

La clausura monástica femenina en la pintura española del siglo XIX

Pedro José MARTÍNEZ PLAZA
Museo del Prado
pedroj.martinez@museodelprado.es

- I. Introducción.**
- II. Visiones literarias e históricas de la clausura.**
- III. Sobre la definición y evolución de los asuntos inspirados en la vida monástica.**
- IV. Conclusiones.**

I. INTRODUCCIÓN

En la pintura española del siglo XIX, especialmente a partir de 1830 y sobre todo durante la segunda mitad, es posible encontrar un buen número de obras que muestran diferentes aspectos de la vida monástica y conventual, ya fuera desde la contemporaneidad o ya estuvieran aquellas inspiradas en la Historia, en la literatura o en la hagiografía de determinados santos, como Santa Teresa de Jesús. Se trata de un grupo de representaciones más diverso que numeroso: si bien es cierto que los ejemplos que se han podido recopilar durante esta investigación no superan el medio centenar, en ellos se observa una gran variedad temática y argumental. Aunque este tipo de asuntos interesó, por razones muy diferentes, a un buen número de artistas, que cuentan en su mayoría con una o dos obras de esta temática, hubo algunos, como Joaquín María Herrer Rodríguez, que mostraron cierta especialización. Muchos, como este, se decantaron indistintamente por escenas de órdenes masculinas y femeninas, pero este artículo se centra en el estudio de estas últimas y, de forma más concreta, en aquellas que recogieron diferentes lugares y momentos de la vida en clausura.

II. VISIONES LITERARIAS E HISTÓRICAS DE LA CLAUSURA

La literatura romántica alimentó una visión de la clausura femenina que encontró su réplica en diferentes manifestaciones artísticas. Entre los libros de viajes escritos por extranjeros, puede destacarse el de William George Clark, quien recordaba su vivencia en el Monasterio de las Úrsulas de Toledo, al haber visto a una monja en la clausura, de la que le impresionó la forma de cubrir su cuello y garganta¹. Desde los albores del Romanticismo, los escritores españoles cultivarían una imagen de la monja muy particular. El tipo formalizado por la literatura fue analizado por Vicente de la Fuente -erudito canonista e historiador de la Iglesia- en el artículo dedicado a “La Monja”, que escribió para *Españoles pintados por sí mismos*:

“Llegó el año 34, y todos los escritores prosistas y poetas tuvieron comecón por escribir acerca de ellas y sacarlas a lucir en todas sus

¹ CLARK, W. G., *Gazpacho, or Summer Months in Spain*, Londres 1850, p. 96.

composiciones. Descolgarónse los novelistas con la Monja sangrienta y la Abadesa; la Monja Alférez [...]. Los folletinistas [...] llenaron los cuartos bajos de todos los periódicos político-sociales con novelas traducidas o refundidas en que intervenía alguna comunidad de monjas, o cuando menos la superiora de algún convento [...] Las puertas de las estamperías estaban llenas de láminas monjiles, en cada muestra había una Eloísa junto a una Julieta, una Monja orando, más allá en otra estampa una novicia dando a besar la mano a un joven por entre las rejas del locutorio. [...] Los que han explotado de lleno el tipo desde entonces hasta de ahora han sido los autores dramáticos. [...] Un drama sin monjas es poco menos que una ópera sin timbales”².

No obstante, Vicente de la Fuente opuso esta caracterización a la verdadera realidad de las órdenes monásticas tras las desamortizaciones, contra cuyas consecuencias -nefastas para la Iglesia española³- lanzó una feroz crítica, que por otra parte estaba en absoluta consonancia con su posicionamiento ideológico y político:

“prescindiendo de lo manoseado que está ese género de anécdotas monjiles, parece lo más adecuado al describir un tipo, hacerlo según las impresiones del momento. ¿Y quién sería capaz en el día de tratar festivamente y con ligereza a toda una clase tan respetable a un tiempo bajo su aspecto religioso, como digna de lástima por su aciaga suerte?”⁴.

De la Fuente sintetizaba de este modo las dos visiones que la literatura y el arte en España ofrecieron sobre la vida monástica femenina durante toda la centuria antepasada: la primera, con un marcado tono anecdótico, rayano muchas veces en la frivolidad, aparece condensada en la bien conocida figura de Don Juan, revitalizada entonces gracias a José Zorrilla. En la pintura coetánea, esta imagen tuvo numerosos ejemplos, de sobra conocidos⁵, pero existieron además otras interpretaciones, basadas directamente en obras literarias o de carácter libre. Respecto a lo primero, debe destacarse el cuadro *Margarita la Tornera*, tomada del drama homónimo de Zorrilla, con el que Cecilio Pla concursó en la Exposición Nacional de 1893, y que conocemos por una reproducción grabada:

² DE LA FUENTE, V., “La monja”, *Españoles pintados por sí mismos*, Madrid 1843-44, vol. II, pp. 267-275, aquí pp. 271-272.

³ Véase fundamentalmente CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., (ed.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, San Lorenzo del Escorial 2007.

⁴ FUENTE, V. de la, o.c., pp. 374-375.

⁵ VV.AA., *Tres mitos españoles. La Celestina. Don Quijote. Don Juan*. cat. exp., Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2004.

“El pincel que ha sabido pintar aquel claustro y representar tan acabadamente la devoción de la pobre monja que, sin otras armas que la oración y la fe, logra salvarse de la corrupción del mundo y ver sus pecados perdonados es digno de la pluma del poeta que en tan sublimes versos creó en esta leyenda, al lado de Margarita, uno de los infinitos tipos de galanteador libertino como ha producido la poesía española”⁶.

Respecto a otras interpretaciones particulares, el cuadro de *Adiós para siempre* de Víctor Manzano⁷, de 1860, muestra hasta dónde los pintores pudieron imaginar este tipo de amores frustrados, que no siempre suponían un simple remedo de las fuentes literarias, como aquí: ambientado en la época de Felipe IV, representa a un caballero desesperado ante la reja de un locutorio, detrás del cual el espectador imagina la presencia de la amada. Como en Pla están los tres elementos argumentales imprescindibles en estos temas: el hombre, la mujer apartada del siglo y los barrotes que limitan ambos mundos; pero aquí quien queda en sombra es la joven novicia, oculta más allá de esta barrera.

El sino de las novicias siguió siendo argumento de otros pintores hasta final de siglo, en composiciones de gran sencillez, imbuidas, especialmente las últimas, de cierto simbolismo, y que respondían a un mismo esquema: una joven novicia, en la soledad de su celda o de su retiro, reflexiona sobre su propia vida. Así, Carlos Vázquez Úbeda, en un cuadro que tituló *Recuerdos de amor*, nos muestra, según el crítico Augusto Comas:

“una novicia sentada al borde de una escalinata, suspende la piadosa lectura del libro de oraciones, para fijarse en el grupo de unos palomos que, con sus arrullos amorosos, traen tal vez a su memoria dulces recuerdos de pasadas y marchitas ilusiones”⁸.

