

Aproximación a la trayectoria
de Antonio Pérez Rubio (1822–88).
«Siempre Goya, y siempre don Diego»

Approach to the Career of the Painter
Antonio Pérez Rubio (1822–88).
“Always Goya, and always Don Diego”

«Para él no hay en el mundo más país que España, y Madrid, y siempre Goya, y siempre don Diego; pero la verdad es que, contra nuestras teorías, aun tomando a otros por modelos, se ha creado una originalidad propia»¹.

«HOY EN ESPAÑA NO SE PINTA EN ESPAÑOL»²:
LA ESCUELA PICTÓRICA NACIONAL REVISITADA
EN EL SIGLO XIX

Para comprender el contexto artístico en el que se insertan las producciones de Antonio Pérez Rubio, se debe tener en cuenta la paradójica realidad de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX, circunstancia que influyó en la condición socioeconómica de los artistas.

Por un lado, fue característica del arte de este periodo la concesión de pensiones artísticas en el extranjero. Este fenómeno, al que la historiografía del arte español ha prestado notable atención, permitió la salida de pintores, escultores y arquitectos hacia las dos principales capitales del arte europeo en este periodo: Roma y París³. Los artistas en ellas establecidos se insertaron, con mayor o menor facilidad, en las tendencias internacionales del mercado, trabajando funda-

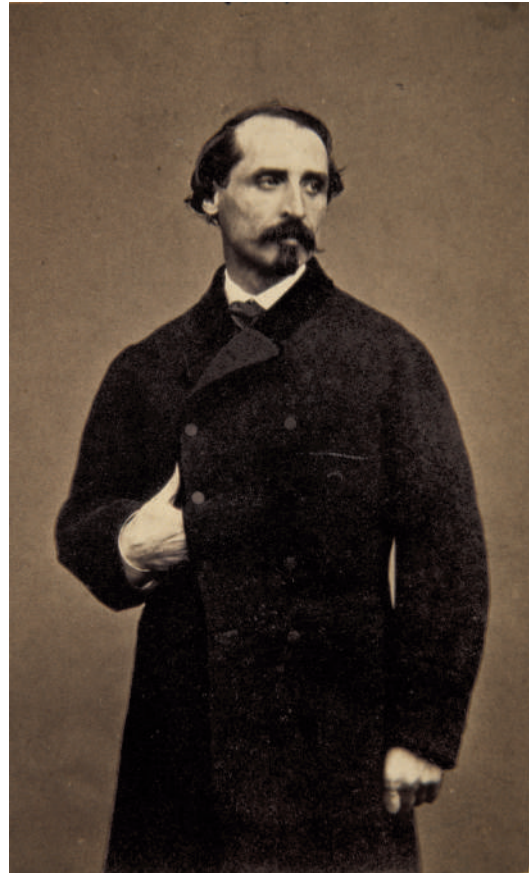
mentalmente la pintura de género a través del formato del cuadro. Esta corriente se basó a menudo en el tratamiento de escenas inspiradas en el pasado y dio lugar a la llamada pintura de género histórico⁴. Sus representaciones basadas en tiempos pretéritos se alejaron de la pintura de historia al tratar asuntos anecdóticos y cotidianos, frecuentemente protagonizados por personajes anónimos. Este tipo de arte encontró su inspiración en periodos del pasado tan variados como la Antigüedad grecolatina, la Edad Media — con el conocido estilo *troubadour*— o el Antiguo Régimen — evocado a través de las escenas Pompadour y la pintura de casacón—. Con el objetivo de insertarse en todas estas tendencias tan comerciales, los pintores españoles basados en París y en Roma hicieron suyas estas modas. Así, la pintura de género española producida en estas dos capitales siguió dos caminos a menudo entrelazados⁵: el de los cuadros inspirados directamente en las escuelas europeas — véase la imitación de la pintura holandesa o los ecos del rococó francés en las escenas Luis XV— y el de la exaltación de un casticismo español que solía visitar el imaginario velazqueño y goyesco⁶. Detrás de este gusto historicista se encontraban los marchantes de arte, siendo bien

conocido el rol desempeñado por Adolphe Goupil en la mirada al pasado de creadores como Eduardo Zamacois y Mariano Fortuny, ambos pioneros en el cultivo de estos asuntos en los años sesenta del siglo XIX, practicados hasta entrado el siglo XX por creadores que quisieron emular su éxito⁷.

Paralelo a este proceso de internacionalización y homogenización de las tendencias pictóricas de moda en Europa, tuvo lugar en España, desde mediados de la centuria, un periodo de auge del nacionalismo cultural español, cuestión que tuvo un impacto directo en la práctica artística⁸. En este sentido, la pintura española vivió una progresiva identificación con los ideales del Estado liberal. Durante el reinado de Isabel II la «cuestión nacional» estaría presente en la vida cultural del país, siendo un momento de génesis de un canon nacional en la literatura, la música, la historia y también el arte⁹. En este camino fue fundamental la «canonización» de los maestros de la escuela pictórica española —primero Murillo y Velázquez y más adelante Goya y el Greco—¹⁰. Este fue un proceso complejo en el que intervinieron factores de índole política, estética y social con iniciativas como la consagración de espacios en los museos españoles, la erección de monumentos públicos y la celebración de efemérides a las que se asociaba toda una programación cultural para la revisión del artista en cuestión¹¹.

Precisamente en ese contexto es en el que se situaron ciertas reseñas publicadas en la prensa española en las que se acusaba a los artistas de haber perdido su españolidad. Por lo general, fueron los críticos de arte de ideología más conservadora los que realizaron estas apreciaciones. Fue el caso del canovista Luis Alfonso y Casanovas, crítico y cronista de salones de ideología monárquica, quien atacó con firmeza las pensiones de artistas en el extranjero. En 1880 publicó un artículo en la *Revista Contemporánea* en el que acusaba a Fortuny de ser el causante de una «grave afección» en el arte patrio: «hoy en España no se pinta en español»¹². Y afirmaba: «Si abandona nuestra pintura el patrio idioma, claro es que se valdrá de uno extranjero. ¿Qué idioma es el que habla? ¿Hace bien en hablarlo?»¹³. Como alternativa, Luis Alfonso reclamaba a los maestros del Siglo de Oro español como modelos para la pintura contemporánea¹⁴.

La reivindicación de la españolidad fue una constante en la crítica de arte de la Restauración. Así se aprecia también, una década más tarde, en los escritos



1. Jean Laurent y Minier,
Antonio Pérez Rubio, h. 1862.
Albúmina sobre cartón crema,
101 x 60 mm. Madrid, Museo
de Historia de Madrid,
inv. 00035.105

de Francisco Alcántara, crítico vinculado al pensamiento krausista, gran adalid de la figura del Greco: «Las emigraciones en masa de los artistas jóvenes a Roma y a París son funestas para su educación como artistas y como españoles. El arte es de cierto modo un producto del suelo, como lo es la fruta del árbol: ¿qué robustez y sabor local puede alcanzar la fruta de un árbol a cada instante trasplantado a climas diversos?»¹⁵.

