El coro* de **José Gallegos Arnos** (1859-1917), volviendo a recrearse en los interiores de iglesias con el requerido tema del «monaguillismo». Para terminar este apartado, obras típicamente de religiosidad popular serían también *La rifa del santo*, de **José Jiménez Aranda** (1837-1903); *Procesión*, de **Mariano Barbasán Laguernela** (1864-1924) y *No hay procesión por la tormenta* (fig. 199), de **José García Ramos** (1852-1912).



196. *En misa.* JOSÉ GALLEGOS ARNOSA



197. *Sermón soporífero.* FERNANDO CABRERA CANTÓ



198. *Procesión en el templo*. JOSÉ BENLLIURE GIL



199. *No hay procesión por la tormenta*. JOSÉ GARCÍA RAMOS



200. *El beso de la reliquia*. JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

En su aspecto más devocional y quizá cargados de una sincera unción religiosa son los cuadros realizados de *El beso de la reliquia* (1893) (fig. 200), con sus figuras reverentes y precioso enlosado de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) y *Salus infirmorum* (1896) (fig. 201) de Luis Menéndez Pidal (1864-1932), estremecedor cuadro de un pobre



201. *Salus infirmorum*. LUIS MENÉNDEZ PIDAL



202. *Entre dos frailes*. ANTONIO CASANOVA Y ESTORACH

padre campesino que acerca a su hijo enfermo a los pies de la Virgen para que reciba el milagro terapéutico del óleo sanador.

Y en todo este breve recuento que hasta aquí hemos hecho, dejamos para el final la obra de **Antonio Casanova y Estorach** (1847-1896), visual vivero para acrecentar la crónica del anticlericalismo decimonónico, acentuándose en ella el tópico de los inquilinos del monacato como seres ociosos, comilones y lujuriosos; *Alegre monje abriendo vino* y *Entre dos frailes* (fig. 202) pueden ser obras que bien demuestren lo que decimos.

Hecho todo este repaso de nuestros artistas y su peculiar temática, no es extraño que la crítica ya acercada a los años noventa definiera semejante resultado como sigue: *Todos nuestros cuadros de Madrid o de Roma «huelen a frailes», a Inquisición y a moro (...), nuestros pintores no han salido del círculo estrecho de la pintura que hemos de llamar equivocada, es decir, extraña a todo movimiento progresivo*⁷⁰¹.

⁷⁰¹ Crítica de Eusebio Blasco, jurado del certamen en el diario «El Imparcial», artículo publicado el 22 de julio de 1889. Citado en: Ignacio Henares y Lola Caparrós, *op. cit.*, p. 183.

14. EL «MOVIMIENTO REALISTA» Y EL DECLINAR DE LA PINTURA RELIGIOSA A FIN DE SIGLO

Señalada la pintura costumbrista, sobre todo en su aspecto religioso, hemos de ocuparnos en este instante del llamado movimiento realista, estilo artístico de tardía introducción en España, y que aquí, en su influencia, mucho tuvo que ver la literatura de la época. En efecto, propiciado sobre todo por la novela, la pintura recogió de ella su naturalismo descriptivo, plasmándonos ambientes y fisiologías ausentes ya de todo forzado idealismo. Como resultado, el prototipo temático traído hasta la fecha, tanto de santos como de sus lugares específicamente religiosos, es sustituido en el arte por los tipos humanos humillados y ofendidos de la periferia social. Empieza, pues, una nueva representación, en la que sin negar el horizonte religioso, toman destacado protagonismo el humanismo asistencial, los niños enfermos, o los obreros explotados, los ancianos famélicos, los comedores y asilos sociales. En fin, temática muy afín a la novela, y, como afirma Juan Oleza, *aceptada en España como un triunfo de la verdad de la literatura, del derecho al libre examen, de la libertad de tratar cualquier tema*⁷⁰². Aun así, a pesar de la afirmación de Oleza, fuera ya de lo específicamente novelístico y literario, en general, la crítica artística española no recibió con sumo agrado que digamos el nuevo estilo propugnado por la escuela francesa de Courbet, en su doble variante de naturalismo y realismo.

Ateniéndonos al material que poseemos, y siguiendo un orden cronológico en torno al debate que propició la asunción de dicha escuela naturalista, la primera voz que se alza en España en contra de sus propuestas estéticas, todavía en la primera mitad del siglo, será la de Pedro de Madrazo, quien contrastando el idealismo de Rafael con las ordinarias caracterizaciones de las Vírgenes de Rubens y Caravaggio, no aprueba semejante estilo para el arte religioso:

*El idealismo en todas las artes se confronta mal con la imitación servil de las formas que nos atrevemos a llamar naturalismo: mal emparejan las imperfecciones de la decaída naturaleza humana con la perfección, con la armonía, con el acorde y regularidad que el alma anhela ver en el mundo de la mística. (...) En los asuntos místicos y sagrados especialmente, debe sacrificarse al pensamiento religioso la forma y el naturalismo. La idealización, el espiritualismo, deben prestar a la forma en esos cuadros cierto sello sobrenatural, cierto carácter misterioso y fuera del contacto de la vida material y ordinaria que eleve el alma a la contemplación de cosas más sublimes que las de la tierra: de lo contrario no conduce a su objeto este género de pintura. Por eso las Vírgenes de Rafael son criaturas celestes no sujetas a las debilidades de la materia (...)*⁷⁰³.

⁷⁰² Cfr. «Introducción» a: *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín», Cátedra, Madrid 2001, p. 14.

⁷⁰³ Pedro de Madrazo, «Exposición de pinturas (1842)», *Revista de Madrid*, núm. 10, la quincena de octubre de 1843, pp. 393-407.

Después de Madrazo, apenas traspasada la segunda mitad del siglo, volvería a comenzar un acalorado debate que, en su tónica general, terminaría rechazando las propuestas estéticas tanto en su versión terminológica naturalista como realista.

Y haciendo breve recuento de dicho debate, vemos ya cómo en 1853, **Joan Mañé i Flaquer** (1823-1901), alabando a la escuela purista nazarena, arremete por primera vez y de manera directa contra la llamada escuela realista, según él, *hecha de moda por pintores sin conciencia que se han rebajado hasta adular las tendencias materialistas del público*⁷⁰⁴.

Toma un respiro el debate en los años sesenta, pero en 1873, Leopoldo Augusto de Cueto vuelve a reabrir la polémica. Para él, causa del positivismo y colmo de la perfección detallística que ha traído la imitación plástica de cualquier objeto y tema ha sido el realismo, creencia contrapuesta al idealismo, y doctrina que se atiene solamente *a las realidades visibles de la naturaleza, huyendo de metafísicas abstracciones*⁷⁰⁵.

Pero la escuela realista, a pesar de no cobrar hasta la fecha carta de naturaleza en España, hacia 1875, ya comienza a constatarse su avance; y aunque por fortuna no tanto todavía como en Francia, se empieza ya a aceptar la irrupción del movimiento estilístico como inevitable moneda corriente: *nuestra patria es quizás el país que por mayor espacio de tiempo ha sabido resistir la innovación, encasillada detrás de los fuertes muros de su tradicional idealismo; pero al fin se ha visto forzada a dejar paso franco a la nueva tendencia y la reacción por esta producida ha adquirido extraordinarias proporciones, revistiendo las formas absurdamente exageradas con que aparece en la nación vecina*⁷⁰⁶.

Como resultado de dichos modos estilísticos, faltos generalmente de dignidad y elevación, hacen ya afirmar hacia 1877 a Claudio Baoutelau el declinar de la pintura religiosa:

La pintura religiosa tratada conforme al realismo se ha extendido mucho, y en vano hay que buscar en estas creaciones otra cosa que luces y colores; la elevación, la dignidad, las bellezas de la idea y del sentimiento faltan generalmente, y en cambio abunda lo vulgar. Son modelos mal escogidos a veces, pintados con talento, pero siempre se observa el propósito de reproducir con fidelidad lo que se tiene a la vista, sin elevarse a los ideales que concibe cada artista al ocuparse de estos asuntos; el resultado es que en lugar de una

⁷⁰⁴ Texto citado en: Frances Fontbona y Vallescar, «La crítica de arte catalana entre romanticismo y realismo», en: Ignacio Henares y Lola Caparrós, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁰⁵ *Id.*, p. 175.

⁷⁰⁶ *Id.*, texto aquí recogido por Ignacio Henares y Lola Caparrós de: Emilio Nieto, «El realismo en el arte contemporáneo», publicado en la *Revista España*, 31 de enero de 1875.

*pintura religiosa, se hace un cuadro de género. Pocos son los pintores actuales que sienten el arte cristiano, pues en aquellos que intentan lo elevado, es la manifestación de lo religioso más convencional que profunda; y en los que se proponen relacionarlo con la vida presente, es en extremo vulgar y falto de dignidad; y por regla general, en las dos direcciones, carecen las obras de inspiración*⁷⁰⁷.

Constatado el mal, da comienzo por una parte de la crítica artística hispana la acusación furibunda hacia la desviación patológica de la estética realista, acusándola de preferir no ya los asuntos elevados y bellos sino los repugnantes y deformes⁷⁰⁸; crítica extensible que, hacia 1885, en su igual repulsa y descontento, también hace coger la pluma a algunos de nuestros artistas y pintores:

*Nuestros pintores, por huir del amaneramiento del siglo, han llegado al fatal extremo de reducir el arte a la imitación grosera de la forma externa y a la reproducción mecánica y servil de los meros accidentes del modelo, sin aspirar a penetrar en su espíritu y en su esencia*⁷⁰⁹.

Resumiendo, hemos de decir que el movimiento realista, a lo largo de toda la segunda mitad del siglo, no fue bien recibido por la crítica artística del momento; aún más, junto a su voz, rechazando su estilo y vulgar temática, también sonaron las voces de pastoralistas eclesiales⁷¹⁰ y poetas:

*Deja tus alas reposar, Liseno,
si del aplauso público te curas;
ya no crece el laurel en las alturas,
sino en los charcos, entre sangre y cieno.*

*Ya no se vuela en el azul sereno,
ya no se bebe en las corrientes puras;
de pasto vil, el vulgo quiere harturas,
y no hay siquiera que dorarle el heno.*

⁷⁰⁷ *La pintura en el siglo XIX*, Imprenta de José G. Fernández, Sevilla 1877, pp. 183-192.

⁷⁰⁸ Manuel de la Revilla y Moreno, *El naturalismo en el arte*, Imprenta Central, Madrid 1883, p. 183: *He aquí el verdadero pecado del naturalismo. No contento con preferir a los asuntos elevados y bellos los repugnantes y deforme; no contento con rebuscar con pueril empeño todas las inmundicias, se obstina en ser vulgar y prosaico en la forma, en prescindir de toda idealización artística, en emplear, no el lenguaje elegante y culto del arete, sino el grosero lenguaje del vulgo.*

⁷⁰⁹ José Casado de Alisal, *La pintura moderna española y sus actuales pintores*, Madrid 1885, p. 15. Citado en: Francisco Portela Sandoval, *op. cit.*, p. 57.

⁷¹⁰ Pedro Casas y Souto, «Vanidad de la ciencia, de la literatura y de las artes modernas», en: *Cartas pastorales y otras exhortaciones del Exmo. e Ilmo. Sr. Doctor D. ____, obispo de Plasencia; (22 años de episcopado: 6 de febrero de 1876 a 6 de febrero de 1898)*, Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid 1898, p. 339: *El cincel, el buril, la pintura, el dibujo... están destinados, al parecer, a reproducir las formas repugnantes del realismo más grosero e inmundito.*

*Vístele al adulterio nuevas galas;
ennoblece con pluma lisonjera
la orgía torpe, el robo, el homicidio.*

*Para esto ¡vive Dios! sobran las alas,
pues el arte ha plantado su bandera,
entre el burdel, la fonda y el presidio⁷¹¹.*

Oído lo dicho y visionando la obra realista, hemos de decir, sin embargo, que los artistas hispanos, en cuanto a su temática se refiere, no cayeron como señala una parte de la crítica en lo vulgar, lo indecente y lo zafio. Salvo algún desnudo, por ejemplo, como el de **Ramón Martí y Alsina** (1826-1894), de provocador alarde académico, la pintura catalogada en el movimiento realista se movió preferentemente dentro del género del paisaje y las marinas: **Agustín Lhardy y Garrigues** (1848-1918); **Emilio Sánchez Perrier** (1855-1907); **Enrique Galwey** (1864-1943); **Eugenio Arruti y González Pola** (1845-1889); **Juan Espina y Capo** (1848-1933); **Modesto Urgell Inglada** (1839-1919); **Carlos de Haes** (1826-1898); **Serafín Avendaño** (1838-1916); **Baldomero Galofre** (1849-1902). Otros, émulos a lo Millet, inspeccionaron con sus instantáneas pictóricas el mundo de lo labriego, aportándonos escenas que testificaban la humilde condición de la España rural: **Casimiro Sainz** (1853-1898); **Joaquín Vayreda**, (1843-1894); **José Berga Boix** (1837-1914). Pero si en un aspecto se ha de significar la pintura realista fue en su temática de denuncia social identificándose ésta con los movimientos e ideologías de redención política de la época: *Sin labor*, de **Francisco Maura y Motaner** (1857-1931); *Sin trabajo*, de **Rafael Romero de Torres** (1865-1894); *Taller de modistas*, de **Manuel García-Hispaletto** (1838-1898); *Interior de una fábrica de pescado*, de **Inocencio Gracia Asarta** (1862-1921); *Casa de empeños*, de **Santiago Rusiñol** (1861-1931); *Refectorio de Beneficencia*, de **Ignacio Ugarte Bereciartu** (1862-1914); *Restaurante*, de **Ignacio Díaz de Olano** (1860-1937); *Abandonados*, de **Joaquín Pallarés** (1858-1935); *Aún dicen que el pescado es caro*, de **Joaquín Sorolla** (1863-1923).

Visto el repaso, nos queda ahora por atender el asunto de la pintura religiosa, y hemos de decir de entrada, que en cuanto a su temática se refiere, ésta, durante todo este periodo que acabamos de abordar, se nos muestra abrumadoramente escasa. Ciertamente, dicha afirmación aún hemos de mantenerla con ciertas dosis de prudencia ya que muchas de las obras de esta época post-romántica fueron ejecutadas por encargo de donantes particulares. Pensamos, por tanto, que una gran parte de

⁷¹¹ C. Suárez Bravo, «Soneto al realismo», publicado en: *La Ilustración Moderna. Semanario dedicado a las familias. Redactado por distinguidos literatos españoles e ilustrado por reputados artistas nacionales y extranjeros*, Tomo III, año II, Espasa y Compañía, Barcelona 1893, p. 714.

esta obra religiosa, de muchos de los autores aquí citados, está aún por visionarse. No obstante, en una valoración final, sí hemos de decir que el intento por trasladar a la obra religiosa la unción y sinceridad que requiere su temática, no estuvo muy acertada por parte de algunos de nuestros pintores que sí se empeñaron en el intento; venga aquí el caso, como ejemplo, de la *Santa Clara de Asís* (fig. 203) de **Francisco Domingo Marqués** (1842-1920), recibiendo por parte de la crítica de la época una soberana descalificación:

¿Qué ha hecho el Sr. Domingo? Pintarnos una reducida estancia, una celda estrecha, oscura, casi tenebrosa, embadurnada con negro blanco; colocar luego en ella un reclinatorio, y apoyándose en él, de rodillas, impassible, indiferente, cifra de todo ascetismo y de toda sequedad, una mujer vestida de monja a quien llama Santa Clara. Verdad



203. *Santa Clara de Asís*. FRANCISCO DOMINGO MARQUÉS

es que la manera es gallarda y vigorosa; que el color es maestro; que la realidad está sorprendida en sus más íntimos secretos (...) el crítico menos conocedor dice sin empacho que todo aquello es forzosamente obra del genio. Y lo es en efecto: no se pinta la Santa Clara sino cuando hay talento e inspiración (...) En 1866 obtuvo domingo un tercer premio: daríale yo ahora uno de los primeros, mas no, le castigaría por haber pintado su Santa Clara (...). La paleta de donde ha salido esa beba obra, debió producir un cuadro, no el simulacro de una religiosa⁷¹².

No viene aislado aquí este juicio de Tubino que acabamos de escuchar a propósito de la *Santa Clara* de Francisco Domingo, porque en el sentir común de la crítica ya se estaba percibiendo, de manera general, cercana la década de los noventa, el definitivo declinar y el franco retroceso de la pintura religiosa española:

En pintura, la religión no tiene ya intérpretes, porque no tiene apóstoles; el arte cristiano trajo un ideal que no sienten los pintores de nuestro siglo realista. Se hacen iglesias, y por lo tanto, se pintan cuadros para decorarlas; mas en ellos sólo se ven reproducciones frías de viejas pinturas, nuevas santas familias sin idealidad, cuyas divinas personas se diría que se acaban de leer los periódicos, o bienaventurados que se aburren en el cielo, como el pintor, al pintarlos, se aburrió en la tierra⁷¹³.

Intento de rescatarla fue el *Cercle artistic de San Lluc*, fundado en 1893, teniendo como máximos inspiradores al obispo de Vich, **D. José Torrás y Bages** (1872-1916) y al **P. Ignacio Casanovas**, S.J. (1872-1936). Ambos transmitieron al círculo una estética en la que se dejó percibir claramente la huella plotino-agustiniana, no admitiendo en su programa estético la concepción del «arte por el arte»⁷¹⁴, ni los excesos del naturalismo ni, mucho menos, la transgresión de la leyes del decoro, concibiendo finalmente al artista como un auténtico intérprete y auxiliar del teólogo valorando sus creaciones en el puro ámbito de lo ministerial⁷¹⁵. Toda la teoría del círculo sería posteriormente recogida en el famoso texto titulado *L'art i la moral*⁷¹⁶. Como pintores más relevantes del círculo se ha de señalar primeramente a **Joan Llimona** (1860-1926), interviniendo en la decoración de la *Cúpula* de Montserrat (1896-98) y teniendo en

⁷¹² F. M. Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Librería de A. Durán, Madrid 1871, pp. 208-209.

⁷¹³ Juicio de Isidro Fernández Flórez a propósito de la Exposición de 1887. En: «Fernanflor», *Exposición de Bellas Artes*, La Ilustración Española y Americana, Año XXXI, Madrid 8-IV-1887, p. 363.

⁷¹⁴ Valeriano Bozal, «La época del Modernismo», en: *Summa Artis*, vol. XXXVI, Espasa-Calpe, Madrid 2000, p. 33.

⁷¹⁵ Cfr. Miguel Querol Gavaldá, *op. cit.*, pp. 27-67.

⁷¹⁶ *L'art i la moral*, conferencias donadas a la «Biblioteca Balmes» del P. Ignasi Casanovas, S.J., Dionís Baixeras, Lluís Millet, Manuel de Montoliu, Joaquím Ruyra i Dr. Carles Cardó, Prev. Biblioteca Balmes, Durán i Bas, Barcelona 1928.



204. *Virgen con el Niño*. JOAN LLIMONA

su haber obras como el *San Felipe Neri en la consagración de la Santa Misa*, *Virgen con Niño* (fig. 204), en la abadía de Montserrat y *Tornant del Tros* (fig. 205), obra de clara inspiración a lo Millet⁷¹⁷. Junto a Llimona, también formaron parte del círculo los pintores **Alexandre de Riquer** (1856-1920), dejándonos en su *Anunciación* resabios

⁷¹⁷ A propósito de *Tornant del Tros* nos comenta Valeriano Bozal, «La época del Modernismo», *op. cit.*, pp. 34-35: *En 1896 Joan Llimona realiza «Tornant del Tros», un paisaje con tres figuras campesinas que puede considerarse como una alternativa ideológica y plástica a la pintura que sobre el trabajo y los trabajadores empezaba a hacerse entonces en Cataluña (...). Llimona pinta el trabajo rural, no el industrial y urbano. Representa a los personajes con sus herramientas, pero también con un rosario (en la mano de la muchacha campesina), pinta las diversas edades y fundamentalmente la juventud y la vejez, así como el apoyo que aquella puede prestarle a ésta, todo en un paisaje de idilio y sosiego (...)* y que nos retrotrae a una figura importante en los orígenes del modernismo: Millet. *El sosiego no es el resultado de una idílica comunión con la naturaleza (...), es la idealización del campesinado y de su medio, en la línea ideológica de Torras i Bages. Idealización que, dado el estilo de la imagen, posee un sentido casi simbólico: las figuras, ante todo la muchacha, pueden contemplarse como una alternativa a la mujer modernista (...).*



205. *Tornant del Tros*. JOAN LLIMONA

de claro corte prerrafaelista y **Joaquim Vancells** (1862-1943), este último, conocido no solamente por su actividad de pintor sino, también, por su famoso texto sobre *La moral en les artes plàstiques*⁷¹⁸.

Dejando a un lado la pintura simbolista de final de siglo, corriente que en España tiene como a uno de sus máximos exponentes a **José Villegas** (1844-1921), significándose de él *El Decálogo* (1898)⁷¹⁹ y, al margen de toda esta marea esotérica y teosófica que cubrió media Europa con un espiritualismo pseudomístico a lo Gustave Moreau y Odilon Redon, hemos de decir, que quizá solamente la obra de **Vidal González Arenal**

⁷¹⁸ Del texto recogido en *L'art i la moral, op. cit.*, pp. 3-27. Para Baixeras, en esta conferencia sobre *La moral en les artes plàstiques* es inadmisibile que convivan a la par estética y sensualidad, ya que dicha sensualidad no es más que un veneno fulminante que termina por matar a las altas fruiciones de la belleza. Aludiendo posteriormente a la espinosa cuestión del «modelo y copia directa de desnudos», se pregunta aquí Baixeras (p. 13) lo siguiente: *¿Es indispensable, es conveniente, es prudente l'estudi directe del desnú femení per als homes o del desnú masculí per a les dones? (...) ¿Es indispensable, es conveniente, es prudente la lliure práctica de la pintura del desnú?.* Baixeras resuelve el problema diciendo que el peligro está fundamentalmente en que la complacencia estética puede degenerar en complacencia sensual; por tanto, termina respondiendo: *No es indispensable, ni conveniente, ni prudente, el modelo femenino desnudo para los hombres, ni el masculino para las mujeres en el inicio de la juventud. Cada alumno que estudie su sexo propio. Cuando el artista sea ya un hombre hecho, entonces estudiará útilmente el sexo contrario.*

⁷¹⁹ Para una abundante información sobre *El Decálogo* ver: Ángel Castro Martín, «José Villegas. Pintor de la luz», en: *Revista Álbum-Letras-Artes*, nº 55, Madrid 1985, pp., 34-36.



206. *El entierro de Cristo*. VIDAL GONZÁLEZ ARENAL

(1859-1925) y de José de Echenagusía Erazquin (1844-1912) ponen, en cuanto a la pintura religiosa se refiere, cierre a la centuria decimonónica con dos bellísimas y expresivas obras nazarenas cargadas ambas de silencio requerido y no menos unción.

De Vidal González Arenal hemos de señalar a su gran lienzo de *El entierro de Cristo* (1895) (fig. 206), obra sita en el Museo Provincial de Salamanca⁷²⁰, donde en su resolución compositiva se dejan percibir préstamos y herencias de composturas escénicas a lo José de Ribera y Lucas Jordán. Pero aquí, en este hermosísimo cuadro de González Arenal lo que se ha de calificar de sobresaliente es el gradual y exquisito tratamiento de la luz; dicho enfoque lumínico hace de este lienzo, en toda su impronta dramática, una de las obras más logradas de todo el nazarenismo español.

Más nos detendremos con **José de Echenagusía** (1844-1912), diciendo en primer lugar que fue uno de los pintores más relevantes del academicismo historicista en el país vasco. Instalado en Roma desde 1876, pintó una *Llegada al Calvario* (fig. 207) que consiguió la medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1884. Aun teniendo alguna noticia que dicha obra fue adquirida por el Museo de Edimburgo, actualmente ya no se da existencia de ella, suponiendo por tanto que hemos de dar por perdido el original y, teniendo sólo como referencia ésta «Aguada

⁷²⁰ Jesús Carlos Brasas Egado, *op. cit.*, p. 432: Vidal González Arenal fue el más brillante y mejor dotado de los pintores salmantinos. nacido en Guadamiro, cerca de Vitigudino, en el seno de una modesta familia, estudió con singular aprovechamiento en la Escuela de San Eloy, de donde salió pensionado por la Diputación, primero a la Escuela de Bellas Artes de Madrid y luego a Roma. Tras cortas estancias en Florencia y París, regresó a Salamanca, donde iba a contar con la protección del obispo Padre Cámara (...).



207. *Llegada al Calvario*. JOSÉ DE ECHENAGUSÍA

en grisalla» sobre papel. Modelo aquí en pequeño formato que denota las preferencias de «Echena» de seguir en la dimensión de sus obras las medidas formales de Meissoner y Fortuny con sus «Tableautins» o pinturas de «casación». Como consecuencia, dado el gusto de Echena por dichos formatos no es inapropiado conjeturar que el original perdido tendría también percidias medidas a la «Aguada en Grisalla».

No obstante, en relación a la posible imprimación y colorido que pudo tener la *Llegada al Calvario* de «Echena» tenemos un magnífico ejemplo aproximativo de una de sus copias que en 1890 realizó un tal M. de la Fuente (fig. 208), lienzo ya en gran formato imitando texturas de tapiz, adquirido por el cabildo de la Catedral Nueva de Salamanca en 1892 para decorar el muro derecho de la Capilla donde se guarda y reserva el Santísimo junto a la *Piedad* de **Salvador Carmona** (1708-1767). Aun así, sin conocer el original de «Echena», esta versión del copista, a pesar de su intento, no nos convence ni en fijación de caracteres ni en la utilización de las tintas.

Magnífica sin embargo nos resulta la ejecución de la «Grisalla» de «Echena», ausente de yerros y verosímil en su representación, sin anacronismos ni impropiedades historicistas, es decir, sin demasías discordantes ni extravíos. Sin caer excesivamente en la teatralidad escenográfica –mal común de la pintura de la época–, «Echena» nos resuelve con oficio toda la disposición de la escena, marcada con justa gradación y debida perspectiva, sabiendo distribuir a las figuras sin atropello ni confusión, y dando exacta idea a cada una del hecho que quieren expresar y reproducir; después, sabiendo marcar coherentemente tanto términos como distancias. En este aspecto, sí notamos aquí de paso influencias ambientales de Mengs y movimientos de masas



208. *Llegada al Calvario*. M. DE LA FUENTE

de Giambattista Tiepolo. De técnica depurada y con claras preocupaciones lineales puristas hemos de calificar su dibujo, detallando pormenores, ejecutado con seguridad y solidez y ausente de toda falta y descuido. Acercándonos a la caracterización de los personajes, «Echena» nos presenta a Jesús en humilde actitud de dramatismo reposado, moviendo a su lado todos los actores de la escena que se representan sin desacuerdos con su índole y situación; vienen bien expresados aquí escorzos, declamaciones, gestos y actitudes, no encontrando inoportunos «alquiles» ni tampoco estridencias en la dicción. En cuanto a la luz se refiere, la «Grisalla» tiene su correcta abundancia, señalándose proporcionalmente las atmósferas; es decir, haciéndose bien el oficio de saber repartir el claroscuro en todos sus diversos accidentes.⁷²¹

⁷²¹ Cfr. José Ramos Domingo, «Passio», *Las Edades del Hombre*, Valladolid, 2011, p. 218.

VI

FRANCIA

- 1.- La escuela de David.
- 2.- Al rescate de lo religioso: *El genio del cristianismo* de Chateaubriand.
- 3.- El primer romanticismo: Gericault y Delacroix.
- 4.- Del *Style troubadour* a la «Escuela de Lyon».
- 5.- La escuela pictórica «Lyonesa».
- 6.- El movimiento realista.
- 7.- La pintura realista.
- 8.- Las *Conferencias* del P. Félix en Notre-Dame de París.
- 9.- *Jesucristo en el arte* de E. Cartier.
- 10.- Impresionismo y simbolismo.

1. LA ESCUELA DE DAVID

El sistema estilístico de **Jaques Louis David** (1748-1825) tiene su concordancia con el pensamiento de Winckelman, trasladando a su obra el rigor lineal, la perfección dibujística⁷²², el orden compositivo y el comedimiento en el color. Dejando a un lado las obras que le dieron fama, sobre todo aquellas que se ejecutaron al servicio de la promoción y exaltación del poder del Estado, tales, por ejemplo, como *El juramento de los Horacios* (1784), clara muestra propagandística de la anteposición del honor del Estado a los vínculos familiares, su temática religiosa se nos muestra ciertamente escasa. Quizá su cuadro religioso más importante sea el *San Roque intercediendo a la Virgen por la curación de los apestados* (1781) (fig. 209), lienzo que, en el color, todavía se denotan las herencias coloristas del último barroco, digamos aquí, de la escuela de Giaquinto. Pero este *San Roque* de David, en impronta de similitud orante a los peregrinos de Caravaggio –aunque aquí ciertamente con los pies limpios–, no termina por cautivarnos en la forzada instantánea que refleja su súplica. Aún más, pensamos que en esta obra de David ya se reseña y apunta ese clásico estilo patético de sus posteriores obras que siempre llaman a la declamación estudiada, la pose convenida y el efecto teatral.

No ateniéndose en su inspiración temática a las fuentes bíblicas sino a la historia clásica es *Belisario pidiendo limosna* (1781) (fig. 210), lienzo ejecutado con una gran perfección dibujística y que en su composición y retóricas nos obliga a fijar la mirada en las ya dictadas escenografías de Nicolás Poussin (1594-1665). Pero con esta obra, inequívocamente ya de pintura de historia, David nos transmuta y transfiere de manera sutil todos los consabidos deberes y afectos de la caridad cristiana por el

⁷²² A propósito del dibujo de David: Stendhal, *op. cit.*, p. 106: *Durante los treinta años que ha durado el gobierno tiránico de David, el público ha estado obligado a creer bajo pena de mal gusto que haber tenido la paciencia necesaria para adquirir la «ciencia exacta» del dibujo era tener genio.*



209. *San Roque intercediendo a la Virgen por la curación de los apestados.*
JAQUES LOUIS DAVID

sustituto compasivo de una nueva concepción ética que, como sucedáneo del mandamiento bíblico, parece remitir ya solo a la justicia.

Cohesionado ya con el neoclasicismo, el magisterio de David se extendió a la largo de las primeras décadas del XIX, predicando desde su academia la valetudinaria buena nueva de las depuradas formas estilísticas. No obstante, al margen del discipulado fiel, apenas despuntar el siglo, un grupo de alumnos del taller de David, denominados



210. *Belisario pidiendo limosna*. JACQUES LOUIS DAVID

los *Primitifs*⁷²³, marcaron una línea de oposición y disidencia con el maestro. Este grupo, identificado también como los *barbus*⁷²⁴, empezaron a subrayar por encima de todo, sin utilizar el claroscuro, el racionalismo del dibujo, hasta el punto de abstraer las líneas del contorno⁷²⁵. En efecto, liderados por **Maurice Quai** (1779-1804) buscaron sobre todo la linealidad y abstracción de sus dibujos, admirando solamente como

⁷²³ Cfr. Francois Legrand, *La redécouvert des primitifs*, Catálogo Muser Jacquemart André, París 2008, pp. 28-32.

⁷²⁴ Cfr. G. Levitine, *All'Alba ella Bohème. I'Barbus: ribellione e primitivismo nella Francia neoclásica*, NIS, Roma 1985.

⁷²⁵ Para Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 193, antes que los *barbus*, este anhelo apasionado por la simplicidad y la línea ya fue llevado a cabo a finales del siglo XVIII por el danés Cartens (1754-1798), oponiéndose con ello tanto al formulismo académico de David como al de Mengs. No obstante, para Enrique Arias Anglés, *La visión del mundo clásico en el joven José de Madrazo*, *op. cit.*, pp. 356-357, el paralelo más inmediatamente anterior de esta tendencia estilística ya se encontraba ejerciéndose en Inglaterra donde el descubrimiento de lo primitivo ya se había manifestado por primera vez: *La línea abstracta de los dibujos de Flaxman para Homero y Dante, las visiones místicas del arte de Blake, eran manifestaciones del mismo espíritu que alentaba a Maurice Quai y su grupo y, como nos dice Friedlander, la influencia directa de Flaxman se puede observar, incluso, en los primeros trabajos del joven Ingres.*

síntesis de total perfección creativa el arte anterior a Fidias, la simplicidad de los vasos etruscos y la arquitectura dórica de Paestum⁷²⁶. Los *barbus*, dejando de lado para su invención la literatura al uso de la época, volvieron su mirada a las escenas ossiánicas, los pasajes bíblicos y la narrativa homérica⁷²⁷. Excepto la *Escena ossiánica* de **Pauline Duqueylar** (1771-1845), que se conserva en el Musée Granet de Aix-en-Provence, la producción artística del grupo casi hoy nos es totalmente desconocida, teniendo que recurrir para saber de ellos a las efusiones entusiastas del escritor Charles Nodier y a las concisas referencias de M. E. J. Delécluze⁷²⁸. En el decir de Friedlander, los *barbus* significaron una de las primeras expresiones de una tendencia paneuropea hacia una abstracción anticlásica y antiacadémica, recordándonos en muchos aspectos, pero sin su beatería monástica, al posterior grupo de la *Lukasbrueder*, nazarenos alemanes que tendrán mucho en común con este grupo de rebeldes disidentes de David⁷²⁹.

Pero dejando a un lado a los *Primitifs* del grupo de Maurice Quai, hemos de decir que la fidelidad a la escuela davidiana terminó marcando estilo en un sinfín de artistas émulos del maestro. Jóvenes pintores, no obstante, que caminando excesivamente por los cuadros de historia, pusieron de vez en cuando su atención en las obras de temática religiosa. Como discípulo preferido y ayudante de Jacques-Louis David, señalemos primeramente a **Jean-Auguste-Dominique Ingres** (1780-1867), pintor que desde su búsqueda de una forma perfecta, resuelta en la pureza lineal y en el énfasis del dibujo, prolongará la fidelidad al clasicismo de su maestro casi a través de toda la época romántica; y con él, también, en cierta medida, el arte religioso francés, paralizado durante los periodos revolucionarios e imperial, recobrará un primer intento de protagonismo que coincidirá en otros artistas con el llamado movimiento de la restauración.

Adentrándonos ya en la obra religiosa de Ingres hemos de decir primeramente con Plazaola que su obra se nos aparece limitada en cantidad y endeble de calidad⁷³⁰. Aún así, diríamos que la temática religiosa de Ingres tanto en su forma como en su fondo, eso sí, siempre dentro del sonoro pentagrama clasicista, es una síntesis en la que aparecen y confluyen de manera velada con su academicismo diversas maneras estilísticas tomadas de los grandes maestros del pasado; otras veces, sin embargo, no se desdican en sus obras novedades formales asumidas de su entorno contemporáneo.

⁷²⁶ Cfr. Hugh Honour, *op. cit.*, p. 216.

⁷²⁷ Ricardo Gutiérrez Abascal, *Retablo de la pintura moderna*, Espasa Calpe, Madrid 1971, p. 80.

⁷²⁸ M^a Dolores Antigüedad y Sagrario Aznar, *op. cit.*, p. 80.

⁷²⁹ W. Friedlaender, *De David a Delacroix*, Madrid 1989, p. 30.

⁷³⁰ Juan de Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, *op. cit.*, p. 871: *No tuvo Ingres más religión que la de la belleza, no vio otro ideal que el de los «antiguos» y mantuvo una verdadera idolatría por Rafael. Aunque de gran sensibilidad moral, a lo que parece, su indiferencia como creyente se trasluce en su pintura religiosa, que fue juzgada, ya en su tiempo, como endeble.*



211. *La entrega de las llaves de San Pedro*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES

En efecto, una de sus primeras obras religiosas, *La entrega de las llaves de San Pedro* (1820) (fig. 211), cuadro para la iglesia francesa de Roma de la *Santísima Trinitá dei Monti* se nos aparece como una síntesis de las composiciones rafaelescas, los modales retóricos de los nazarenos y los colores y ropajes a lo Poussin. Excesivamente fijado en fórmulas estilísticas del pasado es igualmente *El voto de Luis XIII* (1824) (fig. 212), inspirada literalmente en demasía en la *Madonna Sixtina* de Rafael, amén de cobijarse



212. *El voto de Luis XIII*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES

en logros ya resabidos por los Caracci⁷³¹. Muy del gusto trovadoresco y puesta en escenario de liturgia teatral es la *Juana de Arco en la coronación de Carlos VII* (fig. 213), cuadro de historia con su no menos aparato al que Ingres da a la semblanza de la

⁷³¹ Alexander Rauch, *op. cit.*, pp. 395-396: Aquí, en esta obra, Ingres recoge pasajes enteros de la «*Madonna de Foligno*» de Rafael, pero recurre también a formas desarrolladas por los Caracci. En consecuencia Ingres se apoya todavía en la iconografía tradicional que tenía su origen en un legitimismo real, esquema ya anticuado tras los acontecimientos del periodo revolucionario. Así el gesto de traspasar el cetro y la corona del rey terrenal a la reina celestial era ya teatralmente artificial. El rey terrenal parecía doblar la rodilla menos ante la Madre de Dios que ante el arte divinizado, concretamente el de Rafael. En realidad, hacía ya mucho tiempo que el arte ocupaba el lugar de la religión.



213. *Juana de Arco en la coronación de Carlos VII.* JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES

santa, en exquisito dibujo formal, acompañado de detalles y atuendos, una indefinible turgencia fisonómica que nos acerca a la androginia. Con *El martirio de San Sinfiriano* (fig. 214) vuelve Ingres a recuperar otra vez semblanzas y actitudes de Rafael, cuadro aquí que en su composición, también vuelven a reflejarse concentraciones y masas a lo Poussin. Muy cercano al pietismo nazareno⁷³² es su *Virgen adorando la hostia* (fig. 215), cuadro al que también se identifica como *La Virgen del velo azul*. En su visionado,

⁷³² *Id.*, p. 395: Sería un error no referirse también a la influencia en Ingres del grupo de pintores alemanes. Durante su estancia en Italia tuvo un taller en la Via Gregoriana, cerca de la casa Bartholdy, que estaba decorada con frescos de los nazarenos alemanes. Ingres conocía asimismo los frescos del Cassino Massimo que entre 1820 y 1829 pintaron los alemanes Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Overbeck, Joseph von Führich, Josep Anton Koch y Peter Cornelius. Algunos cuadros de Ingres reflejan estos encuentros (...).