Una composición muy parecida tiene *La Novicia* de Jaime Morera (Lleida, Museo de Arte Jaime Morera), pero sin el recurso al arrullo de las palomas. Vicente Palmaroli, en una obra conocida tan solo por fotografía [fig. 1], representa también la soledad de una joven monja, que ha interrumpido la lectura en el interior de su celda, y descorre la cortina de su ventana para mirar a través del cristal el mundo que ha dejado atrás. Su cara revela cierta resignación y tristeza, y al espectador no le es difícil imaginar las razones de tal semblante. Otros

⁶ REPARAZ, G., “Nuestros grabados”, *La Ilustración española y americana* (Madrid), 30 de julio de 1893, p. 55. La obra se encuentra reproducida en p. 61.

⁷ En paradero desconocido. Reproducido en *Museo Universal* (Madrid), 2 de diciembre de 1860, p. 388.

⁸ COMAS, A., *Exposición Internacional de Bellas Artes, 1892: juicios críticos*, Madrid 1893, p. 90.

artistas ofrecieron, sin embargo, una visión del espacio de los locutorios ajena a toda interpretación novelesca o amatoria.

Así lo hizo el sevillano Valeriano Domínguez Bécquer (hermano de Gustavo Adolfo), en un dibujo conocido tan solo mediante su reproducción grabada⁹: identificado por el artista como “Refresco en el locutorio después de la profesión”, no esconde cierta crítica hacia el clero, habitual, por otro lado, en este pintor; la escena en realidad muestra el refrigerio tomado por los celebrantes tras la profesión de alguna novicia, cuya existencia se presume más allá de la habitual reja de clausura. Joaquín Sorolla, en *Locutorio* de 1892 -obra conocida por fotografía¹⁰-, muestra la cotidianeidad de este espacio monástico, con familiares que se agrupan para poder hablar con las monjas, que nuevamente ocupan el espacio invisible de la clausura. El asturiano Luis Méndez Pidal ambienta *En el locutorio* (Museo de Pontevedra, hacia 1908) en el monasterio benedictino de San Pelayo (Oviedo). Representa la visita de una niña a su hermana, y su conversación a través de la reja. Como en Sorolla, la ambientación adquiere un destacado papel, aquí protagonizada por el *Apostolado* del Greco que decora la estancia y que el propio artista había descubierto allí en 1893.

Por otro lado, las desamortizaciones eclesiásticas supusieron la destrucción y la pérdida de una parte considerable de bienes artísticos y motivaron el nacimiento de una verdadera conciencia patrimonial e histórica. Esta encontró reflejo en diferentes proyectos editoriales destinados a la difusión pública de los diferentes monumentos y ciudades españolas, y, con ello también de algunos de los principales conjuntos monásticos del país. *Recuerdos y bellezas de España*, dirigida por Francisco Javier Parcerisa, se publicó desde 1839 en diferentes tomos. *España artística y monumental*, estuvo a cargo del también paisajista Genaro Pérez Villaamil y vio la luz, en tres volúmenes, en París desde 1842. En ambos casos se recogen imágenes de numerosos conventos y monasterios. El interés en los dos está focalizado en la descripción de los interiores arquitectónicos -pertenecientes normalmente a monasterios de gran riqueza histórica y cultural, que es lo que motiva, al cabo, su inclusión- pero muy pocas veces estos se muestran habitados por sus moradores naturales. En efecto, la mayoría de las vistas de Parcerisa y Villaamil incluían tipos populares que las singularizaban y caracterizaban. Pero solo en contadas ocasiones los monasterios aparecen habitados por sus respectivos religiosos.

Esto también resulta muy significativo y manifiesta una situación que había de ser realmente dramática, pues así fue denunciada en los respectivos comentarios. En el volumen VI, dedicado a Sevilla y Cádiz se señala:

⁹ *La Ilustración española y americana* (Madrid), 1 de septiembre de 1872, p. 525.

¹⁰ Museo Sorolla, inv. 81538, atribuida a Antonio García Peris.

“Casi nada queda ya en Sevilla de la riqueza monumental que acumularon las corporaciones religiosas de ambos sexos, las órdenes militares, los establecimientos piadosos y todos los institutos, ya eclesiásticos, ya seculares”¹¹.

El texto acompaña a la reproducción de la Torre de Don Fadrique, perteneciente al Convento hispalense de Santa Clara, que es además, y esto es revelador, una de las pocas láminas de toda la publicación donde estos espacios eclesiásticos aparecen habitados por religiosas, en este caso clarisas. Otra lámina que incorpora a sus respectivas religiosas de clausura en un espacio arquitectónico es la titulada *Capilla de Sn. Pedro (Monasterio de Sijena)*, perteneciente al volumen de Aragón (1844) donde aparecen tres hermanas con el hábito de la Orden de San Juan de Jerusalén.

En las vistas de la *España artística y monumental*, la única clausura femenina que se muestra habitada es la de las Huelgas de Burgos, si bien hasta en cuatro láminas diferentes¹², mientras que solo en dos se muestra una clausura masculina (en concreto las de San Bartolomé de Lupiana, en Guadalajara, y Santa Engracia, en Zaragoza). Las Huelgas era uno de los principales conjuntos monásticos en España y su riqueza histórica y artística motivarían la decisión de Villaamil. Pero ha de tenerse en cuenta, además, que el artista debió sentirse estimulado ante la oportunidad de acceder a espacios ajenos a la visita pública, tal y como revela el comentario que acompaña a la lámina que representa la claustrilla del monasterio:

“Dentro de clausura existe el patio llamado la Claustrilla, que nuestro artista el señor Villaamil pudo copiar, gracias a la amabilidad con que la ilustrísima Señora Doña Luisa Benita Rascón, actual abadesa de las Huelgas, le facilitó la entrada y le indicó cuantas preciosidades se encierran en el monasterio”¹³.

Este interés por representar los interiores monásticos también movió al oscense Valentín Carderera, contemporáneo de Villaamil y Parcerisa, y que es quizá

¹¹ MADRAZO, P., “Sevilla y sus monumentos desde la conquista de San Fernando hasta la conclusión de la edad media”, en PARCERISA, F.J., *Recuerdos y bellezas de España. Sevilla y Cádiz*, vol. VI, Madrid 1839, p. 448.