Frente a esta problemática expuesta, la crítica de arte proponía el estudio de los maestros de la tradición pictórica nacional. Durante los últimos años del reinado de Isabel II y el Sexenio Democrático fueron muchos los artículos publicados en la prensa en los que

se repetía el lugar común del «pintor más español» para referirse a Murillo y a Velázquez¹⁶. Fue precisamente en esa época cuando el gusto comenzó a bascular y Murillo cedió su primera posición a Velázquez, quien se erigió como un faro para los pintores realistas españoles y europeos¹⁷. Así, numerosos artistas decimonónicos citaron a Velázquez, cuestión que se aprecia en los títulos de las obras presentadas a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes por creadores como Pérez Rubio. Velázquez y Goya fueron, como se explicará más adelante, las dos principales fuentes de inspiración para este artista madrileño. Pérez Rubio se interesó pronto por el maestro aragonés, pues en realidad hubo que esperar hasta finales del siglo XIX, especialmente tras la crisis del 98, para que este pasase a ocupar un puesto en esta primera línea de artistas de la tradición pictórica nacional¹⁸.

ANTONIO PÉREZ RUBIO (1822-88): NUEVOS DATOS SOBRE SU BIOGRAFÍA ARTÍSTICA

A través de las siguientes páginas se aborda la biografía artística de este creador al que la historiografía del arte no ha prestado todavía suficiente atención¹⁹. Las principales fuentes que arrojan información sobre su trayectoria son la prensa periódica, que siguió con interés su actividad pictórica; los catálogos de las exposiciones en las que participó; sus obras conservadas en el Museo del Prado, la Colección Municipal de Navalcarnero y otras colecciones públicas y privadas; y, finalmente, las fotografías de sus pinturas existentes en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).

Antonio Pérez Rubio nació en 1822 en Navalcarnero, Madrid (fig. 1). Según Ángel Vegue y Francisco Javier Sánchez Cantón, su padre era científico y él comenzó una carrera literaria que abandonó tras su muerte²⁰. Esta posible formación podría explicar la vocación del artista por los temas literarios en la pintura.

Tal como relató el crítico de arte José de Siles en una noticia biográfica póstuma, Pérez Rubio manifestó su inquietud creativa a una temprana edad, ilustrando los cuadernillos de la escuela con narices y ojos tomados al natural del rostro de sus compañeros²¹. Más adelante, inició su instrucción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al respecto, he localizado su inscripción en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y

Grabado, en la que contaba con buenas calificaciones en sus estudios de Natural, «sobresaliente», y Paisaje y Perspectiva, «notablemente aprovechado»²², resultados destacables para un creador al que frecuentemente se criticó por su dedicación insuficiente.

Cuenta José de Siles cómo, desde su juventud, dos elementos marcaron su obra. El primero fue la lectura de clásicos de historia y poesía que, según este crítico «diéronle [sic] manantiales de ideas donde refrescó y vivificó de continuo su imaginación». El segundo fueron las visitas al Museo del Prado, donde encontraría sus referentes pictóricos en la obra de Velázquez y de Goya²³.

Las primeras noticias de la actividad artística de Antonio Pérez Rubio son tardías. Hay que esperar hasta 1859, fecha en la que hay constancia de su actividad en el marco de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes, una efímera asociación en defensa del arte fundada en 1856, que fracasó por el escaso éxito de sus subastas debido a los elevados precios de salida de sus obras²⁴. En el diario *El Clamor Público* se cita la participación de Pérez Rubio en una sesión en la que junto a otros pintores, como Federico Rubio, Domingo Valdivieso o Manuel García «Hispaleta», tuvo que realizar un cuadro en dos horas²⁵. Escasos días después volvió a haber noticia de la implicación de Pérez Rubio en aquellas sesiones, en esta ocasión subastando una obra titulada *Una serenata en el siglo XVII*²⁶. Al mes siguiente volvió a participar con copias de Giorgione y de la *Sagrada Familia* de Rafael, además de tres bocetos²⁷.

Su rápida inserción en el ambiente bohemio y los círculos madrileños del asociacionismo no impidieron que participase en iniciativas más institucionales, como fueron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, surgidas en esa década de los años cincuenta. Presentó muchas de sus obras a estos certámenes, de las cuales a continuación se recogen aquellas por las que obtuvo condecoraciones o fueron objeto de relevantes adquisiciones. En 1862 participó por primera vez en una Exposición Nacional con un conjunto de seis bocetos de temática histórica, en la que obtuvo una medalla de tercera clase por la obra *Meninas y pajes de la época de Felipe IV jugando al escondite*. Esta pintura, junto con otra titulada *La privanza de Don Juan de Austria*, fue adquirida por el infante don Sebastián Gabriel²⁸. Otra de las obras expuestas en la muestra, *La minoría de edad de*



2. Antonio Pérez Rubio, *El entierro del pastor Crisóstomo*, h. 1866. Óleo sobre lienzo, 115 x 62 cm. Navalcarnero (Madrid), Colección Municipal de Navalcarnero, n.º 23

Carlos II el Hechizado, fue comprada por el rey consorte Francisco de Asís de Borbón²⁹.

Estos éxitos motivaron al pintor a concurrir a la muestra de 1866 con seis cuadros, y recibió de nuevo una medalla de tercera clase por su obra *Don Quijote pronunciando el discurso de la Edad de Oro delante de los cabreros*. Esta obra y *Don Quijote en el carro, saliendo de la venta* serían objeto de una adquisición estatal y forman parte en la actualidad de las colecciones del Museo del Prado³⁰. Es importante señalar cómo los temas cervantinos tuvieron una fortuna muy notable en las Exposiciones Nacionales. Según afirmó Jesús Gutiérrez Burón, en las diecisiete celebradas durante el siglo XIX, hubo un total de setenta y tres obras de asuntos cervantinos. También apuntó que, en la mayor parte de los casos, las escenas representadas solían ser de tipo anecdótico o pintoresco, tendencia constatable en los cuadros de Pérez Rubio³¹. Las dos obras conservadas en el Prado son óleos sobre lienzo de pequeñas dimensiones y carácter abocetado³². En esta época el artista utilizaba una paleta cromática bastante reducida, ejecutando cuadros en la estética de los producidos dos décadas antes

por Leonardo Alenza, quien también recurrió a una pintura de género inspirada por autores flamencos, neerlandeses y por Goya³³. El catálogo de la exposición cita además la obra de Pérez Rubio titulada *Entierro del pastor Crisóstomo*, de nuevo un tema quijotesco, como propiedad del citado infante don Sebastián³⁴. He podido localizar un cuadro del artista igualmente titulado en la Colección Municipal de Navalcarnero (Madrid), en este caso se trata de un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (115 x 62 cm) en el que se puede constatar esa pincelada abocetada y el recurso de colocar pequeñas figuras en un bucólico paisaje de grandes árboles, a la manera de la pintura de los Países Bajos del siglo XVII (fig. 2)³⁵. La elección del tema pudo venir del éxito de Manuel García «Hispaleta», que había conseguido una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 con el mismo asunto³⁶.

Gracias al catálogo de la exposición he podido localizar la residencia madrileña de Antonio Pérez Rubio, sita en la calle del Carmen, número 1, en el corazón de Madrid, muy cerca de la Puerta del Sol y del monasterio de las Descalzas Reales³⁷.



