

ROMA Y EL IDEAL ACADÉMICO



ROMA Y EL IDEAL ACADÉMICO
La pintura en la Academia Española de Roma
1873-1903

ROMA Y EL IDEAL ACADÉMICO

La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

9 SEPTIEMBRE-15 OCTUBRE



Comunidad de  Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

La Dirección General de Patrimonio Cultural agradece la colaboración prestada a todas aquellas Instituciones que han contribuido a la realización de esta exposición:

Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes. Roma
Academia de Jurisprudencia y Legislación. Madrid
Ayuntamiento de Caspe (Zaragoza)
Ayuntamiento de Colmenar de Oreja (Madrid)
Ayuntamiento de Lérida
Ayuntamiento de Madrid
Círculo de Bellas Artes. Madrid
Diputación Provincial de Alicante
Facultad de Bellas Artes. Madrid
Instituto Nacional de Pedagogía de Sordos. Madrid
Ministerio de Asuntos Exteriores
Museo de Arqueología y Bellas Artes. Zaragoza
Museo de Badajoz. Badajoz
Museo de Bellas Artes San Pío V. Valencia
Museo del Prado. Madrid
Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes. Lugo
Museu Jaume Morera. Lleida
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona
Patronato de la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén. Madrid
Real Basílica de San Francisco el Grande. Madrid
Universidad Complutense. Madrid



Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/publicamadrid
culpubli@madrid.org



Nuestro especial agradecimiento también a:

César Álvarez González
Eugenio Álvarez González
Javier Arce
José Manuel Arnáiz
Ángel Bárcena
Enrique Baquedano
María Concepción Barrios Escalante
Miguel Beltrán
José Luis Díez García
Ángeles Dueñas
Antonio García Fernández
Felipe Garín
Carmen Gracia
Julia Irigoyen
María José López
Jorge Lozano
Enrique Llobregat
Carmen Núñez Castro
Jesús Pedro Lorente Lorente
Francisco Pedraja Muñoz
Esperanza Porta
José Félix de Vicente
Lucía Yáñez

La exposición *ROMA Y EL IDEAL ACADÉMICO. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*, que ahora se presenta en la Sala de Exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, continúa la fructífera colaboración iniciada tiempo atrás entre esta prestigiosa institución y la Comunidad de Madrid, con el fin de divulgar aspectos poco conocidos de nuestro patrimonio histórico.

El creciente interés manifestado por la pintura del siglo XIX, tanto por los especialistas como por el público en general, ha hecho que se considerara idóneo el profundizar en aspectos del mismo poco conocidos, como es el caso de esta muestra donde se exhiben aquellas obras que los pintores pensionados en la Academia de Roma enviaban a Madrid, y que actualmente están dispersas en diferentes organismos oficiales, ofreciéndose ahora la oportunidad de verlas por primera vez todas reunidas según el programa para el que fueron creadas, lo que justifica sobradamente el interés de esta exposición.

La labor de reunir todas estas obras ha sido posible gracias a la valiosa colaboración de numerosas personas, instituciones y organismos. En este sentido hemos de destacar la prestación generosa de los fondos del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Museo del Prado, sin cuya colaboración hubiera sido impensable llevar a cabo este proyecto.

JAIME LISSAVETZKY DÍEZ
Consejero de Educación y Cultura

El siglo XIX mantiene numerosos aspectos que todavía pueden considerarse poco conocidos, o que adquieren una nueva interpretación, en relación con los más recientes estudios especializados. Los trabajos sistemáticos que los estudiosos han dedicado recientemente a este período han planteado perspectivas inéditas y establecido nuevas líneas de investigación que justifican el interés suscitado por esta época artística en la actualidad.

Se presenta ahora esta exposición, *ROMA Y EL IDEAL ACADÉMICO. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*, que tiene como objetivo plantear por primera vez, y de forma rigurosa, la preparación que se les exigía a los pintores pensionados en la Academia de Bellas Artes de Roma, a través de los trabajos que estos artistas enviaban a Madrid, los cuales correspondían a un programa según el cual demostraban los méritos que los habían hecho acreedores de una pensión en Roma para completar su formación académica. Hasta ahora se habían realizado otras muestras que reunían obras de estos u otros artistas de la época que concluyeron su etapa formativa en la Ciudad Eterna, sin embargo lo que se pretende en esta ocasión es relacionar aquella enseñanza y sus resultados a través de los trabajos que les eran exigidos en los años de permanencia en San Pietro in Montorio, y que han llegado hasta nosotros.

Sin duda ha supuesto un gran esfuerzo reunir las obras que contribuyeron a la consagración de estos pintores, dado que la gran mayoría se encuentra dispersa en dependencias de edificios oficiales y de museos provinciales. Pese a ello, nuestro trabajo ha sido recompensado con la posibilidad de poder hacer lo que no se había hecho hasta ahora, la presentación conjunta de estos trabajos académicos para explicarlos en el contexto histórico en el que fueron creados.

Servirá, por tanto, esta muestra para definir qué tipo de formación académica se exigía a los pensionados en Roma, que en su gran mayoría son hoy destacadas figuras dentro del panorama de la pintura española del siglo XIX. El profesor Reyero, comisario de la muestra, ha realizado una exhaustiva investigación de los fondos de la Academia de Roma, fielmente reflejada en el catálogo que acompaña a esta exposición.

Quede constancia de nuestra gratitud a la Academia de España en Roma y a todos aquellos organismos e instituciones que confiaron en el interés de este proyecto. La propia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde el primer momento avaló esta idea, puesto que su sede era indudablemente el lugar más idóneo para mostrar estos trabajos, ya que en su día protegió y juzgó a los mismos artistas que ahora presentamos a la espera de un juicio tan decisivo como aquél, que no es otro que su reconocimiento histórico.

MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Director General de Patrimonio Cultural

Palabras preliminares

La recuperación del interés por el arte académico del siglo pasado es un fenómeno típico de la sensibilidad de nuestros días. Olvidados los prejuicios que hasta hace bien poco le rodeaban, ha irrumpido últimamente en la sociedad suscitando un apasionamiento propio de lo desconocido. Como necesitado de una urgente redención, admiramos ya sin pudor todo aquello que generaciones anteriores habían condenado al ostracismo. De repente descubrimos «obras maestras» guardadas en los almacenes de los museos, «piezas fundamentales» colgadas en impersonales despachos ministeriales para exclusiva contemplación de los funcionarios que los ocupan y pinturas de «renombrados artistas» depositadas en pinacotecas provinciales de segundo orden que un día las recibieron como una concesión menor sin saber la importancia que adquirirían. Para evitar una valoración indiscriminada que haga de esta recuperación otra gloria efímera, es imprescindible explicar dichas obras en el contexto en que fueron creadas. Ése es el objetivo primordial de esta exposición que ahora se presenta bajo el título *ROMA Y EL IDEAL ACADÉMICO. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*.

Aunque no constituye una novedad la reunión de obras de artistas que pasaron por la antigua Academia Española de Bellas Artes de Roma, es, en cambio, la primera vez que el criterio utilizado para seleccionarlas radica en su directa vinculación con dicha institución en cuanto centro dedicado a la enseñanza superior del arte en el momento de máximo prestigio de lo académico como ideal formativo. Por consiguiente, la contemplación en una secuencia continua de las obras que ejecutaron los pintores al amparo de las pensiones de la Academia de Roma durante el último tercio del siglo pasado supone un acontecimiento excepcional que ni siquiera alcanzaron a ver los contemporáneos. Por otra parte, nunca como durante el período elegido —que, por lo demás, coincide con una especie de «edad de oro» de la Academia—, las obras de los pensionados representaron tanto para la historia de la pintura española, sea en sí mismas, sea por lo que tienen de respuesta fiel a un modelo de enseñanza, sea, en fin, por lo que supusieron en el contexto internacional. Ahora es posible calibrar este papel angular que la Academia de Roma tuvo en sus primeros años para el arte español, en

especial para la pintura, y plantearse un interrogante crucial en los orígenes del arte contemporáneo, a menudo considerado a contrapelo, cuál es el papel de Roma y de la tradición académica.

Roma constituye uno de los lugares más míticos de la imaginación viajera en todas las épocas. Para quienes en el pasado sintieron algún tipo de inquietud artística —tuviera el alcance que tuviera—, Roma representó una especie de ideal. Sin embargo, como los ideales humanos son tan variados que difícilmente dos personas se refieren a lo mismo cuando hablan de aquello que desean o admiran, precisar el alcance de Roma como ideal es una cuestión muy compleja. Ya el Diccionario de la Lengua, antes de definir el ideal como «prototipo, modelo o ejemplar de perfección», acepción que sin duda se aproxima a lo que aquí nos interesa mostrar, incluye otra no menos significativa, «lo que no es físico, real y verdadero, sino que está en la fantasía». Y nunca se sabe hasta dónde nos puede llevar la fantasía. No conviene olvidar por eso lo que de fantasía hay en el concepto de ideal, ni siquiera cuando se refiere a algo tan aparentemente susceptible de ser limitado como una actividad académica en las fronteras de una ciudad.

En el año 1873 se publicó el decreto fundacional de la Escuela Española de Bellas Artes en Roma, que inmediatamente pasó a denominarse oficialmente Academia. En dicho decreto se expresaba el deseo de «ofrecer a nuestros artistas algún campo de estudio, algún lugar de recogimiento y ensayo, en la ciudad que será eternamente la Metrópoli del Arte: Roma». Se inicia así el contacto con un mito que traerá consigo la búsqueda de distintos ideales en torno a los cuales se articula esta muestra.

La recreación del escenario italiano —el mito por excelencia— se debe fundamentalmente a los pintores de paisaje, obligados, según los sucesivos reglamentos vigentes durante este período publicados en 1873, 1877 y 1894, a realizar bocetos del natural y de animales, vistas terrestres y marítimas, estudios de figura aplicados a ellos, todo lo cual culminaba —tras distintos viajes fuera de Roma—, en el último año de su pensión, con «un paisaje pintado al óleo... de buena composición y elevado estilo, que entrañe un sentimiento o la expresión de una idea; o bien... una composición cuyo principal motivo sean los animales» (Reglamento de 1877, Art. 57). Se han seleccionado algunas piezas relevantes de los principales paisajistas ejecutadas en distintos años que duraba la pensión.

A los pintores de figura —o de historia, como son denominados en los reglamentos— se les otorgó, en virtud de la jerarquización de los géneros, la mayor importancia cuantitativa y cualitativa dentro de la Academia. Hasta la unificación de 1894 hubo dos tipos de pensionados, los de Mérito, ya consagrados, y los de Número, noveles. Sus obligaciones, sin embargo, fueron muy similares (salvo en el caso de los de Mérito regidos por el Reglamento de 1873, que estuvieron exentos de realizar el cuadro de figuras desnudas, y los del de 1877, exentos de realizar la copia de pintura antigua). Su tarea comprendía, durante los tres o cuatro años que duraba su pensión, estudios de figura, copias y cuadros de composición.

La ejecución de un cuadro en el que entrasen una o dos figuras, por

lo general desnudas, fue, al principio, obligación de segundo año sólo para los pensionados de Número, pero desde 1877 todos los pintores debían hacer entrega de este trabajo al final del primer año que pasaban en Roma. Se presentan casi todas las obras conservadas, hoy en su mayor parte pertenecientes al Museo del Prado, junto a bocetos o réplicas de las que se han perdido, procedentes de otros museos. Estas pinturas están lejos de ser consideradas simples ejercicios de formación, dado el nivel de exigencia técnica que se pedía a los artistas para ir a Roma, y suponen la más genuina contribución española del momento por enlazar con el academicismo internacional. La escasa difusión pública que han tenido —salvo casos aislados— hace especialmente interesante su contemplación en este contexto.

El primer reglamento efectivo de la Academia de Roma, el de 1873, obligaba a todos los pensionados por la pintura de historia a ejecutar en el primer año de su pensión una «copia de un cuadro de maestro antiguo o de un fragmento importante de algún fresco o pintura de grandes dimensiones, procurando que dicha copia sea de autor ilustre, cuyas mejores obras no puedan estudiarse en nuestro Museo Nacional» (Art. 48). Dicha obligación pasó al segundo año desde 1877, quedando entonces eximidos los pintores de Mérito. Así pues, la importancia que se concedió a estos trabajos —hoy repartidos entre el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense— iba mucho más allá del adiestramiento con los maestros del pasado. Los ejemplos escogidos quieren ilustrar el alcance de algunos mitos del arte italiano.

El principal trabajo de los pintores de figura era la ejecución de un gran cuadro de historia cuyo boceto realizaban, por lo general, en el penúltimo año de su pensión, dejando dicho cuadro para el último. Por razones de diverso tipo —entre las cuales el énfasis argumental en «lo ideal» no es, ni mucho menos, la menor— se presentan aquí sólo los bocetos reglamentarios, que, en realidad, tienen casi el carácter de obra definitiva, todos los cuales pasaban obligatoriamente a ser propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores. En esta sección se exponen también otros bocetos, reducciones o réplicas de dichos cuadros, por lo general muy poco conocidas, procedentes tanto de colecciones públicas como privadas.

Por último, la muestra incluye una serie de retratos ejecutados por los mismos artistas, unos durante el período de su pensión, otros posteriormente con destino a la galería de pensionados que se conserva en la propia Academia. La selección que se ha hecho de estos últimos, restaurados especialmente para la ocasión, constituye una llamada de atención sobre el valor artístico e histórico de estas piezas, que nunca antes habían salido de Roma y, por consiguiente, son desconocidas para la mayoría del público, a pesar de figurar alguno de sus autores entre los más significativos de nuestra pintura decimonónica.

El catálogo es, ante todo, un instrumento que trata de facilitar la comprensión de aquello que se invita a contemplar. Pero se ha querido también reflejar en él toda la labor investigadora que ha sido necesario llevar a cabo, de tal manera que aspira a convertirse por ello en una re-

ferencia bibliográfica imprescindible para todos los estudiosos de este período. En ese sentido, las fichas, realizadas por el profesor Esteban Casado Alcalde y yo mismo, ofrecen numerosas noticias inéditas, como también los datos biográficos, elaborados a partir de las referencias documentales del Archivo de la Academia de Roma. Asimismo, hemos preparado sendos textos que, unidos a los redactados por los profesores Julián Gállego y Antonio Bonet Correa, ofrecerán sin duda puntos de vista sugestivos tanto para el aficionado como para el investigador erudito.

Esta exposición tiene —por imperativos del género, como cualquier otra, pero también por definición— una dimensión más o menos ideal. Pero cuanto, por fortuna, tiene también de real ha sido gracias a la colaboración de los propietarios, Instituciones y Directores de Museos que han cedido sus obras, a los cuales quiero agradecer muy especialmente su contribución, así como a cuantas personas han participado de uno u otro modo y cuya relación se detalla en otro lugar. Debo subrayar la generosidad del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Museo del Prado cuya colaboración ha sido excepcional, dado el número e importancia de las obras cedidas. Finalmente, también quiero dar las gracias a la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de Madrid que ha puesto los medios necesarios para que todo ello pudiese llevarse a cabo.

CARLOS REYERO
Comisario de la Exposición

NOSTALGIAS DE ROMA

JULIÁN GÁLLEGO

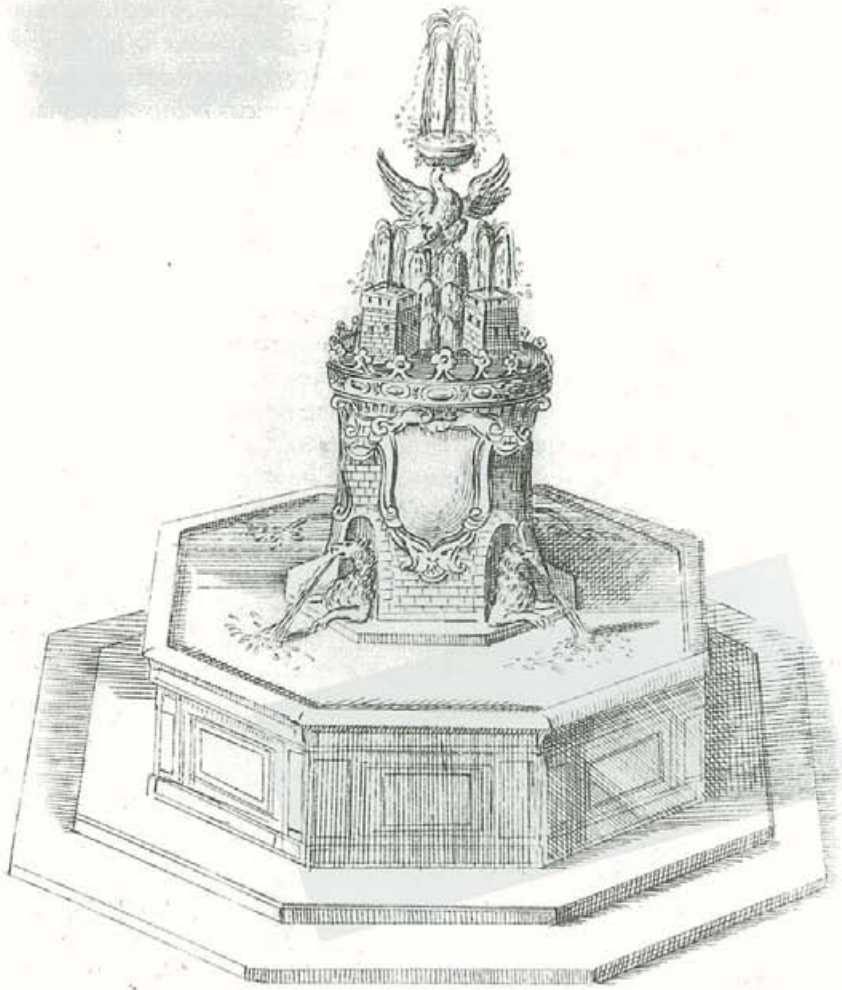
Aunque la palabra nostalgia signifique, según el Diccionario de la Lengua, «pena de verse ausente de la patria, o de los deudos o amigos», definición más que bella que exacta, ya que podemos sentirla de lugares donde no hemos nacido ni somos oriundos, o también «Pesar que causa el recuerdo de algún bien perdido», frase no menos hermosa pero que el más modesto culterano pondría en tela de juicio, ya que también puede producirlo el recuerdo de algún mal, como el de amores (o, más vulgarmente, el acné juvenil) que lleva implícito un aspecto positivo, no me resisto a ponerla en cabeza de esta breve reflexión sobre el efecto que la mera palabra *Roma* producía en España desde tiempos remotos en quienes jamás pisaron la bien llamada Ciudad Eterna, pero que la imaginaban y adoraban de tal modo que se figuraban haberla poseído en espíritu. Roma sola merece una definición en el libro citado entre todas las ciudades del mundo: «Ciudad capital del mundo católico y residencia del Papa» (consulto la edición de 1970 del Diccionario, que espero no haya luego borrado este privilegio). «Roma insigne en el ánimo y grandeza» llama el soldado del soneto de Cervantes *Al túmulo de Felipe II* a la ciudad de Sevilla, la Roma andaluza, según estudió el profesor Vicente Lleó en su tesis doctoral (mientras Madrid no pudo pasar de Mantua carpetana...). Al hablar de Roma incluso se puede usar la resbaladiza palabra *paradigma*, tan manoseada últimamente, pues ha sido ejemplo y ejemplar de ciudades, que todas las demás trataban de seguir. Pese a la españolización «a posteriori» de los ejemplos de Aníbal, que aparecía en la láminas escolares jurando odio eterno a los romanos, o de Numancia, que resistió hasta la muerte el asedio de Escipión, nuestro país ha heredado de Roma incluso el nombre de Hispania y ser «obra de romanos» es el mayor elogio que un humilde lugareño puede dedicar a un trozo de pared que demuestra la alta genealogía de su lugar. No hay ciudad o aldea en nuestra península que no trate de sacar partido de su ascendencia latina. Los buenos puentes y castillos suelen disputarse romanos (a veces restaurados por los moros y destruidos por los franceses) y, quien más, quien menos, en nuestro país todos tienen a mano un acueducto seco, un teatro devorado por el monte, una columna trabajosamente repuesta en pie, «campos de soledad, mustio collado» o «este despedazado anfiteatro, impió honor de los dioses, cuya afrenta (la de

los dioses, no la de los romanos) publica el amarillo jaramago...». Y aquí Rodrigo Caro, sevillano de la época barroca, siente esa nostalgia de algo que jamás vio, el «pío, felice, triunfador Trajano ante quien muda se postró la tierra...» o las «de marfil y oro las cunas» de «Elio Adriano, de Teodosio divino, de Silio peregrino», sin recordar que eran paganos y en algún caso persecutorios de los cristianos. Pero ¿cómo extrañarnos, si mientras los devotos de la época abominan de Anás y Caifás, Herodes y Judas —cuyo nombre ya suena a judío—, tienen una compasiva opinión de Poncio Pilato, que mandó crucificar a Cristo, «por no perder el empleo que tenía» (según una copla andaluza recogida por J. M. Pemán)?

Toda la cohorte romana, que llevó a cabo tan siniestra sentencia, suele ser acogida en las procesiones con el respeto de una guardia civil, hasta el punto de que en la repetida Roma andaluza para los vecinos del barrio de la Macarena ser «armao» es decir, soldado romano (decorado, por cierto, con plumas de avestruz) es lo más honroso. «Quita, niño, que no soy un nazareno» espetó, en mi presencia, cierto miembro de la legión romana a un sevillanito que le pedía una estampita o un caramelo.

Con tan variados ejemplos trato de bosquejar esa admiración por Roma que linda con la nostalgia de los tradicionales españoles (Ahora, en la época pos-moderna, ya no me atrevo a asegurar nada en relación con los masticadores de chicle). Si eso sucede en la calle ¿qué no pasaría en las cultas y amenas tertulias, llamadas Academias, como la de los Duques de Alcalá en la (precisamente) Casa de Pilatos o la que dirigía el pintor Francisco Pacheco, mientras su aprendiz, Diego de Silva, repartía los azucarillos y los vasos de limonada? Allí quien había viajado hasta Roma era más admirado que el peregrino a Tierra Santa. El propio Pacheco no había de evitar cierta santa envidia cuando su admirado amigo, el pintor y poeta cordobés Pablo de Céspedes, hablaba de los monumentos romanos, del Coliseo, de Santa María de la Rotonda, de las ruinas del Campo Vacuno, de las tumbas de la Vía Apia, de las columnas de Trajano y Marco Aurelio rodeadas de una cinta de relieves... Hasta a los ángeles del cielo los imaginaban vestidos de romanos y los arcángeles eran, cuando menos, centuriones, en particular San Miguel, que era casi un general, con su coraza, su faldellín almenado, sus grebas, su yelmo coronado de plumas y su escudo que llevaba unas letras (Q.S.D. en lugar de S.P.Q.R.) como los guerreros clásicos. Al «príncipe de la celestial milicia» dedica Pacheco, antes que a los santos, las precisiones iconográficas del capítulo XIV del Libro tercero de su *Arte de la Pintura* y en el III del segundo, donde lo describe en «figura de capitán general, armado a lo romano de su coracina y grebas, con morrión de varias plumas, con bastón en la mano derecha y espada ceñida, con además airoso y bizarro y ropaje de lindos colores...» «Llámanse los ángeles soldados, *militia celestis*, del Señor de los exercitos y dellos es capitán S. Miguel...» A los ángeles de la tropa también se les suele vestir de romanos, aunque sólo sea el faldellín y las grbas, que las usan hasta para oficios tan apacibles como el de lamparero.

Esta imaginaria nostalgia de Roma tiene en España medieval varias raíces. En primer lugar, la propia tradición en lugares colonizados por los romanos y cuyos vestigios son considerados como de una belleza y



perfección arquitectónica simpar. Estelas y aras cristianas, pequeñas basílicas asturianas, perpetúan la cultura de Roma. Aunque el adjetivo románico aplicado a un estilo de arquitectura sea reciente (de fines del siglo XIX según Corominas —*Diccionario etimológico*— como derivado del latín «romanicus») no deja de señalar una directa influencia estética que dignificaba las construcciones, en un esfuerzo por alcanzar esa grandeza de Roma que Carlomagno quiere resucitar (por cierto, con infinita originalidad) en la capilla palatina de Aquisgrán. Hay en la Europa medieval un prurito de recuperar la dignidad romana, y ello se advierte, tanto en los edificios como en las crónicas o historias, en la frecuentación de textos antiguos (las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla abren el camino erudito) como en historias más o menos legendarias de César, Augusto, Pompeyo, etc. y en especial las de tono ejemplar, como Mucio

Scevola quemando su mano o Lucrecia atravesándose el pecho deshonrado por Tarquino, tema (como el de *la caridad romana*, la hija que da de mamar en la cárcel a su anciano padre) de una extraordinaria longevidad hasta fines del barroco. La lectura de los clásicos latinos, historiadores, moralistas, filósofos y poetas, es constante y a ella se refieren infinidad de citas y frases, populares o cultas.

A la historia de Lucrecia alude un romance sefardita tradicional, que concluye así:

«—*Los tus amores, Lucrecia,
me hacen penar el alma.
Si tu a mí te me otorgas
serás reina de Granada.
Si tu a mí no te otorgas
te mataré con mi espada...
—Más vale morir con honra
que no vivir desfamada.
Desenvainó la su espada
en su vientre la afincara.*»

Al incendio de la Roma de Nerón alude una de las canciones más populares españolas:

«*Mira, Nerón, de Tarpeya...*»

En el último acto de *La Celestina*, el padre de Melibea, para lamentar la deshonra y suicidio de su hija, acude a Roma:

«Yo fui lastimado sin haber igual compañero de semejante dolor, aunque más en mi fatigada memoria revuelvo presentes y pasados. Que aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar, con pérdida de dos hijos muertos en siete días, diciendo que su animosidad obró que consolase él al pueblo romano y no el pueblo a él, no me satisface...».

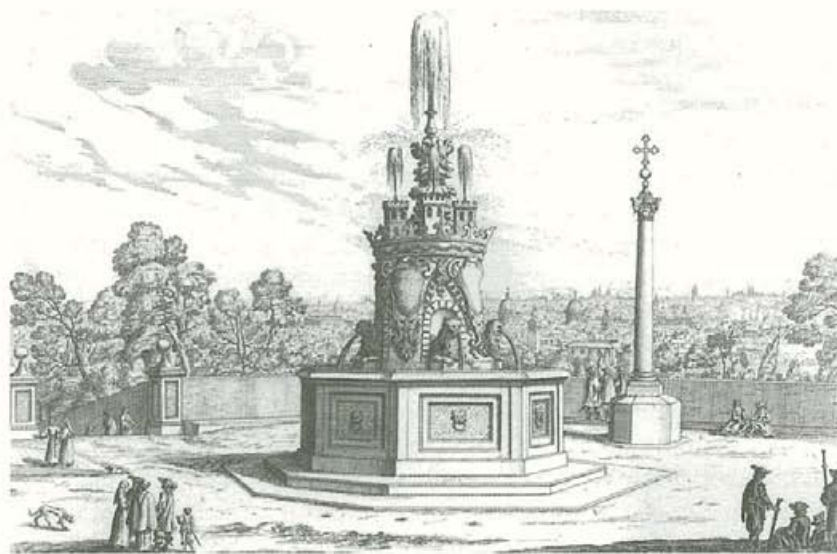
En las artes de la imagen, pintura, escultura, evoraria, tapices, esmaltes, etc, la referida adaptación del traje de militar romano para arcángeles y ángeles no deja de ser una consecuencia del estilo jerárquico de la sacra iconografía bizantina, dada la importancia como defensores de la iglesia de los santos guerreros, que a menudo aparecen todavía en las columnas de entrada de los templos de las iglesias orientales. San Jorge, en particular, goza de un prestigio bélico, con su lóriga, su faldellín, sus grebas, su capa o *paludamentum* sujeto sobre el hombro con un amplio broche. Este traje romano pasó (en especial, a través de los manuscritos miniados caloringios) a la iglesia Occidental, que lo fue adecuando a sus conocimientos arqueológicos de las estatuas antiguas que comenzaron a desenterrarse en todos los dominios de la antigua Roma a fines del siglo XV y a la vez lo sujetó a los gustos y modas del Renacimiento y del Barroco. Estos capitanes de las milicias de las iglesias triunfante y doliente, en particular a través de la guardarropía de las comedias de santos y de las procesiones, vistieron con desenvoltura y bizarría elementos an-

tiguos y modernos, como es el caso en San Fernando, que aparenta vestir a la romana, como los imagineros vestían a los visigodos, pero con coraza y hasta media armadura de Toledo o Milán y una fina espada que blande con amable ademán.

Es de advertir que en la iconografía del Siglo de Oro español, por la ya aludida benevolencia hacia los paganos en contraste con el odio a los moros, no es raro ver con turbante a un consul o prefecto de la Roma de las persecuciones, para evidenciar su maldad y falta de verdadera fe, mientras la túnica, santificada por Cristo y sus apóstoles y mártires, es casi garantía de catolicismo. La Roma eterna, capital del mundo cristiano concede de modo retroactivo a la toga, a la capa, a la tunicela, al manto femenino, una categoría de santidad. Y cuando, ya avanzado el Barroco, el Vaticano comience a enviar a los reinos católicos restos de mártires desenterrados en las catacumbas, no dejará de vestirlos a la romana, con un delicioso y macabro anacronismo, porque en vida probablemente no vestían de milites del Señor.

Los eruditos llegan a Roma con un entusiasmo que apenas les da espacio ni tiempo para detenerse en sus conocimientos. «Entré en Roma, Cabeza del mundo, Silla apostólica y originaria del santísimo Vicario de Cristo Redentor nuestro, verdadero sucesor de san Pedro, Archivo de las Artes, Tesoro de la Antigüedad y docta Academia de la Pintura—escribe Vicente Carducho en el primero de sus *Dialogos de la Pintura*—. El deseo de ver apenas me dio lugar a descansar».

Respecto a la pintura de San Jorge como caballero armado, aunque Pacheco siga a Molano en la explicación simbólica de que «armadura de caballero, defendida doncella y dragón muerto es porque libró a muchos de la boca del dragón infernal, que pasaron a la gloria por el martirio, sacrificando a Dios sus propias vidas», añade que en la *Historia de Antioquía* y en las *Crónicas de Aragón* se dice que en la conquista de Tierra



Antigua fuente sobre el Gianicolo y vista de Roma

Santa y en el cerco de Huesca «se apareció san Jorge, armado de armas blancas, en un caballo blanco y con una cruz roja en el pecho»; pero, fuera de estas apariciones «se puede usar en su pintura de armas romanas, por la veneración de la antigüedad, como advertimos en la pintura de los ángeles» (*Arte...*, libro 3.º, cap. XIV). Muy acertadamente usa aquí el suegro de Velázquez la expresión «veneración de la antigüedad», esto es de la antigua Roma, cuya belleza se concilia fácilmente con la de la fe cristiana en un humanismo arqueológico que hace del Moscóforo un Buen Pastor y de una diosa romana saca una Santa Elena en la Basílica de la Santa Cruz de Jerusalén.

Pacheco, «dejando a los Apeles, Protógenes, Timantes y otros infinitos... cuyas obras o la mayor parte de ellas acabaron ya» (esto es, desaparecieron) se vuelve «al siglo de oro que gozó Italia; sea pues el divino Micael Angel el primero, síganle Rafael de Urbino...», etc. que «fueron verdaderos imitadores de las estatuas antiguas y, por mejor decir, de la naturaleza. No presuma ninguno, temerariamente, ni tener mejor juicio que ellos, ni mejor elección, ni mejores maestros que las reliquias (esculturas) antiguas y el natural» (*Arte...*, libro 2.º, cap. XI). Pacheco, que jamás estuvo en Italia, bien sentía que algo le faltaba, como faltó a Alberto Durerro, aunque fue a Venecia, «por no haber visto a Italia ni las excelentes estatuas antiguas». Esa «parte que los italianos llaman bella y vaga manera» les falta a los flamencos, como «nuestro Maese Pedro Campaña, que con haber estado veinte años en Italia y sido discípulo de Rafael de Urbino no pudo desechar el modo seco flamenco» (*Arte...*, libro 2.º, cap. V). «En esta misma fuente de antiguallas y natural todos los grandes hombres de Italia hicieron manera, cada cual conforme estudio y talento» (*ibid*). Estamos por pensar que el amoroso padre (político y artístico) de Velázquez parece a un paso de Félicien des Avaux, cuando en sus *Entrétiens* echa en falta en «Velasque» «outré la naturelle ressemblance, ce bel air qui releve et fait paraître avec grace», que tienen, sobre todo, los italianos y que a don Diego le costó tanto desechar.

Nos pondera Pacheco el «gran deseo que (Velázquez) tenía de ver Italia y las grandes cosas que en ella hay», lo que satisfizo en su primer viaje y reitero en el segundo (de que ya no pudo hablar Pacheco), hasta el punto de que, de no haber mediado repetidamente la voluntad del Rey Felipe IV, acaso nunca hubiera dejado Roma, imitando a su amigo Nicolas Poussin, que había desdeñado los regalos y gajes que Luis XIII y Richelieu le ofrecían si regresaba a Francia. Pese a que afirma el poetaastro veneciano Marco Boschini (*Carta del Navegar Pittoresco*, 1660), después del segundo viaje a Italia de Velázquez, que éste dijo: «Rafael (a dirve el vero/piassendome esser libero e sinsiero)/Stago per dir che nol mi piase niente» (Rafael, a decir verdad y gustándome ser libre y sincero, estoy por decir que no me gusta nada) y que «A Venetia si troba el bon e'l belo/mi dago il primo luogo a quel penelo:/Tician xé quel que porta la bandiera» (en Venecia se halla lo bueno y lo bello, yo doy el primer puesto a este pincel: Tiziano es quien lleva la bandera). Esa opinión, de ser cierta, no le impidió triunfar en Roma y pintar en esa ciudad los cuadros mejores de Italia, que le valieron el ingreso en la Academia de San Lucas.

A imitación de esta Academia, el joven Luis XIV fundó en Roma la de Francia, que todavía existe. Más adelante, por idea de su nieto el Duque de Anjou, coronado Rey de España, llevada a efecto por el hijo de éste, Fernando VI, se fundó en Madrid la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1752. Otros países, españoles y extranjeros, siguieron el mismo ejemplo, que combinaba la admiración por Roma y sus temas y artistas con la sumisión a reglas y gustos de París. Eso crea en toda la Europa ilustrada un gusto uniforme y una devoción a Roma que sería, más que nunca, la meta de los viajes de los pintores y escultores, el *gran tour* que Reynolds recomendaba a los alumnos londinenses. Había que ir a Roma a beber en las fuentes de agua y de arte.

En Roma se fundó la Academia de los Pastores Arcades, a la que perteneció Preciado de la Vega, en cofradía sobrellamada «Parrasio Tebano», con cuyo seudónimo publicó (por Sancha, en Madrid, 1789) una *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*, en la que explica en dos partes su idea del dibujo y del colorido. La Academia de San Fernando, a la que pertenecía, confiaba en sus teorías más que en su práctica, que no pasaba de mediana. El pintor Mariano Fortuny se inspiraría en la memoria de esa Arcadia dieciochesca para dos de sus mejores cuadros: *El jardín de los arcades* y *La elección de la modelo*, el primero desaparecido en la guerra mundial y el segundo, en las salas de la galería Corcorán de Washington, donde recientemente no me supieron dar razón de él. Según afirma Preciado por boca de un amable acompañante, símbolo del Estudio, «a la Escuela Florentina deben las Artes su resurrección, mediante el genio y el buen gusto con que la Casa de Medicis supo protegerla en sus principios, formando una Academia, donde los más acreditados y hábiles profesores enseñasen a la juventud aquellos preceptos y leyes que se habían establecido, particularmente pasando muchos a observar en Roma los residuos de los antiguos y todos aquellos monumentos que se conservaron de las fatales ruinas del tiempo y de los bárbaros...» Preciado lamenta la «falta de observación y estudio de las (obras) de los antiguos», que Solimena, napolitano, no había hecho en Roma. Tampoco acertó, pese a sus méritos, Lucas Jordán en agradar a los profesores a los profesores romanos. «Con todo —respondió el Estudio— debemos esperar la resurrección de las Artes con la erección de tantas Academias que se han fundado en varias Cortes y Ciudades...». Y elogia el celo del ministro de Carlos III, Floridablanca, «que han enriquecido la misma Academia (de San Fernando) de vaciados ejemplares de yeso por las más selectas estatuas que se admiran en Roma»; los cuales, ciertamente, son de mucha calidad, conforme se puede apreciar hoy, comparados con los más modernos que la Academia posee.

La opinión de Preciado de la Vega es de un academicismo fiel que corresponde al de los ilustrados españoles de la época, como el propio Jovellanos (ver el *Elogio de las Bellas Artes*). Con ella rompe de modo tajante el profesor Francisco de Goya, que, como respuesta a una consulta que su director, don Bernardo de Iriarte, dirigió a los Académicos, le envió un largo informe (de 14 de octubre, 1792) en el que afirma «que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los

que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños...», se escandaliza «al oír despreciar la naturaleza en comparación con las estatuas griegas» (que, en realidad, eran casi todas romanas) y repudia «una manera reprensible monótona de Pinturas de modelos de Yeso». «Por último —escribe Goya— yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar en las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas, el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los Discípulos...».

Estas recomendaciones, como es natural, no sirvieron de mucho y la Academia persistió en su ortodoxia clasicista, siguiendo las ideas de Parrasio Tebano: «Como es muy difícil hallar este estado perfecto en la Naturaleza, es necesario que el Pintor se prevalga de la elección que los Antiguos han hecho con tanto cuidado y talento, y que se sirva de los ejemplares que nos dejaron en las obras de Escultura...». Se nota esta educación en la manera monótona de enfocar los temas de los concursos (en dos de los cuales, el joven Goya no obtuvo ni un solo voto), temas que, o se pueden vestir a la romana o, por ser de una historia española más reciente, se enfocan en estilo *troubadour*, con cierto aire de *opera seria*.

La costumbre de enviar alumnos aventajados al cuidado de Preciado de la Vega (a quien se encomienda su educación, pero se le prohíbe que les enseñe a pintar...) en la Ciudad Eterna terminará cuajando, ya bien entrado el siglo XIX en la fundación, el 5 de agosto de 1873, de la Escuela Española de Bellas Artes en Roma, a la que se subvenciona con el sobrante de los fondos de la Obra Pía de Santiago y Montserrat y que consta de un profesor y doce becarios, ocho de número y cuatro de mérito, cinco de ellos, pintores. Las becas duran tres años y obligan a residir en Roma al menos doce meses, pudiendo los otros dos años viajar por Italia, con permiso del director. No existe edificio que los albergue,



Templete de San Pietro in Montorio antes de la instalación de la Academia

por lo que se agregan 1.000 pesetas para estudio y habitación: ello provocaba miserias y hasta enfermedades por la mala alimentación e higiene (Rosales fue una víctima) hasta que el 1 de julio de 1879 se puso la primera piedra de una construcción digna, que abarcaba en su patio el maravilloso *tempietto* de Bramante en San Pietro in Montorio. La nueva Academia se inauguró el 23 de enero de 1881. A partir de esta fecha, menudean las obras de pintura, escultura o arquitectura inspiradas en los ejemplos romanos, y allí se pintaron *La invasión de los bárbaros de Ulpiano Checa*, *La meta sudante* de Moreno Carbonero, *Los cristianos de las catacumbas* de Alejo Vera, *El origen de la República romana* de Casto Plasencia, etc. Pero ya entonces comenzaba para los jóvenes la atracción superior de París (Sorolla empleó parte de su beca en Roma para hacer una escapada a Francia) que menoscabaría esa permanente «romanidad» de las artes españolas desde el renacimiento.

Los nuevos artistas españoles parecen decir, con Jorge Manrique «Dejemos a los romanos/aunque oímos y leímos/sus hestorias...». Buena y temprana muestra de esta tendencia, que demostraría que una vez más, cuando las autoridades culturales españolas quieren ponerse al día, ese día ha pasado y es, todo lo más, anteayer, es el primer parte trimestral que el primer director efectivo de la Academia española de Roma, don José Casado del Alisal, envió a Madrid, fechado en 27 de mayo de 1874. En él leemos que algunos becarios, teniendo un mes para tomar posesión de sus plazas, lo habían aprovechado para visitar París «que con sus museos, constantes exposiciones y movimientos artísticos, ofrece útil enseñanza acerca del estado y tendencias del arte moderno». Es casi paradójica esta opinión del gran pintor de Historia, al modo tradicional, a favor de París, donde ese mismo año se celebraba la famosa exposición colectiva que daría nombre al movimiento impresionista.

Según esos informes (que recojo del libro de Margarita Brú Romo sobre *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, 1971), los primeros pensionados por la sección de pintura, Alejandro Ferrant, Francisco Pradilla y Casto Plasencia, se aplicaron con ganas a sus estudios romanos. Los dos primeros dedicaron el primer año de su beca a copiar, al alimón, la *Disputa del Santísimo Sacramento* de la «Stanza della Segnatura» del Vaticano, copia que se guarda, con muchas obras de los pensionados, en el Palacio de Santa Cruz, de Madrid, sede del Ministerio de Asuntos Exteriores, y que admira por la fidelidad a Rafael de los dos jóvenes, elogiando el director que «Ferrant ha copiado con exactitud el original, ajustándose estrictamente al modelo, e igualmente Pradilla, quien ha sabido prescindir de su modo de ser para mejor identificarse con el espíritu del autor». Realmente esta copia, de tamaño natural que fue expuesta en Madrid, en el Palacio de Velázquez del Retiro en una exposición conmemorativa del centenario de la Academia, me asombró y me hizo pensar que acaso no fuera tan inútil como hoy suele creerse la copia de los grandes modelos clásicos. Tanto más cuanto que Pradilla pintaba en Roma unos apuntes de paisaje de una absoluta modernidad, de sentimiento y de técnica. Plasencia copió el *Isaías* de Miguel Ángel en la Sixtina.

Entre los temas libres de la antigua Roma, Ferrant pintó, en su se-

gundo año de beca, *San Sebastián sacado de la cloaca por los cristianos*, eligiendo el episodio menos fácil del *passio* del gallardo milite. Plasencia en su segundo año, pinta *Juegos de amor*, suerte de *Venus y Cupido* (actualmente en el Museo de Zaragoza), y en el tercero, la consabida historia de la virtud romana: *La familia de Lucrecia presenta su cadáver al pueblo, para pedir venganza*, que provoca la caída de la monarquía y el establecimiento de la república.

Pero no voy a insistir en estos datos, perfectamente establecidos. Pradilla, ascendido a director al cesar Casado del Alisal, es quien tiene que enviar a Madrid los «partes» trimestrales. Pero no duró más que nueve meses, sucediéndole Vicente Palmaroli, que sería director por diez años, hasta 1 de noviembre de 1892. Sus pupilos son, entre otros, dos que llevarán la pintura de Historia a su grandioso final: Antonio Muñoz Degrain y José Moreno Carbonero. Éste inició sus trabajos con un *Espartaco*, lo que revela ciertos cambios, no sólo en la orientación en los estudios, sino incluso en la Academia misma, tanto por la temática como por el estilo, que va acercándose al Modernismo. Palmaroli elogia el «gran interés, entusiasmo y laboriosidad» de Moreno. Muñoz, interesado por el orientalismo, terminará su beca en Marruecos, lo que da a su arte una dirección feliz, pero lo aparta de Roma y lo romano.

No voy a seguir comentando los avatares de la Academia de Roma, a los que ya aludía en la introducción al catálogo de la exposición del Centenario. Quiero señalar aquí lo irresistible de la atracción de París en un momento brillante de la historia de la pintura, que relega a la retaguardia las honradas y clásicas enseñanzas romanas. A ello contribuyen las exposiciones universales que se van sucediendo en la capital francesa desde 1855. La pintura de Historia triunfa en la de 1867, donde Antonio Gisbert obtiene una segunda medalla por el *Desembarco de los puritanos en las costas de Nueva Inglaterra*. En 1878 la pintura de Historia (pero no de tema romano) entusiasma a los espectadores, en particular la *Juana la Loca* de Pradilla, pero también la *Conversión del Duque de Gandía* de José Moreno Carbonero y los un tanto prerrafaelistas *Amantes de Teruel* de Muños Degrain. Casi no hay más que un cuadro de tema romano de cierta importancia: el del *Origen de la República* de Plasencia, ya aludido. Lo más selecto de la juventud artística española figura ya en esta muestra: Aureliano de Beruete, Modest Urgell, Masriera, Bellver, Capuz, etc.

Pero la exposición que señala a París como la capital universal del arte es, sin duda, la de 1889, que vio erguirse en el Campo de Marte la Torre Eiffel y la Galería de las Máquinas: dos gigantescas construcciones metálicas que hacen pasar a un ayer, prestigioso aunque caduco, las escuelas y ruinas de Roma. Allí se reúnen, en la *Centennale* de arte francés, los nombres de Fragonard, Greuze, Hubert Robert, Clodion, Houdon, Panjou, Rodin, Boudin, Pissarro, Manet y Monet. En otra selección internacional alternan Munch, Sargent, Sickert, con Segantini, Menzel, Breitner, Hodler, Zorn: otro universo pictórico, ya lejos de Roma. Entre los españoles figuran cuatro pintores de Historia de España: Gisbert con el *Fusilamiento de Torrijos* (casi Degas) y Casado, el infatigable, con la lúgubre *Campana de Huesca*, el fabuloso Degrain con

la *Conversión de Recaredo* y Pradilla con su obra menos romana, más luminista: *La rendición de Granada...* abundan los *petits maîtres* de manos y majos, los paisajistas de pupila clara, como Martín Rico, Meifrén, los Masiera, Rusiñol... (cf. *1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de exposiciones universales de París*, que publiqué en R. I. E., n.º 88, Madrid, 1964).

La Exposición Universal de París de 1900 clausura definitivamente el siglo XIX y la pintura de Historia. La pintura española se exhibe en la decennale de Arte Contemporáneo. Del tema de historia antigua, nuestros artistas han pasado a lo social: *La bestia humana* de Fillol, *Salus infirmorum* de Menéndez Pidal y, sobre todo, los seis grandes lienzos de Sorolla, tres de temas sociales (*Triste herencia*, *Cosiendo la vela* y *Comiendo en la barca*) y otros tres, luministas, velas y mar. El gran valenciano obtiene el Gran Premio.

Otros nombres, como Beruete, Morera, Casas, Pinazo... muestran ya una singladura hacia la modernidad. París, que reúne en 1900, junto a los asombrosos palacios de los Campos Elíseos y al Puente Alejandro III, los artistas más nuevos, más inconformistas: Cézanne, Gauguin, Seurat, Sisley, Monet, Manet, Renoir... se han adueñado de la corona de la pintura mundial.

La Academia de España en Roma ha perdido su primera intención. Casi se ha convertido en un bastión conservador, con sus Álvarez Dumont, Alsina, Benedito, Sotomayor, Núñez... Ni siquiera la salva la facundia simbolista de Chicharro. Más adelante llegaran pintores muy estimables, como Zaragoza, Ortiz-Echagüe, Labrada... pero no están en la dirección que señala el viento internacional. Ni siquiera los salva el «Noucentisme» mediterráneo, que parece ignorar a Roma. Ni siquiera, mucho después, los movimientos ultraístas del segundo Chicharro, Gregorio Prieto, Valle Inclán, etc.

Desde que Picasso inicia su carrera internacional en la Exposición Universal de 1900 parece la meta de todo artista. Ya no se necesita el ejemplo de Roma. (Recuerdo, hacia los años cincuenta-sesenta, viviendo yo en París las quejas de los becarios de bellas artes por su envío a Roma, donde decían ya no aprender nada y perder sus relaciones francesas).

En nuestro país las circunstancias políticas dieron a la Academia de Roma una efímera actualidad. El Gobierno de Franco prefería seguir enviando sus becarios a la Roma mussoliniana. Hubo una generación de entreguerras que recibió así un sello de romanidad más o menos sentido o superficial.

Pero ya no era imprescindible, ni siquiera útil, el viaje a Roma por el que Pacheco suspiraba. Había otras ciudades más vivas, hasta en la propia Italia: Milán, Venecia, Turín... Y, sobre todo, fuera de Italia: París, Londres, Praga, Berlín, Nueva York... ahora los jóvenes artistas van al Japón, a Guinea, a Kassel...

Acaso ha llegado el momento de sentir, de veras, la nostalgia de Roma, pese a todo, la Ciudad Eterna.

EL VIAJE ARTÍSTICO EN EL SIGLO XIX

ANTONIO BONET CORREA

La pintura española del siglo XIX alcanzó con dificultad la modernidad. Sólo a finales de la centuria, en los centros peninsulares más avanzados, como Cataluña y el País Vasco, logró ponerse en contacto directo con las corrientes vivificadoras del arte contemporáneo. Hasta entonces, pese a los esfuerzos renovadores de algunos artistas y por parte de determinadas autoridades progresistas, dominó una estética académica y obsoleta, cuando no se cayó en un cierto provincianismo, retrasado y sin vigor.

Ahora bien, el panorama artístico español está lejos de ser un desierto. España, país de pintores natos, contó con figuras de primer orden que llevaron a cabo una obra valiosa, dentro de los límites de las tendencias de la época o que triunfaron fuera de sus fronteras, consiguiendo fama y triunfo comercial gracias a su virtuosismo pictórico. Artistas castizos unos y cosmopolitas otros, no entraron, sin embargo, en el circuito de las vanguardias. Desde Goya, que con su genio abrió el arte contemporáneo, hasta Picasso, hay que cruzar un largo período de espera para que el espíritu creador de los españoles se incorporase de manera definitiva y decisiva al horizonte de la pintura universal.

España, que durante todo el siglo XIX se debatió entre el liberalismo y el conservadurismo, cuando no cayó en las ideas retardatarias del absolutismo, fue un país de economía dual, por una parte deseoso del progreso y por otra aferrado a la tradición. A duras penas, venciendo obstáculos y con lentitud logró, sin embargo, modernizarse, al menos en sus centros más importantes. De ahí que durante toda la centuria se produjesen críticas a su estatismo político e inmovilidad cultural por parte de reformistas y regeneracionistas. No es extraño que Rubén Darío, que llegó de América a finales del siglo, juzgase que «nuestra amada y desgraciada madre patria España parece sufrir la hostilidad de una suerte enemiga, encerrada en las murallas de su tradición, aislada por su propio carácter, sin que penetre hasta ella la oleada de la evolución mental de estos últimos tiempos». También que Ortega y Gasset, en 1911, al analizar iconográficamente el cuadro de Ignacio Zuloaga, el *Enano Gregorio El Botero* viese simbolizado en el retrato de este monstruoso y castizo personaje el trágico y cruel destino de «España, la única raza europea que ha resistido a Europa, ya que se ha negado a realizar en sí



misma aquella serie de transformaciones sociales, morales e intelectuales que llamamos Edad Moderna».

Sin pretender aquí establecer una doctrina artística de carácter sociológico, como la que, en 1817, en pleno auge de la restauración monárquica en Europa, expuso Stendhal en su *Historia de la Pintura en Italia*, que vinculaba el florecimiento del arte a los períodos en los que impera la libertad individual, hay, sin embargo, que reconocer que fueron los cambios substanciales de la revolución francesa y de la revolución industrial los que transformaron la condición del arte y del artista en la Edad Contemporánea. Stendhal, antimonárquico y antiabsolutista, anuncia el arte romántico, movimiento en el cual, aparte de artistas que, como Delacroix eran capaces de reflexionar acerca de la pintura, produjo figuras que, como la del poeta Charles Baudelaire, fueron creadoras de la moderna crítica del arte. España, que durante todo el siglo XIX no sufrió las radicales agitaciones políticas y las profundas mutaciones sociales de los demás países europeos, no conocerá un arte creador de nuevas tendencias ni tampoco una crítica de arte que mereciese en realidad ese nombre. A principios de la centuria todavía dominaban los preceptistas, deudores de los tratadistas neoclásicos. Ningún pintor romántico español escribió un *Diario* similar al de Delacroix. Mediado el siglo, las obras de literatura artística de José Galofre, Pau Milà i Fontanals, José Caveda o Francisco María Tubino no son parangonables a las de Théophile Gauthier, Prosper Mérimée o Hyppolite Taine y no se diga ya a las de Baudelaire. Tampoco a las de los alemanes Novalis y Runge o a las del inglés Ruskin. De igual manera, en los años finiseculares, las críticas de arte de Jacinto Octavio Picón no resisten la comparación con las de Emilio Zola y menos aún con las de un Fénéon. Basta sentar esta diferencia para darse cuenta, por una parte de la dependencia del exterior y por otra de la indigencia conceptual reinante entre nuestros artistas.

El siglo XIX fue un siglo de grandes cambios sociales y transforma-

ciones urbanas. París, con su enorme crecimiento demográfico, se convirtió en una ciudad tentacular, con barrios ricos y elegantes de arquitectura monumental y barrios paupérrimos de sórdidas habitaciones, en las cuales vivían hacinados los desheredados de la fortuna. A mediados del siglo, bajo el imperio de Napoleón III, París fue totalmente remodelado por el barón Haussman, prefecto de la ciudad. Sobre la trama del viejo tejido urbano se abrieron anchas y largas avenidas que crearon rectilíneos ejes de circulación a la vez que sirvieron para triangular una ciudad que por la maraña de sus estrechas calles era difícilmente dominable por las tropas cuando se levantaban las barricadas revolucionarias. Los amplios parques, las plantaciones de árboles de los bulevares y las bellas y uniformes arquitecturas de las casas burguesas proporcionaron a París un aire nuevo y pimpante, envidia de Europa. Sólo Londres y Viena eran ciudades que podían competir con la capital de Francia. El modelo urbano de París fue imitado en los demás países del mundo, incluida Norteamérica.

París durante todo el siglo XIX fue un centro de atracción de artistas e intelectuales extranjeros. Desde la revolución francesa hasta la última guerra mundial ha sido un crisol de tendencias y movimientos artísticos. El clasicismo más purista, el romanticismo, el realismo, el impresionismo, el postimpresionismo, el simbolismo y otros ismos constituyen la historia de un arte que para Europa representó el papel de la modernidad y la vanguardia estética. Ahora bien, no hay que olvidar que París fue a la vez la capital del arte «pompiere» y académico, en el sentido más negativo de este último término. Centro cosmopolita y comercial, punto de confluencia de variados intereses económicos y financieros, el arte sufrió también el influjo y poder del capitalismo. Las galerías de arte en las cuales se vendían las obras de los pintores que habían triunfado en los salones oficiales organizados anualmente por la Academia de Bellas Artes o de aquellos que imitaban hábilmente el arte en boga del momento, tuvieron en París su punto de origen. La Casa Goupil, con sucursales en Londres, Bruselas y Amsterdam era el mejor ejemplo del mercado artístico. En sus establecimientos se exhibía la producción de pintores de todos los países: ingleses, belgas, españoles, italianos. Lo que importaba era su éxito comercial. Ahora bien no hay que olvidar que París, con su Salón de los «Refusés» o «Rechazados», desde 1863, fue a la vez la capital en que aparecieron los pequeños galeristas de vanguardia, defensores de un arte verdaderamente moderno, contrario al que gustaba a la mayoría de la decimonónica burguesía triunfante.

Testigo de la transformación urbana de París y uno de los escritores que más contribuyó al cambio radical de las concepciones estéticas de la Edad Contemporánea fue el poeta Charles Baudelaire (1821-1867). Autor de *Flores del Mal*, fue también de otros dos volúmenes póstumos, *Curiosidades Estéticas* (1868) y *El Arte romántico* (1869). Baudelaire, poeta maldito, paseante de las parisinas avenidas y «pasajes», estos últimos tan admirados por Walter Benjamin, reclamaba para París un pintor de la vida moderna. Este hipotético artista, que tomaría el pulso de la urbe multiforme, encontraría sus temas en la vorágine humana de la calle y los salones de la capital. Aunque Baudelaire en vida no llegó a co-

nocer a un artista que satisficiera su requerimiento, no cayeron en el vacío sus palabras. El genial poeta y agudo crítico de arte nos ha dejado la epopeya o retrato ideal del artista moderno. Su efigie moral queda perfectamente trazada. «Enamorado de las multitudes y del incógnito», el artista sería un viajero, cosmopolita y mundano. Su condición es la de hombre de mundo: es decir del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de sus usos». También la de un dandy a causa de su «pasión insaciable de ver y sentir». Deambulador impenitente y observador entusiasta, «la muchedumbre es su dominio, como el aire es el del pájaro y el agua del pez. Su pasión y profesión es la de fundirse con la muchedumbre». Incansablemente «ve, corre y busca». Gran solitario, que permanece escondido, atraviesa el «gran desierto de los hombres». Su vocación es la de extraer de lo transitorio, fugitivo y contingente lo inmutable y eterno. Conocedor de las metamorfosis humanas, sabe que «cada época tiene su aspecto, su mirada, su sonrisa». Gracias al poeta explorador de lo surreal, que «entra en la muchedumbre como en una reserva de electricidad», entendemos que desde la modernidad se puede atrapar lo esencial de la vida universal.

El viaje artístico, al igual que el viaje literario, tomó un gran incremento en el siglo XIX. Primero las diligencias y después el ferrocarril fueron medios de comunicación que facilitaron el desplazamiento de los artistas desde sus países de origen hasta los centros considerados entonces esenciales para su formación profesional. Pero el fenómeno no es sólo contemporáneo. Desde la Antigüedad clásica hasta hoy día, en Occidente el viaje del artista ha constituido un elemento didáctico imprescindible para alcanzar la maestría personal y madurez intelectual. En general toda jornada fuera de la patria supone un esfuerzo, una superación de lo cotidiano y una conquista interior. El griego *Viaje de Telémaco* o el británico *Grand Tour* de los aristócratas que visitaban el continente y en especial Italia, tienen el común denominador de ser itinerarios que forjan al hombre. Culminación y summum de una existencia consagrada al cultivo del espíritu fue el *Viaje por Italia* de Goethe. Complemento de una actividad ante la vida y fuente de deleites son los *Paseos por Italia* de Stendhal o las *Piedras de Venecia* de Ruskin. Muchos más son los libros de viajes como muchos podrían ser los cuadernos y álbums de apuntes hechos por pintores y arquitectos a lo largo del camino. Corot o Viollet-le-Duc, por citar dos eximios viajeros, nos han dejado deliciosos esbozos y croquis pintorescos, fruto de su observación y amor viajero.

El viaje y la estancia en Italia fueron frecuentes entre los artistas europeos desde fines del siglo XV hasta bien entrado el siglo XIX. Durero y Brueghel, Pedro y Alonso de Berruguete y Pedro Machuca en el Renacimiento y Le Sueur y Velázquez en el siglo XVII, van a Italia. Algunos, como Poussin, Claudio de Lorena o José de Ribera, el españoleta, se quedan a vivir y trabajar en la, para los modernos, llamada cuna del arte. En el siglo XVIII sigue la afluencia de artistas, muchos pensionados por las Academias y por nobles mecenas y otros que, con sus propios recursos, emprenden el camino atravesando los Alpes o llegando a Italia por

barco. Francisco de Goya que, en sus años jóvenes, intentó hacer el viaje por medio de una pensión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, acabó realizándolo, en 1771, con dinero de su propio pecunio. Goya, que al final de su carrera cortesana, al no aguantar el irrespirable ambiente del absolutismo, se exilió voluntariamente a Francia, fue uno de los primeros artistas contemporáneos que comprendió el papel importante de París. Antes de instalarse en Burdeos, hizo una breve estancia en la capital francesa, al parecer más interesado por el grabado que por la pintura.



Templete de San Pietro in Montorio

El tema del viaje de formación artística de los pintores españoles del siglo XIX estuvo determinado por todas las contradicciones inherentes a la ideología académica a ultranza. Los dos centros a los que fueron enviados los pensionados oficiales o a los que acudían los artistas por sus propios medios eran París y Roma. A París se iba por la atracción cosmopolita de una ciudad moderna y a Roma por el prestigio de un país al cual, desde antiguo, se ha considerado la cuna del arte. En París nunca existió una institución que acogiese a los pintores. La Academia, desde 1785, contó en Roma con un director, Preciado de la Vega, que se ocupaba de los pensionados destacados a la ciudad eterna. En 1783, para institucionalizar la continua afluencia de becarios, la Primera República creó la Academia de Roma. La idea fue del político Emilio Castelar, el cual había estado exiliado en Roma a raíz de su intervención en los sucesos revolucionarios de 1866. Castelar, autor de varios libros sobre el arte italiano del renacimiento, contribuyó así a perpetuar una corriente académica del arte. La Restauración monárquica bajo Alfonso XII, al darle la sede en San Pietro in Montorio, sobre el Gianicolo, solidificó la Academia de Roma, en donde todavía hoy residen los actuales pensionados.

A París los artistas españoles fueron enviados oficialmente por la corona durante la primera mitad del siglo XVIII, con el objeto de aprender las técnicas del grabado e impresión. Las relaciones culturales con Francia fueron muy favorables durante la Ilustración. Pero la Revolución francesa puso en peligro el contacto de los españoles con el país galo. Muy pronto, sin embargo, los pintores y escultores acudieron de nuevo a París. José Aparicio, en 1799, José de Madrazo, en 1802, y José Antonio Ribera, en 1806, poco antes de la invasión de España por las tropas napoleónicas, trabajaron en los talleres de la capital francesa, en especial en el de Jacques Louis David, el gran pintor neoclásico. David, pintor revolucionario primero y bonapartista después, fue el restaurador de un riguroso concepto «antiguo» de la pintura. Coetáneo de Goya, era su polo opuesto. Como el escultor Canova en Roma, se convirtió en un modelo de perfección para los artistas europeos de principios del siglo XIX. David fue un mito. El pintor catalán Juan Carlos Anglés, en un discurso dirigido a la Junta de Comercio de Barcelona, así lo reconocía: «La Francia, en estos últimos tiempos, en medio del ruido de las armas, ha dado un golpe de honor a las artes... Rebrotan en su país los artistas, comparecen David y Gérard al frente, se destierra la escuela viciada...». Un arte para filósofos y eruditos, que en España hará olvidar la lección de Goya. Ahora bien, el davidismo pronto se difuminará para dejar paso a un neoclasicismo sentimental, a una pintura académica de vuelos más alicortos. El purismo pictórico y la religiosidad tradicional contribuyeron a que todo lo que viniese de París fuese considerado como frívolo e incluso inconveniente. José Galofre, en su libro *El Artista en Italia y demás países de Europa atendido el estado actual de las Bellas Artes* (Madrid, 1851), nos lo ha dejado entrever cuando, para contradecir a los detractores de lo francés, dice que «los que no han visto exposiciones en París, creen que los franceses son todos exagerados, malos coloristas e indecorosos en sus asuntos. Algo hay de esto último en verdad; pero no tanto que deba establecerse por regla general». Crítica no malévola, pero crí-

tica al fin y al cabo. París era, ante los ojos de los españoles, un centro cosmopolita y frívolo, de costumbres más o menos licenciosas, algo así como era, en la misma época, considerado Cádiz para los sevillanos, según Blanco-White. Roma, la ciudad eterna y de los papas era, en cambio, la otra cara de la moneda. Lo bello ideal y la sublimidad de la religión contribuían a que fuera todo lo opuesto a París.

A Roma se podían enviar a los pensionados con todas las garantías morales y la confianza de que adquirirían una correcta formación artística. Ahora bien, no debían desaprovechar tan importante ocasión. Galofre, en el ya citado libro *El Artista en Italia*, a este propósito recomendaba que el pintor, no menos que el escultor y el arquitecto, deben convencerse de que hasta que no haya adquirido los conocimientos indicados, no están en sazón de presentarse en Roma, porque se corre riesgo de hacer un viaje ocioso, gastando en vano y malogrando el tiempo», nos hace una descripción poco halagüeña de Roma. Sus elogios los reserva para las pequeñas ciudades italianas. Según Galofre, «llegado a Roma el Artista, al reconocer la ciudad, y observar que sus calles son por lo general, feas y sucias; el pueblo, miserable; los talleres de muchos pintores, mal acondicionados; y al notar igualmente el atraso extraordinario en cuanto forma el bienestar y el lujo de nuestras sociedades modernas, fácil es que exclame con extrañeza: ¿Y esta es la gran ciudad que se me había ponderado? ¿De este cúmulo de miserias, ofuscadas por la opulencia, es de donde yo vengo a deducir la perfección del Arte, y lo sublime de sus concepciones...». Indudablemente nuestro autor entusiasta del purismo, lo mismo que los pintores catalanes Joaquín Espalter, Pelegrin Clavé, José Arnau, Francisco Cerdá y Claudio Lorenzale, era un entusiasta admirador de Overbeck y los demás nazarenos alemanes. Que Roma fuese una ciudad poco atractiva en un primer momento no debía echar para atrás al artista, que podía muy bien, inspirándose en los primitivos italianos, aprender la lección de la belleza más íntegra. El purismo, que en parte sedujo a Ingres, fue, sin duda, la corriente estética de mayor alcance internacional. Surgida de Italia durante la primera mitad del siglo XIX. Con su simplificación de la forma, la importancia básica del dibujo y su contenida espiritualidad, de base religiosa y sentimental, el purismo, en su versión germánica de los nazarenos fue determinante para el arte catalán del ochocientos. Pau Milà i Fontanals, que llegó a Roma como pintor pronto abandonó los pinceles para consagrar su vida a la predicación estética de un arte que servía muy bien a los ideales de amor, verdad, fidelidad, armonía y libertad, a través de los cuales el pueblo catalán buscaba su identidad nacional. Eduardo Rosales, pintor madrileño, cuya obra emerge hacia la modernidad y el realismo, en su cuadro *Tobías y el Ángel*, pintado al principio de su estancia en Roma, tiene todavía reminiscencias del purismo idealista.