¹² En el volumen I aparecen, por este orden: *Santa María de las Huelgas en Burgos: La Claustrilla*, y *Exterior del monasterio de Santa María de las Huelgas en Burgos*. En el volumen II aparecen, por este orden: *Interior del coro de las Huelgas de Burgos* y *Capilla de Belén de las Huelgas*. Véase PÉREZ VILLAAMIL, G., *España Artística y Monumental*, Paris 1842-1850.

¹³ ESCOSURA, P. de la, “Santa María de las Huelgas en Burgos: la Claustrilla”, en PÉREZ VILLAAMIL, G., o.c., vol. I, Paris 1842-1850, p. 10.

el artista que mayor interés mostró por estos asuntos durante toda la primera mitad del siglo XIX, y el que más testimonios nos ha dejado. No solo recogió, de manera fidedigna, el interior de algunos monasterios, sino también la indumentaria propia de muchas órdenes, normalmente también a través de acuarelas y dibujos. Al igual que Villaamil, representó la Sala Capitular y el Coro de las Huelgas, si bien con encuadres mucho más originales. El número de monasterios que visitó es, según indican sus obras, muy numeroso, y se interesó también por los espacios de clausura: el de la Encarnación de Ávila, el de San Miguel de Huesca (conocido como *Las Miguelas*)¹⁴ y el de Sigena, entre otros. En el monasterio abulense pintó el Coro alto, recogiendo con fidelidad el retablo al fondo (que aún se conserva), presidido por la *Virgen de la Clemencia*, protagonista de una de las visiones de Santa Teresa. En casos como el de Sigena, su labor es fundamental, dada la destrucción posterior que sufrieron parte de sus estancias, como la Sala Capitular que él reproduce (Colección Duques de Villahermosa).

De una forma mucho más clara que en Parcerisa y Villaamil, Carderera muestra su interés por visitar y presenciar escenas privadas a la vista pública, que se habían mantenido casi intactas durante siglos y cuya verdad histórica, por eso mismo, quedaba fuera de cualquier duda; a ello se unía su deseo de documentar un patrimonio cuya supervivencia nadie podía asegurar, extremo este que no hacía sino acrecentar su interés hacia ellos. Por eso mismo, sus interiores difieren de la visión coetánea que ofreció la pintura *troubadour* de los interiores conventuales: este género -basado en la representación, en obras de pequeño tamaño, de diferentes asuntos con un trasfondo histórico- acudió con frecuencia a este tipo de escenas, si bien entre los españoles apenas tuvo seguidores. Tan solo merece la pena reseñar el *Claustro de monjas* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) que José Arrau y Barba pintó en Barcelona en 1832 y presentó en la Exposición de la Academia de San Fernando al año siguiente¹⁵: se trataba ante todo de un ejercicio de perspectiva, donde la presencia de dos hermanas resulta irrelevante e incluso anecdótica. Por el contrario, Carderera levanta acta de un pasado vivo, que no necesita imaginar, y por eso lo representa de forma fiel y sincera.

De manera paralela, Carderera recogió, sobre todo a través de aguadas, la indumentaria característica de muchas de las órdenes monásticas, siempre femeninas. Como en el caso de sus vistas de interiores, no se trata tanto de un interés específico por esta forma de vida, sino de un deseo por documentar la riqueza de la indumentaria nacional, pues Carderera también recogió diferentes

¹⁴ Museo Lázaro Galdiano, respectivamente inv. 09151 y 09727.

¹⁵ NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid 1999, p. 116, nota 391.

trajes populares de zonas muy diversas¹⁶. Se conocen cerca de una veintena de aguadas, dedicadas a otros tantos hábitos de religiosas, muchos de ellos de su Aragón natal, pero también de Toledo, Burgos y Valladolid¹⁷. Todos ellos se encuentran identificados por el propio artista con precisión, lo que evidencia el marcado carácter documental que tuvieron. Además, la mayoría de estos hábitos son específicos de España y por tanto no se encontraban recogidos en *Historia y trajes de las órdenes religiosas* del abate Tiron, cuya edición en castellano fue revisada y publicada en 1846 en Barcelona. Carderera para entonces llevaba ya algunos años recogiendo este tipo de trajes y aunque parece que las aguadas de religiosas formaban parte de un proyecto sobre *Antigüedades Nacionales*¹⁸, no debemos olvidar este hecho, que, como poco, permite pensar que el pintor tuvo en cuenta el libro de Tiron (posiblemente alguna edición francesa) a la hora de seleccionar los hábitos que pensaba representar.

Este conjunto carece de parangón en el medio artístico español, pues no se sabe de ningún otro artista que mostrase un interés siquiera parecido por estos asuntos. Se han localizado algunos dibujos de pintores -como uno de *Monja carmelita* de Manuel Castellano¹⁹-, que recogen con precisión los diferentes colores y elementos del hábito y que hubieron de tener una función documental. En la segunda mitad de siglo, algunos artistas mantuvieron vivo este interés por representar a religiosas y religiosos, normalmente pertenecientes a alguna orden mendicante. En su mayoría fueron remedo de las acuarelas de Mariano Fortuny, quien sintió especial interés por estos tipos en Roma. Así, su acuarela titulada *Monja de las Carmelitas Descalzas* (La Habana, Museo Nacional de Cuba) representa a una religiosa vestida con el hábito de la orden. Algunos seguidores repetirán este asunto en las décadas posteriores, como Vicente Palmaroli y Francisco Pradilla. En ninguno de ellos, ni en otros coetáneos que volvieron sobre este tipo de obras, aparece un verdadero interés por las condiciones de vida de estas monjas, sino más bien la necesidad de repetir un tipo de composición que ya estaba consagrada en el gusto artístico contemporáneo.

Dentro de las interpretaciones que la pintura podía ofrecer sobre la vida monástica desde la Historia, destacan las iconografías de las diferentes santas y fundadoras que se fueron desarrollando a lo largo de toda la centuria, en especial en el género de la Pintura de Historia. En efecto, aunque también

¹⁶ LANZAROTE GUIRAL, J. M., *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, cat. exp., Madrid, Biblioteca Nacional 2019-2020, p. 183.

¹⁷ Repartidas entre colecciones particulares, Museo del Prado (inv. D-8950, D-8952, D-8953, D008955, D-8957, D-8958, D-8961, D-8962, D-8963, D-8964) y Biblioteca Nacional de España (inv. DIB/18/1/7801, DIB/18/1/1180, DIB/18/1/1177 y DIB/18/1/1176).

¹⁸ LANZAROTE GUIRAL, J. M., o.c., p. 112.