214. *El martirio de San Sinfiriano*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES

notamos claramente el toque manierista que Ingres da a la Virgen, en forzado *contraposto*, señalándose en su alargado cuello y manos deudas de Agnolo Bronzino (1503-1572). Uno de los últimos cuadros religiosos de Ingres fue el *Jesús en medio de los doctores* (1862), pudiéndose afirmar de él que en la quietud de su lectura termina convenciéndonos más el buen oficio de Ingres por la composición que por su capacidad de transmitir emoción religiosa⁷³³.

Francois Pascal Simon Gerad (1770-1837) ha pasado a engrosar los capítulos de historia del arte más por su *Cupido y Psyche* que por su escasa obra religiosa. No obstante hemos de recordar aquí a su *Santa Teresa* (1828) (fig. 216), inspirada probablemente en *El genio del cristianismo* de Chateaubriand, obra pintada para la capilla de una institución benéfica fundada por la mujer del escritor restauracionista. Ejecutada ya con resabios

⁷³³ Cfr. Juan de Plazaola, *Historia del arte cristiano*, op. cit., p. 276.



215. *Virgen adorando la hostia*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES



216. *Santa Teresa*. FRANCOIS PASCAL SIMON GERAD



217. *Cristo crucificado*. PIERRE-PAUL PROUDHON

románticos, Gérard, en esta temática de la Santa sabe dar a su semblante todo el arrebatado y arrobado de la transverberación.

Del grupo de los discípulos de David tal vez sea **Pierre-Paul Proudhon** (1758-1823) el que aportó algún cuadro verdaderamente meritorio en el campo del arte cristiano. En efecto, con la *Asunción* (1822) del Louvre, Proudhon parece ya anunciarnos

la toma de distancias de las maneras neoclasicistas reinantes hasta la fecha, dando cauce con ello a la emoción religiosa. Dicho intento, será ratificado en su *Cristo crucificado* (1823) (fig. 217), liberado ya de todos los resabios neoclasicistas y apuntando en su narrativa contextual improntas y maneras del horizonte romántico.

Para Hugh Honour, esta *Crucifixión de Proudhon con el cuerpo de Cristo bañado en una fría luz anacarada, el rostro en una misteriosa oscuridad, con las formas mal definidas de las santas mujeres acurrucadas a sus pies con desesperada aflicción, resulta a la vez dramática y profundamente conmovedora, constituyendo quizás el más notable cuadro religioso pintado en Francia desde el siglo XVII*⁷³⁴. Sabemos que este cuadro de excepcional calidad más tarde emocionaría a Delacroix⁷³⁵.

Dejando a un lado la *Mademoiselle Lange como Dánae* (1799) de **Anne-Louis Girodet-Trioson de Roucy** (1767-1824), insinuante y equívoca obra en sus detalles y referencias que causó un verdadero escándalo en el Salón del año 1799, consideramos *El entierro de Atala* (1808) (fig. 218), dentro de su aspecto religioso su obra más altamente significativa. Desapareciendo ya aquí la inmovilidad marmórea de David para hacer lugar a un poético sentimiento, Girodet, nos interpreta esta última



218. *El entierro de Atala*. ANNE-LOUIS GIRODET-TRIOSON DE ROUCY

⁷³⁴ *El Romanticismo, op. cit.*, p. 293.

⁷³⁵ Juan de Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano, op. cit.*, p. 871.

secuencia del descendimiento de Atala a la tumba de Chateaubriand desde una visión mistificadora del catolicismo⁷³⁶. Epigonándose ya las formas clasicistas y en clara remembranza de composición a una *Piedad*, Girodet nos adentra con este entierro de Atala a la temática romántica de la muerte, adivinando tempranamente con esta instantánea la nueva dirección estética que posteriormente se dejaría ver en el romanticismo católico del credo nazareno. Atala, figurada a modo de una Santa Cecilia *in somno pacis*, con semblante de beatitud, pareciera ya sustituirnos aquí el mito pagano de la muerte por el esperanzador episodio evangélico oponiendo al ateísmo racionalista del neoclasicismo la verdad dramática y salvífica del culto cristiano. No obstante, a pesar de la unción de la escena, no olvida sin embargo Girodet darnos un leve acento de cierta sensualidad recatada, haciendo levemente caer la cruz que retiene las manos de Atala para mostrarnos desde su mortaja casi transparente los prometedores pechos cual de una Dánae⁷³⁷.

En cuanto a pintura religiosa se refiere, poca obra significativa encontramos ya en esta primera hornada de la escuela de David. Hubiera sido de esperar, por ejemplo, que pintores como **Antoine-Jean Gros** (1771-1835), en vez de saciarnos con tanta instantánea napoleónica se hubiera detenido algún instante a mostrar sus habilidades para el tema religioso. No obstante, de él sí encontramos en su obra de *Napoleón visitando a los apestados de Jaffa* (fig. 219) ciertos paralelos bíblicos que nos trasladan a algunas escenas clásicas sobre el tema de la caridad cristiana. Y en esta obra de Gros,

⁷³⁶ Cfr. René de Chateaubriand, *Atala*, Cátedra, Madrid 1989, pp. 190 y ss.

⁷³⁷ Respecto al *Entierro de Atala*, registramos aquí este interesante comentario de F. Antal, *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid 1966, pp. 28-29, citado a su vez en: Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Madrid 1992, p. 301: *Chateaubriand creaba una atmósfera de catolicismo exótico, poblada de criaturas nacidas de la emoción lírica y teñidas de sensualidad. El no contaminado «homme de la nature» de Rousseau se convierte en el piel roja cristiano de Chateaubriand y de Girodet. Atala, la novia mestiza del joven indio Chactas, prefiere envenenarse antes que entregarse a su enamorado y perder la virginidad, porque su madre, cristiana, la ha consagrado a la Virgen. Girodet pinta la escena en que Chactas y un viejo eremita introducen a Atala en la tumba. El pintor trata este motivo como una combinación de dos conocidos temas: el Lamento y el Descendimiento de Jesucristo. Por ello no debe sorprendernos que el cuadro de Atala sea en conjunto una simple variación de la Piedad pintada veinte años antes; los motivos formales de las figuras y sus actitudes, sus expresiones y el estilo de la composición son muy similares en ambas obras. Lo mismo puede decirse del fondo, con la caverna vacía, y la entrada que nuevamente deja entrever la cruz en el horizonte. A pesar de ello, en el segundo trabajo se pone de manifiesto una evidente merma de intensidad religiosa si se compara con el boceto juvenil (no puede decirse que esta merma se deba a la diferencia entre la espontaneidad del esbozo y el elaborado refinamiento del cuadro acabado). En la segunda pintura, el objetivo de Girodet – como el de Chateaubriand en la novela – era demostrar las potencialidades artísticas de la religión católica. Sus efectos escenográficos son más artificiales y sus actitudes teatrales; falta el sincero compromiso de la «Piedad». Falta también – aunque no del todo – el evidente naturalismo pictórico de su trabajo juvenil, o, si se quiere, el de los cuadros de David y de Gros que representaban acontecimientos contemporáneos. Y, naturalmente, también la declarada sensualidad de la «Dánae» del Directorio está aquí ausente. El conjunto – perfecta representación de la ideología estética neocatólica – es una mezcla de ostentación religiosa y de sensualidad velada.*



219. *Napoleón visitando a los apestados de Jaffa*. ANTOINE-JEAN GROS

tampoco podemos pasar sin detenernos en la secuencia central que da argumento a la escena, notando cómo Gros nos posiciona a Napoleón y a un apestado en composición similar a una cuadro religioso sobre el tema de la «duda de Tomás». Por lo demás, en su ambiente, este cuadro de Gros también nos muestra reflejos con *La peste de Azoth* (1631) de Nicolás Poussin.

Hasta aquí ya hemos venido escuchando la crítica que Plazaola ha hecho sobre los cuadros religiosos de estos discípulos de David; traigamos ahora una voz contemporánea, en este caso la de Stendhal, en el que la obra de estos discípulos preferidos de David tampoco va a salir del juicio general bien parada:

La escuela de David no puede pintar más que los cuerpos; es decididamente incapaz de pintar las almas. He ahí la cualidad, o más bien ausencia de cualidad, que impedirá pasar a la posteridad a tantos grandes cuadros puestos por las nubes desde hace veinte años. Están bien pintados, y sabiamente dibujados, enhorabuena; pero «aburren». Ahora bien, desde que el aburrimiento hace su aparición en las bellas artes, se acabó (...). Y sí, han sido sumamente hábiles para representar los músculos que cubren el cuerpo humano, pero no están en situación de hacer cabezas que expresen con justeza un sentimiento dado⁷³⁸.

⁷³⁸ Stendhal, *op. cit.*, pp. 107 y 152.

2.- AL RESCATE DE LO RELIGIOSO: EL GENIO DEL CRISTIANISMO DE CHATEAUBRIAND

Al igual que Hamann, Novalis y Wackenroder recuperaron en Alemania las tradiciones del pietismo, **Francois-René Chateaubriand** (1768-1848), con *El genio del cristianismo* (1801) representaría igualmente la recuperación del espacio antropológico que la Revolución había hecho desaparecer⁷³⁹, amén de dar entrada y retorno a lo religioso, giro y vuelta a la religión que ya, en cierto sentido, antes se había dejado leer en las obras del último Rousseau, tales, por ejemplo, como en la *Profesión de fe del Vicario saboyano* (1782) y, sobre todo, en las *Confesiones* (1782-1789), obras las tres en las que ya se ejemplifican las angustias y miserias que marcan el tránsito del optimismo iluminista a la oscuridad de la generación de los ideólogos⁷⁴⁰.

Y el rescate de lo religioso se inicia para Chateaubriand primeramente con la recuperación romántica del pasado medieval, destacando en este tiempo sublime y misterioso el valor histórico y espiritual del movimiento gótico⁷⁴¹. *El genio del cristianismo* contempla aquí entonces la solemne majestuosidad de estos templos olvidados en el tiempo, muchos de ellos ocultos en la secreta y misteriosa umbría del bosque. Y en observación topográfica va leyendo Chateaubriand en ellos toda una metáfora de la naturaleza que se imbrica y ahorma en todos sus silenciosos espacios, percibiéndose a cada paso los sagrarios umbrosos y las arbóreas columnas. Para Chateaubriand, en todas estas iglesias góticas, mejor que en ninguna, se experimenta y palpa el estremecimiento y la tangible percepción de lo Divino⁷⁴²; después, nos pone delante de los ojos el reencuentro de una olvidada abadía de silenciosos claustros, altas hierbas y cruces aún erguidas, pareciéndonos contemplar en la disertación de su interno recorrido uno de los cuadros de Friedrich:

Aún veo la majestuosa mezcla de las aguas y bosques de aquella antigua abadía en que pensaba ocultar mi vida a los caprichos de la suerte, y aún ando errante al declinar el día por aquellos retumbantes y solitarios claustros. Cuando la luna medio iluminaba las columnas de los arcos y reflejaba su sombra en el muro opuesto, me detenía a contemplar la Cruz que señalaba el campo de la muerte y las altas hierbas que crecían entre las piedras de los sepulcros⁷⁴³.

⁷³⁹ Javier de Prado Biezma, «Introducción» a Chateaubriand, *El genio del cristianismo. Bellezas de la religión cristiana*, Ciudadela, Madrid 2008, p. 21.

⁷⁴⁰ Ignacio Henares, *Romanticismo y teoría del Arte en España*, op. cit., p. 32.

⁷⁴¹ Delfín Rodríguez, op. cit., p. 146.

⁷⁴² Chateaubriand, *El genio del cristianismo*, op. cit., pp. 346-347: *No es posible entrar en una iglesia gótica sin experimentar cierta conmoción y un vago recuerdo de la Divinidad (...). El orden gótico tiene una hermosura peculiar.*

⁷⁴³ *Id.*, p. 253.

Pasa a continuación *El genio del cristianismo* a loar a la religión cristiana, pero aquí, especialmente, como inmejorable fuente de invención para las artes de la pintura, temática bíblica que en su convocatoria y auxilio proporciona al pintor asuntos más dramáticos e interesantes que los ya consabidos traídos de la mitología⁷⁴⁴. Y a este respecto dice entonces Chateaubriand:

El nuevo testamento cambió la índole de la pintura. Sin suprimir cosa alguna a su sublimidad, le imprime más ternura. ¿Quién no ha admirado cien veces las «Navidades», las «Virgenes» y el «Niño», la «Fuga del desierto», la «Coronación de espinas», los «Sacramentos», el «Descendimiento de la Cruz» y las «Mujeres al pie del santo sepulcro»? ¿Pueden las bacanales, las fiestas de Venus, los raptos y las metamorfosis mover el corazón tanto como los cuadros tomados de la Escritura?»⁷⁴⁵.

Es decir, para Chateaubriand las armonías más morales y más tiernas que pueda producir un artista siempre vendrán tomadas de los asuntos cristianos.

En síntesis, todo *El genio del cristianismo* es una puesta en escena de los valores, ceremonias y creaciones cristianas llevadas a lo largo de los siglos, sobre todo por el catolicismo. Y para Chateaubriand, el abandono y olvido de todo ello no ha traído a la sociedad más que lamentos y males. Y aquí, el ajuste a la increencia viene sentenciado por Chateaubriand con estas palabras que aún nos suenan con absoluta contemporaneidad:

Muy cerca se está de creer todo cuando en nada se cree: hay adivinos cuando no hay profetas; sortilegios, cuando se prescinde de las ceremonias religiosas; y las cavernas de los hechiceros se abren cuando se cierran los templos del Señor»⁷⁴⁶.

Por lo demás, dejando a un lado todo el intento restauracionista de las proposiciones de *El genio del cristianismo*, para Chateaubriand, después de todo lo dicho, *el Dios de los cristianos no pide más que los deseos del corazón y los movimientos tranquilos de un alma que se ajusta al apacible concierto de las virtudes*⁷⁴⁷.

⁷⁴⁴ *Id.*, p. 338.

⁷⁴⁵ *Id.*, p. 340.

⁷⁴⁶ *Id.*, pp. 411-412.

⁷⁴⁷ *Id.*, p. 447.

3.- EL PRIMER ROMANTICISMO: GERICAULT Y DELACROIX

Como apuntaremos más adelante con Daumier, **Jean Louis Théodore Géricault** (1791-1824) no se significó por una obra creativa específicamente religiosa pero pensamos que una gran parte de su temática histórica, hasta incluso retratística, encierra en sí un cierto misterio y no menos gravedad que la acerca, de manera callada, a la solemnidad de los grandes cuadros religiosos. Sea este el caso primeramente de *La balsa de la Medusa* (fig. 220), cuadro de Géricault que nos narra la tragedia histórica del naufragio ocurrido en 1816 en el que los supervivientes atisban en el horizonte la nave del bergantín «Argus». A pesar de su significación histórica y de su no menos carga de denuncia, percibimos en el cuadro recurrencias alegóricas y simbólicas que nos retrotraen en su recorrido e inspección a posiciones escenográficas de los temas religiosos barrocos, tanto a los movimientos de masas en torno a las crucifixiones como a las exhaustas exposiciones de mártires y «piedades»; sírvase aquí el caso, por ejemplo, del náufrago que cierra la composición a la izquierda, resolviéndolo Géricault en clara remembranza figurativa a un Cristo yacente. No menor atención hemos de atender también a la impactante serie de retratos que pintara Géricault en su última etapa en Londres, donde retrata y representa con «pincel amparador» a lo velazqueño los estados anímicos de los seres más desvalidos de la sociedad⁷⁴⁸. Serie, creemos, en la que Géricault, al igual que el Greco con su apostolado, no ha hecho más que pintarnos aquí la desvalida mirada de unos santos cotidianos.

Frente a Ingres, liberado de todos los postulados dibujísticos marcados por la academia en su fijación a la línea, con una gran libertad expresiva y un cromatismo de ritmo vibrante, se mueve la pintura de **Eugène Delacroix** (1798-1863). Y en cuanto a la veracidad de su obra religiosa se refiere no es momento ni espacio aquí y ahora para escrutar en la hondura o sinceridad de sus creencias o sentimientos. No obstante, Delacroix, en este aspecto, en algunos pasajes de su vida, y hablando en voz alta, sí nos demostró la atracción que sentía por todas las estéticas generadas por el cristianismo a lo largo de los siglos. Y escuchándole, como si de un nuevo Juan Damasceno se tratase, se extasía ante la visión que se presenta a sus ojos ante la contemplación de los templos católicos:

⁷⁴⁸ Alexander Rauch, *op. cit.*, p., 410: *Géricault parece haber percibido una especie de urgencia interior al volverse hacia los seres más desvalidos de la sociedad (...). En estos cuadros el pintor es, por un lado, un documentalista científico y, por otro, presenta al resto más afortunado del mundo la desgracia de la criatura, el destino del que en definitiva no puede autoculparse. En estos cuadros el trastorno mental puro capta hipnóticamente nuestra mirada, la terrible soledad del rostro humano abandonado por el espíritu.*



220. *La balsa de la Medusa*. JEAN LOUIS THÉODORE GERICAULT

Me gustan mucho las iglesias; me gusta quedarme en ellas solo sentarme en un banco, y quedarme allí un rato soñando (...). Me imagino que están tapizadas con los deseos que los corazones dolientes han exhalado hacia el cielo. ¿Quién puede hallar algo que sustituya a esas inscripciones, a esos exvotos, a ese pavimento formado por piedras tumbales, a esos altares, a esas gradas gastadas por los pasos y las rodillas de las generaciones que han sufrido y sobre las cuales la antigua Iglesia ha murmurado sus últimas plegarias?⁷⁴⁹.

Una de sus primeras obras en la que ya nos apunta la predilección del color por la línea es el *Cristo en el huerto de los olivos* (1824-1827) (fig. 221), ejecutado todavía con un vibrante naturalismo y focalizando magistralmente la luz al lugar donde deviene el éxtasis agónico del Señor. Hermosísima aquí la invención por parte de Delacroix en alumbrar en una masa celeste a tres ángeles que, en compostura apiadable, contemplan la interna angustia del Salvador. Probablemente para esta composición, Delacroix se haya inspirado en textos de la literatura pasional, no descartándose aquí evocaciones narrativas de los Padres de la Compañía La Palma y La Puente. Por lo demás, el cuadro, en cuanto a la angelología se refiere, resaltar la atractiva soltura en la solución de los paños.

⁷⁴⁹ Texto citado en: Juan de Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, op. cit., p. 193.



221. *Cristo en el huerto de los olivos*. EUGÈNE DELACROIX

De parecida didáctica apiadable es el *San Sebastián* (1836) (fig. 222), haciéndonos revelar el cuadro un consumado estudio de la luz que se hace perceptible en la desnuda carnación del santo, aquí, asistido a tenor de la leyenda, por dos santas mujeres y dispuesto junto al árbol del martirio en resolutiva conclusión de descendimiento, pareciéndonos la santa mujer que de rodillas le asiste remembranza y figuración de una piedad mariana. Una vez más, volvemos a subrayar en esta obra de Delacroix la soltura naturalista en especificar los múltiples detalles que componen el cuadro; sin olvidar tampoco el soberbio escorzo del pie del santo.

Desembarazado ya de todo formulismo estético imperante y al margen de los cánones estilísticos del momento es el *Cristo en la cruz* (1839) (fig. 223), estudio según *La lanzada* de Rubens, donde diluyendo definitivamente las formas y contornos lineales, casi en mimesis de ejecución goyesca, nos realiza Delacroix una de sus representaciones más dolorosas de la Crucifixión; valiente, aquí, libertad de manchas y borrones, y en el que prima sobre todo su valor expresivo. Cuadro que por estilo y forma hemos de emparejar con su abocetado estudio de *Susana y los viejos* (1839-1840).



222. *San Sebastián*. EUGÈNE DELACROIX

Encargado en 1838 por la Administración del Estado, pero terminado cinco años después (1843), realizó en cinco semanas Delacroix su famoso conjunto de *La Piedad* (fig. 224) para la iglesia de Saint-Denis-du-St. Sacrement, París. Pero apenas presentado el cuadro, el 20 de octubre de 1843, recibió por parte del *Journal des Artistes* una de las críticas más descalificadoras y mordaces que probablemente haya recibido jamás una obra de arte religiosa:

*Hace cinco años, al señor Delacroix se le encargó el cuadro, pero sólo cinco semanas le han bastado para concebir, ejecutar, terminar la obra y dorar el marco. ¡Cinco años de espera para llegar a un resultado tan lamentable! (...). Por tanto, que el que quiso que el señor Delacroix pudiera ejecutar un cuadro religioso vaya a contemplar esta pintura ignominiosa; que se avergüence de haber arrancado a la Administración la orden de este encargo. ¡Ojalá que esta lección no quede perdida para él, pero sobre todo para todos nosotros que, al pagar nuestro diezmo anual y fiscal con tanta fidelidad, no pensamos en recibir a cambio obras hechas para degradar el sentimiento de la divinidad! ¡Arrodillaos ante todas esas figuras repugnantes, ante esa Magdalena de ojos de borracha, ante esa Virgen crucificada, exánime, escayolada y desfigurada, ante ese cadáver repulsivo, putrefacto, horrendo, que se atreven a presentarnos como la imagen del Hijo de Dios!*⁷⁵⁰.

⁷⁵⁰ *Id.*, p. 911.



223. *Cristo en la cruz.* EUGÈNE DELACROIX



224. *La Piedad*. EUGÈNE DELACROIX

Sin embargo, a pesar de esta crítica desmesurada del *Journal*, salió en encendida defensa de la obra la pluma de Baudelaire:

*Id a ver en Saint-Louis del Marais la «Piedad», donde la majestuosa reina de los dolores tiene sobre sus rodillas el cuerpo de su hijo muerto, los dos brazos extendidos horizontalmente en un acceso de desesperación, un ataque de nervios maternal. Uno de los dos personajes, que sostiene y calma su dolor, está desconsolado, como las figuras más lastimosas de Hamlet, obra con la que esta tiene, por otra parte, más de una conexión. Dos santas mujeres: la primera se arrastra convulsivamente por el suelo, todavía vestida de joyas y atributos de lujo; la otra, rubia y dorada, se desploma más suavemente bajo el peso enorme de su desesperación. El grupo está escalonado y dispuesto enteramente sobre un fondo de un verde oscuro y uniforme, que parece tanto una aglomeración de rocas como un mar agitado por la tormenta. Este fondo es de una simplicidad fantástica y Eugène Delacroix, como Miguel Ángel, ha suprimido sin duda lo accesorio para desvelar con mayor claridad su idea. Esta obra maestra deja en el espíritu un surco profundo de melancolía (...)*⁷⁵¹.

Escuchado Baudelaire, ciertamente, pensamos que el escritor y poeta tuvo mejor ojo que el del anónimo articulista del *Journal*, seguramente éste más

⁷⁵¹ Charles Baudelaire, *El Salón de 1846*, Fernando Torres, Valencia 1976, p. 121.

acostumbrado a las idealizadas figuraciones a lo Hipólito Flandrin que al desbordante sentimiento romántico de un nuevo modo de pintar los asuntos religiosos. Pero aún más, creemos que en esta «Piedad» de Delacroix, la crítica que la cercenó no supo ver que detrás de ella volvía a aparecer todo el desbordante *pathos* de las antiguas piedades barrocas, expresamente las de los Caracci, las movidas escenográficas de Rubens y las compasivas semblanzas de las figuraciones de Rembrant. Sí, sin embargo, años más tarde, Charles Blanc, y quizá mucho mejor que Baudelaire, supo valorar y comprender este hermoso paso, casi procesional, de la Piedad de Delacroix:

Si alguna vez entráis en Saint-Denis-du-St. Sacrament, situado en París, calle de San Luis, en el barrio del Marais, sentiréis allí, viendo la Piedad de Eugène Delacroix, una impresión que no se borrará de vuestra memoria. Mil pintores antes que él representaron el dolor de la Virgen sosteniendo a su Hijo muerto, y las más de las veces quedaron insensibles a ese dolor. Aquí ese dolor está tan profundamente sentido, es tan humano y tan desgarrador, que todo hombre, cristiano o pagano, debe sentirse conmovido en lo más hondo de sus entrañas⁷⁵².

Hacia 1845 pinta Delacroix su cuadro sobre la *Magdalena en el desierto*, acentuando en su rostro la convincente expresión de la conversión. Dejando en oscuridad entornos y espacios adyacentes, pareciera solamente reflejar Delacroix en esta instantánea el descenso caravaggiesco de la luz divina que termina por transformar definitivamente a la mujer pecadora. Curiosamente, en cuanto a ejecución y técnica de este cuadro encontramos similitudes y parecidos formales con el retrato que hizo Delacroix del músico polaco Frederic Chopin.

Simplificando la composición y recurriendo solamente a la presencia de Madre-Hijo pintó Delacroix su no menos también famosa *Piedad* (fig. 225) de 1850, magnífica instantánea que, invirtiéndola en su posición, le serviría a Vicent Van Gogh para hacer su *Piedad* de 1889. Inspirada en reclamos visuales de la estatuaría miguelanguésca, infunde Delacroix a esta Piedad, aureolada de horizonte entre tinieblas, una de las instantáneas más convincentes y estremecedoras de toda la pintura religiosa del siglo XIX. Cristo, yerto, es recogido en el cuenco vital de su Madre que, abriendo sus brazos y manos, nos lo muestra cual custodia oferente. Y pareciera que el destino, aquí, hubiera juntado sus cabezas en la misma dirección; sin vida ya la del Hijo y a punto de abrirse en *soliloquio* triste de los místicos los labios de la Madre: *Oh lengua del cielo que a tantos consolaste, ¿cómo no hablas ahora a tu*

⁷⁵² Texto citado en: Juan de Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, op. cit., p. 912.



225. *Piedad*. EUGÈNE DELACROIX



226. *El buen samaritano*. EUGÈNE DELACROIX

*Madre?*⁷⁵³ Solo decir de este cuadro, también, la acertada economía de los colores tierras, blanco, azul intenso y rojo pasional.

Muy cercano a la onda del realismo figurativo e incidiendo solamente en la literalidad del pasaje evangélico es *El buen samaritano* (fig. 226) de 1849, instantánea en la que Delacroix nos muestra al compasivo samaritano de la parábola montando a lomos de su mulo al desconocido forastero que ha encontrado herido en el camino.

⁷⁵³ Fr. Luis de Granada, *Libro de oración y meditación*, En casa de D. Antonio de Sancha, Madrid 1786, Capítulo: «El sábado por la mañana» nº 2: «Del descendimiento de la cruz y llanto de la Virgen», p. 326.

Volvería Delacroix a tratar este mismo tema en 1852, aunque aquí ya, haciéndose eco de la denuncia evangélica ante aquellos que pasan de largo delante del que necesita auxilio y ensalzando otra vez la actitud humanitaria y atenta del despreciado por los judíos samaritano.

Cual si de demostración y buen oficio en el hacer se tratase a la hora de ejecutar una marina es el cuadro de Delacroix en el que nos pinta la escena de *Cristo en el lago de Genesaret* (1854), tema religioso al que al margen de este apunte de género consideramos como una obra accidentalmente de encargo, sin más relieve religioso que su tangible y honesta veracidad narrativa.

La obra religiosa de Delacroix se cierra con la decoración y conjunto pictórico de la capilla de los Santos Ángeles en la Iglesia de Saint-Sulpice, obra al fresco que llevaría a cabo entre 1854-1861, siendo sus temas: *San Miguel vencedor del demonio* (fig. 227), *La lucha de Jacob con el Ángel* y *La expulsión de Heliodoro del Templo*. Poco hemos de decir del *San Miguel* en el que presto se dejan ver y notar soluciones inventivas italiaizantes. Mayor interés, pensamos, nos reporta Delacroix en su exposición del tema entre *La lucha de Jacob y el Ángel* (fig. 228), obra que en sustitución de decorados recurre a una sorprendente demostración de la naturaleza, presagiándonos en su variada y rica paleta de luces y verdes la posterior escuela impresionista. Igualmente, en turgencias y movimientos entre el Ángel y Jacob pensamos en Miguel Ángel.

En cuanto al motivo de *La expulsión de Heliodoro del Templo* (fig. 229), se nos viene a la mente, tanto en su gama de tonalidades como en su ampulosa escenografía arquitectónica, retóricas y modos de Veronés. Del mismo modo, en esta expulsión de Heliodoro, como se ha significado, Delacroix también parece adoptar la polifonía barroca de las representaciones del espacio de ilimitada profundidad⁷⁵⁴.

Hasta aquí, Delacroix, y en cuanto a la valoración final de su obra religiosa se refiere, no descartamos en este instante unirnos al juicio final que de su obra nos hizo su más acérrimo defensor, Baudelaire:

*Sólo Delacroix, sólo él, quizás, en nuestro increíble siglo, ha concebido cuadros religiosos que no eran vacíos ni fríos como las obras de concurso, ni pedantes, místicos o neocristianos, como los de todos esos filósofos del arte que hacen de la religión una ciencia de arcaísmo y creen necesario poseer ante todo el simbolismo y las tradiciones primitivas para remover y hacer cantar la cuerda religiosa*⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ Cfr. Fritz Novotny, *op. cit.*, Cátedra, Madrid 2008, p. 154.

⁷⁵⁵ «Extractos de Eugène Delacroix», por Charles Baudelaire, Cap. V de su libro: *El Salón de 1846*, Michel Lévy Frères París 1846. En: Jesús Pedro Lorente, *op. cit.*, p. 116. Respecto al juicio que significó la obra de Delacroix en la valoración de nuestros eruditos decimonónicos, volvemos a incorporar aquí el juicio de D. Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo V, Cap. VI: «El Romanticismo en las Artes del



227. *San Miguel vencedor del demonio.* EUGÈNE DELACROIX



228. *La lucha de Jacob y el Ángel.* EUGÈNE DELACROIX



229. *La expulsión de Heliodoro del Templo*. EUGÈNE DELACROIX

Está claro que en este juicio sobre Delacroix, Baudelaire, de manera velada detesta y excluye la obra religiosa que, paralela a la de Delacroix, se erigió en Francia como modélica y que tuvo como su mayor exponente al movimiento de inspiración nazarena de la llamada escuela de Lyon; escuela neocristiana, como la denomina Baudelaire, y que a continuación nos ocuparemos de ella.

dibujo», p. 479: *Se han exagerado sus cualidades de colorista (...); fue, sobre todo, un pintor «literario», lleno de Byron y de Shakespeare, inquieto, febril, nervioso y ardiente de pasión. La dote característica de Delacroix era sin duda la «imaginación» poética, y por eso usó y abusó tanto de los asuntos tomados de dramas, novelas y poemas, especie de traducción inversa a la que había hecho David, traduciendo las estatuas en el lienzo (...). Delacroix fue sistemáticamente incorrecto en el dibujo, enérgico y grandioso en la composición, enamorado de las pompas y esplendores de la luz y de la transparencia de las sombras, especialmente después de su viaje a África; y atento sobre todo a la expresión moral y a los indicios de la pasión más que a la belleza plástica.*

4.- DEL «STYLE TROBADOUR» A LA «ESCUELA DE LYON»

Al igual que nazarenos y prerrafaelistas, el interés por el periodo gótico y por los antiguos maestros del siglo XV tiene su inicio en Francia con el llamado movimiento «Trovador», *Style Trobadour*, que además de ensalzar la poética literaria de la *Chanson de Roland* y la lírica trovadoresca, se singularizará por sus representaciones de temas históricos y caballerescos con *atrezzi* y ambientes medievales. Émulos del academicismo davidiano, el movimiento trovador se caracterizó en sus ejecuciones creativas por una increíble atención a los detalles, tomando sumo interés por la precisión y fidelidad arqueológica de sus «vistas». Máximo exponentes del movimiento trovador fueron, sobre todo, **Fleury Richard** (1777-1852) y **Pierre Rêvoil** (1776-1842), frequentadores ambos del Taller de David. En sus obras, reflejándose la narrativa de las novelas góticas, se dejan leer en ellas como característica definitoria de su estilo, además de una contenida sensibilidad expresiva, la claridad en la composición y el marcado linealismo de efecto amanerado; modelando las formas de manera meticulosamente precisa y atendiendo en su imprimería colorista, al estilo de Dous, con brillantes barnices y delicadas pinceladas⁷⁵⁶.

Hacia 1830, y mostrando igual interés que el *Style Trobadour* por el arte y los maestros del siglo XV, tiene su inicio en Francia un activo movimiento católico de renovación del arte sacro encabezado por **Felicité Robert de Lammenais** (1782-1854), **Henri Lacordaire** (1802-1861), **Charles Forbes de Montalembert** (1810-1870) y **Alexis Francois Río** (1797-1874). En la formación ideológica del grupo, además del contacto con los nazarenos Overbeck, Cornelius, Schnorr von Carolsfeld y Veit, mucho tuvieron que ver igualmente las relaciones que mantuvieron con el círculo de Schelling, Sulpiz Boisserée, Baader y el teólogo de la mística medieval Görres⁷⁵⁷.

Las preferencias estéticas del grupo por los maestros del siglo XV quedó especificada en la magna obra de Alexis Francois Río, titulada *L'art chrétien* (1836), obra en cuatro tomos que tendría posteriormente una gran influencia en las ideas estéticas de John Ruskin, Lord Lindsay y el americano Jarves⁷⁵⁸. Río, haciendo un recorrido desde la escuela sienesa del Trecento hasta los tiempos que marcaron el inicio de la

⁷⁵⁶ Cfr. Javier Arnaldo, *El movimiento romántico*, op. cit., p. 112.

⁷⁵⁷ Henri Dorra, *Die französischen Nazarener*, Städel, Frankfurt 1977, p. 337: *Die Gruppe hatte zu dieser Zeit bereits herzliche Beziehungen zu Schelling angekrüpft und stand in Kontakt mit Sulpiz Boisserée, der eine der Haupttriebkkräfte hinter dem in Deutschland neuwachenden Interesse am Mittelalter darstellte. Montalembert besuchte Baader und traf mit dem Religionsgeschichtler Görres zusammen, der sich sehr darum bemüht hatte, in seinen Vorlesungen etwas vom Geist mittelalterlicher Mystik wieder einzufangen.*

⁷⁵⁸ Lionello Venturi, op. cit., p. 211: *El éxito del «arte cristiano» de Río fue bastante grande en Inglaterra, y en 1847 aparece el libro de Lord Lindsay, similar al de Río, que sirvió a Ruskin para entrar en contacto con el arte italiano. Además, es preciso referirse al americano Jarves, que escribió una historia de la pintura italiana hasta el siglo XVI basada en unos conceptos similares a los de Río, aunque con una mayor seriedad, propia de los expertos.*

decadencia del arte con Miguel Ángel y Rafael, se detiene sobre todo en alabar a la época del *Quattrocento*; para él, edad dorada del arte, tiempo a su vez sabio y católico, momento en el que tuvo su inicio la llamada «escuela mística». Y dentro de esta escuela nos describe Río la figura y obra de Fray Angélico, señalando, sobre todo, que el arte religioso del fraile dominico no podría entenderse ni justificarse sin su estrecha relación con el ambiente y contexto espiritual de la época⁷⁵⁹:

*Aquí finaliza el terreno de aquellos que vulgarmente llamamos entendidos, puesto que para valorar las obras de Angélico es necesaria otra clase de facultad que la empleada comúnmente para enjuiciar las obras de arte. El misticismo es a la pintura lo que el éxtasis a la psicología. No basta, por consiguiente, con determinar las tradiciones de la escuela; es preciso asociarlas, mediante lazos profundos y fuertes, a determinadas ideas religiosas que han preocupado a este artista en su taller o a aquél monje en su celda, y relacionarlas con la vida espiritual de su tiempo*⁷⁶⁰.

Pero al margen de la obra de Río, el principal promotor del grupo sería el conde de Montalembert, constituyéndose éste como uno de los principales fundadores de lo que dio en llamarse la «Escuela de Lyon». Montalembert, junto al gran predicador dominico Lacordaire⁷⁶¹, reunieron junto a sí a un numeroso elenco de jóvenes artistas, imperando en la preceptiva de sus creaciones la necesidad de reflejar el espíritu cristiano. Y aún más, para Montalembert, además de distanciarse de los excesos de la carnal y materialista escuela barroca⁷⁶², obligaba igualmente a los miembros

⁷⁵⁹ Para Götz Pochat, *op. cit.*, p. 536, Río, en este afán de contextualizar las obras religiosas dentro de la teología y del misticismo de la época, se convierte en uno de los pioneros de la iconografía cristiana propiamente dicha.

⁷⁶⁰ Alexis Francois Río, *De L'Art Chrétien, Bray et Retaux, Libraires-Éditeurs, Paris 1871, Tomo II, Cap. XI: «École Mystique»*, pp. 271-272: *Ici s'arrête la compétence de ce qu'on appelle vulgairement «les connaisseurs», l'organe particulier qui s'applique à l'appréciation de l'espèce de produits dont nous allons parler, n'étant plus celui qui juge les oeuvres ordinaires de l'art. Le mysticisme est à la peinture ce que l'estase est à la psychologie, ce qui dit assez combien sont délicats les matériaux qu'il s'agit de mettre en oeuvre dans cette partie de notre histoire. Il ne suffit pas d'assigner l'origine et de suivre le développement de certaines traditions qui impriment aux ouvrages sortis d'une même école un caractère común presque toujours facile à reconnaître; il faut encore s'associer, par une sympathie forte et profonde, à certaines pensées religieuses qui ont préoccupé plus particulièrement tel artiste dans son atelier, ou tel moine dans sa cellule, et combiner les effets de cette préoccupation avec les dispositions correspondantes parmi leurs concitoyens.*

⁷⁶¹ Casi paralela en el tiempo a este grupo conocido como la «Escuela de Lyon» formó igualmente Lacordaire en Roma, hacia 1839, la *Cofradía de San Juan Evangelista*, teniendo esencialmente como fin la santificación del arte y de los artistas mediante la fe católica. En sus Estatutos redactados por Lacordaire, se decía: *Artistas franceses, impresionados por el espectáculo que presenta el mundo, han decidido contribuir a su regeneración por medio del arte cristiano*. Cfr. Juan de Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, *op. cit.*, p. 903. A fin de siglo, sabemos que se intentó de nuevo resucitar el espíritu de esta corporación que Lacordaire había fundado en el convento romano de la «Quercía»; Cfr. V. Georges-Claudius Lavergne, *La corporation des artistes chrétiens*, París 1895.

⁷⁶² Henri Dorra, *op. cit.*, p. 337: *Wir müssen uns lossagen von der fleischlichen und höchst materialistischen Schule der Rubens und Jordaens (...).*

de la nueva cofradía a representar en sus obras lo que previamente debía ir confirmado con su fe⁷⁶³.

En cuanto a la configuración estilística y a los aspectos formales de la «Escuela de Lyon» se refiere, hemos de decir que dicha escuela desenvuelve su vocabulario estético en el triple amparo del purismo ingresiano, el aire trovadoresco y los postulados devocionales de la escuela nazarena.