La Roma de Rosales y de Fortuny, inmediatamente anterior a la fundación de San Pietro in Montorio, y la que conocieron sus primeros becarios era muy diferente de la actual. La vieja ciudad se conservaba casi intacta como en la época de los papas barrocos. Todavía no se había roto el tejido urbano medieval y renacentista, apenas se habían comenzado los trazados decimonónicos en el antiguo casco y aún no se había



Fachada de la Academia de Roma

construido el monumento a Víctor Manuel. Las ruinas del Foro, del Capitolio y del Coliseo apenas habían sido despejadas de los añadidos que desde la caída del Imperio Romano habían ido desfigurando su conjunto. Nuestra visión de la Roma clásica es deudora de las grandes intervenciones de Mussolini. Para los artistas del siglo pasado las catacumbas, las iglesias paleocristianas y bizantinas tenían mayor atractivo que las barrocas, que quedaban oscurecidas en el dédalo de plazas y callejas de pintoresco aspecto. En el Trastevere, los artistas frecuentaban las trattorias que, como la de los españoles, en Ripa San Michele, había sido punto de reunión de los románticos alemanes. También centro de atracción fue el café Greco, del cual Pedro Antonio de Alarcón nos ha dejado una viva descripción de la tertulia de los pintores españoles. Roma, depósito artístico del pasado, con sus turistas y artistas de todo el mundo civilizado, era una ciudad un tanto fuera del mundo industrial y moderno. Las escenas de costumbres, los cuadros de género, los retratos de personajes populares y, por contraste, los grandes lienzos de los cuadros de historia, eran elaborados por jóvenes un tanto al margen de la evolución del arte moderno. Ir becado a Roma era sumergirse en el tiempo y vivir en una ciudad obsoleta. Muy bien lo comprendió Casado del Alisal, el primer director de la Academia Española en Roma. En su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando de Madrid, en 1885, comparaba el bullicioso estruendo de París, ciudad moderna, alegre y confiada, con Roma, urbe severa y antigua, en la que aún resonaban los ecos de las civilizaciones del pasado. En París, el artista era el espectador de una vida activa y elegante. Además podía allí encontrar la estima de su obra y constatar los altos precios que alcanzaba la pintura. Por el contrario, en Roma podía hallar la calma para la meditación y un ambiente sereno y propicio para la inspiración.

Figura paradigmática del artista español entre Roma y París fue Mariano Fortuny. Catalán, nacido en Reus y formado en Barcelona, llegó a Roma en 1858. Discípulo del purista Lorenzale, llevaba una carta de recomendación de su maestro para Overbeck, al cual fue a visitar pero al que no vió por estar enfermo «el gran hombre». Fortuny, que en una de sus cartas desde la ciudad eterna dice que Roma «es un vasto cementerio visitado por extranjeros», que, además de la campaña de Marruecos, en 1860, conocerá ese mismo año, en París, a Vernet y Regnault, muy pronto vivirá entre Roma, Madrid, Marruecos, Sevilla y Granada, para morir, todavía joven, en Roma, el año 1874. Casado con una hija de Federico Madrazo, fue un verdadero triunfador. Artista muy dotado, de brillante y luminosa paleta, fue un virtuoso que supo sintonizar su pintura con el gusto de la época. Orientalista y pintor de temas militares contemporáneos, su fama se cimentará en la pintura de escenas costumbristas históricas. De realismo preciosista y minucioso, de aporcelanadas cualidades y vibrantes pinceladas, Fortuny se convertirá en un pintor de «tableautins». Siguiendo la vía del éxito de la pintura neorrocócó, propugnada por los hermanos Goncourt y en la cual el máximo maestro era Meissonnier, Fortuny se apoderó de un género que complacía a la burguesía triunfante de la época. A este propósito, es de recordar su apoteosis en París, en la primavera de 1870, cuando invitado por el

marchante Goupil en su hotel de la rue Chaptal, expuso en su galería, entonces la más célebre a nivel mundial. Sólo dos óleos —uno de ellos era *La Vicaria*— unas acuarelas y unos aguafuertes fueron suficientes para que recibiese los mayores aplausos del público y los más encomiásticos elogios de la crítica de arte. Théophile Gauthier, escritor célebre y uno de los mejores conocedores del arte español del pasado, escribió en *L'Artiste* a propósito de *La Vicaria* que «la idea más justa que se puede dar de esta tela singular sería la de un boceto de Goya retomado y retocado por Meissonier». Alabanza cierta, pero que denota la falta de originalidad de Fortuny, pintor que, como el también malogrado Rosales, a causa de su prematura muerte, no sabemos como podría haber evolucionado hacia una mayor modernidad temática y pictórica.

La muerte de Fortuny, en Roma en 1874, conmovió a todos los pintores españoles. En pleno triunfo y juventud desapareció un artista admirado por todos. Su entierro en la ciudad eterna, del cual conservamos la patética imagen, pintada por Tusquets, del cortejo de enlevitados y enchisterados artistas acompañando el féretro camino del cementerio, marcó una fecha en el arte español. Al igual que con la muerte, también en pleno éxito y juventud, de Rosales, pintor que prefirió el realismo tradicional del Siglo de Oro a las pretendidas novedades de la moda en París, se produjo un vacío difícil de colmar. La pintura española todavía quedaba a la espera de una auténtica renovación y modernidad. Ante el éxito comercial obtenido por Fortuny en París, gran parte de los pintores españoles se lanzó a la producción comercial de «tableautins». Muchos, para facilitar la tarea de los galeristas, se trasladaron a París, residiendo allí durante algunos años. Vicente Palmaroli, que trabajó para Goupil, instaló durante diez años su estudio en la capital francesa, hasta que en 1883, fue nombrado director de la Academia de Roma. José Jiménez Aranda, Antonio Casanova y Francisco Domingo Marqués, como muchos otros excelentes pintores de la época produjeron incansablemente pequeños cuadros neorrocócós de género histórico y costumbrista de los llamados «casacones». Un caso singular fue el de Martín Rico Ortega, que de pintar paisajes a la manera de Barbizon y de trabajar al lado de Camille Pissarro en Saint-Maur, sin evolucionar hacia el impresionismo, se dedicó a los «tableautins». No debe así extrañarnos que Vicent Van Gogh, que antes de ser pintor fue, como su hermano Theo, dependiente en la Casa Goupil, escribiese, en una carta a su amigo, el pintor holandés Van Rappard, que los artistas italianos, como los españoles, adolecían de virtuosismo. Van Gogh, en verdadero pintor moderno, sabía que el preciosismo era perjudicial y que una cierta torpeza adrede era necesaria para volver a reinventar el lenguaje plástico. Frente a la manidas formas del «pompiere» y academicismo, el pintor de vanguardia tenía que ser el primitivo de una nueva era. La clientela burguesa de la III República mantuvo la boga del «tableautin» y de la pintura de género que complacía sus ansias de falso ennoblecimiento.

Figura excepcional fue la del catalán Ramón Martín Alsina (1826-1894). Formado en la escuela de la Llotja en Barcelona, en 1848 realizó su primer viaje a París. Resulta difícil determinar cual fue su vinculación con Courbet. Pintor realista, que a partir de su nuevo viaje a París, en

1870, incorporará a su repertorio pictórico el de las visiones urbanas realistas, Martín Alsina supone en la pintura de Barcelona el primer paso adelante de la modernidad, que años más tarde, con Santiago Rusiñol, Ramón Casas e Isidro Nonell, que viajan y pintan en París a finales del siglo, rompe con el conservadurismo a ultranza que había dominado entre los pintores españoles decimonónicos. Picasso, que en 1900 conoce por primera vez París, teniendo como punto de partida Barcelona, se inscribe en esta tardía, pero definitiva, incorporación de la pintura española a la modernidad.

Desde Madrid parten a Roma los pensionados de la Academia española. El apego al clasicismo y al academicismo continuó sin fallos hasta los últimos años del siglo. A los enormes cuadros de historia y a los costumbristas de tema italiano se añadieron entonces los de la pintura social. De pintar en el estudio de San Pietro in Montorio, a Juana la Loca, se pasó a retratar proletarios sudorosos y anarquistas arrepentidos. De Pradilla a Sotomayor, la lista de favorecidos sería larga. Señalemos solamente que Sorolla, pensionado de la Diputación de Valencia en Roma, viajó desde allí a París, en 1888. En la capital francesa, lo que le interesará sobre todo es la obra de Jules Bastien-Lepage, pintor realista de moderado sentimentalismo y pequeños toques de pintor moderno. Una vez más París, que más tarde oficialmente premiará a Sorolla, proporcionó modelos más o menos obsoletos a los pintores españoles. El pintor portorriqueño Francisco Oller, discípulo de la Academia de Bellas Artes de Madrid, fue el único que convivió con los Impresionistas. Los movimientos iniciales de la vanguardia no tuvieron repercusión en los españoles de París ni en los de Roma. Sólo en Ignacio Pinazo, becado en Roma por la Diputación, tuvo atisbos de la importancia de los «macchiaioli». El resto continuó dentro de las coordenadas de una tímida modernidad.

Precursores de la ruptura definitiva con la tradición inmediata del academicismo decimonónico serán el bilbaino Adolfo Guiard y el asturiano Darío Regoyos. El primero, de origen francés, que trabajará en París desde 1876 hasta 1886, año en que volverá a su ciudad natal, expondrá en 1884 en el salón de los Independientes, se dejará influir por el japonésismo y será amigo de Edgar Degas. Postimpresionista, será el padre, tal como lo afirmaba Miguel de Unamuno, del arte contemporáneo. Regoyos es de sobra conocido. Discípulo, en Madrid, del paisajista de origen belga Carlos Haes, en 1880 partió a París camino de Bruselas, ciudad en la que forma parte del grupo «Les vingts». Amigo del poeta Emile Verhaeren, con el que viajó por España en 1888, publicará un libro ilustrado con grabados, *España Negra*. Su visión de los pueblos y paisajes castellanos es la de un pintor que tiene una óptica diferente a la de sus coetáneos españoles. Aquí no es cuestión de enjuiciar y analizar la obra de un pintor, que Ortega y Gasset calificó de «franciscano». Solamente nos interesa recalcar que tanto Regoyos como Guiard se movieron dentro de parámetros diferentes a los que tenían los pensionados oficiales, fuese ya en Roma o ya en París. Únicamente entre éstos puede señalarse una rara excepción, como la del montañés Agustín Riancho, que becado por la Diputación de Santander residió en Amberes de 1863

a 1881 y en Bruselas perteneció al grupo «L'Art Libre». A su regreso a España, en su rústico retiro de Entrambasrestas, Riancho pintará paisajes en los que, a base de manchas cromáticas informales, refleja su peculiar concepción plástica muy próxima a la del expresionismo abstracto.

En el filo de 1900 ningún pintor europeo miraba hacia Roma y emprendía el viaje artístico a Italia. Todos anhelaban ir a París. En España, en donde los artistas, a través de las revistas ilustradas, recibían, sin saberlo, influencias británicas y germánicas y literariamente eran nietzchianos y musicalmente wagnerianos, a nadie se le hubiese ocurrido ir, para ver pintura de vanguardia, a ninguna otra ciudad que no fuese París. En la capital de Francia se encontraba el vellocinio de oro y la fuente inagotable de la inspiración y renovación artística. También el campo de batalla de la modernidad. De sobra es conocido el papel que en París desempeñaron los españoles desde Zuloaga hasta Miró y Dalí, pasando por Picasso y Juan Gris, anclados uno en una modernidad moderada y otros en la más radical modernidad. Pero esto ya es otra historia. En España, donde en el pasado el viaje artístico había sido poco frecuente, por no decir excepcional, se puede señalar el anacronismo de la pasión por Roma y la pésima orientación de la mayoría de los pintores que iban a París. Sin embargo hay que reconocer que no hubiera sido posible avanzar de no haber existido el dilema Roma/París. Las dos ciudades eran dos faros, cada uno en su tiempo, con distinta luz y sentido. En 1873 la hora de Roma había pasado y París exigía una apertura de espíritu excepcional. Hoy, desde la perspectiva de un nuevo fin de siglo y en un momento en que Nueva York parece ser el polo de atracción de los artistas más audaces, la magnitud de la dicotomía Italia/Francia se percibe como un conflicto o alternativa que fue decisivo para nuestro arte. En la actualidad, todavía hay aquellos que se interrogan sobre cuáles son los caminos que debe emprender un joven pintor para adquirir fuere de su patria una perfecta educación sentimental y artística.

EL MITO DE ITALIA Y LOS PINTORES DE LA ACADEMIA DE ROMA

ESTEBAN CASADO ALCALDE

El decreto fundacional de la Academia Española en Roma, de fecha 8 de agosto de 1873¹, ofrece en su parte expositiva los argumentos para enviar a los artistas a que se cultiven «en la que será eternamente la Metrópoli del arte, en Roma». Castelar, el autor material del texto², defiende la profunda originalidad de un pueblo tan inspirado como el español, característicamente espontáneo, pero necesitado de trabajo y de estudio; ésto último es lo que se puede conseguir en Roma. Probablemente surgirán algunos recelos dentro de la comisión preparatoria del proyecto, pues no en vano se tiene presente «la objeción de que los artistas degeneran allí en amanerados y académicos, pero esta objeción puede parecer valedera en pueblo de menos independencia de carácter y de menos originalidad de genio que el pueblo español». Para demostrarlo se recuerdan los dos viajes de Velázquez a Italia, la permanencia de Ribera en Nápoles —en este caso con el agravante de haber estudiado «con los pintores boloñeses, pintores eclécticos, pintores de decadencia»— y la figura de Goya, de quien se dice con evidente exageración «que tanto anduvo por Roma», y por último, los jóvenes pintores del momento «que honra a su Nación y a su tiempo han habitado por largos años en Roma y no han perdido, no, el reflejo de nuestro patrio cielo, el jugo de nuestra madre tierra».

Los temores al amaneramiento académico parecen reflejar un fenómeno de entonces, la progresiva pérdida del protagonismo de Roma como centro del arte en beneficio de París; así lo ha entendido también G. C. Argan, quien en unas consideraciones a vuela pluma sobre nuestra Academia en Roma³ se plantea igualmente la disyuntiva Roma/París, reconocimiento que él hubiese tenido esas mismas dudas en 1873, en la víspera de la revelación del Impresionismo; pero elogia en Castelar el haber comprendido perfectamente que Roma no era ni un Museo ni una Escuela de Bellas Artes. Estudiar bien el arte clásico —añade Argan— enseña de hecho todo lo que no es el clasicismo, porque el clasicismo es imitación, y el arte clásico creación libre y universal.

Pero antes de insistir en esa correspondencia entre Roma y el arte clásico, es preciso advertir un condicionante básico para la elección del lugar: la financiación del nuevo establecimiento. El propio decreto fundacional explica que los recursos para enviar a la juventud a Roma sal-

1 *Gaceta de Madrid*, 8 de agosto de 1873. Lo reproducen también Margarita Bru Romo, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971, pp. 19-21 y 245-247, y Esteban Casado Alcalde, *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, tesis doctoral reprografiada, Madrid, 1987, II, pp. 1303-1305.

2 Pese a que la «exposición» lleva la firma del ministro de Estado Santiago Soler y Plá, y el decreto final repite de nuevo la firma de éste junto a la del Presidente del Gobierno de la República, Nicolás Salmerón, Castelar recordará —tras un nostálgico viaje a Roma el otoño de 1894, en el que contempla la Academia— su protagonismo en la misma, evocando los trabajos preparatorios, los temores de entonces a que el establecimiento en Roma propiciara la rutina de amanerada imitación, de falso clasicismo, y el sucesivo paso por el Ministerio de Estado de Soler y Carvajal, que se llevaron la gloria de firmar el decreto y de enviar a los primeros pensionados respectivamente; más adelante insiste en su responsabilidad en cuanto a la fundación y reproduce párrafos del decreto escritos por él aunque firmados por Soler (Emilio Castelar, «Nuestra Escuela de Bellas Artes en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 22-II-1895, pp. 111-114, y 22-III-1895, pp. 175-179). Más datos proporciona su biógrafo Manuel González Araco (*Castelar, su vida y su muerte*, Madrid, 1900) en el capítulo XIX del libro, cuando nos cuenta la actividad de Castelar en cuanto a la creación de la Academia: sus primeras ideas cuando estuvo en Roma, emigrado de España por su participación en los sucesos revolucionarios de 1866; sus consultas a Prendergast (Obra Pía en Roma) acerca de los sobrantes de las fundaciones de Santiago y Montserrat en Roma; las reuniones preparatorias de artistas y críticos de arte para estudiar el proyecto de Castelar: una comisión presidida por Miguel Morayta, secretario general del Ministerio de Estado, y formada por Haes, Ponzano, Barbieri, Cañete, Balart, el grabador Martínez y Arrieta; a Morayta le auxiliará el diplomático y pintor Luis Llanos en la redacción del decreto y reglamento, corregido por Federico Balart. La falta de tiempo de Castelar para redactar la exposición o preámbulo impidió su publicación, ocurriendo a continuación los

cambios gubernamentales. Ya con Salmerón de Presidente y Soler de ministro de Estado, Morayta le recordó a Castelar la necesidad de concluir el asunto, y allí mismo, en menos de una hora, éste redactó el preámbulo del decreto fundacional, que para que no apareciera en la *Gaceta* con fecha muy anterior, resultó firmado por el entonces ministro Soler. Años después, y recién muerto Castelar (1832-1899), Morayta ofreció al Círculo de Bellas Artes de Madrid el 19 de mayo de 1900, el autógrafo del preámbulo de Castelar, con la condición de que fuera enmarcado y de que en caso de desaparición del Círculo, pasara dicho original a la Academia de bellas Artes; asimismo cuenta Morayta —siempre según González Araco— que a Castelar le pareció su preámbulo obra muy floja, pues tenía pensado hacer algo más trascendental. (Para entender lo referente a los cambios gubernamentales, conviene recordar que el célebre político gaditano fue ministro de Estado del primer gobierno republicano, el de 11 de febrero de 1873, y anterior por tanto a Soler y a Carvajal, de la misma manera que también fue Presidente del Gobierno de la República desde el 7 de septiembre del 73 hasta el 3 de enero del 74). Pero, concluyendo ya esta larga nota, añadiremos un último testimonio —en este caso artístico— sobre Castelar como fundador de la Academia: el bajorrelieve de Mariano Benlliure del Salón de Conferencias del Congreso de los Diputados, con el doble asunto de la fundación de la Academia de Roma y la abolición de la esclavitud, y, encima, un medallón con el busto de Castelar, también Presidente del Congreso (Gaspar Gómez de la Serna, *Las Cortes Españolas*, Madrid, 1971, p. 70).

3 *Catálogo de la «Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1879-1979)»*, Madrid, 1979, p. 7.

4 Tenemos ya escrito (Casado Alcalde, 1987, I, pp. 19-21, y II, pp. 1204-1205) que ese hallazgo de su financiación no es exclusivo de este momento, pues ya en 1832, en el precedente frustrado de Academia de Roma con el escultor Solá como director de pensionados, se piensa en la misma solución económica, aun cuando dichos fondos fueran entonces de patronato real. Lo que hace inviable este proyecto de legalizar una Academia en 1832 (para la que incluso se confeccionaron reglamentos) es la negativa de la Roma Papal —los Estados Pontificos— a conceder carácter jurídico a esa agrupación de pensionados y director. Por consiguiente hay un segundo factor que converge para hacer posible la idea de Castelar, pues a la propia actitud de nuestro gobierno republicano hay que sumar la evolución política de Italia, su reunificación bajo la monarquía saboyana y la correspondiente pérdida del poder temporal del Papa, la desaparición de los Estados Pontificos; ello es lo que facilita un entendimiento entre ambas naciones, «dos potencias amigas», como llega a escribirse en alguna ocasión desde el lado italiano. (Véase también un resumen de esta nuestra valoración Esteban Casado Alcalde, *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*. Madrid, 1990, p. 7).

5 *Revista de España* (Madrid), tomo XXXI (1873, marzo-abril), pp. 181-185, formando parte de un ensayo más amplio, «La reforma

drán de los sobrantes de las fundaciones piadosas en aquella capital— o sea, los fondos de la Obra Pía en Roma— que ahora, después de la revolución de septiembre, son de patronato estatal⁴. Parece fácil suponer que habiendo dinero disponible en la capital italiana, París tuviera pocas posibilidades para recibir la Academia.

Hay, no obstante, quien estando de acuerdo en la ubicación, no lo está en el concepto que se tiene de Academia; Tubino, que no ha participado en la comisión preparatoria de artistas y críticos, escribe⁵ unos primeros juicios muy duros contra la reglamentación de dicha Academia. Defiende su instalación en Roma —el amaneramiento como germen no está en las escuelas sino en las doctrinas, según advierte— pero cree en la validez de los consejos del maestro, lo imprescindible de una inteligente tutela; por eso ve mal que el decreto fundacional conceda al director, en cuanto Jefe de los pensionados, atribuciones meramente administrativas⁶. Es claro que esta anacrónica visión corporativa de las relaciones entre maestros y discípulos quedaba lejos de esa otra concepción académica que quería dársele a la nueva institución. (Otra cosa muy distinta es que también, en nuestra opinión, la concepción académica empezará a ser rebasada a esas alturas del siglo XIX por una visión «cooperativa» de las relaciones entre artistas, o más exactamente entre pintores paisajistas —las llamadas colonias— quienes se retiraban a un lugar determinado para intercambiar entre sí, de igual a igual, sus experiencias artísticas).

Ahora bien, Tubino cree en la Academia como un centro directivo y científico, es decir, que su doble cometido ha de ser proteger y enseñar. Esta protección —que ha de extenderse a más artistas que los que son pensionados— redundaría en beneficio de la cultura de la patria si se les encarga, bajo un plan organizado, copia de aquellas obras selectas que, expuestas luego en Madrid y distribuidas a los Museos provinciales, educaran el gusto de la multitud; con esta medida, ya aplicada en Francia según Tubino, se llenarían vacíos artísticos. Aunque sea anticipándonos, señalaremos que esta última idea del crítico aparece ya parcialmente reflejada en la reglamentación de 1873, cuando se sugiere que la copia «sea de autor ilustre, cuyas mejores obras no puedan estudiarse en nuestro Museo Nacional».

Respecto de la segunda de las tareas, la enseñanza, Tubino piensa en un enfoque histórico-crítico cuya pedagogía habría de dar como fruto unas memorias anuales que se publicarían tras el visto bueno de la Academia de San Fernando; aquí nuestro personaje tenía claro el modelo: la nueva Academia debería participar en algo del carácter que tiene el Instituto arqueológico alemán en Roma, incluso con la posible publicación mensual de algún modesto boletín. Aun reconociendo lo lejos que se hallaban sus deseos del proyecto concreto y definido que tenía el Ministerio de Estado, son de apreciar algunas buenas ideas, como el sistema de copias o la publicación periódica de un boletín, pese a que esta última desgraciadamente nunca se ha llevado a la práctica, a diferencia de otras academias extranjeras en Roma —la francesa y la norteamericana, por citar dos ejemplos— que sí la han realizado. En más, su concepto de un *Instituto artístico-arqueológico español* en Roma, con el que él creía que se

salvaba una institución que a su juicio había nacido muerta, como escribe ya en 1877, no hace más que anticipar en la segunda de sus facetas, la arqueológica, el posterior establecimiento (su fundación data de 1910) de nuestra también venerable Escuela de Arqueología en Roma, la que precisamente desde el reglamento actualmente vigente de 1984 se ha incorporado a la Academia.

De cualquier forma, el mito de Italia llevaba ya suficientes siglos de consolidación para que cuajara de una vez un establecimiento permanente de artistas en Roma, su natural ubicación incluyendo razones prácticas como la de financiación. La secuela histórica del arte clásico fundamenta lógicamente ese mito, y es evidente que, tras la eclosión del Renacimiento, la capital italiana se convierte en centro de nuevas experiencias artísticas, que ya desde el Barroco tenían en cuenta no sólo el arte antiguo, sino también el historicista valor añadido del propio Renacimiento.

Por eso no ha de extrañarnos que en la temprana fecha de 1680 haya un frustrado proyecto de creación de Academia Española en Roma⁷, buscando seguir el ejemplo de la recién creada Academia de Francia en Roma, en 1666⁸. Lapauze, al historiar esta última en 1924, hace su apología contra los que pretenden que los talentos están allí plegados a una imitación servil, y que el estudio, o solamente la contemplación de los modelos clásicos, tiende a destruir entre los jóvenes artistas la originalidad y la independencia, perjudicando en suma el libre desarrollo de su personalidad. Los argumentos del estudioso francés son prolijos, pero de ellos extractamos como dato más positivo la libertad de inspiración, que es el fin mismo y el resultado más seguro de esa Academia en Roma: un joven artista que se halla solicitado por los ruidosos alardes de escuelas efímeras, se encuentra de repente transportado a un entorno de belleza, en presencia no de reflejos cegadores y transitorios, sino de todo aquello que de eterno y conmovedor fijó el sueño humano; y además sin la terrible necesidad de ganarse el sustento y, por consiguiente, de someterse al gusto del día. Y es que la tentación del beneficio inmediato es la trampa más peligrosa para la independencia del genio.

artística», *ibidem*, pp. 170-185. También en su revista *La Academia* (Madrid), 1877, pp. 36-39 (n.º 3) y 82-84 (n.º 6).

6 Sin embargo, el hecho de que el director no haya de dar ninguna directriz artística es una muestra del buen tino manifestado por los fundadores (y sus consejeros en este punto) de la Academia, quienes en realidad estaban retomando la idea de lo que expresamente había quedado dispuesto en un acuerdo de la Academia de San Fernando de 4 de septiembre de 1763, cuando al fijar la tarea del primer director de pensionados que se envían a Roma, Preciado de la Vega, se afirma: «La obligación de Preciado es cuidar de que se perfeccionen en la Artes seis jóvenes que se envían de esta Corte, los más hábiles y adelantados que se encuentran. De ninguno tiene que ser maestro; son de tres diferentes Arte. Preciado es sólo profesor de Pintura y para aprender de él a pintar o dibujar no enviará la Academia a Roma a sus discípulos. Conque todo su trabajo se reduce a tener cuidado de que los seis pensionados cada uno en su respectiva profesión observe las ynsrucciones que la Academia tiene dadas para el pintor y escultor dibuje, copie, modele y especule los excelentes originales de que abunda aquella Corte» (véase Osiris Delgado, *Paret y Alcázar*, Madrid, 1957, p. 23, nota 37). Son observaciones —como ya señalara Sánchez Cantón (*Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya, «Ars Hispaniae»*, XVII, Madrid, 1965, p. 134)— en verdad discretas y prudentísimas.

7 Se trata del memorial que tramita e informa favorablemente el embajador de Carlos II en Roma, marqués del Carpio, con fecha 27 de octubre de 1680. Lo escribe el valenciano Vicente Giner, por sí y en representación de otros nueve españoles, todos pintores, y se solicita una Academia de españoles en Roma del mismo tipo que las mantenidas por el rey de Francia y los duques de Florencia, de Parma, de Módena, de Mantua y de la Mirandola; se recuerda que ya con Felipe IV hubo intención de establecerla, pero no pudo ser por no alcanzarse inicialmente el corto número de seis españoles.



Vista de Roma desde el Gianicolo en el siglo XIX

Acompaña al memorial un acta notarial, fecha en Roma a 28 de julio de 1680, de los nueve restantes pintores, proponiendo como Académico mayor y Cabo Protector de la institución, a Francisco de Herrera «el Mozo», y como su sustituto en Roma, Cabo Director, al propio Giner; firman los zaragozanos Pedro Granera y Pedro Capaces; el mallagueño Luis Serrano de Aragón; Antonio de San Juan, natural de Entrambasaguas, obispo de Calahorra; Sebastián Muñoz; Martín Rull, de Palma de Mallorca; Juan Ximeno, natural del Arzobispado de Zaragoza; el toledano Juan Antonio González, y Gonzalo Tomás de Meca, natural del obispado de Córdoba, residentes todos en Roma. El acuerdo definitivo, fecha en Madrid a 10 de diciembre de 1680, es que se responda al marqués del Carpio que «procure desembarazarse de esta materia, respondiendo gratamente a los pintores sin desalentarlos y en la forma que juzgare más conveniente, pues el Erario no está hoy para semejantes desperdicios» (Véase Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico...* de Ceán Bermúdez, Madrid, 1889, tomo II, pp. 271-278, artículo de Francisco de Herrera «el Mozo»). También tratan el asunto Luis Pérez Bueno, «De la creación de una Academia de Arte en Roma. Año 1680», *Archivo Español de Arte*, XX (1947), pp. 155-157; F. J. Sánchez Cantón, «Nota acerca de la creación de una Academia de Arte en Roma. Año 1680», *Archivo Español de Arte*, XX (1947), p. 255; y Francisco Calvo Serraller, «Las academias artísticas en España», epílogo a Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982, p. 216.

8 Henry Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*. París, 1924, 2 vols. Véase también J. Guiffrey y J. Barthélemy, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1663 à 1907*. París, 1908.

9 H. Lapauze, *op. cit.*, I, pp. XVII-XVIII, XXIII-XXIV y XXV-XXVI.

10 Claude Bédard, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, p. 267. Véase también Amada López de Meneses, «Los pensionados que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1933, pp. 253-300.

11 José Caveda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes. Desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, 1867, I. P. 132.

12 Antonio Gallego, «El grabado en la Academia de Roma», en *Catálogo «Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1879-1979)»*, p. 55, e *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, p. 268. También en Caveda, *op. cit.* I, pp. 257-258.

Lapauze recuerda la célebre exclamación de Ingres («¡Cómo me han engañado!») cuando, gran Premio de Roma, deja el taller de David y conoce por fin Italia; él no había visto, a través de su maestro, más que una antigüedad divorciada de la naturaleza, pero ahora, cara a cara con el genio antiguo, sorprendía su más profunda fuente, la vida en movimiento, pese a la calma y dignidad de las actitudes. Era la misma revelación que tuvieron los grandes artistas del Renacimiento, a los que las lecciones de esa antigüedad condujeron a la naturaleza. Desdeñar el cuerpo, como había hecho el largo sueño ascético de la Edad Media, o idealizarlo hasta lo artificial, como la escuela de David, es alejarse por igual de la verdad.

Puede que algunas de estas valoraciones del francés —u otras más que les siguen⁹— nos resulten tópicas, pero no olvidemos que lo son precisamente por responder a ese *topos* o lugar común del mito de Italia. Ahora bien, en la medida en que este último va imbricado —en el análisis que nos ocupa— con la propia existencia de la Academia, bueno será recordar antecedentes de la misma y precedentes de pensiones. Citado ya el frustrado proyecto de 1680, nos haremos eco de las pensiones que establece la Academia de San Fernando; como señala Bédard, ya en los años preparatorios (1744-1752), concretamente en 1745, un real decreto instituye oficialmente el régimen de las becas, no habiendo nunca, en este primer momento, más de cuatro pensionados al mismo tiempo en Roma; sólo en 1759 se verificó el número de los seis, tal como lo había fijado el rey, y desde 1759 hasta 1763 hubo de hecho ocho pensionados (Maella y Martínez Espinosa gozaban de becas extraordinarias). Se suspendieron las pensiones en 1769 y se restablecieron en 1778, aunque se vuelven a suspender después de 1784¹⁰. Según señalara Caveda el siglo pasado, se acreditan pronto los resultados en las primeras obras remitidas de Roma por nuestros pensionados, ya que estudiando en Roma, Florencia, Parma y Venecia a los célebres artistas de los siglos XVI y XVII, podía la pintura española alcanzar el brillo perdido: «Porque no sólo se encontraban allí reunidos los modelos más acabados para la imitación, sino las teorías tradicionales del arte, el auxilio de las escuelas y Academias establecidas, el ejemplo y las prácticas de los mejores profesores que entonces florecían, la opinión ilustrada que los alentaba y la buena crítica que ponía de manifiesto los defectos y las bellezas de sus inspiraciones»¹¹.

Parece válido ese interés que ofrecía Italia a nuestros pintores en la segunda mitad del siglo XVIII, pero no así a los grabadores, pues los primeros pensionados de la Academia de San Fernando en esta especialidad fueron a formarse a París¹². De la misma manera, y como es sabido, a partir de David Francia coge el cetro de la pintura europea, que no abandona hasta la Segunda Guerra Mundial; por tal razón, los pintores que se congregan en torno a la pequeña corte que el ex-rey Carlos IV establece en 1812 en el Palacio Barberini de Roma —José Aparicio, Juan Antonio de Ribera y José de Madrazo— han pasado antes por París y han sido discípulos del propio David. Pero esta incipiente competencia que París empieza a hacer a Roma como centro artístico —en los años 30 Federico de Madrazo hará dos viajes a París (1833 y 1837-39) antes de visitar la capital italiana y Carlos Luis de Ribera permanecerá nueve

años (1836-1844) en la francesa sin desplazarse a Roma, pese a haber obtenido plaza para esta última¹³— no obsta para que la capital italiana siga siendo el tradicional lugar de perfeccionamiento artístico.

Hemos citado marginalmente¹⁴ otro intento de crear Academia en Roma en 1832, con el director Solá y los pensionados vencedores de la oposición de 1831 (en la que precisamente triunfa C. L. de Ribera). Tales pensionados, ya en Roma, no debían andar muy desahogados económicamente con los 6.000 reales que recibían, por lo que Eugenio Ochoa tiene que salir en su defensa desde Madrid en 1835¹⁵. Bien es cierto que ellos tenían la suerte de asistir a la última ocasión en que la capital italiana generaba vanguardias artísticas, o por mejor decir, provocaba que se internacionalizaran diversas experiencias estéticas. Como señala Maltese, la cultura artística en Roma en la primera mitad del Ochocientos resultaba perceptible sólo a condición de insertarla en el cuadro de tres fenómenos distintos, que cubren en aquel momento la historia de la cultura en general: 1) Un proceso de desarrollo del neoclasicismo, que a la investigación histórico-arqueológica de la Antigüedad griega, egipcia, etrusca y romana, añade formas de recuperación, difusión y divulgación de la cultura clásica completa (incluida la literatura); 2) Una creciente dialéctica entre los grupos de intelectuales extranjeros, de paso o asentados en Roma. Entre éstos, a partir de 1810 y hasta 1827 aproximadamente, el grupo de los «Nazarenos» es el evidente protagonista; 3) un intrincado proceso de redescubrimiento e indagación historiográfica de las vicisitudes artísticas de las principales culturas europeas a partir de la italiana, y de otras culturas, incluso no italianas.

No son necesarios análisis muy profundos, añade Maltese, para comprender que la parte desarrollada por Roma era ante todo la de hospedar, catalizar y en cierto sentido avalar todo lo que era debatido internacionalmente. Los tres fenómenos, distintos y diversamente motivados de una nación a otra, encontraron en Roma una caja de resonancia adecuada y un lugar de encuentro y de confrontación (por consiguiente su más auténtica unidad en cierto sentido), pero sobre todo encontraron la garantía de una continuidad histórica¹⁶.

Pese a tan atractivo papel desempeñado por Roma, y como consecuencia de la inestabilidad política en nuestro país, se interrumpen las pensiones propiciadas por la Academia de San Fernando¹⁷; se restablecen gracias a José de Madrazo en 1848, y se continúan, con mayor o menos cadencia, hasta la instalación de una Academia estatal, nuestra Academia Española de Bellas Artes en Roma, en 1873.

Ahora bien, es hora ya de referirnos a los dos aspectos en los que se manifiesta de forma más inmediata esta relación del mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma: las copias de pintura italiana en cuanto reproducción fiel de sus modelos pictóricos, y los paisajes italianos en cuanto traslación directa de unos concretos trozos de topografía italiana. Pero bien entendido que nos ceñimos al siglo XIX.

Copias de Pintura Italiana

Es claro que para una fundación de 1873 quedaba muy lejos la utili-

13 Carlos González López, *Federico de Madrazo y Küntz*, Barcelona, 1981, pp. 25 y 31. Pilar de Miguel Egea, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid, 1983, p. 13.

14 Véase nota 4.

15 E. de O., «Los pensionistas en Roma», *El Artista*, tomo I, entrega XVI, 1835, pp. 181-183: «...El gobierno tiene pensionados en Roma algunos jóvenes de talento para perfeccionarse en el estudio de las bellas artes: estos jóvenes abandonaron su país y sus familias, bajo la promesa formal de que, inmediatamente después de su llegada a Roma, se les pasaría una cantidad anual suficiente para que no fuera inútil su permanencia en aquella gran capital, y de que se fundaría para todos ellos una Academia Española como la que tienen los pensionados de las demás naciones, donde vivieran en comunidad, para mayor economía en sus gastos y mejor aprovechamiento en sus estudios. Hasta ahora no se les ha cumplido ni lo uno ni lo otro... Porque en efecto, el contrato que une al gobierno con sus pensionados es obligatorio para ambas partes: la cantidad que les pasa (o debe pasarse) no es un beneficio simple, un efecto de su munificencia, nada de eso: en cambio de la pensión que reciben (o debieran recibir) del gobierno, se obligan aquellos jóvenes a enviar a la Academia todos los años algunas muestras de sus adelantos, y a lo menos hasta ahora, ni los pintores, ni los escultores, ni los arquitectos han quebrantado una sola vez esta cláusula de su contrato con el gobierno... Inexplicable nos parece también, que a pesar de las numerosas instancias de la academia, de las infinitas representaciones (representaciones que, lo sabemos positivamente, no han obtenido ni aun siquiera una simple respuesta) dirigidas por el Sr. Solá al ministerio de Estado, para que se establezca en Roma, según lo prometido a los pensionados, una academia española de Bellas artes, no se haya llevado aún a efecto esta importante medida» (Véase también Francisco Calvo Serraller, «Las academias artísticas en España», *op. cit.*, p. 229, citando este mismo artículo). Conviene insistir —en la línea de lo expresado en nuestra nota 4— en que el problema para el establecimiento de una Academia en Roma era de orden jurídico: el despacho de la Embajada Española en Roma (ante la Santa Sede) n.º 887 de 2 de agosto de 1832 comunica que el cardenal Secretario de Estado no se opone a que vivan juntos director y pensionados; ahora bien, lo que no quiere es que tomen el nombre de Academia. El Gobierno Pontificio se opone a la Academia no tanto por miedo a los jóvenes que hayan de formarla, cuanto por miedo a que una vez formada «exijamos para ella escencias y privilegios, como tienen ordinariamente tales establecimientos» (Archivo Ministerio Asuntos Exteriores, parte histórica, leg. Santa Sede—921; Casado Alcalde, 1987, I, p. 21).

16 Corrado Maltese, «Nazareni, Accademici di San Luca e Puristi nel Colloquio Ottocento romantico a Roma», en *Las Academias de Arte* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), México, 1985, pp. 59-85.

17 Otro caso muy distinto es el de Cataluña, donde la barcelonesa Junta de Comercio restablece las pensiones en 1833 (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, 1964, p. 98) dando lugar a esa magnífica floración que conocemos como los nazarenos catalanes (A. Cirici Pellicer, «Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, abril, *Arte Moderno*, pp. 59-93; Juan Subias Galter, *Un siglo olvidado de pintura catalana, 1750-1850*, Barcelona, 1951, pp. 64 y ss.; Francesc Fotbona, *Del Neoclasicismo a la Restauración, 1808-1888*, «Historia de l'Art Català», VI, Barcelona, 1983, pp. 91 y ss.

18 H. Lapauze, *op. cit.* I, pp. XII-XIII y 8. Incluso un siglo después de la fundación de la Academia francesa en Roma, se sigue insistiendo en el valor de la copia, aunque en esta ocasión por el beneficio para los artistas: el Director General de Monumentos, M. d'Angiviller escribe al entonces director, Vien (1775-1781): «J'insiste fortement sur l'exactitude à faire des copies. C'est pour le bien des jeunes gens. Les Coisevoix, les Bouchardon, les Coustou, ont fait des copies plus belles que les originaux mêmes, s'il est possible: le petit *Faune* en est la preuve». Lapauze, que reproduce la cita, añade que contando ahora (en 1924) con procedimientos tan divulgativos como la fotografía, además de la rapidez y facilidad de los viajes, que nos han familiarizado con las obras maestras de todos los tiempos, apenas nos imaginamos que revelación fue para los contemporáneos de Luis XIV el descubrimiento de estas imágenes famosas, y con qué emoción debía ser acogida su llegada (*ibidem*, I, pp. XV-XVI).

19 Art. 48: «Los pensionados de número consagrados a la Pintura de historia entregarán al terminar el primer año... asimismo la copia de un cuadro de maestro antiguo o de un fragmento importante de algún fresco o pintura de grandes dimensiones, procurando que dicha copia sea de autor ilustre, cuyas mejores obras no puedan estudiarse en nuestro Museo Nacional». Art. 49: «Los pensionados de mérito para el cultivo de la Pintura entregarán en el primer año copia de uno de los cuadros más notables antiguos; y si fuera de un techo o pintura mural o de un cuadro de grandes dimensiones, un fragmento del tamaño del original en dimensión que no baje de 2,50 metros» (Reglamento de 7 de octubre de 1873, *Gaceta de Madrid* de 8 de octubre de 1873, pp. 69 y 70; lo reproducen Bru, *op. cit.*, pp. 251-268, con ligeras variantes respecto de la redacción definitiva, y Casado Alcalde, *op. cit.* (1987), II, pp. 1317-1327). En realidad ambos artículos seguían fielmente —si exceptuamos la especificación, en los de mérito, de que el fragmento a copiar «forme grupo por lo menos con figuras del tamaño del original»— a los de un primer reglamento, de la misma fecha del decreto fundacional, 8 de agosto de 1873, pero que no llega a regir a pensionados por la aparición del reglamento de octubre (*Gaceta de Madrid*, 8 de agosto de 1873; reproducido en Casado Alcalde, *ibidem*, II, pp. 1306-1316).

20 René Huyghe y Jean Rudel, *El Arte y el Mundo Moderno*, 1972, I (1880-1920), p. 76. Respecto a Paul Baudry, tenemos el testimonio de nuestro Vicente Palmaroli, quien al es-

dad básica que por el contrario se buscaba al establecer la Academia Francesa en Roma el año 1666; ésta, surgida primeramente del soberbio egocentrismo de Luis XIV, que hacía de la corte de Versalles el centro artístico del mundo, significaba menos un semillero de talentos que una especie de taller de copias, destinado a proveer al rey de estatuas pseudoantiguas para sus parques, de pinturas famosas para reproducir en sus tapices de Gobelinos, y de motivos arquitectónicos para aumentar el esplendor de sus palacios. Ya en el mandato del primer director, Charles Errard (1666-1672 y 1675-1684), quedaba establecido que los artistas estudiantes no debían trabajar más que para el rey, y no podían copiar «o ejecutar ninguna cosa» sin el consentimiento del rector, bajo pena de exclusión; sus deberes están trazados de manera «que los Pintores hagan copias de todos los bellos cuadros que están en Roma, los Escultores de las estatuas según el Antiguo y los Arquitectos los planos y alzados de todos los más bellos palacios y edificios, tanto en Roma como de los alrededores, en todo siguiendo las órdenes del Rector»¹⁸.

En el caso de nuestra Academia en Roma, dos siglos más tardía, resulta perceptible que la obligatoriedad de la copia de cuadros o frescos existentes en Italia por parte de los pensionados por la pintura de historia, responde ya a una idea de perfeccionamiento del artista, sin que se excluya la utilidad de «que dicha copia sea de autor ilustre, cuyas mejores obras no puedan estudiarse en nuestro Museo Nacional» —como reza el artículo 48— dentro del apartado «Obligaciones de los pensionados»— del reglamento de 7 de octubre de 1873¹⁹. En realidad este fenómeno de las copias era un mecanismo más del naturalismo académico pictórico: el oficio se toma por todas partes, se coleccionan las copias y los estudios, como hacían los «Premios de Roma» enviados a Italia para perfeccionarse en el conocimiento de las obras maestras antiguas; se acumulan notas de figuras, de actitudes, de expresiones y así, antes de elaborar un gran cuadro, pintores como el italiano Tito, el vienés Markart, el muniqués Piloty o el parisiense Baudry, iban para inspirarse hasta Italia o bien a las reservas de los museos para tomar ejemplo de las mejores creaciones, pues se miraba de cerca la técnica de los maestros antiguos²⁰.

Pero volviendo a las copias concretas de nuestros pintores pensionados, advertimos —como ya señalábamos hace algunos años, al ocuparnos de este mismo asunto²¹— que en este primer momento la obligatoriedad de la copia alcanza tanto a los pensionados de número (por oposición) de la pintura de historia como a los de mérito (por concurso de méritos) de ese mismo género; se ha de hacer en el primer año y no hay límites cronológicos en el modelo a copiar. Es así como observamos que de los pintores de la primera promoción²², Alejandro Ferrant, de mérito, y Francisco Pradilla, de número, eligen hacer conjuntamente la reproducción de «la parte inferior del gran fresco de Rafael *La disputa del Sacramento*, en cuya superior empresa les anima el deseo de que en España se conozca y pueda estudiar tan florida y hermosa composición del gran maestro», como anota el director de la Academia, Casado del Alisal, en su parte trimestral de 20-X-1874²³; de esta enorme copia (óleo sobre lienzo, de 3,80 × 7,95 m) que hoy se halla en el Ministerio de



MANUEL CASTELLANO.
Los embajadores ingleses ante el rey Mauro

Asuntos Exteriores, nos enteramos también por Casado del Alisal, cuando da su informe, elogioso, sobre la misma, que la parte central superior del Espíritu Santo rodeada de ángeles, es también de Ferrant. La calificación que en el Ministerio de Estado se hace de este envío (4-X-1875) es «honrosa» u honorífica²⁴.

El otro pintor de mérito, Manuel Castellano, elige para copia el cuadro de Carpaccio «Los embajadores ingleses que al rey Mauro de Bretaña, demandan la mano de su hija Santa Ursula para el hijo de su propio Rey», según el largo y preciso título que le da Casado del Alisal (20-V-1876), quien, además de elogiar la copia, señala que son desconocidas en nuestra patria las producciones del veneciano (previamente ha anotado —informe de 4-I-1876— que sus obras, «conocidas sólo en Venecia, son hoy reproducidas por orden de muchos gobiernos de Europa»); añade que Castellano ha escrito, como trabajo extrarreglamentario, una interesante memoria sobre este autor y sus obras²⁵. La obra (óleo sobre lienzo, de 2,71 x 3,49 m), también en el Ministerio de Asuntos Exteriores, es calificada (noviembre de 1876) con nota de segundo orden, o sea, la de haber cumplido con el reglamento.

Casto Plasencia, pensionado de número, elige para copiar el «Isaías» de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, del que Casado del Alisal —que da un juicio negativo sobre la conducta del pintor— escribe (10-VI-1875) en términos muy duros, diciendo que está realizada «con notable descuido, sin haber procurado dar en la obra idea de la grandiosidad del modelo». Puede que tal severidad respondiera también a los rozamientos que existieron entre director y pensionado (que fue apartado temporalmente del disfrute de la pasión), según el testimonio del que fuera posteriormente pensionado de paisaje y luego, por muchos años, secretario de la Acade-

cribir el 15-VI-1891 una memoria sobre la pintura al fresco (Casado Alcalde, 1987, I, pp. 60-64, y II, pp. 1476-1480, apéndice documental), anota: «Hace más de veinte años que el que suscribe, tuvo la honra de conocer y trabajar con él en la Capilla Sixtina, el célebre y malogrado artista francés Paul Baudry que vino a Roma también con el mismo objeto e hizo colosales estudios en las obras maestras de Miguel Ángel, para prepararse a ejecutar la obra más importante, quizás la más bella, que se ha hecho en nuestros días, el techo del Foyer de la gran Ópera de París» (*ibidem*, II, p. 1478). En cuanto a Palmaroli y sus estudios en la Sixtina, la consecuencia más evidente será su «Sermón en la Capilla Sixtina» (1865) (Véase Rosa Pérez y Morandeira, *Vicente Palmaroli*, 1971, pp. 25 y 50.

21 Esteban Casado Alcalde, «La Academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)», *Archivo Español de Arte*, 1982, pp. 156-164.

22 Véase el ensayo que propusieron de agrupar a los distintos pensionados del siglo XIX en seis promociones, tratando de compaginar el estricto orden en las convocatorias de las plazas con una más real coincidencia temporal entre los pensionados, que a veces son de llamamientos distintos debido al desfase que, inevitablemente, se produce en los nombramientos por causas diversas, como pueden ser convocatorias que hay que repetir al no cubrirse las plazas, renunciadas que originan nuevas convocatorias, etc. (Casado Alcalde, 1987, I, pp. 255-282).

23 Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Ar, M:A:E:), legajo (leg.) 4339. Casado Alcalde, 1987, I, p. 369.

24 Ar.M.A.E., leg. 4340. El correspondiente traslado a Roma en «copia conforme»,

en Archivo de la Academia Española en Roma (Ar.A.R.), comunicaciones oficiales de 1873 a 1881, año 1875. Véase también Brú, 1971, p. 133-134 (partes trimestrales) y 211 (calificación), y Casado Alcalde, 1987, I, p. 370.

25 Fechada en Venecia en 1875, es publicada dos años después: Manuel Castellano, «Carpaccio y sus obras», *La Ilustración Española y Americana*, 8-I-1877 (suplemento), p. 18, y 22-I-1877, pp. 51-54.

26 «Memorias» inéditas fragmentariamente citadas en el también inédito estudio «Los primeros pensionados de pintura de la Academia de Bellas Artes de Roma», localizable en la biblioteca del Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» (Signatura «Reserva/12») del Centro de Estudios Históricos. Sobre estas «Memorias» y otros escritos de Estevan, véase también, de Jesús Pedro Lorente, «Hermenegildo Estevan, escritor y periodista», en *Cuadernos de Estudios Caspinoles*, XVII (Caspé, 1991), pp. 217-258). Del mismo autor, «Hermenegildo Estevan y la Academia Española de Roma», *Cuadernos de Estudios Caspinoles*, XVI (Caspé, 1990), pp. 89-106.

27 Art. 55: «Los pensionados de número consagrados a la Pintura de Historia entregarán... Al terminar el segundo año, una copia fiel y exacta del cuadro que elija el Director entre cinco que le propondrá el pensionado, y que deberá ser de los de mayor interés desde el renacimiento de la Pintura (siglo XIII) hasta la época de Rafael existentes en cualquier ciudad de Italia» (Reglamento de 30 de octubre de 1877, *Gaceta de Madrid* de 4 de diciembre de 1877 y ejemplares impresos; lo reproducen Brú, *op. cit.*, 1971, pp. 271-292 —véase p. 284— y Casado Alcalde, *op. cit.*, 1987, II, pp. 1328-1341 —véase p. 1336—).

28 Véase nota 21, Casado Alcalde, 1982, p. 158.

29 Con motivo de un proyecto de reglamento de régimen interno en 1880 —inminente el paso al nuevo edificio de la Academia, en San Pietro in Montorio— se confecciona un artículo 10.^o que en su ensayada redacción dice así: «A fin de hacer compatible la mayor permanencia de los pensionados de pintura en Roma con las obligaciones que les impone el Reglamento orgánico se amplía a los maestros y artistas más notables del siglo XVII la facultad de elegir las obras que hayan de copiar los pintores en su 2.^o año de pensión» (Casado Alcalde, 1987, I, pp. 53-54; también, resumido, en Brú, 1971, p. 37). El director Casado del Alisal da asimismo argumentos en favor de esta propuesta, señalando que la mejor manera de compatibilizar el máximo tiempo de estancia de los pensionados en la Academia con la obligación de la copia es «ampliar hasta los maestros del siglo XVII o cuando menos por todo el brillante período del siglo XVI, la facultad que tienen los pintores de elegir las obras que han de copiar y cuya época limita el Reglamento vigente al renacimiento místico del siglo XIII que termina en Rafael»; con esta nueva posibilidad podrán familiarizarse «con las obras portentosas de Miguel Ángel, de Rafael y de otros genios posteriores de quienes hay en Roma abundante número de producciones», y no

mia, Hermenegildo Estevan²⁶. El Tribunal calificador (4-X-1875), que no comparte la rigurosa valoración del director, le da calificación honrosa a esta obra (óleo/lienzo, de 2,90 × 1,75 m) que hoy se guarda en San Francisco el Grande de Madrid.

Para la segunda, tercera, cuarta y quinta promoción rige el reglamento de 30 de octubre de 1877, en el que respecto a este punto de las copias²⁷ observamos que ya ha desaparecido su obligatoriedad en los pensionados de mérito (los cuales desaparecerán también más adelante, en el reglamento de 1894); dicha copia pasa a ser envío de segundo año (consecuencia de la ampliación en uno más, cuatro años en total, de la pensión de número de los de historia), pero es más significativo el límite cronológico de los modelos a copiar, de los primitivos italianos a la época de Rafael. Como ya señalábamos en el artículo citado²⁸, consideramos esto último una consecuencia de la formación purista de aquellos pintores españoles que habían ido a Roma en el segundo cuarto de siglo, y que se convierten en los rectores de la vida artística en los años 60 y 70; es decir, admirar al Ingres italianizado y a los nazarenos suponía abrazar el redescubrimiento del dibujo en los góticos, en los cuatrocentistas y en la cima de esa perfección dibujística que es Rafael²⁹.

Dos son los pintores obligados a hacer copia en la segunda promoción, Manuel Ramírez y Eugenio Oliva, y de ambos escribe Casado del Alisal (1-I-1881): «El señor Ramírez está pintado en la Galería del palacio Borghese una copia del cuadro de Tiziano que representa «El amor divino y el amor profano» obra de un encanto excepcional, desconocida en Madrid; y el señor Oliva se ocupa también de su segundo envío, habiendo escogido para copiar el grandioso fresco de Miguel Ángel *La creación del hombre*, de la Capilla Sixtina³⁰. La correspondiente calificación (17-I-1883) es honorífica por tres votos para la copia de Tiziano por Ramírez (de 1,43 × 3,2 m incluido el marco, según antiguos inventarios del Ministerio de Estado, de 1893 y 1908)³¹ y la de haber cumplido con el reglamento para la de Miguel Ángel por Oliva (de 1,90 × 4,00 incluido el marco, según los mismos inventarios).

Los dos pintores pensionados de número que por turno deberían ser de la tercera promoción, pero que en la práctica conviven más con la cuarta promoción, son Ulpiano Fernández-Checa Sáinz y Francisco Maura Montaner, y ambos hacen conjuntamente la copia de Mantegna «el martirio de San Cristóbal», de la capilla Ovetari de la iglesia de los Eremitani de Padua; el entonces director de la Academia, Palmaroli, da la noticia (19-IV-1886) de que ambos han regresado de Padua trayendo acabada la copia, y añade que «aparte del mérito de su ejecución fiel y esmeradísima, tiene mucha importancia como reproducción de un notable monumento de la historia de la pintura en Italia, para su conocimiento en España y por sus curiosos detalles de indumentaria y carácter de época. Dicho fresco se halla muy destruido y está destinado a desaparecer por completo, por lo cual en su copia del mayor interés». La gran copia (óleo/lienzo 3,45 × 6,48 m) que se conserva en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, «satisface las obligaciones reglamentarias» según la pertinente calificación (18-II-1887).

En la quinta promoción los pintores obligados a hacer copia son Eugenio Álvarez Dumont, José Garnelo Alda y Enrique Simonet Lombardo (este último en la vacante de una plaza de Arquitectura). Palmaroli escribe (11-V-1890) de Garnelo y Eugenio Álvarez Dumont que «han solicitado y les he concedido la licencia para ir a pintar las copias elegidas por mí, entre cinco que cada uno de dichos señores me presentó, cumpliendo con lo dispuesto por el Art.º 55 del Reglamento, reformado por R. O. de 11 de octubre de 1880 habiendo yo elegido para el señor Garnelo, el cuadro de Sandro Botticelli, existente en Florencia (en los Uffizi, añadimos), titulado *La Primavera*, y para el señor Álvarez Dumont, el fresco pompeyano *Telefo alimentado por la cierva* que se encuentra en el Museo de Nápoles»³². En cuanto a Simonet, pese a llevar un retraso de medio año en el disfrute de la pensión, se pone a la par de sus compañeros cuando escribe desde Nápoles en 1890 (18-VII) proponiendo al Director la realización de cinco frescos pompeyanos en el Museo napolitano y añadiendo que su preferido para la copia es «Baco y

necesitarán residir en la Toscana, el Véneto u otras regiones italianas para realizar las copias «de la época que fija el Reglamento, y de cuyo período sólo hay en Roma escasos e insuficientes originales» (Casado Alcalde, *ibidem.*, p. 55). Pero el Ministerio advierte la necesidad de apartar del proyecto de reglamento interno aquellas disposiciones que afectan al reglamento orgánico, por lo que tal propuesta de ampliar el período de copia no tendrá viabilidad, y posteriores reglamentos mantendrán esos límites cronológicos entre el siglo XIII y Rafael.

30 Es el mismo informe trimestral en que Casado comunica que está ya instalado con los pensionados en San Pietro in Montorio, y que para la inauguración oficial del edificio, el 23 de enero, fiesta del rey, ha logrado terminar «un cuadro de grandes dimensiones que representa una página de nuestra historia nacional, «La leyenda del rey monje» (La campana de Huesca) escena en la que he intentado dar toda la pasión dramática que el sangriento suceso exige y en cuya obra que me



EUGENIO ÁLVAREZ DUMONT.
Telefo alimentado por la cierva

ha impuesto esfuerzo inusitado, he querido dar a nuestros artistas el ejemplo de las altas aspiraciones de arte que sostengo con mis consejos habiendo deseado además probar a V.E. (el Ministro de Estado) y al país que aquí represento en mi modesta esfera, que si no he logrado el resultado, he aspirado por lo menos con mis intentos a hacerme digno del puesto que ocupó en Roma» (Ar.M.A.E., leg. 4339).

31 Pudiera ser el lienzo que como «Copia moderna de Tiziano, Amor Sacro y Amor Profano» (1,12 × 2,70 m), se localiza en la Universidad de Santiago de Compostela, depositado por el desaparecido Museo de Arte Moderno, según Orden Ministerial de 3-III-1932 («El Prado disperso», *Boletín del Museo del Prado*, 1988, p. 132).

32 Eugenio Álvarez Dumont había propuesto (Roma, 15-III-1890) para elección de la copia los siguientes cinco originales: «1.º Fragmento del fresco del Ghirlandaio en el coro de S^{ta} María Novella. Florencia.—2.º Fragmento del fresco de Benozzo Gozzoli. Camposanto de Pisa.—3.º Copia de la Virgen del Cimabue en Asisi.—4.º Copia del fresco pompeyano «Telefo alimentado por la cierva en el Museo Nacional de Nápoles.—5.º Fragmento de Signorelli (sic) en la catedral de Orvieto». Meses después (Nápoles, 9-VII-1890) da cuenta a Palmaroli de que se halla ocupado en la copia del fresco pompeyano de Telefo «la cual hago, al agua, por ser el procedimiento que más se asemeja a los originales» (Ar.A.R., Pensionados 1873-1917, A-L [Álvarez Dumont, Eugenio]). Por su parte Garnelo escribe al Director (Florencia, 29-VII-1890) que ha tenido que suspender su trabajo de copia de Boticelli por orden del conservador del museo, reproduciendo el escrito de éste, quien le comunica que por estrechez de la sala, hasta que no acabe su trabajo el grabador Geyeger, no podrá entrar en el primer puesto; añade Garnelo que «teniendo muy adelantado mi trabajo, no me parece oportuno abandonar esta copia cuya importancia artística es extraordinariamente reconocida y a la vez de servirme como gran estudio, podrá conocerse en nuestra Patria este cuadro, que resume el saber de un autor y que nos inspira verdadero amor a la naturaleza; entre tanto le pide una licencia de uno o dos meses para visitar regiones del norte y conocer las obras de los venecianos, «que amaron el color como los toscanos la línea; y por lo tanto son indispensables a nuestros estudios» (Ar.A.R., Pensionados 1873-1917, A-L [Garnelo]). Es ilustrativo señalar, por último, que de entre las memorias reglamentarias que los pensionados tenían que redactar al final de la pensión, la de Garnelo (1892) lleva el significativo título de «Personalidad artística de Boticelli, Artista florentino (1446-1510)» (Texto manuscrito en Ar.M.A.E., leg. 4340), de la misma manera que el anteriormente citado Ramírez, quien había copiado a Tiziano, escribe como memoria «Escuela artística Veneciana».

33 «Uno de los frescos de Pompeya existentes en este Museo sería muy de mi agrado reproducir. Con arreglo al Reglamento propongo a V.S.I. estos originales: Juicio de Paris, Baco y Cupido, Sacrificio de Ifigenia, Ulises descubriendo a Aquiles y Baco y Ariadna.—Este último sería el preferido por mí, por su dibujo, composición y colorido

Ariadna»³³, que en efecto resultará ser su trabajo de envío. Cuando Palmaroli da la relación de los envíos de los pensionados que se remiten desde Roma al Ministerio, incluye por supuesto estas tres copias, y añade que «dichas tres copias, hechas con el mayor esmero y corrección y de un gran interés para el estudio del Arte Pictórico», podrían, una vez calificadas, ser entregadas a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado para que sirvan en sus estudios a los alumnos de la misma³⁴; y allí se encuentran todavía, aunque convertida ésta en Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. La correspondencia calificación (10-VI-1891) establece que *Telefo amantado por la cierva* (2,10 × 1,73 m) de Eugenio Álvarez Dumont y *La Primavera* de Botticelli (fragmento de 1,60 × 1,81 m) de Garnelo «han satisfecho meramente las obligaciones reglamentarias», mientras que «Baco y Ariadna» (1,96 × 1,68 m) de Simonet es «inferior» a lo que debía esperarse³⁵.

El reglamento de 26 de septiembre de 1894 mantiene las copias³⁶ en el segundo año de pensión y con los mismos límites cronológicos entre el siglo XIII y la época de Rafael, pero establece que la Academia de San Fernando confeccione una lista con las obras de posibles copia (que no sean conocidas en España) lista o relación de la que el pensionado proponga seis y el director elija una. Ya publicamos³⁷ la correspondiente relación de cuarenta y cuatro obras que confeccionaba la Academia de San Fernando, así como las seis propuestas por uno de los dos pintores de historia de la sexta promoción, César Álvarez Dumont, y la definitiva autorización (20-XI-1896) de una de esas seis para la copia, «Sixto IV da audiencia al humanista Platina», de Melozzo de Forli, en la Pinacoteca Vaticana. De los reglamentarios informes trimestrales del entonces director Alejo Vera, el de 22-IV-1897 comunica que César Álvarez ha entregado su copia, mientras que el de 20-VII-1897 notifica que el otro pintor de historia de esa sexta promoción, Joaquín Bárbara Balza, ha hecho entrega el día 1 de ese mes de julio de su envío de segundo año, consistente en la copia de un fragmento de uno de los frescos de Ghirlandaio existentes en la iglesia de Santa María Novella de Florencia. El asunto elegido de Ghirlandaio resulta ser la «Visitación de la Virgen a Santa Isabel»³⁸.

Ambas copias son las últimas que se ejecutan en ese siglo XIX, y se remiten desde Roma el 21-XII-1897; su calificación (28-II-1898) es la de «satisface las obligaciones reglamentarias» tanto para la de Melozzo de Forli (1,80 × 2,27 m) por César Álvarez Dumont como para la de Ghirlandaio (2,15 × 1,50 m) por Bárbara, y asimismo se guardan actualmente en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense³⁹.

Paisajes italianos

Veamos ahora cómo se refleja la topografía italiana en aquellos pensionados de la Academia que van como paisajistas. Aunque en un primer momento se contempla la posibilidad de que haya paisajista de mérito, los dos que van en la primera promoción, Jaime Morera Galicia y Baldomero Galofre Jiménez (éste por la vacante de grabado en dulce), lo son de número. Al igual que para los restantes pensionados, las partes



CÉSAR ÁLVAREZ DUMONT.
Sixto IV dando audiencia a Platina

trimestrales nos van informando de los lugares que visitan y las obras que van realizando como reglamentarios envíos⁴⁰. Así Casado del Alisal anota (21-VII-1874); «Los paisajistas Sres. Morera y Galofre, pensionados de número, escogieron al principio como motivo para sus trabajos las pintorescas montañas que rodean a Roma; pero últimamente han optado, el primero por buscar en Nápoles y sus islas al brío del color, la luz y ambiente de tales regiones; y el segundo ha preferido fijarse en Subiaco, que ofrece interesante variedad de asuntos». Meses después (20-I-1875) comunica que ambos paisajistas que «han tenido que interrumpir sus estudios de campo por el temporal de agua que ha inundado la campiña de Roma, y se preparaban a una expedición, a los alrededores del lago Trasimeno».

Cuando —tras ser expuestos en la Embajada— Casado remite (10-VI-1875) los trabajos de primer año de los pensionados, anota que van cinco estudios de Morera «que son, una acuarela, un dibujo hermosamente ejecutado, y tres cuadros al óleo (uno más de los exigidos), todos sencillos y espontáneos, conjunto de trabajos llenos de promesas»; junto a ellos «cuatro estudios de paisajistas Sr. Galofre, o sea, una hábil y bella acuarela, un dibujo bien sentido, y dos cuadros al óleo, con cualidades de energía y ejecución. Este señor acompaña, motu proprio, un ligero trabajo a la pluma». El acta de la correspondiente sesión de calificación (4-X-1875) afirma de ambos paisajistas que, si bien cada uno ha presentado una obra más de las exigidas por el reglamento, no han merecido más calificación que la de haber cumplido meramente con las obligaciones reglamentarias.

De todas estas obras, tenemos localizadas⁴¹ *Playa nevada* (Trasi-

muy hermoso. Su tamaño también es mayor a los otros: 2 mt. por 1,60, y por todos conceptos en mi corto entender lo creo superior a los otros; pero su opinión más autorizada podrá aconsejarme lo mejor» (Ar.A.R., Pensionados 1873-1917, M-Z [Simonet]. Casado Alcalde, 1982, p. 160).

34 En efecto, una minuta de R.O de 4-VIII-1891 hace donación de las copias al Director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, y el director de la misma, Luis de Madrazo, responde el 10-VIII-1891 agradeciendo el donativo (Ar.M.A.E., leg. 4340).

35 Uno de los miembros del jurado, Alejo Vera, aquejado de un ataque de reuma, da su razonado voto por escrito de la misma fecha, exponiendo los argumentos que le llevan a proponer para la copia de *La primavera* y la de *Baco y Ariadna* el haber cumplido meramente, y para la de *Telefo alimentado por la cierva* (que «además nos proporciona con esta copia, el tener en España quizá la única muestra de este género de pintura de la cual carecemos por completo») la «calificación honrosa» (Ar.M.A.E., leg. 4340).

36 Art. 51: «Los pensionados por la Pintura de Historia entregarán:... Al terminar el segundo año, el pensionado entregará una copia fiel y ejecutada con el mayor esmero, al tamaño del original cuando esto sea posible, de uno de los cuadros o frescos que existan en cualquier ciudad de Italia y ofrezcan mayor interés desde el Renacimiento de la Pintura (siglo XIII) hasta la época de Rafael. Para practicar este ejercicio, el Ministerio de Estado recabará de la Real Academia de San Fernando relación más completa y amplia de las obras que reúnen las condiciones citadas y

no sean conocidas en España, la cual relación será remitida al Director de la Academia de Roma. El pensionado propondrá al Director seis de los cuadros o frescos contenidos en esta relación, y el Director elegirá ante el Secretario el que deba copiar dicho pensionado, cuidando de que no recaiga su elección en uno copiado ya. El Secretario hará constar en el expediente personal del interesado, así la proposición como la elección referidas». (*Gaceta de Madrid* de 10 de noviembre de 1894 y ejemplares impresos, lo reproducen Bru, 1971, pp. 295-318 —vease pág. 309 y Casado Alcalde, 1897, II, pp. 1342-1358 —véase pág. 1351).