¹⁹ Biblioteca Nacional de España, inv. DIB/16/19/291.

fueron abundantes las obras de carácter devocional, en la mayoría de estas no era necesaria una recreación o ambientación histórica específica, mientras que en la Pintura de Historia esta se revelaba fundamental. Y dentro de ella destacó de forma muy clara Santa Teresa de Jesús. Su presencia en este género, que ya fue objeto de análisis²⁰, se puede resumir en tres cuadros: *Episodio de la vida de santa Teresa de Jesús* (colección particular, 1862) de Eduardo Balaca (que muestra el momento en el que Fray Juan de la Miseria realiza el retrato de la Santa) [fig. 2], *Santa Teresa de Jesús* (Museo del Prado, 1868) de Benito Mercadé (en el que la santa defiende su reforma al provincial Jerónimo Gracián) y *Viático de Santa Teresa* (Museo del Prado, 1876) de Pablo Pardo.

La primera y la última se enmarcan en un entorno austero, que los artistas suponían adecuado al espíritu reformista de la Santa de Ávila, e incluyen diferentes pinturas adecuadas al argumento: así, en la de Balaca, el cuadro del fondo representa a Elías arrebatado en el carro de fuego, tema muy frecuente en los monasterios carmelitas. La de Pablo Pardo incluye una estampa de la Virgen del Carmen sobre la cama y una copia del *Ecce Homo* de Tiziano del Museo del Prado, con el que quizá el autor quiso hacer referencia a aquella efigie ante la cual la santa había experimentado su segunda confesión; rodeada de sus compañeras carmelitas, las únicas tres novicias hacen de acólitas con la cruz y los ciriales. Sin duda la escena es más efectiva y ajustada que el boceto de este tema que conocemos pintado por Dionisio Fierros²¹. El de Mercadé, empero, firmado en Roma, muestra un interior que nada tiene que ver con los monasterios españoles del siglo XVI, por más que los hábitos o el mobiliario sean ajustados a tal evocación histórica. Si no fuera por el halo que rodea la cabeza de la santa en los tres casos, se podría decir que los artistas han representado una escena que ellos mismos podrían haber presenciado en cualquier monasterio de los Carmelitas descalzos, sobre cuyos hábitos y costumbres hubieron de documentarse en cualquier caso.

III. SOBRE LA DEFINICIÓN Y EVOLUCIÓN DE LOS ASUNTOS INSPIRADOS EN LA VIDA MONÁSTICA

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes supusieron, a partir del primer certamen celebrado en Madrid en 1856, un impulso de primer orden para la

²⁰ MARTÍNEZ PLAZA, P.J., “Santa Teresa de Jesús en el arte español del siglo XIX”, en VARIOS, *Teresa de Jesús. Patrimonio de la Humanidad. Actas del Congreso Mundial Teresiano en el V Centenario de su nacimiento (1515-2015)*, vol. 2, Ávila 2016, pp. 397-412.

²¹ LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., *Dionisio Fierros 1827-1894, Intimo y Mundano*, Vigo 2000, p. 86. Aparece titulado con otro nombre.

práctica artística en nuestro país. Es en este contexto donde debe entenderse un tipo de obras que, sin necesidad de justificar su argumento en las fuentes históricas y literarias, se centraron en recoger momentos de la vida cotidiana y de las celebraciones de las órdenes religiosas femeninas, dentro de los espacios arquitectónicos propios de cualquier monasterio. Responden al interés de los artistas por recoger algunos episodios, a veces con un carácter excesivamente anecdótico, de las celebraciones religiosas de catedrales, iglesias y asociaciones y órdenes religiosas.

Estos asuntos monásticos comenzaron a verse en la Exposición Nacional de 1864, donde Dióscoro de la Puebla presentó *El Ave María*, que mostraba a un grupo de monjes orando ante una cruz. No obstante, serían las siguientes ediciones, de 1867 y 1871, las que terminarían de afianzar este tipo de asuntos, protagonizados desde entonces también por monjas. Ricardo Navarrete presentaría en la primera *Los capuchinos en el coro cantando vísperas* (Museo del Prado); mientras que Alejo Vera mostró *Un coro de monjas* (Colección Caja de Guadalajara), Vicente Izquierdo *La comunión* (mercado del arte) y Joaquín María Herrer *El agua bendita, Comendadoras de Santiago* (Museo del Prado): estos tres estaban protagonizados por religiosas, como analizaremos más abajo. Vicente Palmaroli presentó también *Un sermón en la capilla Sixtina* (colección Caja Duero), el mejor cuadro español del siglo XIX dedicado a los temas de celebraciones religiosas. La gran recepción crítica de este cuadro y los premios de Tercera Medalla para los cuadros de Herrer y Navarrete, sirvieron de estímulo para que los artistas de la siguiente edición volvieran sobre estos mismos asuntos. Así, en la de 1871, Vicente Izquierdo expuso *Interior del convento de dominicas en Ávila*²², Ventura Miera *Entrada de una religiosa y Vocación religiosa. Los contratos* (los tres en paradero desconocido), y Antonio Muñoz Degrain *La oración* [fig. 3]. El éxito de crítica alcanzado por este cuadro -corroborado con la Segunda Medalla que obtuvo como premio- supuso la consagración de este tipo de escenas en el panorama artístico oficial hasta finales de siglo. De hecho, la obra fue copiada por otros artistas desde su llegada al Prado, como hizo el casi desconocido Miguel María Ocal (copia también en el Museo del Prado, 1874).

A pesar de su desarrollo, este tipo de pintura ha sido obviada por la mayoría de historiadores que han estudiado el arte español decimonónico, desde José María Tubino hasta Carlos Reyero y Mireia Freixa, pasando por Lafuente y Lozoya; y solo Gaya Nuño, en su feroz crítica contra gran parte de la evolución de la pintura del siglo XIX en España, alude a un tipo de pintura muy específica,

²² *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid 1871, nº 224: 54 x 46 cm.

emparentada con la que aquí analizamos. Se trata de la protagonizada por monaguillos, a la que bautizó como “monaguillismo”²³.

El silencio del resto de historiadores se debe a que, al cabo, estos temas no constituyen por sí mismos un género independiente o autónomo. Solo José Caveda, al mencionar las escenas de costumbres que formaban parte del repertorio de los pintores a mediados de siglo, incluyó algunas de ellas, tomándolas de los títulos de algunos de los cuadros que estamos estudiando: el de “las hermanas de la Caridad” entre las escenas de costumbres “que interesan al corazón y excitan su sensibilidad” y el “agua bendita en las comendadoras de Santiago, el Chocolate, el coro de monjas” entre las que recogen “las costumbres y las diversiones populares”²⁴. La crítica contemporánea sí se ocupó de ellas y consideró que se encontraban normalmente a mitad de camino entre dos géneros bien definidos y de gran proyección en el arte decimonónico: el de interiores y la pintura de género. Es cierto que la mayoría de ellas exigían del artista un dominio de la representación arquitectónica y esta, incluso, se convierte a menudo en uno de los principales valores del cuadro.