3. Antonio Pérez Rubio, *Procesión*, s. f. Óleo sobre tabla, 38,5 x 52,5 cm. Colección particular

4. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, h. 1876. Óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-5931)

Por otro lado, la elección de asuntos extraídos de la literatura del Siglo de Oro y la representación de escenas ambientadas en el siglo XVIII español — como se constata en su obra *Un baile en el siglo XVIII*, presentada a la Exposición Nacional de 1866 — llevaron a la crítica a apuntar desde fechas tempranas el carácter nacional de la pintura de Pérez Rubio. Así, el militar y escritor Eduardo de Mariátegui, en su reseña de dicha exposición en la revista *El Arte en España*, afirmó: «El Sr. Pérez Rubio es un pintor que remeda los buenos tiempos de la escuela madrileña, en su género de lienzos de caballete, y sería quizás el más español de todos si, separándose del boceto, se aproximara más al cuadro y tuviera más transparencia en las tintas»³⁸.

El abocetamiento y la ambientación en el Siglo de Oro se constatan en un pequeño óleo sobre tabla (38,5 x 52,5 cm) de gran calidad puesto a la venta en junio de 2021 titulada *Procesión* (fig. 3)³⁹, procedente de la colección del marqués de Moret. Se trata de una pintura en la que la pincelada abocetada y la paleta cromática sobria, aunque de vivo colorido, remiten a los cuadros de Eugenio Lucas Velázquez. La práctica de estas temáticas debió de ser constante en esos años, pues, en 1868, Pérez

Rubio concurrió en la Exposición Aragonesa celebrada en Zaragoza, donde consiguió una medalla de cobre por tres bocetos a imitación de Goya y Velázquez⁴⁰.

En ese mismo año de 1868, Pérez Rubio solicitó una plaza como pintor en la Sección de Bellas Artes del Museo Ultramarino, puesto que no debió de conseguir⁴¹.

Durante los años siguientes continuó utilizando temáticas históricas españolas como *leitmotiv* de su producción pictórica⁴². Así, en *La Correspondencia de España* se anunciaba que el artista había concluido tres lienzos inspirados en la España de Velázquez y Goya, en uno de los cuales presentaba a este último caminando junto a Moratín⁴³. Este cuadro llamó la atención de Gregorio Cruzada Villamil, historiador, crítico de arte y descubridor por esas fechas de los cartones para tapices de Goya:

Antonio Pérez Rubio, más español aún que el mismo Llanos, porque no ha querido transigir con la malhadada moda francesa del cuadrado de la época Luis XV, plantó sus reales en el siglo de Felipe IV y en los años de Carlos IV. [...] Pérez Rubio, repetimos, no sale de una y otra época, las cuales no quiere mirar más que por los prismas de los dos grandes artistas que en cada una de ellas dominó; Velázquez y Goya⁴⁴.



Además de su representación de Goya y Moratín, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 concurriría con dos lienzos de inspiración goyesca —*La duquesa de Alba en San Antonio de la Florida*⁴⁵ y *Comida de majos en la Pradera del Corregidor*—, una pintura religiosa y tres cuadros inspirados en el Siglo de Oro español. Estas obras serían objeto de un duro comentario por parte de Francisco María Tubino, crítico de arte y defensor del realismo en España:

Si la franqueza a lo Goya, si el realismo naturalista convierte los cuadros al óleo en simples bocetos, yo que amo y admiro al insigne autor de los *Caprichos*, y que defendiendo el realismo, renunciaré solícito a mis doctrinas [...]. No imite a nadie el señor Pérez Rubio, la imitación no fue nunca la esfera del genio: pinte de inspiración sin sistema preconcebido, no exagere el estilo a que se inclina, acabe sus tipos y exponga cuadros, no meros esbozos [...].⁴⁶

Mismas temáticas presentan las seis pinturas con las que concurrí a la Exposición Nacional de 1876, entre las que destaca *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, obra adquirida por

el Ministerio de Fomento y que integra la colección del Museo del Prado⁴⁷ (fig. 4). Se trata de un óleo sobre lienzo de dimensiones medianas (55 x 90 cm), en el que el artista recreó las intrigas que rodearon en vida a Francisco de Quevedo, quien aparece representado en el primer plano con sus anteojos y con la cruz de Santiago sobre el pecho⁴⁸. Esta pintura pone de manifiesto un cambio importante en el estilo del artista, que giró por estas fechas hacia tonalidades más claras, una paleta más rica y brillante y una pincelada todavía más esbozada. Pérez Rubio fue alejándose, progresivamente, del carácter oscuro de la conocida como pintura de *veta brava* —representada por Leonardo Alenza, Eugenio Lucas Velázquez o Francisco Lameyer—, para desarrollar un estilo más personal. Así, la deuda con los maestros siguió manifestándose a nivel temático, pero en un plano formal evolucionó hacia un buen trabajo de la mancha y una gama cromática más luminosa⁴⁹.

Similares asuntos volvió a abordar en las ocho obras presentadas a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, en la que concurrí de nuevo con una cita goyesca: *Goya y Pepe Hillo de romería en San Isidro*⁵⁰. Ese mismo año fue subastada en el Hôtel Drouot de París la colección del pintor hispanófilo francés Zacharie



5. Antonio Pérez Rubio, *La farsa de Ávila*, h. 1881. Óleo sobre lienzo, 60 x 112 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Museo de Pontevedra (P-7406)

Astruc. En ella, junto a originales del Greco, Goya o Alonso Cano, figuraban tres óleos sobre tabla de pequeñas dimensiones de Pérez Rubio inventariados bajo los títulos: *Un après-midi chez la Duchesse*, *La Duchesse d'Albe à la Florida* y *Amoureux au Prado*⁵¹. No fue Astruc el único artista coleccionista de Pérez Rubio, también he podido localizar una de sus pinturas en la colección del pintor Ignacio Zuloaga⁵², otro gran admirador de la obra de Goya.

Al comienzo de este recorrido biográfico, se destaca la actividad de Pérez Rubio como promotor en los años sesenta de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes. Este interés por el asociacionismo volvió a manifestarse en su madurez artística. Así, en 1880 apareció vinculado a un importante proyecto: la creación del Círculo de Bellas Artes en Madrid. De este modo lo indicaba una noticia publicada en *El Demócrata*: «Algunos artistas, entre ellos los señores Francés, Valdivia, Esteban, Domec, Pérez Rubio y Duque iniciaron el pensamiento de crear un centro artístico»⁵³. Su objetivo era crear un espacio en el que los artistas socios contasen con bibliotecas y salas de exposición y de clases, de tal manera que los pintores pudieran exponer sus obras y los coleccionistas adquirirlas. Según se afirmaba en la

reseña, el proyecto contaba con el apoyo de importantes personalidades de la élite artística madrileña, como Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera o Jean Laurent. A finales de ese mismo año, con el Círculo ya inaugurado, Antonio Pérez Rubio participó en su primera exposición con dos obras tituladas *Balconcillo de la de Alba en la Alameda* y *Baile en el ventorro de la Rubia*⁵⁴. La primera fue reproducida en el catálogo ilustrado de la exposición⁵⁵. En la muestra de 1882 participó con *Baco niño* y *Atentado contra el noveno mandamiento*⁵⁶. Esta última es un óleo sobre tabla de pequeñas dimensiones (30 x 28 cm) y carácter esbozado que forma parte de la colección del Museo del Prado⁵⁷.