37 Casado Alcalde. 1982, pp. 162-163 (Ar.-M.A.E., leg. 4332).

38 Previamente Joaquín Bárbara había escrito (Florenca, 23-I-1897) solicitando añadir a la lista de obras de posible copia, el cuadro *Anunciación de la Virgen* de Sandro Boticelli (Galería de los Oficios) y el fresco de Ghirlandai *Visitación de la Virgen a Santa Ana* (sic) por ser como lo es incopiable, por sus malas condiciones de luz, su *pendant* «*Nacimiento de la Virgen*», del mismo autor en Santa María de la Buena Nueva (o sea, Novella; esta última obra sí figuraba en la relación de la Academia de San Fernando entre las de posible copia de Domenico Ghirlandai). La razón que da Bárbara para esta edición es que tendría que esperar demasiado tiempo para hacer la copia, por peticiones anteriores que hay ya hechas, por parte de otros, para muchos de los cuadros de los museos consignados en la lista. La solicitud es informada favorablemente por Alejo Vera (Roma, 25-I-1897), quien señala que ambas obras están comprendidas en las condiciones de copias del reglamento y figuran entre las mejores de las que se hicieron en el Renacimiento italiano. Una R.O. de 19-II-1897 accede a lo pedido por el pintor, teniendo en cuenta la identidad de esta solicitud con la de César Álvarez Dumont, resuelta favorablemente por R.O. de 20 de noviembre anterior (Ar. M.A.E., leg. 4340; Ar.A.R., Comunicaciones oficiales, 1897).

39 Como en ocasiones anteriores, hay una comunicación del director a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (en este momento Dióscoro T. Puebla) de 3-III-1898, pidiendo para la Escuela los trabajos de los pensionados por la pintura, especialmente las dos copias de maestros antiguos, y basándose en que otras veces ha cedido al Ministerio de Estado obras análogas. Una R.O. de 10-III-1898 autoriza lo pedido y deja en la Escuela «como material de enseñanza» dichas copias.

40 Reglamento de 7 de octubre de 1873, art. 50: «Los paisajistas pensionados de número entregarán en el primer año dos estudios del natural, uno dibujado al lápiz y otro ejecutado a la aguada de 0,5 metros, y dos estudios también del natural y pintados al óleo en lienzo de 0,60 metros. En el segundo año un paisaje original pintado al óleo cuyas dimensiones no bajen de 1,25 metros. En el tercero un paisaje pintado al óleo, que no sea menor de 1,50 metros».

41 Esteban Casado Alcalde, *Pintores de la Academia de Roma, la primera promoción*, Madrid, 1990, pp. 72, 85, 207, 217, 229.

meno) (Óleo/lienzo, de 0,43 × 0,61 m) en el Casón del Buen Retiro y *Pinos* (Frascati) (Óleo/lienzo de 0,61 × 0,45 m) en el Instituto Nacional de Pedagogía de Sordos en Madrid, como obras de Morera, y *Paisaje* (montaña de piedra) (Óleo/lienzo, de 0,50 × 0,69 m), *Paisaje al carbón* (dibujo al carbón con lápiz y toques de *gouache*/cartón, de 0,38 × 0,55 m) ambas en el Ministerio de Asuntos Exteriores, y *Primavera romana* —antiguamente titulada *Paisaje de luz* (con unas figuritas de mujer)— (Óleo/lienzo, de 0,50 × 0,69 m) en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, como obras de Galofre.

Las siguientes andanzas de Morera consisten en un viaje a París, para visitar la Exposición de Bellas Artes, y Bélgica y Bretaña, dedicándose «a los estudios del país» según el parte trimestral de 4-X-1895, que le sitúa ya de regreso en Roma⁴²; su laboriosidad le lleva «a encerrarse en estos tristísimos meses de invierno en Passignano... Allí, en las nebulosas orillas del Trasimeno, ha encontrado adecuada atmósfera para la ejecución de su cuadro de baja mar en Douarnenez, cuyos estudios trajo de Bretaña; cuadro de hermoso y melancólico efecto, ejecutado con brío y sencillez. También ha hecho allí uno de sus estudios de animales, que tiene el interés y la poesía de un cuadro, y cuyo motivo los perros del mercado, es un efecto de lluvia, recuerdo de Holanda», según escribe Casado del Alisal el 4-I-1876. Pero en 4-IV-1876, entregados sus trabajos de envío, está ya de viaje a Grecia y a Egipto en compañía de los pensionados arquitectos Anibal Álvarez y Amador de los Ríos.

Las *apreciaciones* de Casado de Alisal (20-V-1876) del envío de segundo año de Morera, hacen referencia al efecto sobrio y vigoroso de «La bajamar en la playa de Douarnenez, en una tarde nebulosa», cuadro en el que, como en sus estudios de animales, manifiesta temperamento de pintor personal; podría reprocharse en sus trabajos —añade el director— alguna falta de firmeza y detalle de ejecución, pero en cambio hay en ellos observación atenta y simpática de la naturaleza e ingenuidad al reproducir las impresiones recibidas, como se ve en los *Perros de mercado* (recuerdo de Holanda) y en su otro estudio de un grupo de ovejas guareciéndose de la nieve⁴³. La calificación (noviembre del 76) anota que estos trabajos «son inferiores en absoluto a lo que debe esperarse de los pensionados; especialmente en el segundo año de su perfeccionamiento artístico». En cuanto a su localización *Perros del mercado*, también llamado *Perros en la nieve* (Óleo/lienzo, de 0,44 × 0,80 m), se encuentra en el Museo de Badajoz, *Ovejas de la nieve* (Óleo/lienzo, de 0,755 × 1,122 m) en el Museo de Huelva, y la *Bajamar en Douarnenez*, descrito en alguna ocasión como un *trozo de mar con botes y celaje borrascoso*, (Óleo/lienzo, de 2,06 × 1,31 m), se halla probablemente en la Embajada española en Oslo, después de haber estado hace muchos años la Legación de España en Riga.

Del segundo (y último) año de Galofre sabemos por Casado de Alisal que es ocupado en bosquejar cuadros de figura, de puro comercio, «sin haber salido al campo un sólo día en ocho meses, y sin haber hecho un solo estudio de animales»; finalmente, y debido a las exhortaciones de Casado, «ha bosquejado en una tela una trivialidad que llama cuadro de envío» (4-I-1876). Este informe le cuesta a Galofre una amonestación

previa a su definitiva separación de la pensión. Pero las citadas *apreciaciones* del director (20-V-1876) nos enteran ya de los trabajos de este segundo envío: *Después de la lluvia*, un paisaje «compuesto de piedras y yerba inerte, con un horizonte surcado de aguas, y con celaje nebuloso. La composición es trivial, y la habilidad de procedimiento no alcanza a suplir la falta de verdad e interés que allí se nota». En cuanto a sus estudios de animales, son «Dos campesinos, jinetes sobre unos asnos, que medio iluminados por el sol bajan por un camino», y «Unos búfalos tirando de un carro guiado por un aldeano», que es un «efecto sombrío, recortado sobre fondo dorado violento». Sin embargo, tales estudios no son originales, tomados del natural, y la «graciosa precisión fotográfica» de los animales se explica porque el pensionado ha utilizado una fotografía que «ha cuadrículado y copiado sin la menor aprensión para el cuadro de los búfalos». La calificación recibida es idéntica a la de Morera, excepto en el cuadro de los campesinos montados, que «cumple meramente con las prescripciones reglamentarias»⁴³.

En el tercero y último año de pensión de Morera se indica (10-IX-1876) que «se ocupa en variedad de estudios de paisaje y de animales que le han de servir para un cuadro de envío, «Un poema campestre, un redil en la campiña de Roma es su asunto»; tres meses después (12-XII-1876) se le sitúa —ocupado en estudios de animales— en las orillas del lago Trasimeno. Ese *redil en la campiña de Roma* transformado con impresiones y estudios posteriores según anuncia Casado del Alisal, termina siendo *La Alborada* (cercanías del lago Trasimeno), según el título que lleva cuando se expone en la Nacional de 1878⁴⁵; pero antes, en la correspondiente calificación (4-II-1878) debida a ese tercer envío, se le concede la segunda nota, pero matizada en el sentido de que cumple «satisfactoriamente» (en vez de «meramente») con las obligaciones reglamentarias.

Véase también M.^a Carmen Pena López, «Jaime Morera y Galicia». Catálogo de sus pinturas en *Archivo Español de Arte*, 1987, pp. 179-199.

42 A este respecto, se ha señalado la existencia de un carnet de apuntes a lápiz que, además de evidenciar su método de trabajo, recoge un itinerario de una de sus salidas de Roma; el recorrido menciona las ciudades de Roma, Venecia, Florencia, Turín, Bolonia, Nápoles, Padua y Verona, y el regreso a Italia por Austria (Esther Ratés Bruñan y Josep Miquel García, «Jaume Morera i Galicia i el paisatgisme naturalista», en *Exposició «Jaume Morera i Galicia (1854-1927)»*, Lleida, 1985, p. 16).

43 Pese a que los estudios de animales no aparecen reglamentados entre los envíos de los paisajistas (véase nota 39), responden al espíritu que había animado la relación de los borradores previos al reglamento definitivo de 7-X-1873, el publicado en la *Gaceta de Madrid* de 8 de octubre; así, una de las redacciones inmediatamente anteriores a la de la *Gaceta*, hace figurar entre las obligaciones de 2.º año de los paisajistas de número, además del paisaje original, «dos estudios de figura y de animales tratados con el carácter de aplicación al paisaje». Aunque no llegue a plasmarse tal obligatoriedad, esta precisión que aquí hacemos no resulta baladí si pensamos que, más allá de lo estrictamente reglamentario, pervive el viejo espíritu académico de asociar al estudio de paisaje el de los animales, es decir, el mantener un concepto ideal de paisaje animado, por encima de la realidad objetiva de una naturaleza que pueda ser «retratada» en el lienzo.

44 El paisaje (óleo/lienzo de 0,79 × 1,40 m) estuvo —como muchos de estos cuadros— en el Ministerio de Estado hasta 1930; deposi-



BALDOMERO GALOFRE.
Primavera romana

tado en dicha fecha en el extinto Museo Nacional de Arte Moderno, éste vuelve a depositarlo en uno locales madrileños del Ministerio de Educación; al pasar dichos locales a otro Ministerio, se le pierde la pista, aunque sospechamos que ha de encontrarse en algún centro oficial madrileño. De los estudios de animales, el de los labriegos montados en caballerías (óleo/lienzo, de 0,68 × 0,79 m), del Ministerio de Estado pasa a la Embajada de España en Lisboa, para la Casa de España, según una «Relación de cuadros existentes y Centros en el Extranjero, de 1-VI-1931 (Ar.-M.A.E., leg. 2590 —exp. 14) ignorando su historia posterior.

45 N.º 255 del *catálogo* (p. 53) y dimensiones de 1,40 × 3,05 m. Con tal motivo lo vemos reproducido en *La Ilustración Española y Americana* de 15-III-1878, p. 173, y aún con tan limitado conocimiento gráfico, nos permitimos advertir la coincidencia del marco topográfico —las planicies de la Umbria inmediatas al lago— con el fondo paisajístico utilizado por Pradilla para su «Doña Juana la Loca» (tal como nos lo deja ver la misma edificación de la lejanía), y a este respecto conviene recordar el testimonio de Hermenegildo Estevan sobre el aragonés en cuanto a que «en otro apunte tomado por Pasignano (lago de Trasimeno) encontró el fondo de «Doña Juana la Loca» («Los primeros pensionados de pintura de la Academia de Bellas Artes de Roma», folio 46).

46 Véase Casado Alcalde, 1987, II, p. 1007.

47 Reglamento de 1877, art. 57: Los paisajistas entregarán: El primer año, dos estudios dibujados del natural, no menores de 0,50 m; un estudio de animales, pintado en tela, que no sea menor de un metro, y un paisaje no menor de 1,50 m. —El segundo año, un paisaje original, pintado al óleo, cuyas dimensiones no bajen de dos metros, y dos estudios de figura o de animales, tratados con el carácter de aplicación al paisaje. —En el tercero, un paisaje pintado al óleo, que no sea menor de tres metros, de buena composición y elevado estilo, que entrañe un sentimiento o la expresión de una línea, o bien en igual tamaño desenvolverá una composición cuyo principal motivo sean los animales. —Presentará además una memoria sobre un asunto referente a la Pintura de paisaje» (*Gaceta de Madrid* del 4 de diciembre de 1877 y ejemplares impresos).

Queda claro —y ya lo señaló también Hermenegildo Estevan— que Morera transcurre gran parte de su pensión en Pasignano, a las orillas del lago Trasimeno, y por ello, entre otras obras de asunto paisajístico italiano independientes de los envíos de pensión⁴⁶, cabe citar aquí el *Anochecer en el lago Trasimeno* (Óleo/lienzo, de 0,88 × 1,37 m) en la Universidad de Santiago de Compostela, que ya figuró en la Exposición Nacional de 1881 (n.º 468) y que parece querer ser la réplica —en cuanto a efecto de luz— de esa *Alborada* situada en el mismo lugar.

En cuanto a Galofre, puesto que «persiste en el abandono absoluto de los estudios de su especialidad y se consagra exclusivamente a trabajos de su especulación», según el informe de Casado de Alisal (10-X-1878) que propone la retirada de la pensión, la misma se lleva a cabo por una real orden de 14-X-1876; al parecer, el cuadro que destinaba para ese tercer año de pensión era el titulado *El Ave María*.

El reglamento de 1877 contempla la alternancia de la pensión de pintura de paisaje con la de grabado en hueco; por ello, aunque tras los ejercicios del paisaje hay propuesta en favor de Emilio Sánchez Perrier, por haber obtenido mejor calificación el propuesto en grabado en hueco, se afirma que corresponde dar la preferencia a éste último, razón por la que no habrá paisajista en la segunda promoción. De la tercera el paisajista será Hermenegildo Estevan Fernando, para quien sigue regiendo ese reglamento de 1877⁴⁷. Sabemos que en abril y mayo de 1883 se encuentra por los alrededores de Roma, y que presenta a la Exposición de la Academia de Roma de ese año «excelentes estudios de paisaje para su envío de primer año, que a su debido tiempo será concluido con gran provecho», según el informe (8-VII-1883) de Palmaroli. La calificación (1-VI-1884) de ese primer envío es *honorífica* y lo componen —según antiguos inventarios del Ministerio de Estado de 1893 y 1908 *Paisajes* (Venecia), *Un paisaje de Roma* y dos paisajes al carbón; otro testimonio de que también anduvo en Venecia ese primer año de pensión, lo constituyen los tres estudios (*La Giudeca*, *Canal de Venecia* y *La Salute*) que presenta a la Exposición Nacional de 1884.

Respecto al segundo envío, Palmaroli, al remitirlo (10-V-1885), especifica que es *Una playa de Bretaña* y una figura de *ciocciara* aplicada al paisaje, en las condiciones exigidas por el reglamento; sin embargo, en la calificación (7-V-1886), examinadas la marina y el estudio de Estevan, se dictamina que «había cumplido con las prescripciones reglamentarias», pero «haciendo constar que según el artículo 57 del Reglamento, han debido ser dos los estudios, en vez de uno que ha presentado solamente dicho Señor». A pesar de ello el pintor terminaría cumpliendo el reglamento, pues según los citados inventarios el 2.º envío lo componen *Una playa de Bretaña*, *Marina* (playa con unas figuritas) y *Paisaje* (figura de mujer).

Un nuevo informe de Palmaroli (10-I-1886) nos comunica que Estevan está acabando en ese momento su trabajo del último año, que consiste en un gran paisaje (de 3 m 50 cm); ha de estar concluido para junio de 1886, pues cuando Palmaroli escribe (19-VI-1886) que el día 17 de ese mes se ha clausurado la exposición de las obras de los pensionados en la Academia de Roma, anota que se han podido valorar las condiciones del

gran paisaje de último año de Estevan. El catálogo de los envíos de los pensionados (Palmaroli, 31-VII-1886 y 7-XI-1886) recoge como el de 3.^{er} año del pintor un *Paisaje de Bretaña*, cuadro al óleo, y la memoria⁴⁸. La calificación (18-II-1887) es «honorífica», por lo que el Jurado recomendando el cuadro por hallarse comprendido en el artículo 77 del Reglamento⁴⁹; y asimismo «se dio lectura a la memoria mandada por el señor Esteban, el Jurado la oyó con gusto».

En efecto, el *Paisaje de Bretaña* (Óleo/lienzo, de 1,70 × 3,53 m) fue adquirido por el Estado (1-X-1887) y hoy se encuentra en la Diputación de Málaga. Pero de lo que tenemos localizado del pintor, sería también de este momento de pensión —no se olvide que H. Estevan permaneció en Roma, como secretario de la Academia, entre 1887 y 1933— *La povera* (óleo/lienzo, de 0,78 × 1,20 m, firmado y fechado en Roma, 1883) en la Academia de Jurisprudencia y Legislación (Madrid), que tal vez se corresponde con *Un paisaje de Roma* del 1.^{er} envío; *Riva degli Schiavoni* (óleo/lienzo, de 1,24 × 2,30 m, Venecia, 1883) en el Ministerio de la Presidencia (Madrid), que puede ser *Paisaje* (Venecia) de ese mismo 1.^{er} envío; *Paisaje: playa, marea baja, Saint Jean de Portieur* (óleo/lienzo, de 2,07 × 1,30 m, fechado en 1884) en la Embajada de Oslo (Residencia), que puede ser *Una playa de Bretaña* del 2.^o envío⁵⁰; *Marina* (óleo/lienzo, de 0,52 × 0,32 m fechado en 1884) del Museo de Málaga, también titulada *El faro*⁵¹, que es *Marina* (playa con unas figuritas) de ese 2.^o envío; y *Napolitana* (óleo/lienzo, de 0,66 × 0,39 m) en el Gobierno Civil malagueño, que ha de ser el *Paisaje* (figura de mujer) del mismo 2.^o año.

La cuarta promoción no lleva paisajista (la plaza corresponde al grabado en hueco, según la alternancia reglamentaria) pero en la quinta tenemos a Santiago Regidor, todavía con el reglamento de 1877. Palmaroli, al remitir (26-XII-1891) los envíos de los pensionados, señala el de primer año de Regidor (un cuadro de paisaje de un metro ochenta centímetros y dos dibujos al carbón) pero añade que el paisajista avisa que no manda el estudio de animales pues, por cumplir lo mejor posible, estaba haciendo el estudio del natural en el campo y, ya casi terminado su trabajo, un día de viento fuerte se le cayó por tierra, produciéndole el caballete un rotura que le ha obligado a repetirlo. De nuevo el director (28-I-1892) se refiere a este estudio que falta e indica que el pintor lo está terminando, y que en el momento en que se lo entregue será remitido al Ministerio de Estado en gran velocidad (se refiere al método de transporte), para que llegue a tiempo de poder ser juzgado en unión del cuadro de paisaje y los dos dibujos al carbón enviados anteriormente.

Pero el cuadro aún se retrasó algún tiempo, pues tras sendas reales órdenes de 8 y 24-II-1892, urgiendo al pensionado en su tarea, Palmaroli contesta (29-II-1892) haberle notificado Regidor que ha sido el mal tiempo (nublado y lluvioso) el que le ha impedido acabar el estudio de animales, comenzado con un efecto de sol, y que una semana de buen tiempo le bastaría para acabar el trabajo.

El Ministerio responde (Real Orden de 21-III-1892) exhortando al director a que reclame al paisajista —transcurridos los ocho o diez días que éste considere necesarios para acabar el trabajo— el cuadro que falta para completar el primer envío. Por fin el informe de Palmaroli (30-IV-

48 Lleva por título «Causas que han determinado el desarrollo de la pintura de paisaje y su importancia en nuestra época». Es manuscrito (fechado en París en mayo de 1886) que se guarda en el Archivo de la Academia de San Fernando (signatura 68-7/5) y ya reseñado por Jesús-Pedro Lorente Lorente, «Hermenegildo Estevan y la Academia Española de Roma», *Cuadernos de Estudios Caspolinos* (XVI, 1990, pp. 89-106).

49 «El Jurado podrá recomendar al Estado la adquisición, con cargo al presupuesto general, de aquellas obras pertenecientes a los pensionados que juzgaren dignas de ello» (art.º 77). Para entender esto, es preciso advertir que los envíos de último año de los pensionados pintores quedaban en propiedad de los mismos (Reglamentos de agosto y octubre de 1873, art.º 60; de 1877, art.º 66, y de 1894, art.º 58. La norma continúa en los siguientes reglamentos, ya en el siglo XX, comenzando con el de 1913 —art.º 58).

50 Un estudio (óleo/lienzo, de 0,47 × 0,96 m) con este mismo título, «Playa de Bretaña», guarda el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo (Prado, cat. 6820), obra del pintor, no es seguro que pertenezca a este momento.

51 Luis F. Olalla Gajete, «La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga», Madrid, 1980, p. 46, n.º 66 (firma e inscripción: H. Estevan, Snt Quay Poltriense, 1884); también del pintor, n.º 67 («Napolitana», Roma, 1888) y 68 (el citado «Paisaje de Bretaña» del Gobierno Civil de Málaga, 3.^{er} envío). Pese a la fecha leída en la «Napolitana», es preciso advertir que tanto este cuadro como la «Marina» (aquí titulada «El faro») son indiscutiblemente envíos de pensión, ya que —según sus correspondientes fichas del Museo del Prado— son a su vez envíos del Ministerio de Estado al extinto Museo de Arte Moderno (17-VII-1930), quien los deposita en el Museo malagueño por orden ministerial de 27-X-1931.



1892) comunica que Regidor entregó dicho estudio de animales, remitido ya al Ministerio, y añade que el paisajista se ha trasladado a Nápoles.

La calificación (2-VI-1892) de este primer envío (*un paisaje, un estudio de animales*, ambos al óleo, y *dos estudios del natural* dibujados al carbón) es honorífica. Los varias veces citados inventarios del Ministerio de Estado recogen estas pinturas como «*Paisaje al óleo* (un caballo enganchado a un carro atravesando una charca), *Paisaje al óleo*, *Paisaje al carbón* y *Paisaje al carbón* (bueyes arando)»; éste último todavía sigue en el actual Ministerio de Asuntos Exteriores (n.º 288, 0,64 × 0,93 m, fechado 1891) mientras que el paisaje al óleo del caballo pasó, según una relación de 1-VI-1931, a la Legación en Riga, con el título de *Paisaje* (Temporal) y tal vez sea el que, denominado *Arrieros en el campo, escena de tipo italiano*, 1892 se guarda en nuestra Embajada en Oslo (Residencia). En cuanto al paisaje al óleo sin más especificación, pasó (Orden de 24-IX-1931) al antiguo Colegio de Sordomudos, en cuya sede —hoy Instituto Nacional de Pedagogía de Sordos— no se localizó en la revisión de 1979⁵².

De nuevos informes trimestrales de Palmaroli, el de 14-VII-1982 comunica que Regidor se halla en ese momento en Florencia y que se propone visitar los museos y monumentos de algunas ciudades de Italia; el de 18-X-1892 nos enteramos de que, habiéndole comunicado al pintor el estar terminado el 2.º año de pensión sin quedar entregado el envío correspondiente, Regidor le ha contestado, en oficio del 4 de dicho mes, que no le ha sido posible presentar dicho envío porque las condiciones especiales en que trabaja el paisajista no le han permitido concluirlo en el tiempo oportuno, rogándole disculpe el retraso y prometiendo que tan pronto como le sea posible lo remitirá, pues está para terminar. Otro parte trimestral (25-I-1893) del nuevo director, Alejo Vera⁵³, informa que el paisajista acaba de remitir desde Lecco (Lago de Como) donde reside, su segundo envío; al mandarlo a Madrid (27-I-1893) Vera se limita a decir que son dos cajas, una con un cuadro al óleo, y la otra con

52 *Boletín del Museo del Prado*, 1982, n.º 9, p. 195 y ficha correspondiente del Museo del Prado.

53 La toma de posesión de Alejo Vera como director de la Academia Española en Roma tiene lugar el 1 de noviembre de 1892.

dos estudios de animales pintados al óleo. La calificación (1-III-1893) dice que cumplió con las obligaciones reglamentarias, y lo que se juzgaba era un *paisaje* (grupo de vacas), *establo de vacas y caballos percherones* (estos dos últimos los estudios), según los asuntos recogidos en los inventarios del Ministerio de Estado. El paisaje del grupo de vacas (1,00 × 2,00 m) pasó (1933) al Instituto Jovellanos de Gijón y habrá que darlo por perdido tras el incendio de dicha institución, en tanto que los *caballos percherones* se depositaron en el Museo de Málaga, con el título más genérico de *Estudio de animales* (Orden de 27-X-1931), siendo tal vez el óleo sobre lienzo (0,44 × 0,55 m) del Gobierno Civil de Málaga⁵⁴.

Respecto al tercer año de pensión, Vera comunica (15-IV-1893) que Regidor se traslada a París, realizando el viaje por Suiza con el propósito de visitar algunas de sus ciudades. Tres meses más tarde (30-VII-1893) el paisajista ha fijado su residencia en Holanda (Ámsterdam) y participa al director, haber dado comienzo a los estudios para su cuadro de último año. Un trimestre después (17-X-1893), Vera dice que Regidor ha concluido su pensión⁵⁵ y que le comunica de oficio que lleva muy adelantado su cuadro envió de último año, consistente en un asunto del género de animales que entregará a la mayor brevedad. Y en efecto, de una carta del paisajista al director (Bruselas, 7-XI-1893) se deduce su conclusión⁵⁶ que se confirma cuando Vera escribe (24-I-1894) que Regidor le indica, con fecha 7 de noviembre y desde Bruselas, haber remitido al Ministerio su envió de 3.º año, un cuadro de 3 × 1,75 m, y que acompañaría a éste la memoria y las fotografías que prescribe el reglamento. El acta de calificación (13-2-1894) recoge que el paisaje con estudio de animales y la memoria han satisfecho las obligaciones reglamentarias.

Para la sexta y última promoción (1895-1899) del siglo XIX rige el recién aprobado reglamento de 1894, en el que el paisaje tiene ya plaza permanente; se amplía la duración de la pensión a cuatro años y consagrando la práctica que venían realizando anteriores paisajistas, se establece una permanencia obligatoria de seis meses en Holanda y otros seis en París⁵⁷. El paisajista de esta promoción es Ángel Andrade⁵⁸.

En este caso, además de la información que proporcionan los partes trimestrales y las actas de calificación, tenemos —tanto para él como para sus compañeros— perfectas recapitulaciones de toda su actividad durante la pensión, así como los catálogos de envíos con exacta precisión⁵⁹.

La recapitulación correspondiente al paisajista dice así:

D. Ángel Andrade

Pensionado por el paisaje, visitó y estudió Roma en sus museos y monumentos durante el 1.º trimestre y como preliminares para sus trabajos de envió, recorrió algunos de los alrededores de Roma en busca de motivos para sus paisajes. En su 2.º trimestre, el 1.º de 1896, empezó a hacer en el campo estudios preparatorios para su 1.º curso.

En el 2.º trimestre de 1896, terminó los dibujos parte de su 1.º envió y empezó a trabajar en el cuadro *El Tiber*; unos y otros merecieron elogios en la comunicación trimestral⁶⁰. A primeros de agosto

54 Luis. F. Olalla Gajete, *op. cit.*, p. 87, n.º 242, titulándolo «Niños, fuente y caballos», con las dimensiones arriba indicadas, pese a que en la ficha del Museo del Prado son 0,35 × 0,55 m.

55 En realidad está disfrutando de un mes de prórroga (como sucede con otros varios pensionados) pues termina la dicha pensión el 1-XI de 1893, habiendo tomado posesión de la misma el 1-X-1890 y siendo la fecha de nombramiento el 1-VIII-1890.

56 Ar. A.R. Pensionados 1873-1917, M-Z (Regidor): Regidor le pide a Vera un certificado para poder remitir su cuadro a través de la aduana de Irún («Lo mismo, en suma, que me fue exigido para admitir, exento de derechos, otro cajón que con estudios pintados envié a Barcelona en marzo próximo pasado»); dicho certificado podría encontrarlo en Madrid si se lo dirige a su nombre, calle Calderón de la Barca, 4-3.º izda. Añade respecto a los fotógrafos del cuadro (otro aspecto del reglamento, art.º 76) que careciendo de medios para hacerlas en una pequeña población, como Gouda en Holanda, ha pensado encargarlas a España. Y en cuanto a la memoria dice: «Temo mucho que, a pesar de mis buenos deseos, no resulte un trabajo siquiera medianamente serio, aunque me haya limitado a tratar consideraciones ligerísimas sobre la pintura de animales en los Museos de Italia, Bélgica y Holanda, que he tenido ocasión de ver».

57 Reglamento de 1894, Art.º 52: «Los pensionados por la Pintura de Paisaje entregarán: El primer año dos estudios dibujados del natural, no menores de 0,50 m; y un paisaje pintado al óleo, no menor de 1,50 m. —El segundo año un estudio de animales pintado en tela, que no sea menor de un metro, y otros dos de figura o de animales; las dimensiones de éstos dos últimos no excederán de dos metros. El tercer año un paisaje tomado directamente del natural y pintado al óleo y dos estudios de marinas, cuyas dimensiones no serán menores de dos metros. —El cuarto año un paisaje pintado al óleo, que no sea menor de tres metros, y en el cual se halle interpretada la naturaleza. —Podrá también, a su arbitrio, desenvolver en igual tamaño, una composición, cuyo principal motivo sea la naturaleza animal. —Presentarán además una Memoria referente a la Pintura de Paisaje. —Los pensionados por la Pintura de Paisaje residirán precisamente en Roma el primero y cuarto año, y en los dos restantes podrán viajar por Europa, quedando obligados en este

tiempo a fijar su residencia durante seis meses en Holanda, y, como mínimo, otros seis en París». Respecto a las permanencias fuera de Italia, los anteriores reglamentos (el de 1867, art.º 53 y los de agosto y octubre de 1873, art.º 46) se limitaban a señalar que, en aquellos años en que no era obligatoria la residencia en Roma, los pensionados «podrán viajar a su elección y fijar (por intervalos, se precisa en los de 1873) su morada en las capitales y ciudades de Europa afamadas por sus Academias, monumentos y Museos, con autorización del Director de la Academia».

58 Previamente Andrade había viajado a Italia con una pensión otorgada por la Diputación de Ciudad Real en 1888, y además de Roma visitó distintos puntos del país: Arezzo, Asís, Nápoles, Florencia, Capri, Pisa y Venecia (Carmen López-Salazar Pérez, *Angel Andrade (1866-1932)*, Ciudad Real, 1989, p. 17).

59 Esta nueva fuente de datos, del Archivo de la Academia de Roma, responde a la ampliación —dentro de las obligaciones del director— de la información que ha de contener el libro registro de los pensionados, según se deduce de la comparación del nuevo reglamento de 1894 (art.º 20, párrafo 1.º apartado «Segundo») con los de 1873 y 1877 (art.º 15, 1.º, 16, 1.º, respectivamente). Ello se complementa con la referencia a la figura del secretario en el nuevo reglamento, y concretamente con lo estipulado en una de sus obligaciones, la de llevar el Archivo de la Academia (art.º 62, 5.º).

60 Es la que envía el director interino, pensionado por Pintura de historia, César Álvarez Dumont, en 14-VIII-1896. Pero en la comunicación trimestral anterior (23-IV-1896) Vera había notificado que la salud de Andrade no le permitió salir al campo a estudiar durante los fríos y humedades del invierno, si bien ya empezaba a hacerlo y se ocupaba en trabajos preparatorios para su envío.

61 El correspondiente informe trimestral de Vera (6-VIII-1899) señala de forma genérica que ha sido en los Apeninos donde ha pasado dos meses ejecutando estudios para su cuadro de último año, y que en ese momento está en la Academia ocupado en el mismo.

62 Ar.A.R., Libro «CATALOGOS» de envíos (p.º 201)/Dirección Parte 2.ª, Hojas de servicio de los Sres. pensionados», pp. 175-180.

fue unos días a Civitavecchia y a fines del mismo, marchó a Piedilunga donde pasó hasta fines de septiembre haciendo estudios del lago homónimo. El 14 de octubre hizo entrega de su 1.º envío. El resto del 4.º trimestre del 96 lo dedicó a estudios preparatorios para sus envíos.

El 15 de febrero de 1897 marchó a los Apeninos por la línea Termini-Aquila en busca de asuntos para ejecutar su 2.º envío. El 12 de marzo avisó que fijaba su residencia en Piedilungo, donde pensaba ejecutar su 2.º envío, quedando allí todo lo que quedaba del trimestre trabajando en su envío de 2.º año.

Su 1.º envío figuró en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid siendo propuesto para una condecoración; obtiene por otro lado la Calificación honorífica. El 20 de septiembre regresó de Piedilungo donde ejecutó su 2.º envío. También visitó con los Sres. Ruiz y Bárbara las Exposiciones de Munich y Venecia, visitando monumentos de algunas poblaciones de Italia como Ferrara, Rávena, regresando a Roma como se ha dicho el 20 de septiembre.

Hizo entrega de su 2.º envío en 14 de octubre de 1897, continuando en Roma al final de ese año, ocupado en estudios preparatorios para el tercer envío.

1898

Salió para Nápoles el 14 de marzo, para estudiar sus museos y hacer estudios del mar allí para su 3.º envío. Su 2.º envío se le juzgó el 28 de febrero, consiguiendo un «Satisface las obligaciones reglamentarias». Regresó de Nápoles el 31 de marzo, en el 2.º trimestre continuó en Roma trabajando en su 3.º envío. El 6 de agosto fue a Terracina para hacer estudios para sus trabajos de envío y después de algunos de ellos y otros en Gaeta regresó a Roma el 25 de agosto.

En el 3.º trimestre ejecutó y entregó los trabajos del 3.º envío, tres cuadros: dos marinas y un paisaje. En el 4.º trimestre continuó sus estudios preparatorios para su 4.º envío, residiendo entre tanto en la Academia.

1899

Se le juzgó el 20 de febrero su 3.º envío con la calificación honorífica. El 1.º trimestre en Roma hasta el 18 de marzo en que marchó a Piedilungo (Umbria) para pintar allí su cuadro de último envío, regresando a principios de junio para comenzar su cuadro grande para el que había hecho varios estudios en el citado pueblo⁶¹.

Decidiéndose a cambiar el asunto de su envío pide licencia en agosto para ir a Gensano habiendo hecho algunos estudios en el lago homónimo, con los que pintó su cuadro de último año. Obtuvo el mes de prórroga. Su envío de 4.º año obtuvo la calificación honorífica⁶².

Llama la atención que no cumpliera lo prescrito en el reglamento sobre una estancia obligatoria en Holanda durante seis meses, y otra en

París por el mismo tiempo; no parece haber salido de Italia si exceptuamos su viaje a la Exposición de Munich de 1897.

Los catálogos de envíos reproducen del paisajista⁶³ lo siguiente: de 1.^{er} año, un cuadro pintado al óleo sobre tela, de 1,00 m de alto por 2,00 m de ancho y asunto *Una vista del Tiber de Roma* y dos dibujos al carbón sobre papel, *Un barranco en la campaña romana* (0,90 × 0,63 m) y *Un grupo de robles en los Apeninos* (0,63 × 0,90 m)⁶⁴. Ya sabemos que la calificación (3-VII-1897) es honorífica. De 2.^o año, tres pinturas al óleo sobre tela tituladas *Del abrevadero* y *En la presa* (1,80 × 2,00 m), *Buenas noticias* o *Carta del marido ausente* (1,62 × 2,00 m) y *Un rebaño* (1,62 × 2,00 m). Recordemos que la calificación es de 28-II-1898 y «satisface las obligaciones reglamentarias». En el 3.^{er} año, tres cuadros pintados al óleo sobre tela, *El golfo de Gaeta* (1,40 × 2,30 m), *Piccola marina de Capri* (1,40 × 2,30 m)⁶⁵ y *Canal de las lagunas pontinas en Terracina* (1,25 × 2,00 m). También hemos visto que la calificación es de 20-II-1899 y resulta honorífica. Y para el 4.^o año, un cuadro pintado al óleo sobre tela, *El lago de Nemi* (2,03 × 3,00 m) y una memoria sobre la pintura de paisaje. Su calificación (26-V-1900) es asimismo honorífica.

Vean por último la localización de algunos de éstos. *El lago de Nemi* se halla en la Diputación Provincial de Ciudad Real, mientras que en el Museo de la misma ciudad se guarda la *Piccola marina de Capri*; *En la presa* está en el Casón del Buen Retiro (Museo del Prado) y la *Carta del marido ausente* en el Ministerio de Asuntos Exteriores. En Oslo se encuentran otros dos óleos de Andrade cuya referencia no permite una fácil identificación con los títulos de los envíos, y son «Óleo, escena de jardín con figura» (Cancillería) y *Óleo grande, paisaje fluvial* (Cancillería), tal vez el *Canal de las lagunas Pontinas en Terracina*. Y la Embajada Española en Italia, por último, conserva unas *Barcas junto al Tiber*, igualmente de difícil identificación con los títulos precisos.

Hay, en resumen, un largo trecho entre el mito de Italia y sus consecuencias más pedestres como son las transcripciones de ese paisaje italiano, bien es cierto que pasando por el eslabón intermedio de las copias de aquellas realizaciones pictóricas italianas que se consideran modelos. Pero hemos de suponer que la ilusión que mueve a todos esos pensionados es la misma, llenar sus ojos y su sensibilidad con los testimonios de un arte que, en su intemporalidad, refleja lo que de eterno y conmovedor fijó el sueño humano, según las citadas palabras de Lapauze. No es óbice que los paisajistas ofrezcan, junto a la luminosidad mediterránea, la más sutil y cambiante atmósfera del norte de Francia, Bélgica y Holanda; tampoco lo es —para la conclusión que aquí se busca— el haber prescindido en estas páginas de los estudios originales de los pintores de historia (de figura). Tanto las copias italianas como la geografía (con o sin animales) y los celajes de Nápoles y Capri, la Umbría y el lago Trasimeno, los Apeninos o Venecia (que tanto interesó incluso a los pintores de figura) evidencian que Italia podía enseñar cosas nuevas a todos estos pintores, que seguían yendo allí como a tierra de promisión.

63 Ar.A.R., *ibidem*, Libro «Catálogo de envíos...», pp. 201-202, 207/208, 211/212 y 215/216.

64 Un parte trimestral (19-X-1896) del director interino, el pensionado por la música Fernando Carnicer, varía en algo los títulos de los dibujos al carbón («Un barranco en Aquacetosa» y «Un detalle del lago de Piedelugo») al dar cuenta de la ya conocida entrega el 14 de octubre, de los trabajos por parte del pensionado. De todas formas, los títulos oficiales son los que se consagran en el catálogo de envíos (8-IV-1897) y reproducen las actas de calificación.

65 Esta «Piccola marina de Capri» y el cuadro de anteriores envíos «Un rebaño», figuran en la relación de «Trabajos que se desean presentar en la Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebrará en Madrid el próximo mes de mayo», y que va adjunta a la solicitud de 25-III-1899 firmada por los pensionados Andrade, Alsina y Trilles (escultores) y Ezequiel Ruiz (grabador); piden exponer los envíos que se citan contando con el precedente favorable de 1897. El reglamentario informe (26-III-1899) del que es nuevo director, José Villegas, añade que no encuentra inconveniente en lo solicitado por los pensionados, y la correspondiente real orden de 3-IV-1899 contesta afirmativamente a lo pedido (excepto en el caso de Trilles por estar la obra —es un bajorrelieve— adosada y sujeta por yeso en San Francisco el Grande); pero se le recuerda a los interesados que, al ser envíos calificados y ya colocados, los gastos de traslado corren a cuenta de los solicitantes (Ar.-M.A.E., leg. 4342). Y en efecto, el *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1899*, recoge ambas obras de Andrade (p. 14) con los números 48 y 49 respectivamente (este último con la errata que se arrastra desde el catálogo de envíos de Roma, «Un rebaño» (*sic*) por «Un rebaño»).

EL CADÁVER EXQUISITO: EL DESNUDO Y LA MUERTE EN LAS PINTURAS DE LA ACADEMIA DE ROMA (1873-1903)

CARLOS REYERO

El mundo moderno, a pesar de la violencia real y figurada que constantemente le rodea, tiene un rechazo visceral hacia la muerte. Hemos trivializado nuestra fragilidad, pero, paradójicamente, alejamos nuestra mirada de aquello en que nos convertimos. Los cadáveres ya no pertenecen a la vida. No nos seducen. Sin embargo, hasta hace un siglo, eran utilizados todavía para cautivar los espíritus insensibles. Acaso por eso, Roma, una ciudad con recursos seductores de todos los tiempos, está llena de cadáveres: cuerpos en urnas de cristal, huesos que adornan muros y bóvedas, esqueletos envueltos en tules, corazones en relicarios de plata. De cera unas veces, de mármol otras, en la pintura se representan muchas veces. La muerte en Roma está integrada en su misma existencia. La muerte es su vida. Roma, ruinas, cadáveres... el más exquisito cadáver. En pocas ciudades se sufre de manera tan dramática como fascinante la conciencia del paso del tiempo, de la destrucción y de la resistencia a desaparecer.

Antes que los impresionistas empezaran a poner en duda el recurso seductor de los cadáveres, las primeras promociones de pintores de la Academia de Roma, que se suceden contemporáneamente a las exposiciones que dieron a conocer a esos maestros, provocaron una auténtica apoteosis —¿final?— de cadáveres. Conmovieron primero a los *dilettanti* italianos que los vieron por vez primera. Los circunspectos jueces de San Fernando los aprobaron después. Inundaron enseguida las exposiciones nacionales, donde se premiaron. Los mejores dieron más gloria al Estado en las universales. Durante algunos años aterraron a más de un visitante en los museos, donde algo de vivo tendrían porque envejecieron. Se ocultaron, sospechosos de todo, poco a poco, después. Y como al fin siempre «se encuentra aquello que ya no es necesario no reconocer... aquello que no hace peligrar nuestros hábitos»¹, hélos aquí de nuevo, seguramente ya otros, exquisitamente desempolvados.

1 MORAZA, J. L.: «Almacén (Placer)» en *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor*, Seminario sobre la experiencia moderna, San Sebastián, vol. I, p. 53.

En busca de un lugar exquisito

Siempre se recuerdan más las opiniones entusiastas respecto a la decisión de instalar la Academia en el Gianicolo que las contrarias, tal vez acalladas estas por la innegable belleza del lugar. En efecto, el emplaza-

miento del antiguo convento de San Pietro in Montorio, donde en 1881 se estableció la Academia Española de Bellas Artes de Roma, cuenta con seculares testimonios que lo elogian, desde las repetidas palabras del historiador franciscano del siglo XVII Luca Wadding, «loci situs amoenissimus est, aer saluberrimus, prospectus iucundissimus»², a las no menos famosas del panorama que desde allí se divisa, «sin duda el más ilustre, si no el más bello que puedan reflejar humanas pupilas», que escribiera el marqués de Lozoya, el cual recoge también el testimonio del pensionado Eduardo Chicharro para quien «la situación privilegiada del hombre sobre la tierra era la de vivir en una celda de San Pietro in Montorio»³.

El siglo XIX, tan propenso de suyo a la disgresión estética, suministra alabanzas no menos significativas. Valga citar, por casi ignoradas, las palabras de un cronista anónimo en la *Roma Artística* con motivo de la inauguración del edificio: «Può immaginarsi quanto sia felice la situazione di quegli studi posti su di un'altura, da cui si gode il magnifico panorama di Roma e della campagna romana, e che prospettano su di un giardino ed un'amenissima passeggiata. Là e quiete, là e riposo dal frastuono troppo vivo della città, là e luce, ispirazione»⁴.

Sin embargo, el «riposo dal frastuono troppo vivo della città» implicaba ciertos inconvenientes. Ya Casado del Alisal advirtió al Ministerio la gran distancia del centro «de vida y de trabajo artístico» y las desventajas que suponía para el contacto con otros artistas y obras. Curiosamente indica también la dificultad de los pensionados para salir después del anochecer obligándoles «a una fastidiosa reclusión»⁵. El propio Casado, director entonces, dimitió poco después de instalada la Academia en el Gianicolo «por motivos de salud»: con casi sesenta años debía de resultarle un gran esfuerzo el acceso a pie por la rampa del Monte Aureo.

En realidad, la elección del antiguo convento de San Pietro in Montorio como sede de la Academia fue un empeño personal del embajador en Italia, conde de Coello de Portugal, y supuso, desde luego, un alejamiento de la vida romana, que no se tenía en los primeros años de andadura de la institución. Claro que las condiciones materiales de entonces eran bastantes terribles. El propio Coello recuerda, a propósito de *Doña Juana la Loca* de Pradilla, que el cuadro había sido pintado «en un estudio miserable respirando la atmósfera mefítica del matadero..., atmósfera —continúa Julián Gállego— muy semejante a la que debía oler la enamorada viudad al destapar el ataud de su llorado esposo»⁶. A estas tristes circunstancias en que los pintores ejecutaban sus obras, valga añadir los datos de un contrato de alquiler fechado en Roma el 26 de Junio de 1875, via Mario de Fiori, n.º 59 B, que indica, «per uso dell'Accademia Spagnola, il primo piano detta casa composto di setti ambienti, piccolo retret, cucina ed annessi»⁷.

Este aislamiento no se hubiera sufrido de haber triunfado la idea de instalar la Academia junto a la antigua iglesia española de Santiago en la piazza Navona. Pero trató de justificarse por parte de muchos artistas y críticos como un refugio de paradisiaca tranquilidad necesario para la creación artística, una especie de «espacio ideal» por encima de las con-

2 Citado por GIGLI, L.: *Il complesso gianicolense di S. Pietro in Montorio*, Roma, 1987, p. 13.

3 LOZOYA, Marqués de: *Sotomayor*, Madrid, 1968, pp. 34 y 35.

4 «L'Accademia Spagnola», *Roma Artística*, 30 Gennaio 1881, p. 10.

5 Recogido por CASADO ALCALDE, E.: *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, p. 180.

6 GÁLEGO, J.: «La pintura de historia en la Academia de Bellas Artes de Roma», en el catálogo de la *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, Madrid, 1980, p. 24.

7 Archivo de la Academia de Roma. Correspondencia Oficial.

tingencias del mundo. Ni que decir tiene que esta concepción romántica quedaba tan distante de los objetivos que de Roma se pretendían como de cualquier experiencia moderna. El paso del tiempo no hizo olvidar los inconvenientes. De manera más o menos velada, en la documentación conservada se percibe la existencia de críticas hacia la Academia, probablemente también en relación con su emplazamiento. A propósito del éxito de *La invasión de los bárbaros* de Checa, Palmaroli escribe, por ejemplo: «en ello he tenido una verdadera satisfacción por cuanto ha venido demostrándose una vez más que a pesar de los detractores, que no faltan, del buen nombre de esta institución, los artistas que la forman vienen figurando siempre en primera línea de cuantas exposiciones toman parte»⁸, aunque incluso el propio Palmaroli, cuando había tomado posesión como director, había advertido que pese a tener «excelentes vistas panorámicas, está aislada, incomunicada del centro artístico y social de Roma, y expuesta a los rigores de las estaciones»⁹.

Acaso también debido a eso es más acuciante la obsesión por prestigiar la institución durante los primeros años. En un escrito de Palmaroli a Rafael García Santisteban, del Ministerio de Estado, Palmaroli defiende la importancia que hasta entonces ha tenido la Academia, así como la necesidad de mantener su autonomía¹⁰. Más tarde, el mismo director, por ejemplo, evita una reprobación a Viniegra, tanto «para evitar disgustos al joven Viniegra» como «una campanada siempre perjudicial a la Academia»¹¹.

Cuando Alejo Vera se convirtió en director volvió a quejarse ante el Ministerio argumentando viejas consideraciones sobre el emplazamiento: «Ya que salió victoriosa la desgraciada idea de instalar la Academia en este sitio desierto y expuesto por su elevada situación a todas las inclemencias del invierno, con notable perjuicio, tanto para la vida artística como para la higiene, parece natural que se hubiera pensado en salvar estos inconvenientes»¹². Un informe del Administrador de la Obra Pía escrito poco antes considera que «la vida claustral y comodona del edificio oficial es una rémora, pues empequeñece y coarta las aspiraciones del genio» y recomienda que «los pensionados deberían vivir en la libertad e independencia..., el edificio fijo y espléndido, donde hay hasta mesa de billar y cocinero, pinche y jardinero, no puede producir más que antagonismos y pereza»¹³.

Por consiguiente, voluntaria o involuntariamente, el emplazamiento físico de la Academia propició su tendencia a constituirse en recinto cerrado, como han seguido reconociendo después muchos residentes en la misma¹⁴. Este —al menos relativo— alejamiento de la vida urbana se contradecía con la necesidad de aprender en el exterior que justificaba el viaje a Italia. Los pintores, de todos modos, salvaron, como pudieron, esta adversidad. De hecho, como casi ningún impedimento físico se hace absolutamente insuperable, los pintores usaron —y abusaron— de cuantas posibilidades de «escapar» les daba el reglamento. En concreto, los reglamentos de 1873 (Artículo 46) y 1877 (Artículo 53), aunque obligan a residir en Roma, también autorizan a los pensionados a «viajar a su elección, y fijar por intervalos su morada en diferentes capitales y ciudades de Europa, afamadas por sus Academias, Monumentos y Mu-



Claustro de la Academia

8 Archivo de la Academia de Roma. Asuntos Oficiales. Todo ello aparece tachado en el borrador del informe trimestral correspondiente a los meses de abril a junio de 1887.

9 Recogido por BRÜ, M.: *La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971, p. 150.

10 «En el Palacio de España, esto es en nuestra Embajada, ahora parece que se considera esta Academia como una especie de hospicio en donde se recogen por favor artistas y que estos tienen que agradecer hasta la más pequeña cosa que el gobierno les proporciona. V. sabe perfectamente cuan rigurosas y laboriosas son las oposiciones que se hacen para obtener las plazas de pensionado de número y cuan importantes circunstancias necesita reunir los de mérito (...), si reciben habitación y subsidios lo pagan crecidamente con los envíos que guarda por propiedad el Estado (...), creo que las obras que el Estado ha recibido de Pradilla, Moreno Carbonero, Plasencia y Oms representan algo más que lo que del Estado han recibido y así como el Estado remite al tribunal de la Academia de San Fernando los envíos para ver si han cumplido bienamente con sus obligaciones y de lo contrario suprimirles la pensión, así los pensionados tienen derecho a que se les dé lo que se les ha ofrecido a llamarles a oposición o concurso. Además, la Academia depende de la Embajada de España en Roma pero tiene también su autonomía que con gran tacto y delicadeza han respetado todos los representantes de España siempre según creo y de seguro durante mi dirección y ahora no sucede así (...). Se trata de un borrador de hacia 1888/1889 (Archivo de la Academia de Roma. Correspondencia Palmaroli).

11 Archivo de la Academia de Roma. Correspondencia oficial. Borradores.

12 Escrito de Vera al Ministerio fechado en noviembre de 1892. Archivo de la Academia de Roma. Correspondencia oficial. Borradores.

13 BRÚ, *Ob. cit.*, pp. 161-162.

14 «...en un lugar donde todo parece preparado para sentirse en el paraíso resulta que sus habitantes, lejos de pasar el tiempo en exótica contemplación cantando himnos y glorias, viven envueltos en tantos problemas de convivencia» (LORENTE LORENTE, J. P.: «Hermenegildo Estevan y la Academia Española de Roma», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, XVI, 1990, p. 91). Del mismo autor «Sociología de una comunidad artística: La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1914-1939)», *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, 4, 1990, pp. 113-123.

seos». En el de 1894 se dice incluso que los pintores de historia «quedan obligados a fijar su residencia precisamente en París durante el período de seis meses como mínimo» (Artículo 51).

En realidad, la idea de Academia en sus orígenes, como institución destinada a la formación superior de artistas, no hay que vincularla sólo a un espacio concreto y único, aunque este tenga su importancia, sino a un proyecto que tenía Roma como sede. De hecho, una gran parte de los cuadros al amparo de las pensiones ofrecidas se realizaron en otros lugares de Italia y del mundo, aunque la filosofía fuera académica y la financiación estatal. El mito nunca oprimió más de lo que, de antemano, se consintió. De los fracasos, como de los éxitos, seguramente sólo en parte fue Roma protagonista. Olvidar la posibilidad que se daba a los artistas de acceder, por lo que Roma significaba todavía, a un contexto internacional, eminentemente oficialista, desde luego, como demuestra la presencia de las obras en las exposiciones universales, es ignorar una de las consecuencias más decisivas que para los pintores españoles supuso la Academia en el siglo pasado.

El desnudo: un ejercicio sobre vivos y difuntos

El reglamento de 1873, por el que se rigió la primera promoción de pensionados, obligaba a los pintores de número, entonces en el segundo año de su pensión (los de mérito no tenían entonces esta obligación), a entregar «un cuadro en cuyo asunto entre una o dos figuras» (Artículo 48). Aunque no se indica que dichas figuras tuvieran necesariamente que aparecer desnudas, todos los pintores recurrieron a temas en los que «por necesidades del guión» las figuras debían aparecer total o parcialmente desnudas. Ello se explica, seguramente, por la tradición de los antiguos pensionados en Roma, que se ejercitaban así en la representación anatómica.

El reglamento siguiente, el de 1877, es, en este sentido, bastante más preciso, e indica que los pensionados de número «consagrados a la pintura de historia» deberán entregar al terminar el primer año —en vez del segundo— «una figura pintada, estudio del modelo vivo y del tamaño natural, desnuda del todo o en parte, según convenga a la idea o personaje representado» (Artículo 55), en tanto que para los de mérito, obligados a partir de ahora, sigue sin hacerse referencia al desnudo. El compromiso se limita a «un cuadro de composición de dos o más figuras» (Artículo 56). El reglamento de 1894 simplifica de nuevo las cosas y obliga a los pensionados a realizar «una figura pintada, estudio del modelo vivo y al tamaño natural» (Artículo 51).

La representación del cuerpo humano comenzaba con los ejercicios de dibujo de modelo. Ya antes de establecerse la Academia en el Gianicolo, Barcía, compañero de los pensionados de la primera promoción, reflexiona sobre una noche de 1875 en la que fue a un estudio a dibujar: «Había modela desnuda. Una bella muchacha de formas correctas y en la que parecía notar cierta seriedad y pudor. Mientras dibujaba se me ocurrían cien cosas sobre aquella pobre criatura: ¿Hasta que punto sería culpable en lo que hacía? Ciertamente que el hacer la modelo desnuda parece

absolutamente incompatible con el pudor, sin embargo, por más que sea difícil se comprende que en rigor puede hacerse con cierta pureza y sabe Dios si en circunstancias dadas, con buena conciencia. ¿No la estaba dibujando yo, y lo hacía con conciencia formada, creyendo no pecar absolutamente en ello?... Desnuda en presencia de treinta hombres, aun conservaba un no se qué de inexplicable del pudor cristiano y de la atmósfera santa de un convento?¹⁵.

Estas «posibles implicaciones personales» hacia el modelo desnudo no desaparecen —sino muy al contrario— cuando las clases se comienzan a impartir en la propia Academia. El artículo 6 del reglamento de régimen interior de 1894 establece que «durante los seis meses de invierno dispondrán los señores pensionados, por la noche, de dos horas de modelo para su estudio». Este modelo podía ser indistintamente masculino o femenino, pero se aclara expresamente— «fuera del servicio de la clase no podrá permanecer modelo ninguno de mujer en el local de la Academia una vez entrada la noche».

El tema tiene también una importancia añadida a causa de la relativa ausencia de desnudos dentro de la pintura española, incluso durante el propio siglo XIX. Un crítico de la época escribía, en este sentido, que «en España existe... el horror al desnudo»¹⁶. Por eso, esta posibilidad que el reglamento exigía permitió conectar nuestra pintura, mucho más incluso que los últimos envíos, con las corrientes internacionales del arte académico. Así pues, no hay que considerar tales obras como simples trabajos menores o preparatorios, al menos en sí mismas, aunque durante un primer momento parecen, por parte de algunos, tener ese carácter, eclipsadas, naturalmente, por los grandes cuadros posteriores.

En los años finales del siglo se alzaron voces contra esta importancia de la anatomía en los estudios artísticos, todo ello en el marco de una crítica general a la validez de la Academia. En concreto, Martín Rico ironiza sobre algunas preguntas del ejercicio teórico para las pensiones de Roma: «Pregunta 45: Adán anatómicamente considerado. Se conoce que les gusta tomar las cosas muy al principio. ¿Y como lo habrán sabido? Porque del traje ya teníamos idea, pero de las formas... Pregunta 7. Columna vertebral. Su objeto... Pregunta 31. Ángeles. Mucho debe haber adelantado la anatomía en la escuela y me alegraría asistir a la lección y ver al profesor con el escabelo en la mano explicando ángeles»¹⁷. Como se ve, en realidad, son las mismas críticas que había hecho el Realismo francés a la pintura académica cuatro décadas antes.

El primer grupo de este tipo de cuadros está constituido por los envíos de segundo año de los pintores de número por la pintura de historia de la primera promoción, es decir, Francisco Pradilla, autor de *Náufragos* (Museo del Prado, depositado en el Ayuntamiento de Madrid), y Casto Plasencia, que tituló su obra *Juegos de amor*. Una cierta procacidad debió de verse en este último a juzgar por el siguiente comentario: «Si este joven profesor creyó que ofreciendo un tan poco delicado simulacro, lograría excitar la simpatía de cierta tendencia estética, se ha equivocado; el realismo artístico no medrará por ese camino»¹⁸. ¡Nada más lejos de este cuadro que el Realismo, sin embargo!

A partir de la segunda promoción estas pinturas son siempre envíos

15 PARDO CANALIS, E.: «Don Ángel María de Barcia», *Revista de Ideas Estéticas*, 1977, pp. 268-269.

16 NAVARRO LEDESMA, F.: «Exposición de Bellas Artes», *El Globo*, 22 de junio de 1897.

17 RICO, M.: «Las pensiones de Roma. Voto de calidad», *El Imparcial* 24 de noviembre de 1894. Recorte de prensa del Archivo de la Obra Pía, Legajo D-IV-2586). También hicieron críticas Emilio Sala y Raimundo de Madrazo (Véase nota 24).

18 Recogido por CASADO, *Ob. cit.*, tomo I, p. 859.

de primer año que estaban obligados a ejecutar todos los pintores de figura. El pensionado de mérito Alejo Vera representó «la familia de un mártir depositando ante su tumba una corona como amoroso homenaje»¹⁹. En cuanto a los de número, Eugenio Oliva eligió un tema ibérico, el *Viriato* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Cáceres), que le permitió estudiar el rudo desnudo masculino del lusitano, mientras que Manuel Ramírez se inclinó por la morbidez femenina en un tema típico del eclecticismo internacional *Baño pompeyano* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Badajoz).

Los pintores de mérito que tomaron posesión en 1882, José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degrain, pintaron respectivamente *Dos gladiadores romanos después del combate* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga) y un *Episodio de una inundación*. Ambos cuadros fueron muy alabados por el embajador Conde de Coello cuando se expusieron en Roma. En el primero aparecen dos figuras, una «de pie, figura hermosa, lava en los subterráneos del coliseo de Flavio la grasa de que ha untado su cuerpo antes de la lucha, mientras el otro descansa en una de las gradas de piedra al lado de un estanque». Como de costumbre, la crítica decimonónica descubre en su fisonomía, tras el orgullo del triunfo, «la tristeza y melancolía resignada» de quien sabe que sucumbirá a «la voluntad de una mesalina»²⁰. En cuanto al de Muñoz Degrain, el embajador habla de los dramas extremos del cuadro, el terrible espectáculo del desbordamiento contemplado por las figuras en primer término, mientras una mujer se esfuerza en salvar a su pequeño. El valenciano se sustrajo, a través de un «tema del día», a los convencionalismos romanos que imponía la tradición del género.

El pintor de número de la tercera promoción Ulpiano Checa siguió con otro tema «a la romana», entre lo histórico y lo mitológico, *Numa y la ninfa Egeria* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro) y su compañero Francisco Maura, un argumento bíblico, *La casta Susana*. El pensionado de mérito Emilio Sala tituló su cuadro *Las bacantes*.

20 COELLO, Conde de: «Exposición de la Academia Española en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 1884, n.º XXII, p. 366.



EUGENIO ÁLVAREZ DUMONT.
La muerte de Adonis



SALVADOR VINIEGRA.
El primer beso

Los pintores de la cuarta promoción siguen debatiéndose —para su envío de primer año como para todo— entre ajustarse a la tradición de un reglamento o aprovecharlo para incorporar temas cotidianos, que eran la exigencia de los salones y exposiciones oficiales. Así, Eugenio Álvarez Dumont, elige *La muerte de Adonis* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Badajoz) y José Garnelo *Cornelia, madre de los Gracos*, cuadros muy meritorios, sin duda, pero en el fondo antiguos, sobre todo si se comparan con *Una autopsia* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Málaga) de Simonet, que recoge las últimas preferencias del gusto internacional. El pintor de mérito Salvador Viniegra transmite toda la sensualidad finisecular a través de un Adán y Eva que tituló *El último beso* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro).

La última promoción que vivió en la Academia durante el siglo XIX, ya sin pintores de mérito, estuvo compuesta, por lo que a la historia respecta, por César Álvarez Dumont, que tituló su primer envío *Galeotes* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Lugo) y Joaquín Bárbara Balza, que representó a un *Pescador conduciendo en una barca los cadáveres de dos naufragos* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Alicante).

Los primeros que ocuparon el antiguo convento del Gianicolo en el siglo XX optaron por temas legendarios para estos envíos, con la clara intención de alejarse del realismo que lo invadía todo. Recurrieron así, en apariencia, a la tradición, para entroncar de algún modo con las inquietudes escapistas en boga, si bien, de hecho, su tratamiento pictórico tenía un componente más o menos acusado de naturalismo. Así, Eduardo Chicharro tituló su cuadro *Pigmalion*; Manuel Benedito, *Infancia de Baco* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y Fernando Álvarez de Sotomayor *Baño pompeyano* (Ministerio de Asuntos Exteriores, Embajada de España en México).

El último envío: el gran cuadro de historia

El principal objetivo de los pintores de figura durante su pensión en Roma —en especial para los de número, pero también para los de mé-

rito— era la realización de un gran cuadro de historia que les diese fama y reconocimiento públicos de por vida. En gran medida, por lo tanto, la última fase del desarrollo del género histórico en el siglo XIX va ligada, directa o indirectamente, a la historia de la Academia de Bellas Artes de Roma. El propio director, José Casado del Alisal, pintó en Roma una de las obras capitales de su producción, *La campana de Huesca* (Museo del Prado, depositado en el Ayuntamiento de Huesca), lo que hay que interpretar como un «marchemos todos juntos y yo el primero» en un momento tan significativo como 1881, cuando se inauguró el edificio del Gianicolo: «...esa bóveda oscura, pesada, fría, con paredes de toscos sillares y un arco rebajado que envuelve en sombra el montón de los ensangrentados cadáveres», describe la prensa madrileña al observar las cabezas separadas de sus cuerpos en primer término²¹. Se cuenta incluso que Casado había pedido cabezas a los hospitales de Roma que rodaron por su estudio para ser pintadas²². El cuadro ya había causado sensación en Italia, hasta el punto que se habla de él como la estrella de la exposición, aunque también presentó otras obras. A propósito, se comenta que «il Direttore avrebbe potuto esimersi dall'espore le sue opere acanto a quelle dei pensionati»²³, pero hay que entender esta actitud de Casado como una proclama de los ideales de la institución, que inauguraba su sede con uno de los argumentos más espeluznantes que se han pintado dentro del género.

En concreto, la obligación de los pensionados de número por la pintura de historia era, según el Reglamento de 1873, realizar, en el tercer año, «un cuadro de composición con dos o más figuras del tamaño natural» (Artículo 48). A los de mérito se les exigía «en los años segundo y tercero... un cuadro de composición con figuras de tamaño natural, cuyo número no baje de tres, y deberán entregarlo al terminar su pensión, quedando como propiedad del Ministerio el boceto» (Artículo 49). El reglamento de 1877 es más preciso: especifica que los pensionados de número entregarán «al terminar el tercer año, un cartón o boceto de metro y medio aproximadamente como dimensiones mínimas, de un asunto tomado de la Historia sagrada o profana, o de la Mitología, y compuesto de tres figuras a los menos, cuyo trabajo habrá de servir de base para el cuadro de último año de pensión, del cual podrá además hacer los estudios preliminares. / Al terminar el cuarto año, el cuadro de composición del boceto o cartón enviado el año anterior con figuras del tamaño natural, y cuyo tamaño en su lado mayor no exceda de cinco metros» (Artículo 55). A los pensionados de mérito se les imponía una obligación similar, aunque respecto al tema se habla de que esté «tomado de la historia de la literatura nacional» (Artículo 56). Cuando en el Reglamento de 1894 se suprime la distinción entre pensionados, estas obligaciones permanecen más o menos invariables (Artículo 51). Entre las voces que cuestionaron entonces su sentido figuró Raimundo de Madrazo, según el cual, «que el pensionado envíe el tercer año un cartón del cuadro que ha de ejecutar al año siguiente es lo bastante para que pierda todas las ganas de hacerlo, pues puede fácilmente cambiar de idea y de manera de ver el arte, lo que sucede con harta frecuencia en artistas de mérito»²⁴.

21 MARTÍNEZ DE VELASCO, E.: «La leyenda del Rey Monje, cuadro del Sr. Casado del Alisal», *La Ilustración Española y Americana*, 1882, n.º V, p. 83.

22 COMAS Y BLANCO, A.: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, 1890, pp. 21-22.

23 «L'Accademia Spagnuola», *Roma Artistica*, 30 Gennaio 1881, pp. 10-11. También: «L'Inaugurazione dell'Accademia Spagnuola», *La Capitale*, 25 Gennaio 1881; E. G.: «Note sulle opere dell'Accademia di Spagna», *Roma Artistica*, 7 Febbraio 1881, pp. 19-20.