Además, los episodios descritos se caracterizan de forma habitual por su intrascendencia, pues suelen reflejar la abnegada cotidianeidad de las religiosas, al igual que la pintura de género reflejaba los quehaceres diarios de las clases más populares, sin que ello implicara una lectura explícita de lo representado. Algunos autores, en su deseo de singularizar estos asuntos de aquellos que se trataban en las escenas estrictamente de género, se refieren a este tipo de obras como “cuadros de costumbres y prácticas cristianas”²⁵ o como “cuadros religiosos de género”, en oposición a los protagonizados por las de carácter profano y mundano. Algún otro autor se refirió a ellas como “Escenas de interior conventual”²⁶, un término quizá menos preciso que prioriza el espacio donde estas tienen lugar. Ningún autor coetáneo consideró que este tipo de pinturas formasen parte del género religioso, dedicado a recoger diferentes episodios de la Biblia, de la Historia de la Iglesia y de las vidas de los santos, como sí lo eran aquellas obras protagonizadas por Santa Teresa y a las que se ha aludido más arriba. Así Ramón Pulido, uno de los principales defensores

²³ GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae*, vol. XIX, Madrid, Plus Ultra, 1966, p. 380.

²⁴ CAVEDA NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, 1867, tomo II, pp. 164 y 165-66.

²⁵ TUBINO, F.M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. Cuadros de mitología. Retratos. Paisajes. Cuadros de costumbres”, *Revista de Bellas Artes*, nº 23 (1867) 177-180.

²⁶ GARCÍA, J., “Divagaciones. La Exposición De Bellas Artes”, *La Época* (Madrid), 23 de mayo de 1867, p. 2.

y teóricos en todo el siglo XIX del género religioso, obvió en su libro sobre el mismo cualquier mención a estos temas, pues consideraba que se trataba de cuadros de costumbres²⁷.

En la escala de valores de la mayoría de los críticos, estos asuntos carecieron de verdadera estima, hasta el punto de que algunos de ellos los consideraron carentes de cualquier interés. Cruzada Villaamil, al tratar las obras de Herrer, las consideraba propias de “un género insulso, que nada dice, que nada expresa, y por lo tanto que no debiera ser tratado por el arte”²⁸. Para él, esta pintura carecía de argumento, y no servía para transmitir idea alguna, pues solo representaba temas “triviales” e “insulsos” y buscaba únicamente producir un deleite visual. Tubino, defensor de la pintura religiosa, calificó de anécdota monástica el cuadro de Muñoz Degraín²⁹. Hubo otros muchos críticos que, sin entrar en cuestiones valorativas, abordaron el análisis de este tipo de pinturas desde el punto de vista estrictamente artístico, obviando cualquier opinión o juicio acerca del contenido. Tan solo un crítico anónimo apostó claramente por ellas:

“Las costumbres religiosas son acaso las que más bellos asuntos presta a la imaginación del artista, porque son las que expresan los sentimientos más vivos del ánimo y las que respiran más poesía”³⁰. No obstante, su opinión careció de réplicas de interés entre otros colegas.

Pasamos ahora a analizar estas obras en función del asunto representado. Alejo Vera hizo en 1866 en Roma, ciudad donde se encontraba pensionado, *Un coro de monjas* (colección Caja de Guadalajara), presentado en la Exposición Nacional de 1867, y del que también se conoce su boceto preparatorio³¹, respecto al que apenas se aprecian cambios³². Mostraba a un conjunto de religiosas en un coro: unas de pie, cantan, acompañadas por otra hermana sentada al órgano; un segundo grupo, dispuesto en la sillería, las acompaña.

²⁷ PULIDO FERNÁNDEZ, R., *La pintura religiosa*, Madrid 1915, pp. 126-131.

²⁸ CRUZADA VILLAAMIL, G., “IV. Cuadros de costumbres. Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Arte en España* (Madrid), nº 6 (1867) 33.

²⁹ TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Madrid 1871, p. 312.

³⁰ ANÓNIMO, “Exposición de Bellas Artes”, *El Pensamiento español* (Madrid), 23 de noviembre de 1871, p. 1.

³¹ Subastado en *Ansorena*, 19 de mayo de 2015, lote nº 84.

³² Tenemos referencias documentales de otra obra pintada por Vera con un tema similar. Puede que se trate de esta misma, pero con otro título. Leonor González Bravo ofreció al Estado el cuadro *Interior de un convento de monjas* de Alejo Vera, pero la Academia de San Fernando hizo informe desfavorable: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes* (Madrid), 1899, informe de 3 de julio.

Para la pintura española, suponía el primer ejemplo destacado de estas escenas de clausura monástica femenina, y también el primer cuadro importante que mostraba el que se convertirá en el espacio preferido de todos aquellos artistas que representen momentos de la vida monástica: el coro. Como la mayoría de los cuadros venideros, se trataría posiblemente de una escena imaginada o, al menos, compuesta a través de diferentes elementos y referencias, si bien, a diferencia de los pintores de la década de 1880, Vera se centra aquí en las expresiones, y no en la descripción del espacio arquitectónico -de gran sobriedad y sencillez- ni en la riqueza de los hábitos, que han de pertenecer a las benedictinas. Por ello, Cruzada Villaamil hablaba de la “santa calma” de las monjas y de “la dulce expresión cristiana” de los rostros³³. El cuadro, por otro lado, parece remitir a *El coro del convento* (colección particular) que Jehan Georges Vibert hizo justo un año antes y que Vera debió conocer, pues el argumento y la composición están estrechamente relacionados. El pintor español ha insistido más en la sobriedad de la escena y por ese motivo, posiblemente, se decantó por vestir a las monjas con un hábito de color negro. Lo cierto es que este cuadro, primer jalón relevante del interés por estos temas entre pintores españoles, muestra también la dependencia en muchos de ellos de composiciones extranjeras, fundamentalmente de artistas franceses, alemanes e italianos.

El siguiente gran ejemplo de este tipo se presentó en la Exposición Nacional de 1871: *La oración* de Muñoz Degrain [fig. 3] continuaba en la senda marcada por Vera. A pesar del título, el espacio elegido era también un coro, donde de nuevo aparecen las monjas, en este caso en el silencio de la oración, pero con actitudes y posturas muy diversas, como si esa meditación les causara un “tormento espiritual”³⁴; idea que parece subrayada por el cuadro del fondo, en cuya parte inferior se observan las almas condenadas en el Infierno. Diferentes críticos compartieron una lectura espiritualizada de la obra, e incluso hubo quién reflexionó sobre la situación en la que se encontraban las órdenes durante el Sexenio Revolucionario:

“parece aquello realmente un coro de religiosas de nuestros días, donde se sientan a par con las esposas del Señor, la miseria, el hambre, el desabrigo con el pavor causado por las iras enemigas que rugen fuera”³⁵.

