

LOS PREMIOS DE PINTURA DEL CONCURSO GENERAL DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. AÑO 1831

VICTORIA DURÁ OJEA *

Resumé.—En 1831 la "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" reprit la convocation du concours de Prix Généraux ainsi comme cela avait été réalisé depuis 1754. Ces Concours, qui avaient été suspendus en 1808, surgissaient alors de nouveau avec une finalité différente: concéder des pensions pour le perfectionnement des artistes hors de l'Espagne. Ce travail présente le développement du Concours de Peinture et analyse les oeuvres que les différents compétiteurs présentèrent en ce moment et qui, en sa majorité, se conservent au Musée de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

El resumen de las Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando publicado en 1832, comienza con las siguientes palabras:

"A consecuencia de la aprobación que mereció del Rey Nuestro Señor en 9 de marzo de 1830 el reglamento que ha de observarse con los pensionados en cortes estrangeras para el estudio de las nobles artes, acordó la Academia abrir un concurso general restableciendo así los que para cada tres años previene el estatuto XXX, a fin de que recayesen las pensiones en los que fuesen premiados como más dignos y sobresalientes..."¹

La Academia volvió así a convocar un concurso general de premios, después de casi 25 años, paréntesis iniciado con la Guerra de la Independencia y

* Este estudio no habría sido posible sin el apoyo y la ayuda constantes que recibí del prof. Don José M^a de Azcárate y Ristori, Académico-Conservador del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante los años en que tuve la oportunidad de pertenecer a su equipo.

1. *Resumen de las Actas de la Real Academia de San Fernando. Desde 24 de Setiembre de 1808 hasta marzo de 1832, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1832.*

prolongado por la dificultad que le supuso a esta institución su completa reorganización, iniciada en 1812 después del abandono a que se vieron sometidas las actividades académicas.

En efecto, las convocatorias de premios que se habían venido realizando generalmente cada tres años a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, tuvieron su inicio en 1753 y se interrumpieron bruscamente a partir de 1808, año en que tuvo lugar el último concurso. Ahora se retomaba el sistema y el funcionamiento de estas oposiciones, con el fin de establecer un criterio que les permitiera enviar pensionados fuera de España a los artistas más preparados. Su finalidad era la única novedad que surgía en este concurso con respecto a los anteriores, ya que en el siglo XVIII ganar un concurso no suponía necesariamente obtener una pensión en el extranjero. Asimismo, el nuevo Reglamento sobre pensionados elaborado en 1830 tuvo su base en el artículo 30 de los Estatutos de la Academia, en vigor desde 1757, bajo el que se rigieron también los concursos de premios del siglo XVIII.

Las pensiones

Un breve recorrido sobre los métodos para obtener pensiones al extranjero y la trayectoria que éstas siguieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, ayudará a comprender el estado en que se hallaban en este momento.

En los Estatutos de la Academia² se estableció enviar seis pensionados a Roma y mantenerlos allí seis años. La Academia sacaba a oposición estas plazas, que después tenían que ser necesariamente aprobadas por el rey. Se especificaba también que el beneficio de estos estudios no fuese considerado mérito para obtener otras pensiones y que no se prorrogase el tiempo por ninguna causa³. A pesar de ello, hasta 1763 hubo ocho pensionados, ya que se nombraron dos más con carácter extraordinario.⁴

Este sistema funcionó hasta 1769, año en que se suspendió el envío de jóvenes, restableciéndose después por Real Decreto del 17 de septiembre de 1778. Finalmente, una Real Orden del 23 de abril de 1791 comunicaba que tanto pintores como escultores tenían modelos excelentes para imitar dentro de España y que por lo tanto no era precisa para completar su educación la estancia fuera del país⁵.

Desde entonces la Academia no volvió a pensionar a ningún discípulo hasta 1832. Sin embargo, el rey siguió concediendo pensiones con carácter extraordina-

2. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Estatutos de 1757, corregidos y aumentados por Ignacio de Hermosilla y Sandoval* (sign. 80-15/4).

3. Artículo 20 de los *Estatutos de 1757...*, op.cit.

4. Nos referimos a Mariano Salvador Maella y Antonio Martínez de Espinosa, nombrados por la Academia con carácter extraordinario. Véase BEDAT, CLAUDE, *La Academia de Bellas Artes de Madrid, 1744-1808*, Madrid, Fundación Universitaria Española/R.A.B.A.S.F., 1989, pág. 267.

5. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Pensionados al extranjero*, en leg. *Pensionados siglo XIX. 1799-1847* (sig. 1-48/6); y Junta ordinaria del 1 de mayo de 1791, en libro de *Actas de las Juntas ordinarias, generales y públicas. 1786-1794* (sig. 3/85).

rio tanto a Italia como a Francia, en ocasiones sin contar con la Academia por lo que tales pensionados no estuvieron sujetos a la normativa de dicha institución.

Así, a partir de 1816, pasado el agitado período de la guerra, se hizo patente el estado de confusión que se había creado, ya que ni gobierno ni Academia controlaban que había sucedido con las pensiones durante esos años, pues parece ser que el rey cuando las concedía no marcaba con exactitud su duración. Se comenzó a reclamar entonces la vuelta de los pensionados y el gobierno llegó a plantearse si las becas eran vitalicias o lo habían sido alguna vez. Se realizaron una serie de informes en los que la Academia, contestando las dudas del gobierno, recogía de forma resumida -y no con demasiada exactitud en algunos casos- la trayectoria seguida por los pensionados, fundamentalmente desde 1796⁶. El caso afectaba a los artistas que se encontraban fuera de España cuando surgió el conflicto con los franceses en 1808, lo cual dio lugar a que su vuelta se retardase considerablemente. En Italia se formó así el primer núcleo estable de artistas españoles en Roma, en torno a la pequeña corte que Carlos IV estableció en el Palacio Barberini⁷.

Entre los artistas pensionados hasta 1831 se encontraban José Alvarez, Manuel Michél y José Aparicio, que lo fueron en 1799; Juan Antonio de Ribera y Manuel Esquivel, en 1808⁸; José de Madrazo en 1803⁹; Damián Campeny y Antonio Solá, pensionados en 1796 y 1802 respectivamente¹⁰; Francisco Fontanals en 1820; Agapito López de San Román en 1816; Inocencio Borghini en 1819 y Valentín Carderera, Vicente Jimeno, Francisco Barra, Rafael Tegeo y Luis López entre otros.

6. Archivo de la R.A.B.A.S.F., leg. *Pensionados siglo XIX...*, op.cit. Ver fundamentalmente: *Pensionados al Extranjero. El Exmo. Sor. Secretario del despacho de la Gobernación pide informe a la Academia del modo y circunstancias con que se ha concedido pensiones desde el año 1799 y posteriores al tiempo de su duración y si se hicieron vitalicias. Responde la Academia con los antecedentes y que al parecer no deben ser vitalicias las pensiones dadas.*
7. Catálogo de la Exposición, *Pintura Española del Siglo XIX, Del Neoclasicismo al Modernismo. Obras maestras del Museo del Prado Colecciones españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pág. 25.
8. A éste pintor se le adjudicó entonces una cantidad de dinero superior a la que obtendrían después los pensionados de 1832, pues marchó a París con 7.000 reales que se ampliaron en 1808 a 12.000 para estudiar un año más en París y continuar su pensión después en Roma. Véase: PILAR DE MIGUEL EGEA, *Juan Antonio de Ribera, pintor neoclásico, "Academia"*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1983, págs. 188-189.
9. PANTORBA, BERNARDINO DE, *Los Madrazo. Ensayo biográfico y crítico*. Barcelona, 1947. Citado en el catálogo de la Exposición *Pintura Española del siglo XIX*, op.cit., pág. 25, nota 7.
10. Alumnos de la Escuela Llotja de Barcelona, fueron pensionados por la Junta de Comercio de dicha ciudad. Campeny, que obtuvo su pensión por el período 1796 a 1808, prolongó su estancia en Roma hasta 1816; Solá se convertiría con el tiempo en pieza clave en lo referente a los estudios en Roma, ya que aunque consiguió su pensión de 1802 a 1808, no volvió nunca más a España y se convirtió en director de los pensionados españoles en Roma. FEDERICO MARÉS DEULOVOL, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta particular de Comercio: Escuela gratuita del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes, Barcelona*. Diputación Provincial/Cámara de Comercio, 1964, págs. 53, 61, 62, 76 y 346.

La complejidad del panorama hacía imprescindible el establecimiento de una reglamentación definitiva sobre las pensiones, que permitiera sistematizar el modo de adjudicarlas y regularizar su funcionamiento. De esta forma, el 26 de enero de 1817 el rey aprobó la creación de un reglamento, que no se concluyó hasta 1819. El proyecto inicial, fechado en 3 de junio de 1819, constaba de 15 artículos en los que se sentaban ya las bases de lo que sería el reglamento definitivo, que se modificó en 1824 al introducir algunas correcciones y tres artículos más¹¹. En 1830 se corrigió definitivamente y quedó aprobado en 9 de marzo de ese año¹². Dice textualmente:

“En el Estatuto 20 de los que gobiernan á la Real Academia de S. Fernando se prescriben las reglas que se han de observar relativamente á los pensionados que por determinado tiempo hayan de ir fuera de España á perfeccionarse en sus respectivas artes. El Gobierno atendiendo al mismo objeto, ha enviado en varias ocasiones algunos pensionados, cuya conducta y obligaciones se arreglaron por Real orden de 28 de Febrero de 1807, para que el fruto de semejantes gracias no fuese tan exclusivo de los favorecidos que dejase de redundar en beneficio de la Nación. Con iguales miras de beneficencia y de protección las nobles artes, se sirvió el REY nuestro Señor mandar que su Real Academia de S. Fernando formase un Reglamento que comprendiendo lo respectivo á las obligaciones artísticas de los pensionados españoles, evite los inconvenientes que ha mostrado la experiencia se opone á las justas ideas que siempre ha tenido el Gobierno en la consignación de estas pensiones. La Academia obedeció tan sabia determinación: propuso el Reglamento que estimó conveniente, y habiendo merecido la soberana aprobación, se ha dignado S.M. mandar la Real orden de 9 de marzo de este año que se observe y cumpla en adelante como corresponde, y que para ello se imprima y publique desde luego en los términos siguientes:

Artículo 1º. Habrá pensionados ordinarios y extraordinarios. Los primeros serán los que ganen su plaza por oposición: los segundos los que la obtengan por gracia particular. Todos están sujetos á la observancia de este Reglamento.

Artículo 2º. Las pensiones ordinarias se sacarán á concurso por anuncio que hará la Academia al público. Su número se arreglará según las circunstancias, y se distribuirá con igualdad entre pintores, escultores y arquitectos.

Artículo 3º. Al concurso serán admitidos solo los profesores españoles, ó bien premiados en primera clase por alguna Academia, ó bien habilitados con una certificación especial expedida por el Secretario de la Academia ó escuela donde haya estudiado el aspirante, con referencia á los documentos existentes en ella, y en virtud de una cuerdo formal de la Junta gubernativa y del establecimiento, para acreditar: 1º. El nombre, apellido, pueblo de naturaleza y provincia, y edad del aspirante: 2º. La época de su matrícula, serie de sus estudios, según los que se exigen en el art. 4º.

11. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Proyecto de Reglamento para los pensionados a cortes extranjeras por nobles artes, y correcciones de 1824*, en leg. *Pensionados siglo XIX...*op. cit.
12. *Reglamento que ha de observarse con los pensionados en cortes extranjeras para el estudio de las nobles artes, aprobado por el REY nuestro señor en 9 de marzo de 1830*. R.A.B.A.S.F., Madrid, 1830.

aplicación y adelantamientos que haya hecho, premios ó distinciones que haya obtenido, talento ó disposición que haya acreditado para la profesión ó arte á que se dedica: y 3º. Su conducta moral y política.

Artículo 4º. Los opositores han de acreditar estar suficientemente instruidos en la aritmética, geometría, perspectiva y anatomía, si son pintores o escultores; y siendo arquitectos harán constar su aprovechamiento en el dibujo, hasta el modelo de yeso, y que poseen las matemáticas y los conocimientos oportunos de la montea, elementos de maquinaria é hidrostática.

Artículo 5º. Concluido el término prefijado se reconocerán los papeles de cuantos formaren, y se declararán los que esten habilitados para la oposición.

Artículo 6º. Los asuntos para ejercitar los escogerán los opositores de los tres que á cada uno se darán por suerte. El trabajo de la prueba ha de hacerse en el tiempo y lugar prefijado, sin asistencia alguna de profesor, ni otra persona que los Consilia-rios, los Celadores y los dependientes precisos de la Academia. Acabadas las pruebas se numerarán por el Vice-Protector, quien por si mismo hará lista de los nombres de los opositores, anotando los números de sus obras como para los premios generales.

Artículo 7º. Las condiciones y calidades de que deberán estar adornadas las obras se prevendrán en la convocatoria, en el concepto de que han de ser arregladas á las pruebas de repente, trabajadas en paraje señalado, y en un término fijo. La Academia exigirá en su ejecución que los opositores acrediten que son ya profesores, y que solo pueden aspirar á perfeccionarse viajando al extranjero. Los asuntos dados á los pintores serán de tal clase, que sobre precisarles á que acrediten su estudio del natural, sus conocimientos en la historia, perspectiva etc., descubran su ingenio para la composición y los adelantamientos hechos en el estudio de los célebres maestros de nuestra escuela; pues quien no se haya aprovechado de sus obras, no debe esperarse saque utilidad de las obras extranjeras. Las obras de los escultores no solo exigirán destreza en el diseño del natural y las convenientes nociones de anatomía, sino la manifestación de conocimientos de las materias en que se ejerce el arte, sus propiedades y aplicaciones, comprobando además tanto la exactitud en imitar, como la viveza para la invención. Para los arquitectos se procurará escoger asuntos en que acrediten profundos conocimientos en el cálculo, y que han hecho con fundamento el estudio de las matemáticas. Las obras ilustres ó de primer orden que se les propongan demostrarán que tienen los principios necesarios para hacerlos por sí, y comprobarán la disposición a estudiar con fruto sobre los grandiosos restos de la antigüedad, mediante su exactitud para calcular las proporciones, su prolijidad en contemplar los adornos, y su destreza y finura en el diseño, así como el gusto y limpieza en el uso de la tinta y lavado de los planos.

Artículo 8º. Las obras de los opositores se presentarán al juicio de los que deben censurarlas, observándose lo prevenido al fin del Estatuto 30 de los de la Academia. El nombre del que se eligiese pensionado se anunciará en los papeles públicos.

Artículo 9º. Los pensionados deberán cumplir las siguientes obligaciones: 1ª. Han de ponerse en camino á los dos meses de la fecha del nombramiento, debiendo presentarse al Embajador ó Ministro del REY en la corte adonde sean destinados en el término de un mes si fuese a París, y en el de dos, si á Roma. 2ª. Se consideraran por dependientes de la Academia, reconociendo por Gefes en su residencia al Embajador

ó Ministro o REY. 3ª. No podrán casarse sin expresa licencia de S.M. 4ª. En Roma asistirán con puntualidad al estudio del Director, oyendo atentamente sus instrucciones; y en París seguirán las del Profesor bajo cuya dirección los ponga aquel Embajador. 5ª. Deberán al fin de cada año entregar, como muestra de su aprovechamiento, una obra que lo acredite. 6ª. No se ausentaran de la corte sin licencia de sus Gefes.

Artículo 10. A los pensionados ordinarios en Roma se les asistirá en el primer año, cumplidos y aprobados que sean sus trabajos, con seis mil reales vellon, y en los años sucesivos hasta el cuarto, optarán sucesivamente á ocho y á diez mil reales, según los progresos que hagan en sus respectivas profesiones á juicio de la Academia. Si se creyese necesario enviar á París pensionados ordinarios, gozarán doce mil reales anuales, y en el cuarto y quinto año podrán esperar, según su mérito, la recompensa de ayudas de costa proporcionadas. Pasado el quinto año se restituirán irremisiblemente á su patria, á retribuir la con sus luces los auxilios que de ella han recibido, los pensionados extraordinarios, que pueden serlo sin las circunstancias que se exigen para los ordinarios, tendrán solo aquella pension que respectivamente les haya asignado la Real beneficencia.

Artículo 11. Para que los pensionados tengan la protección y dirección que necesitan en el país extranjero á que van á estudiar, hallarán en Roma un estudio que forme parte de la Academia, y en París la dirección oportuna de que se hablan el art. 15.

Artículo 12. El Embajador en París y el Ministro en Roma serán Consiliarios natos de la Academia, y como tales, Gefes inmediatos respectivos de los pensionados. En esta calidad protegerán sus adelantamientos, influyendo en su aplicación y buen porte. Por su conducto se dirigirán tanto las correspondencias de los pensionados como sus pretensiones.

Artículo 13. Un profesor español de conocido mérito será Director de pensionados en Roma: vivirá juntamente con ellos en casa que le proporcionará el Gobierno; y en ella tendrá un estudio á que asistirán de continuo, y deberá indicarles los originales que progresivamente deben ir estudiando, proporcionándoles cuantos conocimientos les sean útiles y convenientes al objeto de su carrera. Señalará á cada uno los trabajos que deberá remitir anualmente a la Academia, ó informará al representante del REY para las licencias que soliciten con el objeto de visitar algunos monumentos de artes existentes fuera de las dos cortes. Celará el cumplimiento de las obligaciones impuestas a los pensionados.