5.- LA ESCUELA PICTÓRICA LYONESA

El primer joven artista al que hemos de englobar en la nómina de pintores de la Escuela de Lyon es al lionés **Victor Orsel** (1795-1850), alumno de Pierre Revoil, señalado anteriormente como uno de los más destacados artistas del *Style* trovadoresco. Hacia 1832 Orsel pinta, en forma de vidriera, su famoso cuadro alegórico sobre *El bien y el mal* (fig. 230), incorporando en el marco que da motivo al cuadro pequeñas escenas de caballeros virtuosos y viciosos al estilo de las predelas del *quattrocento*. De



230. *El bien y el mal*. VICTOR ORSEL

⁷⁶³ Alain Besancon, *op. cit.*, pp. 332-333; escribe Montalembert en 1837: *Si tuviéramos el honor de ser obispos o curas, nunca confiaríamos por nuestra propia cuenta obras de arte religioso a un artista cualquiera sin estar seguros no sólo de su talento, sino de su fe y de su ciencia en materia de religión; (...) le diríamos: ¿creéis en el símbolo que vais a representar, en el hecho que vais a reproducir?*

una lectura de la obra detectamos en primer lugar claros vestigios de la tradición trovadoresca, acentuándose aquí el detallismo lineal del dibujo y los vivos colores a semejanza de vitrales. A pesar de todo ello, hemos de decir con Henri Dorra, que la fuente principal de inspiración de la obra es en todo su amplio espectro de clara rai-gambre nazarena. En efecto, el empleo de dos figuras femeninas en la parte inferior del cuadro, como alegorías, nos remonta a la *Sulamita y María* (1811) de Franz Pforr, pero, también, tanto la decoración del área del marco como una serie de elementos iconográficos –como el demonio, que con un cuerno habla a la joven «mala» o la presentación, arriba en la media circunferencia, de las almas buenas y malas ante un Cristo Juez– proceden de la *Portada para el Fausto de Goethe* que pintó Meter Cornelius en 1815 y realizada un año más tarde como grabado por F. Ruscheweyh⁷⁶⁴.

Posteriormente se significaría Orsel por la decoración de la capilla de la Virgen de *Notre-Dame-de-Lorette*, trabajo que empezaría en 1836 y que apenas pudo concluir del todo. Al igual que en *El bien y el mal* también en esta obra inconclusa quedan patentes las características nazarenas.

Discípulo favorito de Ingres y posteriormente protegido de Orsel fue **Hippolyte Flandrin** (1809-1864). De su estancia en Roma, entre 1832-1838, le vino el aprecio por las obras de Giotto, Masaccio, Fray Angélico y Ghirlandaio. Sabemos que en 1833 visitó el taller de Overbeck, quedando impresionado ante la composición de *El triunfo de la religión sobre las artes*:

*(...) Hace unos días volvimos Vibert y yo de una visita a Overbeck, quien amablemente estaba dispuesto a mostrarnos sus obras. Nos ha maravillado el espíritu religioso que domina en ellas; hemos observado con especial atención una increíble composición que representa la recuperación de la influencia de la religión en las artes y las ciencias («El triunfo de la Religión sobre las Artes»). Lo encuentro precioso y completamente preciso, pero para cumplir su propósito, Overbeck se sirve de medios ajenos. No le importa utilizar las envolturas de los primitivos maestros; observa la naturaleza pero, como él mismo reconoce, la olvida cuando trabaja. Aparte de esto, lo que él quiere no es realmente pintar, sino solo transmitir sus ideas, plasmarlas (...)*⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ Henri Dorra, *op. cit.*, p. 340.

⁷⁶⁵ *Id.*, p. 341: ... vor einigen Tagen kehrten Vibert und ich von einem Besuch bei Overbeck zurück, der sich freundlich bereit erklärt hatte, uns seine Werke zu zeigen. Diese entzückten uns durch den religiösen Geist, der sie beherrscht; besonders aufmerksam betrachteten wir eine gro artige Komposition, die die Wiederbelebung der Künste und Wissenschaften unter dem Einflu der Religion darstellt (Der Triumph der Religion in den Künsten). Ich finde dies schön und wohldurchdacht; aber, um sein Ziel zu erreichen, macht Overbeck Gebrauch von Mitteln, die nicht sein eigen sind. Ohne Hemmung verwendet er die Hüllen der alten Meister; er beobachtet die Natur, aber, wie er selbst eingesteht, bezieht er sich nie auf sie, wenn er arbeitet. Abgesehen davon vill er nicht wirklich malen; er will lediglich seine Ideen vermitteln, sie niederschreiben.

Flandrin, pues, influenciado por el registro estético de Overbeck y el linealismo ingresiano, desarrolló una obra creativa en la que en su temática religiosa, al igual que los nazarenos, hizo de la perfección dibujista y de la claridad lineal, a espaldas del color, el sello principal de su impronta creativa:

¡Cuánto agradezco a Dios por haberme dado tan buena ocasión para hacer pintura religiosa! El dibujo tiene una importancia tan grande que yo lo comparo con el ojo, órgano muy pequeño, pero que de una mirada abraza tantas cosas. El dibujo en el ojo del artista reúne, pone en relación directa las facultades de ver, de sentir y de pensar. Todas las verdades tienen un gran valor, pero las hay que son más elevadas que otras, más útiles a la humanidad. Tales son las leyes que rigen el orden moral, comparadas con las leyes de la ciencia, que son sólo verdades del orden físico. En el arte, todo lo que pertenece a las primeras, se expresa por la forma; el color, a mi parecer, representa un aspecto más material: traduce las condiciones físicas de la vida de los cuerpos; por eso, las más de las veces es apreciado por la muchedumbre que juzga con los sentidos, mientras que el dibujo interesa sobre todo a los corazones y a las inteligencias selectas⁷⁶⁶.

En efecto, buscando inspiración en las primitivas fuentes del Trecento italiano, Flandrin, en una de sus primeras obras, al igual que los nazarenos, nos muestra ya en *San Claro, obispo de Nantes, curando a los ciegos* (1836) su total predilección por dar protagonismo al dibujo, mostrando en esta obra Flandrin resonancias figurativas con la *Resurrección de Lázaro* de Giotto. De parecida inspiración gíotesca en el tratamiento de figuras y volúmenes es el lienzo de *Jesús y los niños* (1837-1838), cuadro de Flandrin en el que vuelve a aparecer la precisión de la línea y el dibujo. Con pequeñas variaciones pero sin negar una vez más en la estructura de la composición patrones utilizados por los nazarenos es *La Cena* (fig. 231) que en 1841 pinta para la capilla de *San Juan de Saint-Séverin*, frontal representación en el que en parecidas disposiciones ambientales a lo Orsel, más que pintar, nos dibuja una estampa de altas efusiones pietistas decimonónicas; por su alto contenido de retórica devocional, sobre todo en la compostura apostólica, ésta instantánea de Flandrin se convertirá tanto a lo largo del siglo XIX como en la primera mitad del XX en una de las vistas más reproducidas como «estampita» de devoción. De 1842 es la sorprendente *Piedad* (fig. 232), donde en el decir de Hugo Honour, Flandrin *nos transmite una sensación tal de pena y desolación inconsolables que se diría expresa la convicción del artista del carácter definitivo de la muerte y de la imposibilidad de la resurrección*⁷⁶⁷.

⁷⁶⁶ Henri Delaborde, *Lettres ete pensées d'Hippolyte Flandrin*, París 1865, p. 487. Texto citado en: Juan de Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, op. cit., pp. 913-914.

⁷⁶⁷ *El romanticismo*, op. cit., p. 289.



231. *La Cena*. HIPPOLYTE FLANDRIN



232. *Piedad*. HIPPOLYTE FLANDRIN

Pero quizá, la obra más representativa de Flandrin en la que se perciben de manera absoluta y clara las influencias nazarenas, la primacía del dibujo y la didáctica religiosa sea la *Entrada de Cristo en Jerusalén* (1842) (fig. 233), cuadro, una vez más devocional, en el que se dejan percibir todas las esencias de la escuela de Lyon.

Con el tiempo, la obra de Flandrin terminó convirtiéndose en Francia en santo y seña del prototipo estético por donde debía caminar el nuevo arte religioso, solicitándoles las principales iglesias de París sus más prestigiosos encargos tanto para decorar frisos como capillas, sea éste el caso, por ejemplo, del friso que ejecutara Flandrin para la Iglesia de *Saint-Vicent de Paul*, procesional temática de santoral que le



233. *Entrada de Cristo en Jerusalén.* HIPPOLYTE FLANDRIN

ocuparía entre 1849-1853⁷⁶⁸. Flandrin, reconocido ya en la época como un cristiano ferviente, empezó igualmente a ser estimado por las altas autoridades eclesiásticas de la época a modo de un nuevo *Angélico*. De lo que decimos, sirva como ejemplo la carta circular que Monseñor Plantier, obispo de Nîmes, a la muerte del pintor, envió a los clérigos de su diócesis con motivo de rezar por su alma:

El arte cristiano, mis queridos cooperadores, acaba de sufrir una inmensa pérdida (...). Estamos seguros de que, al presentimiento y sobre todo al anuncio de esta prematura muerte, el Vaticano se habrá sentido dolorosamente conmovido. En otro tiempo, cuando expiró Rafael, la corte pontificia se unió al duelo de las artes, como si las manchas en la vida moral de aquel pintor ilustre hubieran quedado veladas por el arrepentimiento en su última hora. Para el Rafael de nuestra época, Roma habrá podido dar tan libre curso a su duelo materno cuanto que no hay en la historia de su talento y de su vida ninguna página en la que no brille una luz sin sombras (...).

Si le lloramos como amigo, como obispo le lloramos también; y queremos asociarnos a nuestra tristeza como a nuestras plegarias, porque Hipólito Flandrin hizo siempre de su genio un auxiliar del sacerdocio, y del arte un gran apostolado.

⁷⁶⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo V, Cap. VI: «El romanticismo en las artes del dibujo», p. 483; aquí se hace eco Don Marcelino, además del aspecto devocional de Flandrin, de la decoración de las iglesias de Francia por parte de la escuela de Lyon: *Flandrin, artista creyente y timorato que se distinguió en la pintura religiosa, género predilecto de los discípulos de Ingres, los cuales ejecutaron, después de 1840, casi todas las pinturas murales de las iglesias de Francia, si no con superior ingenio, con dignidad, templanza y decoro.*

Sí, señores; este hombre, en adelante inmortal, me decía un día con un acento de piedad conmovedora: «La Providencia me ha puesto en la necesidad de ocuparme casi exclusivamente de pintura religiosa». Esta palabra tiene un sentido especial. Dios, que en nuestros días se reservó el talento de Overbeck en Alemania, dispuso todo para reservarse en Francia a Hipólito Flandrin, a fin de que quedara demostrado, en el siglo XIX como en el XVI, bajo el reinado del racionalismo como en el nacimiento de la Reforma, que la fe sincera y un amor profundo a la Iglesia no son incompatibles con las altas inspiraciones del arte⁷⁶⁹.

Aunque se nos muestre dentro del círculo de la escuela de Lyon, no es fácil abarcar en una sola definición la obra de **Louis Janmot** (1814-1892). Y es en Lyon donde ejecuta y realiza la mayor parte de las obras monumentales que le son encargadas para la decoración de capillas e iglesias: capilla de la Antiquaille e iglesia de Saint Polycarpe (dos *Cenas*), cúpula dorada de Saint-Francois de Sales e iglesia de La Muliatière, donde pinta aquí su *Asunción de la Virgen*, expuesta en el Salón de 1854. Pero, fundamentalmente, la obra por la que Janmot será esencialmente reconocido vendrá con el título de *Poème de L'Âme* (figs. 234, 235, 236 y 237), obra que le ocupará la mayor parte de su vida creativa, empezada en 1835 y concluida en 1881. La obra, hoy en el Museo de Bellas Artes de Lyon, la compuso Janmot a modo de un complejo ciclo iconográfico constituido en dieciocho secuencias o cuadros. El *Poema del alma*, a su vez, a modo explicativo del programa, va acompañado de un poemario, versificado por el propio Janmot cuadro a cuadro u estación tras estación. «Itinerario explicativo espiritual» en el que en su lectura nos encontramos con innegables expresiones felices, pero, también, con abundantes trivialidades y no menos ripios⁷⁷⁰.

En cuanto al análisis formal de los dieciocho lienzos, nos es innegable la impronta nazarena en todo el conjunto de la obra. No obstante, también hemos de reseñar que en su invención formal y narrativa se perciben comparaciones con el *Viaje de la vida* del angloamericano Thomas Cole (1801-1848) y con las precisiones naturalistas ambientales de los prerrafaelistas Holman Hunt, Millais, Arthur Hughes y John Brett, haciendo del «Poema del alma» una especie de *missing link entre Ingres y el simbolismo, entre el osianismo y la Rosacruz*⁷⁷¹. En fin, Janmot, por esta obra será reconocido finalmente como el «pintor del alma».

⁷⁶⁹ Texto citado en: Juan de Plazaola, *Historia del arte cristiano, op. cit.*, p. 914.

⁷⁷⁰ Para el estudio de esta obra de Janmot, ver: Elisabeth Hardouin-Fugier, *Le poème de L'Âme par Janmot: Étude iconologique*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1977.

⁷⁷¹ Jean-Loup Bourget, *Louis Janmot: Poème de L'âme*, FMR, Barcelona 2001, pp. 221-222.



234. *Poème de L'Âme*. LOUIS JANMOT



235. *Poème de L'Âme*. LOUIS JANMOT



236. *Poème de L'Âme*. LOUIS JANMOT



237. *Poème de L'Âme*. LOUIS JANMOT

Menos complicidad de análisis formal nos resulta la lectura de la obra de **Amaury-Duval** (1808-1885) donde en su *Santa Filomena confortada por los ángeles* de la capilla de la Iglesia de Saint-Merry de París nos recuerda a las litografías de Johann Karl Koch y a dibujos de Overbeck, expresamente el que este último realizara en 1831 sobre *La resurrección de la Hija de Jairo*. Pero por lo que mejor se le identifica a Duval es por su constante afán de imitar deliberadamente maneras, formas y composuras a lo Fray Angélico⁷⁷², restauración de los modelos italianos del segundo renacimiento que se dejan expresar sobre todo en la pintura de *La Anunciación* (1846) (fig. 238) para la capilla de la Virgen de *Saint-Germain L'Auxerrois* de París.



238. *La anunciación*. AMAURY-DUVAL

⁷⁷² Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo V, Cap. VI: «El romanticismo en las artes del dibujo», p. 484: *Por muy hastiado que el gusto estuviere de intemperancias de color, tampoco resolvía nada la meticolosa veneración hacia los modelos italianos del segundo renacimiento, ni menos la extraña aberración de remedar el candor de los maestros primitivos, en que cayeron Amaury Duval y otros decoradores de iglesias que de buena fe creían posible volver a los tiempos del Beato Angélico de Fiésole.*



239. *Resurrección de los muertos*. VICTOR MOTTEZ

Cercano a la estética de Ingres y gran admirador de las técnicas pictóricas de los primitivos artistas italianos, sobre todo de la pintura al fresco, fue **Victor Mottez** (1809-1897), quien para mejor imitarlos tradujo en 1858 *Il libro d'Arte* de Cennino Cenninis. Fiel seguidor del estilo nazareno, pintó en estofado al modo de Overbeck los *Cuatro evangelistas* (1844) para la iglesia de *Sainte Catherine* de Lille, donde las figuras envueltas en pesados drapeados con sinuosos pliegues, recuerdan las vestimentas de los apóstoles de los dibujos fechados por Overbeck entre 1835 y 1844. Dentro igualmente de la técnica al fresco ejecutó también Mottez la decoración de Saint-Germain L'Auxerrois, pinturas que por haberse realizado en una técnica pictórica ajena a las condiciones climáticas de París, hoy en la actualidad casi han desaparecido por completo⁷⁷³. Al modo de Orsel, pintó también Mottez una *Adoración de los magos* (1850), fijada en vidriera, en la que más que el color se deja constancia de sus habilidades en el dibujo. Dentro de su obra en lienzo hemos de mostrar atención a la *Resurrección de los muertos* (1860-70) (fig. 239), realizado con una sorprendente ejecución naturalista en sus atmósferas vegetales. Plenamente nazarenos se nos muestran aquí los ángeles, extrañamente enlazados, a la vez que avisan con sus largas trompetas la llamada al

⁷⁷³ Henri Dorra, *op. cit.*, p. 345.



240. *Cristo consolador*. ARY SCHEFFER

juicio. En la figuración de las «muertas» resucitadas, Mottez, «apicara» de insinuante sensualidad a lo William Bouguereau las nacaradas carnes femeninas pareciéndonos más la escena alegre encuentro de vivos que no instante trascendental.

Pocos autores como **Ary Scheffer** (1795-1858) recibieron por parte de la crítica del momento un juicio tan descalificador como la que de su pintura nos hizo Charles Baudelaire en el *Salón de 1846*:

*Un ejemplo desastroso de este método ecléctico, si se puede llamar así a la ausencia de método, es el señor Ary Scheffer (...). Después de haber imitado a Delacroix, después de haber hecho el «imitamonas» de los coloristas, los dibujantes franceses y la escuela neocristiana de Overbeck, el señor Ary Scheffer se dio cuenta —un poco tarde, sin duda— de que no era pintor. Su pintura, pues, es desagradable, triste, indecisa (...). Los monos del sentimiento son, en general, malos artistas (...)*⁷⁷⁴.

Ciertamente, aquí, ante la obra de Scheffer, la aguda retina de Baudelaire repara atenta en el formulismo ecléctico del neerlandés adscrito a la escuela de Lyon. En efecto, comprobamos ya en una de sus primeras creaciones, el *Cristo consolador* (1837) (fig. 240), una extraña mezcla entre la perfección académica del dibujo de Ingres y las retóricas amables de las formas nazarenas, inventándose una estampa de colores fríos

⁷⁷⁴ Charles Baudelaire, *op. cit.*, pp. 172-174.



241. *La tentación de Cristo*. ARY SCHEFFER

y con poca convicción. Elogiada por Renán fue *La tentación de Cristo* (1838) (fig. 33) concediéndole a Scheffer el *arte de dar cuerpo a las ideas morales y de fijar la imagen de todo lo que nos encanta, nos engrandece y nos mejora*, eso sí, matizando y reconociendo después que en *la tentación misma la figura de Satanás es superior a la de Cristo*⁷⁷⁵.

Con todo, hemos de decir, y como ya atisbó Baudelaire, que la característica esencial de Scheffer se nos muestra en sus expresiones sentimentalistas, gestos y figuraciones excesivamente amables que nos anuncian el desarrollo de un popular lenguaje pictórico religioso dulcificado, y que sería conocido posteriormente como *imagerie sulpicienne*, nominación dada por la calle Saint-Sulpice, donde estaba situada la mayoría de los comerciantes de arte que vendía ese tipo de estampas de impronta devota y pietista convirtiendo a las sentimentales dulzuras de Scheffer en su catálogo de estampas más demandado⁷⁷⁶. De lo que decimos, sírvanos aquí como ejemplo su famosa estampa de *Cristo y el discípulo amado* (fig. 242).

⁷⁷⁵ Texto citado en: Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo V, Cap. VI: «El romanticismo en las artes del dibujo», p. 481. A continuación D. Marcelino extiende el siguiente comentario sobre la obra de Scheffer: *Ary Scheffer ha sido en la escuela romántica francesa el pintor espiritualista y metafísico por excelencia, contrariando abiertamente las tendencias archimaterialistas y la idolatría del color a que casi todos los otros se entregaban. Esto mismo le hizo a veces abusar del simbolismo vago y nebuloso.*

⁷⁷⁶ Cfr. Otto von Leixner, *op. cit.*, p. 269.



243. *Cristo y el discípulo amado*. ARY SCHEFFER

Alumnos de Ingres y muy cercanos al círculo de la escuela de Lyon fueron igualmente **Theodore Chasseriau** (1819-1856) y **Paul Delaroche** (1797-1856). Chasseriau en sus primeros temas religiosos empezó pintando bajo pretextos bíblicos odaliscas a lo Ingres, caso aquí de su cuadro sobre la historia de *Esther* (fig. 243), que más nos parece secuencia de baño turco que no ejemplar instantánea de recatada mujer bíblica. Ya imbuido de nazarenismo son sus dos obras sobre el tema de *Jesús en el Monte de los Olivos* (1840), instantáneas ambas que serían reproducidas hasta



243. *Esther*. THEODORE CHASSERIAU



244. *Santa Cecilia*. THEODORE CHASSERIAU

la saciedad por la empresa devocional del estampismo sulpiciano. Que Chasseriau estuvo muy próximo al grupo de artistas lioneses nos lo demuestra su magnífico retrato sobre uno de sus fundadores, *Lacordaire*, traduciendo magníficamente en su semblanza todo el atractivo y gran personalidad del famoso predicador dominico. De parecida recensión a la obra de Chasseriau hemos de señalar la obra de Paul Delaroche, significando primeramente como creación cercana al estatismo figurativo del Quattrocento la *Santa Cecilia* (fig. 244) junto a dos ángeles tocando un pequeño órgano portátil. Acentuando el color y más expresivamente nazarena es su escenográfica obra de *La Virgen al pie de la Cruz* (1850), donde Delaroche, haciendo desmayar a la Virgen y a una santa mujer, nos propone una magnífica vista del atardecer en el Gólgota.



245. *Canción de ángeles*. WILLIAM BOUGUEREAU

Partiendo de una extraña mezcla entre Rafael, Boucher y Leon Gerome, y llevando hasta las últimas consecuencias figurativas el ideal de la estética nazarena, hemos de considerar la desconcertante obra religiosa de **William Bouguereau** (1824-1905). En su amplia y dilatada obra pictórica no se cansó nunca Bouguereau de pintar Venus, Cupidos y mujeres en carnes vivas, trasladando a sus cuadros de supuesta temática religiosa un cierto contagio, no sabemos si malintencionado, de erotismo camuflado y alta afectación⁷⁷⁷. De tan sorprendente y semejante síntesis percibimos en muchas de sus vírgenes a lo «neobizantino» la velada transmutación a un travestismo mariano por parte de las que no son más que modelos parisinos. Nos acentúa igualmente Bouguereau en sus cuadros religiosos una sensiblería de estampa decimonónica que termina rayando en lo ficticio e intemporal, haciéndonos irreal el pasaje evangélico.

Otras veces, como es el caso de *Canción de ángeles* (fig. 245), Bouguereau, en impronta cercana a lo prerrafaelista, nos dispone una azucarada escena de angelical concierto que harían ruborizar hasta a los mismísimos ángeles de la Asunción de

⁷⁷⁷ Carlos Reyero, *El arte del siglo XIX*, op. cit., p. 41: (...) *el intercambiable estilo de diosas y vírgenes es de una desconcertante como perversa ambigüedad.*



246. *Charite*. WILLIAM BOUGUEREAU

Guido Reni. Parecida sensiblería y no menos afectación volvemos a percibirla una vez más en su famosa serie de la *Charite* (fig. 246), cuadros, alguno, en el que Bouguereau, en su lastimera presentación, requiere por parte del espectador esa característica tan peculiar de la inmediata compasión; otras *Charite*, sin embargo, vuelven a enfangarse una vez más en el moroso estudio del desnudo, dejándonos a la inocente niñez totalmente en cueros. Pero para colmo, su *Piedad* (fig. 247), magníficamente dibujada, pero excediéndose en la retórica gestual de los ángeles, todos andróginos, y sin conseguir en el abrazo de la Virgen al Hijo que retiene en su regazo la intensidad emocional de los cuadros barrocos. Quizá, el cuadro más intensamente romántico de Bouguereau y el más logrado sea *Jour morts* (1859) (fig. 248), *El día de los muertos*.



247. *Piedad*. WILLIAM BOUGUEREAU



248. *Jour morts*. WILLIAM BOUGUEREAU

6.- EL MOVIMIENTO REALISTA

No podemos entender el movimiento realista en las artes de la pintura sin referenciarlo con su par en la novela. En cierto sentido, muchas de las pautas descriptivas marcadas por la novela se harán plenamente extensibles al llamado realismo pictórico. En efecto, con la novela, además de iniciarse una democratización sin precedentes de la literatura, da inicio la aplicación literaria de la realidad, originándose así un naturalismo descriptivo en el que comienzan a reflejarse las cosas tal como son, sin idealizarlas ni barnizarlas. Sin afeites románticos empiezan, pues, a mostrarse en estilo crudo y directo, sin aderezos ni adornos, el real espejo de la realidad. Y dentro de todo este empeño prima ya sobre todo, casi en descripción científica, la exactitud narrativa que vienen en acercar a los lectores los temas sin rodeos moralistas, tratados muchas veces de manera objetiva y descarnada, sin ninguna atenuación de la verdad.

Atenta la crítica contemporánea a toda esta nueva narrativa, enfangada en cursillo de amoralidad⁷⁷⁸ y aliadas con las estéticas de lo repugnante y lo obsceno, no dudan en arremeter primeramente contra las novelas de **Víctor Hugo** (1802-1885) acusándole de estar solo presto *a realzar la parte morbosa, la bestia fiera en el hombre, en perjuicio y a costa de la esperanza y de la fe, y de las cualidades nobles, haciendo de sus héroes meros instrumentos de los impulsos animales, faltándole la voluntad y la fuerza de dominarlos*⁷⁷⁹. Para el crítico que aquí habla, Víctor Hugo, *además de no elevar, causa vértigo, espanta, horroriza y asombra*⁷⁸⁰.

No agrada igualmente el realismo descriptivo de los caracteres humanos de **Honoré de Balzac** (1799-1850), pero mucho más intolerable es la indecorosa y vulgar descripción del morir, narrada de forma objetiva por **Gustave Flaubert** (1821-1880) en *Madame Bovary*:

*A partir de entonces, el pecho se le empezó a alborotar en un estertor galopante. Se le salió toda la lengua fuera de la boca y sus ojos daban vueltas y palidecían como globos de luz a punto de apagarse, hasta el punto de que se la hubiera creído ya difunta, a no ser por el veloz y horrible movimiento de las costillas que subían y bajaban en furioso jadeo, como si el alma estuviera dando brincos para tratar de desligarse*⁷⁸¹.

Pero será con **Emile Zola** (1840-1902), en estilo crudo y directo, donde el cientifismo propio del naturalismo alcance su punto culminante, trasladando el positivismo

⁷⁷⁸ Arnold Hauser, *op. cit.*, Vol. III, p. 38.

⁷⁷⁹ Otto von Leixner, *op. cit.*, p. 255.

⁷⁸⁰ *Id.*, p. 182.

⁷⁸¹ Seguimos aquí la edición de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Orbis, Barcelona 1982, traducción de Carmen Martín Gaité, p. 384.

científico y sus métodos experimentales a la narrativa estética de sus novelas⁷⁸². Tanto en *Nana* como en *La Taberna*, Zola nos describe con exactitud hechos y personajes al margen ya de toda concesión sentimental o moral. Como se ha llegado a decir, más que ninguna otra, la literatura de Zola inspirará en gran medida la estética pictórica realista.⁷⁸³

Y al igual que el discurso literario, mucho tuvo que ver también en el nacimiento del movimiento realista la situación política de la época, expresamente la protagonizada por Francia a raíz del derrocamiento de la monarquía de Luis Felipe y de la consiguiente proclamación de la II República en 1848⁷⁸⁴, constituyéndose el realismo como el movimiento dominante desde casi aproximadamente 1840 a 1870⁷⁸⁵. Como resultado, dan entrada igualmente aquí las nuevas inquietudes políticas y sociales tomando protagonismo una nueva concepción humanitaria del hombre que empieza a poner preferentemente su mirada y de manera especial en el olvidado grupo social del «tercer estado». Es decir, el realismo, al igual que los discursos redentores de Marx y Engels, empiezan ya a reclamar un papel en la historia para las clases más olvidadas y desfavorecidas de la sociedad⁷⁸⁶. Como consecuencia, de ahora en adelante, dando la espalda a la imaginación romántica y al fatuo idealismo académico, el nuevo movimiento pictórico empieza por primera vez a dignificar las masas dolientes del mundo obrero, denunciar su injusta situación y darles papel de protagonismo.

Queda sellada como norma la contemporaneidad, el presente concreto, el hoy, el ahora, el ya y el instante; es decir, el trasmundo, los estados teológicos y metafísicos quedan suplantados por la inmanencia. Prima ya de aquí en adelante la presente atención de lo que ocurre alrededor del artista⁷⁸⁷, convirtiéndose éste en su fiel cronista, teniendo como su gran conquista la mitificación de la realidad visible. Rechazando la pomposa retórica de los grandiosos tiempos del pasado, se erige como axioma la crónica de lo humano, del instante concreto frente a la historicidad. «Ser de su tiempo» para el artista realista exige ya contar la vida tal cual es, con su total transcripción fenomenológica, ausentándose si es preciso de toda norma escolástica de belleza. Se consuma, pues, la negativa a idealizar, elevar o embellecer, dejando atrás modos y retóricas trascendentales. Como consecuencia entra y da paso lo prosaico y anodino, la admisión a la par de lo bello y lo feo, porque ambos son verdaderos. La desacralización de la

⁷⁸² Arnold Hauser, *op. cit.*, Tomo II, p. 335.

⁷⁸³ Isabel Valverde, «El efecto Zola en la pintura moderna», en: *El naturalismo y la vida moderna*, Symposium 23 y 24 de noviembre de 2006, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2006, p. 28.

⁷⁸⁴ Pilar de Miguel, *Del realismo al impresionismo*, Historia 16, Madrid 2000, p. 6.

⁷⁸⁵ Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸⁶ Carlos Reyero, *El arte del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁸⁷ Delfín Rodríguez, *op. cit.*, p. 151.

sociedad presta atención a los nuevos héroes anónimos quitando el absoluto protagonismo que antes exclusivamente se reservaba a poderosos, dioses y santos. Es decir, frente a las trascendentales cuestiones religiosas se empieza a enaltecer el interés sociológico de lo puramente humanitario, colocándose en la peana narrativa lo meramente urbano, lo rural, la gente sencilla.

7.- LA PINTURA REALISTA

Con **Gustave Courbet** (1819-1877) da su fin la retórica clásica de modos y modales estéticos, iniciándose una nueva serie de gestos expresivos, negándose ya a idealizar y embellecer la realidad visual en todo su acontecer instantáneo. Pocos textos como el de Otto von Leixner, publicado en 1883 en la revista *Nuestro siglo*, supieron comprender por primera vez el cambio que supuso la nueva «compostura» estética que se había atrevido a transgredir las intocables normas de la tradición:

*Por fanáticos naturalistas que fuesen los artistas franceses en este periodo, siempre buscaban el lado poético de sus asuntos y mitigaban sus crudezas más chocantes ya por medio de un colorido algo idealizado, ya por una rutina inconsciente de clasicismo, ya por cierta exageración romántica de los sentimientos; pero hubo uno entre ellos, genio poderosísimo, que despreció todas estas concesiones y sólo copió la naturaleza por prosaica y fea que fuese, y hasta con marcada preferencia por su lado feo. Este artista notabilísimo fue Gustavo Courbet, nacido en 1819 y muerto hace poco. Desde el año 1849 ocupóse la fama en sus cuadros, excitando violentos ataques contra el autor que ningún caso hizo de ellos, y continuó como si tal cosa (...). Courbet no reconocía más que la naturaleza tal como es; todo cuanto produce y tal como lo produce era para él objeto igualmente digno del arte. Para Courbet era una pretensión pueril, propia de románticos o eruditos ignorantes, querer idealizar las obras de la creación, de la naturaleza; y la posteridad ha empezado a darle la razón, como se vio en la venta que su heredera hizo de sus cuadros después de su muerte ocurrida hace cosa de un año (...)*⁷⁸⁸.

Toda esta larga observación de Otto von Leixner queda igualmente cumplida en la escasa obra religiosa de Courbet, siendo el *Entierro en Ornans* (1849) (fig. 249) paradigma estético en dejar de recurrir ya a convenciones estilísticas o iconográficas del pasado. En efecto, sin dulcificación alguna de instantánea representativa ni atisbo de idealización, Courbet nos presenta en prosaica luz crepuscular y sin dramatización alguna la implacable realidad de la finitud humana en su más provocadora crudeza. Diríamos que sin sublime devoción, pareciéramos asistir a un prosaico fenecimiento de

⁷⁸⁸ *op. cit.*, p. 353.



249. *Entierro en Ornans*. GUSTAVE COURBET

lo meramente material, significándose simplemente la concreción del lúgubre acontecimiento. Es decir, suceso terrenal que no trascendental, o lo que es lo mismo, mero incidente biológico de la circunstancial vida de los vivos. Entierro, pues, secular en el que pareciera que la significación humana ha perdido toda su trascendencia, no habiendo ya nada aquí más allá de la simple realidad de la existencia física. Sí, en este triste entierro de Courbet, a diferencia del que ornó El Greco o del que pintara Pils sobre *La muerte de una hermana de la Caridad*, se ha terminado por ausentar toda apoteosis celeste, no habiendo ya futuro ni sugerencia esperanzadora al más allá para el destino del alma de este fallecido sin nombre al que solo quizá después del entierro le recuerde el perro. De este estremecedor cuadro de Courbet, al que parece que nadie presta mucha atención, ni al ataúd ni al futuro lugar donde va a ser olvidado el difunto⁷⁸⁹, Arnold Hauser comentó de él: *Nunca tal vez se había representado la vida diaria con tal brutalidad; la representación del pueblo sin condescendencia alguna, sin rasgos altaneros y sin interés cultural*⁷⁹⁰.

Cuando **Jean-François Millet** (1814-1875) expuso en el Salón de 1857 su cuadro de *Las espigadoras*, además de hacer un juicio de valor y dignificar su actividad laboral, no hizo más que erigir como protagonistas a la gente olvidada hasta el momento del llamado «tercer estamento», grupos sociales hasta entonces no privilegiados. En cierta medida, hemos de decir que en gran parte de la pintura de Millet se ratifican y quedan confirmadas las teorías de Emmanuel-Joseph Sièyes (1748-1836) sobre el protagonismo que había de tomar el pueblo llano⁷⁹¹. En efecto, de igual manera que

⁷⁸⁹ Stephen F. Eisenman, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁹⁰ *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo II, *op. cit.*, p. 313.

⁷⁹¹ Cfr. *Qu'est-ce que le tiers Etat?*, París 1789, en: José Ramos Domingo, *Pensamiento político*, *op. cit.*, pp. 168-169.



250. *El Ángelus*. JEAN-FRANÇOIS MILLET

héroes y grandes potentados del pasado, Millet, invirtiendo la pirámide social del antiguo status, y sin retóricas grandilocuentes vanas, nos pinta ya la moderna heroicidad del valor del trabajo, convirtiendo al campesino en nuevo héroe de una nueva época. Y sí, ciertamente no constatamos en la obra pictórica de Millet, en cuanto a la pintura religiosa se refiere, las clásicas composiciones traídas al uso; temática religiosa que en su impronta figurativa, y desde que habló Caravaggio, no había vuelto a ocuparse de los sencillos y olvidados. Digamos que por aquí va *El Ángelus* (fig. 250) de Millet, cuadro tornado de profunda gravedad, honradez y autenticidad, donde sin forzadas retóricas de aderezos teatrales y alejado ya de toda sensiblería religiosa contemporánea, desde la humildad de su condición se eleva a categoría grandiosa y monumental de santos del momento, y en sincera oración, a dos humildes jornaleros del campo. Técnicamente no importa que el cuadro sea aquí estilísticamente realista, aún más, pensamos que en su verdad narrativa lo necesita; porque Millet, aquí, quizá como ninguna pintura de todo el siglo XIX, ha sabido transmitirnos en recogimiento sublime la fe heredada y sencilla del aún incontaminado mundo rural por la urbe y su máquina; en fin, religiosidad popular donde el tiempo de la vida era el fijado todavía por la torre del campanario que Millet nos traslada al fondo de este hermoso cuadro.

Aún así, lamentablemente, la crítica del momento no supo ver más allá de lo que Millet les ponía delante, ya que en su aparente realidad presente se había introducido



251. *La muerte y el leñador*. JEAN-FRANÇOIS MILLET

toda una callada aurea religiosa de instantáneas casi místicas y paráfrasis trascendentes. Pocos como Alain Besaucon han sabido leer en la obra de Millet toda esta encarnación de los valores de arriba en las sencillas y cotidianas cosas del quehacer humano:

Es propio de Millet introducir una gravedad bíblica en la vida cotidiana. Una mujer metiendo el pan en el horno, otra que bate la leche para hacer mantequilla u otra que lava la ropa parecen llevar a cabo sus tareas ordinarias bajo la atenta mirada de su creador, que las envuelve en un designio augusto y benévolo. La «Campesina volviendo del pozo» parece estar esperando, como Rebeca, el regreso de los camellos para abrevarlos. La «Costurera junto a la lámpara» está iluminada por una meditación tan tranquila y modesta, que se diría que un ángel del Altísimo anda por los alrededores⁷⁹².

Quizá sólo en Millet un cuadro nos llena de desesperanza, nos referimos a *La muerte y el leñador* (fig. 43), obra que pareciera rescatar todo el discurso medieval del *sit tranxit mundi* de las «danzas macabras» y de la hora medieval con sus *ars moriendi*.

Si por pintura religiosa hemos de considerar los asuntos planteados por la llamada cuestión social, **Honore Daumier** (1808-1879) supo pintar como nadie la silenciosa

⁷⁹² *La imagen prohibida, op. cit., p. 322.*



252. *Magdalena en el desierto*. HONORE DAUMIER

realidad sufriente del mundo de los desheredados. Crónica pictórica, diríamos también, en la que Daumier se hace eco de las víctimas del maquinismo, hablándonos en voz alta y con aguda expresividad de caricaturización preñada de patetismo de los males urbanos de su tiempo. De lo que decimos, sírvase como ejemplo *El vagón de tercera*, acuarela donde un grupo impersonal de masas anónimas, explotados por la primera revolución urbana, son mostrados ante nuestros ojos sin ninguna concesión idealizante como puras imágenes de alienación, en escenario sufriente y apiñado de anónimo trasiego sin rumbo; es decir, en este «vagón de tercera» de Daumier sólo se percibe ya, como muy bien afirma Linda Lochlin, *masas de viajeros urbanos lanzados de aquí para allá, comprimidos en una intimidad sin sentido*⁷⁹³. No obstante, en cuanto a obra estrictamente religiosa se refiere, Daumier, se atrevió a pintar una expresiva *Magdalena en el desierto* (fig. 252).

⁷⁹³ *El realismo, op. cit.*, p. 130.