Estos fueron los años de mayor intensidad creativa del artista, quien concurrió a la Exposición Nacional de 1881 con diez obras. Sería en esta ocasión cuando logró una segunda medalla por su lienzo *La farsa de Ávila*, un cuadro inspirado en la ceremonia por la que los nobles castellanos depusieron a Enrique IV al no reconocer la legitimidad de su hija, la princesa Juana (fig. 5). A pesar de ser una pintura de historia propiamente dicha, el artista mantuvo su estética abocetada y el carácter poco terminado común a sus obras. Esta



6. Antonio Pérez Rubio, *La aventura de don Quijote, cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, h. 1881. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en la Escuela Superior de Canto de Madrid (P-4028)

fue adquirida al autor por el Estado en 1886 e integra también el acervo del Prado⁵⁸. Es importante destacar la presencia de obras quijotescas como *La vindicación de la pastora Marcela* y *La aventura de don Quijote, cuando ataca a la procesión de los disciplinantes* (fig. 6), una de las de mayor calidad de toda su producción artística, en la que abordó el tema cervantino con una marcada vena goyesca — con figuras extraídas de la *Procesión de disciplinantes* de Goya, conservada en la Academia de San Fernando—. La obra fue adquirida por el Estado al artista en 1882 para el Museo de Arte Moderno de Madrid y en la actualidad también pertenece al Prado⁵⁹.

Además de otras obras ambientadas en tiempos de los Austrias menores —incluyendo una cita a Velázquez en el momento en el que Felipe IV le concedió la cruz de Santiago— y en el Madrid goyesco, es necesario señalar la titulada *El alcalde de Móstoles, episodio de la guerra de la Independencia*⁶⁰. Se trata de una pintura de historia, de revisión de la guerra de la Independencia, un episodio clave para la génesis del nacionalismo español a comienzos de la Edad Contemporánea. La obra suscitó una crítica negativa por parte de Alfredo Vicenti en el diario *El Globo*⁶¹. En ella, el escritor indica la mala com-

prensión del tema por parte del artista, calificando de boceto a esta pintura. Aun así, demuestra cierto aprecio hacia el arte de Pérez Rubio, al concluir el comentario reconociendo sus facultades artísticas, pero aconsejándole que deje de lado los «amaneramientos y resabios de mal gusto». A pesar de ello, el cuadro fue adquirido por la Diputación Provincial de Madrid⁶². La obra debió de formar parte de una serie sobre la contienda bélica, pues el Museo del Prado conserva la fotografía de otra pintura suya titulada *Huyendo de los invasores (episodio de la guerra de la Independencia)* (fig. 7)⁶³.

En 1883 Pérez Rubio ganó un accésit por su obra *Mantua* en el concurso de temática relacionada con Pedro Calderón de la Barca organizado por la Asociación de Escritores y Artistas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid⁶⁴. En el marco del mismo concurso recibió un premio de 2.000 pesetas por su obra *Hesperia*⁶⁵. Luis Alfonso, crítico del diario *La Época*, afirmó sobre ella: «Los “caprichos” más extravagantes de Goya; las fantasmagorías más delirantes de Brueghel el Viejo, del Bosco o de Teniers; las caricaturas más extrañas y estupidas de Callot, son graves y clásicos dibujos académicos al lado de ese baile de San Vito de líneas y colores [...]»⁶⁶.

7. Jean Laurent y Minier, *Huyendo de los invasores (episodio de la guerra de la Independencia)*, fotografía de la obra de Antonio Pérez Rubio. Albúmina sobre papel fotográfico montado sobre cartulina, 185 x 326 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF833/031)



8. Antonio Pérez Rubio, *Ocaso de un artista*, h. 1887. Óleo sobre lienzo, 180 x 100 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-6016)



A la Exposición Nacional de 1884 concurrió con cinco obras, dos de ellas pertenecientes en la actualidad al Prado: *Francisco I, rey de Francia, entrando prisionero en la Torre de los Lujanes* y *El rey Felipe IV en Navacarnero*⁶⁷. De nuevo la crítica pidió a Antonio Pérez Rubio que perfeccionase su colorido⁶⁸. Ese mismo año, el madrileño *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* recogió la dirección del artista en la capital, para aquel entonces en el número 19 del paseo de Recoletos⁶⁹.

La última Exposición Nacional en la que participó fue la de 1887, un año antes de su fallecimiento. En ella expuso cuatro obras, de las cuales tres pertenecen actualmente al Prado: *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva*, *Ocaso de un artista* (fig. 8) y *El carnaval de Madrid (Impresión)* (fig. 9)⁷⁰. Esta última constituye un buen ejemplo del tipo de pintura de género que el artista practicaba en aquellos años, tremendamente abocetada y de gran brillo y riqueza cromática.

Conviene puntualizar que, del total de cincuenta y dos obras con que el artista concurrió a las Exposiciones Nacionales, los asuntos más representados fueron los ambientados en tiempos de los Austrias menores, seguidos de los situados en la época de Goya y, en tercer lugar, los lienzos de inspiración cervantina (fig. 10).

Un dato interesante acerca de esta última etapa vital del pintor fueron sus recurrentes visitas al Museo del Prado para copiar originales, sobre todo de Murillo, Velázquez y Goya. Curiosamente, en junio de 1882 acudió para reproducir su propio lienzo sobre *Los disciplinantes*; en septiembre, *Las bilanderas* y *El escribanillo* de Velázquez, así como un retrato del Greco; y en noviembre *El niño de Vallecas* y *Unas niñas*, del maestro sevillano⁷¹. En julio de 1883 trabajó sobre *Cabeza de un caballo* de Velázquez y en octubre del año siguiente copió un retrato del maestro aragonés⁷². En 1887 sus visitas fueron más frecuentes: acudió en junio para copiar una santa Rosa de



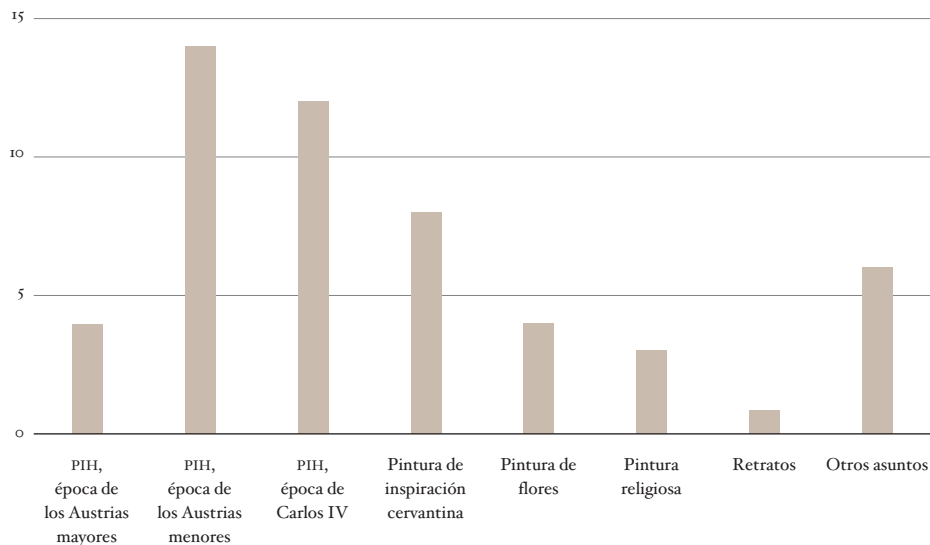
9. Antonio Pérez Rubio, *El carnaval de Madrid (Impresión)*, h. 1887. Óleo sobre tabla, 40 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (P-6824)