³³ CRUZADA VILLAAMIL, o.c., p. 33.

³⁴ REYERO, C., FREIXA, M., *Pintura y escultura en España: 1800-1910*, Madrid 1995, p. 224. GARCÍA ALCÁRAZ, R., “Biografía”, en VV.AA., *Antonio Muñoz Degrain*, Madrid 1995, pp. 33-114, aquí pp. 91-92.

³⁵ GARCÍA, J., “En la Exposición de Bellas Artes”, *La Época* (Madrid), 30 de diciembre de 1871, p. 1.

Este tipo de lectura contemporánea resultaría insólita para estos temas pictóricos y obedece a la grave situación por la que atravesaron muchos conventos durante este periodo. Sin embargo, Muñoz Degrain muestra un mayor interés por la ambientación espacial, que ahora es mucho más rica que en Vera y remite, de forma clara, a un entorno monacal español. El cuadro, que pudo ser pintado durante su estancia en Málaga, representa monjas cistercienses en un interior típicamente español: por el solado, los azulejos y la capilla del fondo, en la que se rinde culto a un Crucificado y al busto de una Dolorosa. A este mismo tema deben pertenecer dos obras conocidas solo por referencias documentales: unas “monjas en el coro” de Joaquín María Herrero Rodríguez³⁶, e *Interior del claustro de un convento en el acto de salir las monjas del coro*, de Gaspar Terrasa Mas³⁷.

En las décadas siguientes, este tipo de escenas enfatizarían precisamente la riqueza arquitectónica y decorativa del espacio por encima de la descripción del asunto o de las emociones de las religiosas. Así lo demuestran las obras de José Benlliure y José Gallegos. El primero, valenciano pensionado en Roma, se convirtió en el pintor más prolífico en estos temas hasta la llegada de Alfonso Grosso, ya en las primeras décadas del siglo XX. Sus pinturas están protagonizadas en su mayoría por monjas mercedarias³⁸, se ubican en el coro, decorado con prolijidad y abundancia, y se han convertido en escenas alegres y optimistas, rayanas muchas veces en lo anecdótico. Así lo señaló un crítico al señalar que en su obra *La novicia* “supo dar muestra inequívoca de su buen gusto, de sus profundos conocimientos artístico arqueológicos [sic] y de sus dotes de buen colorista y dibujante”³⁹. En efecto, Benlliure se recrea en la sillería y otros elementos muebles.

Estos ayudan a contextualizar el asunto en su Valencia natal: en una peana, la Virgen de los Desamparados, y, en la pared, el Cristo de la Fe; se trata de dos de las imágenes de mayor devoción de la ciudad, que resultarían identificables para muchos paisanos. Por el contrario, en otras versiones con este argumento incorporó motivos tomados en Asís, ciudad donde trabajó a menudo y recogió algunas de sus celebraciones religiosas⁴⁰. De la Basílica de San Francisco tomó

³⁶ OSSORIO, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883-1884, p. 332.

³⁷ En el catálogo de la Exposición Universal de París figuró como *Un cloître: Catalogue Spécial, Espagne, Section des Beaux Arts*, Paris 1878, Groupe I, nº 36

³⁸ BONET, V. E., *José Benlliure. El oficio de pintor*, Valencia 1998, p. 134. Esta autora identifica a las hermanas como clarisas.

³⁹ *La Ilustración Artística* (Barcelona), 2 de mayo de 1892. En este número se incluye una reproducción de la obra

⁴⁰ Véase BONET, V. E., o.c., pp. 130-131.

la *Virgen de los Ocasos* de Pietro Lorenzetti, que repite en varios de estos cuadros como elemento recurrente, por ejemplo, en la acuarela *Monjas en el coro* (mercado del arte). Se trata de nuevo, por tanto, de escenas imaginadas, donde se combinan elementos de diferente procedencia que construyen un espacio ficticio, pero bello. Sus escenas protagonizadas por monjas se diferencian, no obstante, de sus pinturas tituladas *Coro de monaguillos* (colección particular), donde la ambientación es mucho más sencilla.

De un modo similar, en estos mismos años, José Gallegos imaginó escenas conventuales en interiores de claro origen italiano, habitados nuevamente por religiosas, en este caso de la Orden de la Santísima Trinidad. Así aparece en *Vísperas. El convento*⁴¹ y *En el coro*⁴². Gallegos tuvo especial predilección por mostrar a las monjas en el momento de los cánticos, acompañados por una de ellas al órgano. A pesar de que solo los hábitos de las monjas pueden recordar aquí a lo vernáculo, los críticos españoles estimaron que en sus cuadros se encontraba

“el grato recuerdo que tributa a nuestra patria, ya que tanto en las figuras como en los pormenores [...] se hallan reproducidos tipos españoles y obras que admiramos en nuestros tiempos”⁴³.

En la Exposición Nacional de 1867, Vicente Izquierdo -un artista casi desconocido nacido en Segorbe, Castellón- expuso *La comunión*⁴⁴. Debe tratarse de una pintura de este autor que apareció en el mercado en 2003⁴⁵. Representa el momento en el que un sacerdote, acompañado de un monaguillo, administra el sacramento de la eucaristía a unas hermanas. El espíritu de unción vuelve a bañar la escena al igual que en el cuadro de Vera, con el que también coincide en sus entonaciones. Este asunto apenas tuvo seguimiento en la pintura española, que solo cuenta con otro ejemplo de relevancia. Se trata de *La comunión de las monjas*, de Enrique Mérida (Museo del Prado), presentado en París en la Exposición Internacional de 1891 y al año siguiente en la Exposición Nacional, en Madrid, y que tuvo especial consideración entre otros pintores⁴⁶. La sobriedad cromática, la sencillez de la escena y la contención de las monjas -a pesar de mostrar actitudes muy diversas- resultan acordes con el momento elegido⁴⁷.

⁴¹ Subastada en Christie's, Londres, 9 de noviembre de 2001, lote 8.

⁴² Reproducida en *La Ilustración Artística* (Barcelona), 1 de febrero de 1892, p. 73.

⁴³ Véase nota anterior, p. 74.

⁴⁴ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid 1867, n° 221.

⁴⁵ Subastas Balclis, 17 de diciembre de 2003, lote 891.

⁴⁶ En Fernando Durán, mayo de 2009 (lote 228, 66 x 114 cm.) se subastó una copia de este cuadro, aunque el catálogo señaló que se trataba de un boceto.