253. *Comunión*. ALFONSE LEGRÓS

Aun pintando *El calderero*, cuadro que sigue la misma onda inspirativa de *Los picapedreros* de Courbet, **Alfonse Legrós** (1837-1911), dentro del grupo de los llamados pintores realistas, también prestó en algunos momentos de su obra creativa atención a la pintura religiosa, desconcertándonos a primera vista su cuadro de la *Comunión* (fig. 253), lienzo que más que englobarlo en el discurso estético de las formas realistas, habría que emparentarlo con los modos y maneras del estilo supilcianista francés; por otra parte, está todavía por ver si este cuadro de Legrós se trata de una mera comunión o de una instantánea que nos sugiere el bautismo de una hermosa joven ya adulta, sin descartar tampoco la última despedida de una hermosa joven que, previa ceremonia vestida de blando, ha decidido cambiar el mundo del siglo para entrar en convento. En el mismo ámbito de piedad popular que *Tres mujeres en la iglesia* (1878-1882) ejecutó Legrós su *Ángelus* (1859), cuadro ciertamente de compostura pietista popular, pero en el que no logra expresar la sentida sencillez de los fieles campesinos de Millet. Del mismo tono de religiosidad popular es el cuadro de *El calvario* (1874) (fig. 254), pero aquí ya, Legrós nos abandona su estilo realista para adentrarnos en una escena que, en su técnica, se emparenta ya más con la escuela de los primeros atisbos impresionistas.



254. *El Calvario*. ALFONSE LEGRÓS

Suma atención, sin embargo, hemos de prestar a su obra titulada *Las Repas des Pauvres* (1877) (fig. 255), en el que Legrós, pensamos, en esta frugal comida de pobres nos transmuta y utiliza para su composición el sagrado tema de la *Comida de Emaús* de Caravaggio.

Pintor realista que también se ocupó del tema religioso fue **François Bonvin** (1817-1887) teniendo a su cuadro *Charity* (fig. 256) como un claro exponente del análisis y observación de los desheredados y marginales del momento, tema de la caridad que había empezado a coger protagonismo en la mayoría de la literatura y prensa de la época⁷⁹⁴. Y Bonvin, en este cuadro, sobre todo nos resalta la encomiable obra caritativa que en la

⁷⁹⁴ Cfr. Leonardo Romero Tobar, «Reflejos de la pobreza en la literatura y en la prensa del siglo XIX», en: *Ilustración y proyecto liberal: la lucha contra la pobreza*, Fundación Ideas e Investigaciones Históricas, Zaragoza 2001, p. 267.



255. *Las Repas des Pauvres*. ALFONSE LEGRÓS

Francia del momento estaban llevando a cabo Las Hijas de la Caridad de la orden religiosa de Santa Luisa de Marillac y San Vicente de Paúl. Parecida temática a la de Bonvin, es la que nos ofrece **Charles de Groux** (1825-1870) con su igualmente cuadro denominado *La Caridad* (1851), aquí, no obstante, acercándonos al doliente habitáculo de una pobre madre que junto al hogar y el puchero calienta del frío a su pequeño hijo.

Dulcificando toda esta estética realista e intentando establecer una escuela de pintores afín al estamento conservador de Luis Napoleón, surge hacia 1850 lo que se dio en llamar el realismo oficial, movimiento alejado del ideologismo proletario y de las tesis socialistas del momento, incidiendo en su pintura el realce burkeniano de los valores estamentales del Antiguo Régimen⁷⁹⁵. **Isidore Pils** (1813-1875) con *La muerte de una hermana de la Caridad* (1850) (fig. 257) y *Oración de los niños del orfanato* (1853), nos eleva y significa en ambos lienzos los supremos y necesarios valores de la religión, tanto en el ejemplo ante el pueblo de la ejemplar muerte digna de la Hija de la Caridad como en los valores y necesidades de la oración que han de ser transmitidos desde la niñez. En supremo respeto al culto católico, **Jules Breton** (1827-1906) nos pone como ejemplo de unión y concordia entre los tres estamentos de la sociedad, iglesia-nobleza-pueblo, su *Bendición del trigo en Artois* (1857) (fig. 258), procesión de bendición de los campos en el que se realiza la religiosidad popular. Incidiendo igualmente en los valores

⁷⁹⁵ Stephen f. Eisenman, *op. cit.*, p. 226.



256. *Charity*. FRANÇOIS BONVIN



257. *La muerte de una hermana de la Caridad*. ISIDORE PILS



258. *Bendición del trigo en Artois*. JULES BRETON

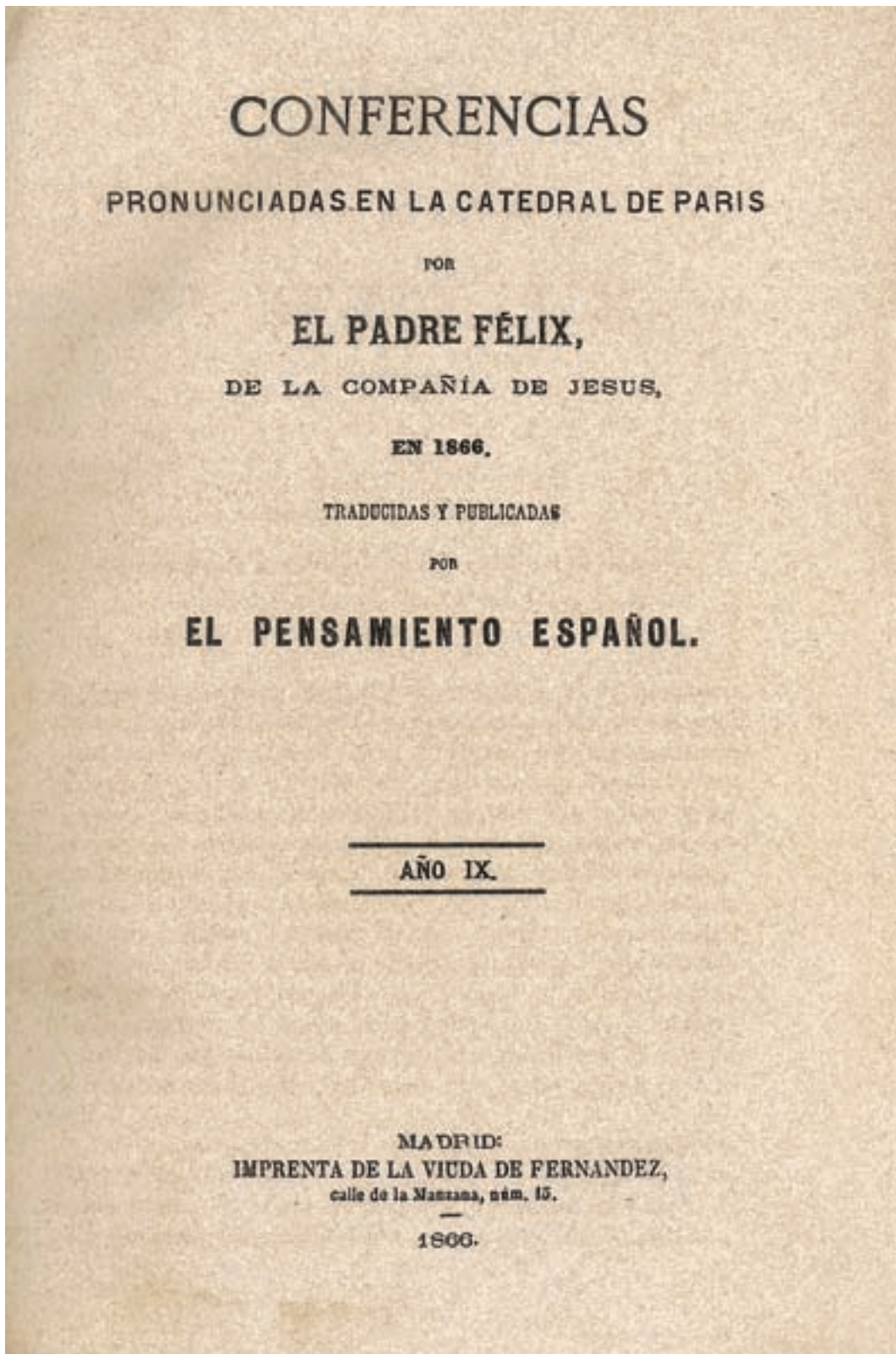
del culto católico son los cuadros de **Théodule Ribot** (1823-1891) que, en su lienzo sobre *El sermón* nos acerca con esta instantánea a la necesidad doctrinal del pueblo llano.

8.- LAS CONFERENCIAS DEL P. CELESTINO JOSÉ FÉLIX EN NOTRE-DAME DE PARÍS

Para entender las «Conferencias» en torno al arte sacro del Jesuita francés P. **Celestino Joseph Félix** (1810-1891) en Notre-Dame de París (fig. 259), es necesario remontarnos a 1833, donde un grupo de estudiantes católicos, impulsados por **Federico Ozanam** (1813-1853) solicitaron a monseñor De Quélen un cambio de estilo en los sermones al uso de la época, transmitiéndole la idea que el púlpito de París, expresamente el de Notre-Dame, al margen ya de disquisiciones puramente escolásticas, debía empezar a transmitir una enseñanza que se saliera de los tonos y de los temas ordinarios traídos hasta el momento, para presentar en contra de los enemigos de la religión y de la literatura adversa una respuesta acorde con la sociedad y con el momento. El 8 de marzo de 1835, abandonando el clásico método de la argumentación retórica e invirtiendo el planteamiento de la apologética tradicional, Lacordaire, con su elocuente y fascinante voz, da inicio a las famosas «Conferencias» ante seis mil personas que se apiñan en torno a las cinco naves de Notre-Dame de París. Entre sus oyentes, y expectantes ante su palabra, están Chateaubriand, Berryer, Lamartine, Odilon Barrot y Víctor Hugo⁷⁹⁶.

Sucediendo a Lacordaire, el P. Félix predicaría en el púlpito de Notre-Dame entre los años 1853 a 1870, abordando el tema del arte sacro en las seis «Conferencias-sermones» impartidas a lo largo de 1867. Coincidiendo la prédica con la *Exposición Universal* de París, nuestro orador jesuita, en los inicios del exordio a su primera conferencia nos transmite desde el primer momento los verdaderos motivos de su proposición, a

⁷⁹⁶ Cfr. Agustín Fliche y Víctor Martín, Tomo XXIII, *op. cit.*, pp. 527-528.



259. Conferencias pronunciadas en la catedral de París. P. FÉLIX

saber: *estudiar seriamente el arte mismo y conocer su naturaleza, su destino, las condiciones de su grandeza y las causas de su decadencia*⁷⁹⁷. Definida la propuesta, el P. Félix aclara que semejante temática podría parecer impropia para cátedra tan sagrada como es el púlpito cristiano, reconociendo ciertamente que el asunto puede parecer que toca demasiado a la tierra y al hombre, para justificar después que tratar el tema del arte *toca también por sus altas cimas al cielo y a Dios, identificándose por su principio con el mismo Verbo encarnado, Jesucristo Nuestro Señor*⁷⁹⁸. Exculpado de su propuesta anuncia a continuación el P. Félix la temática específica a disertar en dichas conferencias, seis sermones en torno a el arte sobre los siguientes temas: 1º) *El objeto y naturaleza del arte*; 2º) *Objeto del arte y vocación del artista*; 3º) *El hombre y el artista*; 4º) *Las causas de la decadencia artística*; 5º) *El realismo en el arte*; 6º) *El arte y el cristianismo*.

Pero antes de entrar en la disertación artística de las *Conferencias* conviene que referenciamos la estética del P. Félix con otros viveros estéticos de la época. Y ya de entrada hemos de decir que algunos aspectos del discurso del P. Félix se emparentan con la estética ecléctica de **Víctor Cousin** (1792-1867) encontrándose similitudes formales a la hora de intentar conciliar misticismo e idealismo, insistiendo igualmente en la diferencia entre belleza real y belleza ideal. Espiritualistas ambos, digamos, piensan igualmente en lo que respecta al horizonte a seguir por el genio creador, es decir, dirigirse menos a los sentidos que al alma⁷⁹⁹. Notamos también en las Conferencias del P. Félix coincidencias positivas con el discurso estético de **Theodore Jouffroy** (1796-1842) percibiendo semejanzas en su concepción de la belleza, que no es lo útil ni lo semejante a la naturaleza, ajustándose ambas estéticas en la definición de lo bello al axioma agustiniano del ideal absoluto que solo se da en la conveniencia de las partes, sentimiento de lo bello que sólo resulta de la proporción y el orden⁸⁰⁰.

No casa por supuesto la estética del P. Félix con el discurso pregonero de la época de *L'art pur l'art* ni tampoco con el pensamiento de la religión y la moral⁸⁰¹; sí se

⁷⁹⁷ P. Félix, *Conferencias pronunciadas en la catedral de París por el P. Félix de la Compañía de Jesús en 1867*, Traducidas y Publicadas por: *El Pensamiento Español*, año X, Madrid 1867, Prólogo, p. 7.

⁷⁹⁸ *Id.*, p. 7.

⁷⁹⁹ Juan de Plazaola, *Introducción a la estética*, BAC, Madrid 1973, p. 156: *Cousin reacciona contra el hedonismo, que pretende confundir lo bello con lo agradable. Espiritualista siempre, piensa que el verdadero artista se dirige menos a los sentidos que al alma. El genio es un inventor, un creador.*

⁸⁰⁰ *Id.*, p. 157: Para Jouffroy: *El ideal absoluto es aquella conveniencia de partes o aquella relación de extensión que hacen al ser, de cualquier especie que sea para cumplir «el fin absoluto». El sentimiento de lo bello se produce cuando percibimos este orden y proporción absolutos...*

⁸⁰¹ Decía Schiller: *Ich bin überzeugt, da jedes Kunstwerk nur sich selbst d.h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf, und keiner andern Forderung unterworfen ist.* Texto citado en: Manuel Maldonado Alemán, «Poesía y reflexión estética de Schiller», en: Brigitte E. Jirku y Julio Rodríguez, *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, PUV, Valencia 2009, p. 232: *Estoy convencido de que cada obra de arte sólo debe dar cuenta de sí misma, es decir, de sus propias normas de belleza y no está sometida a ninguna otra exigencia.*

mueve no obstante más acorde aquí la estética del P. Félix con los postulados estéticos de Schelling, ensalzando ambos los méritos del catolicismo a la hora de no dejar subordinar el arte a lo meramente material⁸⁰². Dentro de la narrativa de las «Conferencias» se perciben también resonancias de la estética de Ríó, sobre todo en lo que se refiere a la llamada «escuela mística» del Quattrocento italiano, alabándose aquí también por parte del P. Félix la figura de Fray Angélico, pintor «angélico» al que dedicará un amplio memorándum en su última conferencia⁸⁰³. Sin nombrarlo, toma el P. Félix inspiraciones de F. de Lamennais, rescatando de él la misma idea platónica del origen divino del arte y encontrando parecidos nexos a la hora de fusionar conceptos como idealismo y escolasticismo⁸⁰⁴. No podemos negar tampoco deudas de las «Conferencias» con la estética espiritualista de Félix Ravaisson (1816-1900), estética de altos vuelos metafísicos y que constituye una extraña pero original fusión de misticismo y aristotelismo⁸⁰⁵.

En cuanto a citas explícitas de otras estéticas se refiere, el P. Félix da entrada en sus «Conferencias» a parte de los principios estéticos de Charles Lévêque (1818-1900), nombrándole como autoridad en el tejido expositivo de su *Conferencia segunda*⁸⁰⁶. De él igualmente y de manera más general, toma el P. Félix el concepto del arte como bella interpretación de la naturaleza que se eleva y agranda por medio de las formas ideales⁸⁰⁷, como también notamos coincidencias en la necesaria llamada al decoro y en la crítica a las reproducciones vulgares del realismo⁸⁰⁸. De las llamadas

⁸⁰² Cfr. Luigi Pareyson, *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid 1988, p. 215: *Según Schelling fuera del catolicismo no hay que esperar más que subordinación a la materia, movimiento torpe y carente de serenidad.*

⁸⁰³ P. Félix, *Conferencia VI: El arte y el cristianismo*, pp. 161-163.

⁸⁰⁴ Juan de Plazaola, *Introducción a la estética*, op. cit., p. 157: *La estética de F. Lammenais se inspira en Platón, del cual toma la idea del origen divino del arte, atribuyéndole el fin esencial de manifestar lo infinito. Lo bello es la manifestación de la verdad. El arte tiene dos elementos: uno ideal, cuyo carácter es la infinitud, y otro material, cuyo rasgo es lo finito; el nexo entre ambos se establece mediante la unidad en la variedad, que es la armonía del arte. Fusión de idealismo y escolasticismo, el ensayo estético de Lammenais es la única obra de gran alcance filosófico que produjo la estética francesa en la primera mitad del siglo XIX.*

⁸⁰⁵ *Id.*, p. 158: *A la misma tendencia espiritualista hay que adscribir la obra de F. Ravaisson, de más alto vuelo metafísico, que constituye una extraña pero original fusión de misticismo y aristotelismo, aunque con pocas ideas sobre la filosofía del arte.*

⁸⁰⁶ *Conferencia II: «Objeto del arte y vocación del artista»*, p. 49.

⁸⁰⁷ M. Charles Lévêque, *Estética o Ciencia de lo Bello*, Imprenta y librería nacional y extranjera de Hijos de Rodríguez, Valladolid 1878, pp. 221 y 227: *El arte es pues la interpretación de la bella alma o de la bella fuerza, por medio de sus signos lo más expresivos, es decir, por medio de formas ideales (...). Puesto que la esencia del arte es la bella interpretación de la bella naturaleza, el arte es tanto más bello, tanto más arte, cuanto que la naturaleza que interpreta es más bella y según que la interpreta con más poder ideal. El arte se eleva y agranda a medida que se elevan y agrandan las bellezas expresadas y los signos que expresan estas bellezas.*

⁸⁰⁸ *Id.*, p. 219: *(...) no es un misterio para nadie que algunos artistas han adquirido gran celebridad por multitud de reproducciones de la vulgaridad y aun de la fealdad misma, ¿qué digo? por cuadros obscenos o por lo menos cínicos. En cuanto a la valoración de la estética de Lévêque, sirva escuchar la recensión que de ella nos hace D. Marcelino Menéndez Pelayo, op. cit., Tomo V, Cap. IV: «El concurso de estética de 1857», pp. 65-67: (...) estética de tocador. ¿Pero esto es ciencia? A mí me parece que no. Lee uno seguidos los dos tomos*

estéticas espiritualistas vuelve a amparar sus proposiciones el P. Félix con las voces de Alfred Tonnelé (1831-1858) y Víctor Laprade (1812-1883), cogiendo de Tonnelé digresiones estéticas en torno al genio «melancólico» de la época⁸⁰⁹ y, de Laprade, sus expresiones poéticas del sentimiento de la naturaleza, cargadas, eso sí, de abigarrada hojarasca decimonónica⁸¹⁰.

Dentro de la valoración de las estéticas espiritualistas de la época, las *Conferencias* del P. Félix tuvieron en D. Marcelino Menéndez Pelayo a uno de sus máximos defensores, afirmando que *en el glorioso atrevimiento de llevar la estética al púlpito de Nuestra Señora*, el P. Félix había producido en Francia, quizá, la mejor estética de la llamada escuela católica⁸¹¹, dejándose leer en estas grandiosas efusiones *un himno admirable a Jesucristo, Verbo de Dios encarnado, imagen de la sustancia del Padre y esplendor de su gloria, centro vivo del arte y foco eterno de la belleza*⁸¹². Aún así, para D. Marcelino, el discurso estético de las *Conferencias*, exento de toda crítica desmayada y estéril, no ha de ser calificado como un mero compendio de sermones sobre el arte, sino de vigorosa y fecunda polémica ardiente en torno a los auténticos principios que en medio de tanta decadencia han de fundamentar al arte sacro⁸¹³. En síntesis, podíamos afirmar con D. Marcelino que el *leit motiv* principal de las *Conferencias* del P. Félix es una insistente llamada a prevenirse contra los «vergonzosos» males que estaba llevando a cabo el «realismo» y naturalismo francés de la época, obligándole a decir a D. Marcelino con justicia que *los primeros, y quizá los más fuertes argumentos no ya de moral, sino de estética, que se han alegado y continúan alegándose contra esta escuela, los formuló por primera vez este jesuita desde la cátedra del Espíritu Santo, anunciando proféticamente hace más de veinte años, todas las ignominias y degradaciones de que luego hemos sido testigos*⁸¹⁴.

Haciendo un sucinto repaso del discurso estético de las *Conferencias* plantea el P. Félix en su *Conferencia primera* titulada «El objeto y la naturaleza del arte» lo que considera como auténtica definición de la obra artística: *crear la belleza, que no es*

de Lévêque, y saca de tal lectura algunos ratos de agradable solaz; pero ¿ideas? Ni una sola. Cierta espiritualismo vago, una tendencia moral bastante sana, entusiasmo por el arte, discretos ingeniosos, el lirio y el arroyuelo, todos los lugares comunes del madrigal y de la égloga y de la pintura de abanicos (...). El autor ha querido dar todas las trazas de un idilio, y no sale de entre flores y pájaros.

⁸⁰⁹ Conferencia II: «Objeto del arte y vocación del artista», p. 46.

⁸¹⁰ Conferencia I: «El objeto y naturaleza del arte», p. 25. A propósito de la estética espiritualista de Laprade, dice Juan de Plazaola, *Introducción a la estética*, *op. cit.*, p. 158: *Las obras del poeta Víctor de Laprade, particularmente los volúmenes dedicados al «sentimiento de la naturaleza», llenos de abigarrada hojarasca, merecen más la crítica acerba que les dedicó Sainte-Beuve que la larga exposición que les reservó Menéndez Pelayo en su magna obra.*

⁸¹¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, Tomo V, Cap. V: «Ensayos estéticos de algunos pensadores cristianos», *op. cit.*, p. 87.

⁸¹² *Id.*, p. 88.

⁸¹³ *Id.*, p. 88.

⁸¹⁴ *Id.*, p. 89.

*más que hacer que resplandezca el bello ideal sobre una forma sensible noción fundamental que debe tener el valor de un axioma*⁸¹⁵.

Rescatando el magisterio agustiniano escruta a continuación el P. Félix en los elementos sustanciales que han de englobar el concepto de belleza, belleza que se patentiza en el *Esplendor ordinis* de la unidad, variedad, conveniencia, proporción, simetría, poder y armonía, trayendo todos en su armonía el esplendor de la unidad; es decir, según la bella frase agustiniana, la percepción definitiva del *omnis pulchritudinis ratio unitas*⁸¹⁶.

Entra a continuación el P. Félix a cómo el artista debe expresar en sus obras las bellezas que este contempla desde la naturaleza, aceptando ciertamente que esta puede y debe servirle de modelo, pero siempre para ayudarle a buscar más allá otro modelo más perfecto. Es decir, arte ideal que no debe basarse en su ejecución creativa en la mera *imitación de las cosas creadas tales como son y tales como se ven en la realidad fenoménica, sino que debe constituirse en la intuición y expresión de las cosas vistas en la luz transfiguradora de su idea*⁸¹⁷.

Siguiendo esta estela de lo ideal solo así para el P. Félix se puede hablar de auténtica «creación», rasgo característico y potencia de crear que asemeja al artista con su Creador; ya que si Dios *es un artista divino que lleva en sí mismo el modelo eterno de la belleza que creó en el tiempo, el artista, por su parte, es un creador humano cuya gloria estriba en comprender y reproducir algo de la gloria divina*⁸¹⁸.

Como consumado orador, explica seguidamente el P. Félix la génesis del proceso creativo, sirviéndose para ello de los elementos que engloban las leyes de la retórica a la hora y momento de disponer y elaborar el sermón, a saber, invención, inspiración y ejecución:

*Hay en toda gran creación del arte dos momentos solemnes, dos horas que hacen experimentar al artista creador sentimientos muy diferentes; la hora de la concepción y la hora de la ejecución; la hora en que ve pasar en el cielo de lo ideal la imagen de la belleza, y la hora en que trata de dar a su obra la forma de esta belleza revestida por su genio*⁸¹⁹.

Semejante trasunto inventivo de gestación de la obra por parte del genio creador del artista es denominado por el P. Félix con la feliz expresión del *Tránsito del astro*, recurrente metáfora y hora afortunada donde la inspiración creativa auxiliada «de

⁸¹⁵ CI, pp. 8-9.

⁸¹⁶ *Id.*, p. 14.

⁸¹⁷ *Id.*, p. 16.

⁸¹⁸ *Id.*, p. 24.

⁸¹⁹ *Id.*, p. 26.

arriba», a modo de belleza divina, va a descender casi en súplica bíblica (Cfr. I Samuel 3,6: *Habla, Señor, que tu siervo escucha*) a la imagen trazada por la mano del artista⁸²⁰. Y entonces, aquí, en este instante, dará inicio el «parto» creador de la obra maestra:

*El artista luchará a todo trance, peleará si es menester cuerpo a cuerpo con todas las rebeliones de la materia, con todas las repugnancias de su alma, con todas las asperezas de la ejecución. ¡Entrará intrépido y tenaz en los dolores del alumbramiento; se arrojará, si es preciso, en el tormento de todas las amarguras; aceptará todas las melancolías, todas las angustias, todas las crueles agonías a que le condena la ley de los trabajos fecundos y de los partos gloriosos!*⁸²¹

Terminado el parto de la obra del genio creador, y a modo de *fiat lux*, brota definitivamente la obra maestra, que para el P. Félix no es más que lo ideal descendido sobre lo real; es decir, *obra que ha salido de Dios pasando por el genio del hombre, debiendo igualmente volver a Dios por la glorificación que toda creación humana debe al Ser creador de todas las cosas*⁸²².

Trata la *Segunda Conferencia* del P. Félix sobre «El objeto del arte y vocación del artista». Y en cuanto a dilucidar el objeto y el destino del arte no acepta el P. Félix la según él *aberración artística* y radical de la fórmula de «El arte por el arte». Para el P. Félix, el arte por encima de todo tiene una función social que es elevar y perfeccionar la vida humana comparando al oficio del artista como un auténtico ministerio del arte.

Obliga pues al artista, al tocar la materia, el deber de transfigurarla traspasando la realidad. Y en este aspecto, trata aquí por primera vez el P. Félix las prácticas artísticas opuestas a su concepción del arte ideal *que tienden a precipitar el arte hacia lo ínfimo, lo vulgar, lo grosero, lo sensual, lo material, lo real; nuevos movimientos artísticos que no son más que la abdicación de la vocación, la traición de la humanidad, la profanación del arte y la prostitución del genio*⁸²³.

Dilucidada dicha cuestión, y en claro tono de «reprehensión» oratoria de púlpito hace ver el P. Félix a sus oyentes cuál es en el momento la más grande perversión del arte respecto de su destino, y, a su vez, también la más grande prevaricación de los artistas respecto de la humanidad que, según él, *se reduce a engañar al alma popular, haciéndole admirar la bajeza como grandeza; a colocar bajo sus miradas deslumbradas por el encanto de la belleza ficticia, el error con la máscara de la verdad y el vicio con la fisonomía de la virtud; y sobre todo, a procurar que prevalezca en las obras artísticas la*

⁸²⁰ *Id.*, p. 27.

⁸²¹ *Id.*, p. 28.

⁸²² C II, p., 35.

⁸²³ *Id.*, p. 50.

*hermosura de los cuerpos sobre la de las almas, y las sensaciones de la carne sobre las impresiones del espíritu (...), ensalzando como obras maestras del arte y milagros del genio la vergüenza de un arte pervertido*⁸²⁴.

Puesto de manifiesto este arte corrompido que no hace más que manchar la tierra con sus obras abyectas⁸²⁵, reconoce eso sí el P. Félix que no todo el arte contemporáneo ha repudiado su dignidad, ni ha sido infiel a su vocación, poniendo como ejemplo a Flandrin y a la escuela de los Ingres, pudiendo aún Francia mostrarse en medio de tanto desertor todavía orgullosa de sus artistas y de sus obras⁸²⁶. Termina el P. Félix esta *Conferencia Segunda* a modo final de sermón exhortatorio:

*Artistas, conservad, por lo menos, este instinto inalterable de la perfección, de la pureza y de la belleza, que constituye el fondo glorioso de nuestras almas, y no dejéis nunca de protestar contra las manifestaciones degradantes de lo impuro y lo feo*⁸²⁷.

La *Conferencia Tercera*, titulada «El hombre y el artista» comienza inquiriendo cuáles han de ser las condiciones que debe reunir el hombre del arte para realizar la vocación que ha recibido⁸²⁸, indicando ya de entrada que el artista, antes que nada, debe ser eminentemente religioso. Solo pues para el P. Félix el artista religioso es capaz de esparcir en sus obras un misterioso reflejo sagrado que no bien de la naturaleza y que convierte a sus creaciones en un rayo transfigurador de lo sobrenatural⁸²⁹.

Pero aún más, para el P. Félix todavía no es bastante que el artista sea hombre religioso en un sentido vago o indeterminado; es preciso que el artista también sea un creyente⁸³⁰. ¿Cómo puede entonces –se pregunta– cincelar o pintar un Cristo sin creer en la divinidad del Hijo de Dios?⁸³¹ Para el P. Félix, pues, la ejecución de semejantes *Cristos* que han sido realizados desde la increencia están desposeídos de la aureola de Dios, no viéndose más que en ellos la caricatura y la trivialización:

*(...) Me avergüenzo de mi siglo y de mi país al ver a esos Cristos mutilados, a esos Cristos deshonorados, con un aspecto cuya trivialidad hiere al buen sentido y la fe, caricaturas más bien que retratos de mi Dios desconocido; y, al verlas, he bajado los ojos y he dicho: ¡Mutilación, sacrilegio! y les digo, entonces, si no creéis pintad al hombre, puesto que no creéis sino en el hombre; pero respetad a nuestro Cristo: no nos presentéis al caricatura de Dios*⁸³².

⁸²⁴ *Id.*, p. 57.

⁸²⁵ *Id.*, p. 58.

⁸²⁶ *Id.*, p. 59.

⁸²⁷ *Id.*, p. 60.

⁸²⁸ C III, p. 62.

⁸²⁹ *Id.*, p. 64.

⁸³⁰ *Id.*, p. 67.

⁸³¹ *Id.*, p. 70.

⁸³² *Id.*, p. 71.

La vida, pues, cristiana y religiosa es previo requisito para todo artista que quiera pintar sin sospechas y extravíos los temas sagrados de la religión. ¿Qué se puede esperar –concluye el P. Félix– del artista disoluto y corrompido que *pasa la mañana en los talleres, la tarde en los cafés y la noche en todas partes?*⁸³³

La *Cuarta Conferencia* que versa sobre «Las causas de la decadencia artística» arranca ya desde su exordio con una contundente afirmación del P. Félix:

*Si uno se detuviera en formar un juicio concienzudo acerca del carácter general del arte en nuestra época, sería preciso incurrir en el optimismo más exagerado para no experimentar un triste desaliento. Desde que el arte se ha hecho libre pensador, no quiere ya escuchar la voz de la verdad*⁸³⁴.

Reflejado el diagnóstico pasa seguidamente el P. Félix a tratar de saber cuál es la influencia que ejerce hoy sobre el arte la atmósfera en que respira, y de manera especial cuál es el movimiento e ideas que tienden a imprimir a las obras de arte de su tiempo las perversiones intelectuales, morales y literarias.

Sin duda ninguna, para el P. Félix, las negaciones filosóficas y científicas, ya denunciadas previamente en su *Conferencia* de 1865, han sido el caldo de cultivo donde se han generado el panteísmo, ateísmo, materialismo, positivismo y fatalismo, sistemas filosóficos todos que matan al mismo tiempo la religión y el arte⁸³⁵.

Como resultado, todas estas perversiones intelectuales han terminado por bajar a mínimos tanto el termómetro de la moralidad pública como el nivel del progreso artístico⁸³⁶. Entronca aquí, entonces, el P. Félix con la clásica teoría del «decoro», denunciando las representaciones impuras y de obras lúbricas. Obras libertinas y audaces de escenas voluptuosas *donde prima la desnudez a todo trance y en todas partes, escenas provocadoras y orgías que no hacen más que explotar la mina de oro del sensualismo*⁸³⁷.

Como causa de la decadencia del arte hace responsable igualmente el P. Félix al imperio preponderante que ha cogido la literatura, desenfreno literario y literatura corrupta que tiene como foco de libertinaje y de impudicia el folletín, el drama y la novela⁸³⁸. Gérmenes siempre fecundos para las corrupciones artísticas donde se dejan leer ya aquí según el P. Félix *apologías para todo lo que es desvergüenza y absoluciones para todo lo que es crimen*⁸³⁹. Semejante triunfo de la inmoralidad, en claros tonos de

⁸³³ *Id.*, p. 86.

⁸³⁴ C IV, p. 90.

⁸³⁵ *Id.*, p. 92.

⁸³⁶ *Id.*, p. 98.

⁸³⁷ *Id.*, pp. 102-104.

⁸³⁸ *Id.*, p. 108.

⁸³⁹ *Id.*, p. 111.

lamento de púlpito, le hace decir finalmente al P. Félix: *Cuando abraza uno con una mirada atenta el conjunto de nuestro mundo literario, se diría que no se ve en él otra cosa que una conspiración universal contra la conciencia humana*⁸⁴⁰.

La *Quinta Conferencia* viene dada por el tema de «El realismo en el arte», furibundo ataque del P. Félix que, sin nombrar obra ni autor de su tiempo, arremete directamente contra la escuela realista de Courbet.

Y sí, para el P. Félix el arte debe expresar también la realidad, pero ésta, siempre, ha de ser transfigurada por el ideal. Lo real sólo, además de ser un error y un ser tosco, suprime al mostrarse según el P. Félix toda la razón del arte, ya que la reproducción pura y sencilla de lo real, *no es más que la fotografía de la naturaleza. ¿Y quién osará decir que el oficio de fotógrafo debe ser el último término del arte?*⁸⁴¹

El realismo, pues, olvidándose del idealismo artístico, rompe con su mano brutal la bella armonía de los dos elementos del arte, es decir, según el P. Félix, descuida la idea para agotarse en la forma⁸⁴².

Siguiendo el discurso, califica el P. Félix al realismo como mal crónico de la época, lepra del arte y epidemia del siglo⁸⁴³ que, en su imitación exacta de la naturaleza, tal cual se la ve y tal cual ella es, termina por su copia servil de la realidad suprimiendo todo atisbo estético que quiera apuntar al «más allá»⁸⁴⁴.

No acepta por tanto el P. Félix el concepto del arte como mera imitación de la naturaleza tal cual es, poniendo en duda si es arte reproducir lo real, copiarlo, calcarlo, fotografiarlo, daguerrotiparlo tal como se le ve y tal cual es⁸⁴⁵.

Afilando el estilete de la crítica, carga el P. Félix contra la obra realista, calificándola de *malsana porque, en ella, se percibe antes que nada la ausencia de toda doctrina, el desdén de todo símbolo y la negación de toda fe*⁸⁴⁶; como resultado, también, *la conciencia no se deja calcar; los principios no se dejan pintar y la moral no se deja fotografiar*⁸⁴⁷. Es decir, para el P. Félix, los dogmas religiosos en el realismo no son nada, lo sobrenatural es una quimera y lo divino una cosa sin sentido. Para el P. Félix, pues, el realismo termina arrojando a Dios lejos de sí como su antagonismo absoluto.

Siguiendo la exposición del P. Félix, y considerando éste doctrinalmente al realismo, declara en solemne afirmación que *el realismo es, en su esencia, el arte de los*

⁸⁴⁰ *Id.*, p. 110.

⁸⁴¹ C V, p. 123.

⁸⁴² *Id.*, p. 126.

⁸⁴³ *Id.*, p. 127.

⁸⁴⁴ *Id.*, p. 128.

⁸⁴⁵ *Id.*, p. 130.

⁸⁴⁶ *Id.*, p. 135.

⁸⁴⁷ *Id.*, p. 136.

*pueblos ateos, porque lo real de lo que trata no es lo real del alma, del espíritu, de la conciencia; es lo real de la materia, lo real de los sentidos, lo real de la carne*⁸⁴⁸.

Al hilo de lo dicho, viene entonces aquí a tratar el P. Félix el mal también traído por el realismo, *arte realista que se ha embriagado con el «sensualismo», como los crapulosos se embriagan con los licores malsanos para proporcionarse delirios carnales*⁸⁴⁹. Trae aquí como ejemplo el P. Félix los cuadros realistas que nos presentan sin ningún atisbo de decoro mujeres atrevidas, *descotadas insolentemente, despechugadas* como en los peores días de las saturnales⁸⁵⁰. En fin, toda una conflagración contra la decencia que ha puesto en las voluptuosidades y *anatomías del placer* el tenebroso programa de esta escuela⁸⁵¹.

Termina este ciclo de *Conferencias de Notre-Dame* de París del P. Félix con la *Sexta Conferencia* titulada «El arte y el cristianismo», recuento que el cristianismo ha ejercido sobre la elevación de los hombres y sobre el verdadero progreso del arte; es decir, para el P. Félix se trata ahora de hablar del *progreso por el cristianismo*, divino inspirador del arte que tiene en el culto cristiano su teatro más brillante⁸⁵². Lo a aquí a continuación el P. Félix la grandeza del templo católico con todos sus espectáculos, siendo éste verdadero teatro del pueblo, *teatro beatífico y purificador que da al alma popular aquellas dulces y santas emociones de la tierra, que la hacen casi sentir algo de los éxtasis del cielo*⁸⁵³.

Pero de entre todos los lugares sagrados, para el P. Félix nada como contemplar la suprema armonía de real belleza de los arcos, naves y columnas de la catedral, lugar donde posan las obras maestras sembradas por la fe. Lugares sagrados donde sobre todo, Cristo entra en el alma del que la contempla, después:

El silencio se cierne bajo esas bóvedas misteriosas, por donde no se oye pasar otra cosa que la respiración de las almas y el soplo de la oración. De pronto, en medio de este silencio que es ya por sí solo una armonía, el órgano, con sus cien voces, arroja en el seno de estas vastas naves olas inmensas de sonidos y alternativamente se estremece, suspira o canta; de suerte que al oírlo se diría que nos da una idea de los estremecimientos del infierno, de los suspiros del purgatorio y de las melodías del cielo; se diría que todas esas almas le han prestado su soplo para que interprete todo lo que ellas piensan, para que cante todo lo que ellas sienten, para que profetice todo lo que ellas esperan, para que exalte todo lo que ellas mana, creyendo todos, esperando, amando y estremeciéndose

⁸⁴⁸ *Id.*, p. 137.

⁸⁴⁹ *Id.*, p. 138.

⁸⁵⁰ *Id.*, p. 139.

⁸⁵¹ *Id.*, p. 140.

⁸⁵² C VI, p. 147.

⁸⁵³ *Id.*, p. 172.