Artículo 14. El Director será nombrado por el Rey nuestro Señor a propuesta de la Academia; pero esta teniendo en consideración las circunstancias actuales, limitará por ahora su propuesta entre los profesores españoles que existen en Roma con asignaciones perpetuas por el Gobierno. Cuando lo permita el estado de fondos se determinará la dotación de esta plaza.

Artículo 15. El Sr. Embajador en París protegerá a los pensionados en aquella corte, proporcionándoles la dirección de los profesores más ilustres en su respectivo arte, con quienes puedan perfeccionar mejor sus conocimientos. Tomará a su cargo la observancia de los deberes que se prescriben a los pensionados, cuidando de que se entreguen las obras que anualmente deben remitirse por estos para continuar gozando su pension.

Artículo 16. Si algunos cuerpos ó particulares quisieren pensionar a sus expensas en países extranjeros algunos jóvenes a fin de que se perfeccionen en el estudio de las nobles artes, la Academia les dispensará su proteccion, si la solicitasen, siempre que se sujeten a lo prevenido en este Reglamento.

Artículo 17. En ningún caso podrán alegrarse como mérito el haber obtenido el beneficio de estas pensiones y estudios para solicitar y conseguir despues otras pensiones ó gracias.

Artículo 18. Quedarán en observancia los artículos 20 y 21 de los Estatutos de la Academia, en cuanto no sean incompatibles con lo prevenido en este Reglamento."

Como vemos, el texto alude a una Real Orden de 28 de febrero de 1807, con la que se intentó controlar las prerrogativas de los pensionados, dejando muy claro que tales becas estaban siempre en función de aumentar los beneficios de la colectividad y el nivel cultural y artístico del país, para lo cual era necesario que pasado un tiempo –cinco años según se especifica en el artículo 10º–, los artistas volvieran a su lugar de origen para proyectar en él los conocimientos adquiridos. Los artículos 2º al 8º tocan uno de los aspectos que más nos interesan ahora, es decir, el de la manera de obtener las pensiones. Como se puede observar, la oposición se plantea por concurso público siguiendo un sistema similar al de los concursos de premios generales del siglo XVIII, que según se verá más adelante, y ya se apunta en el artículo 8º, se ciñeron a su vez a lo prescrito en el artículo 30 de los Estatutos de 1757. El hecho de que a los opositores se les exija ser ya profesores, con una serie de estudios realizados y un conocimiento previo de los maestros españoles, hará aumentar considerablemente la edad de los opositores con respecto a la que tenían los participantes en las convocatorias del siglo XVIII.

Una vez que la normativa general estuvo establecida, fue preciso definir la que debía regir el funcionamiento interno de las pensiones, desde el momento en que los artistas tomaran posesión de su plaza. Con esta finalidad la Academia elaboró un *Reglamento interior y doméstico para los pensionados españoles en Roma*, que fue enviado al rey en 21 de agosto de 1831 y aprobado por éste en 19 de enero de 1832¹³.

De los nueve artículos de los que se compone, los dos primeros apuntan que la casa deberá ser alquilada por el embajador del rey en Roma con ayuda del director de los pensionados y que dicha casa llevará el nombre de "Real Academia de Pensionados Españoles". Los demás tratan cuestiones sobre todo de índole económico, designando quien corre con los gastos de vivienda, comida, material, o sueldos del personal de servicio, gastos que se reparten entre gobierno y pensionados. Así, mientras que la habilitación de la Academia en cuanto a muebles, luz, lumbre y el personal de servicio corre a cargo del primero, las comidas y cenas, los

13. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Reglamento interior y doméstico para los pensionados españoles en Roma, que en consecuencia del que se dignó aprobar el Rey N.Sr. en 9 de Marzo de 1830, propone la Real Academia de Sr. Fernando al Exmo. Sr. Protector Ministro de Estado, en leg. Pensionados 1832-1965* (sign. 1-50/3).

gastos de limpieza y aseo personal y los de los estudios y las obras que deben remitir a la Academia, corren a cargo de los segundos. Para ello los pensionados contaban con una asignación de 500 rs. mensuales, de los cuales tenían que aportar 340 a un fondo destinado para las comidas y los asuntos artísticos comunes; con los 160 rs. sobrantes tenían que cubrir el resto de los gastos particulares. Asimismo, se reglamentan los casos de enfermedad, la dotación del director de los pensionados y que los pensionados particulares, a los que se refiere el artículo 16 del Reglamento general, podrán vivir en comunidad con los demás sujetándose a las mismas condiciones.

El concurso de pintura de 1831.

Desde su creación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había venido convocando los llamados "Concursos de Premios Generales" con el fin de fomentar las artes y la aplicación de los más jóvenes artistas. Las primeras convocatorias se realizaron anualmente en 1753, 1754, 1756 y 1757. A partir de ese año entraron en vigor los Estatutos definitivos de la Academia¹⁴, cuyo artículo 30 reglamentaba estos concursos y establecía para ellos una periodicidad de tres años. Así sucedió hasta 1808¹⁵, año en que se suspendió la actividad de la Academia a causa de la guerra con Francia y no se volvieron a convocar hasta 1830.

En la Junta del día 19 de diciembre de 1830, la Academia acordó que se propusieran los temas para un nuevo concurso de premios generales¹⁶. En esta ocasión, la oposición serviría también para otorgar las pensiones, tal y como se había establecido en el Reglamento aprobado por el rey ese mismo año¹⁷. Así, en dicha Junta se decidió también que se publicaran los temas elegidos de la forma acostumbrada siguiendo los Estatutos. La convocatoria era abierta y las bases para concursar se imprimían en edictos que se distribuían en lugares públicos de pueblos y ciudades de España y Roma, marcando un plazo de seis meses para la presentación de las obras en la Academia. No era necesario ser alumno de la Academia para participar en ellos aunque al hacerlo quedaban reconocidos como tales.

No obstante, según se relata en la "Junta ordinaria preparatoria para la adjudicación de los Premios celebrada el 20 de Setiembre de 1831"¹⁸, la impresión de los edictos se retrasó por las fiestas de Navidad y no se llevó a cabo hasta el 15 de enero de 1831, día a partir del cual comenzó el plazo. Tras el cuarto mes, los opositores tenían que haber acudido ya a la Academia para firmar y así lo hicieron 54 artistas. A los seis meses solo habían presentado sus obras 52 de ellos.

14. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Estatutos de 1757...*, op.cit.

15. Una única excepción tuvo lugar en el año 1775, pues se suspendió la convocatoria alegando motivos económicos. De esta forma hubo un salto del concurso de 1772 al de 1778.

16. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Actas de las Juntas Ordinarias, Generales y Públicas. 1819-1830*, (sign. 3/88).

17. *Reglamento que ha de observarse con los pensionados...*, op.cit.

18. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Actas de las Juntas Ordinarias, Extraordinarias, Generales y Públicas. 1831-1838* (sign. 3/89).

En la Junta de 20 de septiembre se decide que en el orden y método para las pruebas, exámenes, reconocimiento de obras y votaciones, se siga lo establecido en el artículo 30 de los Estatutos y se recuerda a los Académicos su contenido. De esta forma, nada cambia en las normas y el desarrollo del concurso con respecto a los celebrados en el siglo XVIII, estableciéndose premios en todas las materias - pintura, escultura, arquitectura y grabado- y tres grados de dificultad dentro de cada disciplina, llamados 1^a, 2^a y 3^a clase. A su vez, en cada clase se realizaban dos pruebas, una denominada "de pensado" y la otra "de repente", sobre temas elegidos siempre por la Academia. El asunto del ejercicio "de pensado" se reflejaba en el edicto de convocatoria, pues esta era la prueba que los alumnos tenían que realizar en seis meses.

En la misma junta se decide que las pruebas "de repente" y la adjudicación de los premios se realizaran en las Juntas generales de los días lunes 26 de setiembre para la pintura y grabado en dulce, martes 27 para la escultura y grabado en hueco y miércoles 28 para la arquitectura y perspectiva, y que se anunciara en el diario y por carteles, convocando a los opositores a las 8'30 de la mañana. Según cuentan las Actas de esta Junta, la Academia fijó las fechas teniendo en cuenta un curioso escrito remitido por seis de los opositores de pintura, en el que exponían que su compañero de concurso Benito Sáez se encontraba enfermo y que por ello pedían que se retrasase en lo posible la ejecución de las pruebas para que Sáez pudiera asistir y de esta forma no tener ninguna ventaja en la oposición.

El día 26 de septiembre se reunieron, pues, los miembros de la Academia en Junta general, a las 8'30 de la mañana¹⁹. Después de elegidos los temas para las pruebas, el secretario, Martín Fernández de Navarrete, y el viceprotector, Manuel Fernández Varela, rubricaron los papeles que estaban preparados para repartir a los opositores y se nombró para cuidar los exámenes al consiliario Luis Luzán y Monroy y a los académicos José Izquierdo, Andrés Urrutia y Federico José Sánchez. Transcurridas las dos horas del ejercicio, el viceprotector numeró las pruebas y con el conserje las colocaron al pie de las obras "de pensado".

Después se reunió la Junta y se leyó la lista de los académicos que debían votar. Teniendo en cuenta que solo podían hacerlo los directores, tenientes directores, académicos de mérito y supernumerarios por la pintura, el director y académicos por el grabado en dulce y el director general, en esta ocasión solo votaron 16 académicos, pues el teniente Juan Antonio Ribera no podía hacerlo en la 1^a clase ya que concursaba su hijo Carlos Luis. El escrutinio se realizó saliendo de la sala de uno en uno, empezando por "el más moderno", y depositando su papeleta con el número correspondiente en manos del secretario, quien tenía una lista con los nombres y los números respectivos. Después de las votaciones se pusieron los premiados en una lista que se entregó al conserje, el cual la leyó a los discípulos

19. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta general para la adjudicación de los premios de Pintura y Grabado en dulce celebrada el Lunes 26 de Setiembre de 1831 a las 8 1/2 de la mañana, en Actas de las Juntas... 1831-1838*, op.cit.

que estaban esperando fuera de la sala. Las votaciones, cuyos resultados conoceremos más adelante, concluyeron a las 4 de la tarde.

En febrero de 1832²⁰ el rey mandó que se le informase de los opositores que habían resultado premiados, para otorgar las pensiones a Roma y se le dió la relación de los ganadores en la 1ª clase de todas las artes²¹. Asimismo se le recordaba que tenía que decidir el regreso de los pensionados actuales que hubieran cumplido ya los cinco años, según se contemplaba en el reglamento de 1830. Finalmente, se le envió a Antonio Solá, director de los pensionados en Roma, una Real Orden de 7 de marzo de 1832 relacionando los nombres de los artistas nombrados por Fernando VII, entre los que se encontraba el de Andrés Álvarez Peña, "Guardia de su real persona", pensionado por Fernando VII con carácter extraordinario²². La Junta pública para la distribución de premios se retrasó hasta que Fernando VII, que se encontraba enfermo, se hubiese restablecido y pudiera presidir el acto. Finalmente la ceremonia quedó fijada por el monarca para el día 27 de marzo de 1832, a las 11 de la mañana.

En las Actas²³ aparece una descripción pormenorizada de este acto, en la que se señala que los reyes y los infantes Carlos María, jefe principal de la Academia, María Francisca, Francisco de Paula y Sebastián y la princesa de Beira, presidieron la ceremonia. Los reyes llegaron poco después que los infantes, pues estos acompañados del protector, Conde de Alcudia, del viceprotector, Manuel Fernández Varela, de los consiliarios, Marqués de Santa Cruz y Duque del Infantado, y del secretario, Martín Fernández de Navarrete, eran los encargados de recibir a los monarcas a las puertas de la Academia. Se invitó también, como era costumbre, al cuerpo diplomático, Ministros y Consejeros de Estado, tribunales, académicos y personas más distinguidas de la Corte.

Una vez reunida la Junta, se pasó a ver las obras y después a la sala de distribución de los premios. Se sentó el rey en el trono, tocó la campanilla y comenzó la ceremonia. Entonces, el secretario leyó el resumen de las Actas de la Academia desde 1808, fecha en que se celebró, como hemos visto, la última Junta pública con motivo del concurso de dicho año. Como ya era tradicional desde la fundación de la Academia, el mencionado resumen fue publicado posteriormente en un libro impreso²⁴ que recogía también el desarrollo del concurso y la cere-

20. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta extraordinaria de 15 de febrero de 1832*, en *Actas de las Juntas... 1831-1838*, op.cit.

21. Entre ellos, además de los premiados en pintura se encontraban Sabino de Medina y Ponciano Ponzano por la escultura, y Aníbal Álvarez y Manuel de Mesa por la arquitectura.

22. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. 921-Santa Sede, según ESTEBAN CASADO ALCALDE, «Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX», *Archivo Español de Arte*, Madrid, C.S.I.C., 1986, nota 8.

23. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta Pública de 27 de Marzo de 1832*, en *Actas de las Juntas... 1831-1838*, op.cit.

24. *Distribución de los premios concebidos por el Rey Nuestro Señor y repartidos por la Real Academia de*

monia de distribución de premios²⁵. Después, se distribuyeron las medallas, que fueron entregadas por el rey, mientras se leían los nombres de los premiados en voz alta.

Para finalizar, como en el resto de los concursos, se leyeron una serie de discursos preparados para la ocasión por personalidades destacadas del mundo académico. A través de estas lecturas se puede observar como seguían vigentes las teorías académicas del siglo XVIII y sus recursos temáticos y estilísticos. Estos se basaban, en gran medida, en la representación de escenas ejemplares que consideraban aleccionadoras por su contenido y didácticas por su aplicación, sobre todo en lo que se refiere a los gloriosos sucesos de un pasado heroico que, en definitiva, serán la base de la pintura de historia decimonónica. Por otro lado, vemos alusiones constantes al florecimiento de los siglos XVI y XVII, en un afán por compararse a ellos, sintiendo que vivían un momento similar de renacer del espíritu y las artes. Repasando estos textos, se hace patente que los aires románticos, que ya comenzaban a invadir los ambientes artísticos, no habían llegado todavía a los círculos oficiales y académicos.

En esta ocasión se realizaron tres lecturas²⁶. La primera fue una oración del Padre José Díaz Jiménez, académico de honor, que comenzaba con la exaltación de una España católica y heroica, fiel a su religión y a sus reyes, y del rey como protector máximo de las artes y de la Academia. Después, pasaba a hacer una disertación sobre el sentido y la finalidad de las nobles artes, que definía como "*el vehículo por donde puede comunicarse a los hombres cuanto es capaz de formarles racionales y justos.*" Más adelante analizaba pormenorizadamente, una por una, las tres características que él consideraba principales, virtud, honor e inmortalidad. La segunda lectura es un "Discurso en verso" que el académico de honor Juan Bautista Arriaza, "Mayordomo de semana de S.M.", recitó de memoria y que, en la misma línea que el anterior, ensalzaba el triunfo del rey y de las bellas artes. Por último, el duque de Frías, consiliario de la Academia, escribió una "Oda a las Nobles Artes", que remitió a la Academia por hallarse enfermo, y fue leída por Mariano Roca de Togores. De ella hablaremos más adelante, ya que toca interesantes aspectos relativos al tema "de pensado" de la primera clase de pintura.

El desarrollo del concurso, las obras conservadas

Las obras presentadas a este concurso son un claro reflejo del ambiente y las tendencias artísticas del momento; momento crucial para el desarrollo del panorama artístico español del siglo XIX, fundamentalmente en lo concerniente al fenó-

San Fernando a los Discípulos de las Tres Nobles Artes, Resúmenes de las Actas de la Academia, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1753, 1754, 1756, 1757, 1760, 1763, 1766, 1769, 1772, 1778, 1781, 1784, 1787, 1790, 1793, 1796, 1799, 1802, 1805 y 1808.

25. *Resumen de las Actas de la Academia.. 1832...*, op.cit.

26. Estas lecturas se recogen en el *Resumen de las Actas... 1832...*, op.cit.

meno de la pintura de historia. Se observa en ellas como neoclasicismo y romanticismo comienzan a convivir y a mezclarse hasta convertirse en un todo de difícil clasificación que se ha dado en llamar "eclecticismo", reconocido como estilo prácticamente por todos hoy en día. Este será la base de la pintura de historia y es ahora cuando se comienzan a desarrollar sus planteamientos.

No obstante, es preciso tener en cuenta que sus antecedentes más directos se encuentran en las obras de la segunda mitad del siglo XVIII y en el espíritu que regía a la Academia, el cual hizo posible su desarrollo. Fuera o no equivocado, dicho espíritu y sus aspiraciones ayudaron a construir este género; y aunque los temas varíen, la estética y la técnica sean diferentes y el sentido educador sea otro, lo cierto es que parten de la misma tradición y del mismo principio básico: el tema da sentido a la obra de arte y para ello ha de transmitir belleza y ejemplaridad, presupuestos que se irán adaptando a los cánones estéticos de cada época.

Los artistas de este momento no lo tenían fácil. Por un lado, estaban viviendo, aún sin darse cuenta, la pervivencia del barroquizante academicismo dieciochesco, que se encontraba unido intrínsecamente a la enseñanza en la Academia, a pesar de las orientaciones de corte neoclásico que sus maestros les intentaban transmitir; por otro lado, los nuevos aires de inspiración romántica iban envolviendo cada vez más el ambiente artístico en el que estaban inmersos, dando lugar a la aparición de ciertos rasgos de tendencia purista y conformando así una mezcla de difícil definición. Todo ello se refleja en las obras que realizaron los opositores de este concurso, predominando una u otra tendencia en mayor o menor grado según los casos.