⁴⁷ El crítico Gouzien definió por ello la escena como “austera”. GOUZIEN, A., “Las exposiciones de Bellas Artes de París (Campos Eliseos) II”, *La Ilustración española y americana* (Madrid), 8 de junio de 1891, p. 349.

Algunos artistas representaron diferentes momentos de la profesión de las novicias, si bien muy pocos mostraron de forma detallada los momentos más interesantes y emotivos de ese complejo ritual. Hubo quien optó por la parte más mundana de esta celebración. Así Joaquín María Herrer había realizado un cuadro titulado *La última salida de dos novicias antes de tomar el velo en un monasterio*, que adquirió Isabel II⁴⁸. El mismo tema fue pintado por Cecilio Pizarro pocos años más tarde, en *Visita de una novicia a varios conventos de monjas la víspera de profesar. "Costumbres religiosas de Toledo"*, que conocemos mediante fotografía⁴⁹, y que fue adquirido por Amadeo de Saboya. El subtítulo viene a confirmar la ambientación del asunto en el Toledo natal del artista. Así lo demuestran la orden de las concepcionistas -fundada en esa ciudad en el siglo XVI y cuyo hábito viste la joven-, la presencia de la imagen del Cristo del Olvido bajo tejadillo toledano y la presencia del escudo de los Reyes Católicos, en una escala similar al de San Juan de los Reyes. Podemos suponer que dos obras de Ventura Miera, tituladas *Entrada de una religiosa* y *Vocación religiosa. Los contratos* (presentadas en la Exposición Nacional de 1871) representaban quizá algún momento del propio ritual, aunque ni siquiera las conocemos por reproducción⁵⁰.

El último cuadro inspirado en la profesión de la novicia fue presentado por el jienense Manuel Fernández Carpio en la Exposición Nacional de 1884⁵¹, como muestra una fotografía⁵². Se titula *Acto de la profesión en el Monasterio de Sijena*. El pintor, que frecuentó a menudo los temas de sacristías e interiores eclesiásticos, representa el momento en el que las recién profesas reciben la bendición de la abadesa, en uno de los monasterios más emblemáticos de la antigua corona de Aragón, aunque con numerosas licencias. Las religiosas visten el hábito de la Orden de San Juan de Jerusalén, pero no se representa la Silla prioral de Doña Blanca, abadesa de Sigüenza (hoy en el Museo Diocesano y comarcal de Lleida), sino un corriente sitial gótico, probablemente inventado. Además, por las descripciones -contemporáneas al cuadro- sabemos que la silla prioral estaba entre el coro y el trascoro y tenía su respaldo apoyado en el cancel, no como aquí. La descripción que hizo Pano de la sillería -conocida también por fotografías de la primera década del siglo XX⁵³- sí parece ajustarse con la representada.

⁴⁸ OSSORIO BERNARD, M., o.c., p. 332.

⁴⁹ El pie de foto de la fotografía de Laurent aparece sin el subtítulo "*Costumbres religiosas de Toledo*"; véase *Catálogo...1871*, nº 404.

⁵⁰ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid 1871, nº 312 (*Entrada de una religiosa*): 1.50 x 1.25 m; nº 314 (*Vocación religiosa. Los contratos*): 32 x 40 cm. El reducido tamaño de esta última podría indicar que se tratase de un boceto.

⁵¹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid 1884, nº 210: 57 x 83 cm.

⁵² Instituto Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Ruiz Vernacci, inv. VN-07153.

⁵³ PANO RUATA, M., *Real Monasterio de Santa María de Sijena*, ed. de J.A. Sesma Muñoz et al. Zaragoza 2004, pp. 122-123, fotografía en p. 133.

Otros muchos cuadros muestran diferentes momentos de la vida monástica, normalmente de carácter cotidiano, como hizo Joaquín María Herrer. En *El agua bendita, Comendadoras de Santiago* (1867, Museo del Prado) un conjunto de hermanas, vestidas con los hábitos de esta orden, se apresuran a llegar al coro, no sin antes santiguarse. La escena transcurre en una estancia con solado de barro cocido y zócalo de azulejo de arista, pero responde a la imaginación del autor, ya que resulta muy difícil que él pudiera presenciar una ceremonia de estas características. En el convento de Comendadoras de Toledo (Santa Fe) se sabe que en 1868 solo vivían la comendadora mayor y una lega, mientras que el de Madrid en esos años estaba ocupado por la Comunidad de Carmelitas de Santa Ana, encargada del culto religioso⁵⁴. Tan solo el de Granada mantenía su actividad con regularidad. Si se le compara con el interior de los de Madrid y Granada (del convento de Toledo apenas se conservan algunas pocas estancias), parece que el artista tan solo se propuso recrear una típica escena conventual, y para ello imaginó un ambiente sobrio, presidido por el lienzo del *Martirio de San Felipe* de José de Ribera, que subrayaba el carácter austero de la escena, junto con el contenido colorido⁵⁵. Así lo supo ver Juan García, al definir la “sobriedad de tintas” como una de las cualidades esenciales de esta pintura⁵⁶. El cuadro fue hecho en París⁵⁷, donde el artista residía, y quizá no solo la ambientación fuera totalmente inventada, sino que además eligió este tipo de religiosas por su vinculación a lo español.

En 1880 Herrer presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid *La adoración de la cruz el día de Viernes Santo* [fig. 4]⁵⁸: muestra, en el interior de un coro, a un grupo de religiosas de la Orden de las Concepcionistas Franciscanas que abandonan sus respectivos sitios para postrarse y adorar un Cristo dispuesto en el suelo sobre un paño de color negro. El asunto de la adoración de la Cruz en la tarde de Viernes Santo formaba parte del repertorio habitual de los temas de piedad popular entre los pintores, en especial, catalanes. Así, Joaquín Vayreda lo había presentado ya en 1875 (*Viernes Santo en Olot*, MNAC). Herrer lo traslada a la clausura monástica, y ofrece una nueva versión, sin fieles ni seglares, ambientada en un espacio imaginado. Como fondo, el pintor, que había viajado en esos años a Italia, representa algunos de los frescos más célebres

⁵⁴ *El Pensamiento Español y La Época* (Madrid), 27 de marzo de 1866.

⁵⁵ Ni el San Miguel ni el San Felipe aparecen recogidas en SÁNCHEZ RIVERA, J. A., *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid*, Madrid 2014, pp. 402-424 y CD anexo.

⁵⁶ GARCÍA, J., “Divagaciones. La exposición de Bellas Artes”, *La Época* (Madrid), 23 de mayo de 1867, p. 2.

⁵⁷ Así lo indica también la prensa: *La Época* (Madrid), 29 de enero de 1867, p. 3.