*todos al oír esas vibraciones armoniosas cantar a una; y vosotros mismos diríais al ver esto que no parece sino que el ángel de la armonía va a coger todas esas almas poseídas del mismo arrobamiento para llevarlas sobre sus alas hasta el Paraíso a oír aquella música del cielo de que es eco este concierto del Templo*⁸⁵⁴.

9.- JESUCRISTO EN EL ARTE DE ESTEBAN CARTIER

En 1875, en la línea de la obra de Río, y epilogando la *Vida de Jesucristo* del publicista **Louis Veuillot** (1813-1883) (fig. 260), aparece, a modo de pequeño tratado, el estudio sobre *Jesucristo en el arte* de **Esteban Cartier**. En él, desde el inicio de su obra *intenta demostrar que Jesucristo continúa viviendo y ejerciendo su divina acción, no solamente en la ciencia, en la literatura, en los códigos, en las leyes y en la marcha social de los pueblos, sino también en las artes. Demostrando a su vez que el arquetipo perfecto del arte es Jesucristo, cuya belleza infinita es el origen absoluto e inmutable de todas las demás perfecciones que brillan en todos los objetos artísticos; defendiendo a continuación que fuera del arte cristiano y de las creaciones que se inspiren al margen de su espíritu, no pueden encontrarse jamás la unidad, la verdad y la bondad, que son las propiedades radicales y las notas constitutivas de la verdadera belleza*. Con estas palabras, D. Ciriaco María, obispo auxiliar de Toledo, prologaba, en 1881, la primera edición en castellano de la obra de Cartier en España⁸⁵⁵.

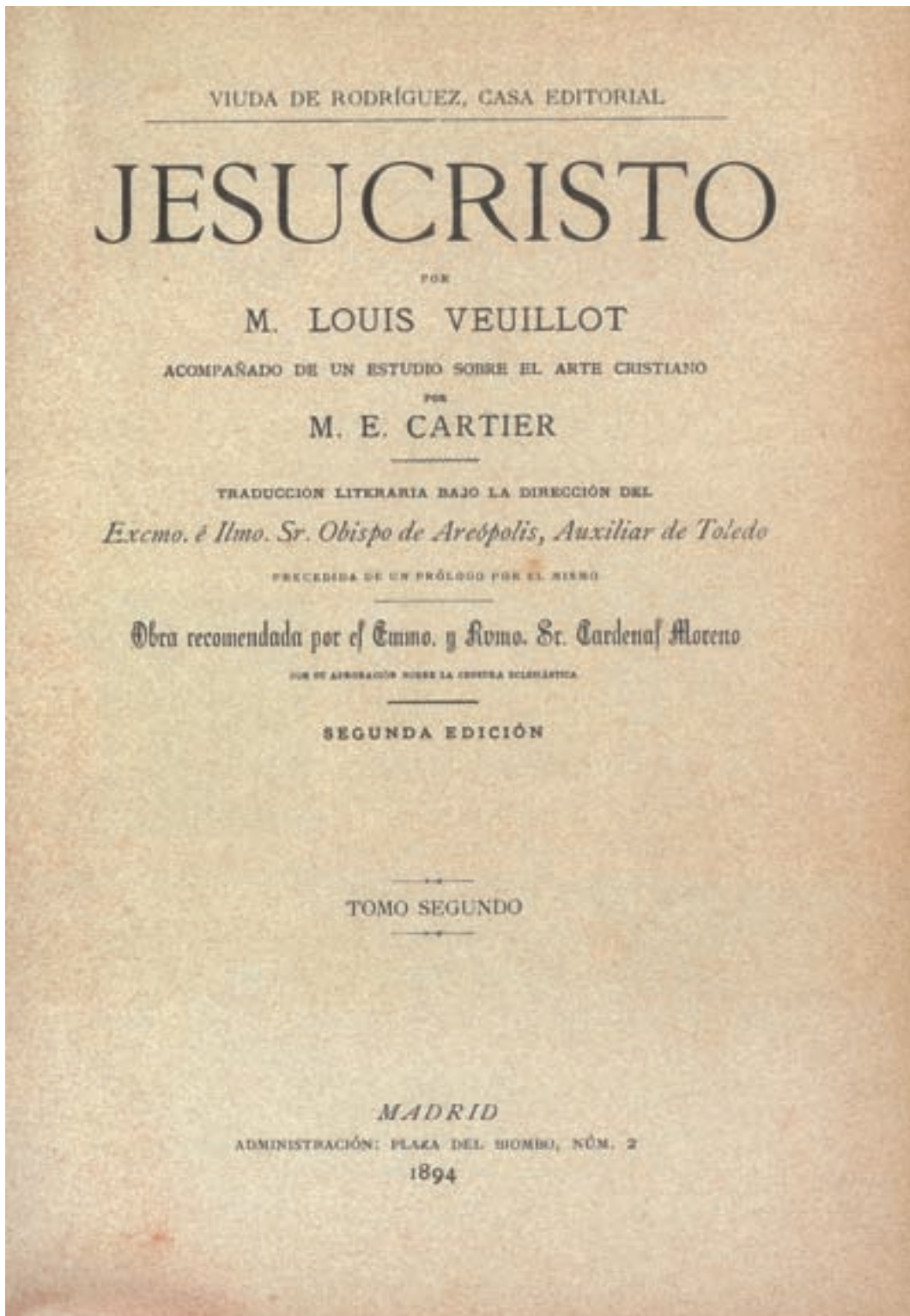
En efecto, como señala el prelado, para Cartier, antes de Jesucristo, el arte, puesto al servicio de los absurdos de la idolatría y de los caprichos de las pasiones, había terminado por prostituirse. Pero *vino efectivamente Jesucristo a este mundo, y su venida lo levantó de su caída y postración*⁸⁵⁶ convirtiéndose la vida de Nuestro Señor Jesucristo en la obra de arte por excelencia, porque ella es la manifestación perfecta de lo verdadero, de lo bello y del bien absolutos.

Partiendo de este axioma introductorio, Cartier nos hace un breve y sintético recorrido de los logros del arte cristiano en torno a la arquitectura y la escultura a lo

⁸⁵⁴ *Id.*, p. 174.

⁸⁵⁵ Esteban Cartier, «Jesucristo en el arte», en: *Jesucristo, por M. Louis Veuillot. Acompañado de un Estudios sobre el Arte Cristiano por M. E. Cartier. Traducción literaria bajo la dirección del Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo de Areópolis, Auxiliar de Toledo. Precedida de un prólogo por el mismo. Obra recomendada por el Emmo. y Rvmo. Sr. Cardenal Moreno. Primera Edición, Viuda de Rodríguez, Madrid 1881, p. XX. Afín al periódico de L'Univers, dirigido por Louis Veuillot y en línea editorial, publicó igualmente Cartier: *Del simbolismo cristiano en el arte* (1847); *Historia de las reliquias de Santo Tomás de Aquino* (1854); *Vida de Fray Angélico de Fiesole* (1857); *La cuestión romana por un obrero* (1860) y *Estudios sobre el arte cristiano* (1875).*

⁸⁵⁶ «Introducción», pp. 336-337.



260. *Jesucristo*. M. LOUIS VEUILLOT

largo de los siglos, señalando a su vez como expresiones sublimes de los tiempos medievales tanto a la liturgia como al canto gregoriano⁸⁵⁷.

Pero para Cartier, el primer gran renacimiento del arte religioso vino de la mano de los pinceles de Giotto, debiendo esa gloria a la inspiración de Francisco de Asís. Con los nuevos modos de Giotto se emancipó el arte de sus composiciones hieráticas⁸⁵⁸. Y después de Giotto, Fray Angélico de Fiesole, *donde nada puedo separarle de Jesucristo, siendo su pintura una continua enseñanza científica y una perenne plegaria, pudiendo asegurarse que en el porvenir será siempre el modelo y el tipo perfecto del artista cristiano*⁸⁵⁹.

Luego, más tarde, con los Médicis, vino la irrupción del Gran Renacimiento, instante donde el espíritu humano se apasionó por las obras clásicas de la antigüedad dando lugar a la pasión por el antiguo paganismo hasta un culto verdaderamente idolátrico⁸⁶⁰.

Y de todos estos aires, para Cartier, no se libró de contaminación ni el mismísimo Rafael. Según él, sus vírgenes ciertamente respiran belleza pero están exentas de santidad y de belleza sobrenatural⁸⁶¹. Incluso, *La disputa del Santísimo Sacramento*, se realiza con excesivas licencias por parte del pintor y ajenas al programa que se le había dado, evidenciando en esta obra Cartier que el fin principal del artista fue *el encontrar líneas bellísimas para su composición, sin preocuparse mucho del objeto del asunto*⁸⁶². Critica igualmente Cartier de Rafael *La transfiguración*, encontrándola defectuosa en su composición, falta de unidad y de verdad histórica y aun de estilo y majestad en la parte superior⁸⁶³. El juicio sobre las obras de Rafael concluye por parte de Cartier con estas palabras:

Rafael tenía todas las dotes que eran necesarias para llevar el arte a su perfección; pero le faltaron las hermosas y grandes tradiciones de Giotto y la pureza del pintor de Fiesole. Se dejó arrastrar por la corriente de su siglo hacia la idolatría de la forma y el culto de la antigüedad pagana. Su talento incomparable consagró y sancionó por medio de obras maestras el alejamiento y abandono de las inspiraciones religiosas, y sus discípulos le

⁸⁵⁷ *Id.*, pp. 336-337: *La liturgia es el arte por excelencia, es la palabra, el gesto, la expresión y manifestación de todos los primores y hermosos ideales que encierra el arte cristiano. A su vez, el canto gregoriano es ciertamente la forma más bella y más verdadera de que puede servirse el alma para expresar y declarar a Dios su fe y su amor, pues en él la palabra inspira al canto y el canto vivifica la palabra. Ese canto sabe adorar y orar sin abusar de los sonidos y de sus armonías; tiene la sobriedad de la ornamentación griega, que ni interrumpe la línea ni el buen tono, ni altera tampoco la superficie y atractivo exterior de la consonancia; y, finalmente, ni admite lo que pueda haber de frívolo en las alegrías, ni tampoco lo que pueda haber de exceso en el arranque y ardor de las pasiones. Es el canto de la unidad, de la caridad, y el canto de los que no tienen más que un solo corazón y un solo espíritu.*

⁸⁵⁸ *Id.*, p. 435.

⁸⁵⁹ *Id.*, p. 440.

⁸⁶⁰ *Id.*, pp. 441-442.

⁸⁶¹ *Id.*, p. 449.

⁸⁶² *Id.*, p. 450.

⁸⁶³ *Id.*, p. 451.

*siguieron por este fatal camino, sin que haya quien se atreva a asegurar que eso fuera un progreso para el arte*⁸⁶⁴.

Peores juicios que sobre Rafael dirigirá Cartier sobre la obra de Miguel Ángel, acusándole de no haber armonía entres sus creencias y sus obras. Para Cartier, Miguel Ángel se apasionó sobremanera por la anatomía, *revistiendo de músculos sus pensamientos, sin avergonzarse ni ocurrírsele duda alguna ni reparo acerca de la inconveniencia de la desnudez que resaltaba en sus obras*⁸⁶⁵. Muestra de ello, donde se saltaron todas las leyes del decoro y del gusto, es para Cartier el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, desnudeces en todas las actitudes que *hubiera sido obra más propia de una sala de baños que de una asamblea tan augusta*⁸⁶⁶.

Después, llegó el barroco, y con él, el llamativo esplendor de los colores de Rubens, *colocando su ideal en la exuberancia de la carne*⁸⁶⁷. Y aquí, Cartier protesta con todas sus fuerzas contra sus cuadros religiosos, donde incluye tipos llenos de inconveniencia y vulgaridad, tanto en el modo de ponerlos en la escena como en la extravagancia de su expresión⁸⁶⁸.

Aunque no permitió aceptar los extravíos paganos de la pintura flamenca, Murillo tampoco se salva del severo juicio de Cartier, lamentando que *sus vírgenes adolecen algunas veces de falta de pureza y de nobleza en la expresión, en la posición y en el adorno, al igual que sus ángeles recuerdan a los Renacimiento y los pequeños querubines con que llena sus nubes se parecen demasiado por sus alas a los Amores del Albano*⁸⁶⁹.

Hablando ya desde su tiempo, se pregunta Cartier, si de tantos extravíos y males traídos a partir del Renacimiento no habrá ya por ventura periculado el arte cristiano entre sus ruinas y haya llegado ya la triste necesidad de tener que contentarse con admirarle en lo pasado, sin poder abrigar la esperanza de verle renacer en el porvenir. Pero ante el pesimismo de su pregunta, Cartier consuela a sus oyentes con el optimismo de la esperanza:

*No puede, en verdad, fundarse semejante suposición, sino que más bien podemos dar desde luego abundantes pruebas de su vitalidad. ¿Qué otra cosa si no significa ese movimiento universal del espíritu público, que hace más de cuarenta años restablece la afición y los estudios de los monumentos y tradiciones de la Edad media, que parecían haber periculado completamente en las desastrosas convulsiones del siglo último?*⁸⁷⁰.

⁸⁶⁴ *Id.*, p. 451.

⁸⁶⁵ *Id.*, p. 452.

⁸⁶⁶ *Id.*, p. 453.

⁸⁶⁷ *Id.*, p. 460.

⁸⁶⁸ *Id.*, p. 461.

⁸⁶⁹ *Id.*, p. 463.

⁸⁷⁰ *Id.*, p. 465.

¿Cuál es, pues, el movimiento renovador que Cartier ya está viendo germinar y florecer en el páramo artístico que dejó tras sí tanto el último Renacimiento como el indecoroso barroco? ¿Cuál es el movimiento cristiano en que tanto las naciones católicas como las protestantes han recogido su irresistible espíritu hacia la corriente mística del Quattrocento?⁸⁷¹ Para Cartier la esperanza del nuevo arte cristiano viene ya de la mano de la escuela de Overbeck, enaltecidos e ilustrados pintores que de Lubeck y Francfort fueron a Roma y *allí tomaron, en las basílicas y en los claustros las nociones del gran arte y la luz de la fe católica. Por ellos, el arte profundamente cristiano ha vuelto a renacer y a ser exaltado en nuestros días (...). Con ellos, donde parecía que la vegetación artística se había arrancado hasta la raíz, han hecho brotar nuevos vástagos; y subiendo por ellos la savia, presagia y asegura a las generaciones futuras los beneficios de su inagotable fecundidad*⁸⁷².

10.- IMPRESIONISMO Y SIMBOLISMO

En el último tercio de siglo dos movimientos estilísticos se significaron en la pintura francesa: el impresionismo y el simbolismo. Y en cuanto a legarnos obra de temática religiosa, en lo que respecta al impresionismo, solamente encontramos accidentales incursiones en **Edouard Manet** (1832-1883), **Vicent Van Gogh** (1853-1890) y **Paul Gauguin** (1848-1903). De Manet, señalemos dos obras de claro corte pasionista: *Cristo muerto entre dos ángeles* (1864) (fig. 261) y *Cristo escarnecido por los soldados* (1864) (fig. 262). En la primera, conjuntando modelos de Antonello de Mesina (1430-1479), Mariotto Abertinelli (1474-1515) y, sobre todo, Andrea Mantegna (1431-1506), nos traduce Manet una escena donde no logra la intensidad que demanda el tema. Cristo, aquí, amparado y sostenido por un ángel, mostrándonos sus llagas, se nos presenta en forzada posición frontal, pareciéndonos más un intento de estudio académico que no secuencia apiadable y trascendental⁸⁷³. Tampoco logra Manet la llamada a lo devocional en el *Cristo insultado por los soldados* (1864), dejándose notar en los sayones que le escarnecen una forzada instantánea declamatoria de actores poco convencidos

⁸⁷¹ *Id.*, p. 466.

⁸⁷² *Id.*, p. 468.

⁸⁷³ Fred Licht, *op. cit.*, pp. 25-26: *Manet, el pintor más provocador y más incómodo del siglo, plantea un nuevo problema con su «Le Christ Mort entre deux anges». El cuadro fue expuesto como todas las obras maestras de Manet en el salón parisino y como «Déjeuner sur L'herbe» provocó un gran escándalo público. La figura de Cristo fue considerada blasfema por la crítica, por resultar vulgar. Pero lo único vulgar era una sensación de contemporaneidad. El cuerpo, si bien atléticamente desarrollado, no tenía nada heroico, la musculatura era la de un «gentleman» cualquiera que practicaba esgrima y que montaba a caballo en el Bois de Boulogne y no estaba moreno. A excepción de algún descargador de Marsella, todos los franceses de la época evitaban el sol y tenían por lo tanto una tez pálida...*



261. *Cristo muerto entre dos ángeles*. EDOUARD MANET



262. *Cristo escarnecido por los soldados*. EDOUARD MANET



263. *La Piedad*. VICENT VAN GOGH

en su papel en una mera representación de teatro decimonónico. Y en este Cristo, también, encontramos amaneradamente ficticia tanto la paciente y humillada mirada como la pose del Señor.

Más intensidad religiosa nos reporta la obra de Van Gogh. Reflejando la miseria y la pobreza de la vida rural pintó en 1885 *Los comedores de patatas*, cuadro que se aleja de las representaciones bucólicas de su tiempo para, a modo de denuncia social, adentrarnos con una oscura paleta de colorido en el olvidado mundo de los desheredados. Conectado con la misma temática es el vigoroso cuadro que representa un *Dormitorio del hospital de Saint Paul* (1889-1890). Aunque no se ha identificado como tal, su cuadro de *El sembrador* (1888), al margen de su apunte a una ciudad industrial, podemos considerarlo, aún sin él pretenderlo, como paráfrasis y remembranza de la parábola evangélica. Probablemente, sirviéndose de una litografía e invirtiendo la composición, pintó Van Gogh su versión de *La Piedad* (fig. 263) de Delacroix, cuadro de una soberbia intensidad expresiva en el que de manera inspirada nos ejecuta un hermosísimo fondo de atardecer de azules y amarillos que se contrapuntean con idénticos colores en la



264. *La noche estrellada*. VICENT VAN GOGH

Virgen y el Señor. Pero, ciertamente, será *La noche estrellada* (1889) (fig. 264) su obra más misteriosa y emblemática, dejándose leer en ella parte de su impronta biográfica: *tengo una necesidad terrible, si puedo emplear esta palabra, de religión. Por ello salgo de noche para pintar las estrellas*⁸⁷⁴. Ante esta obra, pensamos, aquí, que el pincel de Van Gogh se concatena al unísono tanto con los versos de Juan de la Cruz como con el «do» más amarillo del *Claro de luna* bethoveniano.

Compleja en su traducción se nos presenta la obra de Paul Gauguin, pudiéndose considerar sus creaciones religiosas una particular estética narrativa por querer fusionar los patronos iconográficos de la cultura europea con un vocabulario afín a la naturaleza y creencias de otros pueblos. Inculturación y unidad armónica que en su lectura interlineal nos hace aparecer una compleja transición entre lo cristiano y lo meramente antropológico; tal es el caso, aquí, por ejemplo, de su obra realizada en el entorno cultural de las islas del Pacífico. Singular vocabulario formal que también nos vendrá montado por parte de Gauguin con un expresivo contrapunto sonoro de innegable percepción simbólica. Semejante afirmación ya podemos percibirla en uno de sus primeros cuadros

⁸⁷⁴ Cfr. Vicent Van Gogh, *Cartas a Teo*. Traducción, fragmentos biográficos, notas y epílogo de Antonio Rabinad, Paidós, Barcelona 2007, p. 128.



265. *La visión tras el sermón*. PAUL GAUGUIN

ejecutados en el todavía entorno del círculo de los impresionistas. Hablamos de *La visión tras el sermón* (1888) (fig. 265), donde Gauguin, liberado de toda relación con la dimensión espacial y colorista al uso, en lenguaje gráfico nuevo, nos presenta una escena cotidiana de un grupo de devotas mujeres bretonas que, todavía ensimismadas, mantienen retenida en su memoria los efectos de la palabra del predicador. A la par, semejante escena de religiosidad popular de la época es combinada con la bíblica representación de la lucha de Jacob con el ángel. Es decir, hábilmente Gauguin nos entrelaza en una única composición dos relatos distintos que simultáneamente se entrelazan en la misma topografía de la narración pictórica. Ornado casi con el mismo trasfondo que su *Autretrato con Cristo amarillo* (1889) es igualmente *El Cristo amarillo* (1889) (fig. 266), visión suprarreal en la que la carnación del Cristo queda diluida en idéntica simbiosis con el color de la naturaleza; pasaje igualmente devocional que vuelve a apuntarnos un claro reclamo a la sincera religiosidad de las mujeres bretonas⁸⁷⁵. Trasladando al pacífico Sur la historia del nacimiento del Hijo de Dios es el cuadro que nos resuelve Gauguin con el título de *La Orana María* (fig. 267) (1891), Anunciación a lo polinesio en la que

⁸⁷⁵ Olegario González de Cardedal, *Destino histórico, experiencia religiosa y creación artística*, Publicaciones UPSA, Salamanca 1995, pp. 419-420: *Ahí tenemos a Gauguin partiendo de una inmersión absoluta en su tierra de Bretaña a la vez que otorgando a Cristo una estilización que le hace contemporáneo a todos*



266. *El Cristo amarillo*. PAUL GAUGUIN



267. *La Orana María*. PAUL GAUGUIN

el intimismo clásico de la escena da paso a una exuberante y natural ambientación de frutos y vegetaciones. Con esta particular Anunciación, Gauguin incultura definitivamente, sin escapar al afán evangelizador, el mensaje cristiano de la cultura europea. Más complejo se nos muestra en su interpretación *Nave Nave Moe* (1894) (fig. 268), «Dulce ensueño», obra ya plenamente simbólica en la que nos parece escuchar el teológico discurso entre la Eva Bíblica y la «Nueva Mujer» del Evangelio, María. En arriesgada presentación iconográfica también se nos muestra la traducción inventiva que Gauguin nos hace de *El nacimiento de Cristo* (1898) (fig. 269), renunciando definitivamente aquí Gauguin, como señala Ingo F. Walther, a concertar compromisos estéticos entre la tierna naturalidad de los nativos polinesios con las expectativas de su público europeo⁸⁷⁶.

La explosión simbolista de final de siglo tiene en la obra de **Gustave Moreau** (1826-1898) y **Odilon Redon** (1840-1922) a sus más claros exponentes. De Moreau, al margen de *Moisés en las aguas del Nilo* (1870) (fig. 270) y del *San Jorge y el Dragón* (1870-1889) (fig. 271), su temática religiosa, más que obra para altar, se nos presenta y circunscribe en el ámbito creativo de la moda de la época por indagar tanto en lo teosófico, lo oriental, como en el perdido mundo de los mitos clásicos. La temática religiosa queda así «tocada» en Moreau, al margen de su innegable imaginación, por un discurso estético que termina por relegar a un segundo plano la supuesta legibilidad de la lectura del pasaje bíblico. Tal es el caso de su famosa obra *La aparición* (1874-1876) (fig. 272), escena bíblica en la que a la bella Salomé, bailando para el rey Herodes, se le presenta en flotante aparición la cabeza cortada de San Juan Bautista. De obsesivas e iguales imágenes arcanas es la obra de Redon, solo que aquí ya enfatizándose totalmente lo onírico y fantasmal. Digamos que en la obra de Redon, desde su clásica intensidad cromática, solo podemos catalogar un cuadro en el que sin matices equívocos percibimos su clara factura religiosa, cuadro de semblanza nazarena que identificó con el título del *Sagrado Corazón* (fig. 273).

Moviéndose ya entre los intersticios del final de siglo XIX y el naciente siglo XX fue la singular obra creativa de **Maurice Denis** (1870-1943) y **Georges Rouault** (1871-1958).

los hombres, separado de todos a la vez que solidario de todos. En «El Cristo amarillo» tenemos los rasgos hieráticos del Crucificado, tomados de Cristo en madera policromada, que ha visto en la Iglesia de Pont-Aven, a la vez que los rasgos, tocas y gestos orantes de las tres mujeres arrodilladas al lado de la cruz, como estaban las tres marías cuando Jesús murió. Suma de universalidad e inmersión de particularidad. Los chopos, las encinas, los prados, la pared que los separa, el afán que viene de segar y va a recoger el heno: todo es historia concreta. la crucifixión tiene lugar en cada lugar, en cada tiempo, por cada hombre (...). Jesús aquí está sustraído al tiempo como poder aniquilador, pero está inserto en el tiempo de los hombres con quienes se ha identificado (...). Por eso Cristo muere en cada tiempo, en cada aldea, en cada agonía. En esta fusión de horizontes, el ayer de Cristo y el hoy de Gauguin, se lleva a cabo una fusión de destinos (...).

⁸⁷⁶ Cfr. Ingo F. Walther, *Paul Gauguin (1848-1903)*, Taschen, Colonia 2004.



268. *Nave Nave Moe*. PAUL GAUGUIN



269. *El nacimiento de Cristo*. PAUL GAUGUIN



270. *Moisés en las aguas del Nilo.* GUSTAVE MOREAU



271. *San Jorge y el Dragón*. GUSTAVE MOREAU



272. *La aparición.* GUSTAVE MOREAU



273. *Sagrado Corazón*. ODILON REDON

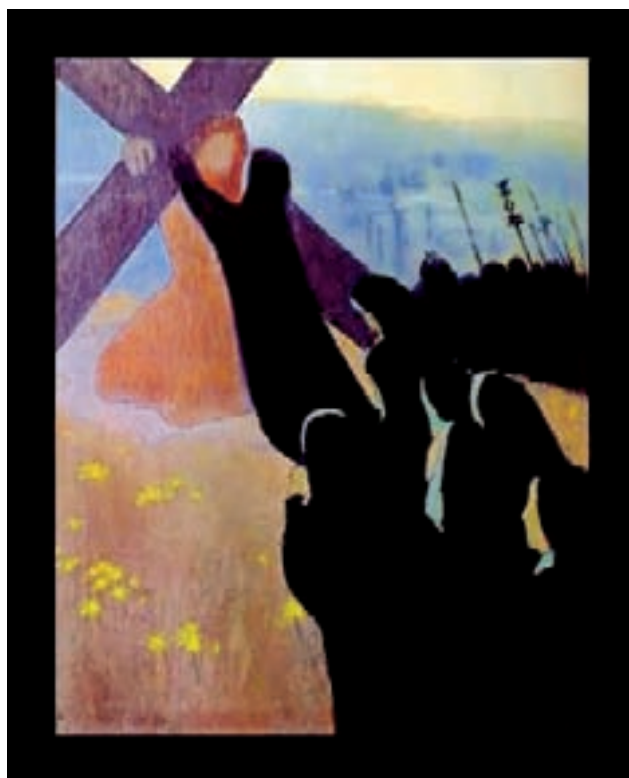


274. *Anunciación*. MAURICE DENIS

Denis, miembro del grupo de los nabis y admirador del renacimiento florentino, quedó también marcado por la estética simbolista. Aún así, al margen del cripticismo de Moureau y Redon, su obra religiosa se nos aparece clara en su lectura y legiblemente intimista, tal es el caso de su *Anunciación* (1888) (fig. 274) en el que con colores suaves y en remembranza de inspiración Quattrocentista nos da su particular versión del angelical anuncio. De 1889 es el *Cristo camino del calvario* (fig. 275), libre invención de escena pasionista en la que Denis concatena de manera simultánea el recurso auxiliar a textos pasionistas de la mística escuela jesuítica con los famosos grabados del *Camino real de la cruz*.

Plena unción religiosa encontramos ya en la generosa obra religiosa de Rouault, pero ateniéndonos solamente a sus creaciones ejecutadas en la centuria decimonónica, digamos que sus primeros cuadros estuvieron marcados por ciertas contaminaciones estéticas y ambientales de su admirado maestro Gustave Moreau, afirmación que se constata, por ejemplo, en *El niño Jesús entre los doctores* (1894)⁸⁷⁷ (fig. 276).

⁸⁷⁷ Cfr. Manuel López Blázquez, *Georges Rouault*, Polígrafa, Barcelona 1997, pp. 7-8.



275. *Cristo camino del calvario*. MAURICE DENIS



276. *El niño Jesús entre los doctores*. GEORGES ROUAULT

VII

EPÍLOGO

Pervivencia y trivialización. Nazarenismo
y Prerrafaelismo en el siglo xx.

Entrados ya en el siglo XX, tanto el prerrafaelismo como el nazarenismo siguió extendiendo sus dictados.

En España, por ejemplo, especialmente en la obra de **Julio Romero de Torres** (1874-1930), notamos sutiles remembranzas de ambas composturas estéticas. En efecto, Julio Romero, concatenando el realismo naturalista, el realismo social, el luminismo, modernismo y simbolismo, nos presenta un discurso pictórico en el que vuelven a renacer en algunas de sus obras, casi de manera críptica, los modos y maneras de las arriba fraternidades aludidas. No obstante sí hemos de decir que semejantes herencias estéticas vienen también circunscritas con un cierto emparentamiento inventivo que tiene su fuente en discursos literarios como el de Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío, poética simbólica que puede abrirnos paso para una interpretación de *El retablo del amor* (fig. 277) (1910), sugerente obra heterodoxa donde en sus evocaciones pictóricas une y casa lo divino con fragantes paganías; léanse aquí, entonces, al unísono, amor sagrado y amor profano, religión y mitología, no habiendo límites ni recato para concatenar en el «retablo» metáforas irreverentes a modo de «anunciación». Parecidas licencias estéticas vuelven a ser tomadas por Romero de Torres en su obra titulada *La gracia* (1911) (fig. 278), donde utilizando todas las sonoridades esquemáticas y compositivas de las piedades clásicas nos provoca a contemplar una vez más sus heterodoxas sustituciones de los debidos actores que habían de representar la escena. En estética retentiva de retóricas cinematográficas hemos de circunscribir al cuadro de *La samaritana* (1912) (fig. 279), pareciéndonos Jesús aquí en hechura de un prerrafaelismo a la española, castizo, casi «agitanado», sonándonos en su semblanza más a un catador de «cante jondo» que no a grave icono de Hijo de Dios. Acusado de poca moralidad en sus obras religiosas⁸⁷⁸, no obstante, Julio Romero de Torres,

⁸⁷⁸ Fuensanta García de la Torre, *Julio Romero de Torres*, Arco, Madrid 2008, p. 61.



277. *El retablo del amor*. JULIO ROMERO DE TORRES



279. *La gracia*. JULIO ROMERO DE TORRES



279. *La samaritana*. JULIO ROMERO DE TORRES



280. *Muerte de Santa Inés*. JULIO ROMERO DE TORRES

con su *Muerte de Santa Inés* (1913) (fig. 280) sí nos legó una obra con cierto recato nazareno.

También, marcado de un simbólico neoidealismo y en el esplendor decorativo del *Art Nouveau*, **Alphonse Mucha** (1860-1939) nos presenta una singular obra religiosa, percibiéndose en ella lecciones aprendidas en el prerrafaelismo y en el movimiento inglés *Arts Crafts*. No es ajena igualmente su obra a las atmósferas «espiritualistas» de la época, marcadas por la moda de lo teosófico y el ocultismo. Creador de una particular «manera», Mucha traslada a sus obras religiosas los mismos esquemas lineales y precisos que trata en su abundante cartelística. Y así, en su *Samaritana* (1897) (fig. 281), vuelven a repetirse, combinando referencias mitológicas con poses de instantáneas fotográficas, los mismos contornos dibujísticos, estilizados, conjugados aquí con epifanías y herencias retóricas del teatro. La voluptuosa silueta femenina de la samaritana, en clara mostración de elocuentes torsiones helicoides, no abandona aún así sus virtudes estéticas y morales, presentándonos en contra de las camufladas eroticidades a lo Bouguereau una semblanza del personaje evangélico que serena su erotismo y termina por controlar en su mostración las voluptuosas turgencias femeninas. Pero después de su simbólica obra *Le Pater* (1899), ejecutada en sistemas de interpretación caligráfica, la obra más bella de Mucha será la *Virgen de las azucenas* (1905) (fig. 282) que, concentrada en sublime recato, se nos muestra arropada por un sinfín de motivos vegetales y naturalistas. Con claras referencias a las cabelleras frondosas y exuberantes de Rossetti y John Waterhouse⁸⁷⁹ se nos aparece esta *Virgen* de Mucha con el pelo largo y deslizado, transida en estetizante concepción de sublime feminidad, dejándonos percibir en su concepción gráfica casi una particular

⁸⁷⁹ Cfr. Erika Bornay, «Alphonse Mucha y la cabellera femenina», en: *Alphonse Mucha. Seducción, modernidad y utopía*, Fundación La Caixa, Barcelona 2008, pp. 43-46



281. *Samaritana*. ALPHONSE MUCHA



282. *Virgen de las azucenas*. ALPHONSE MUCHA

introspección de ensueño en su decorosa compostura, sin eludir tampoco un halo que la orla de melancolía otoñal. Dicho solipsismo y recogimiento en la mirada pareciera disponernos a escuchar una vez más, sin menoscabo de profanar el instante, el sentimental *Lieder* de Schumann *Du bist wie eine Blume* (1840) sobre un poema de Heine⁸⁸⁰.

Al margen de las influencias del prerrafaelismo otras creaciones religiosas de Mucha tampoco son ajenas a otras estéticas decimonónicas. En efecto, algunos dibujos de Mucha, tal por ejemplo *Figura sentada de Cristo* (1900), denotan una clara influencia nazarena; otros como *Juan Hus predicando en la capilla de Belén* (1916) (fig. 283) son claros intentos de hacer creer su buen oficio en la llamada pintura de historia; y, *El monte Athos* (fig. 284) (1926), pareciera volver a rescatar del olvido el bizantinismo

⁸⁸⁰ Cfr. Ronal F. Lipp, *Alphonse Mucha. El mensaje y el hombre*, Mucha Limited, Praga 2008.



283. *Juan Hus predicando en la capilla de Belén.* ALPHONSE MUCHA



284. *El monte Athos.* ALPHONSE MUCHA

estético de la escuela de «Beuron». De que Mucha no abandonó nunca su pasión por lo medieval y gótico, a ejemplo de prerrafaelistas y nazarenos, dan clara muestra sus vitrales neogóticos de la Catedral de San Vito de Praga (1931).

No le falta razón a Carlos A. Cuéllar cuando llega a afirmar que el movimiento prerrafaelista, como trampolín clave en la evolución del romanticismo hacia el simbolismo y el *Art Nouveau*, permitiendo igualmente el *Art Deco*, trajo como resultado a partir de la década de los 70 en el pasado siglo XX un sinfín de manifestaciones multidisciplinares que tuvieron en su invención y forma las aludidas estéticas prerrafaelistas, modelo recurrente que se hizo extensible al cinematógrafo, la fotografía, el cómic y el video-clip⁸⁸¹. En cuanto al rescate de dichas estéticas prerrafaelistas pueden servirnos como ejemplo las modernas *Ilustraciones góticas* (fig. 285) contemporáneas del *Gothic Art Now*⁸⁸², espresamente el de Matt Hughes, conjuntando en sus creaciones iconográficas múltiples elementos que concatenan los hallazgos prerrafaelistas con medievales leyendas fantasmales, sazonadas muchas veces con recursos al macabro, la sangre y la muerte; oníricas visiones preñadas de una confusión surrealista en la que en su interpretación simbólica casan con la modernidad antiguos esquemas escatológicos de la pintura y el grabado quattrocentista. Otras veces, el resurgir prerrafaelista se nos muestra emparentado con la moda de lo *Folk*, de las leyendas celtas, acompañado de sus respectivas sonoridades literarias y musicales; éstas, no exentas de un cierto *hipismo* reciclado, tienen en la obra y el grupo *Dark Sanctuary* (1996) de Victoria Francés a uno de sus más claros exponentes⁸⁸³. Ni que decir tiene que las *Mujeres* (fig. 286) creadas por Victoria Francés se han escapado del álbum narrativo del prerrafaelismo inglés. Y otro tanto hemos de hablar de la fotografía, sobre todo de las composiciones de David LaChapelle, donde en *Tori Amos con libélulas* (1985) (fig. 287) se vuelven a resucitar las rizadas y rojas cabelleras al viento de las mujeres de Rossetti y Holman Hunt⁸⁸⁴. Queda por aludir las mujeres del primer cinematógrafo de los años 20, cuando el sonido era aún sustituido por la retórica y la fuerza de la mímica, semblanzas recogidas del teatro en el que en las poses de las divas todavía persistía la imagen y el reclamo de los cuadros prerrafaelistas.

Y si hasta aquí hemos visto la extensión de la estética prerrafaelista en el siglo XX, no menos lo será también la nazarena, ofreciendo sus formas y maneras al apoyo visual de catecismos, misales y, sobre todo, estampas de devoción.

⁸⁸¹ Carlos A. Cuéllar, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁸² Jasmine Becket-Griffith, *Gothic Art Now*, Gustavo Gili, Barcelona 2009.

⁸⁸³ Victoria Francés, *Dark Sanctuary*, Astiberri, Bilbao 2009.

⁸⁸⁴ Ana Rimblas, «Hotel LaChapelle», en: *Álbum letras-artes* (1985), Madrid, pp. 74-83.