De las obras de este concurso solamente se realizaron al óleo sobre lienzo las pruebas "de pensado" de la primera clase. Las tres piezas ganadoras se encontraban depositadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid pero, como hemos podido constatar, en la actualidad solo se conserva allí una de las obras y se desconoce el paradero de las otras dos. Las pruebas que sobre papel realizaron los ganadores de las tres clases de pintura, además de los ejercicios "de repente" de todos los opositores que se presentaron a la primera clase de pintura, se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El hecho de que se conserven todas estas pruebas es excepcional, ya que la Academia normalmente solo conservaba las pruebas ganadoras. Su valor documental es enorme, pues nos permite examinar los criterios que guiaron a la Academia en sus juicios.²⁷

Primera Clase

El tema propuesto por la Academia para la prueba "de pensado" fue: "*Descubrimiento de la mar del sur por Vasco Nuñez de Balboa. Con las noticias vagas que*

27. Todos los dibujos se encuentran recogidos en ISABEL AZCÁRATE, VICTORIA DURÁ y ELENA RIVERA, «Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando» (1736-1967), "Academia", n.º 66, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1988.

adquirieron los españoles primeros pobladores del Darien, de haber á la otra parte un mar inmenso y naciones i imperios de mucha riqueza y poderío resuelve Vasco Nuñez de Balboa ir con algunos castellanos a descubrir aquel mar; y después de reducir en el camino a muchos caciques que se les oponían, haciendo alianza con ellos, emprendió la subida de la alta sierra que media entre ambos Océanos. Antes de llegar a la cumbre le muestran los indios el lugar desde donde se descubría el deseado mar austral, sobrecogido de gozo, cae de rodillas en tierra, tiende los brazos hacia él, y vertiendo lágrimas da gracias a Dios por haberle destinado para hacer aquel insigne descubrimiento. Hecha esta devota demostración, llamó a toda la gente, y volvió otra vez a hincarse de rodillas, repitiendo las gracias a Dios de aquel beneficio. Lo mismo hicieron todos, estando como atónitos los indios viendo el regocijo y alegría de los castellanos. Concluido este acto, les arengó Balboa, mostrándoles el mar como origen de nuevas riquezas y de mas importantes descubrimientos para mayor gloria de los Soberanos de España.²⁸, y en la prueba "de repente": "El juicio de Paris en el momento de presentar la manzana á la más hermosa".

Los opositores que se presentaron a esta clase fueron: "José Gutiérrez, Benito Saez, Luis Ferran, Eustasio de Medina, Salvador Torres, Leonardo Alenza, Carlos Luis de Rivera, Cesareo Gariot y Antonio M^a Esquivel".

La mayoría de estos artistas llegaron a tener un papel relevante en el panorama artístico del siglo; unos pocos fueron valorados ya en su propio contexto y otros lo han sido con posterioridad, al juzgar su obra desde una amplia perspectiva histórica. Entre estos nombres se encuentra el de Luis Ferran, que en el texto aparece como *Luis Ferran*, pues en numerosas ocasiones y de forma aceptada su apellido era escrito sin la t final.

Tras realizarse las pruebas "de repente", se llevó a cabo el escrutinio, votando por separado el 1º y 2º premio. Sus resultados quedaron reflejados en las Actas de la siguiente forma: "...resultó que para este 1º premio de 1ª clase tuvo el n.º 2.. 9 votos, el n.º 3.. 4 votos, el n.º 5.. 2 votos y el n.º 6.. 1 voto, que eran los 16 que debían votar (...) el n.º 2 se vió que correspondía a Dn. Carlos Luis de Ribera (...) Para el 2º se procedió en la misma forma (...), el n.º 3 - 11 votos, el n.º 4 - 1, el n.º 5 - 4 y el n.º 8 - 1. El n.º 3 correspondiente a Benito Saez (...) Entre las obras de pintura de primera clase, manifestaron los Sres. profesores que aun después de adjudicados los dos premios, había alguna de singular mérito y que pudiera darse un premio extraordinario (...) se le adjudicó al n.º 5 que era Dn. Cesareo Gariot acordando que la medalla fuese igual al 2º premio de la 1ª clase...²⁹. Así, quedaron ganadores en la primera clase: "...Medalla de oro de tres onzas, Carlos Luis de Rivera: nat. de Roma de 15 1/2 años" y "Medalla de oro de dos onzas, Benito Sáez: nat. de Pradillo de Cameros (Rioja) de 23 años y Cesareo Gariot: nat. de Tolosa (Francia) de 18 años."³⁰

28. Los temas que se propusieron en éste concurso, así como la relación de los opositores y los premiados, se han recogido del *Resumen de las Actas... 1832...*, op.cit.

29. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta general para la adjudicación de premios...*, op.cit.

30. *Resumen de las Actas... 1832...*, op.cit.

La adjudicación del premio extraordinario fue posible porque, como se verá más adelante, el segundo premio de la segunda clase quedó vacante, al no presentarse más que un solo opositor. No obstante, a parte de los méritos artísticos de sus pruebas, la solicitud que Cesareo Gariot como alumno de la Academia, había enviado a la Junta académica para pasar pensionado a París y Roma en junio de 1831, debió influir en la decisión de otorgarle un premio extraordinario³¹.

Por lo que respecta al resto de los opositores que obtuvieron algún voto, la numeración de los dibujos que se conservan nos permite saber que el n.º 6 se identifica con la obra de Leonardo de Alenza (fig. 12), que quedó por tanto en el cuarto puesto de la votación del primer premio y los n.º 4 y 8, que igualmente tuvieron un voto aunque en el escrutinio del segundo premio, corresponden a las obras de Luis Ferrant (fig. 13) y José Gutiérrez de la Vega (fig. 17). Las obras con los n.º 1, 7 y 9 no obtuvieron voto alguno y fueron las de Salvador Torres (fig. 15), Eustasio de Medina (fig. 14) y Antonio M^a Esquivel (fig. 16).

Es preciso hacer algunas observaciones sobre los especiales casos de José Gutiérrez de la Vega y Antonio M^a Esquivel, antes de pasar a analizar las obras. El primero³², que había venido de Sevilla junto a Esquivel para solicitar el título de académico de mérito de San Fernando a la vez que se presentaba al concurso de 1831, contaba con 31 años, algo absolutamente inusual en estos certámenes. La razón la encontramos en que el panorama sevillano de 1830 no era muy prometededor en cuanto a las aspiraciones de los artistas. Gutiérrez de la Vega aspiraba a alcanzar un puesto de privilegio entre los pintores de la corte, para lo cual el primer paso era darse a conocer y conseguir el indispensable título de académico de San Fernando³³. Esquivel³⁴, pensionado para proseguir su formación por el cón-

31. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta ordinaria del Domingo 12 de Julio de 1831*, en *Actas de las Juntas... 1831-1838*, op.cit.
32. José Gutiérrez de la Vega i Bocanegra (Sevilla, 1791-Madrid, 1865) fue discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Tras viajar a Madrid y conseguir el título de académico de mérito de San Fernando, es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en 1835, aunque no toma posesión del mismo hasta 1843. Renuncia a él cuatro años después ante la imposibilidad de trasladarse a Sevilla, al ser nombrado profesor de los estudios elementales agregados a la Academia de San Fernando. Fue pintor de Cámara de Isabel II con carácter honorario desde 1840, pero pese a las numerosas instancias que elevó a Palacio para ser nombrado pintor de Cámara efectivo, nunca lo consiguió. Fue socio y participante activo del Liceo Artístico y Literario de Madrid. Se dedicó a la pintura religiosa y al retrato, con un estilo que continuaba la herencia de Murillo, basado en la pincelada suelta, la vaporosidad y la utilización teatral del gesto.
33. ENRIQUE VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1992, págs. 371-376.
34. Antonio M^a Esquivel y Suárez de Urbina (Sevilla, 1806-1857) realizó sus primeros estudios en la Escuela de dibujo de Sevilla bajo la dirección de Francisco Gutiérrez. Tras alcanzar cierta fama allí, llegó a Madrid pensionado por el cónsul y coleccionista Julian Williams, y junto a Gutiérrez de la Vega se presentó al concurso de 1831, y fue nombrado académico de San Fernando en 1832. Volvió a Sevilla en 1838 donde contrajo una enfermedad que le dejó ciego.



Figs. 1 y 2. JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA. «La última Comunión de San Fernando», óleo y dibujo preparatorio.

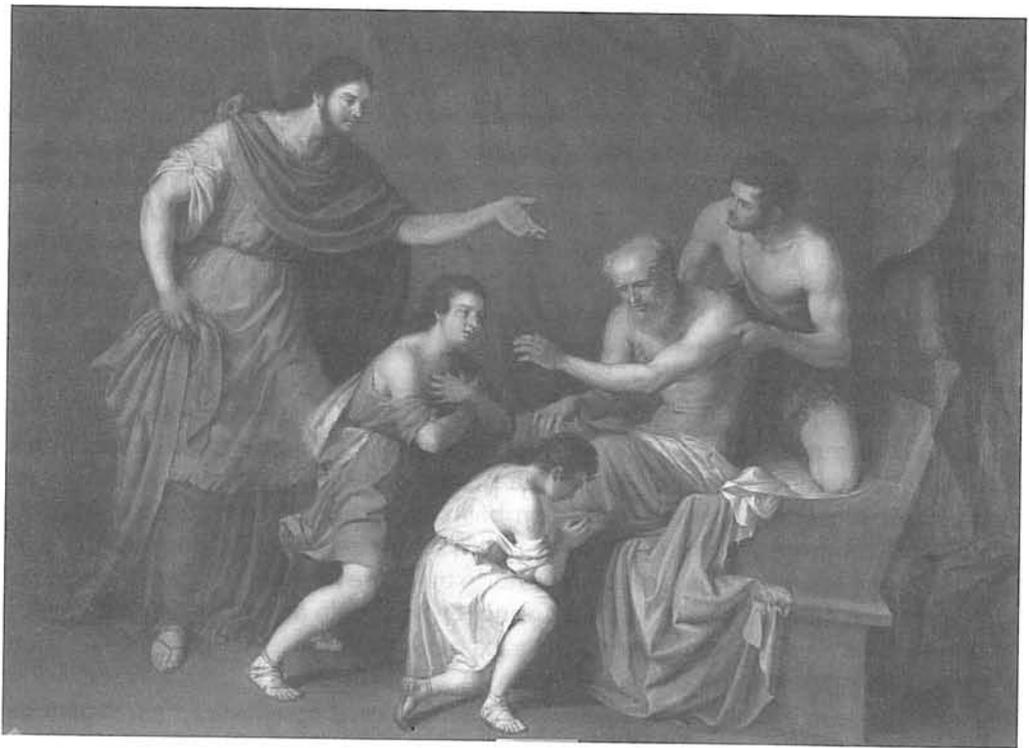
sul y coleccionista Julian Williams, llegó con Gutiérrez a Madrid compartiendo con él la pretensión de convertirse en miembro de la Academia.

En las Actas queda recogida la solicitud de estos artistas, que aspiraban inicialmente a obtener el título de académico de mérito por la producción artística realizada³⁵. Sin embargo se les exigió esperar a los resultados del concurso, al que ya se habían inscrito y que finalmente resultaron nefastos para ellos. La Academia les admitió después a que se examinaran para académicos de mérito por la pintura histórica³⁶, título que finalmente consiguieron en julio de 1832³⁷.

Las pruebas que realizaron para esta ocasión se conservan también en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; dos de ellas tienen una gran relación con la temática y el estilo de los concursos de premios, pues consistían en desarrollar en un óleo y un boceto preparatorio sobre papel un tema de historia dado por la Academia, ejercicios que guardan gran similitud con las pruebas "de pensado" y "de repente" de los concursos. Gutiérrez de la Vega tuvo que recrear el tema de "la última comunión de San Fernando" (figs. 1 y 2)³⁸ y Antonio M^a Esquivel el de "Jacob bendice a Efraín y Manasés" (figs. 3 y 4)³⁹. No obstante, la Academia estableció entre ellos cierta distinción como se puede leer en el siguiente párrafo de las Actas: "... también examinó la Comisión las obras y expedientes de Esquivel y Gutiérrez para Académicos de mérito. Fueron también admitidas (las obras de Esquivel), declarando de Gutiérrez la preferencia en la antigüedad a Esquivel por haber obtenido aquel unanimidad en los votos y este no..."⁴⁰. Esta se puede considerar una prueba más de los numerosos obstáculos que, como bien dice José Manuel Álvarez Lopera⁴¹, tuvo que soportar Esquivel debido a su superioridad en "originalidad y potencia pictórica" sobre Gutiérrez, lo que creaba una mayor desconfianza hacia él por parte de los círculos académicos que le veían con cierta rivalidad.

En 1843 recuperó la visión y volvió a tomar con ímpetu su carrera. Así, en 1843 fue nombrado pintor de Cámara de la reina, y en 1847 miembro de número de la Academia de San Fernando. Fue promotor de la creación del Liceo Artístico y Literario de Madrid, y en los últimos años de su vida fundó la sociedad protectora de Bellas Artes. Retratista y pintor de cuadros religiosos, ante todo, la influencia de la pintura religiosa de la Escuela sevillana marcó su obra, aunque luchó siempre por mantenerse dentro de los cánones académicos, cuidando especialmente la corrección dibujística en sus composiciones.

35. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta ordinaria del Domingo 21 de Agosto de 1831*, en *Actas de las Juntas... 1831-1838*, op.cit.
36. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta Ordinaria del Domingo 9 de octubre de 1831*, en *Actas de las Juntas ... 1831-1838*, op.cit.
37. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta Ordinaria del 1º de Julio de 1832*, en *Actas de las Juntas... 1831-1838*, op.cit.
38. Oleo n.º 382 y dibujo n.º 2287/p, de los inventarios de las colecciones del Museo de la R.A.B.A.S.F.: ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las pinturas*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1964 e ISABEL AZCÁRATE, VICTORIA DURÁ y ELENA RIVERA, «Inventario de dibujos...» op.cit.
39. Oleo n.º 283 y dibujo 2261/P, de los inventarios de las colecciones del Museo de la R.A.B.A.S.F.,
40. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta ordinaria del 1º de Julio de 1832*, op.cit.
41. JOSÉ MANUEL ALVAREZ LOPERA, «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX», *Cuadernos de Arte e Iconografía* n.º 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pag. 90.



Figs. 3 y 4. ANTONIO M^o ESQUIVEL, «Jacob bendice a Efraín y Manasés», óleo y dibujo preparatorio.

Las pruebas "de pensado"

Hemos de suponer que los tres óleos que del tema de la prueba "de pensado" se conservaban en la Facultad de Bellas Artes de Madrid⁴² con las mismas medidas -1,26 x 1,69 m.- y características, y cuya autoría no ha sido todavía posible certificar puesto que las obras no se firmaban, son los de los ganadores de esta primera clase, ya que normalmente la Academia solo guardaba entre sus fondos las obras premiadas. Manteniendo este supuesto y teniendo en cuenta que dos de estas obras se encuentran desaparecidas y que para su estudio solo hemos podido contar con reproducciones de sus fotografías, intentaremos determinar a que opositor corresponde cada obra⁴³.

Estudios anteriores⁴⁴ atribuyen a Carlos Luis de Ribera el cuadro que en la actualidad se conserva (fig.7) pues al parecer tenía escrito en el bastidor su nombre. Esta no parece ser, sin embargo, una prueba fehaciente de su autoría ya que dicho nombre pudo haberse escrito con bastante facilidad con posterioridad al concurso. Restaurado y rentelado hace pocos años no conserva ahora dicha inscripción y por lo tanto no podemos estudiarlo bajo este aspecto. En lo que respecta a los otros dos óleos, Casado Alcalde apunta en su citado artículo que pudiera ser de Benito Sáez el cuadro que representa a los personajes sin armadura (fig.8) y que por tanto el óleo restante sería el de Cesáreo Gariot (fig.5).

La observación de los dibujos que realizaron estos opositores para la prueba "de repente" nos permite ahora lanzar otra hipótesis sobre la autoría de estas pinturas, gracias a que los dibujos sí están identificados. A través de su análisis se observan muchas más analogías estilísticas entre el dibujo de Gariot (fig.11) y el lienzo de Balboa sin armadura (fig.8). La composición abierta al espectador desde cuyo plano surge la luz, ofreciendo una clara lectura de izquierda a derecha; las figuras firmemente asentadas y ordenadas; la sobriedad y emoción contenida con que interpreta las escenas; los rasgos de los rostros y la calma que transmiten; la ausencia casi total de grandes estructuras paisajísticas, etc., son algunos factores comunes que nos han llevado a pensar que son de la misma mano. A ello hay que añadir, que al ser tan diferente de concepción y realización a los demás, tendría mucha más lógica que hubiera sido el premio extraordinario y que los otros dos, mucho más parecidos, fueran los primeros premiados.

42. Estas obras se corresponden con los números 31, 34 y 36 del inventario provisional de la Facultad de Bellas Artes de Madrid realizado en 1982 por María Calvet. Forman parte de las obras que la Academia de San Fernando de Madrid dejó en depósito a la Escuela de Pintura, tal y como queda indicado en el Inventario manuscrito de la Academia de 1884.

43. CASADO ALCALDE en su artículo «Pintores pensionados...», *op.cit.*, reproduce las fotografías de las obras ahora estudiadas, que son las únicas que hemos podido obtener de los óleos desaparecidos y que gracias a la gentileza del profesor Casado ilustran el presente estudio.