Murillo; en julio, *El exorcismo* de Goya; en septiembre hizo un estudio de *Los borrachos* de Velázquez y del Santiago Apóstol de Murillo; y en octubre regresaría para trabajar sobre un estudio y el retrato del príncipe Baltasar Carlos de Velázquez⁷³. En 1888, año de su fallecimiento, copiaría en agosto el retrato de don Fernando y *Las Lanzas* de Velázquez y una Concepción de Murillo, y en septiembre el *Esopo* de Velázquez⁷⁴. La copia fue una salida comercial para ciertos pintores y, probablemente, esta intensa actividad copista de Pérez Rubio se debiese a las estrecheces económicas que debió de atravesar en el final de sus días, tal como recogieron los autores que, a su fallecimiento, reseñaron su biografía.

La última muestra en la que participó fue la del Círculo de Bellas Artes de 1888, con la obra *Pintores de antaño*, que, según Hermenegildo Giner de los Ríos, era «un cuadrito [...] tan abocetado como todos los suyos, pero tan estimable al propio tiempo»⁷⁵.

A MODO DE CONCLUSIÓN: OCASO DE UN ARTISTA O LA PROBLEMÁTICA CONDICIÓN DEL PINTOR BOHEMIO

El artista falleció inesperadamente en diciembre de 1888. El día 7 se publicaba la noticia de su atropello por un ómnibus en la Puerta del Sol, accidente que le ocasionó la fractura de una pierna⁷⁶. Tras ser atendido en la Casa de Socorro, murió tres días después en la clínica de San Carlos. Fue enterrado en el cementerio Sacramental de San Lorenzo y San José. Su exigua posición económica hizo que la ceremonia funeraria fuese costeada por la Asociación de Escritores y Artistas, en cuyas exposiciones había participado reiteradamente. Así, el asociacionismo que tantas veces practicó en vida, le siguió en su muerte. Una de las publicaciones que se hizo eco de su fallecimiento rezaba: «Ha muerto pobre, como la generalidad de los hombres de genio»⁷⁷.



10. Asuntos de las obras presentadas por Antonio Pérez Rubio a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1862-87). Gráfico elaborado a partir de los catálogos de dichas exposiciones (PIH se refiere a la pintura de inspiración histórica)

En esta misma línea, la muerte de Pérez Rubio sirvió al pintor y crítico de arte Ceferino Araujo para reivindicar la triste situación de los artistas en España:

[...] es muy triste tener talento, trabajar sin descanso, y vivir pobre con la incertidumbre de alcanzar la soñada gloria. ¡Sí! Porque entre nosotros se olvidará pronto a este artista, como se olvidó a Alenza y a otros que, de nacer en Francia, solo por el amor que tenían a su patria, hubieran merecido recuerdo duradero. ¡Hombres que en el arte no tuvieron mayor representación que Pérez Rubio, vemos lo celebrados que son allí los elogios y biografías que de ellos se publican; y al ver esto y lo que entre nosotros sucede, se acongoja el alma! [...] Por eso, si el muerto pudiera oírme, le diría lo que muchas veces le dije en vida, y él no lo creía: para los artistas hay patrias mejores que la nuestra⁷⁸.

La crítica y la historiografía vieron en su final el cumplimiento de los presagios que acompañan al arquetipo de pintor bohemio. Al respecto, cabe reproducir las palabras de Ángel Vegue y de Francisco Javier Sánchez Cantón:

Vivía muy pobremente de lecciones y de copias, y dado por entero a la lectura, a recorrer Madrid y a la charla en la tertulia del café de Levante; pintaba a las altas horas de la noche. El desarreglo de su vivir se refleja en su pintura, falta

de ponderación y tranquilidad, siempre revelando premura y penuria [...]. Naturaleza altiva y bulliciosa, en donde quiera que se presentaba se imponía por sus condiciones de carácter y de espíritu discutidor⁷⁹.

Del mismo modo, la descripción del físico del pintor realizada por estos autores refleja en cierta medida ese poso romántico:

Era de estatura más que mediana, recio y bien formado el esqueleto y de sobria musculatura; su cabeza, algo inclinada, se movía con gran rapidez; sus ojos, grandes y entornados; su nariz aguileña, de anchas, vigorosas y movibles aletas; su frente, espaciosa, de las que ennoblecen la cabeza... El bigote, a la borgoñona, y desmedrada greña romántica⁸⁰.

Corroboran este aspecto dos retratos fotográficos del artista ejecutados por Jean Laurent en formato *carte de visite* (véase fig. 1), que he podido localizar en los fondos del Museo de Historia de Madrid⁸¹. En ambos se muestra al artista de medio cuerpo, girado a tres cuartos y portando una levita oscura. En una de las imágenes el pintor se lleva la mano al pecho y en la otra la recoge en un bolsillo del pantalón. Su greña romántica y el bigote a la borgoñona confirman la citada prosopografía y demuestran cómo el creador asimiló una apariencia bohemia. Así lo evidencia también la obra antes señalada

Ocaso de un artista, perteneciente al Museo del Prado (fig. 8)⁸², en la que existen reminiscencias del *Esopo* y del *Menipo* de Velázquez que tanto interesaron al pintor. No es sino un autorretrato del creador al término de su vida, macabramente premonitorio en este sentido. En él se representan con aspecto avejentado los mismos rasgos presentes en la mencionada fotografía. En este caso, porta traje negro y capa y sostiene un sombrero y un violín en sus manos. Su efigie puede ser interpretada como la conciencia y la asimilación de su propia condición de artista precario, condenada a una situación socioeconómica miserable. *Ocaso de un artista* revela la extenuación de una parte de la bohemia artística compuesta por autores que, según Bourdieu, no dispusieron de los medios materiales para mantenerse indefinidamente a la espera del reconocimiento del público y terminaron convirtiéndose en «bohemos amargados», corroborando ese «espíritu discutidor» antes citado⁸³.

Para concluir, sería interesante preguntarse hasta qué punto esta categorización de artista bohemio ha tenido implicaciones en la falta de estudios sobre su figura. Así, en 1993, en el tomo de *Summa Artis* dedicado a la pintura y escultura españolas del siglo XIX, se afirmaba sobre el pintor: «incorregible bohemio que malgastó en cuadritos ligeros unas innegables dotes de pintor. Hombre de tertulia y café, pintaba de noche y de memoria [...]. Su vida desordenada le obligaba a pintar para comer»⁸⁴. Este carácter bohemio, su presencia

en círculos de sociabilidad al margen de la esfera burguesa y la condición de ocaso o decadencia proyectada por el propio artista no hacen sino confirmar los lugares comunes con los que se ha juzgado su obra, tratando siempre de trazar paralelismos entre su «vida desarreglada» y el carácter inacabado de algunos de sus cuadros. Ese «malditismo» fue visto por la crítica conservadora del XIX como la muestra de una calidad inferior en la literatura y en el arte⁸⁵ y explicarían, en parte, la falta de atención hacia su figura.