285. *Ilustraciones góticas.* ALPHONSE MUCHA



286. *Mujeres*. VICTORIA FRANCÉS



287. *Tori Amos con libélulas.* DAVID LACHAPELLE

En efecto, por su lectura legible, amable compostura y claro colorido, la estética nazarena, vía artistas del *Círculo de San Lluch*, volvió a resurgir a principios de siglo en España como ideal medio iconográfico para ilustrar los contenidos de los catecismos infantiles. En efecto, llegando a España de la mano de D. Manuel Llorente, las influencias del nuevo método intuitivo y didáctico de la *Asociación Catequística de Múnich*, se presentó al Primer Congreso Catequístico Nacional Español, celebrado en Valladolid los días 26-29 de junio de 1913, una tirada de 65 láminas a modo de cuadros murales como *Enseñanza gráfica del catecismo de la doctrina cristiana*, siendo presentadas dichas láminas por la editorial barcelonesa de D. José Vilamala⁸⁸⁵. Acompañados de precisas cartelas explicativas a pie de imagen, la serie de cuadros estampados fueron ilustrados bajo el formato de 103 x 73 centímetros por las firmas de los pintores catalanes **Joan Llimona i Bruguera** (1860-1926) y **Dionisio Baixeras Verdager** (1862-1943), pareciéndose recoger en su diseño y ejecución los imperativos estéticos de la nueva pedagogía catequística que demandaba en los dibujos la accesibilidad narrativa, la verdad, bondad, dignidad, unidad, claridad, belleza y colorido. A Llimona le correspondió la autoría de las primeras treinta láminas y a Baixeras de la 31 a la 65. Los *dibujos* (fig. 288) de Llimona, montados en la técnica del carboncillo coloreado, se significaron sobre todo por su gran claridad en el trazo y por un apurado linealismo. Sin embargo, más calidad pictórica encontramos en las *láminas* (fig. 289) ejecutadas por Baixeras, variadas en su ejecución, siendo más convincente que Llimona en atmósferas ambientales, planos y arquitecturas, orlando la narración de sus escenas con resueltas decoraciones gotizantes en marcos y grecas⁸⁸⁶. Sabemos

⁸⁸⁵ *Crónica del Primer Congreso Catequístico nacional Español. Celebrado bajo la presidencia del Emm. y Rvdmo. Sr. Cardenal de Cos en la Ciudad de Valladolid. En los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1913*, Casa editorial religiosa de Andrés Martín Sánchez, Valladolid 1913, pp. 342-343: *En la parte técnica del Congreso se discutió ampliamente el tema que dice relación a las condiciones estéticas que deben llenar los cuadros murales para lograr su fin. Dos casas presentaron sus respectivos modelos en la Exposición de Valladolid: la de D. José Vilamala, industrial de Barcelona y la de los Sres. Tóla y Simonet, editores y librerías de París (...). La «Enseñanza del Catecismo» del Sr. Vilamala por medio de grandes láminas iluminadas de 103 x 73 centímetros, está editada bajo la dirección de una junta, constituida al efecto por la asociación de eclesiásticos de Barcelona para el Apostolado Popular. Cada lámina en papel tamaño indicado con el correspondiente cuaderno explicativo de la misma, se vende al precio de una peseta más cinco céntimos, para gastos de envío por correo. Si la lámina va montada sobre tela con varillas de hoja de lata, cuesta cada lámina con su correspondiente cuaderno explicativo dos pesetas más diez céntimos por gastos de envío. La explicación de las láminas reproducidas en pequeño ha aparecido bajo el título «Pedagogía Intuitiva. El Catecismo Mayor en Imágenes» en dos tomitos que avaloran las prestigiosas firmas de D. José Ildefonso Gatell, cura párroco de Santa Ana de Barcelona y de D. Salvador Rial, cura párroco del Bruch. La edición de las láminas se ha efectuado en las mejores condiciones para que resultasen obra acabada, completa. Es un artista de relevante mérito y de fe muy arraigada el Sr. Llimona, al cual ha sido encargada la parte artística: son sacerdotes competentes y discretos los que censuran previamente los dibujos de las láminas; es por último un párroco muy ilustrado y piadosísimo por la enseñanza catequística el que redacta las explicaciones sucintas y oportunas que han de acompañar a cada lámina (...).*

⁸⁸⁶ Cfr. Modesto Martín y Luis Resines, *La era del bien y del mal*, Fundación Joaquín Díaz, Valladolid 2002, pp. 26-47.



288. *La muerte.* JOAN LLIMONA I BRUGUERA



289. *La oración-El Ave María.* DIONISIO BAIXERAS VERDAGUER

que los cuadros murales de Vilamala, presentados a concurso en el citado Congreso de Valladolid, consiguieron en poco tiempo un gran éxito editorial, solicitándose la obra por innumerables parroquias y centros de enseñanza de casi toda España. Sirva como ejemplo la muestra del catecismo que aquí nosotros utilizamos para la presentación de este trabajo, 65 láminas unidas en rollo que tienen su procedencia del pueblo salmantino de Cantaracillo⁸⁸⁷

Pero la estética nazarena, muchas veces mezclada con las amables retóricas de la escuela sulpiciano, no cesó de prodigarse en la estampación de catecismos en España hasta bien entrada ya la segunda mitad del siglo XX. Sus sensibles y dulces imágenes mostraban una interpretación iconográfica que se sustanciaba en toda una serie de modelos estándar: el buen Pastor llevando casi maternalmente entre sus brazos a la oveja perdida; indefinidos y asexuados ángeles de la guarda invitando al niño a la oración; María entre azucenas como luz y símbolo de las almas puras y Corazones de Jesús derramando desde su pecho luminosos efluvios de misericordia por las almas arrepentidas. Tal era la pedagogía estética, por ejemplo, de las láminas que ilustraron el famoso *Catecismo Explicado* (fig. 290) del Pbro. Eustasio del Barrio, catecismo que en muchas diócesis de España fue impuesto y recomendado como principal auxiliar para la catequesis de niños de los años cincuenta⁸⁸⁸.

Combinando preferentemente las técnicas del grabado en madera y auxiliados en la inventiva nazarena y en los modelos frontales de la escuela de Beuron, tomaron también los misales romanos del siglo pasado en los años veinte todas las maneras y formas del espíritu marcado por ambas escuelas. Siguiendo su amable estela iconográfica, breviarios y misales pontificales romanos, en *editio typica vaticana*, encabezaron sus respectivos apartados con una imaginería en la que en todo su desarrollo lineal y compositivo se deja claramente leer, preferentemente en formato de toalla, todos



290. *Catecismo Explicado*.
EUSTASIO DEL BARRIO

⁸⁸⁷ En láminas sueltas y acartonadas fotografié a mediados de los años ochenta la misma catequesis de Vilamala en el pueblo igualmente salmantino de Bóveda del Río Almar.

⁸⁸⁸ Eustasio del Barrio Marinas, *La Doctrina Cristiana expuesta teniendo en cuenta el orden del Catecismo único nacional. Con breve explicación de la doctrina. Ejemplos. Comparaciones. Gráficos. Escenas. Casos. Aplicaciones. Autor D. Eustasio del Barrio Marinas, profesor del seminario de Segovia*, 2ª edición, Imprenta de «El Adelantado», Segovia 1957.



291 y 292. *Misal pontifical romano* (1923)

los dictados compositivos sugeridos por Overbeck y Flandrin (figs. 291 y 292): claridad, narrativa y composturas apiadables. Didácticas, retóricas que no tuvo ningún problema la iglesia del siglo XX en asumir y considerar como estilo más adecuado y preferente⁸⁸⁹.

Pero si hemos de elegir un ejemplo en el que se constate y demuestre la pervivencia del ideal artístico sulpiciano y nazareno a lo largo de casi toda la primera mitad del siglo XX, éste fue sin duda el de la estampa de devoción. Ilustraciones sueltas y en pequeño formato donde se mostraba la clásica imagería religiosa de ambas escuelas, pareciéndose volver a renovar el antaño interés decimonónico del devoto Clemens Brentano por acercar los grabados y sentimentales estampas a las capas más amplias de la sociedad.

⁸⁸⁹ Sirva aquí como ejemplo de lo que afirmamos y decimos el *Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae. A Dominica in Palmis usque ad sabbatum in Albis. Cum Cantu. Juxta ordinem breviarii, missalis et Pontificalis Romani*, Editio Typica Vaticana, Typis Polyglottis Vaticanis, Roma, 10 de Febrero de 1923.

En efecto, sin eludir un interés restauracionista, la iglesia de principios del siglo XX, en su pedagogía pastoral de renovación religiosa, volvió a interesarse sobre todo por la iconografía fácilmente comprensible de los nazarenos y sulpicianos, haciendo renacer de nuevo un romanticismo católico ajeno a todo lo intelectual y subjetivo dictado desde la contemporaneidad de las vanguardias.

Como se ha llegado a decir, dichas necesidades religiosas de la iglesia que empezaba a evangelizar el siglo XX se correspondían, según la perspectiva catequística, con la demanda de una imaginería de perfiles claros y firmes, dibujos lineales, composiciones legibles y, finalmente, colores uniformes⁸⁹⁰. En fin, el resurgir temático decimonónico nazareno de las endulzadas y atemporales vírgenes, de los santos arrobados e iluminados en total estado de gracia, sin haber signo en ellos de pecado y conversión.



293. *Corazones de Jesús*



294. *Jesús llevando entre sus brazos al cordero*

Todas estas representaciones, primando sobre todo su aceptable estética y su indulgente religiosidad y, también, alejadas de toda retórica trascendental barroca, dispusieron una amable imaginería que terminó por descolgar de las paredes los antiguos cuadros de purgatorios, castigos divinos y martirios sangrientos.

Mirando a su temática cogieron protagonismo entonces un sinfín de cromolitografías y oleografías barnizadas de idílicas y tiernas escenas: *corazones de Jesús* (fig. 293) transidos de infinita mirada mansa; Jesús, con suave pelo largo y barba corta, siempre con expresión clemente, *llevando entre sus brazos al cordero* (fig. 294) o liberándolo de las punzantes espigas de la zarza. Pero aún más, descubierta y valorada la individualidad de la niñez, se vuelven a re-

⁸⁹⁰ Sigrid Metken, *Nazarener und nazarenisch. Popularisierung und trivialisierung eines kunstideals*, Catalog, Frankfurt, 1977, p. 376.



295. *Cristo amigo de los niños*. CARL CHRISTIAN VOGEL VON VOGELSTEIN

formular con más enfático sentimiento y no menos sensiblería las antiguas creaciones nazarenas del encuentro de Jesús con los niños; tema predilecto para representar recordatorios de primeras comuniones o para ilustrar «fervorines» de sencillas narraciones evangélicas para libritos de escuela. Y aquí, partiendo de las creaciones de **Carl Christian Vogel von Vogelstein** (1788-1868), como *Cristo amigo de los niños* (fig. 295), explosiona y se expande toda una múltiple variación de dicho motivo en torno al texto evangélico de *Dejad que los niños se acerquen a mí*, interpretación donde el motivo iconográfico recurre ya a una total dulcificación de la escena.

En fin, como hemos dicho, todo un resurgir de la invención nazarena, de cabezas conmovidas, semblantes andróginos, miradas mansas y delicadezas virginales. Es decir, en cierta medida, un claro reclamo a la «feminización» de la religión que no primó dirigirse al intelecto, sino, sobre todo, a la sensibilidad y los afectos.

CONCLUSIÓN

La comprensión, tanto del arte religioso del siglo XIX como del ideario de las convicciones religiosas y estéticas de los artistas que lo ejecutaron tuvo su máximo exponente en el quehacer pictórico y creativo de las llamadas “cofradías” y “cenáculos”.

Así, pues, una correcta comprensión de la pintura religiosa decimonónica se encontraría excesivamente parcializada y desenfocada si eludiera y marginara como movimientos meramente circunstanciales a la singular estética manifestada expresamente por los nazarenos, prerrafaelistas, puristas y sulpicianos.

Pero para acercarnos a la comprensión de dichos movimientos supone previamente su necesaria contextualización. Dicha afirmación la hemos hecho patente en nuestra investigación y estudio con el capítulo que hemos titulado “Una mirada al siglo XIX”; y así, de esta manera, enmarcando el siglo desde las coordenadas Teológico-político-sociales, creemos haber fijado para su máxima comprensión los elementos adyacentes y configuradores en el que se desarrollará la pintura religiosa del siglo XIX.

Después de un breve repaso a las ideologías de la época, significamos entonces, como elementos sustanciales del movimiento romántico, la singular concepción que de ahora en adelante tendrá la figura del nuevo artista. Es decir, su total espontaneidad, la emancipación de normas y cánones y la singular expresividad creativa gestada desde su propio universo y subjetividad.

Todavía dentro de este primer capítulo y, a modo de conclusión hemos creído dar importancia a los viveros literarios y fuentes inventivas. Constatándose así la necesidad de vincular las expresiones artísticas al contexto literario de la época, tanto de la novela y el folletín como de la literatura espiritual y piadosa. Necesaria relación aquí para poder comprender, por ejemplo, parte de la representación e impronta del ideal figurativo femenino; corporeización idealizada de la mujer que de manera singular plasmará tanto la estética nazarena como prerrafaelista.

Adentrándonos ya en el capítulo dedicada a **Alemania** subrayamos primeramente como necesario dintel de entrada la aún pervivencia de las estéticas clasicistas en el imperativo de lo “ideal” (Winckelman, Mengs y Schiller); estéticas académicas contra las que reaccionará el posterior “gusto” de la nueva concepción romántica.

En efecto, como reacción, creemos haber reflejado cómo los criterios clasicistas de la razón estética y de la contención de formas dan paso a continuación a nuevas expresiones libres en cuanto a dicha noción del “gusto” se refiere. Desatándose por contra, a su vez, el nuevo universo del “sentimiento y la sensibilidad”; postura que empieza ya a prestar otro tipo de conocimiento al margen de la razón como facultad autónoma.

Y al hilo del mismo discurso hemos dejado constatar entonces, una de las fuentes preferentes para poder comprender el inicio de la nueva plástica romántica; praxis pictórica que, como hemos visto, tuvo en el rescate del ámbito de la cristiandad y lo sagrado (Wackenroder y Novalis), el primigenio “Leiv-motiv” para poder comprender la mirada y el “revival” hacia los tiempos dorados de la Edad Media.

Previo paso por la pintura simbolista del primer romanticismo (Runge y Friedrich), nos adentramos en uno de los apartados centrales de nuestra tesis: los Nazarenos alemanes. Y aquí, ya, previamente, dejamos notar cómo no se puede comprender el nacimiento de la “Lukasbund” sin las nuevas ideas estéticas gestadas en el ámbito filosófico de los Schlegel; estéticas que consolidarán tanto el “medievalismo” como la llamada “religión del arte”. “Pintura del alma” en el que el nuevo lenguaje de los sentimientos ha propuesto como tarea la consolidación y vuelta de un nuevo arte confesional.

Extendemos aquí a continuación todo un amplio discurso en torno a la Confraternidad nazarena, señalando –en voz de Passavant– biografías y constitución de la escuela. Importante crónica en la que también hemos podido constatar la crítica a la pintura de su tiempo, el anquilosamiento e invalidez de las academias, los primeros progresos de los jóvenes pintores y la definitiva estancia de la hermandad con sus felices encargos en la Roma eterna.

Como se ha podido ver hemos registrado seguidamente una amplia nómina de pintores de la escuela nazarena, seleccionando y significando desde nuestro parecer sus creaciones artísticas más emblemáticas y relevantes. Y en este quehacer, además de nuestro propio y subjetivo comentario, hemos dejado escuchar, cuando la obra lo ha requerido o demandado, la voz inventiva de los propios artistas, compulsada a su vez con los juicios valorativos y estéticos de la crítica de la época.

Concluido el recuento de la pintura nazarena hemos considerado dedicar un amplio espacio a un texto al que podemos calificar o denominar como la primera

obra de preceptiva estética de la escuela Católica Alemana. Texto, como hemos visto, que llevaba por título la “Apología del Cristianismo”, siendo su autor el P. Alberto María Weis. Pues bien, por primera vez, dentro de los estudios estéticos de la época, creemos dar a conocer y exhumar este pequeño tratado que, hasta la fecha, ni se conocía ni se había citado en su relación con la literatura estética del siglo XIX. “Apología” del P. dominico que, en su amplia disertación sobre el arte de su época, además de hacernos una clara defensa de la escuela nazarena, nos pasa igualmente una inapreciable revista en torno a la pintura religiosa de su tiempo.

La necesidad de la renovación del arte cristiano propuesta por la “Apología” de Weis, la sumamos nosotros con la incorporación de la singular escuela de Beuron; forja de un nuevo estilo de preceptiva sincretista “a lo final” de siglo que no escapa en su similitud con los cánones dibujísticos de la estética nazarena, las remembranzas de la frontalidad egipcia y las atmósferas iconográficas a lo bizantino.

Partiendo de la impronta marcada por Canova y su ideal de académica belleza damos inicio al capítulo de **Italia**, señalando primeramente como eje central en torno a la renovación de la pintura religiosa, la introducción en nuestro discurso e investigación del llamado “Movimiento purista”, concebido como programa estético en el “Manifiesto” redactado por Antonio Bianchini y firmado por Overbeck, Minardi y Tenerani. Teórica que conecta en todo su amplio espectro estético con el discurso de los nazarenos alemanes.

La defensa de dicha estética la hemos subrayado con la incorporación del escrito de Selvatico “Del purismo nella pittura”; texto igualmente importante para poder entender el nuevo giro que estaba dando la pintura religiosa del momento.

Como señalamos a principio de este capítulo, las valoraciones estéticas de la pintura italiana durante el siglo XIX no han sido ni halagadoras ni gratificantes. Juicio, no obstante, excesivo a nuestro parecer, ya que dentro del movimiento purista podemos señalar a una serie de pintores con una gran capacidad inventiva y de resoluciones expresivas no menos sobresalientes; pongamos por caso aquí, por ejemplo, a Francesco Hayez, en las que en algunas de sus inventivas plásticas nos lega, desde su ambigüedad temática, una sugerente obra creativa cargada de atractivos componentes simbólicos.

Por otra parte, ciertamente, hemos podido también constatar que gran parte de la pintura religiosa italiana quedó tocada por las excesivas imitaciones y resabios de la escuela nazarena; pero no debemos olvidar que semejante imitación de su vocabulario formal ya venía dado por el ambiente visual que estaba marcando la estancia y didáctica de los nazarenos en Roma.

Más complejo no ha resultado la posterior incursión de la pintura religiosa italiana en la hora marcada por la escuela realista y los llamados “macchiaioli”, constatando por nuestra parte, aquí, el declinar casi definitivo por el interés de la temática específicamente religiosa, siendo sus escasos cuadros, cuando de dichos motivos hablaban, mera rémora de semblanzas estéticas ya dichas, valorando por nuestra parte más su técnica expresiva que no la supuesta originalidad inventiva del motivo.

No obstante, sí hemos de valorar aquí, sin embargo, la preocupación de todos estos pintores por indagar en semblanzas iconográficas que nos trasladan a presenciar de manera convincente y, a veces, con una gran carga de tristura poética, tanto caracteres introspectivos de personajes retratados, como a registrar también certeras y no menos sugerentes crónicas ambientales de la época.

Al igual que hicimos con el capítulo dedicado a Alemania, también consideramos partir en el capítulo que da inicio a **Inglaterra** con las estéticas dieciochescas de Burke, Reynolds y Flaxman, necesarios prolegómenos estéticos que como hemos comprobado, marcaron e incidieron sobre una nueva teórica del “gusto”. Nuevas observaciones que en contra de las clásicas propuestas de la “integritas, proportio y claritas” dan paso a la asimetría y desproporción como condiciones y causas que también pueden denominar a lo bello. Teórica igualmente de los “sublime” que en voz de Burke, se convertirá en categoría apta para poder conciliar cuantos aspectos del arte no encajaban en las proporciones y reglas del dictado clasicista.

Y como en Alemania, también aquí queda demostrado y evidente el inicio y rescate del imaginario medievalizante, propuesto y comprobado como hemos visto desde la teórica de Pugin, teniendo como ejemplo la singularidad y majestuosidad de la catedral gótica. Entronca, aquí, entonces, el discurso anglosajón de Pugin con los parámetros gotizantes establecidos por el discurso alemán de Wackenroder, Novalis y los Schlegel.

Qué duda cabe que el discurso estético de Pugin terminó por condicionar y atraer a uno de los movimientos más interesantes de la primera mitad del siglo XIX en Inglaterra; hablábamos y, como hemos podido comprobar, del “Oxford Movement”, teniendo a John Henry Newmann como a uno de sus más cualificados exponentes. Por supuesto, y así creemos que se ha dejado notar, toda esta teórica del rescate de lo medieval influiría de manera clara y evidente en una gran parte de la primera temática de la hermandad prerrafaelista.

Continuando cronológicamente el hilo del discurso de nuestra tesis y volviendo a incidir sobre la mirada a los añorados tiempos del medievo, subrayamos como voz

insistente y primigenia las propuestas estéticas y gotizantes de John Ruskin, dando paso a continuación a la no menos utópica y también singular voz de W. Morris.

Habiendo rescatado para nuestro estudio a ambas voces, creemos, así, de esta manera, mejor haber comprendido el nacimiento y gestación de la Hermandad Pre-rrafaelista que, como hemos señalado anteriormente, tuvo sobre todo en sus inicios un alto componente del discurso goticista.

En lo que respecta al capítulo dedicado a **España**, consideramos fundamental el haber abierto página de protagonismo con la voz y magisterio del P. Benito Feijóo, ya que desde su *Theatro Crítico Universal*, redactado en pleno siglo XVIII, hemos podido escuchar por primera vez en este siglo dieciochesco uno de los discursos estéticos que anticipan el romanticismo.

Aún así, dejamos notar y constatamos a continuación, cómo los aires de libertad estética propuestos por el benedictino no eran propicios para asentarse aún en nuestra todavía “Península Metafísica”, dado que los tiempos y los gustos estéticos habían fijado su imitación y mirada en las tesis clasicistas de Mengs y Arteaga. Praxis de semejante escuela lo hemos dejado constatar tanto en Bayeu como en Salvador Maella.

Evidentemente creemos que hemos dejado ver que el cambio definitivo y la ruptura de las tesis neoclasicistas llegaron con Goya y, por supuesto, también, una nueva configuración en la creatividad y sinceridad de la temática religiosa.

Pasando página al “fenómeno” Goya hemos dado constancia a continuación de la corriente nazarena instalada en España. Dictados de Overbeck y Cornelius que como hemos significado extendieron su preceptiva estética tanto en la escuela madrileña del ámbito de los Madrazo como en el nazarenismo catalán de los hermanos Pablo y Manuel Milá i Fontanals. Con semejante incorporación de ambos focos y centros, el madrileño y el catalán, creemos haber dejado evidente que el estudio de la pintura religiosa en España durante todo el curso central del siglo XIX, para ser realmente abordada y comprendida, no puede obviar ni dejar de lado las estéticas figurativas propuestas por el nazarenismo.

Y en dicha normativa, suma importancia cobra aquí el que hemos denominado como el primer tratado de preceptiva nazarena en España, redactado y escrito por el catalán D. José Galofre y Coma, escrito que lleva el título de “El Artista en Italia”.

Apenas citado por nuestros estudios de literatura artística, la obra de Galofre se constituye sin embargo, por mérito propio, como uno de los textos más relevantes del siglo XIX; sobre todo a la hora de poder comprender no sólo la estética y defensa de la escuela nazarena si no, también, todo el posterior debate que se seguirá en contra de la validez de las academias de la época.

Texto, pues, éste de Galofre al que en cierta medida queda igualmente rescatado del olvido, significándose en nuestro estudio como discurso clave para el mejor entendimiento y comprensión de la pintura religiosa del momento; como, también, para acercarnos al ámbito y quehacer de los jóvenes pintores españoles pensionados en Roma.

Seguidamente no podía faltar en nuestro estudio un apartado dedicado a la llamada “Pintura de Historia”, singular fenómeno artístico que como se ha dejado notar no hizo más que apuntarnos la ya creciente desacralización de la sociedad hispana. Hemos de decir por tanto que casi toda la pintura de la segunda mitad del siglo XIX queda contaminada por los modos y maneras de dicha pintura de historia. Y como señalamos, singular aquí se nos aparece una gran parte de su temática, primando en su selección inventiva lo escatológico, lo “macabro” y las “ars moriendi”. En fin, como hemos dicho, todo un rosario de calamidades y tristezas que bien aseguramos tienen su fuente tanto en la historia más lúgubre de España como en el requerimiento auxiliar del sermón “postrimero” de la época.

Como variante de la de la pintura de historia hemos dedicado un espacio a la pintura religiosa que centró su temática en un costumbrismo popular, creándonos un sinfín de obras en torno a interiores de iglesias, conventos, ceremonias, procesiones, entierros e insufribles sermones; comprobándose a su vez, la ausencia de intensidad creativa de la pintura religiosa.

Finalmente, haciendo un sucinto paseo por el denostado realismo en España, concluimos con un interesante apunte de intento de regeneración en cuanto a la pintura religiosa se refiere, teniendo su propuesta en el llamado “Cercle artistic de San Lluç”, círculo y no menos cenáculo que tuvo su inspiración en las personalidades de D. José Torrá y el P. Ignacio Casanovas.

La pintura religiosa del XIX en **Francia** viene marcada en sus inicios tanto por las retóricas escenográficas como dibujísticas de Jaques Lous David y Jean- Auguste-Dominique Ingres. Émulos de sus dictados e inspiración académica será toda una nómina de pintores que irán desde Simon Gerard hasta Jean Gros.

Pero el cambio hacia las nuevas estéticas románticas y su consabido rescate de lo religioso vendrán, como así lo circunstanciamos, de la mano de Chateaubriand, teniendo a su obra de *El Genio del Cristianismo*, como paradigma del discurso restauracionista.

Aún así, y como sobresaliente excepción, queda patente todavía la libertad expresiva y emocional del primer romanticismo en pintores como Gericault y Delacroix.

De la primera existencia de “cenáculos” en Francia , además de los “Barbus”, hacemos amplia estancia discursiva en la llamada “Escuela de Lyon” que, al igual que nazarenos y prerrafaelistas también dejamos constancia de su interés por el periodo gótico y los antiguos maestros del siglo XV.

Paralela en el tiempo hemos hecho igualmente constancia del movimiento realista, estética prosaica de lo real que vendrá vilipendiada y severamente juzgada por los sermones artísticos del P. Celestino José Felix desde el púlpito de Nuestra Señora de París.

Impartidas a lo largo de 1869, estas conferencias-sermón del P. Felix se constituyen como una de las obras más importantes de todo el siglo francés en cuanto a valoración de las llamadas estéticas espiritualistas de la época. Creemos aportar aquí, una vez más en cuanto a literatura estética se refiere, una de las obras a las que sin su referencia y lectura no podríamos entender el rechazo y furibundo debate que se entabló en contra de la escuela realista francesa. Amen, igualmente, de perfilarse aquí tanto el auténtico objeto del arte, como la debida vocación del artista religioso.

Parecidas líneas dicursivas al tratado espiritualista del P. Felix volveremos a encontrar en el “Jesucristo en el Arte” de E. Cartier, obra que epilogando la “Vida de Jesucristo” de Louis Veillot nos adentra ya a final del siglo en la necesidad de un arte religioso auténticamente cristiano. Y qué duda cabe que, una vez más, para Cartier, la nueva esperanza regeneradora habrá de venir de la mano de la escuela de Overbeck. Comprobamos así de esta manera cómo la estética de los nazarenos terminó siendo la elegida y bendecida por la Iglesia del momento.

Cerramos nuestra tesis con un pequeño capítulo a modo de epílogo en el que hemos querido significar y resaltar cómo tanto el nazarenismo como el prerrafaelismo siguió extendiendo sus dictados de preceptiva estética a todo lo largo de la centuria del siglo XX.

Terminemos, pues, ya, y a modo de valoración final, si tuviéramos que dar un marco común de pensamiento y, con ello, unificar en un parentesco ideológico a los nazarenos, prerrafaelistas, sulpicianos y demás hermandades que han sido protagonistas de nuestro interés y de nuestro trabajo, diríamos que en su fondo casi todos estos cenáculos y cofradías fueron fiel reflejo del intento de la restauración católica. Pareciendo, curiosamente, volver a revivir y asumir de pleno la antigua preceptiva tridentina que aconsejaba por encima de todo un arte plenamente pedagógico, decoroso, claramente comprensible y, sobre todo, altanamente afectivo.

Con su particular vocabulario formal quisieron presentar la regeneración del arte cristiano, serenar las formas y acusar al natural proceso de la historia del arte, sobre

todo desde Miguel Ángel hasta el último barroco, de no haber sabido presentar un arte digno, tanto para la contemplación religiosa como para el servicio del templo.

Pero no se detuvieron aquí. La crítica, por parte de ellos, también se dirigió hacia el convencionalismo clasicista de su tiempo, sin darse cuenta, o quizá sin reconocer, que sus propuestas estéticas no estaban haciendo otra cosa que repetir de manera parecida las mismas formas y maneras del academicismo que impugnaban.

Y para llevar a cabo su programa terminaron por utilizar viejos procedimientos y antiguas recetas. Propuestas que en su lectura final se dejaron percibir y escuchar acuses de deriva historicista, concatenadas a la par con múltiples remedos formales, contemplándose muchas veces en su visión un ecléctico vocabulario que bien parecía al final una aseada reconstrucción arqueológica de un añorado pasado lejano.

Quizá, probablemente, éste, si así se puede llamar, fue su mayor pecado. Es decir, con sus pretendidas imitaciones de maneras y formas pretéritas cerraron el paso a las naturales creaciones que habían de expresarse en su obligante presente.

Pero no fue así. Dieron la espalda a la contemporaneidad y se quedaron fijados en la tradición. Y aún en su empeño no supieron del todo regenerar el legado heredado, recrearlo, darle nueva vida; ya que, prestos a la imitación y anclados en la fijación al pasado, terminaron por cerrar la puerta a la invención original, a lo nuevo y distinto.

Les faltó, pues, el compromiso y la mirada hacia adelante y, negándose a la innovación, disiparon su valía en la repetición. Como consecuencia, su fórmula estética quedó encapsulada en mera rémora academicista incapaz de expresar ya la nueva sensibilidad y los nuevos ideales del tiempo en que vivían.

Sumidos, después, en un revival, dejaron de ser de su tiempo y, soñando antiguos esplendores, dejaron quieta y colgada su mirada en el pasado, sin hacer uso del presente, de su ahora y de su allí concreto, no dándose cuenta que no puede darse marcha atrás a la historia.

Quizá, por eso, en este intento de repetición e imitación, terminó gestándose, sin ellos reconocerlo, dentro de un correcto academicismo simulado, un arte desinflado de intensidad y emoción religiosa; cuando no, también, falto de temple y ausente del necesario reclamo al vigor estético.

Pero seríamos injustos si solo nos quedáramos aquí y, a la vez, dejáramos también de subrayar parte de los innegables logros que hoy debemos a dichos movimientos, hermandades y cofradías. En efecto, en su reconsideración e intento de revalorar las antiguas obras olvidadas del pasado, pusieron en marcha un movimiento que comenzó a prestar atención a un patrimonio que, sin su constante celo y denuncia por apreciarlo y conservarlo, hubiera terminado totalmente perdido y arruinado.

En su empeño, pues, de reconsiderar y actualizar el arte del Medioevo, pusieron en valor, qué duda cabe, todo un elenco de monumentos y obras artísticas que tiempo atrás habían sido denostadas y olvidadas; y que hoy, si no hubieran puesto sobre ellas su mirada de atención, seguramente ya habrían sido borradas de la faz de la tierra.

Celo rescatador que, a su vez, dejando a un lado intentos lamentables de «terapéutica restauracionista», sí consiguieron lavar la cara al tiempo de la piedra, devolviendo muchas veces la imagen original a su antiguo esplendor. Como, igualmente, también supieron conservar y reproducir con oficio los encendidos y prodigiosos colores de frescos y tablas de su añorado quattrocento.

Hoy, tanto las matrices estéticas nazarenas como prerrafaelistas, han vuelto a ser reconsideradas y valoradas, admitiéndose que tanto la minusvaloración como el desprecio que tuvieron en otro tiempo, no hicieron del todo justicia a su intrínseca calidad y a sus nobles intentos de regenerar la pintura religiosa de su época.

Y así, por ejemplo, hemos empezado a comprobar ya en nuestros días cómo la fraternidad prerrafaelista, tanto en el Reino Unido como en Alemania, ha vuelto a prestar parte de sus viveros estéticos para lo que se dio en llamar a finales de los años ochenta del siglo XX la conformación ideológica de la renaciente y variopinta cultura celta. Y aún más, pensamos que ciertas connotaciones ideológicas y políticas de los llamados «verdes» también le deben mucho al interés prerrafaelista por denunciar a una sociedad que, al igual que antes, se sigue comportando como una enorme máquina productiva sin alma; latente todavía espíritu de denuncia de los dictados de William Morris cuando incidía en afirmar que las cosas por encima de todo han de ser bellas y que, en su contemplación, debemos agradecer que lo sean. Y porque la vida es y la hacemos dura, es necesario más que nunca que el aire y el agua sean limpios, y los prados florecidos y verdes. ¿No fue esta, acaso, una gran parte de la temática preferida que nos mostraron los prerrafaelistas?

Pasado ya el furor de las vanguardias, la pintura de los nazarenos, al igual que la pintura de historia, ha empezado ya a dejar de ser denostada pasando en estos últimos años, de anatematizadas y despreciadas, a ser consideradas por sus innegables valores intrínsecos. Y no solo eso, sino que en el recuento y valoración final de la estética romántica, su peculiar voz ha empezado a recuperar el protagonismo sonoro que hasta hace muy poco les fue negado, empezando ya a aceptarse que una historia de la pintura religiosa del siglo XIX no podrá llegar a entenderse del todo sin la propuesta que ofrecieron todos estos jóvenes inconformistas y soñadores que, al margen de dictados y academias, se atrevieron un día a recrear y fundar bajo el medieval lema de cofradías y fraternidades, un nuevo prototipo de «libre escuela».

De su honroso intento, quede aquí como constancia su magnífico hacer en el dibujo, su particular poética y su sincero empeño por retener la memoria de un pasado glorioso que fue. Aunque, eso sí, no se dieron cuenta o no quisieron mirar al reloj de la historia que ya marcaba sus horas en el devenir de otros tiempos.

BILIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX-XX*, Tomo I, Encuentro, Madrid 1993.
- AA. VV., *Pintura Victoriana: de Turner a Whistler*, Museo del Prado, Madrid 1993.
- AA. VV., *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Akal, Madrid 1999.
- Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español: liberalismo y romanticismo (1808-1874)*, Tomo IV, Espasa-Calpe, Madrid 1984.
- “ “, *La crisis contemporánea (1875-1936)*, Tomo 5/II, Espasa-Calpe, Madrid 1989.
- ALACOQUE, B. Margarita María, *Autobiografía de la Beata Margarita María Alacoque. Copiada textualmente de la que dejó manuscrita ella misma por orden de su director el P. Rolen, S.J. Traducida por el P. Ángel Sánchez Teruel de la Compañía de Jesús*, Imprenta del Corazón de Jesús, Bilbao 1890.
- ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Diputación General de Aragón, Zaragoza 1988.
- ALLEGRA, Giovanni, *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*”, Encuentro, Madrid 1986.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX», en: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I-1, 1988.
- “ “, «1842: Esquível contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo», en: *Anales de la historia del arte*, nº 6, Servicio Publicaciones UCM, Madrid 1996.
- ANDRÉ, Yves Marie, *Ensayo sobre lo bello*, Publicacions de la Universitat de Valencia, Valencia 2003.
- ANDRÉS Martín, Melquiades, *Cristianismo y cultura en España. Dos milenios de vida*, UPSA, Salamanca 2006.
- ANTAL, F., *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid 1966.
- ANTIGÜEDAD, M^a Dolores y Aznar, Sagrario, *El siglo XIX. El cauce de la memoria*, Istmo, Madrid 1998.
- ARGAN, G. C., *El pasado en el presente*, Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique, *La visión del mundo clásico en el joven José de Madrazo*, Alpuerto, Madrid 1993.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, «El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX», en: *II Congreso Español de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones*, CEHA, Valladolid 1978.
- ARNALDO, Javier, *Fragments para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid 1994.
- “ “, *El movimiento romántico*, Historia 16, Madrid 2000.
- AZORÍN, *Dicho y hecho*, Destino, Barcelona 1957.

- BAUDELAIRE, Charles, *El Salón de 1846*, Fernando Torres, Valencia 1976.
- BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, FCE, Madrid 2002.
- BECKET-GRIFFITH, Jasmine, *Gothic Art Now*, Gustavo Gili, Barcelona 2009.
- BEHLER, Ernst, «Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo», *Anuario Filosófico* 29 (1996), p. 25.
- BERLIN, Isaiah, *John Stuart Mill y los fines de la vida*, Alianza, Madrid 2003.
- “ “, *El fuste torcido de la humanidad*, Península, Barcelona 1992.
- “ “, *El mago del Norte: J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, Tecnos, Madrid 2008.
- BERRIO, Jordi, *El pensament filosòfic català*, Bruguera, Barcelona 1966.
- BESANCON, Alain, *La imagen prohibida*, Siruela, Madrid 2003.
- BIRCHALL, Heather, *Prerrafaelistas*, Taschen, Madrid 2005.
- BOLLMANN, Stefan, *Las mujeres que leen son peligrosas*, Maeva, Madrid 2006.
- BORGHESI, Massimo, *Secularización y Nihilismo. Cristianismo y cultura contemporánea*, Encuentro, Madrid 2007.
- BORNAY, Erika, *Alphonse Mucha. Seducción, modernidad y utopía*, Fundación La Caixa, Barcelona 2008.
- BOTTI, Alfonso, *La Spagna e la crisis modernista, Cultura, Società civile e religiosa Tra Otto e Novecento*, Morcelliana, Brescia 1987.
- BOURGET, Jean-Loup, *Louis Janmot: Poème de L'âme*, FMR, Barcelona 2001.
- BOZAL, Valeriano, «La época del Modernismo», en: *Summa Artis*, vol. XXXVI, Espasa-Calpe, Madrid 2000.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, «La pintura en las épocas de la Ilustración y del Neoclasicismo», en: *Historia del Arte de Castilla y León*, Tomo VII: «Del Neoclasicismo al Modernismo», Ámbito, Valladolid 1994.
- BUENDÍA MUÑOZ, José Rogelio, «Neoclasicismo y Romanticismo», en: *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, Madrid 1992.
- BULWER, J., *Chirologia: or the Naturall Langvaje of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: Or, the Art of Manual Rhetoricke. Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the Hand. as the chiefest Instrument of Eloquence, by Historicall Manifestos, exemplified Out of the Authentique Registers of Common Life, and Civill Conversation. With Types, or Chirograms: Along-wish'd for illustration of this Argument. By J. B. Gent. Philochirosophus. Manus membrum hominis loquacissimum. London, Printed by Tho. Harper, and are to be fold by Henry Twyford, at his shop in Fleetstreet. 1644.*
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid 2001.
- CABALLERO, Arturo, *Casado de alisal y los pintores palentinos del siglos XIX*, Diputación provincial de Palencia, Palencia 1986.
- CABOT, Mateu «Importancia de los estudios estéticos del siglo XVIII», en: «Introducción» a *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona 1999.
- CALATRAVA, Juan, *Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens*, Abada, Madrid 2006.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Ilustración y Romanticismo. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona 1982.
- CALVO SERRALLER, Francisco, y González García, Ángel, «Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español», en: *II Congreso Español de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones*, CEHA, Valladolid 1978.
- CASÁS OTERO, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, B.A.C., Madrid 2003.
- CAVEDA, José, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando*, vol. II, Imprenta de M. Tello, Madrid 1868.
- CHATEAUBRIAND, *El genio del cristianismo*, Ciudadela, Madrid 2008.