24 La crítica de «persona tan competente como Raimundo de Madrazo» apareció en *La Época* (14 de septiembre de 1894), dirigido al director el 10 de noviembre desde París, en el que se dice también que «no por cumplir lo que manda el Reglamento se forma un buen artista. Para que este haga progresos, lo primero, lo esencial es que trabaje con amor, con entusiasmo, y eso solo se obtiene no poniéndole trabas inútiles... Los artistas pensionados buscarán el modo fácil y cómodo para ellos de cumplir con el Reglamento, y mientras tanto, pintarán cuadros de pronta venta para poder subsistir... El ejercicio teórico de la oposición es una inutilidad...» (Manuscrito conservado en el Archivo de la Obra Pía, Legajo D-IV-2586).

Los grandes cuadros de historia de los pintores de la primera promoción, aparte de *El juramento que el marqués de la Romana y su ejército hacen ante sus banderas de abandonar las playas del Norte y volar al socorro de la patria en 1808* (Museo del Prado, depositado en el Museo del Ejército de Madrid) —un cuadro, por lo demás, «a la antigua», tanto desde el punto de vista estilístico como temático—, representan la primera remesa de gloriosos cadáveres que conmovieron al público en las exposiciones nacionales. Alejandro Ferrant elige uno de los desnudos masculinos representados con más frecuencia en la pintura occidental, el de San Sebastián. Bien en el momento de sufrir el martirio o bien curado de sus heridas, su cuerpo es siempre un espléndido objeto de seducción visual. El hallazgo de su cadáver en la cloaca máxima fue el tema de su gran obra, ejecutada en Roma entre el mes de enero de 1876 y mayo de 1877 (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro). Es importante destacar el protagonismo visual y, sobre todo, argumental que tiene el cadáver dentro del cuadro, tanto en su ejecución como en su resultado final. Ferrant fue con su amigo Barcia a la basílica de San Sebastián en la via Appia, donde cuenta que se extraviaron en la oscuridad. Allí tomó distintos apuntes. Ello revela tanto un interés arqueológico como un esfuerzo por ponerse en trance «misterioso-necrofilico» para pintar. En el catálogo de la Nacional de Bellas Artes de 1878, donde obtuvo primera medalla, se hace mención expresa a que el santo se aparece en sueños a la matrona Lucina indicando donde está su propio cadáver. Los comentarios críticos no eluden las morbosas referencias complacidas a describir la ausencia de vida: «el sello de la muerte está embellecido», escribe rotundamente Peregrín García Cadena. Barcia se refiere a «la luz sugestivamente imaginaria, fría, verdosa y húmeda que resbala por todo el cuadro... y del pecho del santo parte la vibración mayor»²⁵.

Francisco Pradilla ejecutó uno de los cuadros más famosos que se

25 Todas estas noticias proceden de CASADO, 1987, *Ob. cit.*, vol. I, pp. 371-388.



FRANCISCO PRADILLA.
Doña Juana la Loca

pintaron al amparo de las pensiones en Roma, *Doña Juana la Loca* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), que le valió a su autor la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1878, entre otras recompensas. Repetidas veces se ha señalado en esta pintura la importancia de la muerte como recurso de seducción. Parece ser incluso, según Casado, que, a tenor de un dibujo previo conservado, una primera idea habría sido la comprobación de que no le habían robado el cadáver de su marido, haciendo abrir el féretro»²⁶.

26 CASADO, *Ob. cit.*, vol. I, p. 676. Véase también: REYERO, C.: *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 329-331; RINCÓN, W.: *Francisco Pradilla*, Madrid, 1987, pp. 22 y ss.

El cuadro de último envío de Casto Plasencia se tituló *El origen de la República romana* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Alicante). Ya el informe trimestral del director, Casado del Alisal (10-IX-1876), aclara que representa «el cadáver de Lucrezia... presentado al pueblo para escitarle a la venganza y a la rebelión contra el tirano» (*sic*). El catálogo de la Nacional de 1878, donde se expuso, explica de nuevo que «tomaron el cuerpo de Lucrecia y trasportado al foro, escitan al pueblo». El evidente protagonismo del cadáver —según García Cadena «desproporcionado y antiestético»— hace que determine una buena parte de las críticas negativas que recibió el cuadro²⁷.

27 Noticias procedentes de CASADO, *Ob. cit.*, vol. I, pp. 860-867.

La promoción siguiente aumentó la relación de cadáveres o de agonizantes. *Numancia* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Soria), de Alejo Vera, mereció, por ellos, la atención de los diarios italianos cuando se expuso en Roma: «è dipinto con grande magistero, ma sente alcun po' di quella que ora noi diciamo scuola vecchia; per esempio, è fuori luogo la donna che in questo trambusto sotto le mura, beve il veleno in un coppa rotonda: figura piuttosto teatrale. I vari gruppi, molto espressivi del resto, no sono tra loro proporzionati secondo i piani in cui si trovano: le mura della città sono troppo sottili, quasi porte per quinta e al di dentro frastagliate con minuziosi dettagli che tolgono alla grandiosità della scena»²⁸.

28 E. G.: «Note sulle opere dell'Accademia di Spagna», *Roma Artística*, 7 Febraio 1881, pp. 19-20.

Eugenio Oliva no eligió un cadáver —pero casi— porque recurrió al tradicional argumento de los «últimos momentos»: *Cervantes en sus últimos días escribe la dedicatoria al conde de Lemos* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Ciudad Real). Un crítico de la Nacional de 1884, donde se expuso, comenta —a propósito de lo excesivamente narrativo del cuadro— que «en Roma, donde el fuego del Renacimiento alienta a los artistas, él se ha enfriado, pues fue en otras obras mucho más vigoroso y enérgico»²⁹.

29 CRUZ, V. de: *Catálogo comentado de la Exposición de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 00.

En cuanto al otro pensionado de número, Manuel Ramírez, tituló su cuadro de último envío *Pedir limosna para enterrar a don Álvaro de Luna* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Sevilla), que no obtuvo más que segunda medalla en la Nacional de 1884. A pesar de que la cabeza está colgada en lo alto de un palo, un crítico afirmó entonces que «muchos espectadores no llegan a enterarse de que está allí esa cabeza»³⁰. Parece ser, sin embargo, que la pintura había llamado mucho la atención cuando fue expuesta en Roma en 1883, «uno de los más sombríos cuadros de los anales de nuestra patria»³¹. Por cierto que Ramírez tenía en la mente, para su última obligación como pensionado, otro cadáver, nada menos que el del Cid, «llevado muerto a vencer en su última batalla», tema del que incluso realizó el boceto de tercer año³².

30 FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: «Exposición de Bellas Artes Artículo IV. Cuadros históricos», *La Ilustración Española y América*, 1884, n.º XXIII, p. 383.

31 COELLO, Conde de: «Exposición de la Academia de Roma», *La Ilustración Española y América*, 1884, n.º XXII, p. 366.

32 BRU, *Ob. cit.*, p. 145.



JOSÉ MORENO CARBONERO.
La conversión del duque de Gandía

Los pensionados de mérito Moreno Carbonero y Muñoz Degrain, dos de los más grandes artistas pensionados en Roma, pintaron allí sendas obras maestras de la pintura española como obligación de su último envío. José Moreno Carbonero es el autor de *La conversión del duque de Gandía* (Museo del Prado, depositado en el Musel de Bellas Artes de Granada), donde a la vista queda el más exquisito cadáver que la historia ha registrado, el de la emperatriz Isabel de Portugal. Pocos argumentos alcanzan tal obsesión por la belleza y el paso del tiempo, la muerte y la eternidad, el amor imposible, las pasiones de antaño y la renuncia a la mundanales desdichas: «Imposible ejecutar mejor aquella ruina; aquel féretro y aquellos paños son de lo más hermoso que hemos visto», escribe Vicente de la Cruz a propósito de su exposición en la Nacional de 1884 donde fue premiado con primera medalla³³. El conde de Coello, por su parte, recuerda los versos del duque de Rivas: «No más abrasar el alma / Con sol que apagarse puede; / No más servir a señores / que en gusanos se convierten»³⁴. El cuadro ya había llamado también mucho la atención en Roma cuando se expuso, donde se descubre «carácter español». *L'Art en Italie*, un periódico que se edita en francés llega a decir, después de hablar de que la Academia Española es la rival de la Academia Francesa, lo siguiente: «nous serions bien contents si certains de nos célébrités italiennes servaient en faire autant que les jeunes peintres qui habitent le Janicule, à l'ombre du drapeau de Castille et Aragon»³⁵. En su tiempo, se vio en la elección del tema un testimonio del esfuerzo juvenil por cautivar con un argumento y una puesta en escena similares a los de la Juana la Loca de Pradilla. Ello pone en evidencia una cierta caracterización estilística y temática de los pintores formados en Roma al amparo de la Academia: «Había también féretro, tapetes, águilas, contemplación dolorosa y podían, como en *Doña Juana*, hermanarse la riqueza del color, el esmero en la ejecución, lo sentimental y lo bonito... se estremecieron de horror aquellos palaciegos dispuestos a rendir adulaciones hasta a los cadáveres... La preocupación del artista

33 CRUZ, *Ob. cit.*, p. 43.

34 Citado por el CONDE DE COELLO: «Dos nuevas exposiciones de los artistas españoles en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 22-IV-1885, n.º XV, 1884, p. 258.

35 ODESCALCHI, B.: «L'Exposition de l'Académie de l'Académie d'Espagne», *L'Art en Italie*, 4 de mayo, 1884, n.º 18, pp. 1-3. En otro periódico, a propósito del mismo cuadro, se dice que la colonia pictórica española en Roma no tenía tanto éxito desde los tiempos de la *Juana la Loca* de Pradilla (GLAUCO: «Pittura Spagnuola», *L'Italia*, 18 de agosto, 1884, pp. 123-126).

36 FERNÁNDEZ FLOREZ, «Art. cit.», pp. 382-383.

37 FERNÁNDEZ FLOREZ, «Art. cit.», p. 382.

38 Se sabe que fue muy alabado por la propia casa real italiana. A propósito de este cuadro, se consideró el problema del tamaño de los cuadros. El Ministerio acordó «llamar la atención del Director de la Academia Española de Bellas Artes en esa Ciudad sobre la necesidad de atenerse al Reglamento respecto de las dimensiones de los envíos de los Pensionados, porque se observa una tendencia a exagerar el tamaño de las obras en perjuicio de las mismas y que hace poco menos que imposible darlas una colocación adecuada» (Archivo de la Academia de Roma. Correspondencia Oficial, 17 de Julio de 1887).

es el féretro». Pero todavía hay críticos a los que les parece poco: «convertir al marqués de Lombay, ocultándole el rostro de la Emperatriz tras de preciosos encajes, no puede ser; fealdad, podredumbre, gusanos, requiere lógicamente el cuadro... el cadáver y el marqués han debido estar unidos por una corriente espiritual, sin la cual no existe conversión posible»³⁶.

Antonio Muñoz Degrain pintó el conocido cuadro de *Los amantes de Teruel* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro): «Entra en la iglesia seguida de sus amigas, le besa, y muere del placer y del dolor de besarlo», escribe Fernanflor en *La Ilustración Española y Americana*. Pero critica, precisamente por eso, que el cuadro representa un instante después —«nosotros no hemos presenciado el beso»—, de modo que contemplamos dos cadáveres: «Marsilla está en un ataúd; el ataúd sobre un templete dorado, Isabel reclinada sobre el templete, con la cabeza sobre el pecho del cadáver... y ya muerta»³⁷.

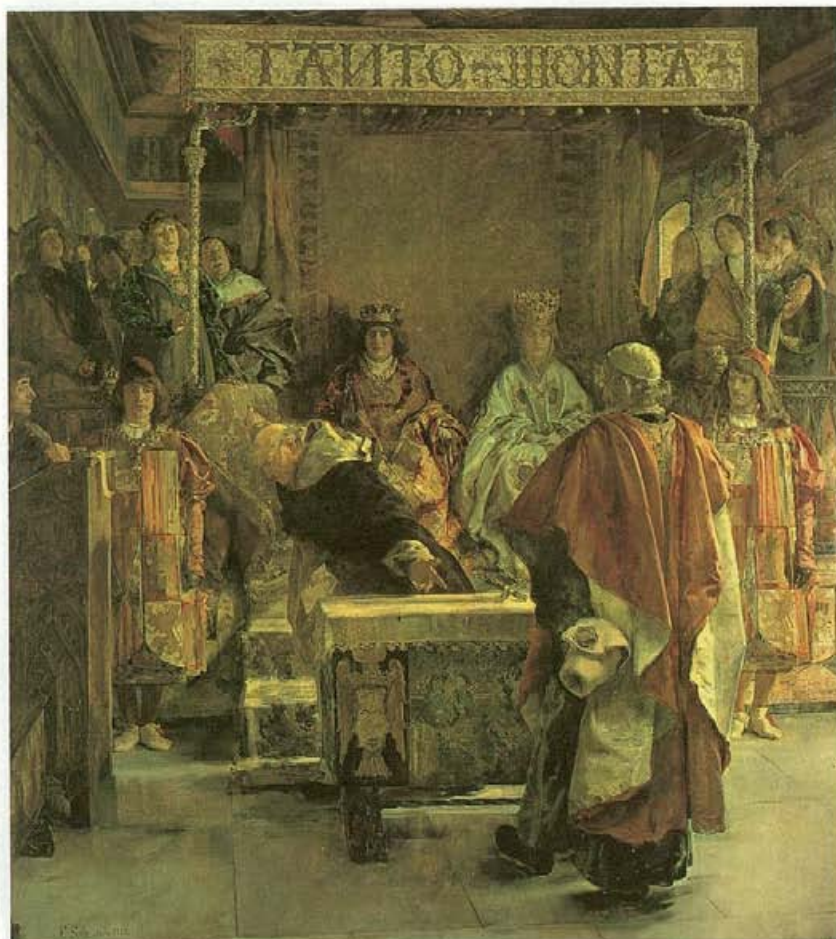
El pensionado de número Francisco Maura eligió un asunto espeluznante para su cuadro, *La venganza de Fulvia* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife): Fulvia, casada con Marco Antonio y mujer de costumbres disolutas, profesaba un odio feroz a Cicerón. La mano derecha y la cabeza de este le fueron enviadas a Roma por orden de su esposo y se cuenta que atravesó la lengua del orador con una aguja.

Su compañero Ulpiano Checa, aunque atraído por el tema de la destrucción, no se deja llevar, en esta ocasión, por la tradición de los cadáveres. *La invasión de los bárbaros*, que desapareció en un incendio, fue, con todo, un cuadro muy celebrado, tanto en Italia como en España³⁸.

En la última década del siglo, se observa, al hilo de la crisis del género y de los varios intentos —casi siempre en vano— por renovarlo, un abandono de esta «temática cadavérica». Así, el pensionado de mérito Emilio Sala, autor del cuadro *La expulsión de los judíos* (Museo del



ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN.
Los amantes de Teruel



Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada), trata de buscar un argumento que sirva para reconsiderar ciertos tópicos históricos, al tiempo que explora nuevos recursos compositivos y colorísticos.

De los pintores de la cuarta promoción, ya sólo Eugenio Álvarez Dumont elige un argumento abiertamente dramático y pesimista para su cuadro *Trafalgar* (Museo del Prado, depositado en el Instituto Cabrera Pinto de Santa Cruz de Tenerife). En cambio, José Garnelo, acaso influido por las conmemoraciones del cuarto centenario, pinta los *Primeros homenajes de América a Colón* (Madrid, Museo Naval), que, por lo demás, no es de lo más brillante de su producción. Hay que considerar esta opción, sin embargo, como claramente conservadora y en relativa sintonía con la tradición de la Academia. Parece inexplicable que no se atreviera con un tema del día, que podía haber escogido más o menos enmascarado de historia, o a la inversa, sin tanta retórica al menos, como obligación de pensionado, cuando por los mismos años triunfaba en Madrid su cuadro *El duelo interrumpido* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia). Así, el pensionado

de mérito, Salvador Viniegra aspiró a dar a *El Compromiso de Caspe* un aire de inmediata realidad; y el de número Enrique Simonet optó por la otra vía moderna, la religiosa más o menos teñida de simbolismo, en su cuadro *Flevit super illam* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Málaga).

Los pintores de historia que vivieron en Roma los últimos años de la centuria se mostraron en esto bastante poco atentos a los cambios del gusto. Joaquín Bárbara Balza, después de renunciar a ejecutar una escena del Apocalipsis como último envío —un tema desde luego muy fin de siglo— se fue la primavera de 1898 a Capri y se decidió a pintar —por desconocida inspiración— *La cena de Emaús* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Jaén). El otro pensionado, César Álvarez Dumont, al igual que su hermano Eugenio, pensó que los temas de guerra —la última historia en desaparecer, acaso por más realista— podían darle fama y eligió un *Episodio de la guerra de África* (Madrid, Senado).

Por el contrario, los pintores de entresiglos, aún ajustándose a las exigencias literarias que imponía el reglamento para la ejecución de los últimos envíos, adoptaron argumentos próximos al simbolismo internacional en los que reaparecieron brillantemente los temas dramáticos. Manuel Benedito ilustra el canto VII del Infierno, de La Divina Comedia de Dante (Santiago de Chile, Museo Nacional), donde se ven angustiosamente oprimidas las figuras de los condenados; y su compañero Fernando Álvarez de Sotomayor reinterpreta el pasaje mitológico de la muerte de Orfeo (Santiago de Chile, Museo Nacional). Sólo Eduardo Chicharro eligió un tema pasional, aunque no menos moderno, *El poema de Reinaldo y Armida* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, depositado en el Museo de Jaén).

Esta significativa abundancia de cadáveres, que periódicamente se recibían en cuantas exposiciones se celebraban, no pasó desapercibida para los propios contemporáneos: «Por todas partes ataúdes, candeleros de funeral, tapetes y alfombrones con águilas imperiales. Diríase que el premio de honor había de darlo *La Funeraria*», se comenta en 1884³⁹. En un ángulo inferior sus autores añadieron, con el mismo orgullo con el que ponían su nombre, «Roma 18...», como si ello bastara para otorgarlos cosmopolitismo y, por añadidura, calidad. El nombre de la ciudad llenaba por sí solo —entonces, como ahora— una gran parte de sus vidas, aunque siempre haya «becarios —son palabras recientes de Julián Gállego— que, dejándose a sus quehaceres y timideces, apenas salen de su retiro trasteverino y que termina el ciclo de su pensión sin haber entrado en contacto con tantas bellezas»⁴⁰.

39 FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: «Exposición de Bellas Artes. Artículo Primero», *La Ilustración Española y América*, 1884, n.º XX, pp. 331-334.

40 GALLEGO, J.: «A monseñor Federico Sopeña, in memoriam», *Academia*, 1991 (Primer Semestre), n.º 72, p. 48.

CATÁLOGO

Las fichas números 1, 2, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 18, 19, 27, 29, 31, 32 y 36 han sido redactadas por Esteban Casado Alcalde.

Las fichas números 3, 4, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 39 y 40 han sido redactadas por Carlos Reyero.

PRIMERA PROMOCIÓN

ALEJANDRO FERRANT, 1874-1877

MANUEL CASTELLANO, 1875-1878

FRANCISCO PRADILLA, 1874-1877

CASTO PLASENCIA, 1874-1877

JAIME MORERA, 1874-1877

BALDOMERO GALOFRE, 1874-1876

Alejandro FERRANT FISCHERMANS

(1843-1917)

RETRATO DE FRANCISCO PRADILLA

Óleo/lienzo 0,440 × 0,332 m

Firmado: «A. Ferrant/Roma» (áng. sup. izqdo.)*Inscripciones:* «M.A.M. 37 F» (áng. inf. izqdo.)«Excmo. Sr. D. Francisco/Pradilla/pintor/pintado por su
compañero/de pensión en Roma 1874/Alejandro
Ferrant-donativo del mismo a este Museo de/Arte Moderno,
siendo Director/1903» (al dorso)

Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro

La descripción que hace el catálogo del Casón del Buen Retiro (1985, p. 72, por Joaquín Delapiente) es la siguiente: Busto. Inclina el rostro apoyándolo sobre su mano derecha. Como quien lee o piensa. Con lentes y barba. De contrastado claroscuro. Ágil y ajustado estudio directo. Así pues, se trata de un expresivo estudio del natural que Ferrant hace de su compañero de pensión, Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921), reflejo de una amistad que les lleva a trabajar juntos en la copia de la *Disputa del Sacramento* de Rafael, para el primer envío. La luz, procedente de la parte superior derecha, modela las formas al incidir con fuerza en el lateral izquierdo de su rostro y frente, la pechera y el puño de la camisa; el tono casi áureo del fondo se ilumina en el lateral izquierdo perfilando con nitidez el puño, la oreja y todo ese lado de la cabeza; parece un recurso que —como en otros pintores del momento— podría proceder de la pintura de Velázquez, el modo en que el sevillano resuelve los fondos de sus cuadros de bufones creando atmósfera y espacio detrás de las figuras, sin ningún apoyo de la geometría y tan sólo con la gradación de luz de ese «polvo de oro» que les rodea. Recurso, en suma, de raíz barroca, como la tiene, en gran medida, mucha de la pintura de la época.

El retrato (1874) podría haber surgido en el ambiente

generado por el inicio de una galería de retratos de pensionados para la propia Academia —galería de la que en la muestra se ofrecen tres testimonios— pero es fácil suponer que siendo la veraz representación de un amigo —que además va a gozar pronto de reconocimiento internacional— Ferrant quisiera guardarla para sí y en efecto no se desprendió de ella hasta 1903 cuando recién elegido director del Museo de Arte Moderno, la donó al mismo, tal como reza la inscripción al dorso de la obra.

Ferrant volverá a retratar a Pradilla en el techo (1889) del Palacio de Sástago (antiguo Casino Principal) de Zaragoza, en una *Alegoría de Zaragoza* [(Casado, 1987, p. 412); 1990, p. 24 (reproducido en pp. 122, 123)] donde inmortaliza en vida a su amigo colocándolo con otras glorias zaragozanas como Palafox, Pignatelli, el padre Murillo y Goya, con la inevitable referencia a las coronas de laurel.

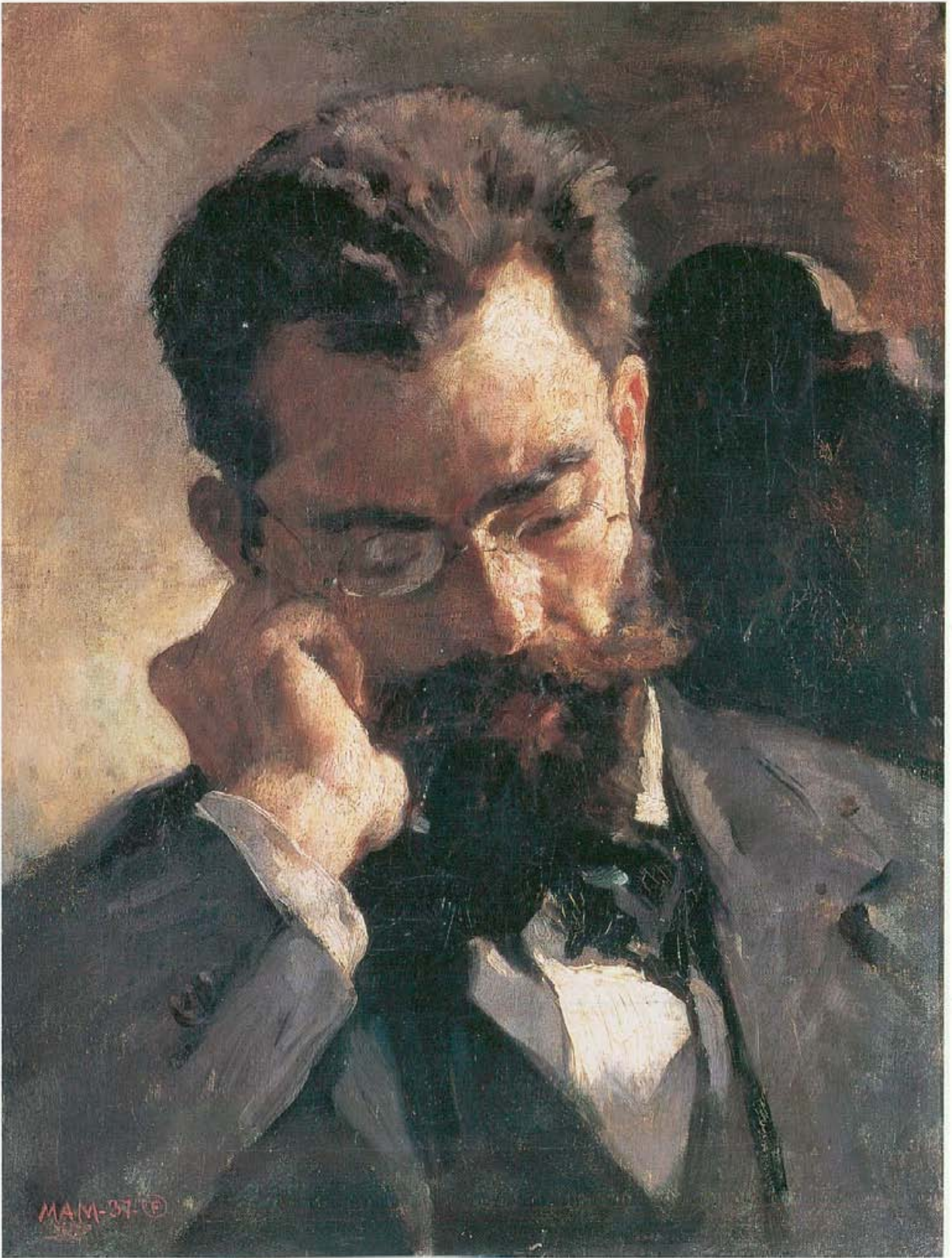
El cuadro es —como se acaba de citar— donativo del autor al Museo de Arte Moderno, aceptado por R. O. de 1-VI-1903; el n.º de registro en dicho museo es el 37-F, primeramente, y luego 61-F. Cuando en 1971 el arte del siglo XIX vuelve a depender del Museo del Prado, el inventario de dicho año le da el n.º 212 pasando al Casón donde permanece con el actual n.º 4315.

Bibliografía

Cat. Exp. 1973, n.º 37; Cat. Exp. 1974, n.º 22; Cat. Exp. 1975, p. 229 (n.º 506); Cat. Exp. 1979, p. 113; Catálogo Casón del Buen Retiro, 1985, p. 72 (n.º 4315); Casado, 1987, pp. 375 y 616; Casado, 1990, p. 20.

Exposiciones

Roma, 1973; Lisboa, 1974; Madrid, 1975; Madrid, 1979.



Francisco PRADILLA ORTIZ

(1848-1921)

AUTORRETRATO

Óleo/lienzo 0,460 × 0,354 m

Firmado: «F. PRADILLA/pintor/primer número/1874-1877»
(lado dcho. sup.)*Etiquetas:* «Francisco Pradilla/pittore. 1874.1877/N.º 5»
(al dorso, pegada al lienzo)Roma, Academia Española de Historia,
Arqueología y Bellas Artes

Sobre fondo claro se destaca el busto del pintor, de frente; rodea el perfil de la cabeza, para subrayarla aún más, una aureola de pinceladas en blanco de gran pastosidad. El pintor va tocado con una pieza redonda o gorro, característico de la época, del que se escapa un mechón de cabello en la frente, chaqueta de color pardo grisáceo, corbatín rojo con alfiler y cuello blanco. El rostro, de barba puntiaguda y largos mostachos, presenta una mirada inquisitiva y profunda, casi acusatoria, cuya fuerza no se atenúa con las lentes, ovals y de marco dorado. Pinceladas largas y abundante materia pictórica, sobre todo en barba y bigotes.

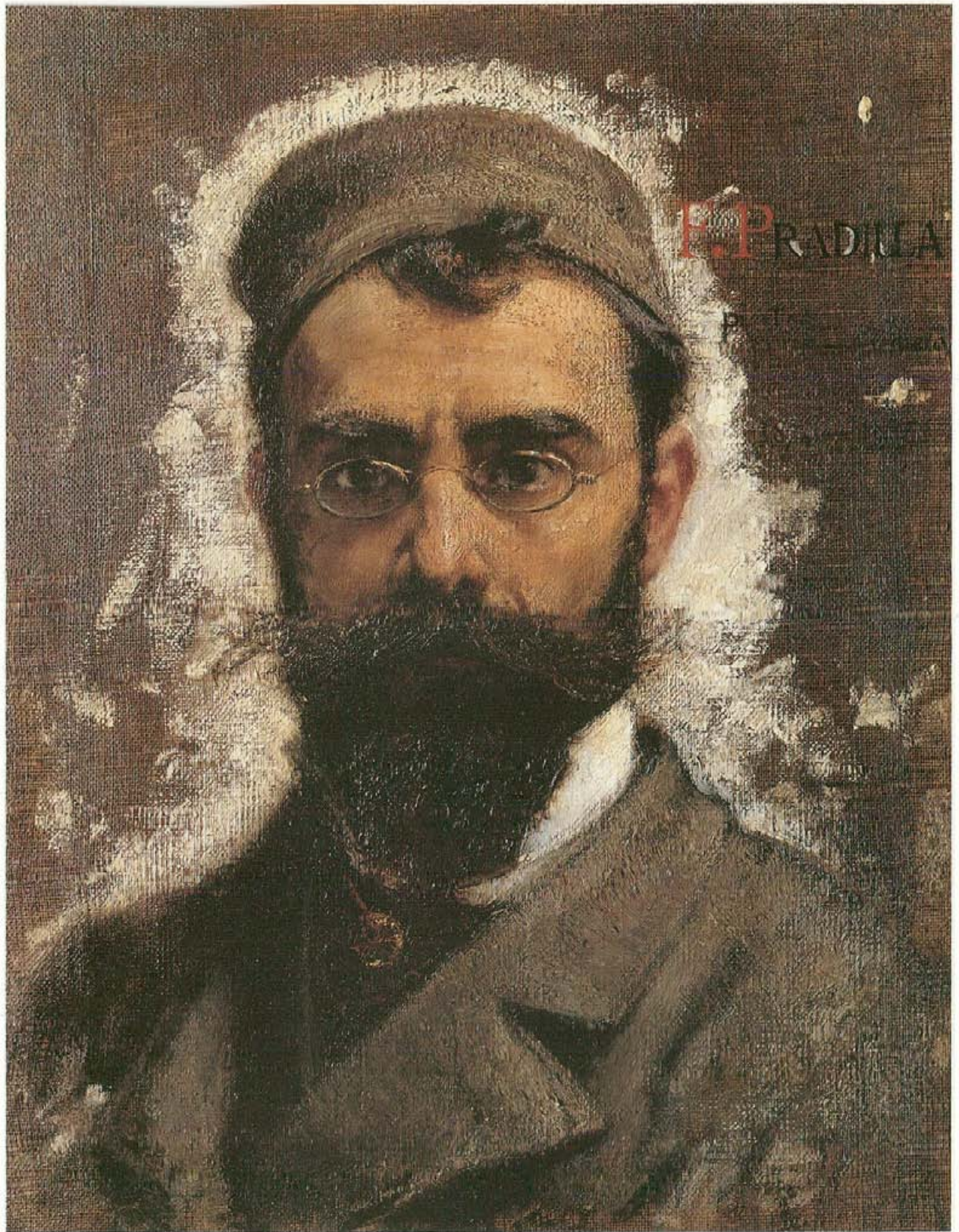
El retrato forma parte de una serie que constituye la incompleta galería de retratos de pensionados de la Academia de Roma (véase n.ºs 27 y 39), comenzada al parecer con los primeros de ellos y reanudada en 1896; una instancia en Roma a 24 de junio de dicho año, firmada entre otros por los pintores de ese momento, César Álvarez Dumont, Joaquín Bárbara y Ángel Andrade, señala que «los pensionados que había al inaugurarse el edificio de esta Academia empezaron a formar una colección de retratos con la idea de reunir la de todos los artistas que tuvieron la honra de pertenecer a este instituto»; al encontrar los firmantes incompleta la colección, «han acometido la empresa de llenar los huecos existentes invitando a este fin a aquellos de nuestros predecesores que no siguieron la costumbre establecida; y piden que el Estado se haga cargo de la colección para evitar la pérdida o dispersión de los retratos, «muchos de los cuales son interesantísimos ya por las insignes personalidades que representan, ya por el valor artístico de sus firmas». La respuesta del Ministerio de Estado (10-VII-1896) resulta favorable a la idea, y pide la confección de un «catálogo de

los retratos existentes en la Actualidad». Es así cómo el pensionado pintor César Álvarez Dumont, en cuanto director interino, remite un manuscrito «Catálogo de retratos de Sres. pensionados existentes en la Academia Española de Bellas Artes en Roma» (Roma, 7-IX-1896) con treinta y un lienzos y del que este autorretrato de Pradilla es el n.º 3 (Casado, 1987, pp. 243-244, reproduce dicho «catálogo», y en pp. 246-247, confecciona un nuevo catálogo topográfico de cuarenta y tres obras con los retratos expuestos en dicha Academia en 1981, siendo el n.º 29 de este último, que respeta la numeración al dorso; también Lorente, p. 211, nota 11, reproduce otra vez el «catálogo» de 1896, pero cree equivocadamente que este autorretrato y el retrato del escultor Bellver de Pradilla, de la misma serie, resultaban desconocidos, y en p. 212, nota 12, copia una segunda lista en la que el autorretrato de Pradilla lleva el n.º 13 y entre paréntesis el n.º 29, o sea, la numeración al dorso).

Una copia al pastel de este autorretrato, hecha por el escultor Marinas (pensionado también, entre 1888 y 1892) es citada y reproducida por Danvila (1896, p. 15) quien valora del original brío en la ejecución y sinceridad que impresiona al contemplador. (Rincón —1987, p. 265, cat. n.º 543— reproduce también la copia de Marinas creyéndola de un original no especificado que supone también dibujo al pastel). El autorretrato parece ser el más antiguo —tal vez del primer momento, 1874, de la etapa de pensión— de los que se le conocen (Casado, 1987, pp. 616-617; 1990, pp. 39-40; Rincón, 1987 y García Loranca-García Rama, 1987, en sus respectivos catálogos), caracterizados por una mirada adusta, un gesto de ceño fruncido, una sensación de recelo, casi de reproche hacia el espectador.

Bibliografía

Danvila, 1896, p. 15; Casado, 1987, pp. 243, 247, 617; Casado, 1990, p. 40; Lorente, 1990, p. 209.



Francisco PRADILLA ORTIZ

(1848-1921)

NÁUFRAGOS

Óleo/lienzo 2,65 × 1,58 m

Firmado: «Francisco Pradilla»

Madrid, Museo del Prado (Depositado en Madrid, Ayuntamiento)

Casado del Alisal describe esta obra en uno de sus informes trimestrales como director de la Academia: «Un personaje de robustez atlética, apoyado en las rocas que azota tormentoso el mar, sosteniendo en sus brazos un amedrentado niño, acaso su hijo, vuelve la mirada inquieta hacia un negro horizonte lleno de angustiosas amenazas. La escena tiene el sentimiento dramático y el desnudo de los personajes ofrece grande ocasión de estudio y efectos». El 20-V-1876 opina que «aunque en algunas partes de su cuadro se nota cierta tendencia a la pintura de género, tanto este defecto como su acentuado realismo (si de efecto pueden calificarse en obras de elevada inspiración), están compensadas por hermosas cualidades de vigoroso colorido, y por trozos de fácil y magistral ejecución». Se trata de la pintura correspondiente al segundo envío como pensionado en Roma del artista que, según el jurado calificador «no había realizado ningún progreso visible».

Según Casado Alcalde, que recoge toda esta docu-

mentación, se trata de una típica pintura *pompier*, a pesar de que el pintor trata de ajustarse a unos parámetros académicos de raíz más antigua con los que va a ser juzgado y de los que, sin embargo, se libera en gran medida. En efecto, resulta un cuadro ampuloso y fácilmente seductor, en donde lo pictórico y lo temático se entremezclan, tanto en las expresiones como en el argumento incierto de lo que suceda a estos personajes. Se trata indudablemente de una obra de gran maestría, con alardes técnicos muy logrados. Una cierta afectación general propia del género no impide reconocer trozos espléndidos de pintura en la que el pintor demuestra sus conocimientos anatómicos y naturalistas.

El cuadro procede del Ministerio de Estado. Remitido a la Escuela de Bellas Artes de Madrid (30-1-1877), pasó de nuevo al Ministerio (6-8-1879), que lo cedió después al entonces Museo de Arte Moderno (17-7-1930). Desde el 7-1-1932 está depositado en el Ayuntamiento de Madrid.

Bibliografía

Fernández Guerra, 1876, pp. 279-282; *La Academia*, 1877, p. 8; García Cadena, 1878, p. 62; Ossorio, 1884, p. 551; Brú, 1971, p. 134; Ministerio de Estado, 1893, p. 3, n.º 1; Inventario, 1986, p. 61; Casado, 1987, pp. 659-664; Cat. Exp., 1987, pp. 78-79, n.º 3; Rincón, 1987, pp. 19, 20 y 100; García Loranca-García Rama, 1987, p. 324, n.º 35; Cat. Exp. 1987, p. 44; Casado, 1990, pp. 44 y 160.

Exposiciones

Roma, 1876; Madrid, 1876; Zaragoza, 1987, p. 44; Madrid, 1987, n.º 3.



Francisco PRADILLA ORTIZ
(1848-1921)

DOÑA JUANA LA LOCA
Óleo/lienzo 0,42 × 0,59 m

Firmado: «F. Pradilla. Roma 77» (áng. inf. dcho.)

Inscripciones: «A mi querido Morera» (áng. inf. dcho.)

Lérida, Museo Jaime Morera

Inspirado en un texto de la *Historia de España* de Modesto Lafuente, representa un pasaje del traslado del cadáver del rey Felipe el Hermoso desde Burgos a Granada, durante el mes de diciembre de 1506, en el momento en el que, su viuda, la reina Juana, mentalmente trastornada por los celos, tras comprobar que el convento donde había hecho colocar el cadáver era de monjas y no de frailes, ordena horrorizada que le saquen de allí y le lleven al campo, permaneciendo toda la comitiva a la intemperie.

Aunque se considera un boceto para el gran cuadro del mismo título (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), que constituyó su envío de último año, Casado Alcalde observa que se trata de una pintura donde están resueltos todos los problemas compositivos, aunque falten los elementos del fondo, el séquito y el convento; lo que junto al carácter sumario le lleva a pensar que se trate de

una réplica de un boceto. A propósito recuerda el testimonio de Balsa de la Vega por el que se sabe que regaló a sus amigos bocetos de este cuadro cuando se expuso en la Nacional de 1878 donde obtuvo la medalla de honor, a partir de lo cual se convirtió en una de las pinturas más famosas del siglo XIX —galardonada en la Universal de París (1878), en Viena (1882) y Berlín (1892)— y, desde luego, la más célebre de las pintadas al amparo de las pensiones de Roma.

Este boceto fija habilidosamente los elementos de la composición definitiva con pinceladas resueltas, de gran soltura y plasticidad, que poseen la seguridad de un gran maestro.

Procede de la colección del pintor Jaime Morera, compañero de pensión de Pradilla, a quien éste se lo regaló.

Bibliografía

Casado, 1987, pp. 672-673; Rincón, 1987, p. 103, n.º 18; García Loranca-García Rama, 1987, p. 324, n.º 324; Cat. Exp. 1987, p. 41; Casado, 1990, pp. 45 y 156.

Exposiciones

Zaragoza, 1987; Madrid, 1987.



Casto PLASENCIA MAESTRO
(1846-1890)

RETRATO DE JAIME MORERA
Óleo/tabla 0,46 × 0,37 m

Firmado: «A mi amigo y compañero/de pensión Morera/de
Plasencia/1875» (áng. sup. dcho.)

Lérida, Museo de Arte Jaime Morera

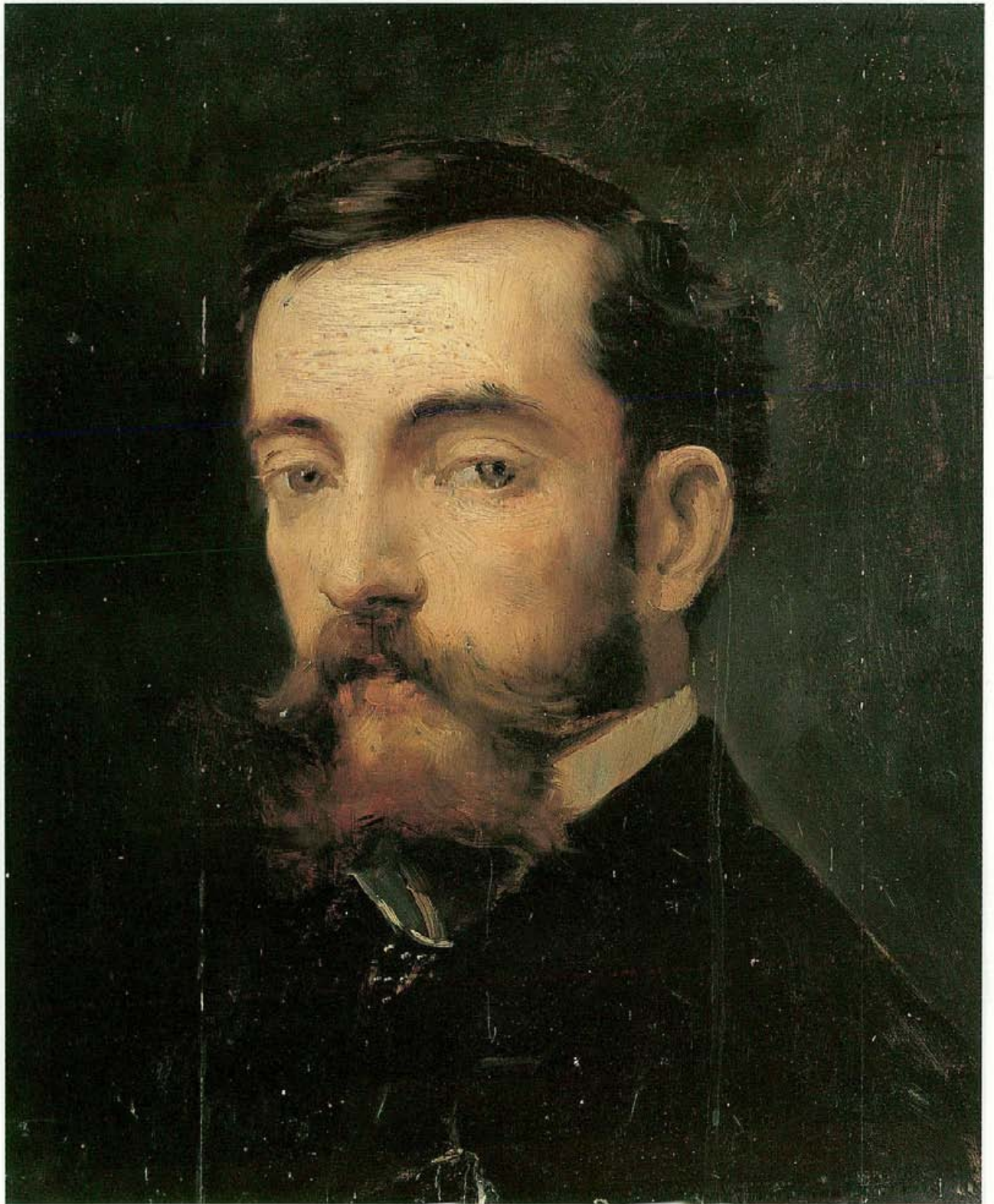
Busto de tres cuartos hacia el lado izquierdo, con la cabeza vuelta mirando al espectador. Sobrio de tonalidades, destacan las calidades nacarinas del rostro sobre la gama de grises del fondo, con el conocido recurso velazqueño en origen, de gradación luminosa para crear atmósfera tras la cabeza; de la negra chaqueta asoman el cuello de la camisa y la simple sugerencia del corbatín. La factura deja ver una contraposición entre la parte superior del rostro (la frente expresada con un claro sentido constructivo de superposición de pinceladas) y la inferior, de técnica más deshecha para la barba y labios, con toques rosáceos. De este óleo hace mediocre copia el posterior pensionado (1890-1893) paisajista Santiago Regidor Gómez para la galería de retratos de los mismos en la Academia Española en Roma donde todavía se guarda, siendo el n.º 1 de un manuscrito «Catálogo de retratos de Sres. pensionados existentes en la Academia Española de Bellas Artes en Roma» (Roma, 7-XI-1896), remitido por el pensionado pintor César Álvarez Dumont como director interino (Casado, 1987, pp. 243-244; también Lorente, 1990, p. 211, nota 11, reproduciendo el «catálogo» de 1896).

Esta efigie de Morera se puede hacer corresponder

con algún perfil o retrato escrito, como el de Nadal (1968, p. 10), que lo describe de alta estatura y de porte imponente, con esa envidiable salud de que el propio pintor hacía gala; basándose en uno de los retratos que de él guarda el museo ilerdense, da su aspecto físico: facciones correctas, frente despejada, ojos serenos y barba bien recortada y cuidada, constituyendo un espejo de serenidad, firmeza y bondad. Aunque el escritor dice extraer la descripción de un retrato de Federico de Madrazo, tal vez sea el de Ricardo de Madrazo que se fecha en 1904 y se reproduce en la publicación de la exposición Morera de 1985 (p. 90, pero no expuesto); pese a que no se recoge ningún cuadro de Madrazo en el catálogo del Museo Morera, hay uno suyo expuesto en dicho Museo (R. 585) como retrato de Haes, que sería el de Morera. Otro nuevo retrato de Morera, siempre en el mismo museo, es el que le hace José María López Mezquita en 1914 (reproducido en Morera, 1927, p. 7; el catálogo Museo Morera [1975] lo registra con el n.º 61, p. 61, pero la reproducción de lám. 17, p. 123, no corresponde al de López Mezquita sino al tenido como de Raimundo de Madrazo).

Bibliografía

Cat. Museo Morera, 1975, p. 75 (n.º 309); Cat. Exp. 1985, p. 90; Casado, 1987, pp. 871, 988-989; Casado, 1990, pp. 58 y 69.



Casto PLASENCIA MAESTRO

(1846-1890)

EL PROFETA ISAÍAS

(copia de Miguel Ángel en el techo de la capilla Sixtina)

Óleo/lienzo 2,90 × 1,75 m

Inscripciones: «ESAIAS» (en la cartela bajo la figura,
de acuerdo con el original)

Madrid, San Francisco el Grande

El gran lienzo responde a la reglamentaria obligación de «la copia de un cuadro de maestro antiguo o de un fragmento importante de algún fresco o pintura de grandes dimensiones, procurando que dicha copia sea de autor ilustre, cuyas mejores obras no pueden estudiarse en nuestro Museo Nacional», según reza el Art. 48 del Reglamento 7-X-1873 que rige a los primeros pensionados. Éstos debieron tomarse muy en serio la recomendación de un «autor ilustre» como modelo, pues si A. Ferrant y F. Pradilla realizan conjuntamente la copia de la parte inferior de la *Disputa del sacramento* de Rafael (copia que se guarda en el Ministerio de Asuntos Exteriores), C. Plasencia se atreve con este testimonio de Miguel Ángel, si bien el cuarto de los pintores de historia, M. Castellano, elige —probablemente por sugerencia del director de la Academia, Casado del Alisal— la copia (también en el Ministerio de Asuntos Exteriores) de *Los embajadores ingleses ante el rey Mauro* de Carpaccio, respondiendo a la necesidad de dar a conocer en España a un pintor conocido entonces casi únicamente en Venecia, y que empezaba a ser copiado por otros países europeos, según los informes del director Casado. Pero de nuevo con E. Oliva —pintor de la segunda promoción— vemos elegido a Miguel Ángel y su *Creación del hombre* del mismo techo de la Sixtina, como objeto de copia.

El correspondiente original de Miguel Ángel se sitúa —entre los respectivos lunetos— a un lado del episodio del *Sacrificio de Noé*, con lo que tiene su equivalente *pendant* en la *Sibila Eritrea* dentro de una obra de conjunto, el techo de la Sixtina que le ocupa el gran pintor de 1508 a 1512, aunque la figura de este profeta quede ya pintada para mediados de septiembre de 1509. El ya clásico estudio de Charles de Tolnay (*Michelangelo*, vol. II: *The Sixtine Ceiling*, Princeton, 1945, pp. 49-50 y 148, figs. 61 y 69) analiza en el *Isaías* una creciente inspiración respecto a anteriores figuras de profetas (Zacarías y Joel): la profunda emoción que expresan determinados rasgos del rostro indica que ha dejado de preocuparse por la palabra

escrita (ha cerrado el libro) y, despertado repentinamente de la apatía por un divino *afflatus*, gira la cabeza a un lado y mueve el ya erguido cuerpo en actitud suspendida. Su anterior letargo es todavía perceptible en las piernas cruzadas y en el brazo inmóvil sobre el que probablemente ha estado apoyando la cabeza. La curva de ese mismo brazo izquierdo —con el que se corresponde simétricamente el contorno del ondeante (inflado por un viento espiritual) manto— se prolonga en el paño del Genio que ondea hacia atrás; ese Genio más próximo (el de la voluntad) señala en la distancia para sugerir vastos horizontes, haciéndose así visible al espíritu del Profeta; el otro Genio (el del conocimiento), detrás del primero, es sólo en parte visible, dando una total impresión de profundidad.

Compendiando años después este y otros análisis, Roberto Salvini (Tolnay, C., Salvini, R. y otros: *Miguel Ángel, Artista-pensador-escritor*, 2.^a ed., Barcelona, 1978 —1.^a ed. 1968—, vol. I, p. 209) escribe del *Isaías*, «en el que la crítica viene viendo desde hace mucho la representación del nacimiento de la inspiración profética, no sólo en el motivo ilustrado del libro que se cierra mientras el Profeta se vuelve para oír una voz o para hacerse cargo de alguna visión como si obedeciese a una llamada de un angelito, sino también en la estructura formal de la imagen, en la cual la espacialidad esférica, que una vez más le envuelve aislándola del espacio terrestre del trono, se identifica con un continuo e intenso movimiento de rotación, subrayado por lo vario del colorido, que es vivo y, por lo tanto, marcadamente individualizante».

No siendo éste lugar para reflejar valoraciones más complejas del impresionante techo de la Sixtina, sí cabe subrayar la referencia constante al advenimiento del cristianismo como culminación de la historia espiritual del hombre, referencia que se subraya asimismo en la bóveda por la relación de la *creación* con la *re-creación* del hombre y del mundo a través del cristianismo, del pecado original con la redención. A ello responden precisamente las imponentes figuras de Profetas y Sibilas: los profetas he-



breos, que previeron la Redención, y las antiguas Sibilas, que aunque aprisionadas en las tinieblas del paganismo, fueron no obstante espíritus videntes inspirados por Dios, y por medio de las cuales Miguel Ángel insertaba el mundo clásico en su sintética historia de los destinos de la Humanidad.

La copia de Plasencia abarca mucho más que la figura del Profeta en su trono. Parecería que el pensionado buscaba reproducir la mitad de la bóveda que corresponde a la «vertical» del Profeta, pero centrándose en la figura de éste y en el marco arquitectónico que imagina el gran florentino, pues las zonas superior e inferior resultan más sugeridas que descritas (ni siquiera se ha molestado en transcribir la cabeza del correspondiente *putto* bajo la cartela o el relieve del correspondiente tondo de los *ignudi*); igualmente la mayoría de los rostros resultan menos perfilados que en el original, al igual que los atlantes-putti que enmarcan el trono, y la sensación de inconcluso para las zonas secundarias se advierte en la parte inferior del vestido del profeta o en las columnillas abalaustradas de la derecha.

En cuanto al cromatismo del *Isaías* es bastante fiel al correspondiente original —al margen de recuperaciones pictóricas como la reciente limpieza de esos frescos— y se adecúa con suficiente precisión a la descripción que hiciera Tolnay en 1945: los dos tonos dominantes son el amarillo pálido del vestido interior y el rosa violáceo del amplio vestido exterior que lo cubre; estos delicados colores que llenan amplias zonas se completan con otras pequeñas superficies de un verde más fuerte (el forro del manto), un azul ultramar (la parte externa del manto y la cubierta del libro) y un rojo burdeos (el broche del hombro), en tanto que el manto del pequeño genio es verde pálido.

Las referencias a este primer envío de pensión se dan en los partes trimestrales del director Casado del Alisal de 21-VII-1874, 20-X-1874 y 20-I-1875, así como en el informe de 10-VI-1875 con el que remite los trabajos de ese

primer año de los pensionados; en este último, además de señalar la conducta reprobable de Plasencia, da una dura valoración de su envío: «La copia del *Isaías*, fragmento del techo de Miguel Ángel, realizada por el Sr. Plasencia con notable descuido, sin haber procurado dar en la obra idea de la grandiosidad del modelo. Dos estudios de Academia dibujados por él mismo sin interés: uno de ellos, la Venus capitolina, no es más que un borrón informe que he aceptado por ajustarse a las prescripciones del Reglamento; pero no sin protestar al entregarme de él, a nombre de la Academia, que no puede hacer suyas semejantes obras». Sin embargo, el tribunal calificador de dicho envío no comparte el criterio, tan extremadamente riguroso, del director; formado por Francisco Sans, como presidente, José Vallejo como secretario, y Luis Madrazo, Francisco Mendoza, Rafael Monleón, Domingo Martínez y Carlos de Haes, como vocales en la sesión del 4-X-1975 (a la que asisten todos menos Vallejo, quien renuncia al cargo de secretario y es remplazado por Mendoza según la correspondiente acta) establece «que el Pintor de Historia Sr. Plasencia, autor de la copia de una parte de un fresco de Miguel Ángel, mereció calificación honrosa» (o sea, honorífica, la más alta de las tres censuras reglamentarias).

Las ya citadas zonas menos concluidas de la copia motivarían esa valoración por parte del director de «notable descuido» aunque el calificativo puede parecer algo exagerado; y en cuanto a la pérdida de la grandiosidad del modelo, la otra gran acusación de Casado, puede que la necesaria descriptividad de la copia reste algo de fuerza a la misma, pero es importante resaltar lo que de afín con el espíritu miguelangelesco ofrece un artista en el que —de acuerdo con lo percibido a través de su obra conocida— se observa una tendencia al dibujo amplio y monumental haciendo lógica esa elección de una obra del gran florentino.

Inmediatamente después de su calificación el cuadro es depositado en la Escuela de Pintura, Escultura y Gra-

bado, a petición de la misma, pero ya en 1879 se le cita en la Academia de San Fernando. En 1874 —y dentro del programa decorativo y de enriquecimiento artístico de San Francisco el Grande— pasa a dicho templo, donde al año siguiente hay constancia de la restauración de su marco; aparece en el inventario de 15-I-1897 de ese mismo San Francisco el Grande, de donde ya no se mueve, con el número 50, pero colocado inicialmente en

el «claustro» de la sacristía, o sea, en las galerías en torno al presbiterio. Aunque al menos hasta 1927 —fecha de la publicación de Tormo— conserva esa ubicación, su posterior y definitiva colocación, la escalera de subida al coro, aparece ya reflejada en la «pinacoteca de San Francisco en la actualidad» que confecciona García Barriuso (1975) y en la que le da el n.º 54.

Bibliografía

La Academia, 1877, p. 7; Mesonero Romanos, 1889, p. 120; Calabuig, 1919, p. 163; Tormo, 1927, p. 72 (reed. 1972); Brú, 1971, pp. 135 y 211; García Barriuso, 1975, pp. 455, 468, 471 y 514; Rial, 1876, p. 35; Ibáñez, 1981, p. 102; Casado, 1982, p. 157; Casado, 1987, pp. 854-857; Casado, 1990, pp. 56-57.

Exposiciones

Roma, 1875; Madrid, 1875.

Casto PLASENCIA MAESTRO
(1846-1890)
MOTIVO DECORATIVO (VENUS Y CUPIDO)
Óleo/lienzo 1,13 × 1,72 m
Zaragoza, Museo de Bellas Artes

El parte trimestral de Casado del Alisal como director de la Academia correspondiente al 4 de enero de 1876 señala que el pensionado de número Casto Plasencia «se emplea desde su llegada en la composición del cuadro de envió para el que ha escogido como asunto una mujer desnuda y recostada sobre un triclinio, que juega amorosamente con un niño, tal vez un amorcillo, acurrucado a sus pies. La escena tiene un carácter pompeyano, y el boceto está realizado con feliz disposición de conjunto y entonación atrevida». El cuadro expuesto constituye un 'trasmunto, muy probablemente una réplica, de dicho cuadro, hoy desaparecido, el cual había sido juzgado bastante peyorativamente por Casado del Alisal, quien señaló que el pintor no había hecho «una obra de conciencia y de estudio, sino un cuadro improvisado de efecto decorativo.

El desnudo de la mujer que tanto podría prestarse a la belleza, ofende por el desaliño de la ejecución, y por la carencia de gusto y de elección de forma, faltas que no basta a rescatar algunos accidentes felices del cuadro, ni la mano espontánea y fácil, ni las cualidades de pintor de temple no común patentes en la obra». El jurado académico señaló que se había limitado a cumplir las obligaciones reglamentarias (Casado, 1987, pp. 857-859).

Plasencia refleja toda la sensualidad, un tanto banal y escasamente sutil, de la pintura académica finisecular donde la superficialidad decorativa domina plásticamente la pintura.

El presente cuadro fue adquirido por el Museo de Zaragoza en 1919. Según Casado, tal vez se trate del cuadro que Ossorio titula *Bacante* (Ossorio, p. 545).

Bibliografía

Beltrán, 1976, p. 219; García Camón, 1984, p. 181; Casado, 1987, pp. 951-952; Casado, 1990, p. 58.



Casto PLASENCIA MAESTRO

(1846-1890)

ORIGEN DE LA REPÚBLICA ROMANA

Óleo/lienzo 0,40 × 0,60 m

Madrid, Colección particular

El cuadro representa el momento en que el cuerpo de Lucrecia, a la izquierda, es presentado en el foro al pueblo romano para animarle a vengarse contra la monarquía como consecuencia de la afrenta recibida por su primo Sesto, hijo del rey, cuyo honor ella había salvado poniendo fin a su vida en presencia de su padre y marido. Bruto, después de arrancar el cuchillo de la herida, jura venganza.

Se trata muy probablemente de un boceto preparatorio, aunque también pudiera ser una réplica con variantes, del cuadro que constituyó el envío del último año como pensionado, que recibió primera medalla en la Nacional de 1878 (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Alicante), en cuyo catálogo el autor explica el tema con un largo texto extraído de la *Historia de Roma desde los tiempos más antiguos hasta la constitución del Imperio*, de Enrique G. Lidelle. Dicha pintura también fue tercera medalla en la Universal de París del mismo año.

El cuadro presenta una notable dependencia tanto estilística como temática con *La muerte de Lucrecia* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), de Rosales, a quien las primeras promociones de la Academia de Roma

veneraron singularmente. Se ha sugerido incluso que el pintor eligió el tema por indicación del director Casado del Alisal.

Este boceto tiene ciertas diferencias con la obra premiada, en especial en el fondo, aunque están resueltos todos los problemas compositivos y colorísticos. Posee la misma sensación monocorde tanto en las actitudes como en la entonación. Pero, a pesar de ciertos descuidos en el dibujo, posee un indudable atractivo, por más que alejado de las novedades «realistas» que se abrían paso, a causa de una pincelada corta y unas superficies pictóricas escuetas, eminentemente «rosalescas».

El cuadro refleja los valores éticos y las decisiones heroicas que mueven la historia, extraídas, en este caso, del mundo romano, que desde el siglo XVIII suministra los principales argumentos de toda pintura vinculada de uno u otro modo con la oficialidad. En tal sentido, sobre todo, puede considerarse un cuadro antiguo, lejano de la sensibilidad a la moda. Pero si nos abstraemos de este servilismo temporal, hay un abandono, tanto plástico como temático, del rigor descriptivo que hace de él un cuadro de gran interés.

Bibliografía

Pantorba, 1980, p. 554; Cat. Exp. 1987, pp. 142 y 143.

Exposiciones

Madrid, 1987, n.º 22.



Jaime MORERA GALICIA

(1854-1927)

ORILLA NEVADA DEL LAGO TRASIMENO

Óleo/lienzo 0,427 × 0,612 m

Inscripciones: «Trasimeno» (áng. inf. dcho.)

Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro

Forma parte de los cinco estudios que según comunica Casado del Alisal (10-VI-1875) constituyen el primer envío del pensionado. La descripción en el catálogo de la exposición de 1956 se expresaba en los siguientes términos: Orilla del lago Trasimeno con tres barcas y varios barriles. Aguas zarcas. Fondo gris azulado con franjas blancas de nieve. Valoración de los blancos por el poder de los pardos oscuros y rojizos de los elementos de primer término, los cuales a su vez adquieren fuerza por el contraste con la claridad del resto. Soporte de grano fino. Imprimación de taller; y se añade que figuraba con el título de *Playa nevada*.

El cuadro es consecuencia de esa expedición al lago Trasimeno que ya anunciaba el director en su parte trimestral de 20-I-1875; muestra —más allá del interés por resaltar la luminosidad de los efectos de nieve y su contraste con los restantes objetos— una ya citada afición por introducir la figura humana en el paisaje. Pena (1982, pp. 58 y 256; 1983, pp. 51 y 99; 1991, p. 302) se refiere a este aspecto y observa que le vendría de sus años de pensión en Roma, alejándole en este punto de su maestro Haes y haciéndole propender a un cierto concepto de escenas de género al aire libre con detalles amables y anecdóticos; en la obra —añade (1991, p. 302)— la recomposición del natural es fuerte; el valor estructural de la figura, la solidez de los planos medios, así como cierto aire monumental son ajenos a los modelos de Haes. Pero no es cierto que el cuadro se ha hecho al regreso de Europa a Italia en un recorrido por el norte de aquella península, tal

como se recoge de la equivocada apreciación que hace el texto de la publicación de 1985 (Exp. Morera, 1985, p. 16). Sí es cierta, en cambio, la existencia del carnet de apuntes a lápiz (en colección particular de Algorta, Vizcaya), que tal vez responda (Casado, 1987, p. 1001) al viaje por Europa (la exposición parisina, Bélgica, Bretaña) de su segundo año de pensión y del que Casado del Alisal (20-IV y 4-X-1875) da cumplida cuenta.

En la remisión del envío (10-VI-1875), tras la exposición en Roma, el director da cuenta de los trabajos que lo componen, y señala de los óleos que son «todos sencillos y espontáneos, conjunto de trabajos llenos de promesas». Junto a la correspondiente exposición en Madrid va la calificación (4-X-1875), la de haber cumplido con el Reglamento.

Hasta 1879 estuvo en la Escuela de Pintura. Puede ser o bien el denominado *Un trozo de mar* que el Ministerio de Estado reclama a la Escuela el 12-VII-1879 y ésta devuelve el 23 del mismo o bien el *Estudio de mar* que tras la reclamación de un nuevo lote de pinturas por R. O. de 6-VIII-1879, la Escuela pasa a entregar al Ministerio el 8 del mismo (Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores. Legajo 4332). De seguro el cuadro está ya en el Ministerio a partir de 1879, y es recogido en sus dos conocidos inventarios de 25-III-1893 y 1-VIII-1908 con el título *Marina (Orillas nevadas)*. Permanece hasta el 17-VII-1930 en que pasa al Museo de Arte Moderno, donde se le registra como 240-M; por O. M. de 29-IV-1947 pasa en calidad de depósito al Museo Municipal de Figueras (Girona), donde permanece hasta que por Orden de 22-IX-1970 regresa al Museo Nacional de Arte Moderno, a punto ya éste de suprimirse, pues en abril de 1971 pasa a formar parte del Museo del Prado en su sección de siglo XIX (Cat. 4517).

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 7 (n.º 68); Ministerio de Estado, 1908, p. 6 (n.º 68); Cat. Exp. 1956, p. 188 (n.º 253); Cat. Exp. 1975, p. 257 (n.º 757); Cat. Exp. 1979, p. 115; Fontbona, 1979, p. 85; Pena, 1982, p. 480 (n.º 1); Pena, 1983, p. 52 (nota 24); Catálogo Casón del Buen Retiro, 1985, p. 181 (n.º 4517); Cat. Exp. 1985, p. 16; Pena, 1987, p. 181 (n.º 1); Casado, 1987, p. 999; Casado, 1990, p. 72; Pena, 1991, p. 302 y nota 5.

Exposiciones

Roma, 1875; Madrid, 1875; Madrid, 1956; Madrid, 1975; Madrid, 1979.



Jaime MORERA GALICIA

(1854-1927)

PINOS DE FRASCATI

Óleo/lienzo 0,61 × 0,45 m

Inscripciones: «Frascati» (áng. inf. izqdo.)*Etiquetas:* «N.º 56» (placa en el marco, parte inf.)