⁵⁸ *Círculo de Bellas Artes, Primera Exposición*, Madrid 1880, nº 55 (figura, por error, como “Ferrer”).

de la Capilla Tornabuoni de la iglesia de Santa María Novella⁵⁹, en Florencia, como la *Visitación de la Virgen a su prima santa Isabel y San Joaquín expulsado del templo*, si bien cambiando libremente las gamas cromáticas respecto a los originales.

Ni la disposición de las pinturas de Ghirlandaio ni el espacio arquitectónico ni la sillería se corresponden con los de la capilla, que además es mucho más estrecha. Herrer ha creado un lugar creíble donde ubicar una escena que difícilmente pudo observar en Italia, dadas las pocas fundaciones que las Concepcionistas tuvieron allí. Es posible que tuviera conocimiento de la obra de Vincenzo Bianca, que acudió a menudo a estos temas. Suyo es un cuadro titulado *Coro de Santa María Novella en Florencia*, donde aparece la Capilla Tornabuoni -aquí sí representada fielmente- ocupada por la congregación de dominicos del monasterio en una de sus liturgias.

En 1892 Herrer presentó *Preparativos para las Flores de Mayo* (Museo del Prado). En la clausura, varias hermanas concepcionistas franciscanas visten una imagen de la Virgen y preparan un pequeño altar con ramos. La celebración de las flores de mayo y de otros actos de veneración del Mes de María había ocupado a los artistas desde la década de 1880, como Arturo Montero y Calvo (*Flores de mayo*, Museo del Prado) y José Jiménez Aranda (*Una procesión en el Mes de María*, Museo del Prado). Herrer debió conocer también el original o alguna de las reproducciones del cuadro conocido *Para Corpus o Preparativos para la procesión* de Vibert (colección particular): representa a dos benedictinos preparando la imagen de una Virgen con el Niño. También es posible que Herrer, residente en Ciudad Real, accediera al monasterio de las Concepcionistas Franciscanas, conocido con el sobrenombre de “Terreras”. Allí se veneraba una popular imagen gótica de la Virgen, apodada “La porterita” (hoy en el Museo Diocesano de Ciudad Real), que posiblemente sea la misma que se reproduce aquí, aunque vestida.

Aunque una y otra vez encontramos que los referentes de muchos de los asuntos de los artistas españoles se encontraban en los pintores extranjeros, sorprende el poco interés que los nuestros tuvieron por ambientar sus escenas en los espacios claustrales, que tan caros serían para artistas como Vibert y François Bonvin. Aun así, pueden destacarse algunos cuadros. El de Alejo Vera, conocido por la fotografía de Laurent⁶⁰, debe ser el presentado en 1874 en la Exposición permanente de la Platería Martínez bajo el título de *La tranquilidad*

⁵⁹ Identificados ya en VV.AA., *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid 2015, p. 292.

⁶⁰ Biblioteca Nacional de España, inv. 17/33/13.

*del claustro*⁶¹; representa a dos jóvenes, clarisas, en la soledad de un claustro. José Belliure recreó en *Procesión claustral* a un grupo de franciscanas portando un niño Jesús (Valencia, Casa Museo Benlliure).

Volviendo a Vicente de la Fuente, al describir la penuria de las órdenes femeninas, este señalaba: “Un solo instituto ha logrado levantar de sí el entredicho, y es el de las Hermanas de la Caridad”⁶². Su artículo, de hecho, acaba con un largo elogio hacia las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl. En efecto, a lo largo de la segunda mitad de siglo, numerosos pintores españoles fueron especialmente sensibles a demostrar el papel de esta orden en las diferentes labores asistenciales en las que participaron. Estas hermanas suelen aparecer heroizadas, como hizo Cecilio Pla en *Heroínas* (Museo de Bellas Artes de Valencia). Esta y otras muchas obras donde aparecen, como *En la Playa del Sanatorio de Santa Clara* de Francisco Godoy (Museo del Prado), responden al progresivo crecimiento de una conciencia social, aunque las vicentinas se encontraban ya en algunas pinturas de mediados de siglo, como *Las hermanas de la caridad* de Benito Mercadé, en 1866. Su opción de vida consagrada dista mucha de la aquí analizada, pero no deja de ser significativa su presencia y convivencia con este otro tipo de escenas.

Los diferentes ejemplos analizados demuestran que los artistas nos ofrecieron una mirada cercana de la clausura femenina, a veces incluso demasiado condescendiente. Difieren de la visión que muchos pintores (a veces los mismos aquí analizados) ofrecieron de la vida monástica masculina o, en general, del clero regular y secular. Monjes, frailes, sacerdotes y cardenales protagonizaron asuntos muy similares. Sin embargo, en esos casos los religiosos aparecen ociosos, entretenidos en la mera lectura o matando el tiempo en juegos de azar, en actitudes que incluso pueden resultar frívolas e indecorosas. Se ofrece así una imagen bien diferente a la de las religiosas, donde los pintores únicamente se permiten alguna licencia en los temas de locutorios y de novicias, aunque sin descender nunca a este nivel de anecdotismo e incluso de crítica.

IV. CONCLUSIONES

Parcerisa, Villaamil o Carderera, acostumbrados a encontrar muchos monasterios y conventos reducidos a ruinas o abandonados, sintieron que aquellos edificios morados por sus habitantes naturales formaban parte de un

⁶¹ OSSORIO BERNARD, M., o.c., p. 692.

⁶² FUENTE, V. de la, o.c., p. 375.

pasado que para ellos debía quedar ya muy lejano, pero tuvieron la oportunidad de reflejarlo de forma fiel, sin la necesidad de acudir a la evocación. Sin embargo, desde mediados de siglo esta sería habitual entre los pintores que recogieron asuntos de la vida monástica. Inspirados bien en la realidad, o bien en los ejemplos de otros artistas, algunos -entre los que deben destacarse Vera, Herrero, Gallegos y Benlliure- imaginaron a menudo estas escenas y aunque, en un primer momento, enfatizaron el carácter espiritual más adelante las convirtieron en verdaderas obras de género, donde primaría su carácter descriptivo por encima de todo interés argumental.



1. VICENTE PALMAROLI, *Una carmelita mirando por una ventana*, hacia 1880. Obra conocida por fotografía. Museo del Prado, Álbum Palmarioli



2. EDUARDO BALACA, *Episodio de la vida de santa Teresa de Jesús*, 1862.
Óleo sobre lienzo. Colección particular (fotografía del autor)



3. ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN, *La oración*, 1871. Óleo sobre lienzo.
Museo del Prado, inv. P-6668



4. JOAQUÍN MARÍA HERRER RODRÍGUEZ, *La adoración de la cruz el día de Viernes Santo*, 1880. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, P-5958.