44. CASADO ALCALDE, «Pintores pensionados...», *op.cit.*, pág. 366. PILAR DE MIGUEL EGEA, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico*, Madrid, Fundaciones Vega-Inclán, 1983, págs. 97-98.

En el dibujo de Sáez (fig.10) se observa un desbordamiento gestual muy similar al lienzo en el que Núñez de Balboa con los brazos extendidos parece precipitarse sobre la roca (fig.7), repitiendo en ambas obras algunos de los gestos de sus personajes, sobre todo en lo que respecta al movimiento de las manos, e intentando dar variedad a las posturas de sus figuras, jugando con perfiles y cabezas que se giran o se vuelven. Común es también el predominio de las diagonales, forzando mucho las composiciones y el situar las masas paisajísticas más pesadas a la izquierda de la escena, dejando el claro compositivo a la derecha.

El cuadro restante (fig.5) resultaría ser el de Ribera. Su relación con el dibujo (fig.9) se basa en la composición de juego circular, en la que los grupos de figuras en un caso y las figuras en sí en el otro, se disponen en distintos planos estableciendo así diferentes puntos de profundidad; en la reiteración de perfiles que utiliza casi con exclusividad; en la colocación a la derecha del elemento paisaje, más desarrollado en este caso que en los otros dos; en el intento de ambientar con más detallismo sus obras, prestando gran atención y cuidado en vestir y adornar a sus figuras, etcétera. Por otro lado, hemos encontrado un enorme parecido de este lienzo con el cuadro de Ribera "La Conquista de Granada" (fig.6), que sorprende incluso por la diferencia cronológica, ya que el autor presentó el boceto de este cuadro en 1853⁴⁵; pero hay en él una evidente inspiración en el cuadro de este concurso, que se hace patente en la composición –las figuras agrupadas a los lados, dejando un espacio central donde destacan los protagonistas–; en el uso de un foco de luz casi celestial que mistifica la escena; en la utilización de muchos de los mismos gestos –como el de la reina y Núñez de Balboa–, en los perfiles y posturas del grupo de soldados que se arrodillan a la derecha en ambas obras; en situar también a la derecha y más alejado de la escena principal un grupo de personajes destacado en altura, etcétera. En este cuadro es evidente, no obstante, la evolución técnica y la maduración estilística de Ribera, pero la emoción mística es la misma.

Así pues, el comentario de las obras se realizará siguiendo estas conclusiones, teniendo siempre en cuenta que están basadas en la simple observación de reproducciones, en el caso de dos de las obras, y que por tanto no pueden considerarse hoy por hoy más que como una hipótesis y una vía de trabajo e investigación futura.

Como hemos visto, en el enunciado del tema se describe minuciosamente la escena que debían representar los opositores. Por ello hay tanta similitud estructural entre ellos, ya que el lugar en el que se desarrolla el suceso, los personajes que lo protagonizan y el hecho en sí mismo queda pormenorizado tan claramente que es de suponer que no necesitasen acudir a los libros de historia para docu-

45. Véase Catálogo de la Exposición, *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid, Consorcio Madrid 92/Museo del Prado, 1992, n.º 6 del catálogo, pág. 150 y Pilar de MIGUEL EGEA, «Un cuadro de historia en la Catedral de Burgos», *Archiivo Español de Arte* n.º 223, Madrid, C.S.I.C., 1983, págs.294-297 y *Carlos Luis de Ribera, pintor... op.cit.*, pág. 101.

mentarse más. A este respecto, en los concursos anteriores lo normal era que en el edicto se anunciase resumido el tema que se debía desarrollar, lo cual obligaba a los concursantes a consultar las fuentes historiográficas precisas, que en ocasiones venían incluso indicadas en el propio edicto, para ahondar un poco más en el asunto. Normalmente acudían a la *Historia de España* del padre Mariana, aunque no fue ni mucho menos la única fuente utilizada. Un estudio pormenorizado de estos concursos y de su temática, llevado a cabo recientemente en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁶, demuestra que se manejaron también muchas otras obras.

No obstante, ni opositores ni académicos fueron entonces tan exigentes con la aplicación de la veracidad histórica e iconográfica, como lo serán a partir de ahora, aunque ya se observa cierta inquietud en este sentido al premiar, según nuestra teoría, la composición de Ribera (fig.5) que es la que más cuida estos aspectos.

Ribera (fig.5) y Sáez (fig.7) representan el momento en que Núñez de Balboa hace subir al pico a sus hombres e hincándose de nuevo de rodillas da gracias a Dios, momento indudablemente muy provechoso para la recreación artística, ya que la introducción de numerosos personajes da mucho juego compositivo. Ponen más énfasis que Gariot en la emoción del momento, llenando sus composiciones de gestos teatrales para transmitir con mayor fuerza la emoción de los personajes, e incluso ambos repiten alguna figura en sus composiciones -uno de los soldados de grupo principal que aparece postrado en tierra con las manos en el suelo-. Gariot, por el contrario, (fig.8) parece recoger el instante posterior en que Balboa arenga a sus hombres "...mostrándoles el mar como origen de nuevas riquezas y de más importantes descubrimientos...", en una representación mucho más pausada y ordenada.

Carlos Luis de Ribera⁴⁷ (fig.5.) es quizá el artista que capta mejor la idea que se pretendía destacar con este asunto. Representa la escena más emocionante, dotándola de gran misticismo por la actitud de los personajes y sobre todo por el foco de luz que baja desde el cielo e incide directamente sobre los protagonistas,

46. Isabel AZCÁRATE, Victoria DURÁ, Pilar FERNÁNDEZ, Elena RIVERA y Angeles SÁNCHEZ, *Historia y Alegoría. Los concursos de premios de pintura en la segunda mitad del siglo XVIII (1753-1808)*, Madrid,1994.

47. Carlos Luis de Ribera y Fieve (Roma, 1815-Madrid,1891) nació en Roma mientras su padre, Juan Antonio, pasaba allí el tiempo de su pensión. Fue apadrinado por Carlos IV y M^{ra}Luisa, en honor de los cuales le pusieron el nombre. Se forma bajo la estela de Federico de Madrazo, pero ya dentro del lenguaje romántico. Antes de marcharse pensionado a París, fue nombrado académico de mérito de San Fernando, el 8 de marzo de 1835. Allí estudió con Paul Delaroché. A su vuelta en 1844, su carrera continuó su fulgurante ascenso. Así, es nombrado profesor agregado a las clases dependientes de la Academia, y poco después profesor de los estudios superiores de la Escuela especial de Pintura. El 28 de marzo de 1845 se convierte en director honorario de la Academia, y en 1846 pintor de Cámara de Isabel II y Académico de número de San Fernando. Participó en numerosas exposiciones, tanto en Francia como en España, y



Fig. 5. CARLOS LUIS DE RIBERA, «Vasco Núñez de Balboa descubre el Mar del Sur».



Fig. 6. CARLOS LUIS DE RIBERA, «La conquista de Granada».

como indicando la aprobación divina. Estilísticamente se encuentra a caballo entre las fórmulas del siglo XVIII y las que se desarrollarán posteriormente, al jugar equilibradamente con los efectos dramáticos, que no llegan a ser exagerado y la sobriedad necesaria para permitir una lectura clara de la narración. Introduce numerosas figuras que, al contrario que en el caso de Sáez, dan la sensación de orden, quizá por el uso constante y repetido de las mismas posturas y de los rostros de perfil. Llama la atención que introduzca tanto movimiento de manos, que a veces trabaja en escorzo, mostrando gran dominio en su representación. Por otro lado, parece cuidar con más fidelidad arqueológica la caracterización de sus personajes.

Sáez⁴⁸ presenta una composición (fig.7) que continua la tradición académica y bien podría haberse realizado en los concursos dieciochescos. Nos referimos a la utilización de figuras rígidas y menudas que abarrotan partes de las escenas, y que alternan con los claros compositivos; a la representación enaltecida en exceso del protagonista, que destaca de los demás por su vestimenta y actitud, como si de un monarca se tratase; a la teatralidad exageradamente gestual, pero no representada con la calma y frialdad del neoclasicismo, sino con el movimiento nervioso propio del barroco dieciocheco; al uso de diagonales que fuerzan en exceso la composición; a la utilización de una vestimenta basada en los tópicos que deriva en el uso de armaduras, cascos o escudos, elementos que le sirven además para conseguir el impacto lumínico y la brillantez de la superficie pictórica; etcétera.

Gariot⁴⁹, sin embargo, (fig.8) da a la escena un tratamiento que enlaza con la posterior pintura de historia y que nos recuerda más a composiciones que se darán años después, que a lo realizado hasta ese momento. La manera de vestir a sus personajes parece sumida en la estética de los puritanos y prescinde de los relucientes complementos que usan sus compañeros -armaduras y foco de luz- con los que indican que se trata de una campaña guerrera en un caso y de una escena mística en el otro; la seriedad y solemnidad que impone en la escena a través de la

realizó numerosas ilustraciones para prestigiosas publicaciones como "El Renacimiento" o "El Artista". Fue finalmente, director de la Escuela Superior de Pintura y Escultura de Madrid.

48. Benito Sáez García (Pradillo de Cameros (La Rioja), 1808-Madrid, 1847), pintor de historia, comenzó con diez años a estudiar en la escuela de dibujo de la calle Fuencarral de Madrid, dependiente de la Academia. Prosiguió después en las clases superiores de la Academia, bajo la dirección de Juan Gálvez, pintor de Cámara adornista. En 1825 pasó como ayudante de su maestro a las obras del Palacio del Pardo. También le ayudó en El Escorial y en San Felipe el Real de Madrid. Tras ganar el segundo premio de la primera clase de pintura del concurso de 1831, y cumplirse el período de su pensión, regresó a España y fue nombrado ayudante de la clase de dibujo del Colegio de San Antonio Abad, y en 1840 se encargó de esta enseñanza junto a su hermano, hasta su fallecimiento. Fue nombrado académico de mérito de San Fernando en 1838. Más tarde fue nombrado también director de la Escuela de Niñas establecida en la Trinidad.
49. De Cesáreo Gariot se conocen muy pocos datos, aportados por Ossorio en su diccionario de artistas del siglo XIX. Se sabe que nació en Tolosa en 1814. En 1832, además de ganar el



Fig. 7. BENITO SÁEZ, «Vasco Núñez de Balboa descubre el Mar del Sur».



Fig. 8. CESÁREO GARIOT, «Vasco Núñez de Balboa descubre el Mar del Sur».

calma, del gesto interiorizado y de la sobriedad de los protagonistas, nos alejan de la estética anterior y nos acerca más al romanticismo de corte purista, aunque es preciso decir que la contención de sentimientos es quizá excesiva. Todo es aquí demasiado armonioso.

Parece ser que el carácter triunfalista de las representaciones de Ribera y Sáez gustaron mucho más a la Academia, pues todavía se valoraba por encima de otros aspectos la fuerza emotiva encerrada en la visión de una España conquistadora y triunfal, precisamente por el momento de decadencia que se estaba viviendo. Es preciso tener en cuenta que el impacto de la emancipación americana, iniciada tan solo hacía 15 años, comenzaba ahora a dejarse sentir en la sociedad, produciendo un sentimiento de frustración y pérdida. El gobierno absolutista, cada vez más incapaz de dominar los levantamientos nacionalistas en América, vio como desde 1816 las colonias americanas comenzaron a proclamar su independencia. Primero fue Argentina, seguida de Chile en 1818; Colombia en 1819; México en 1821; Ecuador en 1822; Perú en 1823, etcétera. En 1831 solo le quedaban a España las colonias de Cuba y Puerto Rico. No es de extrañar entonces que desde todos los ámbitos de la sociedad España se aferrase desesperadamente a aquella utopía de poder y gloria, materializada a través del recuerdo de sus conquistas.

Como ya hemos indicado, en uno de los textos que se leyeron al finalizar la ceremonia de distribución de premios del concurso de 1831, se hace referencia a este tema, reflejando los sentimientos de indignación que la situación americana producía. El fragmento que reproducimos a continuación es tan expresivo, que cualquier otro comentario sobraría: "(...) *Los grandes hechos recordar: agora / Novísima pintura / Al lienzo cubre con feliz arroyo / De sobra y de color. El mar profundo, / Naves aventureras, / Un ignorado mundo / A nuestra vista eran, y en alta proa / De la velera capitana quilla / Con el pendón triunfante de Castilla / Saludando al Darien Vasco Balboa / ¡América! ¡Oh dolor! discordia impía / Con saña inexorable / Agita las regiones que circunda / El atlántico piélago insondable / (...) / ¡Gente que alzáis incógnita bandera / Contra la Madre Patria! en vano el mundo / De Colón, de Cortés y de Pizarro / A España intenta arrebatar la gloria / De haber sido español; jamás las leyes. / Los ritos y costumbres que guardaron / Entre oro y plata y entre aroma y pluma / Los pueblos de Atahualpa y Moztezuma, / Y nuestros mismos padres derribaron / Restablecer podreis: odio, venganza / Nos jurareis cual pérfidos hermanos, / Y ya del indio esclavos o señores / Españoles sereis, no americanos. / Mas ahora y siempre el argonauta osado / Que del mar arrostrare los furores, / Al arrojar el áncora pesada / En las playas antípodas distantes, / Verá la cruz del Gólgota plantada, / y escuchará la lengua de Cervantes.*"⁵⁰

Finalmente, recordemos que los temas relativos a la conquista de América, se dieron solamente en dos ocasiones a lo largo de los concursos de premios del

premio extraordinario de la primera clase de pintura, presentó en la exposición de la Academia tres retratos y un cuadro representando a su familia. Después de pasar su pensión en Roma se trasladó a París, donde presentó obras en las exposiciones de 1843 y 1844.

50. DUQUE DE FRÍAS, *Oda a las Nobles Artes*, en *Resumen de las Actas... 1832...*, op.cit.

siglo XVIII. En 1805 fue propuesto "Juan Sebastián Elcano ante Carlos V", para la prueba "de pensado" de la segunda clase, y en 1808 fue "Martín de Elvira en Arauco" el tema que desarrollaron los opositores en la prueba "de repente" de la segunda clase⁵¹.

Las pruebas "de repente"

El tema del "Juicio de Paris" es propuesto ahora por primera vez en los concursos de premios, pues nunca se eligió en las convocatorias anteriores, a pesar de ser un tema muy difundido por las numerosas y famosas representaciones que de él se realizaron a lo largo de la historia del arte. Esto se debió quizás a su carácter excesivamente profano y a que se prestaba fácilmente a la representación del desnudo femenino. Hemos de recordar que en las convocatorias del siglo XVIII solo se propusieron asuntos mitológicos en tres ocasiones⁵².

La aventura del Juicio de Paris es citada en la *Iliada*, pero Homero comienza esta obra una vez ocurridos los hechos. Ovidio la relata en sus *Heroidas*, a través del discurso que le dirige Paris a Helena⁵³. Pero donde se cuenta detalladamente la historia es en la obra de Luciano, *Diálogos de los Dioses*⁵⁴. La causa del conflicto, no mencionada por Luciano, es cuando Eride, la Discordia, no es invitada a las bodas de Tetis y Peleo y ofendida arroja una manzana de oro con las palabras "Para la más bella". Esto, entabla inmediatamente una disputa entre Hera, Afrodita y Atenea, de la que Zeus se desentiende mandando a Hermes que llevara a las diosas al monte Ida, donde vivía Paris, el hijo perdido de Príamo, que actuaría como árbitro. Es aquí donde comienza el relato de Luciano, que narra como después de esta orden los cuatro dioses se presentaron ante Paris, que cuidaba su ganado en el monte, y ante su sorpresa Hermes le entregó la manzana y el mensaje de Zeus. Paris pidió que se desnudaran y a continuación examinó a las diosas una a una, las cuales le iban prometiendo una serie de favores si eran elegidas. Hera le prometió hacerle señor de Asia y el hombre más rico del mundo; Atenea, victorias en sus batallas y convertirle en el ser más bello y sabio del mundo; por último, Afrodita le sedujo con la idea de hacer su esposa a Helena de Esparta. De esta forma, Paris le concedió la manzana a Afrodita. Este hecho fue finalmente el desencadenante de la guerra de Troya.

Parecer ser que la mayoría de las representaciones que del tema existen, están basadas directamente en este relato, pues tanto la iconografía que utilizan, así como la ambientación y los personajes coinciden básicamente con este texto.

51. Véanse los Boletines de Distribución de Premios de los años correspondientes, ops.cit.

52. Véase ISABEL AZCÁRATE, *Historia y Alegoría*, op.cit.

53. PUBLIO OVIDIO NASSON, *Heroidas*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1927, cap. XVI, Paris a Helena, 50-90.

54. LLUCIÀ, *Obres. Vol. I. Diàlegs dels Déus. Diàlegs marins*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1966, cap. XX, Juicio de Paris.

Como apuntamos anteriormente, a través de los ejercicios "de repente" que se conservan⁵⁵ se pueden observar algunas de las tendencias artísticas que se daban en España por esos años. Así se pueden distinguir dos grupos: por un lado el que seguía los criterios académicos neoclasicistas, que se iban desprendiendo cada vez más de su rigidez para acoger la tendencia romántica y el purismo, y por otro el basado en el romanticismo histórico anclado en las claves barrocas y naturalistas de los pintores sevillanos.

En el primer grupo se encuentran los dibujos de los ganadores del concurso —los de Ribera, Sáez y Gariot— y los de Alenza, Ferrant y Medina (figs. 9, 10, 11, 12, 13 y 14). De todos ellos se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ejercicios de clases con los que consiguieron pases de una clase a otra, fechados en el período comprendido entre 1821 y 1830⁵⁶.

Entre ellos se observa un gran parecido en la concepción de las obras y en lo referente a iconografía y tratamiento compositivo. A pesar de los pocos datos dados en el enunciado del tema, "El juicio de Paris en el momento de presentar la manzana a la más hermosa", dichos opositores reflejan un conocimiento previo del tema, al introducir en sus composiciones no solo a las tres diosas y a Paris, sino a Hermes y diversos elementos cuya simbología define e identifica la escena. En ellas se representa a Paris con el gorro frigio y en la mayoría aparece sentado a un lado de la composición, mientras extiende el brazo para ofrecer la manzana a Afrodita. Las diosas aparecen conformando un grupo frente al espectador y delante del pastor. También en su mayoría representan a Hermes detrás de Paris y suelen adornar este ángulo con un árbol.

Todas estas características comunes nos hacen pensar en que los artistas tuvieran en mente un modelo conocido por todos. De hecho, se observan también en una estampa de una obra de Rafael grabada por Marcantonio Raimondi (fig. 18), que tanto en su composición general como en ciertos rasgos y detalles es la representación más cercana a las obras de este concurso, de todas cuantas hemos encontrado. Como apunta Kenneth Clark⁵⁷, es el primer ejemplo del predominio del

55. Los nueve dibujos de las pruebas "de repente", aparecen, como ya dijimos, numerados del 1 al 9 en el ángulo superior izquierdo del papel, y rubricados en dos ángulos por el secretario de la Academia, Martín Fernández de Navarrete y por el viceprotector, Manuel Fernández Varela. Estas firmas aparecen siempre en el ángulo superior derecho y en el inferior izquierdo, excepto en la obra de Eustasio de Medina en la que están en el reverso del dibujo, pues el opositor realizó el dibujo en el lado contrario al que estas aparecían. Se consigna también en ellos la fecha del concurso y el nombre de cada opositor, especificando los que fueron premiados. Estos datos debieron escribirse en los papeles terminadas las votaciones, para no dar lugar a ningún tipo de confusión.
56. ISABEL AZCÁRATE, «Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizadas entre los años 1818 y 1857», *Academia* n.º 60, Madrid, RABASF, 1985. Véase los números: 45/P, 81/P, 109/P, 142/P, 170/P, 182/P, 282/P, 1062/P y 1280/P.
57. KENNETH CLARK, *El desnudo*, Madrid, ed. Alianza, 1984, pág. 341.

desnudo femenino sobre el masculino y "*contiene todas las características y muchas de las propiedades que iban a aprobar y utilizar las escuelas de arte hasta el siglo actual*". Las estampas de Raimondi se difundieron enseguida y eran conocidas por la mayoría de los artistas. No obstante, no hay constancia de que dicha estampa se encontrara entre las colecciones de la Academia⁵⁸, aunque si hay muchas probabilidades de que los alumnos tuvieran la ocasión de contemplarla a menudo y por lo tanto, a la hora de ejecutar esta prueba, se basaran en ella.

El dibujo de Salvador Torres (fig. 15), si bien se ha de incluir en este grupo por el estilo de la representación, alcanza fuertes diferencias iconográficas y compositivas con respecto a los demás. Hemos de decir, que no hay constancia de que este opositor estuviera por estas fechas inmerso en el ambiente académico madrileño, en lo cual inicialmente se puede encontrar la causa de su alejamiento de ellos.

Al segundo grupo pertenecen los dibujos de Gutiérrez de la Vega (fig. 16) y de Antonio M^a Esquivel (fig. 17), que sorprenden por su total distanciamiento de las obras anteriores y bien podrían confundirse con cualquiera de los temas representados en los concursos del siglo XVIII. Al contrario que los primeros, no parece que se inspirasen en ningún modelo de tema parecido, recurriendo por el contrario a imágenes y composiciones de fácil estructura y desarrollo con una enorme simplicidad iconográfica. Es evidente que estaban acostumbrados a contemplar composiciones religiosas y que no estaban excesivamente familiarizados con temas mitológicos y profanos.

Por otro lado, todos los ejercicios menos el de Torres tienen un tratamiento muy pictórico, pues debían conocer con precisión lo que se requería en este tipo de pruebas. Era fundamental hacer en dos horas un verdadero "cuadro" dibujado, como si de un estudio preparatorio se tratase. Se precisaba realizar una composición bien definida, con un equilibrado juego de luces y sombras, el color perfectamente sugerido; líneas precisas, expresión adecuada, etc. Para ello era fundamental el uso de las aguadas y de hecho todos las aplican con ésa finalidad pictórica. Todos menos Torres estructuran el papel de la misma forma, dejando un margen en blanco alrededor del dibujo, que es representando en un recuadro central.

El dibujo que Carlos Luis de Ribera realiza con tan solo 15 años⁵⁹ (fig. 9), muestra una concepción clásica del tema y una composición muy lograda, basada en la disposición circular de los personajes en distintos planos y realizado con una gran soltura dibujística. Paris está sentado a la derecha, casi de espaldas al espectador, bajo un frondoso árbol. Tras él, muy abocetado, aparece Hermes que obser-

58. En la actualidad, no se halla en las colecciones de la Calcografía Nacional, ni en las de la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, aunque éstas últimas están pendientes de su total catalogación. Si se encuentra, por el contrario, en la colección de grabados de la Biblioteca de Palacio (n.º 1361). Véase MIGUEL VELASCO AGUIRRE, *Catálogo de grabados de la Biblioteca de Palacio*, Madrid, 1934.

59. N.º inv. 1684/P. 33x49 cm. Lápiz y aguadas sepia. Papel agarbanzado claro.

va la escena y las tres diosas se disponen en semicírculo frente al pastor. Los dos grupos quedan hábilmente unidos por el brazo extendido de Afrodita al recoger la manzana y por un amorcillo que dispuesto en diagonal toca con su pie a Paris y con sus brazos a Afrodita. Con este personaje queda establecida la identidad de la diosa, mientras que un pavo real que asoma discretamente en el centro de las mujeres indica la presencia de Hera, y Atenea es representada con su casco y lanza característicos. Es curioso observar como el amorcillo está realizado de forma prácticamente idéntica a como aparece en la estampa de Raimondi (fig. 18). Las diosas aparecen vestidas y peinadas a la manera clásica y Afrodita muestra desnudos su seno y brazo izquierdos, detalle con el que se la representa en numerosas ocasiones y que indica un conocimiento del tema por parte del autor. Es curiosa la reiterada utilización del perfil clásico y la serenidad que se respira. Se observa, no obstante, cierta languidez de tono romántico patente en algunas poses y actitudes de las figuras –Venus y el amorcillo–, que hace perder rigidez expresiva a la escena. Es, en definitiva, el comienzo de su inclinación hacia ese romanticismo contenido, heredado del nuevo academicismo francés, que adoptará finalmente en su período de estudio en París.

Benito Sáez tenía 23 años cuando ganó el segundo premio del concurso y llevaba ya trece años estudiando en la Escuela de Fuencarral y en la propia Academia. En el margen derecho del dibujo⁶⁰ (fig. 10) hay un pequeño y apenas visible apunte de la composición, realizado a lápiz, que le serviría al opositor para hacerse una idea previa de la composición que iba a desarrollar. Sáez representa a Paris semiarrodillado entregando la manzana a Afrodita, mientras las otras diosas tras ella hacen ademán de despecho. Las figuras están completamente vestidas; Atenea porta sus ya clásicos casco y lanza; Afrodita muestra el hombro y el seno derechos al descubierto, sin respetar la tradición iconográfica que indica su desnudez en el lado izquierdo. Por lo demás, no introduce más figuras complementarias que el pavo real identificando a Hera. Un árbol cierra la composición en el lado izquierdo, elemento que, junto a la punta de la lanza de Atenea, ayuda al artista a formar la cúspide de la pronunciada diagonal compositiva en la que ordena sus figuras, la cual parte del pie derecho de Paris. Si se compara con el resto de los dibujos, llama la atención la quizá excesiva expresividad de las figuras, que se apoya en la fuerza de los gestos y sobre todo en los ademanes de los brazos. Su agresividad estilística convierte la tradicionalmente pausada representación del Juicio de Paris en una especie de tragedia davidiana, hecho que se refuerza con los violentos contrastes de luces y sombras. Es de destacar la postura forzada de Paris que marca todo el ritmo de la composición, basada en el movimiento y la agilidad de las líneas. En este sentido sus obras “de pensado” y “de repente” están muy en consonancia.

El estudio que del tema lleva a cabo Cesareo Gariot⁶¹ (fig. 11) es sobre todo

60. N.º inv. 1685/P. 33x49 cm. Lápiz y aguadas sepia. Papel agarbanzado claro.

61. N.º inv. 1686/P. 33x49 cm. Tinta y aguadas sepia. Papel agarbanzado claro.



Fig. 9. CARLOS LUIS DE RIBERA, «El juicio de Paris».



Fig. 10. BENITO SÁEZ, «El juicio de Paris».

un excelente ejercicio lumínico y volumétrico, de gran limpieza y claridad compositivas. Las sombras y los contrastes lumínicos no solo son utilizados para configurar los volúmenes, sino que se pueden considerar la base misma del dibujo. Con ellos dibuja limpiamente y traza los perfiles y las formas aportando una gran sensación de ligereza.

En el lado derecho sitúa a Paris sentado con la lira a la espalda y el cayado en su mano izquierda mientras con la derecha le ofrece la manzana a Afrodita, que se sitúa en el centro de las diosas. La postura de Paris recuerda poderosamente a la que tiene el pastor en la estampa de Raimondi. Las mujeres se representan desnudas en una composición semicircular muy abierta al espectador. De nuevo Atenea lleva el casco y la lanza y a Hera le acompaña el pavo real, mientras que a Afrodita sólo le sirve de atributo su desnudez, ligeramente cubierta por una cinta que sale desde detrás de su cabeza, pero el hecho de ser la elegida le identifica claramente. La serenidad y nobleza de los gestos son los protagonistas de la escena; la armonía, dueña de la representación, se apoya en la claridad y limpieza de formas y contenido. Como en el caso de Sáez, tampoco introduce la figura de Hermes, aunque si bien éste tenía la posibilidad de situarle en su composición sin variarla excesivamente, –quizá junto al árbol–, en el dibujo de Gariot esta figura no cabe, no hay lugar para ella sin dañar su sencillez estructural. A este respecto es preciso destacar que no hay en el dibujo ninguna referencia ambiental o paisajística.

En el margen izquierdo del dibujo, se encuentran también tres apuntes rápidos del grupo, que nos hacen comprender con más claridad su proceso creador. Desde el principio, el artista sabía muy bien como tenía que representar el tema, pues en el tercer apunte deja ya establecida la composición definitiva tras dos primeros croquis de tanteo.

Leonardo Alenza⁶² realiza una composición⁶³ (fig. 12) muy similar a la de Gariot, situando a los personajes de una forma sorprendentemente parecida, lo que confirma aun más la teoría de que existía un modelo común. No obstante, el dibujo de Alenza se complica al introducir la figura de Hermes sobrevolando la escena y una ambientación más compleja basada en un paisaje campestre. A la derecha de Paris se sitúan un par de corderos para representar al ganado y a la izquierda al perro. Las diosas, también desnudas y dispuestas de pie frente al pastor, carecen de

62. Leonardo Alenza y Nieto (Madrid 1807-1845) fue en sus comienzos discípulo de Juan de Ribera, con quien aprendió los cánones del dibujo neoclásico. Acudió después a las clases de colorido y composición que dirigía en la Academia José de Madrazo. Pronto se separó de ese círculo para desarrollar su propio estilo, ejecutando sus obras con gran soltura y predominio de la mancha sobre la línea. No en balde, su principal fuente de aprendizaje fue la observación de las obras de Goya. Más que pintor de historia, se le considera el creador del costumbrismo madrileño. Su afición por el dibujo, y la inmediatez de su forma de expresarse, le llevó a trabajar como ilustrador de numerosas publicaciones. Fue nombrado individuo de mérito de la Academia de San Fernando el 6 de noviembre de 1842.

63. N.º inv. 1687/P. 34x48 cm. Tinta y aguadas sepia. Papel agarbanzado claro.



Fig. 11. CESÁREO GARIOT, «El juicio de Paris».

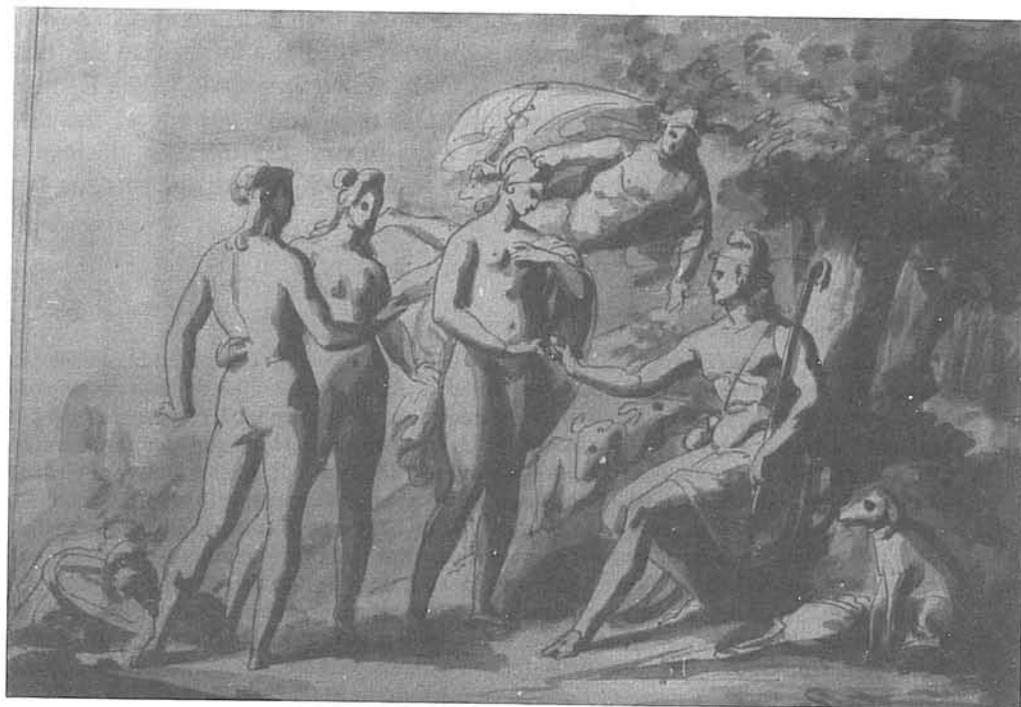


Fig. 12. LEONARDO ALENZA, «El juicio de Paris».

sus atributos habituales; simplemente a los pies de Atenea el artista coloca el escudo y el casco de la diosa. Hera y Atenea abrazadas, miran como Afrodita, situada delante de ellas, es obsequiada con la manzana. Es precisamente en esta obra donde se observa un mayor acercamiento a la estampa de Raimondi (fig. 18) tanto en la postura del pastor, como en la colocación de los atributos de Atenea en el suelo o en la figura del perro, prácticamente idéntico en ambas obras. Eso sí, tanto en el dibujo de Gariot como en el de Alenza la imagen se ha invertido con respecto a la estampa y la escena principal se sitúa a la derecha de la composición.

En este dibujo, se descubren ya las constantes características de Alenza, resumidas en el juego de contrastes violentos de luz y de movimiento que dotan a sus obras de una expresividad y agilidad sorprendentes. Así pues, hay que tener en cuenta la soltura del dibujo; un dibujo construido a base de líneas nerviosas y rápidas con las que el autor consigue su fuerza expresiva. El posible clasicismo que podría tener esta representación, se pierde precisamente por su dinamismo y la alegría compositiva que le acercan a las fuentes manieristas.

Luis Ferrant⁶⁴ se presenta al concurso con 27 años y como hemos visto obtiene solamente un voto en el juicio del segundo premio. Su dibujo⁶⁵ (fig. 13) es una curiosa composición, un tanto diferente a las demás. En primer lugar representa la escena en un paisaje al aire libre introduciendo elementos arquitectónicos al fondo y en un plano intermedio un enorme pilar cuadrado con un elemento ovoide en su cúspide. Este detalle le debía parecer al autor de un clasicismo insuperable, de tal forma que si lo introducía en su escena conseguiría un efecto de gran realismo. Coloca a los personajes dispersos en la composición llenando así todo el espacio, pero aquí se puede avanzar de una figura a otra con solo seguir sus gestos. Es este un recurso muy teatral y de gran utilidad a la hora de leer una obra, que tuvo un desarrollo espectacular durante el neoclasicismo y que Ferrant aplica estrictamente. Parece que su obsesión fuera dejar muy patente el clasicismo del asunto, cosa que refuerza vistiendo a las figuras con ropajes clásicos y marcando sus rostros, todos de perfil, con la frialdad y la rectitud griegas tan tópicamente características.

64. Luis Ferrant y Llausas (Barcelona, 1806-Madrid, 1868) era hermano de Fernando, con el que viajó muy joven a Madrid donde inició sus primeros estudios en el taller de Juan Antonio de Ribera y en la Academia de San Fernando. Después del concurso de 1832, fue pensionado por el infante Sebastián Gabriel para ir a Roma, donde pasó diez años, beca que compartió con su hermano. En 1842 Fernando II de Nápoles le nombró miembro de la de dicha ciudad. En 1848 fue elegido pintor de Cámara de la reina Isabel II, y profesor ayudante de los estudios elementales de la Academia de San Fernando. Fue ascendido a profesor numerario el 18 de marzo de 1857, y cuatro años más tarde ganó por oposición la plaza de profesor supernumerario de la Escuela Superior de Pintura. Fue miembro de la Academia de San Fernando, y de la de Arqueología del Príncipe Alfonso. Se le incluye dentro de la tendencia ecléctica, que une características clásicas y románticas, y se dedicó sobre todo a la pintura de historia y al retrato, siguiendo las fórmulas retratísticas de Federico de Madrazo. Participó en numerosas exposiciones públicas y en la Universal de París de 1855. Murió en Madrid el 28 de julio de 1868.
65. N.º inv. 1691/P. 32x49 cm. Lápiz y aguadas sepia. Papel agarbanzado claro.



Fig. 13. LUIS FERRANT, «El juicio de Paris».



Fig. 14. EUSTASIO MEDINA, «El juicio de Paris».

Aquí el mayor protagonismo lo alcanza Hermes, pues ocupa el lugar que el resto de los opositores dan en sus dibujos a Paris, al aparecer sentado en la misma posición que en los otros dibujos aparece el pastor. Con su mano izquierda señala a Afrodita como si estuviera indicando a Paris a quien tenía que dar el preciado objeto. Este, situado de pie tras el dios como un mero intermediario, se limita con gesto humilde a entregarle a Afrodita la manzana. La historia, pues, queda un tanto distorsionada con esta interpretación, pues Ferrant no consigue narrarla con la claridad adecuada.

Intenta dar cierto movimiento a la escena a través de los gestos y actitudes de los personajes y de algunos elementos como el paño al viento de la diosa que se encuentra más alejada del grupo, pero la rigidez de líneas y expresiones es tal que no consigue agilizar la composición. Las figuras destacan así por su pesadez y falta de expresividad.

Eustasio de Medina⁶⁶ representa a Paris sentado de perfil a la izquierda del dibujo⁶⁷ (fig. 14), de forma similar a como es representado por el resto de sus compañeros y con una gran semejanza a la estampa de Raimondi (fig. 18). Tras él, y bajo un frondoso árbol, se encuentra Hermes, que al margen de la escena la observa. Las diosas están situadas como en la estampa, una casi frontalmente, otra de perfil y la tercera prácticamente de espaldas. Los personajes son representados desnudos y solamente Paris y Hermes portan sus característicos atributos: Paris el cayado, el gorro frigio y la bolsa, y el dios el gorro alado y el caduceo. Sin embargo, las diosas aparecen desprovistas de cualquier símbolo que las identifique, de tal manera que Afrodita es reconocida simplemente porque, situada en el centro de la composición, recoge la manzana de manos de Paris, mientras que en el caso de Atenea y Hera, que sólo portan sendos paños, no hay nada que nos confirme su identidad. Como en la obra de Ferrant las figuras se despliegan por toda la composición y no forman un grupo cerrado como venía siendo habitual en el resto de los dibujos. Además Medina, de nuevo igual que Ferrant, introduce una ambientación más detallada y abundante, pues no se limita a esbozar un árbol y rastros de vegetación; desarrolla todo un paisaje, situando al fondo el bosquejo de una ciudad donde se distinguen edificios del clasicismo romano y detrás de Paris, cubierta casi por los arbustos, una especie de tienda de campaña que el artista, suponemos, imaginó como la vivienda del pastor.

66. De Eustasio de Medina y Peñas se desconoce la fecha de nacimiento. La coincidencia de sus apellidos con los del escultor Sabino, obliga a pensar en su posible parentesco, siendo probablemente hermanos. Esto hace suponer que, como el escultor, naciera en Madrid en la década de 1810. Estudió probablemente con Juan Antonio de Ribera, aunque de lo que sí hay constancia es de que en 1824 y 1825 estudió en la Academia de San Fernando. En 1865 reemplazó a Jaime Batllé en la clase de colorido y composición de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Fue miembro de número de las Academias de Zaragoza y Barcelona, y correspondiente de la de San Fernando. Ejerció como director de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza hasta su muerte en dicha ciudad, el 31 de diciembre de 1880.

67. N.º inv. 1688/P. 33x49 cm. Lápiz y aguadas sepia. Papel agarbanzado claro.

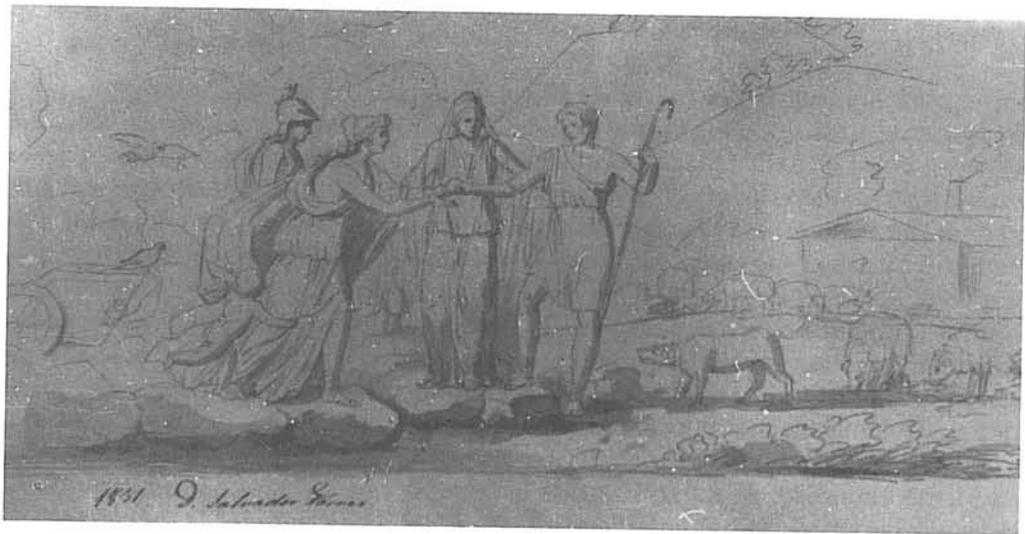


Fig. 15. SALVADOR TORRES, «El juicio de Paris».

Un fuerte foco de luz, que entra por la izquierda de la composición hace destacar con fuerza las figuras de Afrodita y del pastor y nos lleva inmediatamente a contemplar a una de las diosas, que se halla a la derecha sumida en la penumbra de forma un tanto artificial. Estos efectos de luz y sombra le sirven al artista para jugar con los contrastes, pero no definen una posible situación real, pues el artificio pesa sobre la naturalidad y no acaba de conseguir una luminosidad brillante y expresiva. Los perfiles están trabajados con líneas muy firmes y duras que le acercan más a un trabajo escultórico; y si nos fijamos en la figura de Mercurio descubrimos un importante estudio anatómico, casi una copia de las estatuas que le representaban en la antigüedad y que él como estudiante de la Academia podía contemplar a menudo.

Salvador Torres⁶⁸ realiza un dibujo⁶⁹ (fig. 15) diferente en su concepción y desarrollo a las restantes obras. Por un lado, como veremos más adelante, presta más atención que los artistas sevillanos a la caracterización de los personajes y parece más conocedor del tema pues utiliza los símbolos más representativos de

68. Salvador Torres y Sancho (Palma de Mallorca, 1799-1882). Pocos datos se conocen de este pintor, cuya biografía resumida recoge Ossorio. Nació en Palma de Mallorca el 6 de marzo de 1799. Discípulo de su padre, Guillermo, fue después a Madrid donde dirigió la enseñanza del dibujo del Real Seminario de Nobles de Madrid y se presentó al concurso de premios generales de 1832. Volvió a Palma donde fue profesor y académico de la Academia de Bellas Artes de las Baleares. Fue también miembro correspondiente de la de San Fernando y representante de esta en la Comisión de Monumentos de aquella ciudad. Murió en Palma en 1882. En el Archivo de la Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, se conserva un curioso testimonio del artista. Se trata de una carta que el artista envió a Andrés de Ferrán en 1865 en la que advierte que cuando firma un cuadro lo hace de la siguiente forma: "Torres izqo. 18...", "...como si dijera pintado con el ojo izquierdo, porque ha de saber V. qe hace años fué Dios servido de quitarme el ojo derecho..."

69. N.º inv. 1692/P. 34x49 cm. Lápiz y aguadas grises. Papel agarbanzado claro.

las diosas, a saber, el pavo real de Hera, el casco de Atenea, el amorcillo y las palomas de Afrodita y el perro y el ganado de Paris. Pero su prueba se aleja del resto en la manera de situar el dibujo en el papel, pues mientras los demás dejan un margen a su alrededor, Torres aprovecha toda la hoja para desarrollarlo. Realizada a lápiz con escasos toques de aguadas grises, es la obra que más sensación produce de estar inacabada. El dibujo se detalla más en el grupo de figuras protagonistas, pero se pierde en el resto de la composición en un mero bosquejo. Da la impresión de que agotó el tiempo de la prueba sin haber resuelto el dibujo como se había planteado en un principio, pues hay mucha diferencia en el acabado de sus partes. Todo indica que no sabía exactamente que era lo que se le pedía, quizá por su probable alejamiento de los círculos académicos.

El dibujo presenta dos zonas contrastadas. A la izquierda representa un ambiente vaporoso, de nubes bajas de las que han surgido las diosas y donde se encuentra un carro de palomas, vehículo de Afrodita. Esta, seguida de un amorcillo, extiende sus brazos para recoger la manzana de manos de Paris. Tras ellos, Atenea y Hera observan lo sucedido, mientras que Hermes no aparece en la escena. A la derecha surge el mundo terrenal en el que se mueve Paris, que es representado como un sencillo pastor seguido de su perro y rebaño. Al fondo se vislumbra una gran montaña y bajo ella una casa construida con cierto esquematismo casi infantil. No obstante, consigue cierta soltura y dominio en la construcción volumétrica de las formas, el movimiento y la expresividad de la escena principal.

Antonio M^a Esquivel y José Gutiérrez de la Vega (figs.16 y 17) se muestran aquí como fieles representantes de la escuela sevillana, lo que se llegó a llamar "murillismo". No hay en estas pruebas ningún rasgo del clasicismo al que se prestaba fácilmente el tema propuesto, ni en la concepción, ni en el tratamiento y no digamos ya en cuanto a la iconografía. En ambos dibujos se representa sencillamente a tres mujeres semidesnudas, cubiertas únicamente con unos ligeros paños, y a un joven que le da a una de ellas un objeto circular. Son escenas al aire libre en las que el paisaje queda sugerido, sin que haya ningún detalle, objeto o personaje añadido para adornar la composición o sugerir el tema. Nada embellece tampoco suplementariamente a los personajes principales, que aparecen como figuras anónimas y carecen de simbología alguna, al contrario de lo que sucede en el resto de las pruebas.

José Gutiérrez de la Vega⁷⁰ (fig. 17) presenta un tratamiento de formas sugeridas, suaves, vaporosas, con un trazo nervioso y corto y un acusado contraste de luces y sombras, como fiel seguidor del naturalismo andaluz. Su escena, que no plantea fórmulas originales, sugiere movimiento y cierta acción dramática, muy en la línea de aquella corriente, que por otro lado está inmersa en la estética que imperaba en los primeros concursos de la Academia (1753-1757), pudiéndose confundir fácilmente con un ejercicio de aquella época. La manera de representar a

70. N.º inv. 1689/P. 33x49 cm. Lápiz y aguadas sepia. Papel agarbanzado claro.

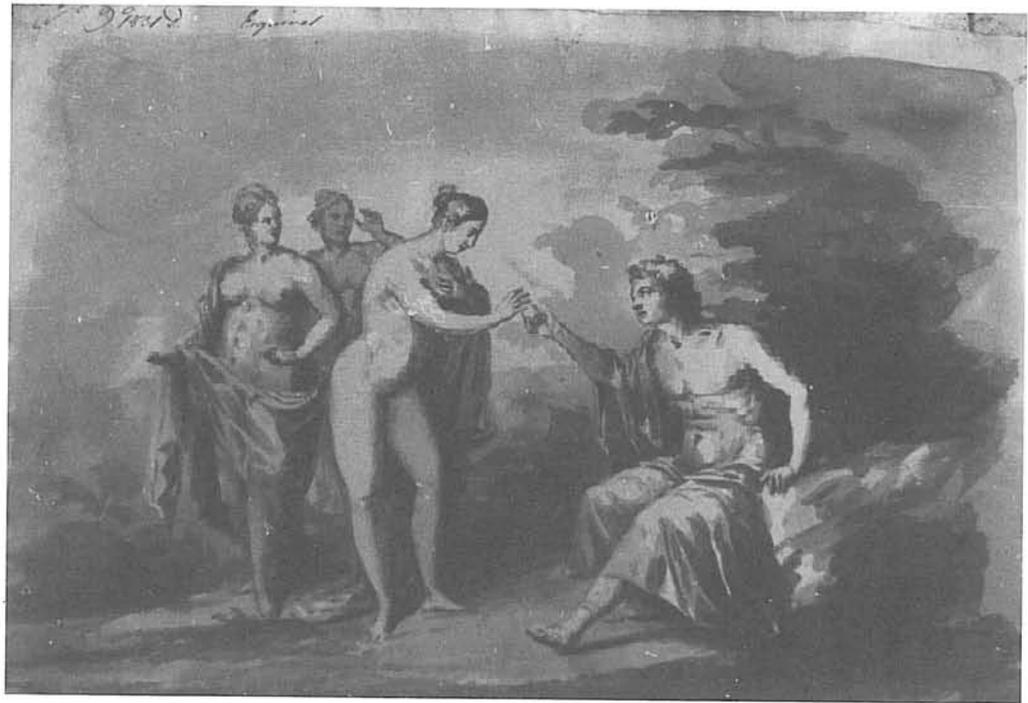


Fig. 16. ANTONIO M^a ESQUIVEL, «El juicio de Paris».

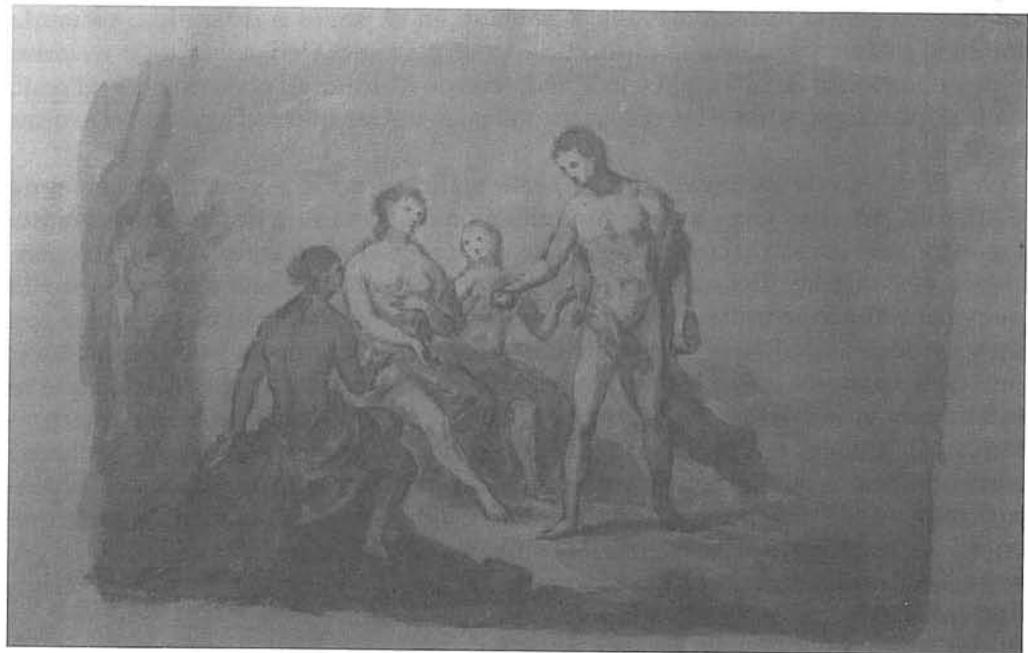


Fig. 17. JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA, «El juicio de Paris».

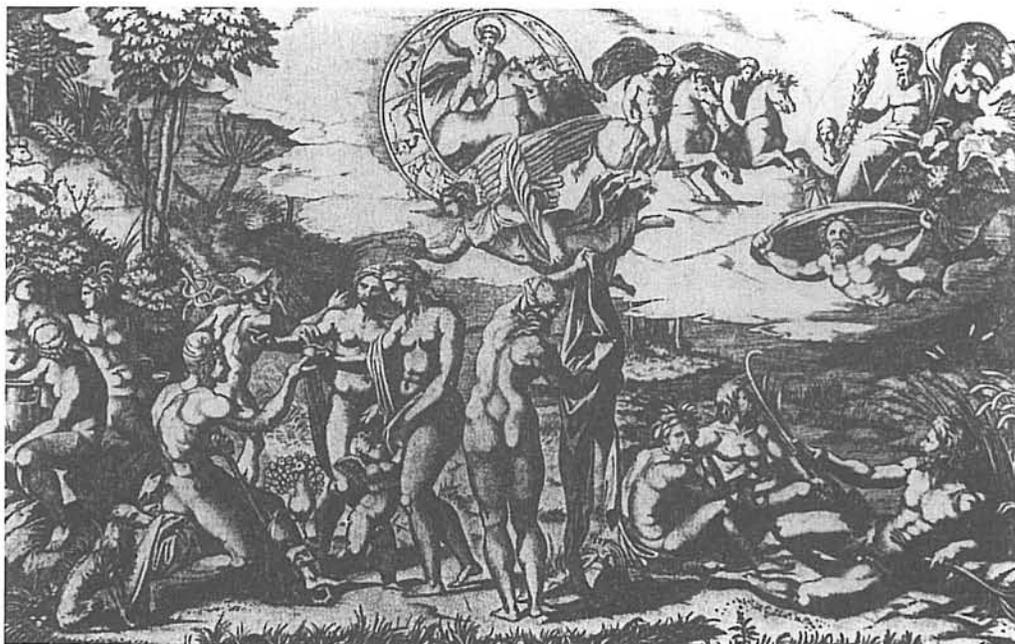


Fig. 18. MARCANTONIO RAIMONDI, «El juicio de Paris», grabado según original de Rafael.

las diosas, con la mirada elevada y la mano en el pecho o extendida, recuerda también poderosamente a la pintura religiosa del siglo XVII, sobre todo a ciertas representaciones de la Virgen y la Magdalena de Murillo. Al contrario que el resto de los opositores, sitúa a las diosas sentadas, mientras que es Paris quién avanza hacia ellas.

El dibujo de Esquivel⁷¹ (fig. 16) está realizado en la misma línea que el de Gutiérrez, pero hay en él una mayor definición del tema y un tratamiento distinto. La mejor adecuación al clasicismo del asunto se observa en la fisonomía y elegancia de porte de las diosas, aunque Paris es representado como si de un sencillo personaje bíblico se tratase. Por otro lado, los gestos y ademanes de las diosas son muy expresivos de lo que estaba sucediendo. En este sentido, se puede considerar uno de los mejores ejercicios de esta prueba. Pero no era la expresividad lo que se estaba juzgando en este concurso y por tanto de nada le sirvió su buena interpretación. De nuevo, el gesto de agradecimiento de Afrodita y el rostro del héroe elevando la mirada nos recuerdan los modelos mil veces representados en la pintura religiosa del barroco andaluz. En este dibujo se observa un mayor interés que en el de Gutiérrez por la perfección dibujística. Utiliza un trazo firme y largo, obteniendo quizá formas más correctas que el anterior aunque algo severas y rígidas, características que no abandonará nunca al artista.

71. N.º inv. 1690/P. 33x49 cm. Lápiz y aguadas sepia. Papel agarbanzado claro.

Segunda clase

Los temas que se propusieron en esta clase fueron: «*El Rey don Jaime el Conquistador saca de la pierna a Bernardo Guillén la saeta con que fue herido por los moros y le lava la herida con sus propias manos*» para la prueba “de pensado”, y “*Caín que da la muerte a su hermano Abel*” para la prueba “de repente”⁷².

Solamente se presentó un opositor, Vicente Arbiol, que realizó su segunda prueba el mismo día que los opositores de la primera clase, es decir en la Junta General del día 26 de septiembre de 1831⁷³.

En dicha jornada se realizó también la votación en la que resultaron: “(...) 10 votos a favor del n.º 10 (único concurrente al premio) y 7 porque se suspendiese (...) dicho número le correspondía a Dn. Vicente Arbiol”. Así pues, la medalla de oro de una onza se le adjudicó a Vicente Arbiol⁷⁴, que era madrileño y tenía 20 años según consta en los resúmenes de las Actas⁷⁵. El segundo premio quedó vacante, lo cual se aprovechó para otorgar, como hemos visto, un premio extraordinario en la primera clase.

Como era habitual en esta categoría, Arbiol realizó sus dos pruebas sobre papel. Su autoría queda perfectamente establecida, pues en ellas aparece reflejado su nombre, la clase por la que concurrió y el premio que alcanzó.

El ejercicio “de pensado” ilustra un episodio de la historia del rey Jaime I el Conquistador, siendo la primera vez en los concursos de premios que se elige un asunto referente a este monarca. Se trata de un suceso anecdótico, que intenta destacar la humanidad y humildad de uno de los reyes que más contribuyeron a la formación de los reinos cristianos con la expulsión de los infieles. El episodio no queda recogido en la *Historia de España* del Padre Mariana, fuente de consulta más habitual en los concursos anteriores, pero sí lo encontramos en los *Anales de la Corona de Aragón*. Probablemente la Junta se basó en este relato para extraer el enunciado del asunto, pues, aunque con un lenguaje diferente, ambos recogen los mismos detalles. Su autor, Jerónimo Zurita, lo relata de la siguiente forma: “(...) Entonces Don Bernaldo Guillen tío del Rey, que se señaló sobre todos, tomo a su cargo de pasar las defensas con su compañía junto a la caba, y mandó el Rey a los que guardavan su pendón, que le hiziessen la guarda, si los Moros saliesen contra él, y les resistiesen. Passaron

72. *Resumen de las Actas... 1832...*, op.cit.

73. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta general para la adjudicación de premios...* op.cit.

74. De Vicente Arbiol (Madrid, 1812-Zaragoza, 1876) no conocemos dato alguno hasta 1831, cuando se presenta al concurso de pintura de la Academia, pero todo parece indicar que realizó estudios en Madrid. Años más tarde, presentó obras en las Exposiciones de Bellas Artes de la Academia, obras fundamentalmente de género y paisajes. En la exposición de 1838 del Liceo Artístico y Literario de Madrid, expuso una escena chinesca, que compró la reina regente. Fue individuo de número de la Academia de Bellas Artes de Oviedo, y secretario de la misma, así como miembro de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de aquella capital. Fue académico correspondiente de San Fernando en Oviedo y en Zaragoza, donde falleció.

75. *Resumen de las Actas...1832*, op.cit.

*aquellas defensas con las mantas junto a la caba, para combatir desde allí el muro; y pusiéronse en guarda dellas Don Bernaldo Gillen, y Don Ximen Perez de Taraçona con sus compañías (...). Sucedió que una noche salieron hasta doscientos Moros con hazes encendidas (...). A este rebato salió Don Bernaldo Guillen con los suyos, y hizieron tan varonilmente en ellos, que les hizieron bolber huyendo para la Villa; y allí fue herido de una saeta Don Bernaldo Guillen en la pierna; y el Rey le sacó la saeta, y el mismo le labó la herida y le rogó, que se recogiesse con su compañía al Real; y aunque le importunó mucho sobre ello, no lo quiso hazer diziendo que tambien podía curar en aquella estancia como en su tienda (...)"*⁷⁶

Los hechos suceden durante el camino hacia la conquista de Valencia, que tuvo lugar en el año 1238. En esta campaña acompañaba a Jaime I su tío por parte de madre, Bernardo Guillén, que era además general de la frontera con las tierras moras de Valencia y finalmente murió en esta guerra. Es curioso que se escoja una anécdota prácticamente sin importancia en lugar de uno de los momentos más relevantes de la conquista de Valencia, episodio que por su gran importancia proporcionará a los artistas del siglo XIX numerosos argumentos para ilustrar sus grandes cuadros de historia. No obstante, éstos escogerán siempre hechos más significativos como la despedida del rey para la conquista de Mallorca, la entrada triunfal en Valencia, o la muerte del rey.

Arbiol, desarrolla su dibujo⁷⁷ (fig. 19)) con una frontalidad que llama la atención, situando la escena principal en el centro de la composición. De izquierda a derecha surge un tropel de soldados agolpados hasta llegar al punto en el que el rey, inclinado hacia delante, cura con delicadeza la herida en la pierna de su tío, que está sentado frente a él y rodeado de su séquito. En el suelo aparece la saeta rota y tras ella el bote de unguento que usa el rey para lavar la herida. La escena pretende captar la sorpresa de todos, soldados y séquito, ante el hecho de que el rey en persona sea el que cure a Guillén; prácticamente todo el grupo se ha paralizado y observa con expectación lo que sucede. Así, las figuras se muestran con gran rigidez, acartonamiento e inexpresividad.

En un plano algo posterior, aparece a la derecha un grupo de cadáveres amontonados en el suelo que indican la crueldad de la batalla. Tras ellos se abre un hueco que aprovecha el autor para representar una escena de batalla que se desarrolla al pie de una ciudad amurallada. A pesar de su evidente carácter ilusorio, pues no se adapta en absoluto a una fortificación medieval, se puede identificar con la ciudad de Valencia, sobre todo por las numerosas torres que se observan.

El detallismo es una de las características que más llama la atención, centrándose sobre todo en las vestiduras y objetos que llevan los personajes. No obstante, se despreocupa por completo de vestir a sus personajes con rigor histórico,

76. JERÓNIMO DE ZURITA Y CASTRO "Anales de la Corona de Aragon Compuestos por Geronimo Çurita Chronista de dicho Reyno", Zaragoza, Juan de Lanaja, 1669. Véase: "Del cerco que el Rey puso sobre la Villa de Burriana y de la toma de aquel lugar", tomo I, XVI, pág. 142 rev.

77. N.º inv. 1694/P. 57x79 cm. Lápiz. Papel agarbanzado claro.

de la misma forma que hizo con las arquitecturas, acercándose a la iconografía con que se representa tradicionalmente a Carlos V y a los conquistadores.

Utiliza recursos muy usados ya a lo largo del siglo XVIII, como son la construcción del sombreado a base del tradicional rallado o entrecruzado de líneas, según la intensidad del mismo, frente a los fuertes y brillantes claros donde incide la luz y que suelen coincidir con la escena principal. En este sentido no encontramos en el dibujo novedad alguna con respecto a los anteriores. Tampoco el enfoque del tema o la veracidad arqueológica, ni el tratamiento plástico se diferencian de los rasgos que caracterizaron estas obras en el siglo XVIII.

Es curioso observar los numerosos elementos y rasgos que Arbiol adopta del cuadro de "Las Lanzas" de Velázquez. A la izquierda, cierra la composición un caballo, prácticamente idéntico al que Velázquez representa en su obra; la estructura compositiva es muy similar; las posturas de los protagonistas recuerdan poderosamente a las de las dos figuras centrales de Velázquez; la fisonomía de Guillén parece también plagiada de ellos, así como el juego de miradas de los personajes secundarios, aunque torpe en este caso; incluso el recurso de las lanzas y del humo es repetido aquí de nuevo.

En la prueba "de repente" se representa el tema bíblico del momento en que Caín va a dejar caer sobre su hermano la quijada, ocasionándole la muerte⁷⁸. Los asuntos religiosos fueron desde el siglo XVIII los más comunes en las pruebas "de repente", quizá por el mayor conocimiento que de ellos se tenía, ya que probablemente en las dos horas que duraba el ejercicio no pudieran consultar ningún libro o fuente historiográfica alguna.

El dibujo⁷⁹ (fig. 20) muestra a los dos personajes de gran tamaño ocupando toda la escena desde el primer plano; tras ellos hay simplemente bosquejados unos árboles. El autor hace hincapié en el dramatismo del momento, expresando la rabia y la fuerza de Caín en su brusco movimiento y el intento desesperado de Abel de conmover a su hermano. Sus posturas conforman una composición en aspa, donde el movimiento es fundamental para acentuar los efectos dramáticos. Subrayando la idea del bien y el mal, el autor sitúa la mancha oscurecida de los árboles detrás de Caín, mientras que detrás de Abel se abre un claro de luz que ilumina con potencia a los personajes.

Arbiol sacrifica la corrección dibujística y anatómica en aras de una mayor violencia expresiva, de tal forma que los personajes tienen que soportar unos cuerpos casi deformes y acartonados.

El tema de Caín y Abel había sido ya propuesto en el concurso de premios de 1769, como prueba "de repente" de la segunda clase de pintura⁸⁰. Los dibujos

78. *La Biblia*, L.A.B.A.C., 1972, traducción de Eloíno Nacar y Alberto Colunga. Véase: Libro del Génesis, cap. 4, vv. 3-6.

79. N.º inv. 1693/P. 50x33 cm. Lápiz, tinta y aguadas grises. Papel agarbanzado claro.

80. Véase el Boletín de la Distribución de Premios de dicho año, op.cit.



Fig. 19. VICENTE ARBIOL, «Jaime I y Bernardo Guillén»



Fig. 20. VICENTE ARBIOL, «Caín y Abel»

de los ganadores, Manuel de la Cruz⁸¹ y Félix Rodríguez⁸², son iconográfica y compositivamente muy parecidos al de Arbiol. Parece ser que había una serie de temas que se trabajaban tradicionalmente de la misma forma, pues aunque el tema no daba para excesivas interpretaciones sí podían haber variado los enfoques, los puntos de vista o la ambientación.

Las pruebas de Arbiol son las únicas que se presentaron a esta clase, lo cual, no obstante, no obligaba a concederle el premio; en muchas ocasiones los premios habían quedado vacantes por no encontrar mérito suficiente en los ejercicios presentados. Esto hace suponer que la Academia, al contrario de lo que nosotros podamos opinar, si consideró sus obras merecedoras del premio.

Tercera clase

Los temas propuestos por la Academia para esta clase fueron los siguientes: Para la prueba "de pensado", "*Dibujar el grupo de Castor y Polux que hay en la Real Academia*" y para la prueba "de repente", "*El Pastorcito de la Cabra*"⁸³

Se presentaron a la oposición Vicente Sierra, Antonio Alvarez Ladreda, Clemente Díaz, Gabriel Aparicio, Pedro Santandreu y Pedro Ortigosa.

En las votaciones del primer premio once de los votos fueron para que no se adjudicase, ya que pensaban que las obras presentadas no tenían la calidad suficiente y los otros seis fueron a favor de Pedro Ortigosa. Por tanto el primer premio quedó vacante. En el juicio del segundo premio, Pedro Ortigosa, que concursaba con el nº11, obtuvo trece votos frente a Santandreu que solo obtuvo dos, mientras que los restantes dos votos fueron a favor de que el premio no se adjudicase. Esto hizo recaer la medalla de plata de tres onzas del segundo premio de la tercera clase en "*Pedro Hortigosa de Segovia, de 21 años*"⁸⁴.

Como vemos, las pruebas en esta clase seguían limitándose a ser dibujos de copias de esculturas clásicas, más o menos complejas según el modelo elegido. No se les exigía demostrar su pericia compositiva, sino solamente su precisión dibujística y dominio del modelado y del claroscuro.

La escultura Castor y Polux había sido ya elegida para realizar la prueba "de pensado" de la tercera clase de pintura en los concursos generales de 1766 y 1808, y el llamado Fauno del cabrito, lo fue como prueba "de pensado" de la misma clase en 1753⁸⁵. Curiosamente pues, en 1831 escogieron modelos que habían sido ya seleccionados en la primera y la última de las convocatorias de premios anteriores.

Este grupo escultórico, conocido también como Grupo de San Ildefonso, es una escultura romana del siglo I a.C. que probablemente representa a los gemelos

81. N.º inv. 1562/P. 47x30 cm. Tinta y aguadas sobre papel agarbanzado.

82. N.º inv. 1563/P. 48x30 cm. Carbón sobre papel agarbanzado.

83. *Resumen de las Actas...1832*, op.cit.