Madrid, Museo del Prado

(Depositado en el Instituto Nacional de Pedagogía de Sordos)

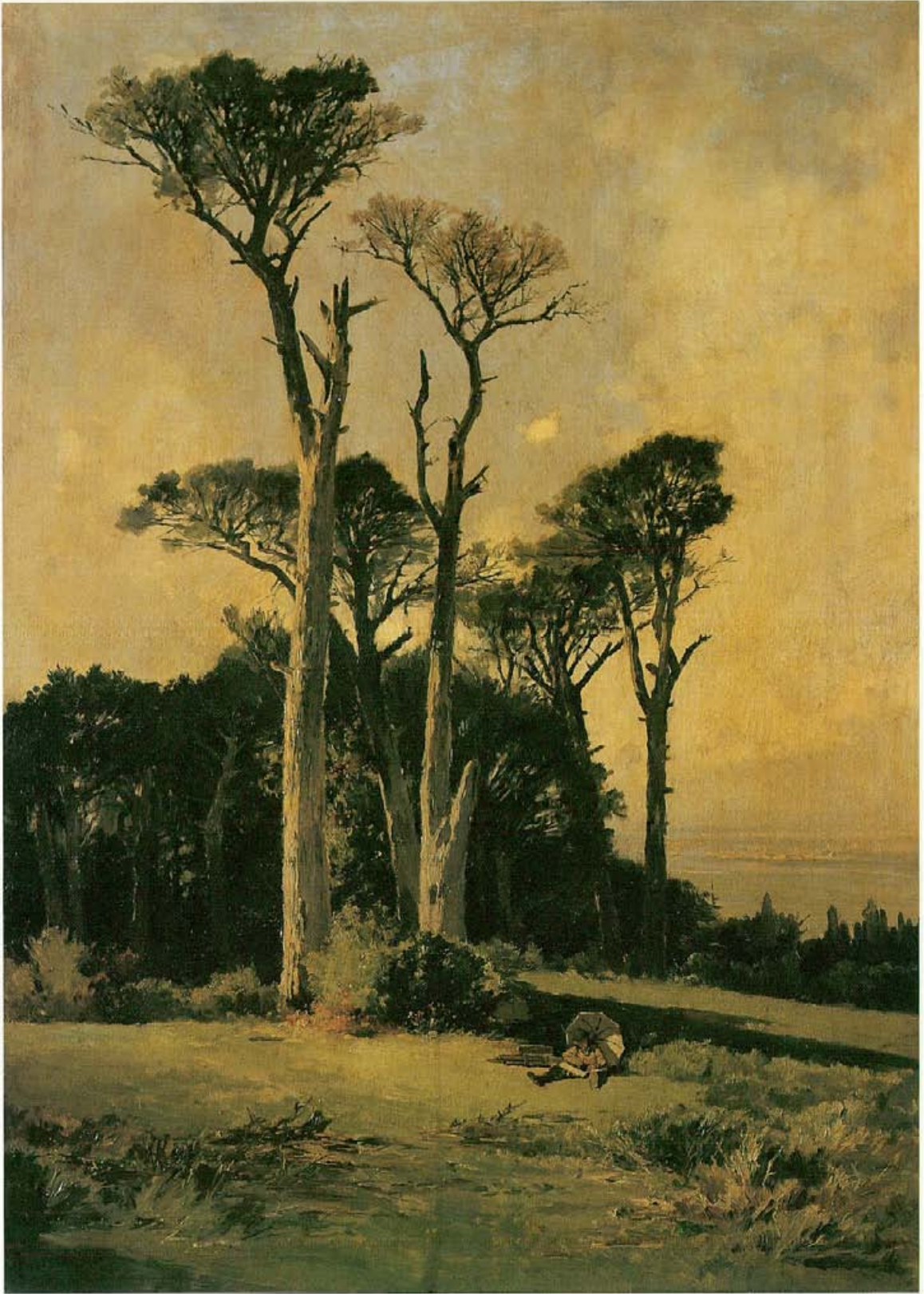
Es otro de los óleos que componen el primer envío de pensión. Presenta una pradera en primer término con algún minúsculo desnivel en la parte inferior izquierda, y una masa de pinos en segundo término de ese mismo lado, antes del celaje superior; de dicha masa de pinos se destacan aislados cinco de ellos, que en su verticalidad marcan las líneas generales de la composición en dicho formato. Pero sus sombras (al parecer de un sol temprano) se proyectan en la línea horizontal, o mejor, ligeramente inclinada que subraya la masa arbórea en lejanía del lateral derecho. Hacia el centro de la mitad inferior, un personaje (parece que el propio paisajista) aparece sentado en el suelo y con las piernas proyectadas hacia adelante (de cara al espectador), con el bombín puesto, un quitasol y el cuaderno de notas, mientras que los trebejos (el trípode plegado, la caja de pinturas) yacen en el suelo, a su derecha.

Se da una gama de verdes más clara en la parte llana del primer término (la hierba de la pradera), y más oscura en la espesura de los pinos, aunque en dicha gama boscosa de la izquierda se vislumbran también mínimos resquicios de luz a través del ramaje. Pinceladas de tonos castaños para los sarmientos y arbustos leñosos de primer término, así como para algunos otros del seto delante de la espesura. Azules en la lejanía de la inmensa llanura de la derecha, en la que se sugiere el blanco de algunas construcciones bañadas en la calima que difumina también la línea del horizonte por ese lado; y azules que se van transformando en tenues grises de esa parte neblinosa del celaje; éste se aclara hacia la izquierda, donde son más abundantes las zonas de azul junto a alguna nubosidad diluida. Grises verdosos también para los troncos aislados de los árboles en la parte donde da la luz del sol; estos pinos exentos van de mayor a menor altura, insinuando una leve diagonal en profundidad, de la izquierda al centro de la composición.

Pese a todas las matizaciones de la descripción hay aquí un testimonio de precisa luminosidad, en el que si lo

segundo, la luminosidad, es consecuencia de su contacto con Italia y lo meridional (no en balde ha querido «buscar en Nápoles y sus islas el brillo del color, la luz y ambiente de tales regiones», según había informado Casado del Alisal el 21-VII-1874), lo primero, la seca precisión de la topografía, demuestra que se niega a olvidar el arte de Haes. El pintoresquismo de la figura humana lo da aquí la diminuta presencia de quien se supone es el propio pintor, sentado en el suelo y «armado de caballete, quitasol y caja de pinturas», por usar su expresión de los recuerdos de infancia (Morera, 1927, p. 43). Aunque es ésta una presencia amable y anecdótica, no deja de ser autohomenaje como lo es, más visible e intencionado, su curioso y posterior (de la serie de Guadarrama) cuadro *El pintor y su guía* (Museo Morera de Lérida, cat. 1975, p. 71, n.º 214; reproducido en Casado, 1990, p. 218).

Tal autohomenaje podría tener un carácter colectivo, adecuado a la profesión, si se entiende como un reflejo de la progresiva autonomía, la nueva consideración que el paisaje está consiguiendo en la práctica pictórica de la España del siglo XIX. Es preciso recordar los incidentes soportados y los comentarios narrados por Martín Rico (1907, pp. 28, 124 y ss.: *Percances del oficio*) e incluso determinadas frases burlonas que el propio Morera tiene que escuchar de alguna serrana («—Usted siempre al vicio, ¿eh?, siempre al vicio... creyéndome, sin duda, un loco rematado») (Morera, 1927, p. 46) para comprender el poco aprecio que en los medios rurales se tenía todavía de estos esforzados en su labor de campo; y —más lamentable aún— lo que el público en general y la crítica de arte en particular, tardaron en admitir al paisaje con todas sus consecuencias realistas, tal como lo demuestran la actitud de Balart o el desconcierto de Balsa de la Vega ante algunos aspectos de Haes (véase Pena, 1983, pp. 27 y 35-38). Por eso, en la medida en que esos «paisistas» iban siendo conscientes de las cotas alcanzadas en el ejercicio de su especificidad pictórica —y con todas sus consecuencias, es decir, reconociéndoseles el valor objetivo del trozo de



paisaje trasladado al lienzo, y no una posterior idealización que lleva implícita la actitud mental del pintor en su estudio— podían sentirse orgullosos de ello y de ellos mismos.

Este cuadro, en cuanto componente del primer envío, conoce la valoración de Casado del Alisal (óleos «todos sencillos y espontáneos, conjunto de trabajos llenos de promesas», fecha 10-VI-1875), la previa exposición en Roma, el traslado a Madrid, la muestra en esta capital y la correspondiente calificación de haber cumplido con el Reglamento (4-X-1875), con un Jurado cuyos componentes vienen citados en la copia de *Isaías* de Miguel Ángel por Plasencia (n.º 6) y el dibujo *Paisaje con niños* de Galofre (n.º 11). Tras un breve depósito, es el que con la denominación «Unos pinos», la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado devuelve al Ministerio de Estado el 8-VIII-1879, obedeciendo a una R. O. del 6 del mismo mes, en la que dicho Ministerio acusa recibo de una en-

trega anterior, pero reclama a su vez la entrega «de la acuarela y de los ocho cuadritos de paisaje al óleo que quedan en esa Escuela de su digno cargo con objeto de terminar el decorado de los salones de este departamento» (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Legajo 4332). Desde esa fecha hasta 1930 se conserva en el Ministerio de Estado en cuyos inventarios de 1893 y 1908 se le registra con el n.º 56 titulándolo «Paisaje (estudios de árboles)» y clasificándolo como envío de primer año, fecha 1875 y dimensiones, incluido el marco, de 0,72 por 0,54 m, localizándolo el primero de ambos inventarios en la Sección de Contabilidad (Despacho del Jefe). El 17-VII-1930 es también depositado en el Museo Nacional de Arte Moderno, donde adquiere el n.º de inventario M-239, y por fin, por O. M. de 28-IX-1931, se le deposita en el antiguo Colegio de Sordomudos y Ciegos, hoy, Instituto Nacional de Pedagogía de Sordos, donde en la actualidad se halla.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 7 (n.º 56); Ministerio de Estado, 1908, p. 6 (n.º 56); *Boletín del Museo del Prado*, n.º 9, 1982, p. 194 (como anónimo); Pena, 1982, p. 481 (n.º 3, sin especificar el paradero actual); *Boletín del Museo del Prado*, 1985, n.º 16, p. 46 (con la correcta atribución a Morera); Pena, 1987, p. 182 (n.º 7, sin especificar el paradero actual); Casado, 1987, p. 1000; Casado, 1990, p. 72; Pena, 1991, p. 304 (sin especificar paradero actual).

Exposiciones

Roma, 1875; Madrid, 1875.



Baldomero GALOFRE JIMÉNEZ
(1846-1902)

PAISAJE CON NIÑOS
Dibujo/cartón 0,38 × 0,55 m

Firmado: «B. GALOFRE. ROMA» (áng. inf. dcho.)

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Este dibujo forma parte del envío de primer año de pensión junto con dos óleos (*Paisaje. Montaña de piedra y Primavera romana*, n.º 12) y una acuarela, además de «un ligero trabajo a la pluma» que entrega como extra o suplementario. En una topografía de suaves ondulaciones y colinas un niño y una niña se hallan sentados sobre la hierba de la ladera de primer término que, descendiendo de izquierda a derecha, da la impresión de inconclusa en ese ángulo inferior derecho; una alineación de árboles con aspecto añejo y rugoso crea una línea de fuga hacia la parte izquierda del horizonte, compensando la mansa ascensión en el perfil de la colina del fondo. El celaje, que constituye casi toda la mitad superior del dibujo, aparece más grisáceo y opaco en el lado derecho (con ciertos rompimientos de luz), en tanto que se expande en claridad por la izquierda. Su buen hacer, la habilidad técnica en los sombreados y las masas está aquí al servicio de esa temática suya de graciosas figuritas en jardines y campos de flores, con un detallismo que no es otra cosa que el preciosismo de raíz fortunisca, puesto que ésa es su deuda estética más evidente.

En el largo informe del director Casado del Alisal, de 10-VI-1885, remitiendo y evaluando los trabajos de envío de primer año de los pensionados, afirma literamente: «Cuatro estudios del paisajista Sr. Galofre, o sean, una hábil y bella acuarela, un dibujo bien sentido (la obra aquí catalogada), y dos cuadros al óleo, con cualidades de energía y ejecución. Este señor acompaña, *motu proprio*, un ligero trabajo a la pluma». También es sabido que todos estos envíos de primer año son expuestos en los salones de la Embajada cerca de la Santa Sede, en Roma, exposición que —tal como el propio director señala en ese mismo informe— no se ha revestido de particular interés

por no permitirlo la naturaleza de los trabajos principales, que son copias de importancia relativa. (Una de ellas es precisamente la de *Isaías* de Miguel Ángel por Plasencia, n.º 6). A continuación, y con motivo de la preceptiva calificación, son de nuevo expuestos en Madrid. Dicha calificación (4-X-1875) con el tribunal formado por Sans (presidente), Vallejo (que renuncia), Luis de Madrazo, Mendoza (secretario por renuncia de Vallejo, en quien había recaído el cargo), Monleón, D. Martínez y Haes, establece «que los paisistas señores Morera y Galofre, si bien cada uno ha presentado una obra más de las exigidas por el Reglamento, no ha merecido más calificación que la de haber cumplido meramente con las obligaciones reglamentarias».

La obra pasa por un depósito temporal en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, con motivo de la petición del entonces director interino Federico de Madrazo, el 20-X-1875 y la concesión por R. O. de 1-XII-1875; con testimonios intermedios de 1876 y 1878 sobre la persistencia primero, y la paulatina devolución en 1879 de todos estos primeros envíos de los pensionados, incluida la copia de Plasencia (véase Casado, 1987, pp. 376-379, 565, 660, 856, 860, 999, 1003, 1132 y 1137-1138; y referencias puntuales en Brú, 1971, pp. 141 y 212), puede afirmarse que en ese 1879 ha regresado el dibujo al Ministerio de Estado, en cuyos inventarios de 1893 de 1908 aparece con el n.º 75 denominado *Paisaje al carbón* y especificando que es envío de primer año, fecha de 1875 y dimensiones de 0,73 × 1,00 m incluido el marco. Ha debido de permanecer siempre en el Ministerio, ahora de Asuntos Exteriores, aunque actualmente se guarde en dependencia autónoma.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 8 (n.º 75); Ministerio de Estado, 1908, p. 7 (n.º 75); Casado, 1987, p. 1133; Casado, 1990, p. 85.

Exposiciones

Roma, 1875; Madrid, 1875.



Baldomero GALOFRE JIMÉNEZ

(1846-1902)

PAISAJE DE LUZ (LA PRIMAVERA ROMANA)

Óleo/lienzo 0,505 × 0,695 m

Firmado: «B. GALOFRE. ROMA» (áng. inf. dcho.)*Inscripciones:* «10.668» (en rojo, áng. inf. dcho.)

Madrid, Museo del Prado

(Depositado en Barcelona, Museo de Arte Moderno)

Forma parte del primer envío de pensión. Para descripción puede servir la ofrecida en el catálogo de la exposición de 1956: Al lado de un pedregoso camino (que ocupa la zona inferior derecha, podría añadirse) en suave pendiente verde, vemos tres mujeres y una niña. Detrás aparecen árboles y al fondo más arbolado y montañas. Nubes blancas y cielo claro. Soporte de grano fino con imprimación comercial, se añade por último. En efecto, hay aquí —bajo un luminoso celaje que ocupa prácticamente la mitad superior del cuadro— el conocido recurso de laderas de mansa pendiente, casi en disposición ondulante. El preciosismo luminista derivado de la herencia fortunésca se aplica a esa también conocida temática de figuritas en jardines y verdes praderas salpicadas de florecillas, con gran brillantez y primor descriptivo en las formas.

Este aspecto de su producción supieron ya verlo coetáneos suyos como José Güell y Mercader («Los pintores catalanes en nuestros días. II», *La Ilustración Española y Americana*, 1877, II, 8-VIII-1877, p. 82), que al lado de una producción de paisajes bravíos, de cielos plomizos, mar agitada, campos pantanosos y árboles azotados por el viento, le cita también varios títulos que considera de cuadros de género, pero que describe como escenas todas situadas en jardines y campos de flores, a plena luz y con gran riqueza de colorido, demostrativas de la flexibilidad de su talento. Iglèsies (1953, p. 75) al referirse a la obra como una pradera con figuras, dice que se deja sentir la influencia impresionista, si bien pasada a través de Italia; pero esa falsa sensación de impresionismo (dada por el aire urbano de las figuras trasladado al campo) venía en realidad anotada en la Guía del museo barcelonés de 1945, en la que —por cierto— se equivoca el número de re-

gistro del cuadro. Aunque sin referirse a este cuadro en concreto, José María Garrut (*Dos siglos de pintura catalana, XIX-XX*, Madrid, 1974, pp. 77, 91 y 112) señalando su fortunismo, pero también con la falsa etiqueta del impresionismo, y Francesc Fontbona (*El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, 1979, pp. 92-96; *Del Neoclassicisme a la Restauració*, «Història de l'Art Català», VI, Barcelona, 1983, pp. 204 y 228-230) se ocupan del pintor; el segundo habla de sus obras extraordinariamente abarrocadas, luminosas, detallistas y complejas; exteriores (como en su momento señalara Iglèsies) que, sin embargo, por la cantidad de elementos temáticos de que se componen, múltiples figuras y exuberante descripción de la vegetación que envuelve al «asunto», sobrepasan ampliamente la calificación habitual del paisaje.

«Cualidades de energía y ejecución» ve Casado del Alisal (10-VI-1875) en éste y el otro lienzo que formaban parte del primer envío del pensionado que se expusieron en Roma en ese mismo 1875, antes de su calificación; ésta —con la correspondiente exposición en Madrid— es igualmente sabida, la de haber cumplido meramente con el Reglamento (4-X-1875), así como los miembros del Jurado. Tras su paso temporal (hasta 1879) por la Escuela de Pintura, aparece en los inventarios del Ministerio de Estado de 1893 y 1908 con el n.º 59 y título *Paisaje de luz (con unas figuritas de mujer)*. Pasa al Museo de Arte Moderno el 17-VII-1930, para ser, a su vez, depositado por el Museo Nacional en el museo barcelonés por orden de 22-I-1932. Solamente a partir de la exposición de 1956 se le titula —y sin ningún motivo aparente— *Primavera romana*, aunque es denominación que ha pervivido.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 7 (n.º 59); Ministerio de Estado, 1908, p. 6 (n.º 59); Batlle, 1932, p. 188; Guía Museo Barcelona, 1945, p. 22; Guía Museo Barcelona, 1953, p. 17; Iglèsies, 1953, p. 75; Cat. Exp. 1956, p. 119 (n.º 119); Catàleg Barcelona, 1987, I, p. 421 (n.º 932); Casado, 1987, p. 1133; Casado, 1990, p. 85.

Exposiciones

Roma, 1875; Madrid, 1875; Madrid, 1956.



SEGUNDA PROMOCIÓN

ALEJO VERA, 1878-1881

MANUEL RAMÍREZ, 1879-1883

EUGENIO OLIVA, 1879-1883

Alejo VERA ESTACA
(1834-1923)

ÚLTIMOS DÍAS DE NUMANCIA

Dibujo/cartón 1,20 × 1,74 m

Firmado: «A. Vera Roma 1880» (áng. inf. dcho.)

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Cuentan las historias que «las heroínas de Numancia, los tiernos niños, los horrorizados ancianos optan entre el tósigo mortal y las destructoras llamas...; incendiaron la hermosa ciudad y los tesoros, y las alhajas y cuanto en su seno encerraban, ofreciendo a Roma pocos edificios; casi desnudos cadáveres, ceniza y nada más» (Aldama, D. y García González, M. J.: *Historia general de España*, Madrid, 1863-66, tomo I, p. 102). Ambientado en los últimos momentos del sitio, las tropas romanas entran por un vano abierto en la poderosa muralla, a la derecha, y contemplan el espectáculo de los numantinos que acaban con sus vidas y bienes.

Se trata del «cartón» reglamentario con el que su autor cumplía con la obligación de segundo año de su pensión en Roma: en el verano de 1879, manifiesta su intención de viajar a Nápoles, Florencia y Venecia para «escoger en ellas el sitio de su residencia para su envío» (Archivo de la Academia de Roma. Carpeta pensionados). El cuadro definitivo (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Soria) alcanzó primera

medalla en la Exposición Nacional de 1881 y no se diferencia apenas del boceto.

La obra es una creación muy académica, convencionalmente compuesta tanto en su conjunto como en cada uno de los grupos y personajes, pero, desde luego, no se le puede achacar falta de habilidad. Sin embargo, a pesar de las buenas dotes técnicas que el artista demuestra tiene algo de frío e impersonal. El dibujo ilustra perfectamente el carácter uniforme de la superficie que asimismo la pintura posee.

Estilísticamente es una obra retardataria, que apenas incorpora algunos aspectos del realismo en boga, aunque tiene la ampulosidad y el efecto de toda gran pintura académica.

Temáticamente se consideró en su tiempo que ilustraba un argumento antiguo y, en cierto sentido, pasado de moda, por lo que tiene de extrema situación heroica de carácter nacional, pero también conecta con los sentimientos destructivos y pesimistas que cautivaron en el fin de siglo.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 4, n.º 25; Cat. Exp. 1979, p. 119; Cat. Exp. 1980, n.º 30, p. 64; Reyero, 1987, p. 392, nota 67.

Exposiciones

Madrid, 1979, p. 119; Sevilla, 1980, n.º 30.



Manuel RAMÍREZ IBÁÑEZ
(1856-1925)

BAÑO POMPEYANO
Óleo/lienzo 2,70 × 1,10 m

Madrid, Museo del Prado (Depositado en Badajoz, Museo)

Representa, en palabras de un crítico de *Roma Artística* cuando se dio a conocer esta pintura en Roma con motivo de la inauguración del edificio de San Pietro in Montorio, «due fanciulle vaghissime. L'una di esse seduta solleva le mani ad accomodare le bionde trecchie, l'altra è distessa», que fue calificada de obra «vivacissima».

Se trata del cuadro correspondiente al envío de primer año como pensionado en Roma, realizado en 1880 y juzgado en mayo de 1881 por los académicos de San Fernando para quienes mereció calificación honorífica.

La obra encaja con las grandes corrientes del academismo internacional popularizado por los salones de París

y cuya ejecución está en buena parte, como en este caso, vinculada a Roma. Recoge un argumento de la antigüedad romana, aunque está tratado con la sensualidad y decorativismo propio de los tiempos modernos. En este sentido, escapa a los rigores del reglamento sobre los cuadros que se justifican en función de un análisis anatómico.

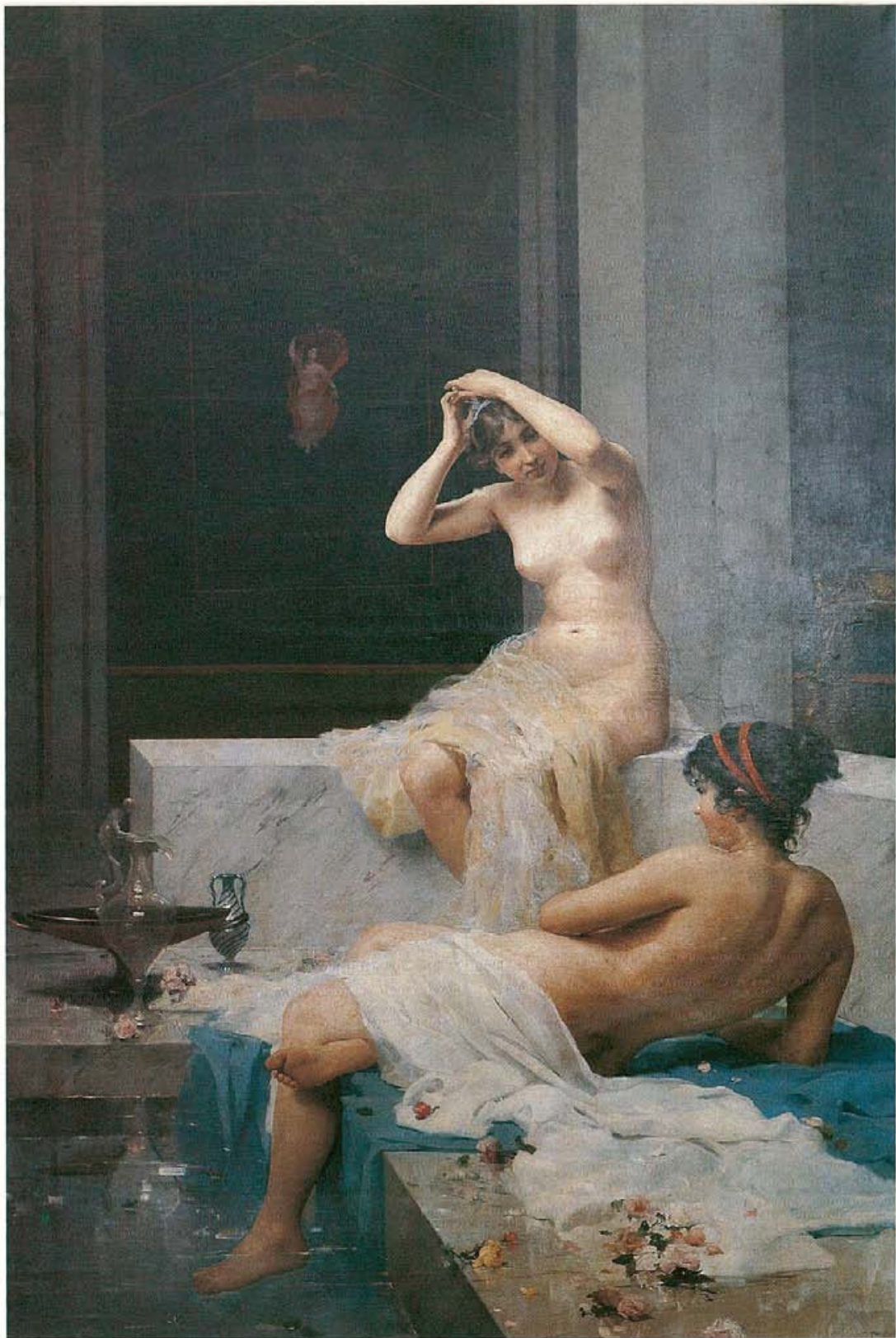
Procede del Ministerio de Estado que lo cedió al antiguo Museo de Arte Moderno (17-VII-1930), que a su vez lo depositó en el Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz.

Bibliografía

Roma Artística, 30 enero 1881, p. 11 y 7 febrero 1881, p. 20; Coello, 1884, p. 366; Ossorio, 1884, p. 566; Ministerio de Estado, 1893, p. 6, n.º 48; Cuenca, 1923, p. 307; Brú, 1973, p. 145; González-Martí, 1987, p. 172.

Exposiciones

Roma, 1881; Madrid, 1881.



TERCERA PROMOCIÓN

JOSÉ MORENO CARBONERO, 1882-1885

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN, 1882-1885

HERMENEGILDO ESTEVAN, 1882-1886

José MORENO CARBONERO
(1860-1942)

LA CONVERSIÓN DEL DUQUE DE GANDÍA
Óleo/lienzo 0,94 × 1,48 m

Firmado: «J. Moreno Carbonero/1883» (áng. inf. izqdo.)

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Representa, casi en el centro, al marqués de Lombay y duque de Gandía, servidor del emperador Carlos V y futuro San Francisco de Borja, en el momento en que abraza al gentilhomme de su séquito, profundamente conmovido tras contemplar el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, a la que en vida había admirado tanto, cuyo féretro, a la izquierda, acaba de ser abierto antes de ser enterrado en Granada.

Se trata del boceto correspondiente al envío de segundo año de su pensión en Roma (1883) cuya obra definitiva (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada) alcanzaría, antes de ser premiada en Munich, Viena, el Vaticano y Chicago, primera medalla en la exposición nacional de 1884. En ese catálogo se incluía, al respecto, la siguiente explicación: «Tiembra el Marqués, de un gemido, su rígida fuerza pierde y a los brazos de su gentil-hombre, flojo y desplomado viene» (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 95). Existen varias réplicas, una firmada en Roma en 1884 y dedicada a Vicente Palmaroli (Madrid, Academia de San Fernando) y otra en el Museo de Bellas Artes de Málaga. Hay otra con algunas variantes que pasó a las colecciones del Vaticano en tiempos del papa León XIII.

Este boceto llamó especialmente la atención entre los envíos de pensionado la primera vez que fue expuesto, en la Academia de Roma en 1884, a pesar de no tratarse de la obra definitiva.

Es una obra de bellísima factura, de inspiración realista, pero según la tradición española, que refleja escasamente las corrientes internacionales. En este sentido, recuerda, más que nada, la pintura del siglo XVII.

Plásticamente, es de mucho efecto la tensión expresiva creada al concentrar los personajes en un extremo —los que sienten la emoción— y el vacío, la gran tela que lleva bordada el águila imperial y el cadáver —el motivo de la emoción—, en el otro. Hay referencias a *Doña Juana la Loca* de Pradilla, tanto en la ejecución como en el tema y, desde luego, en la misma utilización de motivos concretos, pero resulta más sobrio y solemne.

Temáticamente, utiliza el cadáver, osadamente la vista, y lo sentimental del argumento para provocar una impresión mental que se mezcle con lo visual. Reúne los ingredientes del amor platónico y el desengaño, la vanidad de las cosas terrenas y alcanza con todo ello la expresión de una trascendencia espiritual.

Bibliografía

Coello, 1884, p. 366; Ministerio de Estado, 1893, p. 3, n.º 43; Brú, 1971, p. 218; Cat. Exp. 1973, n.º 41; Cat. Exp. 1979, p. 115; Cat. Exp., 1980, p. 64, n.º 40; Reyero, 1987, p. 431, nota 1149; Sauret, 1987, pp. 231 y 710; Cat. Exp. 1987, pp. 154-156.

Exposiciones

Roma, 1884; Roma, 1973, n.º 41; Madrid, 1979; Sevilla, 1980, n.º 40; Madrid, 1987, n.º 26; Sevilla, 1989, p. 128.



Antonio MUÑOZ DEGRAIN
(1843-1924)

INUNDACIÓN

Óleo/lienzo 1,03 × 0,73 m

Firmado: «MUÑOZ DEGRAIN» (áng. inf. dcho.)

Valencia, Museo de Bellas Artes

Representa a un hombre semidesnudo, de espaldas, estudio para el cuadro *Episodio de una inundación*, que constituyó el envío del primer año como pensionado de mérito en Roma (1882), juzgado como excepcionalmente bueno por el jurado académico (Brú, p. 218). Esa obra figuró en la Exposición Nacional de 1884 donde un crítico la describió en estos términos: «Sobre el tejado de una pobre casa campestre, hasta el cual llega el agua sucia y terrosa de aquella, está un hombre medio desnudo y a su izquierda una mujer con una niña mirando en dirección a una infeliz madre que cubierta por las aguas levanta en sus manos, fuera de ellas, el tierno cuerpo de un niño. Un hermoso perro de terranova, que se haya en el tejado parece en actitud de lanzarse al socorro de aquel» (*La Correspondencia de España*, 24 de mayo de 1884).

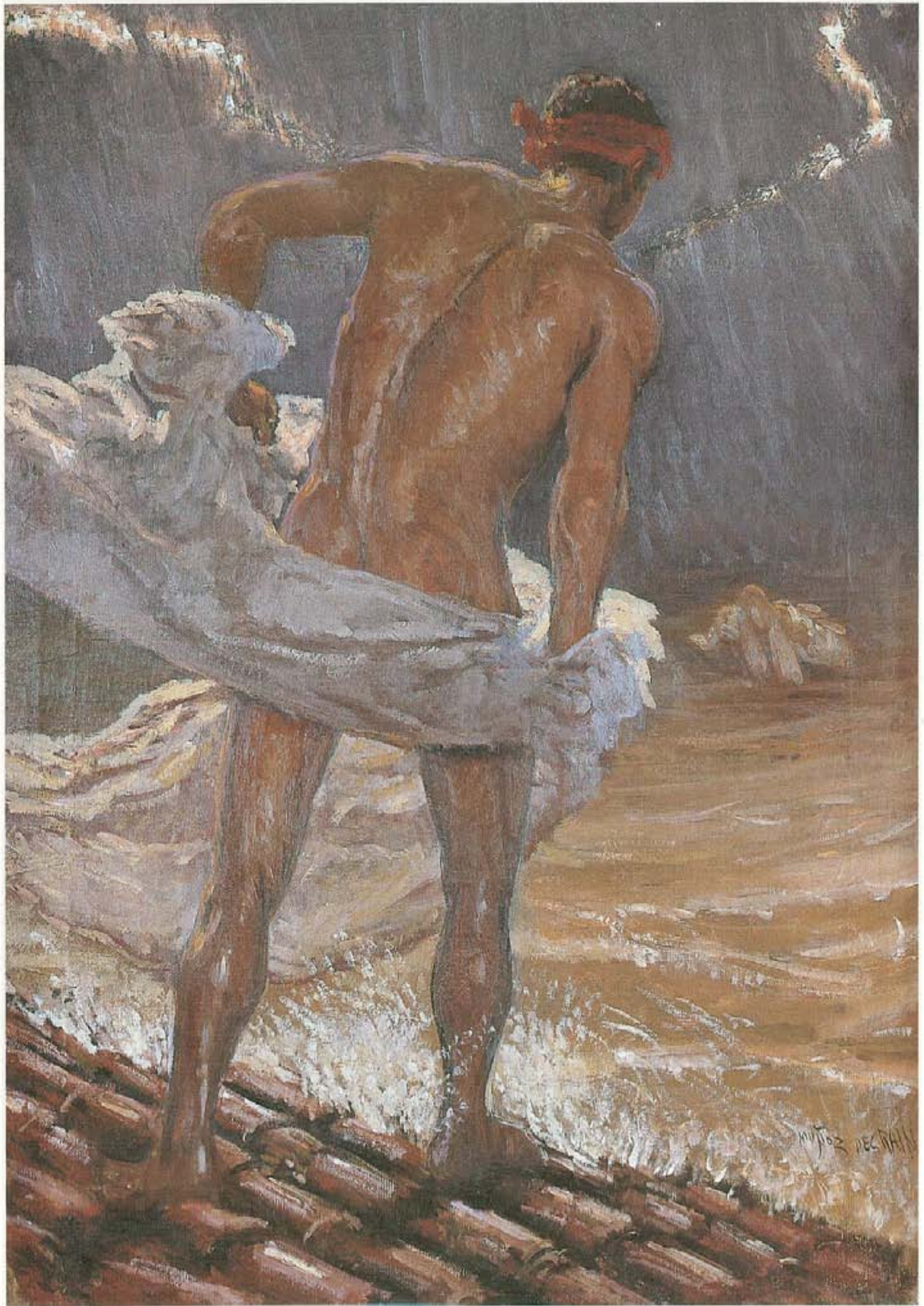
La figura masculina representada en este boceto constituye un excelente estudio de dinamismo anatómico, que

se funde con el turbulento efecto atmosférico que corresponde al tema. La pintura tiene toda la vitalidad característica de Muñoz Degrain, con la pincelada suelta y desenfadada propia del boceto.

Muñoz Degrain, obligado como pensionado de mérito a ejecutar un tema en el que figurase un desnudo, no recurre al habitual argumento histórico-mitológico o religioso y aborda un tema de más o menos actualidad con anécdota dramática que tendrá desarrollo en otros cuadros posteriores. Gracia lo enmarca en un interés general del valenciano por los argumentos excepcionales y terribles de raíz romántica, dependientes en última instancia de Regnault y Girodet. En este sentido, no parece que ilustre un pasaje concreto, aunque, sin duda, el pintor había quedado impresionado por las inundaciones de Murcia y Valencia producidas en los años inmediatamente anteriores a la ejecución de esta pintura.

Bibliografía

Garín, 1955, p. 261, n.º 947; Rodríguez García, 1966, p. 71; Gracia, 1983, p. 72.



Antonio MUÑOZ DEGRAIN
(1843-1924)

LOS AMANTES DE TERUEL
Óleo/lienzo 0,58 × 0,85 m

Firmado: «MUÑOZ D.» (áng. inf. izqdo.)

Valencia, Museo de Bellas Artes

Está inspirado en el legendario argumento, que ya había suscitado la atención de otros artistas plásticos y literarios, según el cual Isabel, tras reconocer su amor por Diego, muere ante el cadáver de éste, que había fallecido de desesperación al ver a su amada comprometida con otro. Muñoz Degrain, en concreto, ilustra un texto histórico cuyo fragmento final dice así: «...acordó de irlo a berrar antes que lo soterrasen, é tomó su honesta compañía, é se fué a la iglesia del Señor Sant Pedro, que allí lo tenían. Las mulleres, levantándose por ella, ella no curó mas sino de... al muer (rasgado)... tan pronto que allí erelató, y estaba queda que no caó... que vidian, que vieron que era muerta» (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, pp. 96-97).

Se trata, según Rodríguez García, de uno de los bocetos preparatorios para el gran cuadro de *Los amantes de Teruel*, donde existe una figura de dama en pie, cerca del féretro, que parece ser fue retirada por el pintor al ser considerada demasiado representativa y no poder determinarse de quién se trataba. Se sabe que a comienzos de 1883 ya tenía realizados varios bocetos y en 1884 había concluido el cuadro definitivo (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), obligación de tercer año, que fue premiado con primera medalla en la Exposición Nacional,

una de las obras más populares y alabadas del fin de siglo y del importantísimo artista.

De ejecución abocetada y ligera pasta pictórica adelanta ya la composición de la obra posteriormente premiada cuya entonación y soltura de las calidades de las cosas produce una sensación entre la realidad y la sugestión. Se apunta la importancia de la luz que alcanzará un sentido fantasmagórico para otorgar gravedad y misterio a los distintos planos.

El tema, que tiene un patetismo un tanto teatral, se convierte, según Rodríguez García, en un pretexto expresivo vinculado íntimamente a lo pictórico, con elementos realistas que tienen significación simbólica, como el cirio que se extingue bruscamente en primer término. Con una magia singular extraída de la pintura veneciana que trasciende los convencionalismos académico-románticos y las conquistas realistas, el cuadro conserva una gran parte del atractivo burgués por este tipo de argumentos, pero al interpretar el amor no como una reivindicación lógica, sino como una pasión que conduce a finales desastrosos e inexplicables conecta con las más modernas inquietudes finiseculares.

Procede del legado Muñoz Degrain.

Bibliografía

Garín, 1955, p. 256, n.º 924; Rodríguez García, 1966, p. 75; Cat. Exp. 1980, p. 40 y p. 64, n.º 33; Reyero, 1987, p. 304, nota 360; Cat. Exp. 1987, p. 158; Azpeitia-Lorente, 1992, pp. 49-40.

Exposiciones

Sevilla, 1980, n.º 33; Zaragoza, 1987, p. 146, n.º 8.



Hermenegildo ESTEVAN FERNANDO

(1851-1945)

LA PAVERA

Óleo/lienzo 0,78 × 1,20 m

Firmado: «H. ESTEVAN/Roma 1883» (áng. inf. izqdo.)*Etiquetas:* «Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma/Autor: Hermenegildo Estevan y Fernando/Título: La Pavera/Medidas: [en blanco]/Colección: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación» (al dorso, sobre el bastidor)

ESTEVAN Y FERNANDO, Hermenegildo (1851-1945)/Pensionado de Número por la pintura de paisaje (1882-1886)/Secretario de la Academia Española de Roma, 1887-1933/'La Pavera'/Real Academia de Jurisprudencia y Legislación» (al dorso, sobre el bastidor)

Madrid, Museo del Prado

(Depositado en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación)

Por un camino de tierra que se curva hasta precipitarse en primer término, avanza picoteando una pavada de hasta catorce unidades vigilada por una niña, la pavera, que sostiene una vara entre sus manos colocadas a la espalda. La diminuta figura, de perfil, con un toque de color rojo para el delantal y una cofia en la cabeza, se sitúa a una cierta distancia, allá donde el vallado de madera que delimita el camino subraya en su horizontal la más lejana línea del horizonte. A la izquierda, en el límite de ese vallado que enmarca casi toda la mitad inferior del cuadro, un grupo de cuatro árboles de miembros retorcidos se recorta contra la lejanía que en ese lado se completa —tras la planicie de la campaña— con un bosquecillo del que surge la diminuta silueta de un tren, avanzando de izquierda a derecha en la línea del horizonte. Esa todavía tímida nota de modernidad en el tranquilo paisaje no debió de ser una excepción en la producción del pintor, pues al menos en la Exposición Nacional de 1890, a donde llevó veintitrés obras, ofrecía un *Estudio de un tren* y *La vía férrea* (núms. 256 y 258, respectivamente).

Los accidentes del terreno son más acusadamente descritos en la topografía del primer término, desde los efectistas surcos marcados en la tierra húmeda hasta el ligero terraplén de la derecha, que deja en alto el vallado de dicho lado. El nublado celaje de la mitad superior del cua-

dro, a base de grises y blancos, que contraponen nubes más brillantes a otras de fuerte opacidad, refuerza la sensación de una atmósfera triste de invierno que ya se acusa en las rodadas del terreno.

El cromatismo de esta campiña combina los verdes con los tonos tostados y tierras del suelo, a los que se suman las notas de color rojo en las crestas de los pavos y las amapolas del macizo de la derecha.

La factura manifiesta una superposición de pinceladas que se hacen pastosas para los efectos de primer término y para los recursos del celaje, al igual que para las rugosidades de los troncos de árboles de la izquierda.

El cuadro es de seguro envío de pensión, y formaría parte del lote correspondiente al primer año del pensionado, respondiendo quizás al reglamentario estudio de animales; pudiera tal vez identificarse con «un paisaje de Roma» que con el n.º 9 viene recogido en los dos inventarios impresos del antiguo Ministerio de Estado (Madrid, 25-III-1893 y Madrid, 1-VIII-1908, respectivamente). De cualquier forma es enviado por el Ministerio de Estado al Museo de Arte Moderno el 17-VII-1930 y este último lo deposita el 28-XI-1931 en el Colegio Nacional de Sordomudos, que lo devuelve el 10-V-1937. El último y vigente depósito en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación es ejecutado por O. M. de 6-IV-1948.

Bibliografía

Cat. Exp. 1979, p. 113; *Boletín del Museo del Prado*, 1980, n.º 3, p. 174.

Exposiciones

Madrid, 1979.



CUARTA PROMOCIÓN

EMILIO SALA, 1885-1888

ULPIANO CHECA, 1884-1888

FRANCISCO MAURA, 1884-1888

Emilio SALA FRANCÉS

(1850-1910)

RETRATO DE VICENTE PALMAROLI

Óleo/lienzo 0,86 × 0,60 m

Firmado: «A D. Vicente Palmaroli/Emilio Sala-Roma/86»
(áng. inf. dcho.)

Madrid, Círculo de Bellas Artes

Sobre un fondo neutro grisáceo del lateral derecho, parte superior, que se oscurece en negro para el lateral izquierdo, se muestra al retratado en algo más de medio cuerpo, de tres cuartos a la izquierda, mirando al espectador y en actitud de pintar: paleta y pinceles en su mano izquierda, parte inferior del cuadro, y el pincel en la derecha. Viste de negro, con lo que la zona del busto se funde con el entorno, pero se introduce una fuerte zona lumínica en la camisa blanca, más atenuada en el puño derecho de la misma, y en la mano de ese lado, con tonalidades de grises más acordes con el entorno. Puntos de variedad cromática en la pasta de los colores como pruebas de la paleta. El rostro, afable, con larga perilla y bigotes que deshacen cierta tendencia a la redondez de los rasgos; mirada de ojos vivaces que parece invitar a una complicidad de ingenua picardía. Calidades sonrosadas de las mejillas que complementan los grises del cabello que subsiste tras la avanzada calvicie. Factura de pincelada larga allí donde se funden los grises de las sienas plateadas, pero que se hace ya muy deshecha en la barba. Pasta densa en el blanco de la camisa y pincelada también pastosa en los dedos de la mano.

El retratado, Palmaroli (1834-1896) conoce una vida plena de éxitos académicos y profesionales (véase Pérez Morandera, R.: *Vicente Palmaroli*, Madrid, 1971): trasladado a Roma, a donde regresará en posteriores ocasiones, tiene también una larga etapa en París; consigue primeras medallas en diversas ocasiones (1862, 1867 y 1871), es elegido académico de San Fernando (toma de posesión en 1872), director del Museo del Prado (1894-1896), en posesión de distintas encomiendas, como la de Carlos III, Isabel la Católica y de la Cruz de la Legión de Honor, además de nombramientos italianos, como el de presidente

de la Asociación Artística Internacional de Roma (1889) —precisamente para sustituir a otro español, Villegas— y el de oficial de los santos Mauricio y Lázaro por parte del gobierno italiano poco antes de enero de 1892; pero, lo que aquí interesa, es director de la Academia en Roma entre el 10-VII-1882 y el 1-XI-1892, por lo que tiene bajo su gestión a Emilio Sala en cuanto pensionado de mérito (1-X-1885/1-XI-1888) componente de la cuarta promoción, siendo éste el contexto en el que se ejecuta el retrato, fechado en Roma en 1886. Además de reflejar las buenas relaciones entre ambos, la obra evidencia las cualidades de Sala en el campo de la retratística, cualidades ya elogiadas por algún coetáneo paisano de Alcoy (Navarro, 1883) al reconocerle una facilidad envidiable y una inspiración llena de vigor; y cualidades que vuelven a reflejarse en la Exposición de 1956 conmemorativa del Centenario de las Nacionales de Bellas Artes, donde hay otros siete retratos más del pintor, amén de la *Prisión del Príncipe de Viana* y donde además se recoge su nombre en los textos introductorios, tanto en el del marqués de Montesa respecto a este género pictórico, como en el de Camón Aznar quien relaciona a Sala con la vivacidad de pincelada levantina y señala que su intimismo en los retratos lo consigue principalmente por la soltura del toque. Por su parte, Espí (1975, pp. 107-111) anota que Sala es un retratista ejemplar, una de las mejores paletas en esta modalidad; la colección de retratos suyos en el Museo de Valencia constituye un rico muestrario de su fina pincelación, de su soberbia garra, y de su empastación concienzuda, lejos de improvisaciones; el pintor de Alcoy estudia el modelo, ahonda en su mundo interior, pero también capta, con la rapidez de un objetivo fotográfico, el gesto, la expresión de labios y mirada.

Bibliografía

Cat. Exp. 1956, p. 264 (n.º 412); Cat. Exp. 1973, n.º 53; Cat. Exp. 1974; Espí, 1975, pp. 108-109, 111 (nota 11), 127 y 205; Cat. Exp. 1980, n.º 27 (con las dimensiones aquí elegidas).

Exposiciones

Madrid, 1956; Roma, 1973; Lisboa, 1974; Madrid, 1980.



Emilio SALA Y FRANCÉS
(1850-1910)

LA EXPULSIÓN DE LOS JUDÍOS
Dibujo/cartón 1,55 × 1,40 m

Firmado: «Emilio Sala» (áng. inf. izqdo.)

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Representa la audiencia que los Reyes Católicos conceden a un comisionado judío, de espaldas, en primer término, que les ofrece ayuda para la guerra contra los moros, mientras Torquemada, en escorzo, interpuesto entre ellos, pronuncia la célebre frase: «Judas Iscariote vendió a su maestro por 30 dineros de plata; Vuestras Altezas le van a vender por 30.000; aquí está; tomadle y vendedle», momento en el que arroja un crucifijo sobre la mesa.

Se trata del «cartón» correspondiente a la obligación de segundo año como pensionado de mérito en la Academia de Roma, aunque se sabe que no lo entregó con anterioridad a la obra definitiva (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada), que ejecutó en París, por lo que más que un estudio preparatorio, como preveía el reglamento, hay que considerarlo una reducción de la obra original para cumplir con el compromiso. De ahí la ausencia de variantes con respecto al lienzo, juzgado junto a este cartón por los académicos de San Fernando con la calificación de mención honorífica y una de

las obras más interesantes de la pintura de historia, premiada en la Universal de París de 1889 y después con primera medalla de la Nacional de Madrid de 1890 y con la de Oro en la de Berlín de 1891.

La composición huye de las convenciones dentro del género y superpone planos argumentalmente importantes —el judío, Torquemada, los Reyes Católicos— en aras de romper con los recursos narrativos habituales, por lo que se pierde la representatividad y claridad que se espera. Se consigue así dotar a la escena de un aspecto de incidente inesperado, propio del Realismo, a lo que contribuye la figura de espaldas, en primer término.

Temáticamente, lejos de defender el hecho de la expulsión, el cuadro contribuye a cuestionar su fundamento, con objeto de que sirva a los intereses conciliadores propios del siglo. De ahí que la ira fruto de la intransigencia convierta a Torquemada en una figura un tanto ridícula y, en cambio, resulte tan digno el judío.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 6, n.º 45; Cat. Exp. 1979, p. 119; Cat. Exp. 1980, p. 35 y p. 64, n.º 39; Reyero, 1987, p. 419, nota 794; Reyero, 1990 (II), p. 100.

Exposiciones

Madrid, 1979, p. 119; Sevilla, 1980, n.º 39.



Ulpiano FERNÁNDEZ-CHECA Y SÁIZ
(1860-1917)

NUMA Y LA NINFA EGERIA
Óleo/lienzo 3 × 2,06 m

Firmado: «U. Checa/Roma 1885» (áng. inf. dcho.)

Madrid, Museo del Prado

Representa a Numa Pompilio (715-672 a. C.), segundo rey legendario de Roma, aconsejado por la ninfa Egeria, que había adoptado una forma visible para casarse con él, aunque no se veían más que pocas veces en un bosque sagrado cercano a Roma. Plutarco (*Vidas paralelas*, Numa, 4, 2) se refiere a Numa, quien «con el premio de unas bodas divinas, conviviendo y pasando el tiempo con su enamorada, se había convertido en un hombre feliz e inspirado en las cosas de los dioses».

Se trata del cuadro correspondiente al envío de primer año como pensionado en Roma (1884-1885), que para el

jurado de académicos de San Fernando se había limitado a cumplir las obligaciones reglamentarias.

El pintor aprovecha un argumento legendario-mitológico para cumplir con sus obligaciones de estudio anatómico que resuelve con todos los convencionalismos académicos y enlaza así con toda la temática del *pompier* internacional.

Procede del Ministerio de Estado que lo cedió al desaparecido Museo de Arte Moderno (17-VII-1930). Éste, a su vez, lo depositó en la Embajada de España en Berlín (30-II-1931), volviendo posteriormente al Prado.

Bibliografía

Durand, 1885, p. 1; Ministerio de Estado, 1893, p. 6, n.º 51; Brú, 1971, pp. 150 y 159; Casado, 1987, p. 219; González-Martí, 1987, p. 76.

Exposiciones

Roma, 1886.



Ulpiano FERNÁNDEZ-CHECA Y SÁIZ
(1860-1916)

LA INVASIÓN DE LOS BÁRBAROS

Óleo/lienzo 0,32 × 0,55 m

Firmado: «U. Checa» (áng. inf. izqdo.)

Colmenar de Oreja (Madrid), Museo Municipal Ulpiano Checa

Representa un grupo de jinetes que avanzan inexorablemente, de izquierda a derecha de la composición, casi hacia el espectador, sobre un pavimento mojado y entrecortado de charcos. Al fondo, el pórtico de un templo sobre cuyo podio un grupo de vestales observan aterrorizadas el paso de los bárbaros.

Se trata seguramente de una réplica con algunas variantes, más que un boceto, del último envío como pensionado en Roma, hoy destruido, que había concluido con más de un año de antelación sobre el tiempo previsto, a comienzos de 1887, antes de ser enviado a la Nacional de ese año, donde fue galardonado con primera medalla y, en general, muy alabado. En la explicación del catálogo, extraída de la historia de César Cantú, se habla de los bárbaros que «como un torrente que se desborda, de ciudad en ciudad, en pocos días, por la vía Flaminia, llegan hasta dar vista a Roma, la orgullosa y antigua señora del mundo» (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas*

Artes de 1887, Madrid, 1887, p. 27). Juzgado junto al boceto de tercer año, mereció calificación honorífica.

Como ya señaló en su tiempo la crítica, no se representa un pasaje concreto de modo más o menos arqueológico-verosímil, según es habitual en los cuadros de historia, sino más bien el carácter arrasador de la invasión toda ella. De ahí la expresión vertiginosa y frenética de caballos y jinetes.

Técnicamente resulta un cuadro abocetado, cuya facilidad de ejecución se convierte en ligereza pictórica, no exenta, por otra parte, de efectismos lumínicos.

Temáticamente la pintura conecta con las grandes creaciones académicas del XIX que ilustran la apoteosis final de una romanidad convulsa y agitada. Trata de sobrecoger tanto por lo que mentalmente tiene de evocador la destrucción de la civilización como por los recursos en apariencia osados que se utilizan para expresarlo.

Procede de la colección del artista.

Bibliografía

Cat. Exp. 1979, p. 113; Cat. Exp. 1980, p. 37 y p. 64, n.º 44; Cat. Exp. 1987, pp. 160 y 161.

Exposiciones

Madrid, 1979, p. 113; Sevilla 1980, n.º 44; Madrid, 1987, n.º 28.



QUINTA PROMOCIÓN

CARLOTA ROSALES, 1887-1890

JOSÉ BENLLIURE, 1888

SALVADOR VINIEGRA, 1889-1892

EUGENIO ÁLVAREZ DUMONT, 1888-1892

JOSÉ GARNELO, 1888-1892

ENRIQUE SIMONET, 1888-1892

SANTIAGO REGIDOR, 1890-1893

Salvador VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA
(1862-1915)

EL PRIMER BESO
Óleo/lienzo 1,28 × 2,25 m

Firmado: «S. Viniegra/Roma» (áng. inf. dcho.)

Madrid, Museo del Prado

Representa las figuras de Adán, recostado sobre su lado derecho, y Eva que, con una larga cabellera, se acerca a besarle. A la izquierda está representada la serpiente y al fondo un bosque y una pareja de leones.

Se trata del cuadro correspondiente al envío de primer año como pensionado en Roma cuya ejecución se retrasó notablemente por motivos diversos. No estaba ni siquiera terminado el 20-XII-1890 cuando su padre solicitó exponerlo en Stuttgart, lo que nunca sucedió, como se ha supuesto. Sigue dilatando su entrega los primeros meses del año siguiente: el 9-IV-1891 dice que aún le faltan «algunos detalles, que son arreglar un poco la pierna de Adán, que se ha torcido un poco a verde, e igualmente parte de la mascarilla de Eva, en la parte de la boca» (Archivo de la Academia de Roma. Carpeta pensionados). Fue calificado por los académicos de San Fernando (3-VII-1891) como inferior a lo que debía esperarse.

El pintor se ajusta a las indicaciones impuestas por el reglamento para la realización de su primer envío, hasta el punto que el cuadro resulta excesivamente sometido a ellas. Resulta artificioso de composición y un tanto duro de dibujo y agrio de color, como si respondiera a un requisito ajeno a sus intereses artístico-profesionales. En este sentido, a diferencia de sus compañeros, no hizo

esfuerzo alguno por sustraerse a los parámetros tradicionales: la figura masculina recuerda incluso el fresco de Miguel Ángel *La creación de Adán* (Vaticano, Sixtina). De todos modos ha sido una pintura criticada en exceso: Pérez Mulet censura especialmente el cuerpo de Adán, que tiene un busto flojo y resulta inerte, más convencional aún con la adición de Eva. Asimismo, destaca la escasa incorporación de valores realistas, como la serpiente, que, en efecto, parece más de farmacia que natural. El paisaje del fondo, sin embargo, detrás de los pacíficos leones, posee una gran luminosidad.

Con todo, la pintura conserva su atractivo y es capaz de producir un cierto impacto moderno con recursos estéticos antiguos. La indolente artificiosidad del varón exhibiendo su poderosa anatomía contrasta con la concupiscencia de su compañera, de tal modo que ésta se convierte en una especie de mujer fatal cuyos cabellos se desbordan sobre el desnudo cuerpo varonil dejando entrever un erotismo que no hace nada por ocultar.

Procede del Ministerio de Estado que lo cedió al antiguo Museo de Arte Moderno (17-VII-1930). Depositado en la Audiencia de Tetuán (14-XII-1935), fue devuelto al Prado el 17-VII-1950.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 6, n.º 44; Cuenca, 1923, p. 392; Brú, 1973, p. 162; Pérez Mulet, 1983, pp. 120, 152 (n.º 13) y 157; González-Martí, 1987, p. 238; Viniegra, 1989, pp. 33, 61 (n.º 18) y 85).

Exposiciones

Madrid, 1891.



Salvador VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA

(1862-1915)

EL COMPROMISO DE CASPE

Óleo/lienzo 0,82 × 1,49 m

Firmado: «S. Viniegra/Roma» (áng. inf. izqdo.)

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Ilustra el acontecimiento que tuvo lugar en Caspe, exactamente el 24 de junio de 1412, cuando San Vicente Ferrer, uno de los nueve compromisarios elegidos para dirimir a quién pertenecía la Corona de Aragón tras la muerte de Martín el Humano, desde la tribuna de oradores, en el centro, declaró que le correspondía al infante de Castilla Fernando de Antequera, ante el resto de compromisarios, los embajadores de los pretendientes y los parlamentarios, bajo un entoldado a las puertas de la colegiata. Aparece también, a la derecha, la figura del papa Benedicto XIII, como refiere el padre Mariana, aunque los historiadores del siglo XIX rechazan que estuviera presente.

Se trata del llamado «cartón» que el pintor, entonces pensionado de mérito en Roma, estaba en la obligación de entregar como obligación de segundo año. Este requisito le fue exigido por el director en el verano de 1891, pero retrasó su entrega con pretextos diversos. Así, el 3 de septiembre firma en Roma un oficio donde señala que «hace ya varios días que ha terminado su segundo envío, o sea el boceto para el cuadro *El compromiso de Caspe*, no habiendo ya hecho entrega de él... por esperar a que esté bien seco, para sacar de él algunos calcos, que con otros estudios parciales, le pueden servir para empezar la

tela grande». Pero el día 16 vuelve a justificar largamente que no hace entrega de él porque lo necesita para trabajar (Archivo de la Academia de Roma. Carpeta pensionados). Fue finalmente juzgado el 21 de marzo de 1892 por los académicos de San Fernando para quienes simplemente se había limitado a cumplir las obligaciones reglamentarias.

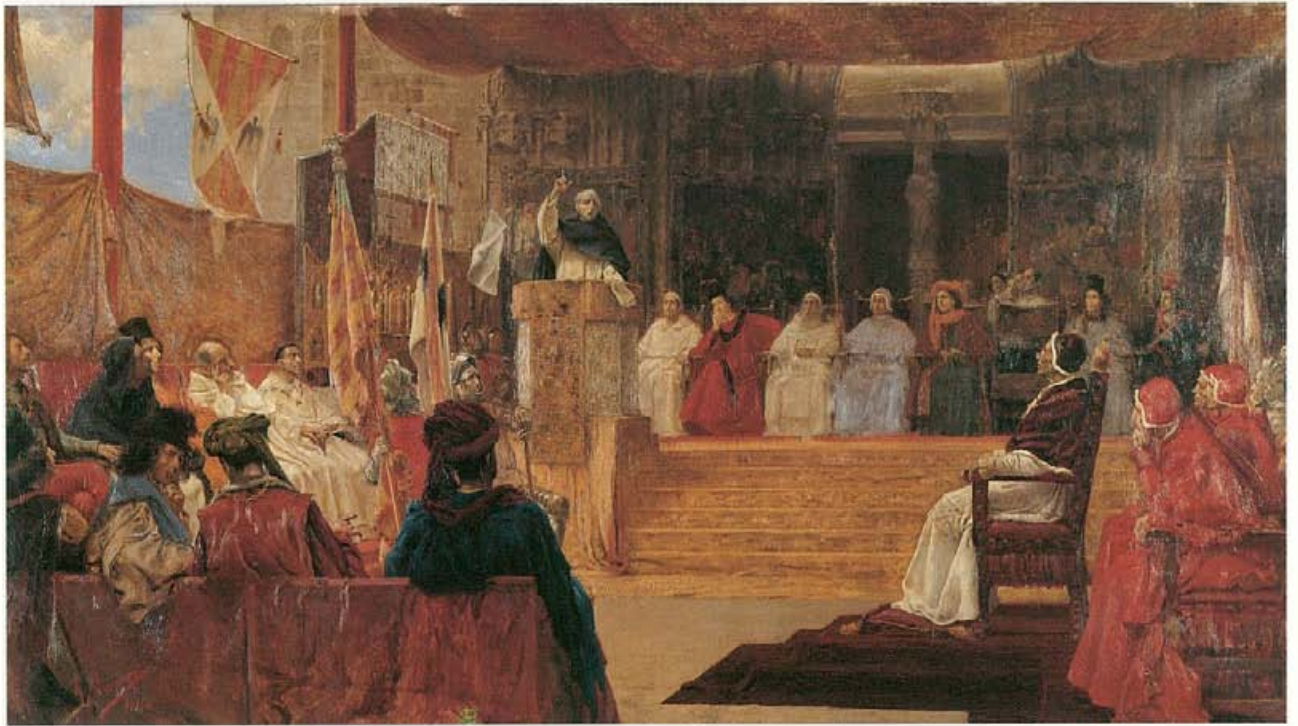
La celebración del suceso bajo un entoldado, que tiene lugar ante la colegiata caspolina, reconocible al fondo, permite luces tamizadas y manchas de color que unifican el conjunto y evitan tanto la representatividad de los personajes —San Vicente Ferrer está fundido pictóricamente con el resto de los elementos del cuadro—, como ese aspecto de rancia antigüedad que tienen otras pinturas históricas. En este sentido trata de dar al cuadro una apariencia más realista que arqueológica donde incluso parecen plantearse problemas luminosos modernos con fragmentos de inusitada viveza. Se evita incluso la jerarquización argumental, con una composición cerrada poco común dentro del género, pero a pesar de todo eso resulta una obra poco sentida, acaso porque existen demasiadas referencias a un recetario académico superficialmente aplicado.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 3, n.º 11; Cat. Exp. 1973, n.º 41; Cat. Exp. 1979, p. 119; Cat. Exp. 1980, pp. 38 y 64, n.º 41; Pérez Mulet, 1983, p. 152, n.º 14; Reyero, 1987, pp. 199 y 412, nota 575; Viniegra, 1989, pp. 34, 61 (n.º 19) y 79; Cat. Exp. 1989, p. 114; Azpeitia-Lorente, 1992, pp. 56-58 y 148, n.º 15.

Exposiciones

Madrid, 1892; Roma, 1973, n.º 41; Madrid, 1979, p. 119; Sevilla, 1980, n.º 41; Sevilla, 1989 p. 114; Zaragoza, 1989, n.º 15.



Salvador VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA
(1862-1915)

EL COMPROMISO DE CASPE
Óleo/lienzo 0,65 × 1 m

Madrid, Círculo de Bellas Artes

Acaso se trate del «boceto preliminar» que el 9 de julio de 1891 Viniegra anuncia desde Roma que podrá presentar, ante la imposibilidad de terminar el reglamentario en las fechas obligadas. El pintor dice que «tiene solamente un metro, si bien es exactamente igual en composición y mancha». Informa también que lo había dejado parado hacía quince días «por algunos datos que necesitaba» y había pedido a Caspe (Archivo de la Academia de Roma. Carpeta Pensionados).

Es, en efecto, un cuadro similar al anterior, aunque establece más espacio entre los embajadores y San Vicente Ferrer, que aparece más enardecido. Todo ello, unido a la relevante figura del abanderado junto al predicador en actitud de ondear la enseña, hacen que este boceto posea más retórica narrativa, en la línea tradicional de la pintura de historia.

Pictóricamente está menos precisado que el boceto de envío, pero tiene también viveza de color. Sin embargo, su ejecución en exceso sumaria le resta personalidad.

El Ayuntamiento de Caspe conserva una pintura (óleo/lienzo, 2,15 × 2,65) que representa el tercio izquierdo de estos cuadros donde aparecen las figuras de los embajadores asistentes al compromiso de Caspe. Acaso se trate de un fragmento o de una réplica de una parte del cuadro del último envío como pensionado. Acerca de éste, el 6 de diciembre de 1891 firma un escrito

en Roma donde señala que «ha comenzado... el cuadro de historia que marca el Reglamento» por lo que justifica la petición de una ayuda de 400 liras «dada la importancia y sus dimensiones (6,40 × 3,50 m)» (Archivo de la Academia de Roma. Carpeta pensionados). Se da la circunstancia que las medidas del lienzo caspolino coinciden aproximadamente con las que debería tener la parte del lienzo representada en el ángulo izquierdo del referido último envío siguiendo la composición del boceto. En enero de 1892 se ocupaba en «hacer un estudio de la figura de Benedicto XIII, y algunos cambios en la composición del boceto» (Archivo de la Academia de Roma. Correspondencia Palmaroli). El 24 de abril de 1892 la ejecución del cuadro debía estar avanzada porque hace una nueva solicitud para obtener una subvención indicando al director que «por el estado de este tal vez lo crea procedente» (Archivo de la Academia de Roma. Carpeta Pensionados). Sin embargo, su pensión terminó el 15 de mayo de 1892 y el 6 de junio todavía no había hecho entrega del último envío.

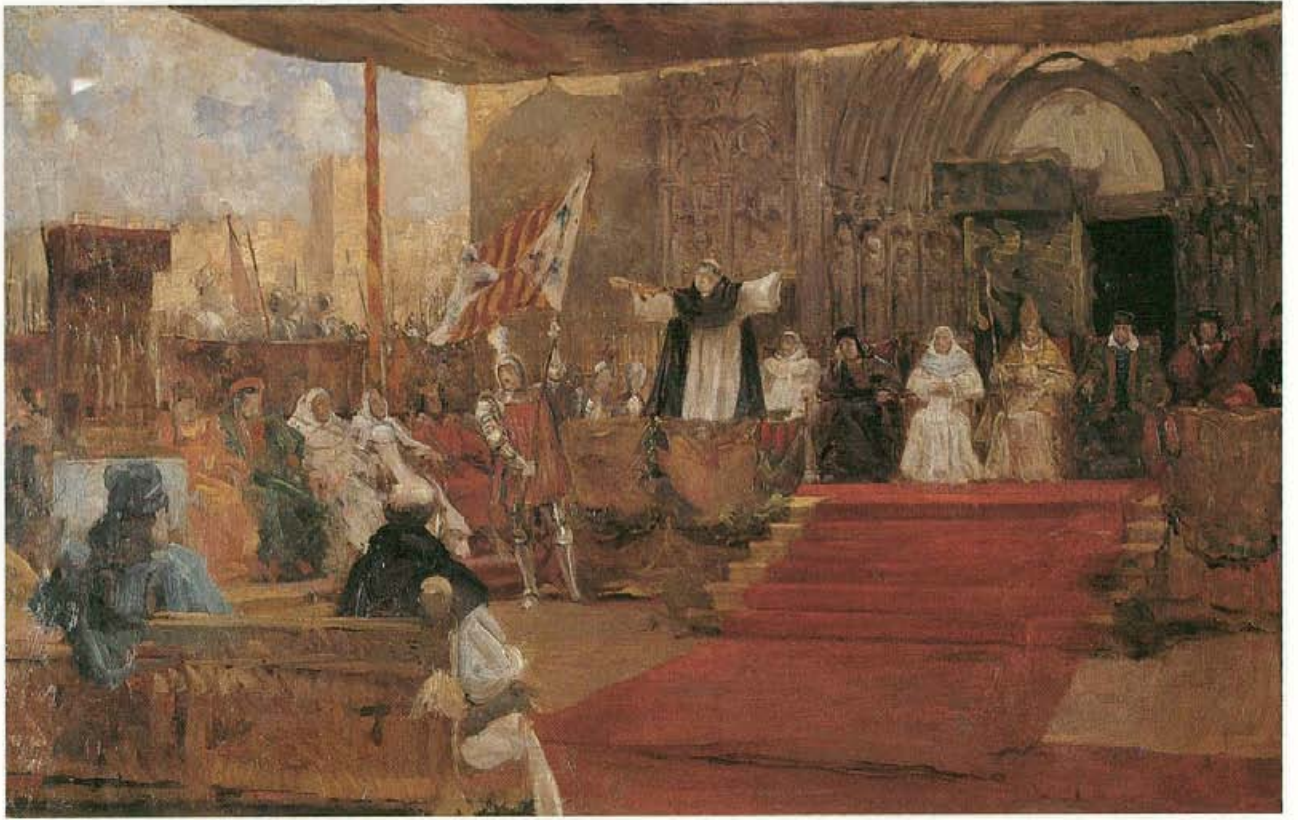
El argumento del compromiso de Caspe ilustra las aspiraciones conciliadoras del siglo XIX como ejemplo singular de parlamentarismo y solución pacífica a problemas políticos, además de contribuir a fomentar el orgullo histórico local, como demuestran los distintos cuadros que con este tema se conservan en la ciudad aragonesa.