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (premio Cátedra Gonzalo Borrás). Cursó el grado en Historia del Arte y el máster en Estudios Avanzados en dicha universidad, en la que obtuvo un Premio Nacional de Fin de Carrera. Su investigación se centra en la construcción de la identidad nacional en la pintura de género española de finales del siglo XIX y comienzos del XX, prestando atención a la recuperación en clave patriótica de la figura de Goya. Ha disfrutado de un contrato predoctoral FPU en la Universidad de Zaragoza y ha efectuado estancias de investigación en el CSIC y en las universidades de París, Burdeos y Toulouse. Actualmente es docente e investigador en el Institut d'études politiques de Lyon, Université de Lyon y miembro del equipo de investigación IHRIM (ENS, Lyon).

guillermojuberias@gmail.com

N.º ORCID: 0000-0003-0098-5287

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 14-12-2022/19-04-2023

RESUMEN: El presente artículo revela nuevos datos sobre la biografía artística de Antonio Pérez Rubio. Este prolífico autor, dedicado mayoritariamente a la pintura de género de inspiración histórica, no ha recibido apenas atención de la historiografía artística. A través del estudio de fuentes en archivos y hemerotecas, además de la localización de relevantes obras, se reconstruye su trayectoria dedicada a participar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en muestras particulares, así como en iniciativas de trascendencia en el contexto del asociacionismo artístico madrileño. También se considera a Pérez Rubio como caso de estudio en la polémica sobre la españolidad en la pintura, el diálogo con los maestros de la tradición nacional y la problemática situación socioeconómica de los pintores españoles del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Antonio Pérez Rubio; pintura de género; nacionalismo; goyesco; velazqueño; bohemia

SUMMARY: This article reveals new data on the artistic biography of Antonio Pérez Rubio. This prolific author, mostly dedicated to genre painting of historical inspiration, has hardly received the attention of artistic historiography. Through the study of sources in archives and newspaper libraries, and the location of relevant works, we reconstruct his career dedicated to participating in the National Exhibitions of Fine Arts and in private exhibitions, as well as in initiatives of transcendence in the context of Madrid's artistic associations. Pérez Rubio is also considered a case study in the controversy over Spanishness in painting, the dialogue with the masters of the national tradition and the problematic socioeconomic situation of the Spanish painters of the nineteenth century.

KEYWORDS: Antonio Pérez Rubio; genre painting; nationalism; Goyaesque; Velázquez's influence; bohemia

- ¹ «Exposición de Bellas Artes», *El Día*, 31 de mayo de 1887, p. 1.
- ² Luis Alfonso y Casanovas, «La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días», *Revista Contemporánea*, marzo de 1880, p. 65.
- ³ Al respecto, cabe destacar las publicaciones de Carlos González y Montse Martí sobre los pintores españoles en Roma y en París (1850-1900): González y Martí 1987; González y Martí 1989.
- ⁴ El concepto de pintura de género histórico fue estudiado en el caso francés por Michaël Vottero en su tesis doctoral y en su publicación posterior, Vottero 2012, pp. 79-82. En el caso español, Victoria Bonet se ocupó de la imagen generada por esta pintura, véase Bonet 2000, pp. 145-56.
- ⁵ Sobre esta revisión historicista de las escuelas pictóricas del pasado en la pintura de género, véase Juberías 2021b, pp. 180-203.
- ⁶ Este fenómeno fue estudiado en Reyero 1991, pp. 314-22.
- ⁷ Penalba 2021, pp. 396-446.
- ⁸ El rol desempeñado por la pintura de historia en este proceso fue estudiado por Tomás Pérez Vejo en su tesis doctoral: Pérez Vejo 2001.
- ⁹ Peiró 2017.
- ¹⁰ Sobre la construcción de una noción de «escuela pictórica española» y la reivindicación de estos creadores a través de los discursos institucionales y privados (historia, crítica, coleccionismo y museografía), cabe destacar Portús 2012. Pierre Géal también reflexionó sobre el carácter reciente de la invención de esta noción en el caso español, que tuvo lugar fundamentalmente en los siglos XVIII y XIX, cuestionando la noción del naturalismo tradicionalmente asociado a esta escuela, véase Géal 1999, pp. 251-60.
- ¹¹ Sobre la relación entre la categorización de la escuela española de pintura y la génesis de un canon pictórico nacional a través del Prado, véase Afinoguénova 2009.
- ¹² Luis Alfonso y Casanovas, «La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días», *Revista Contemporánea*, marzo de 1880, cit.
- ¹³ *Ibidem*, p. 65.
- ¹⁴ Este mismo interés por la pintura española de los siglos XVI y, sobre todo, XVII se apreció en los críticos franceses, en hispanistas tan notables como Louis Viardot: Sangla 2020, pp. 123-36. Esta invención de la escuela pictórica española no se puede comprender sin tener en cuenta las aportaciones de los primeros historiadores del arte español en el país vecino, que se suman a la línea de trabajo de pioneros españoles como Valentín Carderera, Gregorio Cruzada Villamil o, años después, Manuel Bartolomé Cossío.
- ¹⁵ Francisco Alcántara, «La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890», *La Ilustración Ibérica*, 21 de junio de 1890, p. 390.
- ¹⁶ Así se aprecia en un artículo en el que se indicaba que Velázquez «fue aún más nacional que Murillo» («La moderna pintura española», *El Imparcial*, 21 de diciembre de 1885, p. 1).
- ¹⁷ La fortuna crítica de Murillo ha sido investigada en García Felguera 2017. Sobre la dicotomía entre Murillo como «pintor del cielo» y Velázquez como «pintor del suelo», cabe destacar Álvarez Rodríguez 2015, pp. 134-47. En este sentido, la revisión de la fortuna crítica de los maestros españoles ha sido una de las líneas de investigación desarrolladas por José Álvarez Lopera. Para el caso de Velázquez, véase Álvarez Lopera 2004, pp. 259-72.
- ¹⁸ Esta valoración se constata en la dedicación de salas monográficas a Murillo, Velázquez, Ribera y Goya, tal y como se aprecia en los planos del Museo del Prado publicados por las guías de viajes de comienzos del siglo XX. Juberías 2021a.
- ¹⁹ El objetivo de este estudio es señalar cuáles fueron las principales aportaciones del pintor al panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XIX. No se pretende elaborar un listado exhaustivo de todas las obras presentadas por el artista a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que puede encontrarse en la *Galería* de Manuel Ossorio (Ossorio 1883-84, pp. 525-27). También abordó brevemente su figura —centrándose en su herencia goyesca— Enrique Lafuente Ferrari (Lafuente 1947, pp. 218-19).
- ²⁰ Vegue y Sánchez Cantón 1921, pp. 150-54.
- ²¹ José de Siles, «Muertos ilustres. El pintor Pérez Rubio», *La Época*, 2 de enero de 1889, p. 2.
- ²² «Libro de matrículas 1857-1865», Archivo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, fols. 197v y 198r.
- ²³ José de Siles, «Muertos ilustres. El pintor Pérez Rubio», cit.
- ²⁴ Lorente 2013, pp. 476-77.
- ²⁵ J. de Granda, «Variedades. Crónica de la capital. Nuevo Liceo», *El Clamor Público*, 14 de abril de 1859, p. 3.
- ²⁶ M. Rodríguez, «Gacetilla. Sociedad de Bellas Artes», *La España*, 28 de abril de 1859, p. 4.
- ²⁷ Fidelo, «Conversación», *Suplemento del Mundo Pintoresco*, 15 de mayo de 1859, p. 1. Más adelante explico la actividad de Pérez Rubio como copista en el Prado.
- ²⁸ «Variedades. Crónica de la capital. Nos alegramos», *El Clamor Público*, 28 de octubre de 1862, p. 3. El nombre del infante don Sebastián es arrojado en relación a su colección en *La Época*, 31 de diciembre de 1862, p. 4. El infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza amasó, a lo largo de su vida, una valiosísima colección artística que para 1835 ya contaba con más de doscientas pinturas. Cuando adquirió la obra de Pérez Rubio acababa de asentarse en Madrid, en un palacete propiedad de la casa real en la calle Alcalá. Para más información, véase Águeda 2003, pp. 48-63.
- ²⁹ *La Correspondencia de España*, 14 de enero de 1863, p. 1. La reproducción fotográfica del cuadro se conserva en el Archivo Ruiz Vernacci de la Fototeca del IPCE, inv. VN-32143.
- ³⁰ P-6410 y P-6228.
- ³¹ Gutiérrez Burón 2008, p. 456.
- ³² Tomamos aquí como referencia las dimensiones de los cuadros sin el marco.
- ³³ Barón 2007, pp. 137-38.
- ³⁴ *Catálogo* 1867, p. 54.
- ³⁵ Colección Municipal de Navalcarnero. La obra fue adquirida en la Galería Manolo Piñanes. Quisiera expresar mi agradecimiento al personal del Ayuntamiento de Navalcarnero el permitirme acceder a la colección en febrero de 2022.
- ³⁶ Esta obra forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado, P-6042.
- ³⁷ *Catálogo* 1867, p. 53.
- ³⁸ Eduardo de Mariátegui, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Arte en España* 1867, p. 35.
- ³⁹ Subastada en Alcalá Subastas, el 17 de junio de 2021, lote n.º 1034. La tabla tiene adherida una etiqueta de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico con la siguiente información: inv. 15576; procedencia: CNT; y n.º de col. 2277.
- ⁴⁰ *Exposición Aragonesa* [1868], p. 14.
- ⁴¹ «Solicitudes de plaza de Pedro Sáez y Aspiazua y Antonio Pérez Rubio», Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Ultramar, ULTRAMAR, 4718, exp. 1 (Madrid, 1868).
- ⁴² En palabras de Carlos Reyero, Pérez Rubio fue el pintor que abordó con mayor frecuencia asuntos anecdóticos inspirados en épocas pasadas de la monarquía hispánica. Reyero 2015, pp. 148-49.
- ⁴³ *La Correspondencia de España*, 30 de junio de 1868, p. 2. La reproducción fotográfica del cuadro se conserva en el Archivo Ruiz Vernacci, inv. VN-05369.
- ⁴⁴ Gregorio Cruzada Villamil, «Las bellas artes en España en 1870», *Almanaque del Museo de la Industria para 1871*, 1870, p. 23.
- ⁴⁵ Lienzo adquirido por el artista francés Zacharie Astruc. *Collection* 1878, p. 46.
- ⁴⁶ Tubino 1871, p. 245.
- ⁴⁷ *Catálogo* 1876, p. 62. Museo Nacional del Prado, P-5931.
- ⁴⁸ Iglesias 1994, p. 188.
- ⁴⁹ La misma deriva se apreció en el arte de otros pintores españoles de asuntos castizos, véanse las pinturas del artista Ángel Lizcano, más oscuras y de paleta somera en sus inicios y más brillantes a medida que fue avanzando su producción. Arias 1981, pp. 143-62. Pérez Rubio y Lizcano han sido frecuentemente relacionados por autores como Lafuente 1947.
- ⁵⁰ *Catálogo* 1878, pp. 64-65.
- ⁵¹ *Collection* 1878, pp. 45-46.
- ⁵² La obra pertenece a la Fundación Zuloaga y se conserva en Santiago Etxea (Zumaya, Guipúzcoa).
- ⁵³ «Círculo de Bellas Artes», *El Demócrata*, 14 de julio de 1880, p. 4.

- ⁵⁴ Fermín Herrán, «La exposición de pinturas del Círculo de Bellas Artes (I)», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre de 1880, p. 366.
- ⁵⁵ *Apuntes* 1880, p. 66.
- ⁵⁶ Macías Coque, «Una visita de confianza», *El Día*, 20 de marzo de 1882, p. 7.
- ⁵⁷ P-4555.
- ⁵⁸ P-7406.
- ⁵⁹ P-4028.
- ⁶⁰ Fotografía conservada en el Archivo Ruiz Vernacci, VN-33505.
- ⁶¹ Alfredo Vicenti, «Exposición de Bellas Artes. VII», *El Globo*, 8 de junio de 1881, p. 1.
- ⁶² «Sección de noticias», *El Imparcial*, 16 de julio de 1881, p. 3. En el actualidad forma parte de las colecciones de la Comunidad de Madrid.
- ⁶³ HF00833/031.
- ⁶⁴ «Mosaico», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 3 de enero de 1883, p. 2.
- ⁶⁵ «Sección de noticias», *El Imparcial*, 7 de junio de 1883, p. 3.
- ⁶⁶ Luis Alfonso, «La Exposición del Círculo de Bellas Artes. II», *La Época*, 11 de junio de 1883, p. 4.
- ⁶⁷ P-6013 y P-5714.
- ⁶⁸ Manuel Plá y Valor, «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884», *La Ilustración Ibérica*, 5 de julio de 1884, pp. 422-23.
- ⁶⁹ *Anuario* 1885, p. 185.
- ⁷⁰ P-5380, P-6016 y P-6824.
- ⁷¹ «Libro de copistas 1882-1886», Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sign. L1 (disponible en línea; última consulta julio de 2023). Las páginas del documento original no se encuentran numeradas, sin embargo, se ofrece aquí la numeración del documento en formato PDF con el fin de facilitar al lector su consulta: pp. 4, 10, 11, 14.
- ⁷² *Ibidem*, pp. 37, 65.
- ⁷³ «Libro de copistas 1887-1895», Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sign. L3 (disponible en línea; última consulta julio de 2023). Las páginas del documento original no se encuentran numeradas, sin embargo, se ofrece aquí la numeración del documento en formato PDF con el fin de facilitar al lector su consulta: pp. 14, 17, 20, 21, 22, 24.
- ⁷⁴ *Ibidem*, pp. 53-55.
- ⁷⁵ Véanse José Fernández Bremón, «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1888, p. 2; y H[ermenegildo] Giner de los Ríos, «Revista artística. La Exposición del Círculo de Bellas Artes», *La Justicia*, 18 de mayo de 1888, p. 2.
- ⁷⁶ «Sucesos de Madrid», *El Día*, 7 de diciembre de 1888, p. 2.
- ⁷⁷ «Noticias varias», *El Correo Militar*, 11 de diciembre de 1888, p. 3.
- ⁷⁸ Ceferino Araujo Sánchez, «Antonio Pérez Rubio», *El Día*, 13 de diciembre de 1888, p. 1.
- ⁷⁹ Vegue y Sánchez Cantón, p. 151.
- ⁸⁰ *Ibidem*.
- ⁸¹ Inv. núms. 00035.105 y 1991/018/0001-625.
- ⁸² P-6016.
- ⁸³ Bourdieu 1995, p. 24.
- ⁸⁴ Gómez-Moreno 1993, p. 248.
- ⁸⁵ García Villalba 2020, pp. 127-37.