84. En *Junta general para la adjudicación de premios...* y en *Resumen de las Actas...1832*, ops.cits.

85. Véanse los Boletines de Distribución de Premios de dichos años, op.cit.

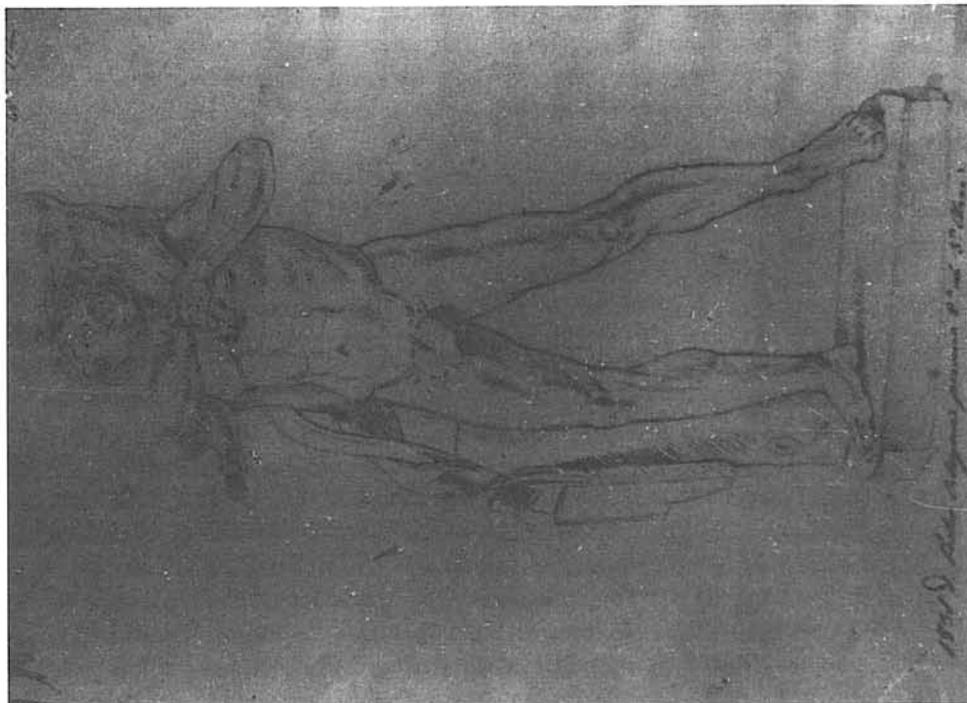
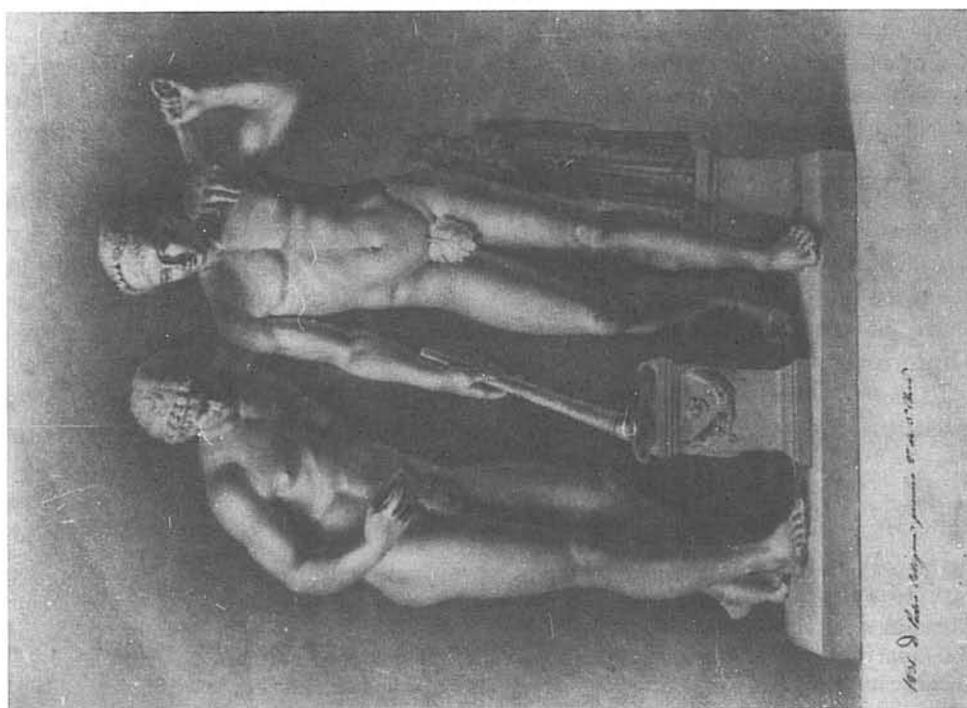


Fig. 22. PEDRO ORTIGOSA, «El Fauno del Cabrito»



Figs. 21. PEDRO ORTIGOSA, «Cástor y Pólux»

en el acto de realizar un sacrificio a una diosa. El original en mármol, se conserva en el Museo del Prado procedente de la colección de Felipe V. Ortigosa⁸⁶ lo representa en una de sus versiones más completas⁸⁷ (Fig. 21), en la que aparecen las dos figuras coronadas de laurel. Una de ellas sujeta con ambas manos dos antorchas, la de la mano derecha apoyada en una pira y la de la izquierda que cae sobre su espalda. La segunda figura lleva en la mano derecha un disco y con la izquierda abraza a su hermano. Detrás del primero asoma una figurilla de una diosa. Esta versión es idéntica a la realizada en 1808 por Antonio González Villaamil⁸⁸ que consiguió entonces el primer premio; su parecido alcanza también a los aspectos técnicos y al tratamiento, pues usan el típico rayado y entrecruzado de líneas para conseguir los efectos lumínicos y volumétricos. Sin embargo, la obra del segundo premiado en 1808, Antonio Ramos⁸⁹, y la del premio único de 1766, Narciso Albedo⁹⁰, muestran notables diferencias y parece que hayan sido realizadas a partir de otro modelo de la misma estatua o posiblemente de una estampa. En ellas falta la figura de la diosa y los gemelos están dispuestos de forma ligeramente diferente.

El Fauno de cabrito es una escultura romana del siglo II d.C. Realizada en mármol, se supone inspirada en un bronce griego de la escuela de Pérgamo relacionado con las esculturas de sátiros que llevan un niño sobre los hombros. La estatua original se encontró en Roma en 1575; finalmente pasó a formar parte de la colección de Felipe V, y hoy se conserva en el Museo del Prado. Fue uno de los modelos más usados en la Academia para la enseñanza, sobre todo en el siglo XVIII y de él se conservan numerosos dibujos.

En cuanto a la representación de esta escultura, la realizada por Ortigosa⁹¹ (fig.22), al ser un ejercicio "de repente", tiene un tratamiento diferente al de los dibujos del concurso de 1753 realizados por Mariano Salvador Maella⁹² y Mariano Sánchez⁹³ primer y segundo premiado respectivamente, al ser estas pruebas "de pensado". En este caso, si parece que los tres se basaron en el mismo modelo, pues apenas se aprecian entre ellos ligeras variaciones. El dibujo de Ortigosa está ejecu-

86. A Pedro Ortigosa (Segovia, 1811-Madrid, 1870) se le conoce más como grabador, aunque en un principio se consagró a la pintura. Estudió con Vicente López y en las clases de San Fernando. En 1855 fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, y al poco tiempo ingresó como miembro de número en la Academia de Santa Isabel de dicha ciudad. Después fue nombrado para estudiar en Francia los últimos adelantos del grabado. Fue grabador de la Dirección de Hidrografía y de la Cámara. Participó en la Exposición Universal de París de 1855 y en la Nacional de 1866, e ilustró con sus estampas algunas publicaciones del momento.

87. N.º inv. 1696/P. 67x48 cm. Lápiz sobre papel agarbanzado.

88. N.º inv. 1681/P. 56x42 cm. Lápiz sobre papel agarbanzado.

89. N.º inv. 1682/P. 60x43 cm. Lápiz sobre papel agarbanzado.

90. N.º inv. 1558/P. 60x42 cm. Lápiz sobre papel agarbanzado.

91. N.º inv. 1695/P. 49x33 cm. Lápiz sobre papel agarbanzado.

92. N.º inv. 1501/P. 61x39 cm. Lápiz sobre papel agarbanzado.

93. N.º inv. 1502/P. 54x36 cm. Lápiz sobre papel agarbanzado.

tado con una gran soltura y agilidad, a través de líneas sinuosas y rápidas que marcan con fuerza los contornos y a penas sugieren los dintornos, resaltando con delicadeza la anatomía del personaje. El tenue sombreado que Ortigosa aplica a su figura, es sin embargo suficiente para marcar los volúmenes.

Los pensionados de 1832

En 1832 marchan pues los pensionados a Roma, excepto Carlos Luis de Ribera que no lo hará hasta 1836, fecha en la que ya había cumplido los 19 años, y que a pesar de haber obtenido su pensión para ir a Roma pasará nueve años en París⁹⁴. El resto de los pensionados concluirán su beca en 1837.

Es preciso destacar que, como señala Casado Alcalde⁹⁵, estos pensionados fueron los últimos en tener la posibilidad de asistir al desarrollo de las vanguardias artísticas que generaba Roma, teniendo en cuenta que entre los años 1810 y 1820 se había desarrollado allí plenamente el grupo de los Nazarenos. Después, las más importantes vanguardias se desarrollarán en París.

A partir de 1832 se interrumpieron las pensiones propiciadas por la Academia, debido a la inestabilidad política y no se restablecieron hasta 1848, a instancias de José de Madrazo, con el establecimiento de un nuevo reglamento⁹⁶.

Los pensionados de 1832 vivieron desde el principio una situación muy conflictiva, debida a la caótica organización y a la falta de recursos. Hemos de tener en cuenta que en este año hubo ya un intento de crear una Academia española en Roma, a instancias de Antonio Solá, director de los pensionados. Este precedente se vió frustrado por la negativa del Papa a conceder carácter jurídico a la agrupación de director y pensionados españoles. Parece ser que el gobierno pontificio se oponía a que tomaran el nombre de Academia, no tanto por miedo a los jóvenes que la formaran, sino porque llegaran a exigir luego exenciones y privilegios que tenían ya otros establecimientos similares⁹⁷. Solá piensa entonces en la solución económica de financiar la empresa con los fondos sobrantes de las

94. En el legajo del Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Enseñanza. Pensionados. 1814-1847* (sign. 1-48/2), consta que Juan Antonio Ribera, teniente director de pintura de la Academia, hizo la solicitud de que a su hijo Carlos Luis se le "habilite para marchar a París y Roma pues ya ha cumplido 19 años". Esta solicitud se presentó en la Junta Ordinaria de 18 de diciembre de 1836. También se hace constar que en esos años Carlos Luis había sido nombrado académico de mérito por la pintura de historia por su progreso y aplicación. Y lo importante es que se especifica que pasará antes por París con el fin de estudiar allí algún tiempo.

95. ESTEBAN CASADO ALCALDE, «El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma», en catálogo de la Exposición, *Roma y el Ideal Académico. La pintura en la Academia Española en Roma 1873-1903*, pág. 43, Madrid, Comunidad de Madrid, 1992.

96. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Reglamento para las Oposiciones a Pensiones en París y Roma según el decreto de 24 de Marzo de 1847* (sign. 54-59/4).

97. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, parte histórica, leg. Santa Sede -921, según CASADO ALCALDE, «El Mito de Italia...», op.cit., nota 15, pag. 43.

fundaciones Santiago y Monserrat, Obras Pías españolas en Roma, tal y como se hará en 1873 cuando se cree la Academia española en dicha ciudad.

Los problemas a los que se tuvieron que enfrentar los pensionados surgieron aun antes de marcharse a Roma, pues su partida, prevista en el artículo 9º del reglamento de 1830 a los dos meses de la fecha del nombramiento, se retrasó hasta el mes de noviembre debido al mal funcionamiento de las negociaciones para reunir los fondos de los mencionados establecimientos piadosos⁹⁸. Cuando llegaron a Roma se encontraron con que la Academia que les prometieron, tal y como se especificaba en el artículo 11º del reglamento, y los diferentes recursos para sus estudios y subsistencia no se hallaban establecidos. Así, Antonio Solá envía a la Academia la primera solicitud para solucionar la situación, y decimos la primera porque fueron numerosísimas las que a lo largo del tiempo que duraron estas pensiones tuvo que enviar a Madrid.

Parece ser que el dinero con el que contaban los opositores no era suficiente para mantenerse y hacer frente a los envíos que debían realizar anualmente. Hay noticias de que dichos envíos se cumplieron reglamentariamente durante el primer año, ya que, en lo referente a los pintores, se tiene la relación de las obras que Benito Sáez, Cesáreo Gariot, y el pensionado extraordinario Andrés Álvarez Peña, mandaron a la Academia⁹⁹. El primero, mandó "*un cartón copiado del famoso fresco de Rafael de Urbino en que se representan las tres figuras de San Pedro, Adán y San Juan Evangelista*", obra que se conserva en el Museo de la R.A.B.A.S.F.¹⁰⁰; el segundo envió "*otro cartón sacado del cuadro de la Transfiguración de Rafael (la madre de un poseído con los Apóstoles curándole)*"; y el tercero "*dos cabezas sacadas del Guercino...*", obra que también se encuentra en el Museo de dicha corporación¹⁰¹. Los dos primeros realizaron obras de Rafael, pues Solá a su llegada les propuso pintar los frescos de las cámaras del Vaticano de dicho artista¹⁰².

La situación se fue complicando cada vez más y se les empezó a exigir los envíos de los años siguientes. En numerosas cartas y solicitudes, fechadas a lo largo de 1835, 1836 y 1837, los opositores explican que no les llegan los fondos y que por tanto no pueden cumplir los envíos¹⁰³. En octubre de 1835 el gobierno les amplió la dotación a 8.000 reales¹⁰⁴ y en 1836 se les concedió una prórroga por otro año más, hasta el 1º de noviembre de 1837¹⁰⁵. El pago de los aumentos y del viaje

98. Archivo de la R.A.B.A.S.F., leg. *Enseñanza. Pensionados. Siglos XVIII-XIX*, (sign. 1-50/1).

99. Archivo de la R.A.B.A.S.F., *Junta ordinaria del 4 de Mayo de 1834*, en *Junta general para la adjudicación de los premios...* op.cit. y leg. *Pensionados 1832-1865*, op.cit.

100. Dibujo inventariado con el número 2374/P.

101. Oleo inventariado con el número 216.

102. Archivo de la R.A.B.A.S.F., leg. *Pensiones siglos XVIII-XIX*, (sign. 1-50/3).

103. Archivo de la R.A.B.A.S.F., leg. *Pensiones siglos XVIII-XIX*, (sign. 1-50/5).

104. Archivo de la R.A.B.A.S.F., leg. sign. 1-50/5, op.cit.

105. Archivo de la R.A.B.A.S.F., leg. *Junta ordinaria del 22 de Enero de 1837*, en *Junta general para la adjudicación de premios...*, op.cit. y en leg. (sign. 1-50/5), op.cit.

de vuelta a España de los opositores, se tenía que realizar con los sobrantes de los establecimientos de Santiago y Montserrat y parece ser que los pensionados se quejaban de no recibir ni un solo real de dichas corporaciones.

El encargado de negocios por el rey en Roma y gobernador también de los lugares Píos, José Narciso Aparicio, fue el principal frente opositor de los pensionados, al cual iban dirigidos todos los ataques de los mismos. En numerosos escritos justificaba el hecho de que no recibieran dinero, pues insistía en que la reina había notificado la suspensión del quinto año de pensión en una real orden de diciembre de 1836 y que los pensionados, sin hacer caso de ella, siguieron en Roma pero por supuesto sin recibir dinero. Sin embargo, Solá y los pensionados rebatían este argumento insistiendo a su vez en que nadie les notificó nunca tal cosa¹⁰⁶

Tras la lectura de todos estos escritos el panorama queda realmente confuso, sin que se pueda determinar con claridad que es exactamente lo que sucedió. Pero, todo indica que el desorden político y social que sufría España por entonces, hizo que realmente el gobierno desatendiera sus obligaciones. La Academia, a la que estos pensionados consultaron si debían enviar las obras al no recibir el dinero, resolvió finalmente, apoyando a los artistas, que estaban libres de todo compromiso¹⁰⁷. En fin, la situación continuó con numerosas irregularidades hasta que los pensionados regresaron a Madrid al finalizar el año 1837.

Por último, es preciso reseñar que fueron muchas las reacciones que se produjeron en España ante los avatares que estaban sufriendo los becarios. En este sentido, es de destacar el famoso artículo escrito en 1835 por Eugenio de Ochoa en la revista "El Artista"¹⁰⁸, en el que denuncia lo que estaba ocurriendo con los pensionados. El texto, titulado *Los Pensionados en Roma*, alude a lo inexplicable que resultaba que el gobierno no atendiera las Academia en Roma, a la vez que juzga de indecoroso el que nuestros artistas tuvieran que pasar calamidades al no cumplirse los acuerdos monetarios establecidos desde el principio. Sin embargo, probablemente este grito de denuncia escuchado por muchos, no lo fue por quien tenía en su mano el poder de cambiar la situación.

106. Archivo de la R.A.B.A.S.F., legs. *Enseñanza. Pensionados*, (signs. 1-48/2, y 1-48/3).

107. Estos comentarios los realiza también Manuel Ossorio y Bernard, cuando relata la biografía de Benito Sáez, en su obra *Galería Bibliográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, Gaudí, 1975 (ed. facsímil de la de 1885).

108. EUGENIO DE OCHOA, *Los pensionados en Roma*, "El artista", tomo I, 1835-1836, entrega XVI, págs 180-183, Madrid, Turner, 1981 (ed. facsímil).

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALMAGRO GORBEA, M^a J., *Catálogo del Arte clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE, «Los orígenes del fenómeno de la pintura de historia del siglo XIX en España», *"Academia"*, n.º 62, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1986.
- BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Librairie Gründ, 1976.
- Catálogo de la Exposición *Los premios de la Academia y el Arte en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1990.
- Catálogos de la Exposición *Los Premios de la Academia*, Zamora, Valladolid, León, Caja España, 1990-91. Oviedo, Caja Asturias, 1991. Murcia, Museo de Bellas Artes, 1991. Lugo, La Coruña, Vigo, Orense, Caixa Vigo, 1991-92.
- Catálogo de la Exposición, *Triumph et Mort du Héros. La peinture d'histoire en Europe de Rubens a Manet*, Lyon, Musée de Beaux Arts, 1988.
- CAVEDA, JOSÉ, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1867.
- Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, Barcelona, 1887.
- DIÉZ GARCÍA, JOSÉ LUIS, *Tradición dieciochesca y vanguardia neoclásica en la corte de Fernando VII. Vicente López y José Aparicio*, Jornadas de estudio *El Neoclasicismo en España*, Castres, 1991.
- HASKELL, FRANCIS y PENNY, NICOLAS, *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990.
- HENARES CUELLAR, IGNACIO, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982.
- MARÍN, JOSÉ LUIS, *Diccionario de Iconología y Simbología*, Madrid, Taurus, 1984.
- MIGUEL EGEA, PILAR DE, *Juan Antonio de Ribera: un davidiano en la corte de Madrid*, Jornadas de estudio *El Neoclasicismo en España*, Castres, 1991.
- NOVOTNY, FRITZ, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1981.
- PANTORBA, BERNARDINO DE, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*, Madrid, J.R.García Rama, 1980.
- PEVSNER, NICOLÁS, *Las Academias de Arte*, incluye, *Las Academias artísticas en España*, epílogo de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Alianza, 1982.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a DE LOS ÁNGELES BLANCA, «Segundo inventario de la colección de Pintura de la Real Academia», *"Academia"* n.º 61, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1985.
- REYERO, CARLOS, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- REYERO, CARLOS, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.
- RIPA, CÉSARE, *Iconología*. Madrid, Akal, 1987.
- TUÑÓN DE LARA, MANUEL, *La España del Siglo XIX*, Barcelona, Laia, 1978.