Bibliografía

Reyero, 1987, pp. 392 y 412; Azpeitia-Lorente, 1992, pp. 56-57 y 148, n.º 14.

Exposiciones

Zaragoza, 1989, n.º 14.



Eugenio ÁLVAREZ DUMONT
(1864-1967)

LA MUERTE DE ADONIS
Óleo/lienzo 1,41 × 2,37 m

Firmado: «E. Alvarez Dumont/Roma 1889» (áng. inf. dcho.)

Madrid, Museo del Prado (Depositado en Badajoz, Museo)

Representa el cuerpo moribundo de Adonis, en escorzo, tumbado junto a su perro, a la izquierda, sobre la hierba. En segundo término, el tronco caído de un árbol. Ovidio narra el tema en *Las metamorfosis* (Libro X, 10): «Por casualidad, habiendo seguido las huellas de un jabalí, los perros le sacaron de su madriguera y, cuando estaba a punto de salir del bosque, el joven hijo de Cinias le traspasó con un tiro oblicuo. Al instante, el feroz jabalí, con su curvado hocico, hace caer el venablo teñido en sangre, y, mientras Adonis tiembla y busca un refugio, le persigue y le hunde en la ingle sus dientes todos, derrumbándolo moribundo sobre la rubia arena».

Se trata del cuadro correspondiente a su primer envío reglamentario como pensionado en Roma, del que se ocupó durante el año 1889. Se encontraba ya terminado el 15 de enero de 1890 y mereció la calificación honorífica cuando fue juzgado por los académicos de San Fernando en junio de ese año.

La figura en escorzo, aunque tiene múltiples referencias tanto en la pintura como en la escultura occidental desde el Renacimiento, es particularmente similar a la de Marsias en el cuadro de Jusepe de Ribera *Apolo y Marsias*

(Nápoles, Museo de San Martino). Desde luego, por ciertos errores en la representación anatómica, parece más dependiente de otra representación que de un estudio del natural. En todo caso, apenas se sustrae a las obligaciones del Reglamento que resuelve con discreción en lo que a la figura respecta. El conjunto del cuadro, sin embargo, resulta de gran interés, en especial debido al tratamiento de la naturaleza, que tiene la frescura y viveza de lo captado directamente, con toques sueltos de color que sin perder la fidelidad realista poseen una gran espontaneidad.

El tema de Adonis, aparte de aludir al ciclo de la naturaleza, es un pretexto para representar la belleza masculina por excelencia, «más bello que el mismo», según dice Ovidio. El pintor se esfuerza por interpretar un argumento del repertorio académico tradicional con caracteres del Realismo moderno.

Procede del Ministerio de Estado que lo cedió al entonces Museo de Arte Moderno el 17-VII-1930. Con posterioridad fue depositado en el Instituto de Villafranca de los Barros de donde pasó al Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 6, n.º 46; Brú, 1971, pp. 163 y 221; Cat. Exp. 1979, p. 109; González López, 1987, p. 53.

Exposiciones

Madrid, 1890; Madrid, 1979, p. 109.



José GARNELO ALDA
(1866-1944)

RETRATO DEL ESCULTOR PARERA SAURINA
Óleo/lienzo 0,440 × 0,346 m

Etiquetas: «Antonio Parera/Escultura/(43). 1888-1892»
(al dorso, pegada al lienzo)

Roma, Academia Española de Historia,
Arqueología y Bellas Artes

Sobre fondo neutro se manifiesta sólo la cabeza del retratado, quedando el busto sin trabajar, únicamente con pinceladas entrecruzadas sobre el blanco de la imprimación. En el rostro, rasurado, quedan en sombra los ojos, y en semi-sombra la mejilla izquierda y la parte inferior del mismo. Tales zonas de sombra sirven para subrayar moderadamente los ángulos faciales, la arquitectura de un rostro que de lo contrario ofrecería rasgos excesivamente redondeados; la frente, por el contrario, aparece con mayor claridad, despejada bajo los rizos de un pelo negro y coro; algunas pinceladas más claras bajo la barbilla y sobre el labio superior, de factura alargada, animan la parte más oscura del rostro. En suma, la luz, aunque no dirigida, procede de arriba y ligeramente ladeada, de acuerdo con la proyección de las sombras.

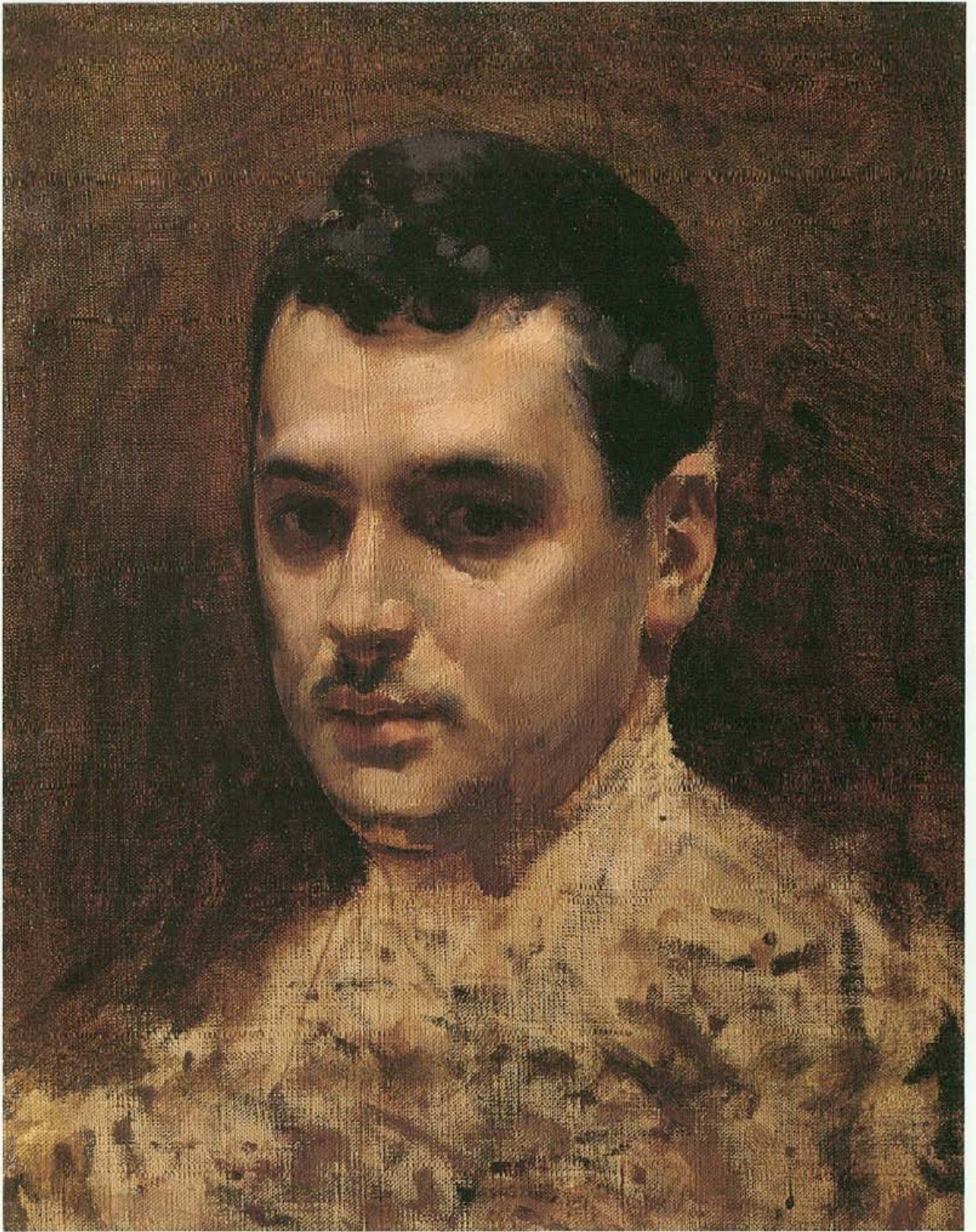
Forma parte también de la galería de retratos de pensionados de la Academia de Roma (véase n.º 2 y 31) cumpliendo la finalidad ya indicada. Es el n.º 24 del «catálogo» manuscrito de los treinta y un retratos del año 1896, en el que al lado del nombre del retratado (Antonio Parera) va la sección (Escultura) a la que pertenece, la

etapa en que fue pensionado (4-XII-1888/4-XII-1892) y el nombre del autor (José Garnelo); es recogido con el n.º 14 en la relación o catálogo con criterio topográfico que confecciona Casado con los 43 expuestos en la Academia en 1981 y se recoge también con el n.º 28 en la lista publicada por Lorente (donde varían en forma equivocada los límites de la pensión, 1889-1893, ya que los correctos son los arriba indicados).

El pensionado escultor Parera forma parte de esa misma quinta promoción a la que pertenece el pintor José Garnelo (13-XII-1888/17-XII-1892), por lo que es explicable la autoría del retrato. Parera (Barcelona, 1868-1946) fue alumno de la barcelonesa Escuela de la Lonja, y ya en Madrid de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, siendo discípulo de Suñol y marchando luego a la pensión de Roma. Conocido por su monumento a Álvarez de Castro (1894) en Gerona y por su grupo «La Caridad», plenamente modernista, lo es mucho más por su labor de medallista, en la que consiguió gran perfección (Pérez Reyes, C.: «Escultura», en *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, 1979, p. 208).

Bibliografía

Casado, 1987, pp. 244, 246; Lorente, 1990, p. 212.



José GARNELO ALDA

(1866-1945)

PRIMEROS HOMENAJES A COLÓN
EN EL NUEVO MUNDO

Óleo/lienzo 0,87 × 1,70 m

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

El cuadro representa, a la izquierda, a Cristóbal Colón, caracterizado con la indumentaria habitual que permite así reconocerlo, en uno de los viajes a América posteriores al descubrimiento, al frente de un grupo de expedicionarios con bandera y estandarte; y a la derecha un grupo de indios que le rinden pleitesía. La escena sucede un día soleado sobre una playa bajo un gran árbol. Se trata del envío que cumple con la obligación de tercer año como pensionado en Roma, es decir, el boceto del gran cuadro que realizaría durante el cuarto. Éste, depositado en el Museo Naval de Madrid, tiene como principal variante una gran cruz en el lugar del árbol, y figuró en la Exposición Nacional de 1892, donde la crítica no lo acogió con entusiasmo. En el catálogo se explicaba con el siguiente texto: «Después que acabaron de comer llevó a la playa al Almirante, envió por un arco turquesco y un manojo de flechas, y él hizo tirar a un hombre de mi compañía que sabía de ello, y el señor (Guacanagarí), como no sepa que sean armas, le pareció gran cosa. Mandó el Almirante tirar una lombarda y una espingarda, y viendo el efecto que su fuerza hacía quedó maravillado, y cuando su gente oyó los tiros cayeron todos en tierra» (*Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892, p. 71). Dicho cuadro figuró también en la

Exposición Universal de Chicago de 1893, donde fue premiado.

Las primeras noticias sobre este boceto proceden del verano de 1891, cuando el pintor, entonces en Roma, salió para Nápoles con objeto de tomar los primeros apuntes. Antes de su entrega también viajó a España.

De factura ligera, aunque no somera, salvo en algunos fragmentos del cuadro, ofrece una idea muy precisa del resultado final y deja resueltos todos los problemas compositivos, que resultan de lo más logrado del cuadro.

El pintor trató de conseguir, en la medida de lo posible, una imagen accidental, y aplicó así recursos habituales del Realismo a un tema histórico: hay un tratamiento bastante uniforme de las figuras y el paisaje bajo un sol radiante que aclara los colores y evita la preeminencia visual del genovés, de suyo el centro del cuadro, aunque hay algo, paradójicamente, de frío y acartonado en todo él. Además, las citas académicas —sobre todo, las poses de los indios y la disposición por completo teatral del escenario— quedan demasiado evidentes. Como gran número de los cuadros de historia, resulta descriptivo y hasta convencional, aunque el tamaño del boceto lo aligere de defectos, más evidentes en el cuadro definitivo.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 5, n.º 27; Brú, 1971, p. 163; Clementson, 1985, p. 41; Reyero, 1987, p. 289 y p. 422, nota 882; Arias-Rincón, 1990, p. 338, n.º 77.



Enrique SIMONET LOMBARDO

(1866-1927)

BACO Y ARIADNA

(Copia de un fresco pompeyano)

Óleo/lienzo 1,96 × 1,68 m

Firmado: «Copia/E. Simonet/1890» (áng. inf. izqdo.)

Etiquetas: «N.º 237» (en el marco, parte inferior,
repetiéndose al dorso, en el bastidor)«Inv. Universidad Complutense de Madrid, n.º 4045962»
(en el marco, lateral derecho, parte inferior)

Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes

Reglamentaria copia de pensión, pese a que curiosamente no responde a los límites cronológicos del modelo a reproducir («desde el Renacimiento de la Pintura [siglo XIII] hasta la época de Rafael») que marcaba el Reglamento entonces vigente, el de 30-X-1877, para los pintores de esa quinta promoción a la que pertenece Simonet.

El original se conserva en el Museo Nacional de Nápoles, cuya antigua guía (*Museo Nazionale di Napoli. Compendio della Guida...*, Nápoles, s. a., p. 205) lo describe sumariamente así: Baco y Ariadna en Naxos. / Junto a Ariadna dormida, Hymnos. En el medio Eros que mira a Dionisos. Completan la escena Pan, Sileno, sátiros, bacantes. Y señala a continuación su procedencia de Pompeya. Someramente, el mito hace referencia a la aparición de Baco en la isla de Naxos, tomando a Ariadna dormida que ha sido abandonada por Teseo; pero existe una completa descripción y recapitulación de esta pintura titulándola *Epifanía de Dionisos en Naxos*, en Olga Elia (*Le pitture della «Casa del Citarista»*, Fasc. I de *Monumenti della Pittura Antica Scoperti in Italia*, Sezione Terza, La Pittura Ellenistico-Romana. Pompei, Roma, 1937; reproducciones en láms. B, C —ambas en color— y VII). Allí se recoge el dato de que el cuadro (cuya luz es de 1,95 × 1,66 m) no estaba ejecutado directamente sobre el fondo de la pared, sino sobre un cuadro de enlucido distinto a ella, o sea, pintado aparte para después ser encastrado; verdadera obra de arte, sería realizado por un artista quizá no local en torno al 50 d. C., y tal vez fuera una adquisición de Popidio Secondo Augustiano —el propietario de la «Casa del Citarista»— en la época de su mayor fortuna política y de sus más intensas relaciones con la casa imperial.

Aunque las condiciones de conservación de esta *Epifanía de Dionisos en Naxos* no son muy buenas permiten no obstante captar la íntima belleza del movimiento y de las formas en esa noble creación del romanticismo helenístico cuyo fresco y delicado colorido constituye uno de los méritos principales. De la pintura existen dos dibujos,

uno de N. la Volpe (reproducido allí mismo, O. Elia, *Ibidem*, fig. 11, p. 20) en el Archivo del Museo Nacional de Nápoles, y el otro de A. Aurely en el Instituto Arqueológico Alemán. En lo referente a la descripción, la joven Ariadna, de espaldas al espectador, yace dormida en primer término destacando mórbidamente el alargado torso y las sutiles caderas; su oscura cabeza, de la que apenas se advierte el perfil huidizo de la mejilla, posa en el regazo de esa figura alada que, sentada en bajo, parece velar su sueño fatigoso. Esta figura, la denominada Hymnos, de largo gitón verde y robustas alas agita ligeramente un ramito en una copa baja, que sostiene con la izquierda; pero con su bella cabeza de armonioso óvalo y rasgos bien firmes, ceñida con un ramillete también de mirto, observa serenamente la aproximación del dios. El Eros de luminoso cuerpo desnudo, con la clámide roja que cae por detrás de los hombros y el delicado rostro enmarcado por rizos dorados, levanta un extremo de la capa para descubrir al recién llegado el bellissimo cuerpo femenino.

Dionisos, frenada bruscamente su carrera a través de los montes, se detiene a los pies de la durmiente; sus torneadas piernas todavía reciben el efecto del viento en los movidos bordes del gitoncillo anudado al hombro derecho en tanto que la leonada nébride se anuda en el izquierdo; la amplia capa carmesí flotante por detrás de la cabeza, encuadra y circunda, como una hornacina, la parte superior de la figura. El dios ofrece el aspecto de una triunfante juventud, con un cuerpo vigoroso, pero de líneas elegantes, casi femeninas en las pequeñas manos; atrapado por el estupor en la belleza de Ariadna expresa el variado sentimiento de su ánimo tanto con el gesto inconsciente de la mano como por la mirada profunda de los grandes ojos, bien abiertos y fijos.

A espaldas de Dionisos se ofrece en variadas vicisitudes el cortejo báquico. Detrás del velo flotante asoma la cabeza cornuda de Pan, con gestos de maravilla; aún más atrás un grupo de dos mujeres una Ménade tibicina (flautista), con las mejillas hinchadas, a la cual se aprieta una



compañera, desmelenada y con la cara pálida por la carrera. Hacia el centro de la composición un joven sátiro cuya oscura cabeza ciñe una corona de hojas de pino, su atributo natural, y dispuesto en postura inclinada por la irregularidad montañosa, ayuda al viejo Sileno a escalar la accidentada topografía. Detrás de Sileno y recortándose contra el fondo luminoso, emerge de entre las quebradas la parte superior de un joven sátiro, con el *pedum* apoyado en el hombro izquierdo; se ha vuelto para mirar en lo alto la sutil figurita de un sátiro niño que se asoma desde un rocoso pico para señalarle, con grandes gestos, algo que ha de tener relación con la escena. (Había, al parecer, un tercer satirillo entre ambos y a media pendiente del monte, así como una herma priápica que se erguía tras el Dionisos, ya perdidos en la pintura pompeyana y no recogidos en el dibujo de La Volpe, pero sí en el de Aurely).

La obra es muy superior en calidad al conjunto de la pintura parietal de la Campania, y llama la atención el ritmo nuevo y armonioso de la composición, el modo en que las figuras se expanden diagonalmente por el fondo del cuadro, acentuando su profundidad espacial a la vez que llenan —con un sentido plenamente logrado del movimiento en un ruidoso cortejo— el intervalo entre los dos centros de la representación. Las líneas maestras del cuadro son oblicuas y de esta construcción de la composición se valen las luces de la pintura, difusas en la parte baja y dirigidas con fuerza sobre las figuras principales, pero fundidas en un cálido halo luminoso en el fondo para crear la dorada atmósfera de un paisaje montañoso que se anima en el quebrado susurro de los arbustos hollados y en la violenta alegría que inunda la escena. Además de lo escrito por Olga Elia (véase también de la misma autora, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, Roma, 1932 y posteriormente, la *Decorazione parietale a Pompei*, en «Pompeiana», Nápoles, 1950, pp. 97 y ss.). La impresión crítica del cuadro se completa con las ya viejas obras de Giulio-Emanuele Rizzo (*La*

pittura Ellenistico-Romana, Milán, 1929, p. 58) y Curtius (*Pompejanische Wandmalerei*, Leipzig, 1929, pp. 308-314) donde la pintura es considerada una reelaboración flavia —en el sentido de un aislamiento por medio de la luz, de alguna de las figuras— del prototipo original helenístico.

La copia de Simonet resulta de calidades muy deshechas con un efecto de vaporosidad tal que parece acentuar el difuminado de las figuras más allá del deteriorado original. Recursos como el de los reflejos casi cobrizos de la túnica roja de Baco, sugeridos con auténticas manchas, o los de sus desnudas piernas, de una asombrosa soltura de trazo, ayudan al efecto de conjunto, de bellas evanescencias. La amplia zona superior, sin figuras, refleja más perceptiblemente las calidades del fresco, e incluso reproduce fielmente la presencia de un boquete junto a la cabeza del satirillo superior. Tal concesión a los efectismos se consigue a base de pinceladas yuxtapuestas que sirven lo mismo para concebir el volumen de las citadas piernas de Baco como para la masa de la hermosa carnación del desnudo de Ariadna, aquí con gran longitud en la factura de la pincelada. Pero se recupera el valor del perfil, la mayor precisión del dibujo, en partes como ese brazo del dios que hace referencia a la dormida figura de la abandonada o su bella mano de finos dedos, mano casi femenina según la descripción del original en O. Elia; otros perfiles, como el de Ariadna, son trazados de forma sumaria.

El que esta copia de Simonet —envío de segundo año según el Reglamento en vigor de 1877— lo sea de la pintura pompeyana y no de los reglamentarios originales comprendidos entre el siglo XIII y Rafael respondería a las preferencias mostradas por el director de la Academia, Palmaroli, cuando decide poco antes (11-V-1890) elegir otro motivo de copia por parte de Eugenio Álvarez Dumont, compañero de promoción de Simonet, un fresco pompeyano (*Telefo alimentado por la cierva*, en realidad, *Hércules hallando a Telefo*, procedente de la basílica de Herculano) que era el único de esta clase entre los cinco propuestos por el pensionado dos meses antes

(15-III-1890) puesto que los cuatro restantes eran un fragmento del fresco de Ghirlandaio en el coro de Santa María Novella de Florencia (que precisamente será escogido por Bárbara en la siguiente promoción, y por Tuset, pensionado ya del siglo XX), un fragmento de Benozzo Gozzoli en el Camposanto de Pisa, La virgen del Cimabue en Asís, y un fragmento de Signorelli en la catedral de Orvieto. Por eso no ha de extrañar que cuando Simonet escribe a Palmaroli desde Nápoles el 18-VII-1890, proponga ya directamente cinco frescos pompeyanos del Museo Nacional de la ciudad partenopea para que el director elija el de copia, mostrando ya su preferencia por este cuadro: «Uno. De los frescos de pompeya existentes en este Museo sería muy de mi agrado reproducir con arreglo al Reglamento propongo a V. S. I. estos originales: *Juicio de París, Baco y Cupido, Sacrificio de Ifigenia, Ulises descubriendo a Aquiles y Baco y Ariadne.* / Este último sería el preferido por mí, por su dibujo, composición y colorido muy hermoso. Su tamaño también es mayor a los otros: 2 mt. por 1,60 y por todos conceptos en mi corto entender lo creo superior a los otros; pero su opinión más autorizada podrá aconsejarme mejor» (Casado, 1982, p. 160).

En la relación que da Palmaroli de los envíos de los pensionados remitidos a Madrid (10-III-1891) van las tres copias que corresponden a ese momento, y entre ellas estas: «dichas tres copias, hechas con el mayor esmero y corrección y de un gran interés para el estudio del Arte Pictórico», le sugieren al director que una vez calificadas

sean entregadas a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, para que sirvan en sus estudios a los alumnos de la misma. En efecto, tras su calificación, una R. O. de 4-VIII-1891 hace donación de las copias al director de dicha Escuela —entonces Luis de Madrazo— el cual responde el 10-VIII-1891 agradeciendo el donativo y allí han permanecido siempre, aunque hoy sea la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. La correspondiente calificación (10-VIII-1891), con el tribunal formado por Domingo Martínez (presidente), Manuel Domínguez, Alejandro Ferrant, Alejo Vera y Dióscoro Teófilo Puebla (secretario), es para «la de Ariadna de Simonet copia de un fresco también de Pompeya, la de *Inferior a lo que debía esperarse*». Vera, impedido de asistir a la calificación por un ataque de reuma, da su voto por escrito en esa misma fecha, concediendo a esta copia el «haber cumplido meramente», pues «su autor ha querido también salir del paso porque, si bien lo que hay de pintura está hecho con carácter no es menos cierto que se haya reducido a la más mínima cantidad posible de forma y la mayor posible de muro sucio por el tiempo, donde el artista ya no copia el arte sino un efecto natural poco agradable y casi, ni aún merece la nota de haber cumplido, pero aún se la concedo»; añade no obstante que si la mayoría del Jurado otorgara mejor nota él se asociaría a los más, «pues mi regla de conducta es que sobre la justicia triunfe la indulgencia siempre que no resulte en perjuicio de otros» (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Legajo 4340).

Bibliografía

Brú, 1971, pp. 164 y 221; Palomo, 1980, p. 150; Casado, 1982, p. 160; Sauret, 1987, p. 750.

Enrique SIMONET LOMBARDO
(1864-1927)

FLEVIT SUPER ILLAM
Óleo/lienzo 0,83 × 1,50 m

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Representa a Cristo rodeado de los apóstoles y discípulos en un monte cercano a Jerusalén, cuya visión queda a la derecha, sobre un fondo de atardecer, cuya luz tiñe toda la escena. Alude al momento, relatado en los Evangelios (Mt 23, 37-39; Lc 13, 34-35), en que, prediciendo las calamidades de la ciudad santa, «lloró sobre ella».

Se trata del «cartón» correspondiente al envío de tercer año como pensionado en Roma, boceto del cuadro definitivo del cuarto año (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga), que ya se premió en la Exposición Internacional de Madrid de 1892 con medalla de primera clase y después en Barcelona y Chicago.

El presente boceto fue juzgado por los académicos de San Fernando, como tal obligación de pensionado, el 10 de enero de 1893, mereciendo la calificación honorífica (Archivo de la Academia de Roma. Correspondencia Oficial). Por lo tanto, se recibió después de haber sido reconocido públicamente su trabajo definitivo. De ahí las escasísimas variantes con éste, por lo que prácticamente puede considerarse una réplica más que un boceto.

Al parecer el pintor se documentó en Tierra Santa para su realización: en la obra definitiva puso el nombre de Jerusalén junto al de Roma bajo su firma. Sin embargo,

al lado de estas pretensiones arqueológico-realistas, el pintor demuestra un escaso bagaje erudito pues, como ha señalado Sauret (pp. 346-347), hace una traducción libre del templo de Jerusalén.

Su entonación violáceo-rosada, interrumpida por el contraluz solar que produce bruscos contrastes blancos, junto a una adecuada composición, hacen de este boceto una pintura muy atractiva. Incluso las moderadas dimensiones del mismo contribuyen a desprenderlo de la grandilocuencia y desmesura efectista que tiene la obra grande, por lo que parece muy cercana a problemas plásticos modernos.

El tema encaja dentro de la seducción apocalíptica finisecular, en un esfuerzo por renovar la temática religiosa y adaptarla a las nuevas inquietudes de los tiempos. Sin embargo, está tratado más como un argumento realista que simbolista, sin perder las connotaciones narrativo-descriptivas del género histórico ni sus convenciones académicas. En este sentido se ajusta perfectamente a los parámetros con los que fue pintado. El cuadro trata de cautivar, según ya señaló la crítica contemporánea, por la atmósfera espiritual que desprende, que une íntimamente lo temático con lo plástico, aspirando a producir, en combinación con las expresiones, una cierta melancolía.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1893, p. 5, n.º 28; Cat. Exp. 1979, p. 119; Tovar, 1986, p. 35; Cat. Exp. 1987, p. 176; Cat. Exp. 1989, p. 143.

Exposiciones

Madrid, 1979, p. 119; Madrid, 1987, n.º 34; Sevilla, 1989, p. 143.



SEXTA PROMOCIÓN

JOAQUÍN BÁRBARA BALZA, 1895-1899

CÉSAR ÁLVAREZ DUMONT, 1895-1899

ÁNGEL ANDRADE, 1895-1899

Joaquín BÁRBARA BALZA
(1867-1910)

AUTORRETRATO

Óleo/lienzo 0,460 × 0,375 m

Etiquetas: «Joaquín Barbara/(54)/Pintura/1895.1899»
(al dorso, pegada al lienzo)

Roma, Academia Española de Historia,
Arqueología y Bellas Artes

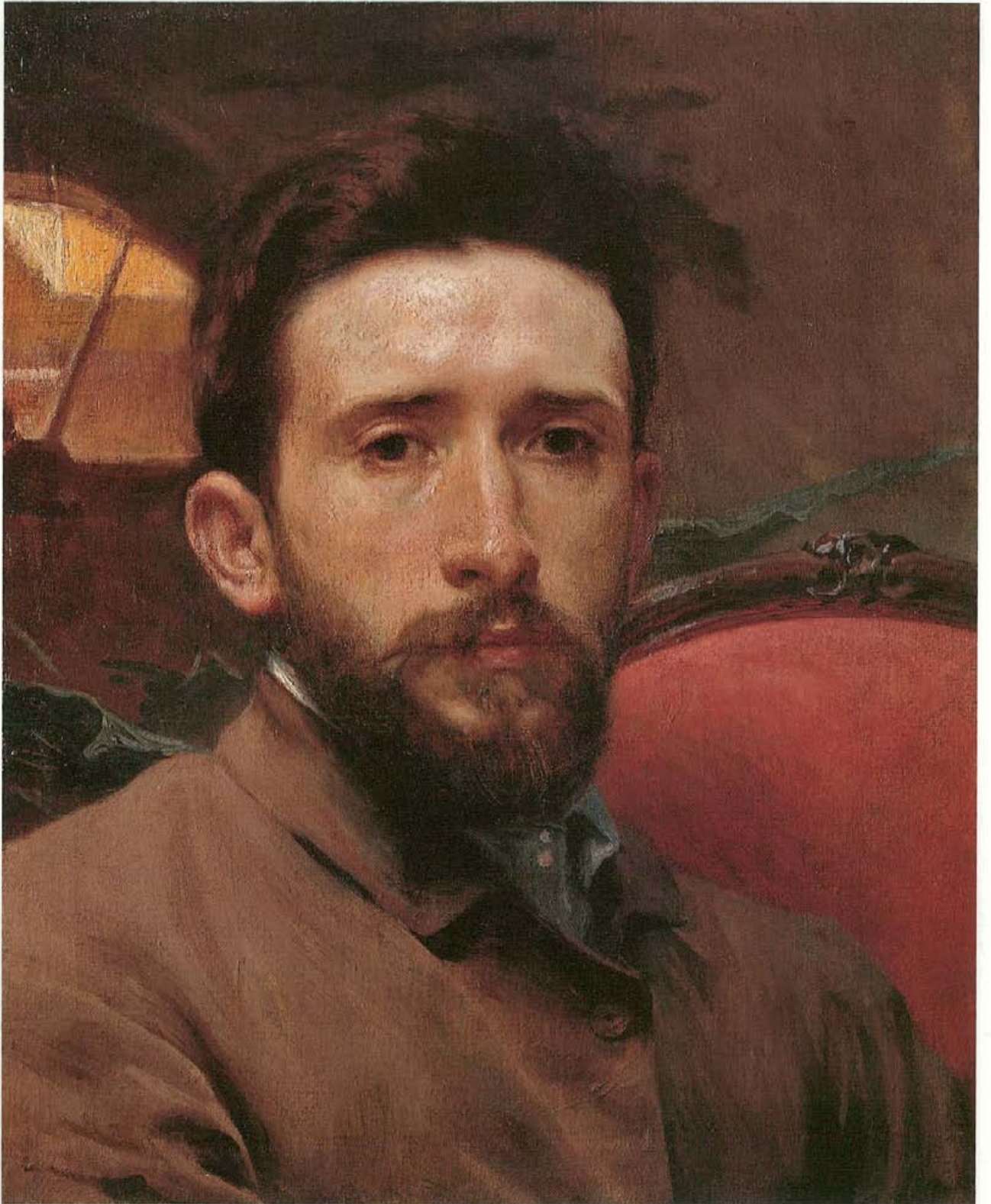
Busto que deja ver por detrás y a la derecha (el pintor queda ligeramente desplazado a la izquierda) el tapizado rojo y la moldura oscura de un sillón, el verde de una planta por ambos lados, y a la izquierda el marco y acristalado de un vano en medio punto que resulta un foco de luz con pinceladas en blanco, amarillo y naranja; fondo neutro en la parte superior derecha. El busto del pintor, de tres cuadros, ofrece el rostro girado casi de frente, con una mirada que parece pensativa; pelo y barba bien cortados; camisa verde abotonada bajo lo que parece un guardapolvo oscuro, también abotonado. La claridad de luz de la izquierda, las notas de verde y el rojo del tapizado animan el conjunto de castaños. Factura de pinceladas yuxtapuestas que evita recargar la materia pictórica.

El significado real de esta galería de retratos de pensionados se colige de los términos en que se redacta la petición de recuperarla en 1896; más allá del anotado interés de los retratos por las personalidades que representan o por el valor de sus firmas, está la igualmente recogida expresión de «los que tuvieron la honra de pertenecer» a la Academia de Roma; es decir, lo que se valora es ese reconocimiento o timbre de gloria para quienes han pasado por allí, teniendo en cuenta los nombres ya entonces consagrados de diversos ex-pensionados. Partiendo de la vieja idea de Tormo (*Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, 1917) de que la serie icónica, en cuanto genealogía, engendra legitimidad, se podría actualizar el concepto en el sentido de que aquí la legitimidad es de carácter social, afirmándose el prestigio de haber pertenecido a este organismo. Perteneció el pintor a la sexta y

última de las promociones del siglo XIX (1895-1899), o sea, es uno de los «tres pensionados pintores (el propio Bárbara, César Álvarez Dumont y Ángel Andrade), que dando una patente muestra de laboriosidad y afecto al Instituto son los que han de llevar el peso y el trabajo de la empresa, pues que se proponen ejecutar los varios retratos que faltan para completar la colección», según la favorable respuesta del Ministerio de Estado (10-VII-1896) a la solicitud de 24-VI-1896 para que se reanude la misma. Sin embargo, el autorretrato de Bárbara no aparece en el «catálogo» manuscrito de 7-IX-1896 que se remite al Ministerio obedeciendo sus órdenes de que se redacte uno con los «retratos existentes en la Actualidad»: de los treinta y uno que lo componen, tres (uno de ellos el autorretrato) son ejecutados por César Álvarez Dumont y dos (uno de ambos el autorretrato) por Andrade, pese a ser el paisajista, pero ninguno por Bárbara. Evidentemente hizo al menos su autorretrato, con posterioridad a esa fecha, y es el n.º 25 (la numeración al dorso) del confeccionado con criterio topográfico por Casado (1987, pp. 246-248) con los expuestos en la Academia en 1981, dando un total de cuarenta y tres retratos entre los que aparecen algunos posteriores a 1896, pero donde también faltan algunos de los citados en el «catálogo» de ese año. Es también el n.º 8 de la lista publicada por Lorente (1990, p. 212, nota 12), que lleva entre paréntesis el n.º 25 (el del dorso). La existencia de otro número («54») en las etiquetas hace sospechar alguna nueva relación o catálogo de esta galería de retratos, si no corresponde a una numeración global de todos los pensionados.

Bibliografía

Casado, 1987, p. 246; Lorente, 1990, p. 212.



Joaquín BÁRBARA BALZA
(1867-1910)

VISITACIÓN DE LA VIRGEN
(Copia de Ghirlandaio)
Óleo/lienzo 2,14 × 1,51 m

Etiquetas: «N.º 235» (en el marco, parte inferior derecha, repitiéndose al dorso, en el bastidor)
«Inventario Universidad Complutense de Madrid, n.º 4045959»
(en el lateral del marco, parte izquierda)

Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes

Copia obligatoria del segundo año de pensión según el Reglamento vigente de 1894, que mantiene los límites cronológicos del siglo XIII hasta la época de Rafael en el original a reproducir el cual ha de salir —elegido por el director— de una lista de seis propuestos por el pensionado, que a su vez los selecciona, de la amplia relación de obras a copiar redactada por la Academia de San Fernando.

En este caso el original es uno de los episodios de la vida de San Juan Bautista pintados al fresco por Domenico Ghirlandaio (1449-1494) en la pared derecha del coro de Santa María Novella de Florencia entre 1485 y 1490. (Véase Lauts, J.: *Domenico Ghirlandaio*, Viena, 1943, pp. 34-35, 53 y 55-56, y láms. 74, 76, 78, 103). Aunque la copia reproduce sólo una parte de la escena de la visitación de María a Santa Isabel, aproximadamente el «cuadrante» inferior derecho con figuras de séquito, parecen ser éstas el motivo de la elección precisamente por retratarse en ellas, como era costumbre, a personajes coetáneos. Así, la mujer de perfil, en el centro, resulta ser Giovanna D'Albizzi, hija de Maso degli Albizzi, nacida el 18 de diciembre de 1468 y casada el 15 de junio de 1486 con Lorenzo, el hijo de Giovanni Tornabuoni, comitente de la obra; la importancia de Giovanna (a la que Ghirlandaio hace también un retrato en tabla de 1488, que le sirvió de modelo) radica en que su enlace vino a significar la reconciliación de los Albizzi con los Medici (Rinaldo Albizzi había obligado a exiliarse de Florencia a Cosme de Medicis en 1433) en cuanto que la mujer de Pedro de Medicis —el hijo de Cosme— y madre de Lorenzo el Magnífico, era Lucrecia Tornabuoni, hermana del viejo Giovanni. Y respecto a la mujer que sigue a Giovanna, se trata de una pariente próxima a la casa Tornabuoni; al parecer es la misma joven que se representa en los frescos de Villa Lemmi (hoy en el Louvre), de Botticelli, identificándose en algún caso (*La obra pictórica completa de Botticelli*, por Gabriel Mandel, Barcelona, 1870, pp. 92-93), aunque con dudas, con una hermana de Lorenzo Tornabuoni, mientras que en otra fuente (Lauts, *ob. cit.*, p. 53), se le identifica, también con

dudas, con la esposa del hijo mayor Antonio, aunque se admita que no es seguro que estuviera casado.

Si en el clásico libro de Bernard Berenson (*Los pintores italianos del Renacimiento*, Barcelona, 1954, pp. 73-74, pero edición original de 1894-1907) se le niegan a Ghirlandaio ciertas cualidades, otro importante estudio del siglo pasado (Cavalcaselle, G. B. y Crove, J. A.: *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. VII, *Pittori fiorentini del secolo XV e del principio del seguente*, Florencia, 1896, pp. 296 y ss., pero edición original inglesa de 1864-1866) resulta descriptivo en grado sumo; en él se anotan las actitudes y vestimenta de las dos jóvenes del séquito (sólo una de ellas reproducida en la copia de Bárbara, en el lateral izquierdo), que van a continuación de Santa Isabel (quien ya no aparece, como tampoco la Virgen, en esta copia). También va la descripción detalladísima de Giovanna degli Albizzi, de rasgos bellos y juveniles, cuello largo y vestida con traje señorial, del tiempo del pintor, que está observando con cierta gravedad y compostura el encuentro de la Virgen con la santa; con un rico vestido de brocado recamado en oro, que sin embargo deja ver el busto y la blanca camisa, lleva entre sus manos un pañuelo. De las dos mujeres del lateral derecho, la ya entrada en años que lleva una pañoleta en forma de toca de monja, tiene una mano sobre la otra, y levanta un poco el manto de modo que deja ver la parte inferior del vestido; la compañera, a su derecha, y también presentada de tres cuartos —es la reproducida igualmente en los frescos de Villa Lemmi de Botticelli— tiene formas gentiles aunque esté parcialmente oculta; el paño que cubre su cabeza, el peinado y las joyas, son igualmente descritos.

El fragmento copiado por Bárbara, además de prescindir de las figuras principales y otras más que quedarían a la izquierda, corta por la parte superior algo más de la mitad del relieve inferior de los de la derecha, corte que impide que salga el chapitel que remata la torre o las figuritas apoyadas en el pretil, que quedan en la zona alta de



esa parte central no reproducida. El pensionado, que reproduce asimismo las grietas del muro original donde va el fresco, describe fielmente los estampados de los vestidos: los motivos circulares dorados del forro del manto rojo de la figura de la izquierda, manto que va sobre el vestido verde de talle alto, o los brocados blancos con figuras de pájaros y temas vegetales de la casulla amarilla de la figura central, casulla que va sobre un vestido del que asoman mangas, corpiño y toda la caída lateral, de terciopelo rojo; igual fidelidad para las perlas que decoran el gusto y las mangas de esta Giovanna que es la única que va destocada del grupo. La figura de dueña —con toca de tipo monjil— del lateral derecho porta un gran manto azul que recoge en sus antebrazos, sobre un corpiño blanco, en tanto que la dama de segundo término —la supuesta hermana de Lorenzo Tornabuoni, si no es la esposa del hijo, Antonio Tornabuoni— lleva un vestido de terciopelo rojo y sostiene un pañuelo (casi totalmente oculto) en su mano izquierda, mientras posa la derecha en el brazo opuesto. Si en los rostros de las figuras femeninas, de narices afiladas y característicos ojos ensoñadores, el pensionado no puede evitar cierta sequedad como copista, los tonos apagados del colorido pueden también ser consecuencia de lo oscurecido del lienzo.

Se sabe (Archivo de la Academia de Roma. Libro Manuscrito «Dirección. Parte 2.^a. Hojas de Servicio de los Sres. Pensionados/Catálogo de Envíos [p. 201]», pp. 149-154) que Joaquín Bárbara «marchó el 18 de enero de 1897 a Florencia para elegir el original que le serviría para el envío de su 2.^o año. En 2 de marzo regresó de Florencia habiendo terminado la copia de un fragmento de uno de los frescos de Ghirlandaio. Residió en Roma hasta 1.^o de julio en cuya fecha hizo entrega de su 2.^o envío». En realidad, la copia de Ghirlandaio en Santa María Novella propuesta en la relación de la Academia de San Fernando (31-X-1896) que exigía el Reglamento, era el «Nacimiento de la Virgen (Fresco), Florencia-Iglesia de Nuestra Sr.^a de la Buena Nueva», que constituía el n.^o 22

del total de las cuarenta y cuatro obras de la lista confeccionada por la corporación madrileña (véase la relación completa de esas cuarenta y cuatro obras siempre dentro de los límites reglamentarios, desde el siglo XIII hasta la época de Rafael, y respondiendo a que no fueran conocidos en España, en Casado, 1982, pp. 162-163). Pero Bárbara escribe desde Florencia el 23-I-1897 advirtiendo que tiene que esperar demasiado tiempo para hacer la copia reglamentaria, por peticiones anteriores que otros ya tienen hechas para muchos de los cuadros de los museos consignados en la lista que se le remitió; pide que se le permita añadir a la misma el cuadro *Anunciación de la Virgen* de Botticelli (Galería de los Oficios) y el fresco de Ghirlandaio *Visitación de la Virgen a Santa Ana* (sic) por resultar incopiable, por las malas condiciones de luz su *pendant* *Nacimiento de la Virgen* del mismo autor y en el mismo lugar (Santa María de la Buena Nueva).

La solicitud es informada favorablemente por el director Alejo Vera (Roma, 25-I-1987), quien argumenta que ambas obras que quiere incluir Bárbara están comprendidas en las condiciones de copias del Reglamento y figuran entre las mejores de las que se hicieron en el Renacimiento italiano. Una R. O. de 19-II-1897 accede a lo solicitado por el pensionado «teniendo en cuenta la identidad de esta solicitud con la del Sr. Álvarez Dumont (es César) resuelta favorablemente por R. O. de 20 de noviembre último y los fundamentos en ella expresados». (El precedente citado es la respuesta afirmativa del Ministerio a la petición de César Álvarez Dumont de que —debido a la tardanza de la relación que ha de confeccionar la Academia de San Fernando— se le deje copiar una obra de Melozzo da Forlì, de la Pinacoteca Vaticana —que efectivamente será su envío— por entrar en los límites cronológicos reglamentarios, del siglo XIII a Rafael). El «Catálogo de los envíos de 2.^o año remitidos a Madrid por Génova el 21 de diciembre de 1897», recoge como obra de Bárbara la copia de un fragmento de la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, fresco de Ghirlandaio existente en Santa

María Novella de Florencia y da como dimensiones 1,50 m de ancho por 2,15 m de alto. La correspondiente calificación (28-II-1898) es la de «*Satisface las obligaciones reglamentarias*», formando el tribunal: Puebla (presidente), Ferrant, Martínez Cubells (elegidos por parte de la Academia de San Fernando), Morera (secretario) y Moreno Carbonero (los nombrados por el Ministerio de Estado). Su localización actual en la Facultad de Bellas Artes responde —como en ocasiones anteriores— a una comunicación del director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (entonces Puebla) del 3-III-1898, pidiendo para la Escuela los trabajos de los pensionados por la pintura, especialmente las dos obras de maestros antiguos y argumentando para ello que otras veces ha cedido el Ministerio de Estado obras análogas.

Una R. O. del 10-III-1898 accede a lo pedido y deja en la Escuela «como material de enseñanza» dichas copias (o sea, la de Ghirlandaio por Bárbara y la de Melozzo da Forlì *Sixto IV da audiencia al humanista Platina* por César Álvarez Dumont), lugar —ahora facultad— en el que todavía se guardan.

Años después (1912) se realizará una nueva copia de esta «Visitación» de Ghirlandaio, en este caso por su parte del pensionado Salvador Tuset (Brú, 1971, pp. 194 y 236; Kurtz Muñoz, J.: *El pintor Salvador Tuset (1883-1951)*, Valencia, 1978, p. 173, n.º 80) que se guarda en el Ministerio de Asuntos Exteriores (n.º 201, 1,76 × 1,60 m), pero el fragmento elegido por este último es distinto del de Bárbara.

Bibliografía

Brú, 1971, pp. 174 y 225; Casado, 1982, p. 164.

Joaquín BÁRBARA BALZA
(1867-1910)

NÁUFRAGOS (TRAGEDIA DEL MAR)
Óleo/lienzo 1,83 × 2,54 m

Madrid, Museo del Prado
(Depositado en Alicante, Diputación)

Representa los cadáveres de dos náufragos, uno más joven y otro maduro con el pecho descubierto, que yacen, entre redes y aparejos, en el fondo de una barca guiada por un joven marinero en medio del mar.

Se trata del cuadro correspondiente a su primer envío, realizado tras abandonar la primera idea para cumplir su obligación como pensionado, a partir del segundo trimestre de su pensión (1896). Para ello hace «excursiones de pocos días a los pueblos de la vecina costa». Como consecuencia de una enfermedad, no puede hacer su entrega en la fecha reglamentaria, lo que comunica el 14-X-1896, por lo que se le concede una prórroga. Continúa sus estudios en Civitavecchia a primeros de noviembre y entrega finalmente su trabajo el 14-XI-1896 (Archivo de la Academia de Roma. Hoja de Servicios), que para el jurado reunido en Madrid el 3 de julio de 1897 mereció la calificación honorífica. Figuraba entonces en la exposición nacional donde fue premiado con segunda medalla.

La pintura fue muy alabada por la crítica de su tiempo. Reparaz se fijó en la expresión del marino que ha sobrevivido a la tragedia, que considera muy verdadera, y le parece que reflexiona sobre la suya propia, sin temor, pero con seriedad. Balsa de la Vega también centra su atención en lo dramático, que asocia con el carácter español, aunque los cadáveres le resultan «un tanto mezquinos de ejecución y de línea». Para Cabello Lapiedra, sin embargo, el dibujo es correcto y evidencia estudio del

natural, aunque falso el colorido —«parisiense», dice—, «resultando más de cromo, que de cuadro» y discrepa de la magnitud de la recompensa otorgada. Más extensas —y elogiosas— son las consideraciones de Francisco Alcántara para quien «el joven pintor alavés piensa y siente con el vigor que se necesita para redimir a nuestra pintura de la inexpresiva flojedad en que, por falta de estudio ha caído» y no se modera a la hora de expresar cuantas sugerencias literarias le evoca el argumento. Al final le reclama un color más vivo y más «español».

La obra se encuadra perfectamente dentro de la temática del realismo social a la moda y, en ese sentido, escapa por completo a lo que se espera del primer envío de un pensionado, aunque cumple genéricamente los requisitos. De ahí, probablemente, que pasara por ser una obra madura y merecedora de medalla. Pero esta aparente «novedad temática» no va acompañada de la soltura pictórica a que el tema invita. Muy al contrario, el pintor se concentra en viejos problemas expresivos. Además, la entonación uniforme, apagada, es por completo académica. Las superficies, un tanto acartonadas, a pesar de la corrección general, hacen de la pintura una creación discreta.

Procede del Ministerio de Estado que lo cedió al entonces Museo de Arte Moderno (17-VII-1930). Desde el 12-I-1932 está depositado en la Diputación Provincial de Alicante.

Bibliografía

Cat. Exp. 1897, n.º 123; Reparaz, 1897, pp. 179 y 189; *La Correspondencia de España*, 6 de junio de 1897; Balsa de la Vega, *El Liberal*, 6 y 11 de junio de 1897; Alcántara, 1897, pp. 16 y 26-29; Cabello, 1897, p. 104; Pantorba, 1948, p. 155; Llobregat, 1972, pp. 62-63; Brú, 1973, p. 174; Pantorba, 1980, p. 163; Gutiérrez Burón, 1987, p. 124 (anexo).

Exposiciones

Madrid, 1897, n.º 123.



César ÁLVAREZ DUMONT

(1866-1945)

GALEOTES

Óleo/lienzo 1,41 × 2,26 m

Firmado: «Cesar Alvarez Dumont» (áng. inf. deho.)

Madrid, Museo del Prado (Depositado en Lugo, Museo)

Representa, en primer término, a dos galeotes que reman encadenados en el oscuro interior de una galera, uno de edad avanzada, a la izquierda, y otro más joven, a la derecha. La luz penetra a través de dos pequeñas ventanas del casco de la nave por donde se ve el mar.

Se trata del cuadro correspondiente a su primer envío reglamentario como pensionado en Roma. Las primeras noticias sobre el mismo proceden del 3-IV-96 cuando comunica al director, de quien enseguida recibe elogios, que se propone «hacer un estudio del modelo desnudo en luz y en sombra en dos figuras relacionadas entre sí por alguna idea... el entrepuente de un Galeón turco del siglo XVI donde apareados a un remo se hallan dos cautivos cristianos» y se propone «manifestar, por la actitud y la expresión, el diverso modo que de sobrellevar la penosa esclavitud tienen ambos, tratando de poner de relieve, por la resignación cristiana que exprese especialmente una de las figuras del cuadro, el espíritu religioso de la época» (Archivo de la Academia de Roma. Carpeta Pensionados). Hace su entrega el 2-X-1896, mereciendo la calificación honorífica cuando fue juzgado en Madrid el 3-VII-1897.

El 26-III-97 había solicitado exponer su obra en la Nacional de ese año, lo que se le concedió el 6-IV. Allí, a pesar de no figurar entre las obras premiadas con medalla, fue muy considerada e incluso reproducida en la prensa

(*La Ilustración Española y Americana*, 22 de marzo de 1897, n.º XI, p. 189). El crítico Reparaz comentó a propósito: «Hay un vigor poco vulgar. Se ve la carne y se palpan los músculos».

Hay, en efecto, una habilidosa captación de los elementos de la realidad, con unos empastes que demuestran un excelente oficio. Se libera de la antigua rigidez compositiva que seleccionaba los planos representados, de tal manera que hace a la luz protagonista del cuadro, todo lo cual tiene algo de sorollesco. Este efecto de luz, especialmente interesante porque irrumpe con contrastada violencia haciendo vibrar plásticamente las superficies a las que llega, contribuye a forzar la inquietud del tema.

La obra conecta con los problemas plásticos de carácter luminoso que preocupan a los pintores post-realistas, de tal manera que el pintor salva con habilidad la sumisión al estudio anatómico que imponía el Reglamento para este tipo de cuadros, y, al propio tiempo, lejos por completo del sentido narrativo de la historia, trata de apuntar una reflexión argumental propia del atractivo finisecular hacia ciertas expresiones de lo religioso.

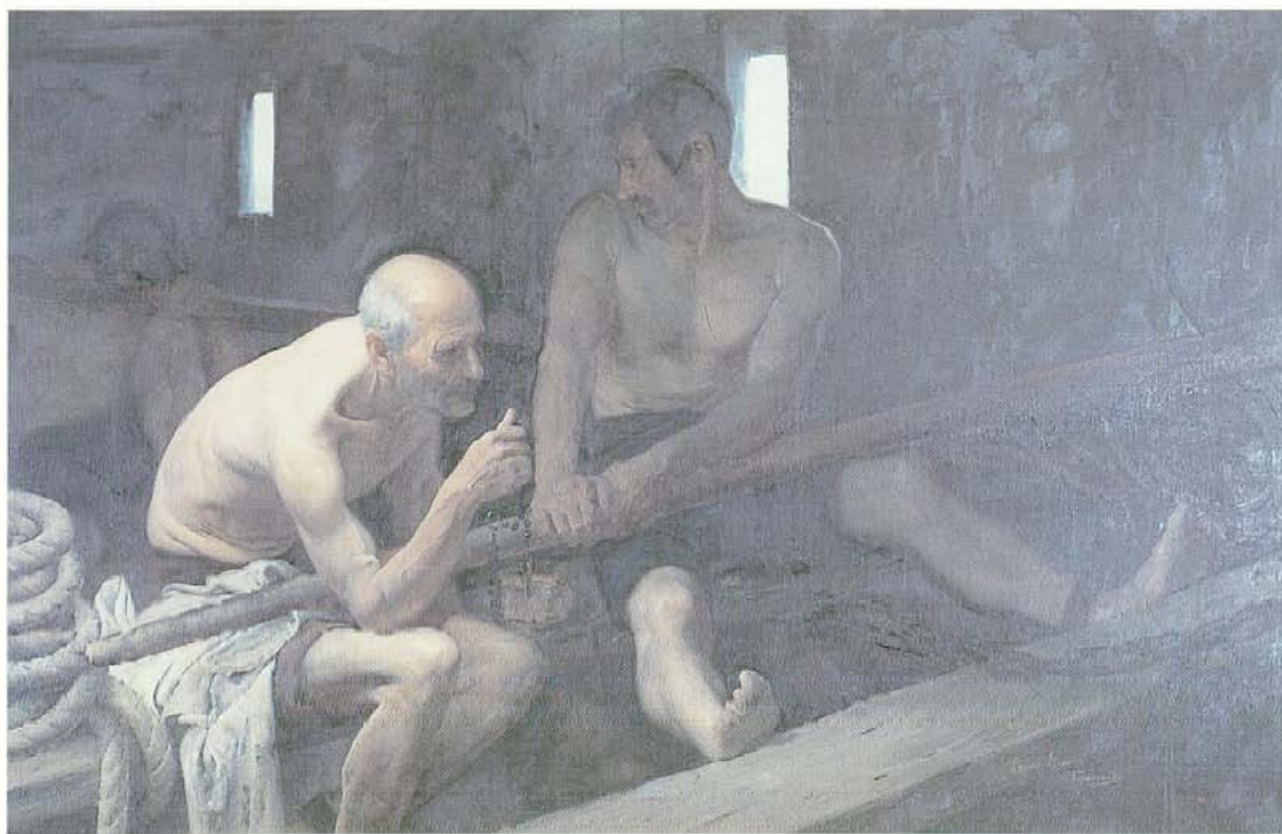
Procede del Ministerio de Estado que lo cedió al antiguo Museo de Arte Moderno el 17-VII-1930. El 20-V-1932 fue depositado en la Diputación Provincial de Lugo de donde pasó al museo.

Bibliografía

Cat. Exp., 1897, p. 14; Reparaz, 1897, pp. 179 y 189; Cuenca, 1923, p. 63; Carballo-Calero, 1969, n.º 4; Brú, 1971, p. 173; Palomo, 1985, p. 87; Sauret, 1987, p. 612.

Exposiciones

Madrid, 1897, n.º 48.



César ÁLVAREZ DUMONT
(1866-1945)

EPISODIO DE LA GUERRA DE ÁFRICA

Óleo/lienzo 0,36 × 0,54 m

Madrid, Colección particular

Representa, según testimonio del propio pintor, «un episodio de los más salientes de la guerra de África 'la carga de la bayoneta' (hecho único en la historia) dada por la Infantería española a la caballería árabe en la acción del 31 de enero de 1860» (Archivo de la Academia de Roma. Carpeta Pensionados).

Se trata de una réplica del tipo de las que los artistas solían realizar para su colección o sus amigos antes de desprenderse de sus grandes obras, dada su dependencia del cuadro original (Madrid, Senado), que constituyó el envío de cuarto año del artista como pensionado de la Academia de Roma.

El pintor había tomado la decisión, a comienzos del año 1897, en su tercero de pensión, de llevar a cabo un tema de la guerra de África, sin precisar aún cual, por lo que se le autorizó a establecerse en Tánger a finales de ese año. El boceto, correspondiente al tercer envío, ya estaba terminado en el verano de 1898. Del cuadro definitivo se ocupó durante el año 1899 y mereció calificación honorífica para el jurado académico en 1901, siendo adquirido

por el Senado en 1908 por 4.500 pesetas (*El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, p. 11).

Utiliza recursos compositivos de raíz romántica y, más concretamente, goyesca, en aras de ofrecer más la imagen violenta de la lucha que la descripción precisa de un pasaje. A pesar de la viveza de colores, toda la superficie está integrada, con objeto de evitar la preeminencia concreta de acciones o personajes y conseguir ese aspecto de fragmento casualmente captado que tiene el cuadro. Una cierta ligereza de pincelada le otorga, además del color, un aire moderno dentro del formulismo general.

Los temas guerreros, especialmente de la guerra de la Independencia y de Marruecos sobrevivieron, por sus posibilidades de interpretación realista, a la crisis de la pintura de historia en la última década del siglo. Incluso, la ausencia de la retórica narrativa que le era propia permite, en cierto modo, interpretar estos argumentos pretéritos como meros incidentes.

Procede de la colección del artista.



Ángel ANDRADE BLÁZQUEZ

(1866-1932)

EN LA PRESA

Óleo/lienzo 1,80 × 2 m

Firmado: «A.ANDRADE» (áng. inf. dcho.)

Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro

El cuadro es uno de los tres óleos (1897) que constituyen su envío de segundo año de pensión. Un rebaño (otro título de la pintura es —según la correspondiente ficha de la misma— *Un rebaño de ovejas*) se extiende por la parte central de la composición con ovejas prácticamente de tamaño natural; un perro en primer término, ocupando la zona izquierda inferior ofrece un acusado efecto con el blanco y negro del pelaje, mientras que la oreja con esquila, también del primer término, constituye igualmente una referencia muy marcada para el espectador; otros de estos animales se extienden hasta ese mismo primer término donde aflora un suelo rocoso en la parte baja del cuadro, lateral derecho. Una presa en segundo término y tras el rebaño, en el lateral izquierdo, presenta a continuación una construcción que descende en altura hasta un prado inferior; al quedar en alto respecto al mismo, dicha presa es delimitada por una senda donde está la compuerta. Y resultan de grato efecto los pilarillos de esta compuerta en cuanto elemento cúbico o geometrizable en el centro de la composición. Lejanía de suaves laderas a la izquierda y perfil de otra lejanía montañosa, poco acusada, con el celaje nublado (efectos de grises) en la franja superior.

La gama de verdes los ofrece frescos y jugosos en el primer término en torno a las rocosidades (donde aparecen tostados y amarillentos para el musgo de dichas rocas), y un verde más aterciopelado en la pradera baja del lateral derecho. Hay también bellos efectos terrosos y violáceos en el terreno detrás de la presa de aguas tranquilas, donde se acusan los azules de acuerdo con las sombras que se proyectan en la misma. Azules también con notas de tierras y castaños en los arbolejos del terreno de la ladera y de la lejanía montañosa.

Se sabe de la actividad de Andrade que el 15-II-1897 marchaba a los Apeninos por la línea Terni-Aquila para buscar asuntos de cara a su segundo envío; el 12-III anunciaba su asentamiento Piediluco, donde se quedaba los meses siguientes trabajando en dicho envío y de donde regresaba el 20-IX para hacer entrega del mismo en Roma el 14-X. También ha quedado anotado en páginas precedentes que ese trabajo de segundo año se remite el 21-XII-1897 y lo constituyen los siguientes tres óleos sobre lienzo: *Del abrevadero* o *En la presa* (o sea, el aquí catalogado de 1,80 × 2 m), *Buenas noticias* o *Carta del marido ausente* (1,62 × 2 m) y que ha regresado al Ministerio de Asuntos Exteriores tras pasar por la Embajada de Oslo y *Un rebaño* (1,62 × 2 m, que no hay que confundir con el aquí catalogado pese a que también se le ha llegado a dar dicho título por el asunto representado). La calificación (28-II-1898) del tribunal constituido por Puebla (presidente), Ferrant, Martínez Cubells, Moreno Carbonero y Morera (secretario), «satisface las obligaciones reglamentarias.

Ingresados a continuación los tres lienzos en el Ministerio de Estado, *En la presa* lleva el n.º 38 del catálogo-inventario de 1-VIII-1908, donde consta que es envío de segundo año, fecha de 1897 y dimensiones, incluido el marco, de 2,26 (alto) por 2,47 (ancho) metros. Como tantos otros trabajos de pensionados, es enviado por el Ministerio de Estado al Museo de Arte Moderno el 17-VII-1930, donde se le registra como 142-A. Es depositado en el antiguo Colegio Nacional de Sordomudos de Madrid, por Orden de 26-X-1931, siendo levantado el depósito en fecha no precisada.

Bibliografía

Ministerio de Estado, 1908, p. 5 (n.º 38); Brú, 1981, pp. 175 y 225; Cat. Exp. 1979, p. 109 (con el título *Un rebaño*); López-Salazar, 1989, p. 96.

Exposiciones

Madrid, 1979.



SEPTIMA PROMOCIÓN

JOSÉ ALEA, 1899-1900

EDUARDO CHICHARRO, 1900-1904

MANUEL BENEDITO, 1900-1904

FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, 1900-1904

Eduardo CHICHARRO AGÜERA

(1873-1949)

REINALDO EN EL BOSQUE ENCANTADO

Óleo/lienzo 1,31 × 1,60 m

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Está inspirado en el canto XVIII de la obra de Torcuato Tasso *La Jerusalén liberada*. El caballero Reinaldo, ciegamente enamorado de Armida, la heroína del poema, mujer de extraordinaria belleza e irresistibles encantos, prototipo de la amante apasionada y seductora, sigue a ésta a sus jardines encantados olvidándose de su ejército y de la misión guerrera que le ha sido encomendada. Dicho canto dice: «Ve abrirse una encina y salir de su hueco y fecundo tronco una joven ninfa, extrañamente vestida, y abrirse al propio tiempo otros cien árboles y saltar de su seno otras tantas ninfas. / Cual vemos en la escena o pintadas o en los cuadros las divinidades de las selvas, con los brazos desnudos, corto y flotante el traje y calzando leves coturnos, así se le aparecieron las fantásticas hijas de los árboles, salvo que éstas no sostenían arcos y aljabas; sostenían, al contrario, laúdes y melodiosas arpas. / Apenas surgidas empezaron a desplegar sus danzas, haciendo una guirnalda de sí mismas; rodearon y ciñeron al guerrero, rodearon al mirto con su ancho círculo, y con suavísimos acentos lanzaron al aire este canto: 'En hora afortunada llegaste a esta apacible mansión, ¡oh tú, esperanza y amor de nuestra reina! Ella espera de tu llegada que curará sus amorosos pensamientos y las heridas que abrieron en su corazón las flechas del amor'».

Se trata del envío reglamentario de tercer año como pensionado en Roma, que corresponde a la parte central de un tríptico, que realizaría en el cuarto, titulado *El poema de Armida y Reinaldo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, depositado en el Museo de Jaén) por el que sería premiado con primera medalla en la Exposición Nacional de 1904.

La obra participa de algunos recursos representativos realistas aplicados a un tema literario. Se abandonan, sin embargo, gran parte de las convenciones narrativas de la pintura académica, por lo que el cuadro enlaza así con las inquietudes escapistas del cambio de siglo. De hecho, trata de transmitir una sugestiva espiritualidad de raíz prerrafaelista. Aunque el tema haya tenido con anterioridad sus versiones *pompier*, en el fondo tampoco tan lejanas a ésta, puede considerarse más cerca de la pintura intelectual, culta y exótica a la vez, que de la estrictamente académica, en un nuevo eclecticismo que invade las exposiciones oficiales a comienzos de la nueva centuria.

La pintura posee un fuerte sentido decorativo, donde los colores se armonizan poéticamente al margen de las exigencias verosímiles de la corriente figurativa luminosa más en boga.

Bibliografía

Brú, 1971, pp. 182 y 230; Cat. Exp. 1979, p. 111.

Exposiciones

Madrid, 1903; Madrid, 1973, n.º 17; Madrid, 1979.



Manuel BENEDITO Y VIVES

(1875-1963)

INFANCIA DE BACO

Óleo/lienzo 1,83 × 2,49 m

Firmado: «M. Benedito/Roma 1901» (áng. inf. izqdo.)

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Representa, en torno al divino infante, a un viejo y adiposo Sileno, dos ninfas y un sátiro adolescente bajo un entramado de vegetación.

Se trata del cuadro correspondiente al envío de primer año como pensionado en Roma por el que el pintor recibió la calificación honorífica cuando fue juzgado.

El sol, al atravesar la fronda boscosa, permite brillantes contrastes luminosos en las carnes y objetos, intencionadamente exagerados, de raíz sorollesca. Ello le aleja de la subordinación narrativa de la pintura académica en sentido estricto, de la cual esta obra es, en gran medida, deudora. De todos modos, el pintor hace una lectura

muy realista del argumento mitológico con corrección en el dibujo y jugosidad en el color.

Esta interpretación de la mitología en clave realista, no exenta de ironía, al menos en apariencia, se encuentra dentro de la tradición española, aunque al pintor le sirva, sobre todo, para enlazar con las preocupaciones luminosas de su tiempo.

La prensa italiana, que recoge Brú, se recreó complacidamente en este cuadro cuando fue expuesto por vez primera en la Academia de Roma.

Existe un estudio preparatorio para este cuadro (óleo/lienzo, 0,36 × 0,44 m) en el Museo Benedito de Madrid.

Bibliografía

Lafuente, 1958, n.º 9; Cat. Exp. 1973, n.º 29; Brú, 1973, pp. 183 y 370-374; Lafuente, 1976, p. 15; Cat. Exp. 1979, p. 111; González-Martí, 1987, p. 250.

Exposiciones

Roma, 1901; Madrid, 1902; Madrid, 1958, n.º 9; Roma, 1973, n.º 29; Madrid, 1979.