- «CLARÍN», Leopoldo Alas, *La Regenta* de, Cátedra, Madrid 2001.
- COLLANTES, Justo, *La cara oculta del Vaticano I. La actualidad de un concilio olvidado*, B.A.C., Madrid 1970.
- COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona 1998.
- COMTE, Augusto, *Discurso sobre el espíritu positivo*, Alianza, Madrid 2000.
- CORETH, Emerich, *Dios en la historia del pensamiento filosófico*, Sígueme, Salamanca 2006.
- “ “, *Panorama filosófico general: el mundo de lengua alemana en el siglo XIX*, Encuentro, Madrid 1993.
- CREPALDI, Gabriele, *Prerrafaelistas*, Electa, Madrid 2002.
- “ “, *Turner y Constable: Naturaleza, luz y color en el romanticismo inglés*, Electa, Madrid 2000.
- CUÉLLAR, Carlos, *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, Debats, Valencia 2006.
- DAMASCENO, san Juan, *Sobre las imágenes*, PG. 94, 1268.
- D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid 1990.
- “ “, *«La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte»*, Akal, Madrid 1999.
- DE AGUILAR, José Manuel, O.P., «La imagen religiosa: consideraciones para una visión de conjunto», en: *Ara*, número 9, año III, Madrid, Julio 1966.
- DE ARANY y DE LA CENIA, Marqueses, y Ayerbe, don Antonio, *Cuadernos notables de Mallorca. Colección de don Tomás de Veri*, Madrid 1920.
- DE ARTEAGA, Esteban, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Edición de Fernando Molina, Tecnos, Madrid 1999.
- DE AZARA, D. Joseph Nicolás, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de cámara del Rey*, Imprenta Real, Madrid 1797.
- DE CHATEAUBRIAND, René, *Atala*, Cátedra, Madrid 1989.
- DE DIEGO, Estrella, *La invención de William Blake*, Fundación La Caixa, Madrid 1996.
- DE GRANADA, Fr. Luis, *Libro de oración y meditación*, En casa de D. Antonio de Sancha, Madrid 1786.
- DE LA ENCINA, Juan, *Retablo de la pintura moderna*, Espasa-Calpe, Madrid 1971.
- DE LA PUENTE, Joaquín, *El desnudo femenino en la pintura española*, Novoarte, Madrid 1964.
- DE LIGORIO, San Alfonso María, *Las glorias de María*, Imprenta de la librería religiosa, Barcelona 1879.
- DE LOZOYA, Marqués, *Historia del arte hispánico*, vol. V, Barcelona 1949.
- DE MADRAZO, Federico, «Discurso leído por D. —en la Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846», en manuscrito inédito publicado por Miguel Herrero García: “Un discurso de Madrazo sobre el arte religioso», *Arte español*, T. XIV, 40 Trimestre (1492), pp. 13-20.
- DE MAISTRE, José, *Las veladas de San Petersbugo. Conversaciones sobre el gobierno temporal de la Providencia*, Scientia, Barcelona 1943.
- DE MANJARRÉS, José, *Las Bellas Artes. Historia de la Arquitectura, la Escuela y la pintura*, Librería de Juan y Antonio Bastinos Editores, Barcelona 1881.
- DE MIGUEL, Pilar, *Del realismo al impresionismo*, Historia 16, Madrid 2000.
- DE PANTORBA, Bernardino, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Jesús Ramón García-Rama J., Madrid 1980.
- DE PAZ, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Barcelona 2003.
- DE PLAZAOLA, Juan, *Historia del arte cristiano*, B.A.C., Madrid 2001.
- “ “, *Historia y sentido del arte cristiano*, B.A.C., Madrid 1996.
- “ “, *El arte sacro actual*, B.A.C., Madrid 1965.
- “ “, *La iglesia y el arte*, B.A.C., Madrid 2001.
- “ “, *Introducción a la estética*, BAC, Madrid 1973
- DE PRADO BIEZMA, Javier, «Introducción» a Chateaubriand, *El genio del cristianismo. Bellezas de la religión cristiana*, Ciudadela, Madrid 2008.

- DE VÉLEZ, Fr. Rafael, *Apología del altar y del trono o Historia de las reformas hechas en España en tiempos de las llamadas Cortes, e impugnación de algunas doctrinas publicadas en la Constitución, diarios y otros escritos contra la religión y el estado*, Tomo I: «Apología del altar», Imprenta de Cano, Madrid 1918.
- DEL BARRIO MARINAS, Eustasio, *La Doctrina Cristiana expuesta teniendo en cuenta el orden del Catecismo único nacional. Con breve explicación de la doctrina. Ejemplos. Comparaciones. Gráficos. Escenas. Casos. Aplicaciones. Autor D. Eustasio del Barrio Marinas, profesor del seminario de Segovia*, 2ª edición, Imprenta de «El Adelantado», Segovia 1957.
- D'ORS, EUGENI, *Cincuenta años de pintura catalana*, Quadernus Crema, Barcelona 2002.
- DESSAIN, Charles Stephen, *Vida y pensamiento del Cardenal Newman*, San Pablo, Madrid 1998.
- DONOSO CORTÉS, Juan, *Filosofía de la historia. Juan Bautista Vico*, B.A.C., Madrid 1970.
- DORRA, Henri, *Die französischen Nazarener*, Städel, Frankfurt 1977.
- DUQUE, Félix, *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*, Akal, Madrid 1999.
- EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid 1986.
- EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid 2001
- ESTRADA HERRERO, David, *Estética*, Herder, Barcelona 1988.
- FALERO FOLGOSO, Francisco José, *La teoría del arte del krausismo español*, Publicaciones Universidad de Granada 1998.
- P. FÉLIX, *Conferencias pronunciadas en la catedral de París por el P. Félix de la Compañía de Jesús en 1867*, Traducidas y Publicadas por: *El Pensamiento Español*, año X, Madrid 1867.
- FEIJOO y MONTENEGRO, Fr. Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes: escrito por el muy ilustre señor D. Fr. Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, Maestro General del Orden de San Benito, del Consejo de S. M., a costa de la Real Compañía de Impresores y libreros*, Madrid 1734.
- FERRARI, LAFUENTE, «Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya», *Ideas Estéticas IV*, 1946.
- FEUERBACH, Ludwig, *La esencia del cristianismo*, Sígueme, Salamanca 1975.
- FLICHE, Agustín, y Martín, Víctor, *Historia de la Iglesia*, Tomo XXIII, Edicep, Valencia 1974; Tomo XXIV, Edicep, Valencia 1975.
- FRANCÉS, Victoria, *Dark Sanctuary*, Astiberri, Bilbao 2009.
- FREVERT, Ute, y Haupt, Heinz-Gerhard, *El hombre del siglo XIX*, Alianza, Madrid 2001.
- FRIEDLAENDER, W., *De David a Delacroix*, Madrid 1989.
- FURIÓ, Vicenc, *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid 2000.
- GAGE, John, *A Wonderful Range of Mind*, Yale University 1991.
- GALLEGO SERRANO, Julián, *En torno a Goya*, Librería General, Zaragoza 1978.
- “ “, «La pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma», en: *Catálogo de la Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1879)*, Madrid 1979.
- GALOFRE, José, *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes. Obra escrita en Roma por D. José Galofre, examinada y elogiada por la Academia de San Fernando, según Real orden comunicada al autor*, Imprenta de L. García, Madrid 1851.
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta, *Julio Romero de Torres*, Arco, Madrid 2008.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco, *El nacimiento de la Modernidad. Conceptos de arte del siglo XIX*, Publicaciones Universidad de Málaga, Málaga 2005.
- GARCÍA FONT, J., *La magia de la imagen*, MRA, Barcelona 1995.
- GARCÍA LEAL, José, *Filosofía del arte*, Síntesis, Madrid 2002.
- GAUNT, William, *El sueño prerrafaelista*, F.C.E., México 2005.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, «Arte europeo de los siglos XIX y XX», en: *Summa Artis vol. XXIII*, Espasa-Calpe, Madrid 2003.

- GIBSON, Michael, *El simbolismo*, Taschen, Colonia 2006.
- GINZBURG, Silvia, *Turner*, Anaya, Madrid 1990.
- GIVONE, Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid 2002.
- GOETHE, J. W., *Winckelmann*, Orbis, Barcelona 1985.
- GÓMEZ-HERAS, José M^a G., *Teología protestante. Sistema e Historia*, B.A.C., Madrid 1972.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena, «Pintura y escultura españolas del siglo XIX», en: *Summa Artis*, vol. XXXV, Espasa Calpe, Madrid 1999.
- GONZÁLEZ, D. Juan, *Sermones doctrinales, morales, dogmáticos, panegíricos, y apoloéticos de controversia católica y social, acomodados a las más urgentes y apremiantes necesidades de los actuales tiempos. Obra original, escrita por el presbítero D. Juan González, Doctor en Sagrada Teología, dignidad de Chantre de la Santa Iglesia metropolitana de Valladolid, y predicador de S. M.*, Tomo X: «Sermón sobre el evangelio del domingo duodécimo de Pentecostés», Imprenta de la Esperanza, Madrid 1853.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, *Destino histórico, experiencia religiosa y creación artística*, Publicaciones UPSA, Salamanca 1995.
- GRAS BALAGUER, Menene, *Edmund Burke, De lo sublime y de lo bello*, Alianza, Madrid 2005.
- GUILLÉN, Esperanza, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid 2007.
- GUTIÉRREZ ABASCAL, Ricardo, *Retablo de la pintura moderna*, Espasa Calpe, Madrid 1971.
- HAMLYN, Robin, *William Blake*, Fundación La Caixa, Madrid 1996.
- HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth, *Le poème de L'Âme par Janmor: Étude iconologique*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1977.
- HARRISON, Charles-Wood, Paul y Gaiger, Jason, *Art in Theory. 1815-1900. An Anthology of Enanging Ideas*, Blackwell, Oxford 2001.
- HATJE, Úrsula, *Historia de los estilos artísticos*, Tomo II, Istmo, Madrid 1998.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Vol. III, Labor, Barcelona 1985.
- HEGEL, G. W., *Lecciones sobre la Estética: Introducción*, Akal, Madrid 2007.
- HEINE, Heinrich, *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania*, Alianza, Madrid 2008.
- HENARES, Ignacio, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Cátedra, Madrid 1982.
- HENARES, Ignacio y CAPARRÓS, Lola, *La crítica del arte en España (1830-1936)*, Universidad de Granada 2008.
- HEREDIA SORIANO, Antonio, «El krausismo español», en: *Cuadernos salmantinos de filosofía* 378, II/I (1975).
- HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Cátedra, Madrid 1995.
- HERRERO, Javier, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Edicusa, Madrid 1971.
- HILTON, Timothy, *Los Prerrafaelistas*, Destino, Barcelona 2000.
- HIPPLE, W. J., «General and particular in the Discourses of Sir Joshua Reynolds: A Study in Method», en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XI, 1952-1953, pp. 231-242.
- HONOUR, Hugh, *El romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid 2002.
- ILLANES, José Luis y Ignasi Saranyana, Josep, *Historia de la Teología*, B.A.C., Madrid 1996.
- INSAUSTI, Gabriel, *John Henry Newman, Ensayos críticos e históricos*, Vol. I, Encuentro, Madrid 2008.
- INTERIÁN DE AYALA, Fr. Juan, *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas. Escrita por el M.R.P.M. —., de la Sagrada, Real y Militar Orden de nuestra Señora de las Mercedes, Redención de cautivos, Doctor teológico de la Universidad de Salamanca, Catedrático Jubilado de teología, Maestro de sagradas lenguas en dicha universidad, Predicador de S.M.* Manejamos aquí la edición de tres tomos, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, Barcelona 1883.
- JAMME, Christoph, *El movimiento romántico*, Akal, Madrid 1998.
- JAY GROUT, Donald, *Historia de la música occidental*, Alianza, Madrid 1984.

- JIRKU, Brigitte E. y Rodríguez, Julio, *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, PUV, Valencia 2009.
- JUNGMANN, José, *La belleza y las bellas artes según las doctrinas de la filosofía socrática y de la cristiana. Por José Jungmann. Sacerdote de la Compañía de Jesús, profesor de teología en la universidad de Innsbruck. Traducida directamente del alemán por Don Juan M. Orti y Lara*, Tercera Edición, tipografía del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, Madrid 1882.
- KANT, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid 2008.
- KÜNG, Hans, *Música y religión. Mozart, Wagner, Bruckner*, Trotta, Madrid 2008.
- KYMLIKA, W., *Filosofía política contemporánea. Una introducción*, Ariel, Barcelona 1995.
- LABOA, Juan María, *Historia de la Iglesia. Época contemporánea*, Tomo IV B.A.C., Madrid 2002.
- LACORDARIE, Fr. Enrique D., *Obras completas: Conferencias de París*, en versión preparada y anotada por el P. Raimundo Castaño, O.P., Lector de teología y Predicador General, Bruno del Amo, Madrid 1926.
- LAMBOURNE, Lionel, *Victorian Painting*, Phaidon, London 2005.
- LEGRAND, Francois, *La redécouvert des primitifs*, Catálogo Muser Jacquemart André, París 2008.
- LENZ, D., *The Aesthetic of Beuron and Other Writtings*, Londres 2002.
- LESSING, Gotthold Efrain, *Laocoonte. O sobre los límites en la pintura y la poesía*, Orbis, Barcelona 1985.
- LÉVÊQUE, M. Charles, *Estética o Ciencia de lo Bello*, Imprenta y librería nacional y extranjera de Hijos de Rodríguez, Valladolid 1878.
- LEVITINE, G., *All'Alba ella Bohème. I'Barbus: ribellione e primitivismo nella Francia neoclásica*, NIS, Roma 1985.
- LICHT, Fred, *Experiencia y transmisión de lo sagrado*, II Curso de Arte Sacro Fundación Félix Granada, Encuentro, Madrid 2000.
- LIPP, Ronal F., *Alphonse Mucha. El mensaje y el hombre*, Mucha Limited, Praga 2008.
- LLEDÓ, Joaquín, «Germán Hernández Amores. El clasicismo en la pintura española del siglo XIX», *Álbum. Letras-Artes* nº 52, Madrid 1985.
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Georges Rouault*, Polígrafa, Barcelona 1997.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan, *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, F.C.E., Madrid 1980.
- LORENTE, Jesús-Pedro, *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2005.
- MAMONEY, J. L., «Reynolds Discourses on Art: The Delicate Balance of Neoclassic Aesthetics», en: *The British Journal of Aesthetic*, nº 2, 1978, pp. 126-136.
- MARTÍN, Modesto y Resines, Luis, *La era del bien y del mal*, Fundación Joaquín Díaz, Valladolid 2002.
- MARTIN REYNOLDS, Donald, *Introducción a la historia del arte: el siglo XIX*, Gustavo Gili, Barcelona 1996.
- MARTINA, Giacomo, *La Iglesia, de Lutero a nuestros días. Época del liberalismo*, Tomo III, Cristiandad, Madrid 1974.
- MATEO SEVILLA, Matilde, *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*, Ministerio de Cultura, Santiago de Compostela 1991.
- MAYANS y SISCAR, Gregorio, *Arte de pintar*, Imprenta José Rius, Valencia 1854.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid 1961.
- METKEN, Günter, *Los Prerrafaelistas*, Blume, Barcelona 1981.
- METKEN, Sigrid, *Nazarener und nazarenisch. Popularisierung und trivialisierung eines kunstideals*, Catalog, Frankfurt, 1977.
- MOLINA CASTILLO, Fernando, *Esteban de Arteaga (1747-1799)*, Orto, Madrid 1998.
- MORALES y MARÍN, José Luis, *Goya. Pintor religioso*, Diputación General de Aragón, Zaragoza 1990.

- “ “, *Cuatro discursos de Moreno Nieto*, Excma. Diputación Provincial, Badajoz 1984.
- MORRIS, William, *Escritos sobre arte, diseño y política*, Doble J, Sevilla 2005.
- MOSES MENDELSSOHN, «Sobre los sentimientos. Carta Octava» en: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona 1999.
- NAVASCUÉS, Pedro y Quesada Martín, María Jesús, *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Sílex, Madrid 1992.
- NEPUEU, P. Francisco, *Exercicios interiores para venerar los Misterios de Nuestro Señor Jesucristo*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid 1713.
- NEWMAN, J. H., *Escritos autobiográficos*, Taurus, Madrid 1962.
- NOCHLIN, Linda, *El realismo*, Alianza, Madrid 2004.
- NOVALIS, *Fragmentos*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1997.
- “ “, *La Cristiandad o Europa. Edición de Antonio Poch Gutiérrez de Cavides*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1977.
- NOVOTNY, Fritz, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Cátedra, Madrid 2008.
- ORTEGA y GASSET, José, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid 1950.
- PALOMINO, Antonio, *El Museo pictórico y Escala óptica I: Teórica de la Pintura*, Aguilar, Madrid 1988.
- PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid 1988.
- PAU, Antonio, *Novalis. La nostalgia de lo invisible*, Trotta, Madrid 2010.
- PAZOS, D. Celestino, *El proceso del integrismo, esto es: refutación de los errores contenidos en el opúsculo «El liberalismo es pecado»*, Madrid 1885.
- PERRONE, Juan, *Prelecciones teológicas*, Imprenta de las Escuelas Pías, Madrid 1860.
- PI y MARGALL, Francisco, *Historia de la pintura en España*, Tomo I, Imprenta a cargo de Manini hermanos, Madrid 1851.
- POCHAT, Götz, *Historia de la Estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*, Akal, Madrid 2008.
- PORTELA SANDOVAL, J., *Casado de Alisal. 1831-1886*, Diputación Provincial de Palencia, 1986.
- PUJOL, Carlos, *Elizabeth Baret Browning. Los sonetos del portugués*, Planeta, Barcelona 1989.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *La escuela estética catalana contemporánea*, CSIC, Madrid 1953.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Historia del Arte*, Alianza Editorial, Madrid 2006.
- RAMOS DOMINGO, José, *Crónica e información en el sermonario español del siglo XIX*, UPSA, Salamanca 2008.
- “ “, *Pensamiento político*, UPSA, Salamanca 2004.
- “ “, *Juan Sebastián Bach: Las cantatas*, UPSA, Salamanca 2000.
- RAUCH, Alexander, *Neoclasicismo y romanticismo: la pintura europea entre dos revoluciones*, Ullmann-Könemann, Barcelona 2007.
- REALE, Giovanni y Antiseri, Darío, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Tomo III, Herder, Barcelona 2002.
- REPLINGER GONZÁLEZ, Mercedes, *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855): El programa de restauración de las artes*, Universidad Complutense, Madrid 1991.
- REYERO, Carlos, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*, Cátedra, Madrid 1996.
- “ “, *El arte del siglo XIX*, Anaya, Madrid 1992.
- “ “, *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París 1850-1900*, UAM, Madrid 2004.
- “ “, *La pintura de historia en España*, Cátedra, Madrid 1989.

- RIMBLAS, Ana, «Hotel Lachapelle», en: *Álbum letras-artes*, Madrid 1985.
- RIOUT, Deny, *William Turner*, Polígrafa, Barcelona 1966.
- D. Roberto, *Lecciones para cada día del mes de mayo, sacadas de la obra «Sobre el amor de María» de D. Roberto, Ermitaño Camaldulense de Monte Corona, y traducidas del original italiano*, Imprenta de El Católico, Madrid 1851.
- RODRÍGUEZ, Delfín, *Del Neoclasicismo al Realismo*, Historia 16, Madrid 1996.
- ROMERO COLOMA, Aurelia María, «El neoclasicismo de Antonio Rafael Mengs en su “Crucificado” del Palacio Real de Aranjuez», *Revista del Patrimonio Nacional* 142 (1990) 50-54.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Reflejos de la pobreza en la literatura y en la prensa del siglo XIX», en: *Ilustración y proyecto liberal: la lucha contra la pobreza*, Fundación Ideas e Investigaciones Históricas, Zaragoza 2001.
- ROSENBLUM, Robert y Janson, H. W., *El arte del siglo XX*, Akal, Madrid 1992
- ROVIRA ARMENGOL, José, *Emmanuel Kant. Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires 2005.
- RÜHLE, Volker, *En los laberintos del autoconocimiento: el «Sturm und Drang» y la Ilustración alemana*, Akal, Madrid 1997.
- RUSKIN, John, *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia 2000.
- “ “, *La Biblia de Amiens*, Adaba, Madrid 2006.
- SÁNCHEZ, Miguel, *La vida de Jesús. Impugnación de M. Renan*, Imprenta de la Regeneración, Madrid 1863.
- SARDÁ y SALVANY, Félix, *El liberalismo es pecado*, Librería y tipografía católica, Barcelona 1887.
- SCHILLER, Friedrich, *Escritos breves sobre estética*, Doble J, Sevilla 2007.
- SCHINDEL, Estela, *William Morris: la técnica, la belleza y la revolución*, Pepitas de calabaza, Logroño 2005.
- SEBASTIÁN, Santiago, «¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?», en: *Congreso Internacional Arte y Fe*, UPSA, Salamanca 1995.
- SCOTT, Walter, *La maga de la montaña*, Libra, Madrid 1977.
- “ “, *Ivanhoe*, Orbis, Barcelona 1988.
- SOBREGRAU, P. N., *El simbolismo. Soñadores y visionarios*, Tablate Miquis, Madrid 1984.
- STENDHAL, *Escritos sobre arte y teatro*, La Balsa de la Medusa, Madrid 2005.
- STUART MILL, John, *Consideraciones sobre el gobierno representativo*, Alianza, Madrid 2001.
- “ “, *Sobre la libertad*, Alianza, Madrid 2003.
- TAINÉ, H., *Filosofía del Arte*, Tomo I, F. Sempere y Compañía, Valencia 1910.
- “ “, *La pintura en Italia*, F. Sempere y Compañía, Valencia 1883.
- TEJADO, Gabino, *El catolicismo liberal*, Librería Católica Internacional, Madrid 1875.
- TUBINO, F. M., «Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura religiosa. I», *Revista de Bellas Artes*, núm. 22, 3 de marzo 1867, pp. 169-174.
- “ “, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Librería de A. Durán, Madrid 1871.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, «La Academia y el artista», en: *Cuadernos del Arte español*, Historia 16, Madrid 1992.
- URRUTIA, José, *Poesía española del siglo XIX*, Cátedra, Madrid 1999.
- VAN GOGH, Vicent, *Cartas a Teo*. Traducción, fragmentos biográficos, notas y epílogo de Antonio Rabinad, Paidós, Barcelona 2007.
- VALVERDE, Carlos, *Obras completas de Juan Donoso Cortés*, B.A.C., Madrid 1970.
- VALVERDE, Isabel, «El efecto Zola en la pintura moderna», en: *El naturalismo y la vida moderna*, Symposium 23 y 24 de noviembre de 2006, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2006.
- VALVERDE, J. M., *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona 1995.

BIBLIOGRAFÍA

- VARELA, Juan, *Correspondencia*, Aguilar, Madrid 1958.
- VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Debolsillo, Barcelona 2004.
- VERCELLONE, Federico, *Estética del siglo XIX*, La Balsa de la Medusa, Madrid 2004.
- VILLACORTA BAÑOS, F., *Culturas y mentalidades en el siglo XIX*, Síntesis, Madrid 1993.
- VILLOSLADA, R. G., *Historia de la Iglesia Católica*, Vol. IV, BAC, Madrid 1953.
- VON LEIXNER, Otto, *Nuestro siglo. Reseña histórica de los más importantes acontecimientos sociales, artísticos, científicos e industriales de nuestra época*, Traducción del alemán, revisada y anotada por D. Marcelino Menéndez Pelayo, Montaner y Simón, Barcelona 1883.
- WACKENRODER y TIECK, *Efluvios cordiales de un monje amante del arte. Con una reseña de August Wilhelm Schlegel*, Traducción e introducción de Héctor Canal y epílogo de Cord- Friedrich Berghahn, KRK, Oviedo 2008.
- WALTHER, Ingo F., *Paul Gauguin (1848-1903)*, Taschen, Colonia 2004.
- WEISS, R. P. Alberto María, del Orden de Predicadores, *Apología del cristianismo*, Traducción de la última edición alemana por el Dr. D. Norberto Font y Sagué, Pbro. con licencia del Ordinario, Herederos de Juan Gili, Barcelona 1906.
- WHITTALL, Arnold, *Música romántica*, Destino, Barcelona 2001.
- WILDE, Oscar, *El Renacimiento del arte inglés y otros ensayos*, América, Madrid 1920.
- WILHELM SCHLEGEL, August, *La Religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid 1999.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, «Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura» en: *Belleza y verdad sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona 1999.
- “ “, *Historia del Arte en la Antigüedad. Seguida de las Observaciones sobre la Arquitectura de los Antiguos*, Segunda Parte, Libro único Cap. I-XX, Orbis, Barcelona 1985.
- WINOCK, Michel, *Las voces de la libertad*, Edhasa, Barcelona 2004.
- WOLF, Norbert, *Friedrich*, Taschen, Madrid 2003.
- “ “, *Romanticismo*, Taschen, Madrid 2007.

ÍNDICES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

I. UNA MIRADA AL SIGLO XIX

1. *Retrato del Padre Lacordaire*. CHASSERIAU, 39
2. *Lectora de novelas*. ANTOINE WIERTZ, 48
3. *Cabezas de mujer*. FEDERICO DE MADRAZO KUTZ, 50
4. *La gran diáspora*. HENRI DE GROUX, 54

II. ALEMANIA

5. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*. JOSEPH NICOLÁS DE AZARA, 63
6. *La mañana*. PHILIPP OTTO RUNGE, 75
7. *Vista desde la ventana derecha del estudio*. CASPAR DAVID FRIEDRICH, 78
8. *Monje conteniendo el mar*. CASPAR DAVID FRIEDRICH, 79
9. *Las Edades de la vida*. CASPAR DAVID FRIEDRICH, 81
10. *En el velero*. CASPAR DAVID FRIEDRICH, 81
11. *La Abadía en el robledal*. CASPAR DAVID FRIEDRICH, 82
12. *Puerta del cementerio*. CASPAR DAVID FRIEDRICH, 82
13. *La Cruz en las Montañas*. CASPAR DAVID FRIEDRICH, 84
14. *Caminante sobre la niebla*. CASPAR DAVID FRIEDRICH, 87
15. *La cena de Emaús*. FRIEDRICH OVERBECK, 100
16. *La resurrección de Lázaro*. FRIEDRICH OVERBECK, 100
17. *Entrada de Jesús en Jerusalén*. FRIEDRICH OVERBECK, 100
18. *Retrato del pintor Franz Pforr*. FRIEDRICH OVERBECK, 101
19. *Cristo en casa de María y Marta*. FRIEDRICH OVERBECK, 103
20. *La venta de José*. FRIEDRICH OVERBECK, 104
21. *María e Isabel con niño Jesús y sanjuanito*. FRIEDRICH OVERBECK, 106
22. *Cristo en el monte de los olivos*. FRIEDRICH OVERBECK, 108
23. *Germania e Italia*. FRIEDRICH OVERBECK, 109
24. *El triunfo de la religión en las artes*. FRIEDRICH OVERBECK, 110
25. *La incredulidad de Santo Tomás*. FRIEDRICH OVERBECK, 113
26. *Sulamita y María*. FRANZ PFORR, 114
27. *El conde de Habsburgo y el sacerdote*. FRANZ PFORR, 115

28. *Sagrada Familia*. PETER VON CORNELIUS, 116
29. *Las tres marías ante el sepulcro*. PETER VON CORNELIUS, 117
30. *Las cinco vírgenes sabias y las cinco necias*. PETER VON CORNELIUS, 118
31. *Reconocimiento de José*. PETER VON CORNELIUS, 119
32. *Entierro de Cristo*. PETER VON CORNELIUS, 120
33. *El juicio final*. PETER VON CORNELIUS, 121
34. *Cristo en Getsemaní*. JOSEPH SUTTER, 122
35. *San Lucas pintando a la Virgen*. JOSEPH SUTTER, 123
36. *Depositione*. JOSEPH WINTERGERST, 124
37. *Apoteosis de Alberto Durer*. JOSEPH WINTERGERST, 125
38. *José y la mujer de Putifar*. PHILIPP VEIT, 126
39. *Ecce Homo*. PHILIPP VEIT, 127
40. *Descanso en la huída a Egipto*. PHILIPP VEIT, 128
41. *Las dos Marías junto al sepulcro de Cristo*. PHILIPP VEIT, 129
42. *José en prisión*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW, 130
43. *El lamento de Jacob*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW, 131
44. *Via Crucis*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW, 132
45. *Sagrada Familia bajo el pórtico*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW, 132
46. *Las cinco vírgenes sabias y las cinco necias*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW, 133
47. *Santa Bárbara*. FRIEDRICH WILHELM SCHADOW, 134
48. *San Roque distribuyendo la limosna*. JULIUS VEIT HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD, 135
49. *Las bodas de Caná*. JULIUS VEIT HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD, 136
50. *Anunciación*. JULIUS VEIT HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD, 136
51. *El tributo*. JULIUS VEIT HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD, 137
52. *El buen samaritano*. JULIUS VEIT HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD, 137
53. *El conde Rodolfo de Habsburgo y el sacerdote llevando la Eucaristía*. JULIUS VEIT
HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD, 138
54. *Domine, quo vadis?*. JULIUS VEIT HANS SCHNORRO VON CAROLSFELD, 139
55. *El bautismo de Cristo*. JOHANN HEINRICH OLIVIER, 140
56. *La santa cena*. JOHANN HEINRICH OLIVIER, 140
57. *El Conde de Habsburgo y el sacerdote*. JOHANN HEINRICH OLIVIER, 141
58. *María con Jesús y San Juanito*. JOHANN EVANGELIST SCHEFFER VON LEONHARDSHOFF, 142
59. *Santa Cecilia muerta*. JOHANN EVANGELIST SCHEFFER VON LEONHARDSHOFF, 143
60. *Santa Isabel distribuyendo la limosna*. GUSTAV HEINRICH NAEKE, 144
61. *San Lucas pintando a la Virgen*. EDWARD JACOB VON STEINLE, 145
62. *Madonna con Bambino y San Giovannino*. FRANZ RIEPENHAUSEN (1786-1831)
Y JOHANNES CHRISTIAN RIEPENHAUSEN, 145
63. *Ezzelino da Romano in Dungeon*. CARL FRIEDRICH LESSING, 146
64. *San Isidro Labrador*. JOSEPH VON FÜHRICH, 147
65. *Dios entregando a Moisés las tablas de la ley en el Sináí*. JOSEPH VON FÜHRICH, 147
66. *El sueño de la cruz*. GOTTLIEB SCHICK, 148
67. *Cristo y la Samaritana junto al pozo*. THEODOR REHBENITZ, 149
68. *La sopa del convento*. FERDINAND GEORG WALDMÜLLER, 151
69. *Apología del cristianismo*. ALBERTO MARÍA WEISS, 154

70. *Piedad*. PETER LENZ, 162
 71. *Capilla de San Mauro*. PETER LENZ, 163
 72. *Dibujo de ángel*. PETER LENZ, 164
 73. *Isis-Madonna*. PETER LENZ, 164
 74. *Jonás vomitando por el monstruo marino*. PETER LENZ, 165
 75. *Capilla de la Gracia*. PAULUS KREBS, 166

III. ITALIA

76. *Jesús y la Samaritana*. PIETRO BENVENUTI, 174
 77. *Santa Bárbara*. LATTANZIO QUERENA, 175
 78. *La aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka*. TOMMASO MINARDI, 182
 79. *Jesús y los discípulos de Emaús*. TOMMASO MINARDI, 182
 80. *Meditación sobre el Antiguo y Nuevo Testamento*. FRANCESCO HAYEZ, 183
 81. *Dogma de la Inmaculada Concepción*. FRANCESCO PODESTI, 185
 82. *Entierro de Atala*. CESARE MUSSINI, 185
 83. *La anunciación*. PIETRO GAGLIARDI, 186
 84. *El triunfo de la verdad*. LUIGI MUSSINI, 187
 85. *Jesús y los discípulos de Emaús*. CHERUBINO CORNIENTI, 187
 86. *Herodes, Salomé y San Juan Bautista*. GIUSEPPE FATTORI, 188
 87. *Los iconoclastas*. DOMENICO MORELLI, 189
 88. *La venta de José*. ALESSANDRO FRANCHI (1838-1914), 189
 89. *Natividad*. EUGENIO PRATI, 190
 90. *San Roque*. GUIDO RENI, 191
 91. *La signora di Monza*. STEFANO USSI, 192
 92. *Savonarola*. STEFANO USSI, 193
 93. *Mujer decimonónica*. SILVESTRO LEGA Y ODOARDO BORRANI, 193
 94. *I segreti del chiostro*. VICENZO CABIANCA, 194
 95. *La abandonada*. VICENZO CABIANCA, 195
 96. *El asilo*. TELEMACO SIGNORINI, 195
 97. *Confidencias*. CRISTIANO BANTI, 196

IV. INGLATERRA

98. *Retrato de Jhon Henry Newman*. EVERET MILLAIS, 206
 99. *El traslado del cuerpo de Cristo al sepulcro*. WILLIAM BLAKE, 211
 100. *Adán y Eva*. WILLIAM BLAKE, 212
 101. *El ángel de pie en el sol*. JOSEPH WILLIAM TURNER, 214
 102. *La noche del diluvio*. JOSEPH WILLIAM TURNER, 214
 103. *Moisés escribiendo el Génesis*. JOSEPH WILLIAM TURNER, 215
 104. *Pilato se lava las manos*. JOSEPH WILLIAM TURNER, 216
 105. *Cristo expulsando a los mercaderes del templo*. JOSEPH WILLIAM TURNER, 216
 106. *Cristo bendice el pan y el vino*. JOHN CONSTABLE, 217
 108. *La adolescencia de María*. DANTE GABRIEL ROSSETTI, 231

108. *Ecce Ancilla Domini*. DANTE GABRIEL ROSSETTI, 232
 109. *Hallada*. DANTE GABRIEL ROSSETT, 234i
 110. *La amada*. DANTE GABRIEL ROSSETTI, 236
 111. *María Magdalena en la puerta de Simón el Fariseo*. DANTE GABRIEL ROSSETTI, 237
 112. *El pastor veleidoso*. WILLIAM HOLMAN HUNT, 238
 113. *The Light of the World*. WILLIAM HOLMAN HUNT, 240
 115. *El despertar de la conciencia*. WILLIAM HOLMAN HUNT, 242
 115. *El chivo expiatorio*. WILLIAM HOLMAN HUNT, 244
 116. *El hallazgo de Jesús en el templo*. WILLIAM HOLMAN HUNT, 244
 117. *La sombra de la muerte*. WILLIAM HOLMAN HUNT, 245
 118. *Cristo en casa de sus padres (Carpenter's Shop)*. JOHN EVERETT MILLAIS, 247
 119. *El valle del descanso*. JOHN EVERETT MILLAIS, 248
 120. *¡Victoria, oh Señor!* JOHN EVERETT MILLAIS, 249
 121. *Pensamientos de convento*. CHARLES ALLSTON COLLINS, 250
 122. *Sagrada Familia*. CHARLES ALLSTON COLLINS, 251
 128. *Jacob y Raquel*. CHARLES ALLSTON COLLINS, 252
 124. *St. John Leading Home his adopted Mother*. CHARLES ALLSTON COLLINS, 252
 125. *Jesús le lava los pies a Pedro*. FORD MADDOX BROWN, 253
 126. *La juventud de nuestro Señor*. JOHN ROGERS HERBERT, 254
 127. *La Anunciación*. EDWARD BURNE-JONES, 255
 128. *Las vírgenes prudentes y necias*. FREDERIC LORKE LEIGHTON, 256
 129. *La Anunciación*. ARTHUR HUGHES, 257
 130. *Orphans*. GEORGE ADOLPHUS STOREY, 258
 131. *Santa Cecilia*. JOHN WILLIAM WATERHOUSE, 259
 132. *Confesión*. FRANK BERNARD DICKSEE, 259
 133. *Santa Isabel de Hungría tejiendo para los pobres*. MARIANNE PREINDELBERGER STOKES, 261
 134. *Madonna con Niño*. MARIANNE PREINDELBERGER STOKES, 262

V. ESPAÑA

135. *La Sagrada Familia*. FRANCISCO BAYEU, 268
 136. *La adoración de los magos*. FRANCISCO BAYEU, 269
 137. *Inmaculadas*. MARIANO SALVADOR MAELLA, 270
 138. *Santa Leocadia ante el Pretor*. MARIANO SALVADOR MAELLA, 271
 139. *Santa Catalina de Siena recibiendo la Sagrada comunión de un ángel*. MARIANO SALVADOR MAELLA, 272
 140. *Sueño de San José*. FRANCISCO DE GOYA, 274
 141. *Entierro de Cristo*. FRANCISCO DE GOYA, 276
 142. *La Sagrada Familia*. FRANCISCO DE GOYA, 277
 143. *San Cayetano*. FRANCISCO DE GOYA, 278
 144. *Cristo crucificado*. FRANCISCO DE GOYA, 279
 145. *San Bernardino de Siena predicando a Alfonso V de Aragón*. FRANCISCO DE GOYA, 281
 146. *Anunciación*. FRANCISCO DE GOYA, 282
 147. *San Bernardo curando a un cojo*. FRANCISCO DE GOYA, 284

148. *Tránsito de San José*. FRANCISCO DE GOYA, 285
149. *Aparición de la Virgen a San Julián*. FRANCISCO DE GOYA, 287
150. *La última cena*. FRANCISCO DE GOYA, 288
151. *Magdalena penitente*. FRANCISCO DE GOYA, 289
152. *Santas Justa y Rufina*. FRANCISCO DE GOYA, 290
153. *Prendimiento de Jesús*. FRANCISCO DE GOYA, 291
154. *La agonía del huerto*. FRANCISCO DE GOYA, 292
155. *La comunión de San José de Calasanz*. FRANCISCO DE GOYA, 294
156. *San Pedro*. FRANCISCO DE GOYA, 295
157. *Vita de San Francisco*. ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, 297
158. *San José y el Niño Jesús*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA, 297
159. *El corazón de Jesús adorado por ángeles*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA, 298
160. *San Sebastián atendido por Santa Irene*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA, 299
161. *Santa Cena*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA, 300
162. *La adoración de la Eucaristía por San Pascual Bailón*. VICENTE LÓPEZ PORTAÑA, 300
163. *Cristo en casa de Anás*. JOSÉ DE MADRAZO, 304
164. *El amor divino y el amor profano*. JOSÉ DE MADRAZO, 305
165. *Virgen con el Niño*. JOSÉ DE MADRAZO, 306
166. *La Beata princesa Pignatelli*. JOSÉ DE MADRAZO, 307
167. *La continencia de Escipión*. FEDERICO DE MADRAZO KUNTZ, 308
168. *Las Marías ante el sepulcro*. FEDERICO DE MADRAZO KUNTZ, 309
169. *Cabeza de San Pablo*. FEDERICO DE MADRAZO KUNTZ, 310
170. *Piedad*. FEDERICO DE MADRAZO KUNTZ, 311
171. *Conversión de San Pablo*. RAIMUNDO DE MADRAZO GARRETA, 312
172. *Jesús en casa de María y Marta*. LUIS DE MADRAZO KUNTZ, 314
173. *Sagrada Familia*. LUIS DE MADRAZO KUNTZ, 315
174. *La muerte de San Francisco*. CARLOS LUIS RIBERA, 316
175. *Tobías y el ángel*. EDUARDO ROSALES, 317
176. *Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso después de la muerte de Cristo*. GERMÁN HERNÁNDEZ DE AMORES, 318
177. *Entierro de San Lorenzo*. ALEJO VERA Y ESTACA, 320
178. *Descendimiento*. DOMINGO VALDIVIESO, 321
179. *Devotos de San Antolín*. JOSÉ CASADO DE ALISAL, 322
180. *El artista en Italia y demás países de Europa*. JOSÉ GALOFRE Y COMA, 325
181. *La recriminación a San Pedro*. LLUIS FERRANT I LLAUSAS, 332
182. *Tránsito de Moisés*. JOAQUÍN ESPALTER Y RULL, 333
183. *La era cristiana*. JOAQUÍN ESPALTER Y RULL, 335
184. *La túnica de José ante Jacob*. PELEGRÍ CLAVÉ Y ROQUE, 336
185. *El buen samaritano*. PELEGRÍ CLAVÉ Y ROQUE, 337
186. *Las postrimeras de Fernando III el Santo*. VIRGILIO MATTONI, 342
187. *Juana la Loca velando y acompañando el cadáver de Felipe el Hermoso*. FRANCISCO PADILLA, 343
188. *Conversión del Duque de Gandía*. JOSÉ MORENO CARBONERO, 343
189. *Traslación del cuerpo de San Francisco*. BENITO MERCADÉ FÁBREGAS, 345