BIBLIOGRAFÍA

- AFINOGUÉNOVA 2009. Eugenia Afinoguénova, «Painted in Spanish»: The Prado Museum and the Naturalization of the “Spanish School” in the Nineteenth Century», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10, 3 (2009), pp. 319-40.
- ÁGUEDA 2003. Mercedes Águeda Villar, «El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX (1811-1835)», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 157 (2003), pp. 48-63.
- ÁLVAREZ LOPERA 2004. José Álvarez Lopera, «Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano», *Actas del Symposium Internacional Velázquez*. Sevilla, 2004, pp. 259-72.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ 2015. María Victoria Álvarez Rodríguez, «A vueltas con Murillo y Velázquez en la España de comienzos del reinado isabelino: la fortuna crítica del “pintor del cielo” y el “pintor del suelo” en la revista *El Artista* (1835-1836)», *Atrio*, 21 (2015), pp. 134-47.
- ANUARIO 1885. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid, 1885.
- APUNTES 1880. *Apuntes de la primera exposición del Círculo de Bellas Artes con dibujos originales de los autores*. Madrid, 1880.
- ARIAS 1981. Enrique Arias Anglés, «Aportaciones a la vida y a la obra de Ángel Lizcano», *Archivo Español de Arte*, 54, 214 (1981), pp. 143-62.
- BARÓN 2007. Javier Barón Thaidigsmann, *El siglo XIX en el Prado*. Madrid, 2007.
- BONET 2000. Victoria Bonet Solves, «Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 145-56.
- BOURDIEU 1995. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, 1995.
- CATÁLOGO 1867. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*. Madrid, 1867.
- CATÁLOGO 1876. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*. Madrid, 1876.
- CATÁLOGO 1878. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*. Madrid, 1878.
- COLLECTION 1878. *Collection de M. Z. Astruc. Tableaux anciens et modernes. Aquarelles et sculptures par Zacharie Astruc. Sculptures diverses, meubles, objects d'art*. París, 1878.
- EXPOSICIÓN ARAGONESA [1868]. *Exposición Aragonesa de 1868. Catálogo de los expositores premiados a propuesta de la Junta General del Jurado*. Zaragoza, [1868].
- GARCÍA FELGUERA 2017. María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, 2017 (2.ª ed.).
- GARCÍA VILLALBA 2020. Miriam García Villalba, «Las voces de la marginalidad: teoría y práctica de la exclusión, análisis de términos en la periferia de los siglos XIX-XX», *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 30, 1 (2020), pp. 127-37.
- GÉAL 1999. Pierre Géal, «L'invention de l'école espagnole de peinture aux XVIIIe et XIXe siècles», *Image et Hispanité. 1ère journée du GRIMH*. Lyon, 1999, pp. 251-60.
- GÓMEZ-MORENO 1993. María Elena Gómez-Moreno, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX, Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid, 1993, t. XXXV.
- GONZÁLEZ y MARTÍ 1987. Carlos González y Montse Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona, 1987.
- GONZÁLEZ y MARTÍ 1989. Carlos González y Montse Martí, *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona, 1989.
- GUTIÉRREZ BURÓN 2008. Jesús Gutiérrez Burón, «Cervantes y “El Quijote” en las exposiciones de Bellas Artes del siglo XIX», *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. (2008), pp. 455-74.
- IGLESIAS 1994. Concepción Iglesias, «Antonio Pérez Rubio (1822-1888). Intriga contra don Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del Buen Retiro», en José Luis Díez García (ed.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* [cat. exp. itinerante Toledo, Museo de Santa Cruz y sedes sucesivas]. Madrid, 1994, pp. 188-89.
- JUBERÍAS 2021a. Guillermo Juberías Gracia, «Imitando al artista “más español”. Goya y la construcción de una identidad nacional en la pintura de género española (1868-1919)», *ILCEA*, 44 (2021).
- JUBERÍAS 2021b. Guillermo Juberías Gracia, «La evocación nostálgica del Barroco y del Rococó en la pintura de género de la segunda mitad del siglo XIX: el caso de los artistas aragoneses en París», *Atrio*, 27 (2021), pp. 180-203.

- LAFUENTE 1947. Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid, 1947, pp. 218-19.
- LORENTE 2013. Jesús Pedro Lorente Lorente, «Las asociaciones de amigos de las artes y sus exposiciones en el siglo XIX. Modelos internacionales, e interrogantes sobre su desarrollo en España», en María Isabel Álvaro Zamora, Concepción Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia (coords.), *Estudios de historia del arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza, 2013, pp. 476-77.
- OSSORIO 1883-84. Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84.
- PEIRÓ 2017. Ignacio Peiró Martín, *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*. Madrid, 2017.
- PENALBA 2021. Jaume Penalba Alarcón, «La Maison Goupil y la internacionalización de la pintura española del siglo XIX», en Ester Alba Pagán y Rafael Gil Salinas (eds.), *Joaquín Agrasot. Un pintor internacional* [cat. exp., Valencia, Generalitat Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana]. Valencia, 2021, pp. 396-446.
- PÉREZ VEJO 2001. Tomás Pérez Vejo, «Pintura de historia e identidad nacional en España», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- PORTÚS 2012. Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid, 2012.
- QUIÑONES 1645. Luis Quiñones de Benavente, *La maya. Entremés famoso*. Madrid, 1645.
- REYERO 1991. Carlos Reyero Hermosilla, «Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 8 (1991), pp. 314-22.
- REYERO 2015. Carlos Reyero Hermosilla, «La decadencia de la monarquía hispana en el imaginario del siglo XIX», en José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*. Madrid, 2015, pp. 130-64.
- SANGLA 2020. Louise Sangla, «La naissance d'une histoire française de la peinture espagnole : Louis Viardot (1800-1883)», *Locvs Amoenus*, 18 (2020), pp. 123-36.
- TUBINO 1871. Francisco María Tubino y Oliva, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*. Madrid, 1871.
- VEGUE Y SÁNCHEZ CANTÓN 1921. Ángel Vegue y Goldoni y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Tres salas del Museo Romántico. (Donación Vega Inclán)*. Catálogo. Madrid, 1921.
- VOTTERO 2012. Michaël Vottero, «Le goût du passé dans la peinture de genre», *La peinture de genre en France après 1850*. Rennes, 2012, pp. 79-82.