Manuel BENEDITO Y VIVES

(1875-1963)

EL INFIERNO

Dibujo/cartón y óleo/lienzo 1,31 × 1,50 m (panel)

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

Está inspirado en el canto VII del Infierno, de *La Divina Comedia* de Dante, y consta de un panel compuesto por dos fragmentos. En la parte superior aparecen Dante y Virgilio y en la inferior los condenados. En dicho canto se dice que los poetas encuentran a la entrada del cuarto cerco al señor de las riquezas que con extrañas voces trata de espantarlos, pero el mantuano le tranquiliza y baja con su alumno a ver el castigo de los pródigos y de los avaros, que empujan con el pecho, para que rueden, enormes pesos, y se chocan unos con otros; luego bajan al quinto cerco, donde está la laguna Estigia en la que padecen los iracundos y los perezosos. Aunque los críticos de la época dieron por supuesto que el cuadro ilustraba el pasaje de los avaros, según Lafuente Ferrari la representación está muy cerca de los versos que se refieren a los iracundos:

Vi entre sus limos enfangadas gentes
en cueros todas y con vista brava;
que no sólo con manos combatientes
mas se herían con pies, pechos y cabeza,
y arrancábanse trozos con los dientes.

Se trata del boceto realizado durante el tercer año como pensionado en Roma, correspondiente al cuadro realizado en el cuarto, por el que mereció la calificación honorífica. La obra definitiva (Santiago de Chile, Museo Nacional) obtuvo primera medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1904 y tercera en el Salón de París de 1907. Dicha obra figuró también en la Exposición Internacional de Chile de 1910.

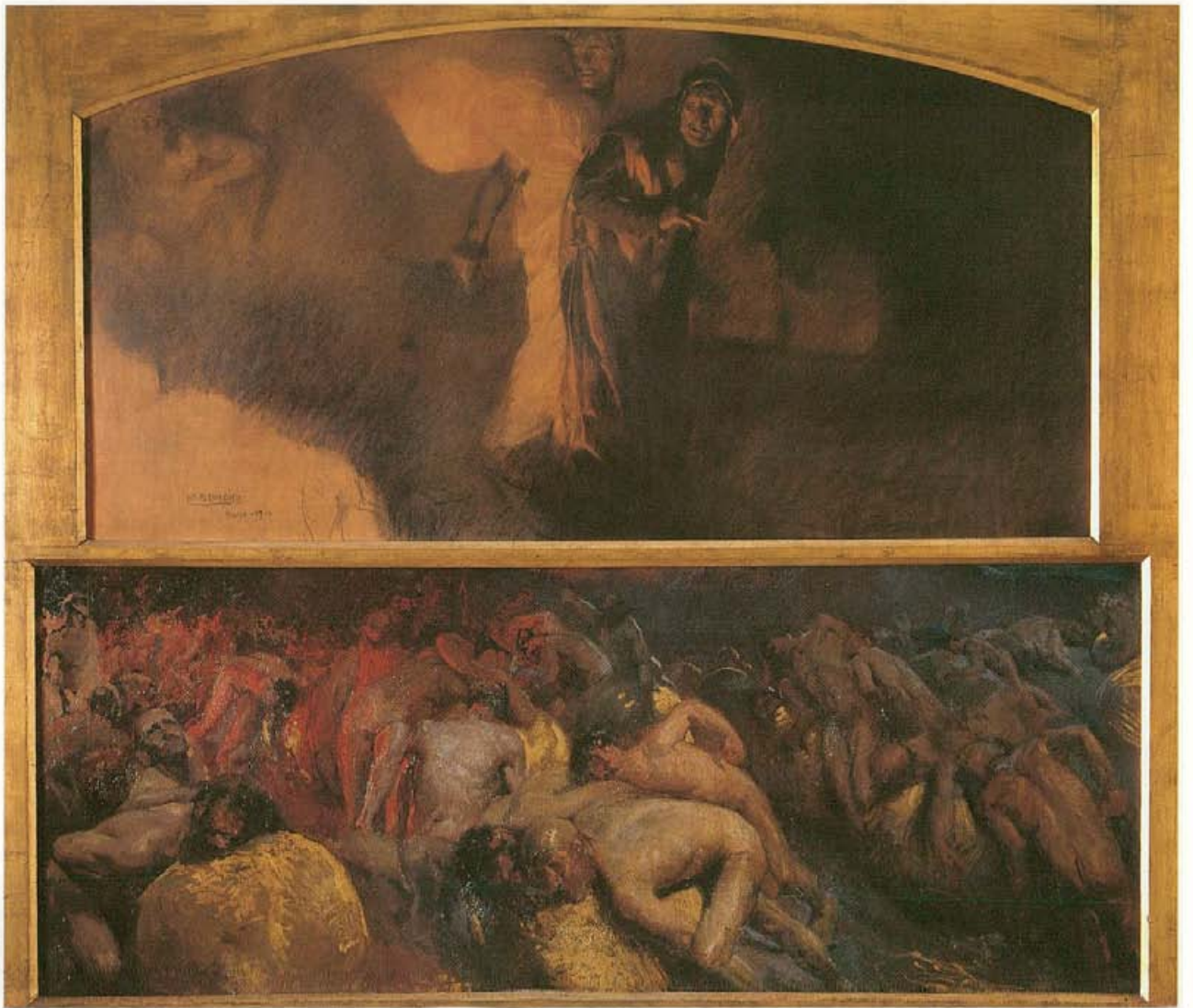
El artista aprovecha la exigencia del Reglamento, que obligaba a representar un argumento literario, para reinterpretarlo de manera simbolista. Más que una narración es una sugestión, donde la intensidad expresiva de los colores cálidos, dados con un vigor extraordinario, capitaliza la impresión visual que se torna decorativa sin perder sus deseos de trascendencia. El artista ha puesto su mayor interés en expresar el dolor y la ira hasta el paroxismo de la angustia por medio de una retorcida mezcla de cuerpos de raíz miguelangelesca. El reconocimiento de modelos anatómicos desnudos puramente académicos no impide valorar la modernidad de una obra que se separa significativamente de los convencionalismos representativos de las generaciones anteriores.

Bibliografía

Lafuente, 1958, n.º 25; Brú, 1971, pp. 183 y 230; Lafuente, 1976, pp. 17-18.

Exposiciones

Madrid, 1903; Madrid, 1958, n.º 25; Madrid, 1976, n.º 28.



Fernando ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR
(1875-1960)

ORFEO ATACADO POR LAS BACANTES

Dibujo/cartón 1,12 × 1,40 m

Firmado: «Sotomayor/Roma 1903»

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

El cuadro representa la muerte de Orfeo por un grupo de bacantes, las ménades o furiosas tracias, ofendidas porque había rechazado su amor. Ovidio dice: «Una de ellas, sueltos al viento los cabellos, exclamó: 'Mirad hacia acá. Aquí está el hombre que nos menosprecia'. Y lanzó su tirso al poeta amado de Apolo, contra los labios que tales melodías producían. Como estaba cubierto de follaje, le dejó una señal, pero no le causó herida. Otra tomó una piedra y la arrojó contra Orfeo, mas, según iba volando por los aires, resultó encantada por los armoniosos acordes de la voz y de la lira y vino a caer a sus pies, como implorando perdón por su criminal intento. / Pese a todo, crece en intensidad el violento ataque de las mujeres sin que nada logre contenerlo ni aparezcan señales de moderación; una loca furia las domina. (...) / Era un espectáculo semejante al del anfiteatro cuando, en alguna de las funciones matutinas, es condenado un ciervo a ser cazado por los perros; arremeten contra el vate las mujeres y le lanzan los tirsos forrados de hojas, hechos para muy diferente menester. Unas le arrojan terrones de tierra, otras, ramas desgajadas de los árboles, y otras piedras». (*Las metamorfosis*, Libro XI, I).

Se trata del trabajo que el pintor debía entregar durante su tercer año de pensión en Roma como boceto del

cuadro que realizaría en el cuarto. Recibió por él una calificación honorífica. La obra definitiva (Santiago de Chile, Museo Nacional) figuraría primero en la Exposición Nacional de Madrid de 1904, donde obtuvo segunda medalla, y después en la de Lieja de 1905 y en la Internacional de Santiago de Chile de 1910.

Este boceto traduce perfectamente el tratamiento fluido de la superficie e incluso, en gran medida, la armoniosa entonación de la obra definitiva, donde la autonomía del color se abre paso frente a las exigencias verosímiles.

Se puede decir, sin embargo, que el artista hace todavía una interpretación realista del argumento mitológico y no simbolista. El tema se convierte en un pretexto, dada el escaso interés por hacerse explícito. Lejos de la tradición estrictamente académica, donde este episodio se había tratado repetidas veces, se nos ofrece una visión muy trivializada del pasaje.

Con todo, no escapa a los estereotipos pictórico-argumentales que interesaban a su tiempo. Por eso puede considerarse una obra que participa tanto del academicismo de salón y del realismo de segunda generación como, sobre todo, de las preocupaciones escapistas y decorativas que interesaron a los simbolistas.

Bibliografía

Sánchez Cantón, 1961, n.º 3; Cat. Exp. 1973, n.º 26; Brú, 1971, pp. 183 y 230; Cat. Exp. 1976, n.º 62; Cat. Exp. 1979, p. 109; González-Martí, 1987, p. 247.

Exposiciones

Madrid, 1903; Madrid, 1961, n.º 3; Roma, 1973, n.º 26; Madrid, 1976, n.º 6; Madrid, 1979.



DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ARTISTAS*

CARLOS REYERO

* Estos datos se refieren exclusivamente a los años durante los cuales fueron pensionados de la Academia. Con objeto de ofrecer un panorama de los existentes en Roma, que se conservan en el Archivo de la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes [AR] y en el de la Iglesia Española de Santiago y Montserrat [IE], se han recopilado las más interesantes noticias documentales que aparecen en ellos completadas con los datos bibliográficos que al final de cada biografía se indican. Se utilizan las siguientes abreviaturas:

[AR]

- AF Asuntos oficiales [Libro de Tomas de Posesión y mensualidades de 1882 a 1887].
- CA Correspondencia Alejo Vera
- CO Comunicaciones oficiales [Por años]
- COP Comunicaciones oficiales borradores
- CP Correspondencia Vicente Palmaroli
- CV Correspondencia José Villegas
- EP Carpeta pensionados [Expedientes personales por años]
- HS Hojas de servicio de los señores pensionados. Catálogo de envíos. Dirección. Parte 2.^a [Años 1895-1899]
- JG Justificantes de gastos
- LTP Libro de tomas de posesión
- N Libro de nóminas 1874-1878
- No Hojas sueltas de nóminas de 1887, 1888, 1890, 1894, 1895 y 1896 a 1899

[IE]

- OP Archivo de la Obra Pía de Santiago y Montserrat. Legajo D-IV-2586

JOSÉ ALEA

(Madrid, 1876 - Alicante, 1901)

José Alea y Rodríguez fue nombrado pensionado por la pintura de paisaje el 18 de septiembre de 1889, tomando posesión el 3 de diciembre.

A poco de instalarse en Roma empezó a sentirse enfermo por lo que el 12 de mayo de 1900 se le autorizó a fijar su residencia en España [CO]. El 19 de noviembre se le concedió un mes de prórroga para entregar su envío de primer año y para que se restableciera en Levante [CO]. Pero a comienzos del año 1901 se recibe en la Academia la noticia de su muerte [CO].

Bibliografía: Brú, 1971.

CÉSAR ÁLVAREZ DUMONT

(Villarreal de San Antonio, Portugal, 1866 - Málaga, 1945)

Es nombrado pensionado por la pintura de historia el 10 de julio de 1895 tras haber obtenido el segundo puesto de la oposición, seguido de Bárbara Balza, pero no toma posesión hasta el 3 de octubre de 1895, después de habérselo concedido un mes de prórroga.

Al principio «destinó su tiempo a visitar y estudiar Roma en sus museos y monumentos y hacer algunos estudios del natural» [HS]. En concreto se refiere a «las obras maestras de la Antigüedad y Renacimiento» [EP]. El 6 de diciembre de 1895 se le concede un permiso para estudiar en el Vaticano [CO]. En el primer trimestre de 1896 merece elogios de la dirección por sus estudios para el primer envío que representa «el entrepuente de un galeón turco del siglo XVI y en él, apareados a un remo, dos cautivos cristianos, en los que al par que estudia el modelo desnudo se propone realizar la expresión de alguna idea» [HS]. continúa trabajando en este «interior de una galera con dos remeros o galeotes», titulado simplemente *Galeotes* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Lugo) durante el segundo trimestre de ese año y lo entrega el 2 de octubre de 1896 [HS]. Forma parte de este primer envío un dibujo, copia de una estatua griega *Hermafrodita*. Merecería la calificación honorífica cuando fue juzgado en Madrid el 3 de julio de 1897, por lo que recibió la subvención de quinientas pesetas [CO]. Desde el 20 de julio al 20 de septiembre había ocupado interinamente la dirección de la academia por enfermedad del director, Alejo Vera. Durante el mes de octubre visitó Florencia, Venecia, Rávena, Asís, Perugia «y otras poblaciones de Italia importantes por sus monumentos y museos» [HS].

El 3 de noviembre de 1896 envía al Director desde Florencia una lista de obras para que le indique cual debe copiar como obligación reglamentaria [EP]. El 9 de noviembre de 1896 está en Roma para dar comienzo al trabajo correspondiente al segundo año, la copia, a la que queda autorizado el 10 de Diciembre de 1896 [CO]. Se trata del fresco de Melozzo da Forlì, conservado en el Vaticano, *Sixto IV dando audiencia a Platina* (Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense), que se entregó el 26 de enero de 1897. Una comunicación del 2 de febrero al Director desde Génova indica que la ha terminado «durante los dos meses corrientes» [EP]. El jurado reunido el 28 de febrero de 1898 se limitó a decir que había satisfecho las obligaciones reglamentarias.

El 18 de enero de 1897 se le había concedido permiso para ir a París. Tras «viajar por Europa y después de algunas excursiones, fijo su residencia en Gibraltar ocupándose en hacer estudios para su envío de tercer año cuyo motivo, aunque no decidido, se proponía fuese algún hecho de nuestras luchas en aquel estrecho» [HS]. El 3 de junio de 1897 solicita, y se le concede a partir del 23, permiso para ir dos meses a Madrid con motivo de

la Nacional donde está expuesto su envío de primer año, a lo que había sido autorizado el 5 de abril [CO]. El 6 de julio de 1897 se le autoriza a pintar en Marruecos su envío de tercer año, por lo que se establece en Tánger para hacer estudios del cuadro *Un episodio de la guerra de África* (Madrid, Senado). El 3 de Agosto de 1897 informa, todavía desde Granada, acerca de sus «estudios varios» [EP]. El 3 de octubre de 1897 continúa «los trabajos preliminares correspondientes al tercer año» en Argel y el 1 de diciembre y el 3 de enero de 1898 en Tánger [EP]. El establecimiento, por vez primera, de un pensionado fuera del territorio europeo motivó la aclaración interna del artículo correspondiente en el reglamento. El boceto, correspondiente a ese tercer envío, ya estaba terminado el 2 de junio de 1898 [EP] y se remite a Roma acompañado de un escrito fechado el 15 de julio de 1898 donde se describe: «en lienzo de metro y medio de largo por sesenta centímetros de alto, representando un episodio de los más salientes de la guerra de África 'La carga de la bayoneta' (hecho único en la historia) dada por la Infantería española a la caballería árabe en la acción del 31 de enero de 1860» [EP]. Fue calificado en Madrid el 20 de febrero de 1899 cuyo jurado señaló que había satisfecho las obligaciones reglamentarias.

El 12 de agosto de 1898 se le concede licencia para continuar en África y realizar allí su último envío, por lo que sigue en Tánger, desde donde escribe el 4 de octubre [EP]. El 30 de noviembre de 1898 escribe una larga y airada carta al Director donde protesta enérgicamente por los problemas que le ha ocasionado el retraso en el pago de la pensión como consecuencia de la «forma y procedencia» en la que se le obligaba a presentar una fe de vida [EP]. El 3 de diciembre trata de justificar que, por esa causa, «no ha podido dedicarse a ninguna clase de trabajos artísticos» [EP]. El 3 de febrero y el 2 de abril de 1899 envía sendas comunicaciones al Director donde le informa que se ocupa del último envío y el 3 de agosto un tercer escrito dice que el cuadro «toca a su término» [CV]. El 11 de septiembre de 1899, siempre desde Tánger, solicita prórroga de su pensión que se concede [CV]. Finalmente, el 29 de octubre de 1899 comunica al Director que ha remitido cuadro, memoria —titulada «Concepto de cuadro de historia»— y fotografía de su último envío a Madrid, donde el 20 de mayo de 1901 el jurado calificador le otorgaría por ello la calificación honorífica [CO]. El 3 de noviembre de 1899 terminó su pensión, que pretendió prorrogar por seis meses, pero la solicitud le fue denegada el 19 de diciembre de 1899 [CO]. Se sabe que alternó su estancia en Marruecos con la de Málaga.

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982; González-Martí, 1987; Saurer, 1988.

EUGENIO ÁLVAREZ DUMONT

(Túnez, 1864 - Buenos Aires, 1967)

El 20 de Octubre de 1888 es nombrado pensionado de número por la pintura de historia. Como se le concede prórroga, no toma posesión hasta el 15 de enero del año siguiente.

El 27 de junio de 1889 solicita una licencia de dos meses para «visitar los museos de Italia» [EP]. El 2 de agosto de 1889 se encuentra en Siena, desde donde firma un recíbi por 333,33 liras de mensualidad de agosto y lo correspondiente a casa de julio [JG], y el 9 de agosto de 1889 en Venecia, junto a Aquilino Cuervo, desde donde informan a Palmaroli. Allí esperan permanecer quince días [CP]. De inmediato, el 14 de agosto, solicita licencia para visitar la Exposición Universal de París, lo que se resuelve favorablemente el mismo día [EP]. Durante ese año se ocupó de la realización del primer envío cuyos trabajos ya había terminado el 15 de enero de 1890 [EP]. El cuadro principal, *La muerte de Adonis* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Badajoz), fue expuesto en la Academia de San Fernando en Junio de

1890 [CO]. Consta que se le otorgó la subvención de quinientas pesetas el 6 de agosto de 1890 por haber obtenido mención honorífica [OP].

El 15 de marzo de 1890 envía al director una lista de cinco obras para que elija la que debe copiar como envío de segundo año y el día 21 ya solicita permiso para copiar en Nápoles el fresco pompeyano *Telefo alimentado por la cierva* (Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense) [EP]. Su licencia en Nápoles empieza el 1 de abril de 1890 donde puede estar hasta el 15 de enero de 1891, fecha en que termina su segundo año [OP]. A poco de llegar, el 10 de abril de 1890, se le advierte para que no se ocupe de otros trabajos que no sean los de pensionado [CO]. Entretanto, el 1 de mayo de 1890, su padre solicita permiso para que su hijo vaya a Madrid con motivo de la exposición nacional [CO]. El 1 de julio de 1890 sigue en Nápoles haciendo su segundo envío [OP], desde donde él mismo escribe el día 9 indicando que trabaja en reproducir el fresco por «el procedimiento que más se asemeja a los originales» [EP]. El 30 de octubre de 1890 escribe al director manifestándole que ha terminado la copia y se dispone a enviarla. También expresa su deseo de ir, con Simonet y Albiñana, a Sicilia [EP]. Con fecha 13 de noviembre de 1890 aparece en el presupuesto de la Academia su autorización para ausentarse de Roma por dos meses [OP]. El jurado madrileño calificó la obra el 10 de junio de 1891 señalando que había satisfecho las obligaciones reglamentarias [CO].

El 29 de abril de 1891 solicita un mes de licencia para ir de nuevo a Nápoles «con objeto de hacer varios estudios que le son necesarios para la obra que tiene en proyecto como envíos de tercer y último año» [EP]. El boceto de tercer año, *La muerte de Churruga en Trafalgar* obtuvo una calificación honorífica. El 31 de julio de 1891 solicita licencia para viajar por Europa durante los meses de verano, la cual desea ampliar, desde Bayona el 21 de septiembre de 1891 porque no puede estar en Roma antes de la primera quincena de Octubre [EP].

En el verano siguiente, el de 1892, se le concede licencia de verano pero debe indicar dirección [COP]. Así, el 1 de julio de 1892 solicita permiso para trasladarse a Génova «deseando hacer estudios de mar y otros detalles necesarios para la terminación de su obra que tan sólo en un punto se puede encontrar» [EP]. El informe trimestral dice, en efecto, que se encuentra en Génova con licencia haciendo estudios para la terminación de *Trafalgar* (Museo del Prado, depositado en el Instituto de Bachillerato Cabrera Pinto de Santa Cruz de Tenerife) [COP] y en el presupuesto de 1892, con fecha 10 de octubre, figura como autorizado para ausentarse cinco meses y trece días [OP]. El 20 de noviembre de 1892 solicita prórroga y se concede [CO], por lo que cesa como pensionado el 15 de enero de 1893. Poco antes, el 29 de diciembre de 1892 se había calificado su último envío con mención honorífica [CO]. Sin embargo, el 21 de febrero de

EUGENIO ÁLVAREZ DUMONT
Trafalgar



1893 se dice que no se le abonen las 500 liras que por ello le corresponden hasta no haga entrega de la memoria [COP, CO y OP]. Se le pagan finalmente el 28 de febrero de 1893 [OP], entregando como memoria un trabajo sobre «El caballo en las artes plásticas».

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982; González-Martí, 1987.

FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

(El Ferrol, La Coruña, 1875 - Madrid, 1960)

Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza fue nombrado pensionado por la pintura de historia el 20 de octubre de 1889 y tomó posesión el 12 de enero de 1901.

Su envío de primer año fue juzgado el 21 de abril de 1902. Estaba compuesto por un cuadro al óleo titulado *Baño pompeyano* (Ministerio de Asuntos Exteriores, Embajada de España en México) y un dibujo copia del antiguo que representaba el *Fauno de los platillos*. Recibió calificación honorífica por lo que se benefició de la correspondiente subvención [CO].

El 24 de abril de 1901 se accedió a la petición que hizo para visitar la Exposición Nacional de Bellas Artes [CO]. El 12 de julio escribe desde Madrid al secretario de la Academia, Hermenegildo Estevan, comunicándole que sale para Chioggia, en la laguna de Venecia. Desde allí, junto a Benedito, volverá a dar noticias el 7 de agosto [CV]. Durante su segundo año de pensión copió un fragmento del *Moisés* de Signorelli en la capilla Sixtina del Vaticano, que fue juzgado el 3 de marzo de 1903 y recibió mención honorífica [CO].

Como trabajo de tercer año entregó el boceto del cuadro que debía entregar en el cuarto, titulado *Orfeo atacado por las bacantes* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores). El 10 de agosto de 1903 recibió por ello la calificación honorífica de parte de los académicos de San Fernando [CO]. En un viaje que realizó a Holanda conoció la pintura de Franz Hals que tanto influiría en la suya.

Su cuadro de último año (Santiago de Chile, Museo Nacional) fue segunda medalla en la Exposición Nacional de 1904. Junto a la memoria, fue juzgado por los académicos de San Fernando el 31 de enero de 1905, mereciendo la calificación honorífica [CO]. Después figuró en la Exposición de Lieja de 1905 y en la Internacional de Buenos Aires de 1910. Su pensión había terminado el 12 de febrero de 1904 después de un mes de prórroga [LTP].

Bibliografía: Marqués de Lozoya, 1968; Brú, 1971; González-Martí, 1987.

ÁNGEL ANDRADE BLÁZQUEZ

(Ciudad Real, 1866 - Madrid, 1932)

El 16 de julio de 1895 es nombrado pensionado por la pintura de paisaje. El 5 de septiembre se le concede un mes de prórroga para viajar a Roma [CO y OP], por lo que no toma posesión hasta el 14 de octubre.

Durante el último trimestre de 1895 —primero de su pensión— «estudia Roma en sus museos y monumentos y como preliminares para sus trabajos de envío recorrió algunos de los alrededores de Roma en busca de motivos para sus paisajes» [HS]. El 6 de diciembre de 1895 se le concede permiso para estudiar en el Vaticano [CO]. El 14 de diciembre de 1895 y el 15 de febrero de 1896 se encuentra en Roma [EP]. durante el primer trimestre de 1896 «empezó a hacer en el campo estudios preparatorios para el envío de primer año» [HS]: se trata de dos dibujos, que se terminan en el segundo trimestre, y del cuadro «El Tiber», sobre el que comienza a trabajar, elogiado por el Director [HS]. El 16 de abril y el 14 de junio de 1896 comunica

al Director desde Roma sus ocupaciones sobre «los trabajos de envío» [EP]. «A primeros de agosto fue un día a Civitavecchia y a fines del mismo mes a Piediluco, donde pasó hasta fines de septiembre haciendo estudios del lago» [HS]. Entretanto, el 14 de agosto está en Roma y llega a Piediluco el día 27, desde donde escribe el día 16 de septiembre [EP]. Su envío de primer año, que estaba compuesto por los dibujos *Grupos de robles en los Apeninos* y *Un barranco en la campiña romana* y el óleo *Vista del Tiber* fue entregado el 14 de octubre de 1896 [HS y EP], siendo merecedor, el 3 de julio de 1897, de la calificación honorífica [CO]. Su obra figuraría en la Exposición Nacional de 1897 y obtendría la subvención de quinientas pesetas [HS].

Durante el último trimestre de 1896 se dedicó a los estudios preparatorios del segundo envío [HS]. El 14 de diciembre de 1896 se encontraba en Roma [EP]. El 14 de febrero de 1897 se encontraba todavía en Roma y el 15 de febrero «marchó a los Apeninos por la línea Terni-Aquila en busca de asuntos» y el 12 de marzo fijaba su residencia en Piediluco [HS], desde donde escribe ese día, el 31 de marzo, el 14 de abril y el 14 de junio [EP]. Allí trabajó en el envío de segundo año hasta el 20 de septiembre de 1897 en que regresó a Roma [HS]. Durante este tiempo también viajó a las exposiciones de Munich y Venecia y a las ciudades italianas de Ferrara y Rávena [HS]. En concreto, el 14 de agosto de 1897 se encontraba en Venecia, donde comunica su «viaje artístico por Italia y Alemania» [EP]. Su segundo envío se recibió el 14 de octubre de 1897, fecha en la que se encontraba en Roma [HS y EP]. Estaba compuesto por tres cuadros al óleo titulados *En la presa* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), *Carta del marido ausente* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y *Un rebaño* que, según el jurado calificador reunido en Madrid el 28 de febrero de 1898, satisfacían las obligaciones reglamentarias [CO].

A finales de 1897 comienza a preparar su tercer envío [HS]. El 14 de febrero de 1898 se encuentra en Roma «dedicado a estudios preparatorios de los trabajos reglamentarios» [EP]. El 21 de febrero de 1898 se desestima que su envío de segundo año sea expuesto en Barcelona con cargo al Ministerio [CO]. El 14 de marzo de 1898 sale para Nápoles con la intención de «estudiar los Museos y Monumentos de aquella capital y hacer estudios de mar en aquel golfo para sus trabajos de envío de tercer año» y regresó el 31 de marzo, trabajando en Roma el segundo trimestre del año [HS]. El 14 de abril y el 14 de junio de 1898 se encontraba en Roma [EP]. El 6 de agosto se marchó a Terracina —desde donde escribe el 14 [EP]— y a Gaeta para hacer más estudios y regresó el 25, entregando su envío en la fecha reglamentaria [HS]. Para el jurado reunido el 20 de febrero de 1899 en Madrid, ese envío de tercer año, compuesto por tres cuadros al óleo titulados *El golfo de Gaeta*, *Piccola Marina de Capri* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Ciudad Real) y *Canal de la laguna pontina en Terracina*, mereció la calificación honorífica [CP y OP]. Por ello, el 6 de marzo de 1899 se da la orden de pagarle el premio correspondiente [CO].

Durante el último trimestre de 1898 y primero de 1899 residió en la Academia preparando su trabajo de cuarto año [HS y EP]. El 18 de marzo de 1899 viaja a la localidad umbra de Piediluco para hacer estudios —desde donde escribe el día 20 de marzo y el 14 de abril [EP]—, regresando el 1 de junio [HS]. Decide variar el asunto por lo que en agosto va a Genzano para hacer nuevos estudios junto al lago [HS]. El 30 de junio de 1900 se juzgó ese último envío, compuesto por un cuadro al óleo titulado *El lago de Nemi* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Ciudad Real) y una memoria sobre la pintura de paisaje, que mereció la calificación honorífica [CO]. Su pensión había terminado el 14 de noviembre de 1899 después de un mes de prórroga [LTP p. 16].

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987.



ÁNGEL ANDRADE
Marina

JOAQUÍN BÁRBARA BALZA
(Llodio, Álava, 1867 - Madrid, 1910)

El 10 de julio de 1895 es nombrado pensionado por la pintura de historia tras haber obtenido el primer puesto en la convocatoria. Toma posesión, con un mes de prórroga, el 14 de octubre.

El último trimestre de 1895 —primero de su pensión— «lo empleó en visitar y estudiar los museos y monumentos de Roma y en hacer estudios preliminares para su envío» [HS y EP]. El 6 de diciembre de 1895 se le concede permiso para estudiar en el Vaticano [CO]. El 14 de febrero de 1896 está haciendo en Roma los estudios preparatorios para el primer envío [EP], durante el primer trimestre de 1896 trabaja en un cuadro titulado «Eva en el paraíso», que es la primera idea para cumplir su obligación como pensionado, abandonada en el segundo trimestre por otro titulado «Náufragos» [HS]. Para ello hace «excursiones de pocos días a los pueblos de la vecina costa» [HS]. El 14 de abril, 14 de junio y el 13 de agosto de 1896 está en Roma ocupado en «los trabajos de envío» [EP]. Como consecuencia de una enfermedad, lo que comunica el 14 de octubre de 1896, y se le concede una prórroga [HS, CO y EP]. Continúa sus estudios en Civitavecchia del 3 al 5 de noviembre y entrega finalmente sus trabajos el 14 de noviembre de 1896 [HS]: un cuadro al óleo titulado *Un pescador conduciendo en una barca los cadáveres de dos náufragos* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Alicante) y un dibujo titulado *Discóbolo*, que para el jurado reunido en Madrid el 3 de julio de 1897 mereció la calificación honorífica, por lo que recibiría la correspondiente subvención [CO]. Fue premiado con segunda medalla en la Exposición Nacional de 1897.

El 14 de diciembre de 1896 se encuentra en Roma dedicado al estudio [EP]. El 18 de enero de 1897 se marcha a Florencia «con el fin de elegir el original que debe servirle para ejecutar su envío de segundo año» [HS], al cual queda autorizado el día 26 [CO]. Reside en la Pensión Morini, via San Antonio, 10 [EP]. En su hoja de servicios consta que regresó de Florencia el 2 de marzo habiendo terminado la copia de un fragmento de los frescos de Ghirlandaio en la iglesia florentina de Santa María Novella [HS], pero en una carta suya fechada en esa ciudad el 5 de marzo de 1897 se limita a decir que acaba de hacer la elección del envío [EP]. El 14 de abril de 1897 comunica desde Roma que ha terminado dicha copia [EP]. El 14 de junio de 1897 sigue en Roma donde reside hasta el 1 de julio [EP], cuando entrega su

segundo envío, y se marcha después «con el propósito de visitar y estudiar algunos museos de Europa», en concreto, además de algunas capitales de Italia, «las Exposiciones de Venecia y Munich», regresando a Roma el 14 de septiembre para cumplir sus obligaciones de tercer año [HS]. El 14 de agosto de 1897 había comunicado que se encontraba en Venecia [EP]. El segundo envío, que representaba *La visitación de la Virgen a Santa Isabel* (Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense), satisfacía las obligaciones reglamentarias según el tribunal que lo juzgó en Madrid el 28 de febrero de 1898 [CO].

El 13 de octubre de 1897 se encontraba en Roma [EP]. El 14 de diciembre se ocupa del «ensayo para el envío de tercer año [EP]. El 14 de febrero de 1898 sigue en Roma trabajando en el estudio del «cartón de envío» [EP]. El 10 de marzo de 1898 se marcha a Nápoles «con el objeto de estudiar los museos y monumentos de aquella capital y hacer algunos estudios del natural para sus trabajos de envío de tercer año» en las costas de la isla de Capri, regresando a Roma el 18 de Abril [HS y EP]. El 14 de junio y el 14 de agosto de 1898 se encontraba en Roma [EP]. El tercer envío —boceto al carbón del cuadro que debería realizar en el cuarto año— representaba un pasaje del Apocalipsis. Estaba terminado el 14 de octubre de 1898 [EP] y fue entregado en Roma al final del tercer trimestre de 1898 [HS]. Juzgado en Madrid el 20 de febrero de 1899, el tribunal señaló que había satisfecho las obligaciones reglamentarias [CO y OP].

El 25 de octubre de 1898 se marcha a Terracina para «hacer estudios del natural», regresando el 2 de noviembre [HS]. Durante los meses siguientes continúa «haciendo estudios parciales encaminados a encontrar la expresión que querrá dar a las figuras y los valores y tonalidad de las mismas al aire libre», variando el asunto, por lo que «se prepara a hacer un episodio de la vida de Jesucristo», en lo que sigue trabajando durante el segundo trimestre de 1899 [HS]. El 29 de septiembre de 1899 se le concede un mes de prórroga de la pensión [OP]. Su envío de cuarto año, compuesto por un cuadro al óleo titulado *La cena de Emaús* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Jaén) y una «Memoria sobre la Pintura» mereció la calificación honorífica cuando fue juzgado en Madrid el 30 de junio de 1900 [CO]. Su pensión había terminado el 14 de noviembre de 1899 y el 19 de diciembre de 1899 se le habían denegado seis meses de prórroga [CO].

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982.

JOAQUÍN BÁRBARA BALZA
La cena de Emaús



MANUEL BENEDITO

(Valencia, 1875 - 1963)

El 20 de octubre de 1889 Manuel Benedito y Vives fue nombrado pensionado por la pintura de historia y tomó posesión el 12 de enero del año siguiente [LTP].

Su envío de primer año fue juzgado el 21 de abril de 1902 y recibió mención honorífica por lo que se benefició de la correspondiente subvención [CO]. Estaba compuesto por un cuadro al óleo titulado *Infancia de Baco* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y un dibujo, copia del antiguo, que representaba el *Torso de Belvedere*.

Con anterioridad, ya en el segundo año de su pensión, pasó una temporada, durante el verano de 1901, en la localidad de Chioggia, próxima a Venecia, en compañía de Sotomayor. Desde allí escribieron al secretario de la Academia, Hermenegildo Estevan, el 7 de agosto [CV]. Después realizaría, como obligación reglamentaria, la copia al óleo de un fragmento del fresco de Rafael en el Vaticano *El incendio del Borgo* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), que el 3 de marzo de 1903 mereció la calificación honorífica [CO].

Como trabajo de tercer año realizó un boceto que representaba el canto VII de *El Infierno* de Dante (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) por el que el 10 de agosto de 1903 recibió también la calificación honorífica [CO].

Su cuadro de último envío (Santiago de Chile, Museo Nacional) mereció la primera medalla en la Exposición Nacional de 1904 y la calificación honorífica para el tribunal de académicos de San Fernando quienes, junto a la memoria, lo juzgaron el 31 de enero de 1905 [CO]. Después figuró también en el Salón de París de 1907 y en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1910. Su pensión había terminado el 12 de febrero de 1904 después de haberse concedido la prórroga de un mes que había solicitado [LTP].

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987.

JOSÉ BENLLIURE Y GIL

(Valencia, 1855 - 1937)

El 13 de julio de 1888 fue nombrado pensionado de mérito por la pintura de historia en la plaza dejada por Emilio Sala [CO y OP]. Residía ya en Roma, como su hermano Mariano, también nombrado pensionado por la escultura. Ambos tenían intención de vivir fuera de la Academia. El 28 de agosto de 1888 el Ministerio indica al director, Palmaroli, que no hay dificultad en que vivan fuera del edificio, «siempre que cumplan exactamente en todas las prescripciones reglamentarias» puesto que el Reglamento no prevé que los pensionados podrían estar casados y «tampoco se les puede obligar a que se metan en familia en la Academia» [CP]. Por un borrador de Palmaroli, que responde a este escrito, el Director se muestra contrario, pues «lo que desean los hermanos Benlliure no es otra cosa que durante los tres años de su pensión puedan prescindir de ocupar y trabajar en los estudios de la Academia, trabajando y haciendo sus envíos en los que tienen en Roma...», concesión que aunque amigo de los Benlliure, lamentaría muchísimo considerándola un ataque a la existencia de esta Academia» [CP]. Así, el 15 de septiembre hay un cambio de opinión en el representante del Ministerio; «francamente no me gusta su pretensión porque es un privilegio de malísimo precedente para la organización de la Academia, donde se deben ejecutar los trabajos de la pensión..., y por mi parte no puedo apoyarla», con lo que Palmaroli está de acuerdo [CP]. Pese a ello, el 1 de noviembre de 1888 toma posesión y cobra una mensualidad de 333,33 liras [AF]. Sin embargo, el 6 de noviembre presenta la dimisión, mandada a Madrid el 9 y aceptada el 21 [AF]. El 15 de marzo de 1889 escribe al Director para informarle del cuadro que presenta a la exposición de París [CP].

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987.



MANUEL CASTELLANO
El juramento del marqués de la Romana

MANUEL CASTELLANO
(Madrid, 1826 - 1880)

Manuel Blas Rodríguez de la Parra Castellano no obtiene más que el tercer puesto en el concurso para ocupar la plaza de pensionado de Mérito por la pintura de historia que había solicitado el 4 de noviembre de 1873, pero gana el recurso presentado al Ministerio en detrimento de Navarrete, segundo, que ya había disfrutado otra pensión en Italia, y es nombrado el 23 de diciembre de 1874, tomando posesión el 1 de marzo del año siguiente.

En el otoño de 1875, según informa el Director, realiza en Venecia el envío de primer año, la copia de la pintura de Carpaccio *Los embajadores ingleses que al Rey Mauro de Bretaña demandan la mano de su hija Santa Úrsula para el hijo de su propio Rey* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores). El 29 de abril de 1878 se encontraba en Perpiñán, camino de Alhama, donde tenía la intención de tomar baños [EP]. La copia, que para los pintores de la primera promoción era trabajo de primer año, fue muy alabada por el director, quien en su informe indica que también realizó «una memoria (...) como trabajo extrarreglamentario», publicada posteriormente («Carpaccio y sus obras», *La Ilustración Española y Americana*, 8-1-1877 (suplemento), p. 18 y 22-1-1877, pp. 51-54). Pese a ello, el tribunal madrileño, reunido en noviembre de 1876, lo juzgó de segundo orden.

En esas fechas el pintor ya estaba ocupado en la realización de su segundo y último envío *El juramento que el Marqués de la Romana y su ejército hacen ante sus banderas de abandonar las playas del Norte y volar al socorro de la patria en 1808* (Museo del Prado, depositado en el Museo del Ejército de Madrid). Para ello se había establecido en París donde lo termina y lo firma en 1878. El 1 de febrero escribe desde París para poner en conocimiento del director que «cuadro, boceto y memoria» están concluidos y el día 6 de marzo indica que ya los ha remitido al Ministerio [EP]. Su pensión había finalizado el 28 de febrero de ese año.

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982, 1987 y 1990; González-Martí, 1987.

ULPIANO CHECA

(Colmenar de Oreja, Madrid, 1860 - Dax, Francia, 1916)

Ulpiano Fernández-Checa Sáiz fue nombrado pensionado de número por la pintura de historia el 10 de mayo de 1884, tras haber obtenido el primer premio en las oposiciones, tomando posesión el 1 de julio.

El óleo que conformaba su principal trabajo del primer envío representaba a *Numa y la ninfa Egeria* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), que se expuso en la Academia de Roma en mayo de 1886, aunque era obra correspondiente al año anterior. Para el jurado madrileño mereció una calificación de segundo orden.

El envío de segundo año consistió en una copia de Mantegna, el fresco de San Cristóbal en la capilla Ovetari de la iglesia de los Eremitani de Padua (Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense), trabajo que realizó junto al pintor Francisco Maura y Montaner. El 16 de enero de 1886 Palmaroli había solicitado al Administrador de la Obra Pía que se le pagasen 400 pesetas «en consideración a la importancia del cuadro y a los gastos que le ocasiona» [OP]. La razón que se había argumentado para copiar dicha obra era que se encontraba a punto de desaparecer.

Con más de un año de antelación sobre el tiempo previsto concluye el 31 de marzo de 1887 su último envío, *la invasión de los bárbaros* (destruido), que se expuso tres días en Roma, antes de ser enviado a la Nacional de ese año, donde fue galardonado con la primera medalla. En la Academia había sido contemplado por el rey de Italia [AF]. Después, el 26 de abril de 1887 solicita licencia «para visitar y establecerse en alguna de las capitales y ciudades de Europa afamadas por sus Academias, Monumentos y Museos», lo que el Director concede para que pueda hacer dejar Roma a primeros de mayo [EP]. Desde la primavera de 1887 queda establecido en París donde transcurre casi todo el último año de la pensión, que se empleará en redactar la memoria. Desde allí mantiene correspondencia periódica con el director, Vicente Palmaroli, por lo que se conocen sus ambiciones y proyectos [EP y AF]. El 7 de mayo [JG] y el 5 de junio de 1887 [EP] firma en París sendos recibos correspondientes a dichas mensualidades. El 25 de junio de 1887 los académicos de San Fernando se ven obligados a juzgar el boceto correspondiente al tercer año y el cuadro del cuarto, que ya había triunfado en la exposición Nacional. Le otorgaron la calificación honorífica, aunque se advertía que faltaba la memoria [CO]. El 27 de junio de 1887 la casa real italiana acusa recibo del éxito de «La invasión de los bárbaros en Madrid» [CP]. El 17 de julio de 1887 se le abonan las quinientas pesetas que le corresponden por el premio [OP]. Ese mismo día, un escrito del Ministerio advierte que no se hagan los cuadros tan grandes ni se adelante el trabajo de los envíos [CO].

En el tercer trimestre de 1887 se encuentra en Venecia ocupándose de la memoria «sobre la pintura de historia» [COP], única obligación que le quedaba como pensionado [AF]. En esa tarea continúa durante el último trimestre en París [AF]. Sin embargo, su pensión no termina hasta el 1 de julio de 1888 por lo que durante todo este período desarrolla otras ocupaciones: incluso llega a exponer en el Salón de París, lo que motiva las advertencias de Palmaroli y la inquietud en el Ministerio [CP].

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982; González-Martí, 1987; Reyero, 1990.

EDUARDO CHICHARRO

(Madrid, 1873 - 1949)

Eduardo Chicharro y Agüera fue nombrado pensionado por la pintura de historia el 20 de octubre de 1889, tomando posesión el 12 de enero de 1900 [LTP].

Su envío de primer año estaba compuesto por un cuadro al óleo que llevaba por título *Pignalión* y un dibujo copia del antiguo titulado *Apolo*. El jurado de académicos de San Fernando le concedió mención honorífica cuando lo juzgó el 21 de abril de 1902 [CO].

Con anterioridad había comenzado su segundo año de pensión durante el cual sufrió varias contrariedades. En el año 1901 se trasladó a Cerdeña. En concreto, el 4 de agosto de 1901 escribe al director desde Atzara, localidad de la provincia de Nuoro situada en el centro de la isla, a propósito de los requisitos para tener una licencia de armas [CV]. Durante esa estancia en Cerdeña contrajo una enfermedad que requirió la atención del cónsul de España en Cagliari [EP]. Más tarde, el 1 de octubre, comunica al director, siempre desde Atzara, el estado de sus trabajos. Se refiere a un cuadro que representa «el regreso de una fiesta sarda. El asunto creo que ha de gustar, especialmente por lo bonito de los trajes (...). Me extraña que los pintores de verdad no hayan explotado esta mismo original belleza (...). Pinto el cuadro en un cementerio (...), con luz de sol, esa luz dorada del tramonto; en el cuadro hay dos carros de bueyes, caballos, hombres, mujeres, chiquillos...» [CV]. Anuncia que a mediados de ese mes volverá a Roma para empezar su cuadro de segundo año, pero, enseguida, el 7 de diciembre de 1901, se le autoriza para ir a España a causa de una enfermedad de su padre [CO]. En 1902 marcha a París, donde sufre un nuevo contratiempo que le obliga a ser trasladado a Madrid, por lo que el 27 de junio se le concede un mes de licencia por enfermedad, lo que le obliga a retrasar la entrega de su envío reglamentario [CO], que es juzgado finalmente el 3 de marzo de 1903 por los académicos de San Fernando que le otorgan la calificación honorífica [CO]. Representa un fragmento del fresco de Rafael en el Vaticano *La misa de Bolsena* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores).

Como trabajo de tercer año realizó un cuadro al óleo titulado *Reinaldo en el bosque encantado* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), parte central del tríptico *Armida y Reinaldo*, correspondiente al canto XVIII del poema de Torcuato Tasso, *La Jerusalén liberada*, que el 10 de agosto de 1903 mereció la calificación honorífica para el jurado académico [CO].

Su cuadro de último año, *El poema de Reinaldo y Armida* (Museo Nacional Centro de Arte «Reina Sofía», depositado en el Museo de Jaén) obtuvo primera medalla en la Exposición Na-

EDUARDO CHICHARRO
Exposición en la Academia de Roma de *Armida y Reinaldo*



cional de Bellas Artes de 1904. Junto a la memoria reglamentaria, fue juzgado por los académicos de San Fernando el 31 de enero de 1905 quienes le otorgaron calificación honorífica [CO]. Su pensión había terminado el 12 de febrero de 1904, después de habersele concedido un mes de prórroga [CO y LTP].

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987.

HERMENEGILDO ESTEVAN

(Maella, Zaragoza, 1851 - Roma, 1945)

El 9 de octubre de 1882 Hermenegildo Estevan y Fernando es nombrado pensionado por la pintura de paisaje, tras haber obtenido el primer puesto en la oposición. Toma posesión el 6 de diciembre de 1882.

Su envío de primer año, del que formaba parte el cuadro *La Pavera* (Museo del Prado, depositado en la Academia de Jurisprudencia y Legislación) fue juzgado el 7 de junio de 1884 y mereció la calificación honorífica. Por eso se le pagaron, el 30 de junio de 1884, las quinientas liras que le correspondían de premio [CO y OP]. También sería de ese primer año el cuadro *Riva degli Schiavoni* (Museo del Prado, depositado en el Ministerio de la Presidencia, Madrid).

El 18 de mayo de 1885 se expiden a Madrid los trabajos reglamentarios de segundo año [AF]. El 7 de mayo de 1886 se juzgaron en Madrid, dos obras suyas, una *Marina* y un estudio, sobre los que se dijo que «había cumplido las obligaciones reglamentarias», al tiempo que se recordaba que tenía que haber presentado dos estudios, en vez de uno [CO]. Pertenecen a ese envío los cuadros *Una playa de Bretaña* (Ministerio de Asuntos Exteriores, Embajada de España en Oslo), *El faro* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Málaga) y *Napolitana* (Museo del Prado, depositado en el Gobierno Civil de Málaga).

Su pensión había terminado el 6 de enero de 1886, después de habersele concedido un mes de prórroga [CO y OP]. Sin embargo, regresaría pronto a Roma ya que el 6 de diciembre de 1886 era nombrado secretario de la Academia, tomando posesión el 25 de marzo de 1887 [CO]. El 28 de febrero había cobrado quinientas liras de subvención que le correspondían por el premio del envío del último año, del que formaba parte el *Paisaje de Bretaña* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Málaga) [CO y CP].

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987; Lorente, 1990, 1991 y 1992.

ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMANS

(Madrid, 1843 - 1917)

Obtiene el primer puesto para ocupar la plaza de Mérito por la pintura de historia y es nombrado el 27 de febrero de 1874, tomando posesión el 25 de abril. Se instaló en Roma con su madre, viuda, y su hermana Pilar en la plaza de los Capuchinos, con un estudio en la Via Sixtina, donde pintó diversas obras al margen de sus obligaciones de pensionado, tales como los retratos de *Francisco Pradilla* (Museo del Prado, Madrid, Casón del Buen Retiro) o *Ángel Barcia* (Museo de Córdoba).

En julio de 1874 estudiaba los frescos de Rafael en el Vaticano, eligiendo *La disputa del Santo Sacramento* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) como envío de primer año, cuya copia realiza con Pradilla y concluye en la primavera del año siguiente. Fue muy alabada tanto por el Director como por el Jurado madrileño, reunido el 4 de octubre de 1875, por lo que se benefició de la correspondiente subvención.

Se dedica entonces al segundo envío, *El cuerpo de San Sebastian recuperado de la Cloaca Maxima por los cristianos*, cuyo proceso de ejecución está ampliamente documentado, (Museo del Prado, Madrid, Casón del Buen Retiro). Se ve obligado a parali-



ALEJANDRO FERRANT
El cadáver de San Sebastián recuperado de la cloaca máxima de los cristianos

zarlo por una grave enfermedad en la segunda mitad de 1876, por lo que solicita una prórroga de un mes el 25 de abril de 1877 para poder terminarlo. Expuesto en la primavera en Roma obtuvo «calificación honrosa» por el jurado calificador reunido el 4 de febrero de 1878, que también recibió la memoria titulada «Impresiones artísticas de Roma, Florencia y Nápoles».

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982, 1987 y 1990; González-Martí, 1987.

BALDOMERO GALOFRE JIMÉNEZ

(Reus, Tarragona, 1846 - Barcelona, 1902)

Nombrado pensionado de Número por la pintura de paisaje el 27 de abril de 1874, toma posesión el 4 de mayo.

Se establece enseguida en Subiaco, dejándose llevar por la influencia de Fortuny. Como envíos de primer año realizó un dibujo, *Paisaje con niños* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), una acuarela y dos cuadros al óleo, uno de ellos representando una especie de berrocal (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y el otro titulado después *Primavera romana* (Museo del Prado, depositado en Barcelona, Museo de Arte Moderno), además de un trabajo a pluma no exigido, expuestos primero en Roma en 1875 y bien juzgados por el Director, aunque el tribunal madrileño, reunido el 4 de octubre de ese año, no pasó de reconocer que se había limitado a cumplir las obligaciones reglamentarias [CO]. El 10 de junio había hecho una petición para viajar a África [CO].

Durante el segundo año de su pensión el Director se siente poco satisfecho con su trabajo porque se dedica a «cuadros de figura, de puro comercio» y no sale a pintar. En febrero de 1876 le amonesta y en Mayo hace un informe negativo de las obras que componen sus correspondientes obligaciones de pensionado: el lienzo «Después de la lluvia», más tarde titulado *Peñascos y país nevado*, y los estudios de animales *Dos campesinos sobre unos asnos* y *Unos búfalos tirando un carro guiado por un aldeano*. El primero de estos es el único alabado por los académicos de San Fernando cuando juzgan el segundo envío.

El Director propone que le sea retirada la pensión, a lo que el Ministerio accede, cesándole el 2 de octubre de 1877. Como era de esperar, presenta de inmediato un recurso, recibiendo apoyo de sus colegas romanos. Perro nunca volvió a ocupar la pensión.

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987; Casado 1987 y 1990.



BALDOMERO GALOFRE
Unos búfalos tirando un carro guiado por un aldeano

JOSÉ GARNELO Y ALDA

(Enguera, Valencia, 1866 - Montilla, Córdoba, 1945)

El 20 de octubre de 1888 obtiene la plaza de pensionado de número por la pintura de historia detrás de Eugenio Álvarez Dumont. Toma posesión el 13 de diciembre de 1888.

Como envío de primer año realiza el cuadro *Cornelia, madre de los Gracos, educando a sus hijos*, que obtuvo primera medalla en la exposición nacional de 1892. El 16 de julio de 1889 solicita «dos meses de licencia para visitar los museos de Italia y Francia» [EP]. El 2 de agosto de 1889 firma un recibí desde Siena por valor de 289,43 liras correspondientes al mes de la fecha y a 16 días de casa y estudio de julio [JG]. Después viajó a París: el 12 de agosto de 1889 escribe desde allí solicitando que el director le conceda «un mes de prórroga, además del tiempo que le tiene ya concedido» y el 10 de septiembre de 1889 firma un recibí desde esa ciudad en el que hace constar haber recibido

JOSÉ GARNELO
Cornelia, madre de los Gracos



la cantidad del mes de la fecha y lo concerniente a casa del mes anterior [JG]. El 29 de marzo de 1890 se le autoriza a que viaje a Madrid [CO]. El 13 de mayo de 1890 se le permite que exponga en la Nacional de ese año *Un duelo interrumpido* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Valencia), «considerando que dicho trabajo lo ha ejecutado después de haberse dedicado preferentemente al cumplimiento de sus obligaciones reglamentarias puesto que ha hecho entrega de su envío de primer año» [CO]. Por él recibió segunda medalla. También expuso otro cuadro titulado *Sin trabajo*, al margen igualmente del envío. El 28 de mayo de 1890 se le consiente permanezca en Madrid [CO] y el día 30 escribe al director comunicándole que sale para Florencia, con una pequeña detención en Barcelona, para trabajar en su segundo envío [EP]. Su primer envío, que también incluía dos dibujos, se juzga el 9 de junio de 1890, mereciendo la calificación honorífica, por lo que recibiría la subvención de quinientas pesetas el 6 de agosto de 1890 [CO y JG]. El 24 de marzo de 1891 solicitará que se le autorice a exponer en Munich el cuadro de primer año [CO].

El 12 de Junio de 1890 recibe una amonestación por el retraso en la entrega de su segundo envío [CO], aunque había solicitado el permiso para ir a Florencia a pintarlo el 25 de marzo de 1890, fecha en la cual indica que el Director ha elegido *La Primavera* de Botticelli entre los cinco originales que le había propuesto [EP]. Ese verano está trabajando fuera de Roma: una primera carta al Director desde Florencia en junio de 1890 le comunica que acaba de llegar a esa ciudad «cuna del gran renacimiento donde cada obra de arte es una joya que habla a la razón y al sentimiento» [EP]. Puede permanecer allí hasta el trece de diciembre en que termina su segundo año [OP]. El 29 de julio de 1890 escribe al director donde le adjunta un escrito por el que se ve obligado a suspender los trabajos de la copia, pero advierte: «teniendo muy adelantado mi trabajo, no me parece oportuno abandonar esta copia cuya importancia artística es extraordinariamente reconocida y a la vez de servirme como gran estudio podría conocerse en nuestra patria este cuadro, que resume el saber de su autor ya que nos inspira verdadero amor a la naturaleza». Aprovecha para manifestar su deseo de «visitar los países del norte y conocer las obras de los venecianos, que usaron el color como los toscanos la línea; y, por lo tanto, son imprescindibles a nuestros estudios» [EP]. El 1 de agosto de 1890 se le envía de Frascati a Florencia un giro postal por valor de 1038,20 liras [JG]. El 6 de agosto escribe desde allí al Director para comunicarle que sale para Venecia con la intención de detenerse «en las poblaciones que como artista curioso corresponde» [EP]. El 30 de agosto de 1890 se le envía un giro postal de Roma a Venecia por valor de 332,80 [JG]. El 9 de octubre de 1890 escribe al Director desde Milán donde le comunica que ha visto «la cena de Leonardo da Vinci, que tanto deseo tenía de apreciarla directamente», así como otras obras de pintores italianos del Renacimiento [EP]. El 11 de octubre escribe al Director, ya desde Florencia, donde hace tres días que ha llegado, y le cuenta los problemas que tiene para copiar a Botticelli [EP]. De nuevo le escribe el 15 de octubre acusando recibo de los documentos que le van a permitir hacer la copia aunque declara: «ayer estuve trabajando todo el día y hoy me dispongo a hacer lo mismo... La copia está toda dibujada y pintada media figura de la primavera que es sin duda la más trabajosa por sus muchas florituras, que hacen perder toda la paciencia que se necesitaría para copiar un bordado de señora» [EP]. El 9 de noviembre de 1890 se le envía un giro postal de Roma a Florencia por valor de 332,30 liras [JG]. El 6 de febrero de 1891 el director comunica finalmente que ya tiene en su poder el envío de segundo año [CO]. La copia de *La primavera* de Botticelli (Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense) fue juzgada el 10 de junio de 1891 y el tribunal señaló que satisfacía las obligaciones reglamentarias [CO].

El 4 de julio de 1891 solicita permiso para ausentarse de Roma durante el verano [EP]. El 8 de julio de 1891 se dirige una carta desde el Ministerio a Palmaroli donde se justifica que se haya concedido un permiso a Garnelo, «amigo particular» del firmante, José Rejón, para «tomar notas y antecedentes para la ejecución de su cuadro de envío 'Colón en Haití'». Dicho permiso no llevaba el visto bueno del directo porque se había gestionado el mismo día que salía con dirección a Nápoles [CP]. El 24 de Agosto de 1891 se le autoriza a venir a España [CO]. El 24 de agosto escribe al Director desde Montilla [EP]. Comienza a realizar el boceto de tercer año (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) correspondiente al cuadro *Primeros homenajes de América a Colón*, envío de último año.

El informe trimestral del director correspondiente a los meses de abril-junio de 1892 informa que remitirá en breve su cuadro *Primeros homenajes de América a Colón* (Madrid, Museo Naval) para exponer en la Internacional (COP). El 26 de julio de 1892 solicita permiso para ir a España durante la Exposición [CP] y se le concede licencia el 1 de agosto de 1892 [COP]. El 17 de noviembre de 1892 se le concede prórroga de un mes [CO], por lo que termina su pensión el 17 de diciembre. Su memoria se titulaba «El caballo en las artes plásticas». El 29 de diciembre de 1892 se reúne el tribunal para juzgar su último envío [CO].

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982; Clémentson, 1985; González-Martí, 1987.

FRANCISCO MAURA Y MONTANER

(Palma de Mallorca, 1857 - Irún, Guipúzcoa, 1931)

El 1 de julio de 1884 tomó posesión como pensionado de número por la pintura de historia. Había sido nombrado el 10 de 1884 después de haber obtenido el segundo puesto en las oposiciones, detrás de Ulpiano Checa.

Su estudio del modelo vivo correspondiente al envío de primer año fue juzgado, junto a la copia del segundo, el 18 de febrero de 1887. Representaba *La casta Susana*. Satisfizo, según el jurado de la Academia de San Fernando, las obligaciones reglamentarias [EP].

FRANCISCO MAURA Y MONTANER

La venganza de Fulvia



La copia, trabajo de segundo año, fue realizada en colaboración con Úlpiano Checa (Véase).

Según el informe del Director, en el primer trimestre del año 1887 había terminado su cartón correspondiente al envío de tercer año [AF].

El 24 de abril de 1887 solicita una subvención para su cuadro de último envío ya que tiene que hacer «gastos de alguna importancia por exigirle así la naturaleza del asunto» [EP]. Así, el día 30 el director justifica la petición «considerando la importancia del trabajo ya adelantado y los gastos que por sus grandes dimensiones le ocasiona así como la conducta siempre excelente de este Sr. pensionado», por lo que debe ascender al máximo establecido de 400 liras [EP]. El informe trimestral correspondiente a los meses de abril a junio de 1887 indica que sigue trabajando en su envío [AF]. El 31 de julio de 1887 solicita «un mes de licencia a contar desde el 1 de agosto con objeto de poder durante el expresado mes visitar algunas de las importantes poblaciones de Italia, así como también de satisfacer la necesidad de tomar unos baños» [EP]. Sigue trabajando en su envío según el informe trimestral de junio a septiembre de 1887 [AF]. En el siguiente informe, el de octubre a diciembre, se dice que ya lo tiene muy adelantado [AF]. El 18 de abril de 1888 se da respuesta a su petición de seis meses de prórroga de pensión y se le concede un mes, explicándose que «en lo sucesivo no se deberá permitir la ejecución de obras que no puedan terminarse en los plazos señalados ni darse curso a peticiones que infrinjan el reglamento» [OP y CP]. Su pensión terminó, con un mes de prórroga, el 1 de agosto de 1888 [AF]. Su envío incluía una memoria sobre la pintura de Rafael. El cuadro, asegurado en 15.000 liras fue enviado a Madrid el 5 de diciembre de 1888 [JG]. Representaba a *Fulvia, mujer de Marco Antonio, contemplando el cadáver de Cicerón* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife), por el que se le abonó la subvención correspondiente ya que obtuvo la calificación honorífica.

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982, González-Martí, 1987.

JOSÉ MORENO CARBONERO

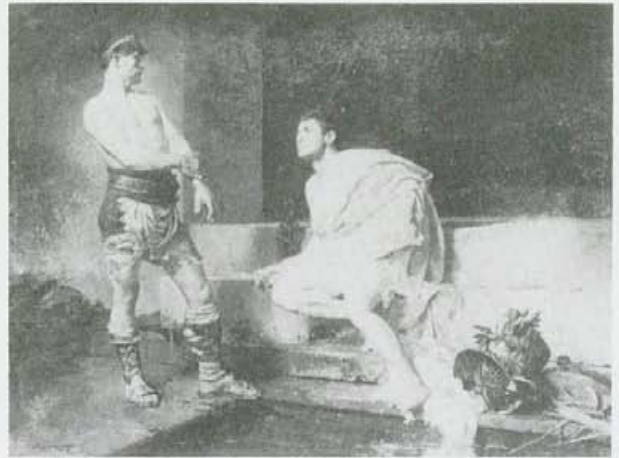
(Málaga, 1860 - Madrid, 1942)

El 9 de diciembre de 1881 es nombrado pensionado de mérito por la pintura de historia y toma posesión el 15 de febrero de 1882 ocupando la plaza que había dejado vacante Alejo Vera. Con anterioridad, el 1 de agosto de 1878 no se había tenido en cuenta una recomendación para ocupar una plaza de número por dedicarse al género y no a la historia [CO].

Su cuadro de primer año, «Un episodio de los gladiadores romanos», que se ha relacionado con la vida de Espartaco, es un estudio que ha pasado a conocerse con el título de *La meta sudante* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga). Durante ese año viajó a Nápoles.

Se dedica inmediatamente a los trabajos de segundo y tercero que culminarán con la realización del boceto (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y el cuadro *La conversión del duque de Gandía* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada). El 7 de junio de 1884 se reunió en Madrid el jurado calificador de dicho envío por el que obtuvo la mención honorífica, beneficiándose del premio correspondiente [CO]. El 7 de mayo de 1886 fue juzgada la memoria, titulada «La naturaleza en el arte», por la cual el jurado, debido a «cierta confusión, falta de fijeza o de convicción en las ideas que emite, que le han hecho incurrir en contradicciones de gran bulto», se limitó a decir que «había cumplido meramente las obligaciones reglamentarias» [CO].

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987; Sauret, 1988.



JOSÉ MORENO CARBONERO
La meta sudante

JAIME MORERA Y GALICIA (Lérida, 1854 - Algorta, Vizcaya, 1901)

Nombrado pensionado de Número por la pintura de paisaje el 27 de febrero de 1874, después de haber obtenido el primer puesto en las oposiciones, toma posesión el 1 de abril de 1874.

Se interesó primero en «las pintorescas montañas que rodean a Roma», para fijarse después en Nápoles y su entorno, donde se establece durante el verano. En junio de 1875 se exponen en Roma sus cinco trabajos de primer año, una acuarela, cinco dibujos y tres cuadros al óleo, una obra más de las exigidas, pese a lo cual el jurado madrileño se limita a decir que «ha cumplido meramente con el reglamento». Dos de estos cuadros son *Pinos de Frascati* (Museo del Prado, depositado en el Instituto Nacional de Pedagogía de Sordos de Madrid) y *Playa nevada, Trasimeno* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro). Fueron juzgados el 4 de febrero de 1875 [CO].

JAIME MORERA.
Perros en la nieve





JAIME MORERA.
Ovejas en la nieve

Durante el verano de 1875 viaja a París, Bélgica y la Bretaña francesa, además de a diversas ciudades de Italia, donde toma diversos apuntes que utilizará para sus trabajos de segundo año, realizados a partir del invierno en Passignano, junto al lago Trasimeno. Se trata del cuadro *Bajamar en la playa de Douamenez en una tarde nebulosa* y los estudios «Perros en el mercado, recuerdos de Holanda», también titulado *Perros en la nieve* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Badajoz) y *Ovejas guareciéndose de la nieve* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Huelva), que fueron muy alabados por el Director. No así por el jurado madrileño que los juzgó inferiores a lo que debía esperarse. En noviembre de 1875 se había expresado una queja contra los envíos de los pensionados, en la que se incluían los suyos [CO].

En la primavera de 1876 viajó a Grecia y Egipto, de donde volvió pronto para realizar su trabajo de tercer año, *La Alborada, cercanías del lago Trasimeno*, expuesto en Roma en mayo de 1877, a poco de cesar como pensionado el 1 de abril. Fue juzgado «satisfactoriamente» por los académicos madrileños el 4 de febrero de 1878 [CO].

Bibliografía: Brú, 1971; Pena, 1982; Pena, 1987; González-Martí, 1987; Casado, 1987 y 1990.

JAIME MORERA
La Alborada (cercanías del lago Trasimeno)



ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN

(Valencia, 1843 - Málaga, 1924)

El 20 de noviembre de 1881 es nombrado pensionado extraordinario de mérito por la pintura de historia, después de haber obtenido la segunda plaza en las oposiciones, seguido de Moreno Carbonero, pues el presupuesto iba con cargo a la plaza vacante de arquitectura. Toma posesión el 15 de febrero de 1882. Con anterioridad, el 20 de abril de 1878 había quedado segundo en la propuesta, también para pensionado de mérito, detrás de Vera [CO].

A poco de llegar a Roma, el 29 de marzo de 1882 se indica que debe proveerse de estudio al nuevo pensionado «ya sea habilitando el estudio de arquitecto vacante, o bien mandando ejecutar la división artificial, por medio de tabiques móviles, en el salón de exposiciones, según sea más fácil y conveniente» [CO]. Durante ese primer año como pensionado realizará el cuadro *Episodio de una inundación*, del que se conserva un boceto preparatorio (Valencia, Museo de Bellas Artes). El envío fue juzgado como especialmente bueno por el jurado madrileño. También debió de pintar ese primer año el cuadro *Paisaje a orillas del Tiber. Roma* (Madrid, colección Particular).

El 1 de febrero de 1883 dirige, desde Tánger donde se encuentra, una carta al director de la Academia donde informa de lo siguiente: «...a pesar de los trabajos que tengo hechos para mi proyectado cuadro 'Los amantes de Teruel' ahora estoy trabajando en la composición de otro asunto, 'El suspiro del moro', para el cual he hecho algunos estudios de tipos de Marruecos, para poder caracterizar con más propiedad las diferentes razas que tangán que figurar en este cuadro». En el mismo escrito señala que ya ha hecho un pequeño cartón de «Los amantes de Teruel» y desea saber si debe entregarlo para decidirse por uno de los dos asuntos [EP]. Finalmente realizaría *Los amantes de Teruel* cuyo boceto quedaría en propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores (depositado en el Consulado de España en Puerto Rico).