190. *El entierro de San Sebastián*. ALEJANDRO Y FISCHERMANS, 346
 191. *Misa mayor en una iglesia andaluza*. JOAQUÍN MANUEL FERNÁNDEZ CRUZADO, 347
 192. *El viático*. LEONARDO ALENZA, 348
 193. *La comunión*. EUGENIO LUCAS Y VELÁZQUEZ, 349
 194. *La vicaría*. MARIANO FORTUNY MARSAL, 349
 195. *El confesionario*. IGNACIO PINAZO CAMARLENCH, 350
 196. *En misa*. JOSÉ GALLEGOS ARNOSA, 351
 197. *Sermón soporífero*. FERNANDO CABRERA CANTÓ, 351
 198. *Procesión en el templo*. JOSÉ BENLLIURE GIL, 352
 199. *No hay procesión por la tormenta*. JOSÉ GARCÍA RAMOS, 352
 200. *El beso de la reliquia*. JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA, 353
 201. *Salus infirmorum*. LUIS MENÉNDEZ PIDAL, 353
 202. *Entre dos frailes*. ANTONIO CASANOVA Y ESTORACH, 354
 203. *Santa Clara de Asís*. FRANCISCO DOMINGO MARQUÉS, 359
 204. *Virgen con el Niño*. JOAN LLIMONA, 361
 205. *Tornant del Tros*. JOAN LLIMONA, 362
 206. *El entierro de Cristo*. VIDAL GONZÁLEZ ARENAL, 363
 207. *Llegada al Calvario*. JOSÉ DE ECHENAGUSÍA, 364
 208. *Llegada al Calvario*. M. DE LA FUENTE, 365

VI. FRANCIA

209. *San Roque intercediendo a la Virgen por la curación de los apestados*. JAQUES LOUIS DAVID, 370
 210. *Belisario pidiendo limosna*. JAQUES LOUIS DAVID, 371
 211. *La entrega de las llaves de San Pedro*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, 373
 212. *El voto de Luis XIII*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, 374
 213. *Juana de Arco en la coronación de Carlos VII*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, 375
 214. *El martirio de San Sinfiriano*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, 376
 215. *Virgen adorando la hostia*. JEAN-AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, 377
 216. *Santa Teresa*. FRANCOIS PASCAL SIMON GERAD, 377
 217. *Cristo crucificado*. PIERRE-PAUL PROUDHON, 378
 218. *El entierro de Atala*. ANNE-LOUIS GIRODET-TRIOSON DE ROUCY, 379
 219. *Napoleón visitando a los apestados de Jaffa*. ANTOINE-JEAN GROS, 381
 220. *La balsa de la Medusa*. JEAN LOUIS THÉODORE GERICAULT, 385
 221. *Cristo en el huerto de los olivos*. EUGÈNE DELACROIX, 386
 222. *San Sebastián*. EUGÈNE DELACROIX, 387
 223. *Cristo en la cruz*. EUGÈNE DELACROIX, 388
 224. *La Piedad*. EUGÈNE DELACROIX, 389
 225. *Piedad*. EUGÈNE DELACROIX, 391
 226. *El buen samaritano*. EUGÈNE DELACROIX, 392
 227. *San Miguel vencedor del demonio*. EUGÈNE DELACROIX, 394
 228. *La lucha de Jacob y el Ángel*. EUGÈNE DELACROIX, 394
 229. *La expulsión de Heliodoro del Templo*. EUGÈNE DELACROIX, 395

230. *El bien y el mal*. VICTOR ORSEL, 398
 231. *La Cena*. HIPPOLYTE FLANDRIN, 401
 232. *Piedad*. HIPPOLYTE FLANDRIN, 401
 233. *Entrada de Cristo en Jerusalén*. HIPPOLYTE FLANDRIN, 402
 234. *Poème de L'Âme*. LOUIS JANMOT, 404
 235. *Poème de L'Âme*. LOUIS JANMOT, 404
 236. *Poème de L'Âme*. LOUIS JANMOT, 405
 237. *Poème de L'Âme*. LOUIS JANMOT, 405
 238. *La anunciación*. AMAURY-DUVAL, 406
 239. *Resurrección de los muertos*. VICTOR MOTTEZ, 407
 240. *Cristo consolador*. ARY SCHEFFER, 408
 241. *La tentación de Cristo*. ARY SCHEFFER, 409
 243. *Cristo y el discípulo amado*. ARY SCHEFFER, 410
 243. *Esther*. THEODORE CHASSERIAU, 410
 244. *Santa Cecilia*. THEODORE CHASSERIAU, 411
 245. *Canción de ángeles*. WILLIAM BOUGUEREAU, 412
 246. *Charite*. WILLIAM BOUGUEREAU, 413
 247. *Piedad*. WILLIAM BOUGUEREAU, 414
 248. *Jour morts*. WILLIAM BOUGUEREAU, 415
 249. *Entierro en Ornans*. GUSTAVE COURBET, 419
 250. *El Ángelus*. JEAN-FRANÇOIS MILLET, 420
 251. *La muerte y el leñador*. JEAN-FRANÇOIS MILLET, 421
 252. *Magdalena en el desierto*. HONORE DAUMIER, 422
 253. *Comunión*. ALFONSE LEGRÓS, 423
 254. *El Calvario*. ALFONSE LEGRÓS, 424
 255. *Las Repas des Pauvres*. ALFONSE LEGRÓS, 425
 256. *Charity*. FRANÇOIS BONVIN, 426
 257. *La muerte de una hermana de la Caridad*. ISIDORE PILS, 426
 258. *Bendición del trigo en Artois*. JULES BRETON, 427
 259. *Conferencias pronunciadas en la catedral de París*. P. FÉLIX, 428
 260. *Jesucristo*. M. LOUIS VEUILLOT, 439
 261. *Cristo muerto entre dos ángeles*. EDOUART MANET, 443
 262. *Cristo escarnecido por los soldados*. EDOUART MANET, 443
 263. *La Piedad*. VICENT VAN GOGH, 444
 264. *La noche estrellada*. VICENT VAN GOGH, 445
 265. *La visión tras el sermón*. PAUL GAUGUIN, 446
 266. *El cristo amarillo*. PAUL GAUGUIN, 447
 267. *La Orana María*. PAUL GAUGUIN, 448
 268. *Nave Nave Moe*. PAUL GAUGUIN, 450
 269. *El nacimiento de Cristo*. PAUL GAUGUIN, 450
 270. *Moisés en las aguas del Nilo*. GUSTAVE MOREAU, 451
 271. *San Jorge y el Dragón*. GUSTAVE MOREAU, 452
 272. *La aparición*. GUSTAVE MOREAU, 453
 273. *Sagrado Corazón*. ODILON REDON, 454

274. *Anunciación*. MAURICE DENIS, 455
275. *Cristo camino del calvario*. MAURICE DENIS, 456
276. *El niño Jesús entre los doctores*. GEORGES ROUAULT, 456

VII. EPÍLOGO

277. *El retablo del amor*. JULIO ROMERO DE TORRES, 460
279. *La gracia*. JULIO ROMERO DE TORRES, 461
279. *La samaritana*. JULIO ROMERO DE TORRES, 462
280. *Muerte de Santa Inés*. JULIO ROMERO DE TORRES, 463
281. *Samaritana*. ALPHONSE MUCHA, 464
282. *Virgen de las azucenas*. ALPHONSE MUCHA, 465
283. *Juan Hus predicando en la capilla de Belén*. ALPHONSE MUCHA, 466
284. *El monte Athos*. ALPHONSE MUCHA, 466
285. *Ilustraciones góticas*. ALPHONSE MUCHA, 468
286. *Mujeres*. VICTORIA FRANCÉS, 469
287. *Tori Amos con libélulas*. DAVID LACHAPELLE, 470
288. *La muerte*. JOAN LLIMONA I BRUGUERA, 472
289. *La oración-El Ave María*. DIONISIO BAIXERAS VERDAGUER, 473
290. *Catecismo Explicado*. EUSTASIO DEL BARRIO, 474
291 y 292. *Misal pontifical romano* (1923), 475
293. *Corazones de Jesús*, 476
294. *Jesús llevando sobre sus hombros al cordero*, 476
295. *Cristo amigo de los niños*. CARL CHRISTIAN VOGEL VON VOGELSTEIN, 477

ÍNDICE

ONOMÁSTICO

- Abellán, José Luis, 31
Abertinelli, Mariotto, 442
Aguirre, José, 334
Alacoque, Santa Margarita María, 51
Albani, Francesco, 60
Alenza, Leonardo, 347
Álvarez Lopera, José, 301
Amaury-Duval, Eugène Emmanuel, 406
Angélico, Fray, 93, 111, 112, 136, 146, 157, 159, 220, 323-324, 327, 397, 399, 406, 430, 440
Angelo, Paolo d', 85
Appiani, Andrea, 172
Araujo, Ceferino, 338
Aris Anglés, Enrique, 325
Armeling, Friedrich von, 151
Arruti y González Pola, Eugenio, 358
Arrau i Barba, José, 332
Arteaga, Esteban de, 265, 267, 485
Augusto, 105
Avendaño, Serafín, 358
Ayala, Juan Interián de, 266
Azorín, 30
- Baader, Franz von, 18, 396
Bach, Juan Sebastián, 65
Baixeras Verdaguer, Dionisio, 471
Balmes, Jaime, 29
Balzac, Honoré de, 416
Banti, Cristiano, 196
Baoutelau, Claudio, 356
Barbasan Laguernela, Mariano, 350
Baroccio, 280
Barrio, Eustasio del, 474
Barrot, Odilon, 427
- Baroccio, Federico, 283
Barth, Karl, 76, 95
Bartholdy, Jakob Salomon, 96, 102, 104
Bartolini, Lorenzo, 162
Bartolo, Tadeo di, 163
Bartolomeo, Fray, 111
Bastien-Lepage, Jules, 160, 258
Baudelaire, Charles, 389, 393, 408, 409
Bauer, Bruno, 19, 38
Bautain, Louis-Eugène, 40
Bayeu, Francisco, 268, 269, 270, 280
Bejarano, 338
Bellini, Giovanni, 111, 221
Benlliure Gil, José, 350
Benvenuti, Pietro, 173
Benozo Gozzoli, 111
Bentham, Jeremy, 22, 23
Berga Boix, José, 358
Berryer, Pierre-Antoine, 427
Besaucon, Alain, 229, 421
Beuron, escuela, 161-167, 474, 483
Bianchini, Antonio, 176, 177, 178, 179, 483
Birchall, Hesther, 238, 239
Bishop, 209
Blake, William, 210, 211
Blanc, Charles, 390
Blondel, Maurice, 28, 40
Böhme, Jacob, 74
Boisserée, Sulpice, 97, 396
Bonald, Louis de, 33, 34, 35
Bonnat, León, 160
Bonnetty, Agustín, 40
Bonvin, François, 424, 425
Borrani, Odoardo, 193

- Bosco, 54
 Bossi, Giuseppe, 173
 Boucher, François, 150, 412
 Bouguereau, William, 49, 408, 412-413, 463
 Boyce, Joana Mary, 260
 Brentano, 475
 Brenton, Jules, 51, 425
 Brett, John, 260, 403
 Brett, Rosa
 Brown, Ford Madox, 227, 252
 Browning, Elizabeth Barret, 255, 256, 260
 Bulwer, J., 118
 Burden, Jane, 227
 Burke, Edmund, 33, 85, 199, 200, 213
 Burne-Jones, Edward, 208, 254, 255, 260
- Cabianca, Vincenzo, 194
 Cabrera Cantó, Fernando, 349
 Camón Aznar, 275, 280
 Camus, Nicolas Le, 40
 Cano, Alonso, 275, 286
 Cano de la Peña, Eduardo, 342
 Canova, Antonio, 127, 150, 171-172, 181, 483
 Caracci, los, 374
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 99, 355, 420, 424
 Carducho, Vicente, 267, 301
 Carlyle, Thomas, 27, 218, 246
 Carlomagno, 105
 Carmona, Salvador, 364
 Carnevali, Giovanni, 181
 Carolsfeld, Eduard Veit Hans Schnorro von, 135
 Carolsfeld, Julius Veit Hans Schnorro von, 120, 135, 136, 137, 139, 141, 396
 Carolsfeld, Ludwig Veit Hans Schnorro von, 135
 Carpaccio, Vittore, 111
 Carracci, Annibale, 96, 178, 220
 Cartier, Esteban, 12, 438, 440, 441, 442, 487
 Casado de Alisal, José, 322
 Casanova y Estorach, Antonio, 354
 Casanovas, Ignacio, 360, 486
 Cavé, Pelegrí, 323
 Caveda, José, 340
 Ceán Bermudez, Juan Joaquín, 289
 Cenninis, Cennino, 407
 Cervantes, Miguel de, 342
 Chasseriau, Theodore, 38, 410, 411
- Chateaubriand, Francois-René, 33, 43, 94, 143, 326, 376, 380, 382, 383, 427, 486
 Chopin, Frédéric, 242, 390
 Cicoguara, Leopoldo, 173
 Cimabue, 335
 Cimbaue, Bencivieni di, 97, 176
 Ciriaco María, obispo auxiliar de Toledo, 438
 Clavé y Roqué, Pelegrí, 336
 Coello, Claudio, 327
 Cole, Thomas, 403
 Coleridge, S. T., 27
 Collinson, James, 224, 251
 Collins, Charles Allston, 225, 248, 249
 Comte, Augusto, 35, 36, 37
 Conca, Sebastián, 280, 296
 Consalvi, cardenal, 20
 Constable, John, 42, 215
 Corcos, Vittorio Matteo, 46
 Cornelius, Meter, 202, 399
 Cornelius, Peter von, 92, 95-97, 102, 115-118, 130, 133, 137, 138, 144, 153, 178, 202, 252-253, 303, 318, 324-325, 329, 335-336, 396, 399, 485
 Cornforth, Fanny, 235
 Cornienti, Cherubino, 181, 187
 Correggio, Antonio Allegri da Correggio, 93, 111, 158-159, 176, 179
 Cortés, Donoso, 29
 Corti, Constantino, 162
 Cossío, Ana María de, 333
 Courbet, Gustave, 45, 160, 355, 418, 419, 423, 436
 Cousin, Victor, 429
 Crespi Il Spagnuolo, Giuseppe María, 283
 Cuéllar, Carlos A., 467
 Cueto, Leopoldo Augusto de, 337
 Cueto, Rafael, 356
- Damasceno, San Juan, 69, 384
 Dante, Alighieri, 111
 Dario, Rubén, 459
 David, Jaques Louis, 98, 148, 150, 173, 181, 188, 253, 267, 301, 303, 341, 369, 370, 372, 378, 379, 380, 486
 Daumier, Honore, 45, 421, 422
 Delacroix, Eugène, 45, 160, 379, 384-387, 390, 392-393, 395, 408, 444, 487
 Delaroche, Paul, 410, 411
 Delécluze, Étienne Jean, 372

- Delorme, Auguste, 334
 Denis, Maurice, 449, 455
 Descartes, 17
 Decerell, Walter Hower, 225
 Díaz de Olano, Ignacio, 358
 Dickens, Charles, 225, 241, 247
 Dicksee, Frank Bernard, 259, 260
 Didon, Henry, 40
 Döllinger, 22
 Domingo Marqués, Francisco, 359, 360
 Donoso Cortés, Juan, 29
 Dorigny, 275
 Dorra, Henri, 399
 Dostoievski, Fiodor, 46
 Drey, Johann Sebastian von, 18
 Duffield Harding, James, 217
 Dyce, William, 227, 251-252
 Dumas, Alexandre, 46, 47
 Dupanloup, 22, 37
 Dupré, Giovanni, 172
 Duqueyla, Pauline, 372
 Durero, Alberto, 67-68, 93, 95, 102, 124-125, 131, 188, 335
- Echenagusía Erazquin, José de, 363
 Elbo, José, 338
 Engels, Friedrich, 417
 Espalter y Rull, Joaquín, 323, 333-336
 Espina y Capo, Juan, 358
 Esquivel, 338
 Eybl, Franz, 46
 Eyck, Jan van, 111
 Faber, Federico Guillermo, 209
 Faber, P., 155
 Fabris, Plácido, 184
 Faruffini, Federico, 181
 Fattori, Giuseppe, 188
 Federico de Prusia, príncipe, 133
 Feijóo, Benito, 265, 266, 485
 Félix, Padre, véase: Sardá y Salvany, Félix
 Fernández Cruzado, Joaquín Manuel, 347
 Ferrant i Llausas, Lluís, 317
 Ferrant y Fischermans, Alejandro, 322, 345
 Feuerbach, Ludwig, 19
 Fichte, Johann Gottlieb, 30, 43
 Fidias, 60
 Fielding, Copley, 217
- Fiesole, 96
 Flandrin, Hipólito, 318, 390, 399-403, 475
 Flaubert, Gustave, 416
 Flaxman, John, 202, 303
 Fohr, Karl Philipp, 96, 148
 Ford, Marie, 235
 Fortuny Marsal, Mariano, 348, 364
 Fouard, Constant, 40
 Fourier, Charles, 30, 45
 Fragonard, Jean-Honoré, 150
 Franchi, Alessandro, 189
 Francés, Victoria, 467
 Francesca, Piero Della, 93
 Francesco Francia, 111
 Francisco I, 105, 142
 Friedlander, W. 372
 Friedrich, Caspar David, 42, 72, 76, 77, 80, 83, 86, 88-89, 97, 139, 213, 382, 482
 Friedrich, Friedrich, 139
 Friedrich, Heinrich, 139
 Froude, R. N., 27
 Fuente, M. de la, 364
 Füger, Heinrich Friedrich, 99, 135
 Führich, Joseph von, 92, 146-147, 153
 Fuseli, John Henry, 211
- Gagliardi, Pietro, 186
 Gallego, Julián, 275, 295
 Gallegos Arnosa, José, 349
 Galofre, Baldomero, 358, 485-486
 Galofre y Coma, José, 180, 324-331
 Galwey, Enrique, 358
 García-Hispaletto, Manuel, 358
 García Ramos, José, 350
 Gassier, Pierre, 275, 280, 289
 Gaya Nuño, Juan Antonio, 171
 Gauguin, Paul, 442, 445-446, 449
 Gaunt, William, 261
 Gérard, Francois Pascal Simon, 376, 378, 486
 Gericault, Jean Louis Théodore, 384, 487
 Gérôme, Leon, 160, 412
 Ghirlandaio, Domenico, 96, 97, 111, 399
 Giaquinto, Corrado, 268, 274
 Gioberti, V., 20
 Giotto, 93, 96, 97, 111, 149, 323-324, 327, 335, 399-400, 440
 Girodet-Trioson de Roucy, Anne-Louis, 379, 380

- Goethe, Johann Wolfgang von, 46, 59, 66-67, 97, 148, 202, 326 399
- Gombrich, Ernest H., 261
- Gómez Moreno, María Elena, 336
- Gómez-Heras, 26
- González Arenal, Vidal, 361, 363
- González Velázquez, Zacarías, 296, 301
- Görres, Joseph, 18, 396
- Goya, Francisco de, 272- 275, 278, 280, 283, 286, 289, 291-295, 347, 485
- Gozzoli, Benozzo, 96
- Gracia Asarta, Inocencio, 358
- Gratry, Alphonse, 40
- Graziano, Guido di, 163
- Greco, El, 295, 384, 419
- Gregorio XVI, 21, 184
- Gros, Antoine-Jean, 333, 380-381, 486
- Groux, Charles de, 54, 55, 425
- Guariento, 221
- Guidi, Guido, 191
- Guirlandayo, 335
- Günther, Anton, 18
- Gutiérrez de la Vega, 338
- Haes, Carlos de, 358
- Hamann, Johann Georg, 66, 382
- Honour, Hugo, 379, 400
- Hardenberg, Friedrich von, 71
- Hare, J. Ch., 27
- Hauser, Arnold, 222, 228, 419
- Hayez, Francisco, 181, 183, 483
- Hazlitt, William, 213
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 69, 90-92, 97-98, 148
- Heine, Heinrich, 465
- Hemlink, 111
- Herbert, John Rogers, 254
- Hermes, Geog, 18
- Hernández Amores, Germán, 303, 318, 321, 334
- Herrero, Javier, 28
- Herrero Soriano, Antonio, 31
- Hess, Enrico, 178
- Hilton, Timothy, 230, 243, 261
- Hohenzollern-Sigmaringen, Katharina de, princesa, 162
- Holbein, Has, 88, 111
- Honasse, Miguel Ángel, 280
- Honour, Hugh, 83, 85, 292, 379, 400
- Hopkins, Anthony, 209
- Hottinger, Johann Konrad, 99
- Howitt, Ana Mary, 260
- Hügel, Friedrich von, 27
- Hughes, Arthur, 257, 403, 467
- Hugo, Victor, 46, 330, 416, 427
- Hunt, William Holman, 208, 224-225, 236-239, 241-246, 262, 403, 467
- Illies, 209
- Immermann, Karl Leberecht, 133
- Induno, Domenico, 181, 186
- Ingres, Jean Auguste Dominique, 150, 173, 180, 301, 303, 372, 376, 399, 407, 486
- Isabel la Católica, 342
- Iterián de Ayla, Fray Juan, 302
- Jamme, Christoph, 92
- Janmot, Louis, 403
- Jarves, James Jackson, 396
- Jiménez Aranda, José, 350
- Jordán, Lucas, 268, 275, 363
- Jouffroy, Theodore, 429
- Julio II, 105
- Jungmann, 151, 152, 153
- Kaaz, K. L., 138
- Kant, Immanuel, 17, 48
- Karstens, Ludwig Peter, 96
- Kaulbach, Wilhelm, 160
- Keble, J., 27
- Kersting, Georg Friedrich, 151
- Kingender, 273
- Kingsley, Ch., 27
- Koch, Johann Karl, 95, 406
- Koch, Joseph Anton, 93, 120, 135, 146, 148
- Kolbe, Karl Wilhelme, 138
- Kopstock, Friedrich Gottlieb, 76
- Krause, Friedrich, 30
- Krebs, Paulus, 165
- Kuhn, Johann Evagelist von, 18
- Labouré, Sta. Catalina, 50
- Lachapelle, David, 467
- Lacordaire, Henri, 21, 22, 396
- Lacordaire, P., 37

- Laprade, Victor, 431
 Lamartine, 427
 Lammenais, Felicité Robert de, 21, 37, 38, 396
 Lauger, P., 115
 Lega, Silvestro, 193
 Legrós, Alfonse, 423, 424
 Leighton, Frederic Lorkd, 256
 Leixner, Otto von, 418
 Lenz, Peter, 162, 163, 164
 León X, 105
 León XII, 21
 León XIII, 22
 Leonhardshoff, Johann Evangelist Scheffer von, 141-143
 Lepsius, Richard, 162
 Lessing, Carl Friedrich, 61, 146
 Lévêque, Charles, 430
 Lhardy y Garrigues, Agustín, 358
 Lindsay, Lord, 218, 396
 Lisipo, 60
 Llimona i Bruguera, Joan, 360, 361, 471
 Llorente, Manuel, 471
 Lochlin, Linda, 422
 Loisy, Alfred, 28
 López Portaña, Vicente, 296-299, 301, 347
 Lorenzale, Claudio, 323
 Lucas de Leyde, 111, 335
 Lucas y Velázquez, Eugenio, 348
 Luccardi, Vincenzo, 162
 Ludwigskirche, 119
 Luis de Babiera, príncipe, 120, 133
 Luis Felipe, monarca, 417
- Maella, Mariano Salvador
 Madrazo , José de, 303, 304, 305, 308, 318
 Madrazo, Pedro de, 272, 355
 Madrazo Garreta, Raimundo de, 313
 Madrazo Kutz, Federico de, 49, 308- 311, 313, 316-318, 336, 338, 356
 Madrazo Kutz, Luis de, 313-314
 Madrazos, los, 303, 316, 333, 338, 485
 Maella, Mariano Salvador, 268-269, 485
 Maistre, Joseph de, 33-35
 Makart, Hans, 160
 Manet, Édouart, 45, 160, 194, 442
 Manning, 209
 Mantengna, Andrea, 111, 442
- Mañe i Flaquer, Joan, 356
 Mar Anton, 111
 Marchese, P., 184
 Maratti, Carlo, 283
 Martellini, Gaspere, 181
 Martí y Alsina, Ramón, 358
 Martin Schön, 111
 Marx, Karl, 45, 223, 417
 Masarnau, Santiago, 308
 Massaccio, 93, 96, 102, 111, 335, 399
 Massimi, marqués, 96
 Massimo, Carlo, 104
 Massimo, Casino, 253
 Mattoni, Virgilio, 342
 Maura y Motaner, Francisco, 358
 Maurer, H., 141
 Maurice, F. D., 27
 Maximiliano, Emperador, 105
 Mayans y Siscar, Gregorio, 266
 Mechan, 138
 Mecenas, 105
 Médicis, 440
 Meissoner, Jean- Louis-Ernest, 364
 Memmi, Lippo, 111
 Mendelssohn, Moses, 65, 85, 126
 Mendelssohn-Bartholdy, Félix, 133
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 62, 222, 431
 Menéndez Pidal, Luis, 353
 Mengs, Antonio Rafael, 59, 62, 64, 152, 186, 267, 275, 278, 298, 324, 326, 364, 482, 485
 Mercadé Fábregas, Benito, 344, 345
 Mesina, Antonello de, 442
 Miguel Ángel, 111, 119, 124, 158, 176, 179, 220, 329, 393, 395, 397, 441
 Milá i Fontanals, Manuel, 323, 333, 485
 Milá i Fontanals, Pablo, 323, 344, 485
 Mill, John Stuart, 23, 24
 Millais, John Everett, 206, 224, 225, 239, 246-248, 254, 403
 Millet, Jean-François, 45, 190, 361, 419-421, 423
 Milton, 46, 211
 Minardi, Tommaso, 176, 181, 323, 483
 Mitjana de las Doblas, Rafael, 337
 Möhler, Johann Adam, 18
 Molmenti, Pompeo, 181
 Montalembert, Charles Forbes de, 21, 22, 37, 396, 397

- Morales y Marín, José Luis, 286
 Morelli, Domenico, 188, 189
 Moreno Carbonero, José, 343
 Morgan, Evelyn de, 260
 Morris, William, 223-224, 226, 262, 330, 485, 489
 Mosler, 95
 Mottez, Victor, 407, 408
 Moureau, Gustave, 361, 449, 455
 Mucha, Alphonse, 463, 465, 467
 Murillo, Bartolomé Esteban, 221, 327, 334, 441
 Mussini, Cesare, 184
 Mussini, Luigi, 186
- Nadal, Jerónimo, 118, 211, 286, 301
 Naeke, Gustav Heinrich, 144
 Napoleón, 93
 Newmann, John Henry, 27, 28, 206, 208-209, 484
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 20
 Nin y Tudó, José, 344
 Nodier, Charles, 372
 Novalis, 43, 67, 71-74, 80, 94, 157, 383, 482, 484
- Oleza, Juan, 355
 Oliver, Johann Heinrich Ferdinand, 95, 135, 138, 140-141
 Oliver, Friedrich, 95
 Oliver, hermanos, 120
 Ollé-Laprune, León, 40
 Orgagna, 111
 Orsel, Victor, 398-400
 Ortega y Gasset, José, 273
 Ostini, Pietro, 124
 Osuna, Duquesa de, 280
 Ozanam, Federico, 37, 427
 Overbeck, Cristian Adolph
 Overbeck, Friedrich, 49, 92, 95-97, 99, 102-105, 107-112, 114, 118-119, 124, 129-131, 143, 146, 150, 153, 160, 176, 181, 186, 251-253, 256, 303, 308-309, 313, 317-319, 323, 325, 329, 332-333, 335-336, 396, 399-400, 403, 406-408, 442, 475, 483, 485
 Owen, Robert, 25, 45
- Pacheco, 267
 Pallarés, Joaquín, 358
 Palomino, Antonio, 266, 303
- Pantorba, Bernardino de, 319, 320, 322, 341, 344
 Passavant, Johann David, 94-95, 97, 104-105, 113, 120, 140-141, 144, 148, 150, 482
 Patmore, 209
 Pérez Gadós, Benito, 341
 Pericles, 105
 Peroux, Joseph Nicolaus, 99
 Perrone, Juan, 20
 Perugino, Pietro, 96, 97, 111, 333
 Pi y Margall, Francisco, 334, 339
 Pietro, Sano di, 163
 Pforr, Franz, 92, 94-96, 99, 108, 112, 114-115, 119, 124, 137, 141, 150, 399
 Pijoán, José, 171
 Pils, Isidore, 419, 425
 Pinazo Camarlench, Ignacio, 348
 Pío VI, 22
 Pío VII, 20
 Pío VIII, 21
 Pío IX, 22, 50, 161, 184
 Pío X, 33
 Plantier, Monseñor, 402
 Plazaola, P. Juan, 11, 12, 53, 77, 85, 102, 227, 297, 303, 346, 381
 Podesti, Francesco, 184
 Pordenone, Il, 111
 Poussin, Nicolás, 286, 373, 375, 381
 Pradilla, Francisco, 342
 Prati, Eugenio, 190
 Praxíteles, 60, 157
 Proudhon, Pierre Joseph, 45, 378-379
 Prowting Roberts, William, 25
 Poussin, Nicolas, 98, 267, 369, 381
 Puccinelli, Antonio, 188
 Pugin, August Welby Northmore, 204-206, 209, 219, 223, 226, 254, 484
 Pusey, E. B., 27
- Quaï, Maurice, 371, 372
 Querena, Lattanzio, 173
 Rafael, 88-89, 93, 97, 102, 108, 111-112, 119, 141, 152, 176, 220, 225, 227, 308, 323, 327, 355, 373, 397, 412, 440
- Ramdohr, Friedrich W. Basilius von, 83
 Ramírez, Javier, 319
 Ramón Jiménez, Juan, 459

- Ravaisson, Félix, 430,
 Rauch, Alexander, 85, 86
 Redon, Odilon, 361, 449, 455
 Rehbenitz, Theodor, 120, 139, 148
 Reinholds, Joshua, 88
 Rembrandt, 347, 390
 Renan, M., 38, 40, 409
 Reni, Guido, 93, 152, 413
 Renoir, Pierre-Auguste, 286
 Revoil, Pierre, 396, 398
 Reyro, Carlos, 86
 Reynolds, Joshua, 201
 Ribera, Carlos Luis, 316-317
 Ribera, José de, 363
 Ribot, Théodore, 427
 Richard, Fleury, 396
 Richter, Adrián Ludwing, 151
 Richter, Ludwig, 151
 Riepenhausen, Johannes Christian, 144
 Riepenhausen, Franz, 144
 Rio, Alexis Francois, 218, 396-397, 430, 438
 Riquer, Alexandre de, 361
 Robertson, F. W., 27
 Rodríguez de Losada, José María, 343
 Rodolfo de Habsburgo, 113
 Romero de Torres, Julio, 358
 Romero de Torres, Rafael, 459
 Rosales, Eduardo, 316-318, 342
 Rosmini-Serbati, Antonio, 20
 Rossetti, Dante Gabriele, 49, 224-225, 228, 230, 233-235, 258, 463, 467
 Rouault, Georges, 449, 455
 Rousseau, Jean-Jacques, 382
 Rubens, Peter Paul, 94, 118, 159, 326, 327, 355, 386, 441
 Ruiz Ribera, Carlos, 337
 Runciman, Alexander, 217
 Runge, Philipp Otto, 74, 76, 482
 Ruscheweyh, F., 399
 Rusiñol, Santiago, 358
 Ruskin, John, 217-226, 239, 241, 243, 262, 330, 396, 485
 Schadow, Friedrich Wilhelm von, 129
 Sadler, Walter Dendy, 260
 Sainz, Casimiro, 358
 Saint-Simon, 30, 31, 35-36, 45
 Sánchez Cantón, Francisco Javier, 275
 Sánchez Perrier, Emilio, 358
 Sand, Jorge, 46
 Sardá y Salvany, Félix, 12, 32, 155, 427, 429-437, 487
 Sanz del Río, Julián, 30
 Schadow, Friedrich Wilhelm, 93, 96, 102, 118, 124, 130-131, 133, 134, 178
 Schadow, Rudolf von, 130
 Scheffer, Ary, 49, 408-409
 Schelling, Friedrich, 30, 76, 396
 Schick, Gottlieb, 96, 149
 Schiller, Friedrich, 62, 64, 482
 Schleger, August Wilhelm, 88, 138, 148
 Schleger, Friedrich, 18, 88, 126, 135, 144, 323
 Schleger, hermanos, 43, 88-89, 92, 157, 326, 334, 482, 484
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 17
 Schorr, J., 146
 Schnaase, 133
 Schumann, Robert, 465
 Schweitzer, Albert, 28
 Schwind, Moritz von, 151
 Scott, Walter Bell, 203, 233-234
 Sebastián Gabriel, infante, 332
 Selvatico, Pietro Estense, 177-180, 483
 Shakespeare, 238
 Siddal, Elizabeth Eleonor, 228, 235-236
 Siena, Marco da, 275
 Sièyes, Emmanuel-Joseph, 419
 Signorelli, Luca, 111
 Signorelli, Telemaco, 194
 Sigüenza, José de, 267
 Sorolla y Bastida, Joaquín, 353, 358
 Soubirous, Bernardette, 50
 Spinoza, 86
 Spitzweg, Carl, 151
 Staël, Madame de
 Stendhal, 97, 381
 Steiner, Fridolin, 162
 Steinle, Edward Jacob von, 144, 178, 256
 Stephens, Frederic George, 224
 Stokes, Marianne Preindelsberger, 260
 Stolz, Alban, 156
 Storey, Georg Adolphus, 258
 Strauss, David Friedrich, 19, 38
 Suárez Llanos, Ignacio, 344

- Sulpiz, 396
 Sutter, Joseph, 95, 99, 119-120, 141
 Swedenborg, Emmanuel von, 210
- Taine, Hippolyte, 46, 97
 Tejado, Gabino, 32
 Tenerani, Pietro, 172, 176, 323, 483
 Thorvaldsen, Bertel, 130, 150, 172-173
 Tieck, Ludwing, 43, 144, 178
 Tiépolo, Giambattista, 171, 213, 274, 283, 365
 Tintoretto, 221, 235
 Tissot, James Jacques, 47
 Tiziano, 93, 111, 158, 215, 221
 Tomé, Narciso, 331
 Tonnelle, Alfred, 431
 Torrás y Bages, José, 360, 486
 Tubino, Francisco María, 303, 360
 Turner, Joseph Mallord William, 42, 212-213, 215
 Tyrrel, George, 28
- Uccello, Paulo, 93
 Uchtritz, F. Von, 133
 Ugarte Bereciartu, Ignacio, 358
 Urgell Inglada, Modesto, 358
 Ussi, Stefano, 192
- Valdivieso, Domingo, 321
 Valera, Juan, 30
 Valldeperas, Eusebio, 303
 Valle Inclán, Ramón, 459
 Valverde, Carlos, 29
 Van Gogh, Vicent, 45, 390, 442, 444-445
 Vancells, Joaquim, 361
 Vanni, Francisco, 143
 Vayreda, Joaquín, 358
 Velázquez, Diego, 283, 327
 Vélez, Rafael de, 28, 29
 Valle Inclán, Ramón del
 Venegas, Alejo, 342
 Venturi, Lionello, 71
 Veronés, Paolo, 221
 Vera y Estaca, Alejo, 319-321
 Veri, Tomás de, 289
 Veronese, Paolo, 235
- Verrochio, 335
 Veuillot, Louis, 40, 438
 Veit, Philipp, 93, 96, 102, 118, 126-130, 135, 139-140, 146, 178, 396
 Vilamala, José, 471
 Vilar, Manuel, 323
 Villegas, José, 361
 Vinci, Leonardo da, 111, 112, 152, 157, 173, 220
 Vinegra Lasso de la Vega, Salvador, 348
 Vogelstein, Carl Christian Vogel von, 95, 99, 178, 477
 Vonet, Simón, 275
- Wächter, Eberhard, 99
 Wackenroder, Wilhem Heinrich, 42, 67, 68-69, 71, 80, 92, 94, 120, 144, 157, 178, 382, 482, 484
 Waldmüller, Ferdinand Georg, 151
 Walpole, Horacio, 202
 Walther, Ingo F., 449
 Ward, Guillermo Jorge, 209
 Waterhouse, John William, 258, 463
 Webb, Philip, 219
 Weiths, 153
 Weiss, Alberto María, 12, 46, 153, 155-161, 483
 West, Benjamín, 217
 Wereschtschagin, Wassilij Wassiljewitsch, 160
 Wierix, los, 102, 118, 286
 Wiertz, Antoine, 46, 160
 Wilde, Oscar, 225
 Winckelmann, Johann Joachim, 59, 60-62, 64, 68, 156, 171, 324, 326, 369, 482
 Wintergerst, Joseph, 95, 99, 115, 124, 125
 Wilde, Oscar, 41
 Wolf, Norbert, 200
 Wolgemut, 125
 Woolner, Thomas, 224
 Wordsworth, William, 206, 215
 Würger, Jacob, 162, 165
- Xeller, 95
- Ziccaro, Federico
 Zola, Emile, 416-417
 Zucano, Federico, 275
 Zurbarán, Francisco de, 345