El 28 de febrero de 1884 se le concede una prórroga de cuatro meses para estar en España debido a una enfermedad [CO]. El 10 de mayo de 1884 manifiesta, a través de una instancia, sus intenciones después de entregar el envío de tercer año, que consistían en hacer el boceto, redactar la memoria y viajar [CO]. Su envío de tercer año, es decir, el cuadro definitivo de *Los amantes de Teruel* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro) fue juzgado el 7 de junio de 1884 obteniendo por unanimidad la calificación honorífica, por lo que se le concedió la correspondiente subvención [CO]. Fue también primera medalla en la exposición Nacional de 1884. El 7 de mayo de 1886 se juzgó la memoria titulada «El realismo en el arte, conviniendo por unanimidad el Jurado en que tanto por su doctrina como por la sencillez y claridad en que dicho Sr. Muñoz ha expresado su pensamiento era digna su memoria de calificación honrosa» [CO]. Su pensión había terminado el 15 de febrero de 1885.

Bibliografía: Brú, 1971; Rodríguez García, 1966; González-Martí, 1987; Sauret, 1988.

EUGENIO OLIVA RODRIGO

(Palencia, 1857 - Madrid, 1925)

El 16 de mayo de 1879 es nombrado pensionado de número por la pintura de historia, tomando posesión el 15 de julio.

El 24 de enero de 1881 se da respuesta a una solicitud que había hecho para vivir fuera de la Academia, por no serle permitido trasladarse allí con su mujer: se autoriza por excepción, a pesar de «los considerables gastos que ha ocasionado la instalación definitiva de esa Academia», aunque «sin el disfrute... de la habitación que para casa y estudio» tenían señalados todos los



EUGENIO OLIVA.
Viriato

pensionados [CO]. El 28 de mayo de 1881 se juzgó su primer envío, *Viriato* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Cáceres), señalándose que «había satisfecho las obligaciones reglamentarias» [CO].

Como trabajo de segundo año realiza la copia de Miguel Ángel *La creación del hombre*, de la capilla Sixtina, que igualmente cumplía las obligaciones reglamentarias.

Comienza a trabajar en lo que será su trabajo de tercero y cuarto año, *Cervantes en sus últimos días escribe la dedicatoria al conde de Lemos* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Ciudad Real). Para ello solicita, el 11 de julio de 1883, que se le conceda subvención en función del artículo 67 del Reglamento [CO]. Mereció la calificación honorífica cuando fue juzgado el 7 de junio de 1884, por lo que recibió el premio correspondiente [CO]. Había cesado como pensionado el 15 de julio de 1883.

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982; González-Martí, 1987.



EUGENIO OLIVA
*Cervantes en sus últimos momentos
poniendo la dedicatoria al conde de Lemos*

CASTO PLASENCIA

(Cañizar, Guadalajara, 1846 - Madrid, 1890)

Casto Plasencia Maestro fue nombrado pensionado de número por la pintura de historia el 27 de febrero de 1874, tomando posesión el 1 de abril.

Antes del paréntesis del verano ya se ocupaba en estudiar los frescos de Miguel Ángel en la Sixtina, de donde eligió para copiar el *Isaías* (Madrid, iglesia de San Francisco el Grande), aunque su ejecución se retrasaría algo debido a una enfermedad, lo que le obligó a solicitar un permiso para volver temporalmente a España. Ello provocó roces con el Director, que incluso manifestó su descontento respecto a ese primer envío, censurando el «*Isaías*» como uno de los dos dibujos que representaba la venus capitolina. Fue amonestado el 1 de julio de 1875 [CO]. El jurado madrileño, reunido el 4 de octubre de 1875, le otorgó, sin embargo, la «calificación honrosa», lo que le permitía cobrar la subvención correspondiente. El director, airado, argumentó faltas de conducta y lo impidió. Ese año realiza, al margen de sus obligaciones de pensionado, el retrato de *Jaime Morera* (Lérida, Museo Morera).

Tras sufrir una sanción disciplinaria vuelve a Roma el 24 de octubre de 1875. El 21 de enero de 1876 reclama una cantidad de dinero, que se acepta sea pagada [CO y EP]. Empieza a trabajar en su segundo envío, «*Juegos de amor*», otras veces titulado *Venus y Cupido*, severamente juzgado por el Director primero y por los académicos de San Fernando después. El 21 de abril solicita un mes de licencia para ir a España [CO].

A finales de 1876 ya ha elegido el tema de su tercer y último envío, *El origen de la República romana* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Alicante), que se expone en Roma en el mes de mayo de 1877, poco antes de cesar en la pensión el 1 de julio, con tres meses de prórroga. Aunque no mereció la máxima calificación, fue juzgado «satisfactoriamente» por el jurado madrileño reunido el 4 de febrero de 1878.

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982, 1987 y 1990; González-Martí, 1987.

FRANCISCO PRADILLA ORTIZ

(Villanueva de Gállego, Zaragoza, 1848 - Madrid, 1921)

Nombrado pensionado de número por la pintura de historia el 27 de febrero de 1874, toma posesión el 1 de abril.

Durante los primeros meses de pensión realiza estudios en Roma y Nápoles, atraído seguramente, por la fama de Fortuny y el amigo de este Morelli. Pasa enseguida a hacer, con Ferrant (véase), la copia del fresco de Rafael *La disputa del Santo Sacramento*, envío de primer año junto a dos dibujos. En el año 1875 viaja a París y a diversas ciudades de Italia, Venecia entre otras.

La ejecución del envío de segundo año, *Náufragos* (Museo del Prado, depositado en el Ayuntamiento de Madrid), estaba muy avanzada en enero de 1876. Expuesto en Roma en mayo, es muy alabado por el Director, pero el jurado madrileño, reunido en noviembre, se limita a decir que ha cumplido simplemente por el reglamento.

A finales de 1876 esta ya trabajando en su modesto estudio de una de las calles que salen de la vía Ripetta, cerca de la Piazza del Popolo, en el cuadro de último envío *Doña Juana la Loca* (Museo del Prado, Madrid, Casón del Buen Retiro), para cuyo paisaje había tomado notas en Pasignano, junto al lago de Trasimeno. En el mes de mayo de 1877 se expone en Roma, poco antes de que finalice su pensión, con tres meses de prórroga, el 1 de julio. A sus amigos regaló muchos de los bocetos, uno de ellos a Morera (Lérida, Museo Morera). El impacto que causó en el jurado de la Academia de San Fernando fue tal que obtuvo una «calificación muy honrosa», ante la evidente superioridad con respecto al resto de los envíos juzgados el 4 de febrero de 1878.

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982, 1987 y 1989; Rincón, 1987; García Loranca, 1987; González-Martí, 1987.

MANUEL RAMÍREZ

Pidiendo limosna para enterrar a don Alvaro de Luna



MANUEL RAMÍREZ IBÁÑEZ

(Arjona, Jaén, 1856 - Madrid, 1925)

El 16 de mayo de 1879 fue nombrado pensionado de número por la pintura de historia, tras haber obtenido el primer puesto de las oposiciones. Tomó posesión el 1 de julio.

Su envío de primer año, cuyo principal trabajo se titulaba *Baño pompeyano* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Badajoz), fue juzgado el 28 de mayo de 1881 y mereció la calificación honorífica, por lo que se benefició de la correspondiente subvención [CO].

Como trabajo de segundo año realizó la copia de Tiziano en la Galería Borghese de Roma *El amor divino y el amor humano*.

Como trabajo de tercero y cuarto año pensó realizar, en primer momento, el tema de «El Cid llevado muerto a vencer en su última batalla», pero lo cambió después por el *Entierro de don Alvaro de Luna* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Sevilla). El 11 de julio de 1883 se le concede, para llevarlo a cabo, la subvención que prevee el artículo 67 del Reglamento. En la misma fecha hace entrega de la memoria titulada «Escuela artística veneciana» [CO]. El envío fue juzgado por los académicos madrileños el 7 de junio de 1884, mereciendo la calificación honorífica, por lo que recibió el premio correspondiente [CO]. Su pensión había terminado el 1 de julio de 1883.

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982; González-Martí, 1987.

SANTIAGO REGIDOR

(n. c. 1865)

El 1 de julio de 1890 fue nombrado pensionado de número por la pintura de paisaje, tomando posesión el 1 de octubre de 1890, después de un mes de prórroga.

Los primeros meses de su pensión se establece en Roma. El 26 de junio de 1891 «con objeto de dedicarse en condiciones favorables al estudio y terminación de su envío de primer año», solicita una licencia de tres meses «para tomar casa y estudio fuera [EP]. El 28 de septiembre de 1891, todavía desde Roma, vuelve a hacer otra petición para salir en concepto de indemnización por casa y estudio» [EP]. El 11 de noviembre de 1891 se le apremia para que entregue inmediatamente el primer envío [CO]. El 29 de noviembre, fecha en que todavía no lo ha entregado, se justifica ante el director, Palmaroli, desde Piediluco, donde se encuentra con su esposa Pilar, en estos términos: «A primeros del presente estaba casi seguro de poder cumplir con el Reglamento, toda vez que el cuadro de paisaje hace dos meses que está terminado, como igualmente los carbonos y muy adelantado el cuadro de animales en el que seguía trabajando aprovechando las ocasiones en que podía disponer de los modelos. Pero precisamente por no perder ningún tiempo y pintando en día de viento el cuadro cayó arrastrando el caballete sufriendo tal golpe que la tela quedó rota por tres partes, cuyos desperfectos traté en principio de componer; pero de ello he desistido después, pidiendo a Roma más lienzo y empezando a toda prisa otro segundo cuadro» [EP]. A pesar de ello, el envío se demoró según se desprende de los escritos del 8 de febrero y el 21 de marzo de 1892 [CO]. El 7 de abril de 1892 el Ministerio plantea un ultimatum para que haga el envío o justifique su demora [CO]. Finalmente, el 21 de mayo de 1892 se exponen sus trabajos en la Academia de San Fernando [CO]. El tribunal los juzgó el 2 de junio de 1892 y merecieron la calificación honorífica por lo que recibieron las quinientas liras de premio [CO, COP y OP]. De ese envío, un dibujo titulado *Bueyes arando* se conserva en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

El 17 de abril de 1892 «debiendo ausentarse de Roma» hace entrega al director de las llaves de su estudio [EP]. Por el informe trimestral de la dirección correspondiente a los meses de

abril a junio se sabe que se halla en Florencia desde donde se propone visitar museos y desde allí otras ciudades de Italia [COP]. También viajó a Nápoles y después se establece definitivamente en Lecco, junto al lago de Como. Allí se le advierte que no ha entregado los envíos de segundo año, según se desprende del informe trimestral de julio a septiembre de 1892 [COP]. Contesta el 7 de octubre justificándose en «las condiciones especiales en que trabaja un paisajista, distintas en las que puede trabajar cualquier otro pensionado que no depende del estado del tiempo para hacer su estudio en el natural» [EP]. El director vuelve a advertírsele el 9 de noviembre de 1892 [COP]. El 19 de diciembre de 1892 escribe de nuevo al director desde Lecco insistiendo en los mismos problemas. Confía en remitir su envío de segundo año a fines de ese mes [CA]. Así, el 31 de diciembre de 1892 comunica al director que lo ha expedido de Lecco a Roma y humildemente añade: «soy el primero en comprender el escaso valor de mis obras». Alejo Vera, que ocupaba entonces la dirección, suspende de inmediato el oficio al que había dado curso [CA]. El informe trimestral de octubre a diciembre de 1892 confirma que dicho envío se remitía a Madrid para su calificación [COP]. Las obras fueron juzgadas el 1 de marzo de 1893 con la simple indicación: «cumplió las obligaciones reglamentarias» [CO]. Un estudio de animales de ese envío se encuentra en el Gobierno Civil de Málaga (depósito del Museo del Prado).

A comienzos de 1893 se encuentra todavía en Lecco pues el día 2 de febrero escribe desde allí en tono de protesta al director por el rumor que le ha llegado acerca de «la reducción de haberes que disfrutaban los pensionados de la Academia... en su asignación para pago de casa y estudio, durante su permanencia fuera de Roma... inconveniente grandísimo... muy especialmente para el paisajista». A parte que su pensión dura tres años, en vez de cuatro, señala que «siendo la parte importante de su enseñanza el conocimiento de los distintos maestros y aun más el cambio de medio ambiente en que puede desarrollar sus aptitudes, la necesidad de continuos viajes se impone» [EP]. El 5 de abril de 1893, todavía desde Lecco, comunica que sale al día siguiente para París con la intención de detenerse en algunas ciudades de Suiza, esperando llegar a París en mayo [EP]. Ello consta en el informe trimestral de enero a marzo de 1893 [COP]. El 26 de junio de 1893 informa desde La Haya: «...actualmente y para estudiar la pintura de animales en las escuelas holandesas, visito los museos de La Haya y Amsterdam, al mismo tiempo que en estos países hago los estudios necesarios para mi cuadro de último envío, en el citado género de pintura de animales» [CO]. Consta igualmente en el informe trimestral de abril a junio de 1893 [COP]. El 4 de septiembre solicita una prórroga que se le concede [CO, OP y EP]. El 7 de noviembre de 1893 indica desde Bruselas que ya ha remitido su trabajo de último envío a España. Respecto a la memoria escribe: «temo mucho que, a pesar de mis buenos deseos, no resulte un trabajo medianamente serio, aunque me haya limitado a tratar consideraciones ligerísimas sobre la pintura de animales en los Museos de Italia, Bélgica y Holanda, que he tenido ocasión de ver» [EP]. El envío de un cuadro de 3 x 1,75 m no debió de llegar a tiempo, a pesar de indicar que lo había hecho el día 28 de octubre, porque el 9 de diciembre de 1893 se le pide al director que lo reclame [CO]. Finalmente se juzga el 13 de febrero de 1894. El tribunal opinó que «satisfacía las obligaciones reglamentarias» [CO]. Su pensión había terminado el 1 de noviembre de 1893.

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987.

CARLOTA ROSALES MARTÍNEZ

(Madrid, 1872 - 1958)

El 11 de febrero de 1887 es nombrada pensionada extraordinaria de mérito por la pintura, tomando posesión el 10 de mayo

con la asignación de 2000 pesetas [CO y OP]. Ello era posible debido a que se le concedía una de las vacantes de arquitectura, según se desprende del primer informe trimestral de 1887 de la dirección [AF].

Se establece en la Academia junto a su madre Maximina, pero no está sujeta a las obligaciones del resto de los pensionados. El informe trimestral de abril a junio de 1887 señala que «ha dado principio a sus estudios» [AF]. El 20 de octubre de 1887 Palmaroli dirige una carta al Administrador de la Obra Pía donde señala que Carlota Rosales disfruta la pensión por tiempo ilimitado [OP]. El informe trimestral de octubre a diciembre de 1887 señala que progresa en sus estudios [AF]. Hay noticias de un primer trabajo que representaba media figura de tamaño natural titulado *Joven romana*.

El 5 de agosto de 1888 solicita dos meses de licencia «para visitar algunas obras de arte en Florencia y hacer algunos estudios» [EP]. El 24 de octubre de 1888 se pide que cese de pagarse la pensión [CP y CO]. Pero se le sigue abonado con cargo a los lugares Píos [OP]. El 4 de marzo de 1889 Rafael García Santisteban vuelve a plantear al director, Palmaroli, el problema [CP]. En abril de 1889 es Palmaroli quien escribe varias veces a Rafael García Santisteban muy preocupado por el asunto, en el que manifiesta su personal interés [CP].

Finalmente, 10 de mayo de 1889 se decide que Carlota debe evacuar el estudio el primero de junio [CO]. El 14 de junio de 1889 solicita «licencia para dos meses para visitar los museos de Italia y Francia [EP]. Pero no volvió a residir en la Academia porque el mes de julio de 1889 es el último cobrado [AF]. En el verano de 1889 Carlota se establece con su madre en Madrid, aunque sigue percibiendo la pensión. El 11 de julio de 1889 la viuda de Rosales escribe desde allí a Sofía Reboulet, la esposa de Palmaroli [CP]. El 8 de agosto de 1889 consta que Carlota Rosales disfruta en Madrid licencia ilimitada [CO]. El 7 de abril de 1890 la viuda de Rosales se dirige a Palmaroli [CP]. Carlota cesa como pensionada el 22 de abril de 1890.

Bibliografía: Brú, 1971; González-López, 1987.

EMILIO SALA Y FRANCÉS

(Alcoy, Alicante, 1850 - Madrid, 1910)

El 27 de mayo de 1885 se le nombra pensionado de mérito por la pintura de historia, tomando posesión el 1 de octubre.

Su cuadro envió de primer año llevaba por título *Las bacantes* y obtuvo una calificación de segundo orden. Por una carta posterior de Viniegra a Palmaroli se sabe que no pintó el cuadro en la Academia sino en la vía Marguta, 42. En el mismo escrito, Viniegra hace referencia a que vivió con él en un hotel, primero, y después con Susillo y Rosignol (¿Rusiñol?), a pesar de ser soltero [EP].

En el informe trimestral del director correspondiente al primer trimestre de 1887 ya consta que Sala se ha establecido en París para la realización de su último envío [AF]. Los siguientes informes trimestrales de ese año indican todos que Sala seguía trabajando en París [AF]. El 5 de noviembre de 1887 escribe a Palmaroli desde allí diciendo que espera terminarlo para abril o mayo del año siguiente [EP]. El director debió de contestarle diciendo que solicitase permiso para poder continuar en la capital francesa, como se desprende de otra carta del 24 de noviembre [EP], lo cual hace el 1 diciembre [CO]. El director da curso a la solicitud desde Roma el día 19, justificando que ha empezado en París su obra [EP], y se responde favorablemente el 16 de enero de 1888 [CO]. Entretanto, Sala escribe varias veces a Palmaroli confiando que ello se resolvería favorablemente dadas sus amistades [EP]. Por una nueva carta al director fechada el 24 de abril de 1888 se sabe que aún no ha concluido el cuadro y que hará entrega del boceto y la memoria juntamente a este, pues «así lo

han hecho otros». Explica que representa «el momento en que Torquemada se interpone entre los Reyes Católicos y el embajador de los judíos para impedir las negociaciones de tolerancia y sacando el Cristo hizo que se dictara la expulsión de los judíos» [EP]. Sala vuelve a escribir al director el 27 de agosto de 1888, donde manifiesta su intención de solicitar «una pequeña prórroga»; se siente ofendido porque Pradilla dice en Madrid que el cuadro está copiado de él y no tiene ningún propósito de mandar croquis o fotografías [EP]. En cartas posteriores sigue dando largas al asunto de la fotografía e incluso pretende retrasar la entrega de la obra, como así hará [EP]. El 9 de septiembre de 1888 se dirige al secretario de la Academia, Estevan, adjuntando una carta de José Benlliure [EP]. El 18 de octubre solicita una ayuda para concluir su envío [EP] y el 21 se le prórroga su pensión [CO y OP]. Cesa como pensionado el 1 de noviembre de 1888. Sin embargo, continúan las noticias sobre las vicisitudes de su envío que aún no había entregado: el 23 de marzo de 1889, siempre desde París, admite que el cuadro no está todavía concluido [EP]. Pero Palmaroli lo recomienda para que se exponga en la Universal de París [CP], lo que se autoriza el 17 de abril de 1889 [CO]. El 11 de mayo de 1889 Sala reclama las indemnizaciones por gastos de viaje porque ya ha hecho entrega de su envío [EP]. «La expulsión de los judíos» (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada) sería juzgada el 21 de mayo de 1890, al tiempo de su presentación en la exposición nacional, mereciendo la «calificación honrosa», por lo que recibió la correspondiente subvención [CO]. En la misma ocasión se juzgó el cartón correspondiente al segundo envío, que también obtuvo calificación honorífica y, por lo tanto, subvención. La adquisición de la obra fue recomendada por Palmaroli al Ministerio que acusó recibo de ello el 9 de noviembre de 1890 [CP].

Bibliografía: Brú, 1971; Espí, 1973 y 1975; González-Martí, 1987; Reyero, 1991.

ENRIQUE SIMONET LOMBARDO

(Valencia, 1864 - Madrid, 1927)

El 9 de abril de 1889 fue nombrado pensionado de número por la pintura de historia, a pesar de haber obtenido el tercer puesto en la oposición, porque se le otorgó una plaza de arquitectura que había quedado desierta. Tomó posesión el 7 de junio de 1889.

A poco de llegar a Roma, el 27 de julio de 1889 dirige una instancia al encargado de negocios de España cerca de la Santa Sede para que «le sean concedidos los medios... para poder visi-

ENRIQUE SIMONET
¡Y tenía corazón!



tar la Exposición Universal de París» [EP] y el 8 de agosto solicita dos meses de licencia «para visitar los museos y exposiciones de París» [EP]. El 14 de septiembre de 1889 se le autoriza a que vaya a París [CO]. Después realizaría el cuadro de primer envío que representa una autopsia, titulado *¡Y tenía corazón!* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga). El 1 de mayo de 1890 hace entrega, en Roma, de su primer envío «que consiste en dos dibujos, uno del natural y otro del antiguo» y el cuadro «una autopsia» [EP]. El 27 de mayo de 1890 ya había llegado a Madrid [CP] y el 9 de junio se expone en la Academia de San Fernando [CO]. La pintura merecería la calificación honorífica por lo que recibió la correspondiente subvención de quinientas pesetas.

El 31 de mayo de 1890 firma en Roma una solicitud para «visitar los Museos y Monumentos de Nápoles», por lo que solicita dos meses de licencia. Allí se encuentra el 1 de julio, donde podría permanecer un año [OP]. Desde allí se dirige al director el 18 de julio de 1890 para consultar cual ha de ser su trabajo de segundo envío y manifiesta sus preferencias por el fresco pompeyano de *Baco y Ariadna*, que finalmente sería el elegido (Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense). El 6 de septiembre de 1890 comunica que se encuentra bastante adelantado y señala que «para obtener mejor resultado» hizo estudios de estos frescos [EP]. Después volvió a Roma porque el 31 de julio de 1891 solicita nueva licencia para ausentarse dos meses [CP]. El 6 de febrero de 1892 el director comunica que se hará cargo en breve del envío de segundo año [CO]. El tribunal madrileño juzgó este trabajo el 10 de junio de 1891 «inferior a lo que debía esperarse» [CO].

El informe trimestral de la dirección correspondiente a los meses de abril a junio de 1892 informa que tiene casi terminado su cuadro *Flevit super illam* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga) que junto con el boceto (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y la memoria componían su trabajo de tercero y cuarto años [COP]. El 10 de junio de 1892 solicita una licencia para ir a Anticoli [CP]. El 28 de julio de 1892 solicita permiso para ir a España durante la Exposición Nacional [CP], lo que se concede el 1 de agosto [COP]. El boceto del cuadro fue juzgado el 10 de enero de 1893, mereciendo la calificación honorífica [CO]. El 8 de enero de 1893 había escrito al Director desde Málaga para comunicarle que, debido a su enfermedad causada por una afección pulmonar, convalecía en esa ciudad desde hacía unos meses, pero se disponía a cumplir de inmediato las obligaciones del Reglamento [EP]. Sin embargo, el 8 de abril sigue en Málaga [EP]. Con anterioridad, el 8 de marzo de 1893 se informa que todavía no ha hecho entrega de su memoria [OP]. En el informe trimestral correspondiente a los meses de enero a marzo se dice que saldrá a visitar los principales museos de Europa y completar su envío de último año [COP]. En una fecha indeterminada, pero sin duda por entonces, entrega al Director las fotografías del último envío y comunica que sale para Berlín [EP]. El 29 de mayo de 1893 se le concede prórroga de pensión por lo que esta termina el 7 de junio [CO]. El 16 de agosto de 1893 se acusa recibo de su memoria titulada «El Renacimiento en la pintura española» [CO].

Bibliografía: Brú, 1971; Casado, 1982; Palomo, 1980; González-Martí, 1987; Sauret, 1988.

ALEJO VERA

(Viñuelas, Guadalajara, 1834 - Madrid, 1923)

El 5 de abril de 1878 es nombrado pensionado de mérito por la pintura de historia, tras haber sido propuesto en primer lugar. Ya se había presentado a la convocatoria anterior, la de 1874, pero se retiró. Tomó posesión el 1 de agosto de 1874 después de una prórroga de dos meses.



ALEJO VERA
Numancia

Su trabajo de primer año representaba a la familia de un mártir depositando ante su tumba una corona como amoroso homenaje que obtuvo la máxima calificación cuando fue juzgado.

El 12 de agosto de 1879 dirige un escrito al director donde señala que «cumplidas sus obligaciones reglamentarias de primer año... [es] su deseo pasar a Nápoles, Florencia y Venecia, con el objeto de estudiar en estas capitales y escoger en ellas el sitio de su residencia para la ejecución de los envíos de segundo y tercer año», lo que se concedió el 16 del mismo mes [EP]. A partir de entonces realizaría el cartón (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) y el cuadro *Numancia* (Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Soria), correspondientes a tales envíos. El 9 de enero de 1881 se le permite continuar viviendo fuera de la Academia, y no trasladarse así al nuevo edificio del Gianicolo, «teniendo en cuenta su estado de salud», pero, como en el caso de Oliva que también lo solicita, sin el disfrute de la ayuda de casa y estudio [CO]. El 24 de febrero de 1881 eleva una solicitud para trasladarse a Madrid [CO]. Su envío, primera medalla en la exposición nacional de ese año, fue juzgado el 28 de mayo de 1881 y obtuvo la máxima calificación, por lo que se benefició de la correspondiente subvención [CO]. El 5 de diciembre de 1881 se confirma que ha hecho entrega de la memoria y que su cuadro ha sido adquirido para el Museo Nacional [OP]. Había cesado como pensionado el 1 de agosto de 1881.

Bibliografía: Brú, 1971; González-Martí, 1987

SALVADOR VINIEGRA (Cádiz, 1862 - Madrid, 1915)

Salvador Viniegra y Lasso de la Vega fue nombrado pensionado de mérito por la pintura de historia el 8 de marzo de 1889 tras haber obtenido la plaza en la convocatoria surgida por la renuncia de José Benlliure. Tomó posesión el 15 de mayo de 1889. Con anterioridad, el 24 de marzo de 1887 se le había aceptado la dimisión como pensionado de número [CO]. Por eso, el 16 de marzo de 1889 había escrito a Palmaroli desde Cádiz confiando que ahora sería mejor recibido [CP].

En efecto, a su llegada a Roma, anunciada desde Cádiz a través de un telegrama [CP], era muy bien esperada a juzgar por la carta que le envía Palmaroli dándole la bienvenida: «...aunque V. tiene en Roma excelentes y antiguos amigos, tanto yo como mi mujer nos ponemos a sus órdenes como a los de su Sra. por si alguna cosa podemos facilitar a V. para su llegada» [CP]. A

poco de instalarse en Roma, el 1 de agosto de 1889 solicita le sea permitido «ausentarse de esta capital durante dos meses a fin de visitar los museos de las capitales de Italia» [EP]. El 18 de octubre pide que la licencia le sea prorrogada por un mes o más «o sea hasta el día 15 del próximo mes de noviembre» [EP]. Pero antes de esta fecha, el 9 de noviembre, vuelve a hacer otra petición: «...siéndole imposible regresar a Roma en la fecha ya próxima a cumplir, de dicha prórroga, a causa de enfermedad grave en la persona de su esposa... solicita obtener la gracia de nueva prórroga» [EP]. En ninguna de estas dos instancias se indica la ciudad donde se firman, pero Viniegra está entonces en Cádiz, desde donde escribe a Palmaroli el 22 de noviembre de 1889 con claras intenciones: «... dada la distancia que está la Academia del centro de Roma, y fastidioso el tomarse la caminata diariamente, y más en invierno, que las lluvias en esa son tan tenaces y los días tan cortos..., voy a escribir al Marqués de la Vega de Armijo pidiéndole autorización, ya que por ser casado, no se me permite vivir en la Academia, a tener el estudio fuera de esta». Confiesa también que, si no, puede «prescindir perfectamente de la pensión» y vivir de la venta de los cuadros [CP]. Ello ocasionó que Palmaroli le advirtiera no sólo de que se le impedía residir fuera sino que «en esta Academia no se permite ejecutar obras de comercio» [CP]. Todo ello ocasionó retrasos en la realización del envío, de tal manera que el padre de Viniegra solicita se amplíe el plazo para su entrega: el 22 de julio de 1890 se informa favorablemente desde el Ministerio de Estado en Madrid, adjuntando recomendaciones al director para que así se haga, incluso del propio ministro, el Duque de Tetuán [CP y CO], por lo que se autoriza el 20 de agosto [CO]. Ello da idea del trato de favor que Viniegra siempre tiene. El 23 de julio de 1890 el pensionado había firmado en Roma una solicitud para permanecer un mes en Viareggio [EP]. El 16 de octubre escribe al director una larguísima carta donde responde a otra de Palmaroli, que parece le exigía hacer el envío en la Academia, lo que no puede prometer por varias razones: «Primera. Yo estoy a una hora y tres cuartos (en omnibus) de la Academia... Ponga Vd. sobre esto que ahora los días son más cortos... Agregue Vd. que el tiempo se enreda... Agregue Vd. también a esto el embarazo de María... Agregue Vd. también a todo esto las *malísimas* condiciones de luz del estudio (que tengo yo porque nadie lo quiere)... y para todo el mundo mi estudio está en el vial Parioli: esta es la época en que vienen los negociantes y compradores y se puede sacar *la tajada* [EP]. Con fecha 13 de noviembre de 1890 aparece en el presupuesto como autorizado a estar ausente de la Academia durante todo el año [OP]. El cuadro correspondiente al primer envío no estaba todavía terminado el 20 de diciembre de 1890 cuando su padre hace una solicitud para exponerlo en Stuttgart [CO]. Esta petición, que se concede, era sólo un pretexto para sacar el cuadro de la Academia, como se desprende de la correspondencia posterior. El día 10 de enero de 1891 se dirige a Palmaroli señalando que le «es completamente imposible seguir yendo a pintar a la Academia... por otro lado, la semana que viene entra María en nueve meses, y... no voy a irme tan lejos de casa. Ahora antes de empezar a pintar sobre la tela, estoy en tiempo de enrollarla y traérmela aquí» [EP]. Vuelve a hacerlo con firmeza el 11: «...a pesar de su amenaza de dar parte a Madrid, me veo en la precisión de pintar en este estudio mi envío» [EP]. El director responde el 12. En ella Palmaroli sigue negándose a que «saque y ejecute fuera de la academia su envío» y dice: «Habiendo V. tenido el valor de dejar pasar 19 meses sin ocuparse apenas de su envío y pasando varios meses seguidos sin aparecer por la Academia, bien puede V. esperar a que felizmente salga de su embarazo su señora... y luego seguir y hacer su envío en la Academia, tanto más que teniendo el pretexto de la Exposición de Stuttgart, aquí puede muy bien esperar... no teniendo inconveniente en prorrogar hasta fin del mismo mes bajo mi responsabilidad el que me haga dicha entrega, todo, en fin, menos hacer el envío fi-



SALVADOR VINIEGRA
El Compromiso de Caspe

nal fuera de la Academia... y que lo de la Exposición de Stuttgart no es verdad» [EP]. El mismo día Viniegra, que se dirige de nuevo al director, sigue sin aceptar la propuesta «por las razones justísimas» que ha venido dando [EP]. El 17 de febrero de 1891 se le exige que entregue inmediatamente el cuadro de primer envío para ser juzgado porque «ha faltado abiertamente a lo dispuesto en el Reglamento [CO]. En la misma fecha un oficio de la embajada se refiere al comportamiento de Viniegra [CP]. El 3 de marzo de 1891 el propio pensionado contesta al director «que por las mismas causas que ya son de su conocimiento... me impide hoy hacer la inmediata entrega de mi primer envío, pues de estar éste terminado, lo hubiera enviado a la Exposición de Stuttgart, cosa en que estaba muy interesado», pero anuncia su entrega inminente junto al boceto de segundo año [EP]. Representaba a Adán y Eva y se titula *El primer beso* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), pero todavía el 9 de abril no lo había terminado: [faltan] «algunos detalles, que son arreglar un poco la pierna de Adán, que se ha torcido un poco a verde, y igualmente parte de la mascarilla de Eva, en la parte de la boca. Esto es lo único que queda; paso a más, he pensado que será conveniente dejarlo secar un poco antes de trasladarlo allá arriba, pues tiene que atravesar mucho campo y podría pegársele polvo y *reventarme* y hacernos trabajar más en él» [EP]. El 24 de abril de 1891 el director informa finalmente que ha recibido el cuadro de Viniegra [CO]. Sin embargo los problemas no cesan: el 30 de mayo se niega a reparar los daños ocasionados en el cuadro, pues ha terminado su obligación con su entrega a la Academia [EP]. Fue calificado el 3 de julio de 1891 como «inferior a lo que debía esperarse», después de haber quedado expuesto al público en la Academia de San Fernando desde el día 22 del mes anterior [CO].

Inmediatamente el Director debió exigirle la entrega del boceto correspondiente al segundo año porque el 9 de julio de 1891 anuncia desde Roma que podrá presentar «el boceto preliminar» (acaso *El Compromiso de Caspe* que se conserva en el Círculo de Bellas Artes de Madrid) pero aclara: «no el definitivo pues este, que lo hago en lienzo aparte, no podré entregarlo definitivamente hasta agosto. El que terminaré ahora tiene solamente un metro, si bien es exactamente igual en composición y mancha al boceto otro... mañana me sería imposible el enseñárselo concluido, pues lo dejé parado quince días, por algunos datos que necesitaba y pedí a Caspe» [EP]. El 14 de agosto de 1891 se le urge para que haga la entrega de la obligación de segundo año [CO]. El 3 de septiembre firma en Roma un oficio donde señala que «hace ya varios días que ha terminado su segundo envío, o sea el boceto para el cuadro 'El compromiso de Caspe', no habiendo ya hecho entrega de él... por esperar a que esté bien seco, para sacar de él algunos calcos, que con otros estudios parciales, le pueden servir para empezar la tela grande» [EP]. Sin embargo, el día 16 vuelve a justificar largamente que no hace entrega de él porque lo necesita para trabajar sobre él [EP]. Representaba «la elección de Fernando de Antequera como rey de Aragón» (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), que fue expuesto en la Academia de San Fernando el 7 de marzo de 1892 y juzgado el 21 con la consideración de haber satisfecho las obligaciones reglamentarias [CO].

El 6 de diciembre de 1891 firma un escrito en Roma donde señala que «ha comenzado su tercer envío, o sea el cuadro de historia que marca el Reglamento» por lo que justifica la petición de una ayuda de 400 liras «dada la importancia y sus dimensiones (6,40 x 3,50 m)» [EP]. El día 21 vuelve a suplicar otra subvención porque la anterior ha sido rechazada [EP]. El 20 de enero de 1892 señala lo siguiente: «...sobre la tela grande aun no he empezado a pintar, pues me están haciendo la perspectiva el Sr. Cicognini y aún no la he terminado. Me ocupo de hacer un estudio de la figura de Benito XIII, y algunos cambios en la composición del boceto» [CP]. En el informe trimestral correspondiente a los meses de enero a marzo de 1892 se señala que a pesar de determinar su pensión el 15 de mayo no ha dado principio a su último envío y que se le había negado la subvención [COP]. El 24 de abril de 1892 la ejecución del cuadro debía estar avanzada porque hace una nueva solicitud para dicha subvención indicando al director que «por el estado de este tal vez lo crea procedente» [EP]. Su pensión terminó el 15 de mayo de 1892. Sin embargo, el 6 de junio todavía no había hecho entrega del último envío, a pesar de lo cual, como «no es de esperar trate de evadir un compromiso y trate de eludir el trabajo», puede percibir la subvención [CO]. Ello hace pensar que siguió vinculado a la Academia pues a partir del 12 de junio de 1892 se le concede una licencia para ir 10 días a Anticoli [COP]. En el presupuesto de este año, con fecha 10 de octubre de 1892, aparece autorizado a estar ausente de la academia cinco meses y medio, justamente el tiempo en el que concluía su pensión [OP].

Bibliografía: Brú, 1971; Pérez Mulet, 1983; González-Martí, 1987; Viniegra, 1989.

CRONOLOGÍA Y REGLAMENTOS

1873

El 8 de agosto se constituye la Escuela Española de Bellas Artes en Roma, dependiente del Ministerio de Estado, gracias a los sobrantes de los fondos de la Administración de los Lugares Píos (Iglesia Española de Santiago y Montserrat), quedando bajo la tutela de la Embajada de España ante el Reino de Italia.

El 23 de septiembre es nombrado director José Casado del Alisal, tras el fallecimiento de Eduardo Rosales el día 13, sin haber tomado posesión.

El 7 de Octubre aparece el primer reglamento efectivo de la ya denominada Academia Española de Bellas Artes de Roma, con la firma de Castelar como Presidente del Gobierno de la República. En él se establece la existencia de Pensiones de Mérito (por concurso, para consagrados) y de Número (por oposición, para principiantes), ambas de tres años de duración, para residir en Roma, con la posibilidad de viajar por «diferentes capitales y ciudades de Europa». Por lo que respecta a la pintura, las de Mérito eran dos de historia (o «si se modificaran las actuales condiciones del arte en España» una de historia y otra de paisaje) y las de Número dos de Historia y una de paisaje. Los de Mérito por la pintura de historia debían realizar el primer año una copia y el segundo y tercero un cuadro, con su correspondiente boceto, y una memoria. Los de Número por la pintura de historia debían realizar, además, dos dibujos, uno de estatua y otro de modelo, el primer año, y un cuadro de asunto con una o dos figuras desnudas el segundo. El paisajista de Mérito entregaría el primer año un paisaje al óleo y dos estudios a la aguada, y un cuadro grande al final de los dos siguientes «que entrañe un sentimiento o la expresión de una idea». El pensionado de Número por el paisaje debía realizar el primer año dos estudios del natural, uno a lápiz y otro a la aguada, y otros dos al óleo; el segundo año, un cuadro original al óleo y dos estudios de figura y animales, y el tercero uno de mayores dimensiones y una memoria.

1874

El 9 de febrero cesa el primer secretario de la Academia Emilio Herrera Velasco y es nombrado Federico Moja, que toma posesión del 1 de abril.

El 1 de abril toman posesión Jaime Morera Galicia, como pensionado de Número por la pintura de paisaje, Casto Plasencia Maestro, como pensionado de Mérito por la pintura de historia y Francisco Pradilla Ortiz, como pensionado de Número por la pintura de historia (habían sido nombrados el 27 de febrero).

El 25 de abril toma posesión Alejandro Ferrant Fischermans como pensionado de Mérito por la pintura de historia (había sido nombrado el 27 de febrero).

El 4 de mayo toma posesión Baldomero Galofre Jiménez como pensionado de Número por el Paisaje (había sido nombrado el 27 de febrero).

En el invierno de ese año, Casado establece clases nocturnas en la via Margutta con «estudios de trage y desnudo en la clase de acuarela».

1875

El 1 de marzo toma posesión Manuel Castellano como pensionado de Mérito por la pintura de historia (había sido nombrado el 23 de diciembre del año anterior).

El 10 de junio quedan expuestos en los salones de la Embajada los primeros envíos de pensionados.

1876

En mayo hay una exposición de envíos en la Embajada.

El 3 de julio cesa el secretario Federico Moja y se nombra a Eduardo Viscasillas, que toma posesión el 2 de septiembre.

El 2 de octubre cesa Baldomero Galofre.

1877

El 25 de mayo termina la pensión Alejandro Ferrant, después de un mes de prórroga. Ese mismo día se abre una exposición en la embajada.

El 1 de julio cesan Casto Plasencia y Francisco Pradilla, con tres meses de prórroga.

El 27 de julio dimite Eduardo Viscasillas y se piensa en suprimir el cargo de secretario.

El 30 de octubre aparece un nuevo Reglamento. En él se establecen varias reformas: la pensión de Número por el paisaje se alternará con la de grabado en dulce; se suprime la copia para los pintores de Mérito; los pintores de Número por la pintura de historia estarán cuatro años en vez de tres, de tal manera que la copia pasa al segundo año y el cuadro de figuras desnudas al primero, mientras en el tercero se hace el boceto del «gran cuadro» que será ejecutado en el cuarto, entregado al final de la pensión junto a la memoria; en cuanto a los de paisaje, harán estudios de animales y paisaje el primer año, dos estudios de figura o paisaje el segundo año y un paisaje «con sentimiento» el tercero.

1878

El 28 de febrero cesa Manuel Castellano.

El 1 de agosto toma posesión como pensionado de Mérito por la pintura de historia Alejo Vera (había sido nombrado el 5 de abril).

1879

El 1 de julio de 1879 toma posesión como pensionado de Número por la pintura de historia Manuel Ramírez Ibáñez (había sido nombrado el 16 de mayo).

El 15 de julio toma posesión como pensionado de Número por la pintura de historia Eugenio Oliva Rodrigo (había sido nombrado el 16 de mayo).

El 27 de julio se nombra interinamente a Juan Castro como secretario.

1880

En el Reglamento interno del 11 de octubre se hace constar que la época de las copias, hasta entonces limitada «hasta los tiempos de Rafael», se amplía al siglo XVII posibilidad a la que, de todos modos, nunca se recurre.

1881

El 23 de enero se inaugura el edificio de Gianicolo con una exposición de pensionados.

El 1 de agosto de 1881 cesa como pensionado Alejo Vera.

El 26 de septiembre Francisco Pradilla sustituye a Casado del Alisal como director.

1882

El 15 de febrero toman posesión como pensionados de Mérito por la pintura de historia José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degraín (habían sido nombrado el 9 y el 20 de diciembre, respectivamente, del año anterior).

El 10 de abril es nombrado Vicente Palmaroli director, tras la dimisión de Pradilla, y toma posesión el 10 de julio.

El 21 de octubre se nombra a Rafael Chacón como secretario, tomando posesión el 9 de noviembre.

Desde el 27 de febrero es la Embajada de España ante la Santa Sede la que tutela la Academia.

El 6 de diciembre es nombrado Hermenegildo Estevan como pensionado de número por la pintura de paisaje (había sido nombrado el 9 de octubre).

1883

En mayo se celebra la primera exposición bajo la dirección de Palmaroli.

El 1 de julio cesa Manuel Ramírez Ibáñez.

El 15 de julio cesa Eugenio Oliva Rodrigo.

Durante el verano se exponen varias obras de pensionados en Munich.

1884

En julio se celebra la segunda exposición bajo la dirección de Palmaroli.

El 1 de julio toman posesión Ulpiano Checa y Francisco Maura como pensionados de Número por la pintura de historia (habían sido nombrados el 10 de mayo).

1885

El 15 de febrero termina la pensión José Moreno Carbonero.

El 1 de octubre toma posesión Emilio Sala y francés como

pensionado de Mérito por la pintura de historia (había sido nombrado el 27 de mayo).

1886

El 6 de enero termina la pensión Hermenegildo Estevan.

El 10 de mayo toma posesión de una pensión extraordinaria Carlota Rosales (Había sido nombrada el 11 de febrero).

En junio se celebra la tercera exposición bajo la dirección de Palmaroli.

El 6 de diciembre es nombrado Hermenegildo Estevan para sustituir a Rafael Chacón como secretario de la Academia, tomando posesión el 25 de marzo del año siguiente.

1887

El 11 de marzo se expone con gran éxito *La invasión de los bárbaros* de Ulpiano Checa.

1888

El 1 de noviembre cesa, con un mes de prórroga, Emilio Sala y el mismo día toma posesión como pensionado de mérito por la pintura de historia José Benlliure y Gil (había sido nombrado el 13 de julio) y cesa el 21.

El 13 de diciembre toma posesión José Garnelo y Alda como pensionado de Número por la pintura de historia (había sido nombrado el 20 de octubre).

1889

El 15 de enero toma posesión como pensionado de Número por la pintura de historia Eugenio Álvarez Dumont (había sido nombrado el 20 de octubre del año anterior).

El 15 de mayo toma posesión como pensionado de Mérito por la pintura de Historia Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (había sido nombrado el 8 de marzo).

El 1 de junio deja la Academia Carlota Rosales, aunque hasta el 22 de abril del año siguiente no deja de percibir la pensión.

El 7 de junio toma posesión Enrique Simonet Lombardo (había sido nombrado el 9 de abril).

1890

El 1 de octubre toma posesión como pensionado de Número por la pintura de Paisaje Santiago Regidor (había sido nombrado el 1 de julio).

1892

El 1 de noviembre Alejo Vera sustituye a Palmaroli en la dirección de la Academia.

El 15 de mayo cesa Salvador Viniegra.

El 17 de Diciembre termina la pensión José Garnelo.

1893

El 15 de enero cesa Eugenio Álvarez Dumont.

El 7 de junio cesa Enrique Simonet.

El 1 de noviembre cesa, con un mes de prórroga, Santiago Regidor.

1894

El 26 de septiembre aparece un nuevo Reglamento en el que quedan suprimidas las pensiones de Mérito; en lo que a la pintura respecta, las de Número quedan reducidas a dos de historia

y a una de paisaje; todas las pensiones duran cuatro años. Los pintores de historia harán un dibujo de estatua griega el primer año, en lugar de dos, y una figura pintada, mientras se mantienen el resto de las obligaciones. los pensionados de paisaje harán dos estudios del natural y uno al óleo, el primer año, un estudio de animales y dos de figuras o animales el segundo, uno paisaje del natural al óleo y dos estudios de marinas el tercero; y un paisaje al óleo que interprete la naturaleza y la memoria en el cuarto.

1895

El 3 de octubre toma posesión César Álvarez Dumont como pensionado por la pintura de historia (había sido nombrado el 10 de julio).

El 14 de octubre toma posesión Joaquín Bárbara Balza como pensionado por la pintura de historia (había sido nombrado el 10 de julio.).

El 15 de octubre toma posesión Ángel Andrade Blázquez como pensionado por la pintura de paisaje (había sido nombrado el 16 de julio de 1895).

1898

El 1 de noviembre José Villegas sustituye a Vera en la dirección de la Academia.

1899

El 3 de diciembre toma posesión como pensionado por la pintura de paisaje José Alea y Rodríguez, que había sido nombrado el 18 de septiembre.

El 3 de noviembre de 1899 termina César Álvarez Dumont.

El 14 de noviembre cesan, con un mes de prórroga, Ángel Andrade Blázquez y Joaquín Bárbara Balza.

1900

El 12 de enero toman posesión como pensionados por la pintura de historia Eduardo Chicharro y Agüera, Manuel Benedito y Vives y Fernando Álvarez Sotomayor, que habían sido nombrados el 20 de octubre del año anterior.

1901

El 17 de enero se da cuenta del fallecimiento en Alicante del pensionado José Alea.

En el mes de Abril se exponen las obras de los pensionados en la Academia.

El 24 de octubre el escultor Mariano Benlliure sustituye en la dirección de la Academia a José Villegas que ha sido nombrado director del Museo del Prado.

1902

El 16 de mayo toma posesión como pensionado por la pintura de paisaje Francisco Llorens y Díaz (había sido nombrado el 13 de febrero).

1903

El 21 de diciembre se acepta la dimisión por motivos de salud del director, Mariano Benlliure y es nombrado su hermano José.

1904

Termina la pensión de Eduardo Chicharro, Manuel Benedito y Fernando Álvarez de Sotomayor.

EXPOSICIONES

1875

Trabajos de pensionados en Roma. Embajada de España cerca de la Santa Sede. Roma.

1875

Trabajos de pensionados en Roma. Ministerio de Estado. Madrid.

1876

Trabajos de pensionados en Roma. Embajada de España cerca de la Santa Sede. Roma.

1876

Trabajos de pensionados en Roma. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

1881

Trabajos de pensionados en Roma. Academia Española de Bellas Artes. Roma.

1881

Trabajos de pensionados en Roma. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

1884

Trabajos de pensionados en Roma. Academia Española de Bellas Artes. Roma.

1886

Trabajos de pensionados en Roma. Academia Española de Bellas Artes. Roma.

1890

Trabajos de pensionados en Roma. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

1891

Trabajos de pensionados en Roma. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

1892

Exposición Internacional de Bellas Artes. Madrid.

1897

Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid.

1901

Trabajos de pensionados en Roma. Academia Española de Bellas Artes. Roma.

1902

Trabajos de pensionados en Roma. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

1903

Trabajos de pensionados en Roma. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

1956

Un siglo de Arte Español, 1856-1956. Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Madrid.

1973

Academia Española de Bellas Artes en Roma. Primer centenario, 1873-1973. Roma.

1974

Pintura Espanhola do Século XIX. Fundação Calouste-Gulbenkian. Lisboa.

1975

La Época de la Restauración. Palacio de Velázquez. Madrid.

1979

Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979). Palacio de Velázquez. Madrid.

1980

1880-1980. Centenario del Círculo de Bellas Artes. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

1980

La Época de Alfonso XII. Reales Alcázares. Sevilla.

1985

Jaume Morera i Galícia (1854-1927). Fundació Caixa de Pensions. Llérida.

1987

Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Premios de Pintura. Centro Cultural Condé Duque. Madrid.

1987

Francisco Pradilla. Palacio de la Lonja. Zaragoza.

1989

Pintores andaluces de la Escuela de Roma (1870-1900). Banco de Bilbao. Sevilla.

1989

Libertad e Independencia. Aragón en la Pintura de Historia. Palacio de Sástago. Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, M.: *Fernando A. de Sotomayor*, Madrid, s. a.
- Academia. «Trabajos de los pensionados en Roma», *La Academia*, 7 de enero de 1877, pp. 7-9.
- ALCAHALI, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897.
- ALCÁNTARA, F.: *La Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, 1897.
- ARIAS ANGLES, E. y RINCÓN GARCÍA, W.: «La imagen del descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX», en *Relaciones artísticas entre España y América*, C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos, Departamento de Arte Diego Velázquez, 1990, pp. 273-363.
- AZPEITIA, A. y LORENTE, J. P.: *Aragón en la Pintura de Historia*, Zaragoza, 1992.
- BALSA DE LA VEGA, R.: «La Exposición de Bellas Artes», *El Liberal*, 11 de julio de 1897.
- BATLLE, E.: «Pinturas del Museo Nacional de Arte Moderno al Museo d'Arte Contemporani», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, II (1932) n.º 13, p. 188.
- BELTRÁN LLORIS, M.: *Museo de Zaragoza. Sección de Arqueología y Bellas Artes*, Madrid, 1976.
- BERUETE Y MORET, A.: *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, 1926.
- BLANC, C.: *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, París, 1878.
- BOSCH, M.: «Origen de la República romana, cuadro de D. Casto Plasencia», *La Ilustración Española y Americana*, 1879, n.º XXXVI, p. 187.
- BRÚ ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971.
- CABELLO LAPIEDRA, L. M.: *El arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes de 1897*, Madrid, 1897.
- CALABUIG VALLEJO, A.: *El Real Templo Basílica de San Francisco el Grande en la historia y en las artes*, Valencia, 1919.
- CÁNOVAS VALLEJO, A.: *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*, Madrid, 1908.
- Capitale, La*. «L'esposizione degli artisti spagnuoli», *La Capitale. Gazzetta di Roma*, 24 e 25 Gennaio 1881.
- CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V.: *Catálogo de Pintura. Junta del Museo Provincial de Lugo*, Lugo, 1969.
- CASADO ALCALDE, E.: «La Academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)», *Archivo Español de Arte*, 1982, tomo LV, n.º 217, pp. 156-164.
- CASADO ALCALDE, E.: *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- CASADO ALCALDE, E.: *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*, Barcelona, 1990.
- CASADO ALCALDE, E.: «Pittori Spagnoli in Italia (XIX secolo)», en *Catálogo Exposición Da Goya a Picasso. La pittura spagnola dell'Ottocento*, Milán, 1991, pp. 27-58.
- CASCALES Y MUÑOZ, J.: «Sección de Bellas Artes: José Garnelo y Alda», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1896-97, tomo IV, pp. 79 y ss.
- CASTELAR, E.: «Nuestra Escuela de Bellas Artes en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 1895, pp. 11-114 y 175-179.
- Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern. Ajuntament de Barcelona*, Barcelona, 1987, 2 vols.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes 1897*, Madrid, 1897.
- Catálogo de la Exposición Primer centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1955.
- Catálogo de la Exposición Academia Española de Bellas Artes en Roma. Primer centenario, 1873-1973*, Roma, 1973.
- Catálogo Pintura Espanhola do Século XIX*, Lisboa, 1974.
- Catálogo de la Exposición La Epoca de la Restauración*, Madrid, 1975.
- Catálogo de la exposición José Garnelo y Alda (1866-1944). Óleos y Dibujos (Colección Familia Garnelo)*, Madrid, 1976.
- Catálogo de la Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, Madrid, 1979.
- Catálogo 1880-1980. Exposición Extraordinaria. Centenario del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 1980.
- Catálogo de la Exposición La Época de Alfonso XII*, Sevilla, 1980.

- Catálogo de la Exposición *Un siglo de Pintura cordobesa. 1791-1891*, Córdoba, 1984.
- Catálogo de la Exposición *Cuatro generaciones de pintores madrileños: Rosales y sus descendientes*. Madrid, 1984.
- Catálogo de la Exposición *Jaume Morera y Galicia 1854-1927*, Lérida, 1985.
- Catálogo de la Exposición *Francisco Pradilla Ortiz*, Zaragoza, Palacio de la Lonja, 1987.
- Catálogo de la Exposición *Francisco Pradilla*, Madrid, Museo Municipal, 1987.
- Catálogo de la Exposición *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Premios de Pintura*, Madrid, 1987.
- Catálogo de la Exposición *Pintores andaluces de la Escuela de Roma (1870-1800)*, Sevilla, Banco de Bilbao-Vizcaya, 1989.
- Catálogo del *Museo de Arte Jaime Morera*, Lérida, 1975.
- Catálogo de las pinturas del siglo XIX. Museo del Prado. Casón del Buen Retiro*, Madrid, 1985.
- CLEMENTSON LOPE, M. C.: *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, Córdoba, 1985.
- COELLO, Conde: «Dos nuevas exposiciones de los artistas españoles en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 1884, n.º XV, pp. 255-258.
- COELLO, Conde de: «Exposición de la Academia Española en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 1884, n.º XXII, pp. 366-367.
- CUENCA LÓPEZ, M.: *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923.
- DANVILA JALDERO, A.: «Francisco Pradilla», *Historia y Arte*, 1896, n.º 13 (marzo), p. 15.
- DURAND, A.: «Les artistes espagnols établis à Rome», *L'Art en Italie*, 11 Janvier 1885, n.º 47, pp. 1-15.
- ESPI VALDÉS, A.: «Un cuadro de Emilio Sala en el Museo de Bellas Artes de Granada: 'Expulsión de los judíos'», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, pp. 381-386.
- ESPI VALDÉS, A.: *El pintor Emilio Sala*, Valencia, 1975.
- ESPINOS, A., ORIHUELA, M. y ROYO VILLANOVA, M.: «El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid. III», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 3, 1980, pp. 165-192.
- ESPINOS, A., ORIHUELA, M. y ROYO VILLANOVA, M.: «El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid. IX», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 9, 1982, pp. 193-210.
- ESPINOS, A., ORIHUELA, M., ROYO VILLANOVA, M. y SABAN, G.: «El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid. XI. Incidencias diversas», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 16, 1985, pp. 39-46.
- FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: «Exposición de Bellas Artes. Artículo Primero», *La Ilustración Española y Americana*, 1884, n.º XX, pp. 331-334.
- FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: «Exposición de Bellas Artes. Artículo IV. Cuadros históricos», *La Ilustración Española y Americana*, 1884, n.º XXIII, pp. 382-386.
- FERNÁNDEZ GUERRA, A.: «Nuestros pensionados en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de noviembre de 1876, pp. 279-282.
- FONTBONA, F.: *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, 1979.
- FONTBONA, F.: *Del Neoclassicisme a la Restauració: 1808-1848*, («Història de l'art català», VI), Barcelona, 1983.
- GÁLLEGO, J.: «1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de exposiciones universales de París», *Revista de Ideas Estéticas*, 1964, pp. 297-312.
- GÁLLEGO, J.: «La escuela española en París (en el siglo XIX)», *Actas del II C.E.H.A.*, Valladolid, 1978, v. II, pp. 59-70.
- GARCÍA CADENA, P.: «La Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de enero de 1878, p. 62.
- GARCÍA CAMÓN, M. J.: *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglo XIX)*, Madrid, 1984, p. 181.
- GARCÍA LORANCA, A. y GARCÍA RAMA, J.: *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla*, Zaragoza, 1987.
- GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. M.: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955.
- GLAUCO: «Pittura Spagnuola», *L'Italia*, 17 de agosto de 1884, pp. 123-126.
- GONSE, L.: *L'Art Moderne à l'Exposition de 1878*, París, 1979.
- GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M.: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, 1987.
- GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M.: *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, 1989.
- GRACIA, C.: «El tema de la inundación en Muñoz Degraín y sus posibles fuentes», *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, pp. 68-74.
- Guía del Museo de Arte Moderno*, Barcelona, 1945.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J.: *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- IBÁÑEZ, E.: *San Francisco el Grande en la historia y en el arte*, Madrid, 1981.
- IGLESIES, J.: *Baldomer Galofre Ximenis*, Reus, 1953.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1946.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *José Moreno Carbonero*, Málaga, 1967.
- LÓPEZ-SALAZAR PÉREZ, C.: *Ángel Andrade. 1866-1932*, 2.º ed. Ciudad Real, 1989.
- LORENTE LORENTE, J. P.: «Goya, Pradilla y la Academia Española de Roma», *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII, 1988-89, pp. 205-224.
- LORENTE LORENTE, J. P.: «Las relaciones culturales hispano-italianas: la Academia Española de Bellas Artes en Roma hasta la guerra civil», en GARCÍA SÁINZ, F.: (comp.): *Españoles e Italianos en el mundo contemporáneo*, Madrid, C.S.I.C., pp. 163-176.
- LORENTE LORENTE, J. P.: «Hermenegildo Estevan y la Academia Española de Roma», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, XVI, 1990, pp. 89-106.
- LORENTE LORENTE, J. P.: «Hermenegildo Estevan, escritor y periodista», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, XVII, 1991, pp. 217-258.

- LORENTE LORENTE, J. P.: «La evolución artística de Hermenegildo Estevan», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, 1992 (en prensa).
- LOZOYA, Marqués de: *Sotomayor*, Madrid, 1968.
- LLOBREGAT, E.: *Catálogo de pintura y escultura. Obras de arte propiedad de la Excm. Diputación Provincial de Alicante*, Barcelona, 1972.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E.: «La leyenda del Rey Monje, cuadro del Sr. Casado del Alisal», *La Ilustración Española y Americana*, 1882, n.º V, p. 83.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E.: «Bellas Artes. Conversión del duque de Gandía, cuadro de D. José Moreno Carbonero», *La Ilustración Española y Americana*, 1884, n.º XXV, p. 163.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E.: «Nuestros grabados. José Moreno Carbonero. Nuevo académico de la de Bellas Artes de San Fernando», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre de 1898, n.º XLVI, pp. 339.
- MESONERO ROMANOS, M.: *San Francisco el Grande. Descripción del estado actual del templo precedida de una sumaria noticia de su historia recuerdos y tradiciones*, Madrid, 1889.
- Ministerio de Estado. *Catálogo o inventario de los cuadros existentes en este Ministerio, en su casi totalidad procedente de los envíos de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, que, reglamentariamente, quedan en propiedad de este centro desde que se fundó dicha Academia en el año 1873*, Madrid, 1893.
- Ministerio de Estado. *Catálogo o inventarios de los cuadros y esculturas existentes en este Ministerio, en su casi totalidad procedente de los envíos de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, que, reglamentariamente, quedan en propiedad de este centro desde que se fundó dicha Academia en el año 1873*, Madrid, 1908.
- MOJA Y BOLIVAR, F.: «La pintura española en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 1879, n.º XX, pp. 366-367.
- MORERA, J.: *En la sierra de Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves. Cuadros. Estudios. Dibujos*, Madrid, 1927.
- NADAL GAYA, J. M.: *Pintura y pintores leridanos del siglo XX*, Lérida, 1986.
- NAVARRO REZA, J.: «Emilio Sala», *El Serpis*, Alcoy, 31-VIII y 11-IX-1883.
- ODESCALCHI, B.: «L'Exposition de l'Académie d'Espagne», *L'Art en Italie*, 4 de mayo, 1884, n.º 18, pp. 1-3.
- OLALLA GAJETE, L. F.: *La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga*, Madrid, 1980.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1884.
- Palacio del Senado. El*, Madrid, 1980.
- PALOMO DÍAZ, F. J.: «Vida y obra de Enrique Simonet Lombardo», *Jábega*, 1980, n.º 29, pp. 50-60.
- PALOMO DÍAZ, F. J.: *Historia social de la pintura del siglo XIX en Málaga*, Málaga, 1985.
- PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948 (2.ª ed. corregida, 1980).
- PARDO CANALIS, E.: *Francisco Pradilla*, Zaragoza, 1952.
- PENA LÓPEZ, C.: *El paisaje español del siglo XIX: del Naturalismo al Impresionismo*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- PENA LÓPEZ, C.: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, 1983.
- PENA LÓPEZ, C.: «Jaime Morera y Galicia. Catálogo de sus pinturas», *Archivo Español de Arte*, n.º 238, 1987, pp. 179-199.
- PENA LÓPEZ, C.: «Jaime Morera. Un catalán en Madrid», en *III Jornadas de arte. V siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, C.S.I.C., Madrid, 1991, pp. 301-310.
- PEÑA HINOJOSA, B.: *Los pintores malagueños del siglo XIX*, Málaga, 1964.
- PÉREZ MORANDEIRA, R.: *Vicente Palmaroli*, Madrid, 1971.
- PÉREZ MULET, F.: *La pintura gaditana: 1875-1931*, Cádiz, 1983.
- PORTELA SANDOVAL, F. J.: *Casado del Alisal: 1831-1886*, Palencia, 1986.
- REPARAZ, D. G.: «Nuestros grabados», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de marzo de 1987, n.º XI, p. 179.
- REYERO, C.: «Castelar y la pintura de historia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1986, tomo CLXXXIII, Cuaderno I, pp. 95-107.
- REYERO, C.: *Imagen histórica de España, 1850-1900*, Madrid, 1987.
- REYERO, C.: *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, 1989.
- REYERO, C.: «La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa», *Anuario de Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, Vol. II, pp. 217-228.
- REYERO, C.: «Emilio Sala. Un pensionado romano en París», *Archivo de Arte Valenciano*, 1990, año LXXI, pp. 99-104.
- RIAL, C.: *Real Basílica de San Francisco el Grande. Descripción histórico-artística*, 2.ª ed., Madrid, 1976.
- RICO, M.: *Recuerdos de mi vida*, Madrid, s. a. [1907].
- RINCÓN GARCÍA, W.: *Francisco Pradilla: 1848-1921*, Madrid, Antiquaria, 1987.
- Roma Artística. «L'Accademia Spagnuola»*, *Roma Artística*, 30 Gennaio 1881, pp. 10-11.
- Roma Artística*. E.G.: «Note sulle opere dell'Accademia di Spagna», *Roma Artística*, 7 Febbraio 1881, pp. 19-20.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S.: *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español*, Valencia, 1966.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.: *La muerte y la pintura española*, Madrid, 1954.
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, M.: «En torno a una vida, Alejandro Ferrant y Fischermans», *Boletín del Museo de Cádiz*, V, 1933-1942, pp. 141-148.
- SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, 1987.
- SULLIVAN, E. J.: «Francisco Pradilla's 'Juana la Loca'», *Arts Magazine*, Enero, 1980, pp. 168-171.
- TORMO, E.: *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1927 (reed. 1972).
- TOVAR, V. y otros: *Inventario artístico de Madrid capital. II*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- VINIEGRA GUERNICA, S.: *Salvador Viniegra y Lasso de la Vega. Pintor gaditano en Europa*, Cádiz, 1989.

Consejero de Educación y Cultura:

Jaime Lissavetky Díez

Director General de Patrimonio Cultural:

Miguel Ángel Castillo Oreja

Comisario:

Carlos Reyero

Coordinación:

Teresa Zaragoza Rameau

Diseño de la exposición:

Macua & García-Ramos

Gestión administrativa:

Isabel Escribano Navalpotro

Félix García Álvarez

Pilar Gutiérrez González

Tratamiento de conservación de las obras expuestas:

Rosario Bartolomé

Jorge Gómez-Acebo

Paloma Pérez de Armiñán

Paloma Ruano

Paula de la Serna

Transporte y montaje:

Macarrón, S. A.

Seguros:

Banco Vitalicio

Diseño del cartel y del catálogo:

Macua & García-Ramos

Coordinación de la edición:

Mercedes Aznar

Luz de Gaztelu y Quijano

Maquetación:

Paloma Muñoz Muñoz

Santiago Santiago Molina

Fotografía:

Archivo de la Academia de Roma

Ayuntamiento de Caspe (Zaragoza)

Jesús González

Museo de Badajoz

Museo del Prado. Madrid

Museo Provincial de Lugo

Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia

Museo de Arqueología y Bellas Artes. Zaragoza

Museu Jaume Morera. Lleida

Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona

Impresión y fotocomposición:

Julio Soto, Impresor, S. A.

Avda. de la Constitución, 202


Torrejón de Ardoz (Madrid)

ISBN: 84-451-0513-2

Dep. Legal: M-27586-1992

ÍNDICE

Presentación	
JAIMÉ LISSAVETZKY DÍEZ.....	7
Presentación	
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA.....	9
Palabras preliminares	
CARLOS REYERO.....	11
Nostalgias de Roma	
JULIÁN GÁLLEGO.....	15
El viaje artístico en el siglo XIX	
ANTONIO BONET CORREA.....	27
El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma	
ESTEBAN CASADO ALCALDE.....	39
El cadáver exquisito: el desnudo y la muerte en las pinturas de la Academia de Roma (1873-1903)	
CARLOS REYERO.....	59
CATÁLOGO	73
Primera promoción	75
Segunda promoción	105
Tercera promoción	111
Cuarta promoción	121
Quinta promoción	131
Sexta promoción	151
Séptima promoción	167
DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ARTISTAS	177
CRONOLOGÍA Y REGLAMENTOS	195
EXPOSICIONES	198
BIBLIOGRAFÍA	199
FICHA TÉCNICA	203

Comunidad de  Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL