

El *Autorretrato e interior de estudio*  
de Antonio Gisbert en la colección  
del Museo de Bellas Artes de Bilbao



Luis Alberto Pérez Velarde

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

### **Créditos fotográficos**

- © Archivo del Congreso de los Diputados: figs. 5 y 8
- © Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia: fig. 2
- © Bilboko Arte Ederren Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 1
- Cortesía Luis Alberto Pérez Velarde: fig. 6
- © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier: fig. 9
- © Patrimonio Nacional: fig. 3
- © Publicación FCB: La mirada de un anticuario, FCB. 2007, p. 62. Fotógrafo: Bob Schalkwijk: fig. 7
- © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: fig. 4

Texto publicado en:

*Buletina = Boletín = Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 10, 2016, pp. 121-144.

Con el patrocinio de:



«El primer impulso de un aficionado [...] es de formar una colección de pinturas en su gabinete. Yo quisiera que antes lo hiciese de estampas y dibujos porque conducen infinito para conocer el mérito de las pinturas»<sup>1</sup>.

En el año 1916 ingresó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, procedente de la colección del barón de Quinto, un autorretrato del pintor Antonio Gisbert (1834-1901) en su taller [fig. 1]<sup>2</sup>. La obra se puede fechar hacia 1865, coincidiendo con la estancia del pintor en París, ciudad en la que vivió en varias ocasiones a lo largo de su vida y donde realizó algunas de sus obras más significativas.

Tradicionalmente los autorretratos, que se convirtieron en un género común entre los pintores del siglo XIX, han servido para expresar el estado de ánimo de los artífices y recoger la esencia de su personalidad artística a través de los elementos representados en la escena. La mayoría de los pintores utilizaron su autorretrato como un auténtico manifiesto de su capacidad artística aludiendo a su condición de pintor o a su estatus social. A tenor de la definición propuesta por el Diccionario de la Real Academia Española sobre el término autorretrato, no hay demasiadas dudas sobre lo que podemos entender por este género artístico: «retrato de una persona hecho por ella misma»<sup>3</sup>.

Identificamos la figura que aparece en el cuadro con Antonio Gisbert por la relación con sus primeras fotografías [fig. 2], donde el rostro del pintor, enmarcado por suaves cabellos negros bajo una alta frente provocada por una calvicie prematura, deja entrever una barba larga y poblada, una nariz aguileña y fina y unos ojos grandes y negros de mirada enérgica que le prestan todo el encanto de un pintor romántico.

Antonio Gisbert fue un artista que se autorretrató en varias ocasiones a lo largo de su vida, con abundantes ejemplos en algunas de sus obras más conocidas. En efecto, aparece en *Rebeca y Eliezer* [fig. 3], pintura que corresponde a un ejercicio de oposición de la Real Academia de San Fernando para obtener la pensión en Roma. Se trata de un tema bíblico que representa el encuentro de ambos personajes en el pozo, hecho que se produjo a las afueras de la ciudad de Najor, situada en Mesopotamia. Gisbert puede identificarse con

---

1 Ceán Bermúdez 1805, pp. 19-20.

2 Ese año el museo adquirió al barón de Quinto, de quien sólo se sabe que se llamaba José Muñoz, *Capricho arquitectónico con un palacio* de Bernardo Bellotto, atribuido entonces a Hubert Robert, y este autorretrato de Gisbert. Véase Novo 2010, pp. 207 y 216, nota 69.

3 Francisco Calvo Serraller. «Las apariencias también engañan» en *El País*, suplemento «Babelia», 30 de agosto de 2008, p. 18.



© Material protegido

1. Antonio Gisbert (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1901)  
*Autorretrato e interior de estudio*, c. 1865  
Óleo sobre lienzo. 48 x 37,5 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/108



2. Antonio Gisbert  
Fotógrafo: Jean Laurent  
Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia  
N.º inv. 23465-102

Eliezer, el siervo más viejo de Abraham, cuyos rasgos fisionómicos y poblada barba recuerdan al aspecto del joven pintor alicantino.

También se erigió como uno de los protagonistas en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* [fig. 5], una obra que le permitió consagrarse como representante de las ideas progresistas en los círculos artísticos y políticos de su tiempo. Se representa como uno de los propios comuneros en su dramática acción de ascender las escaleras del improvisado patíbulo levantado en la plaza mayor de Villalar, mientras que un fraile anciano trata de consolarle empuñando un pequeño crucifijo. A partir de este lienzo, Gisbert se convirtió en el pintor predilecto del partido liberal, que en sus alternancias de poder en el gobierno no dejó de favorecerle.

Nuevamente le identificamos en *Doña María de Molina presentando a su hijo el infante don Fernando a las Cortes de Castilla reunidas en Valladolid en 1295*, cuadro que le fue encargado a finales de 1860 por la Comisión de Gobierno Interior del Congreso mientras que Casado realizaba la pareja, *El juramento de las Cortes de Cádiz de 1810*. Concretamente se sitúa entre la multitud como uno de los personajes que jura fidelidad al rey-niño llevando su mano derecha al pecho como uno de los fervientes seguidores de Castilla, con los rasgos físicos ya aludidos muy reconocibles. La elección del tema se debió, probablemente, al deseo de tratar un motivo, el de la reina heroína que lucha por demostrar su legitimidad sucesoria y la de su linaje, con evidente aplicación en el momento histórico en que se realizó la pintura: el reinado de Isabel II. Además, el pintor Martín Rico también asoma en la composición como afirma en sus *Recuerdos*: «Gisbert pintaba su cuadro de doña María de Molina, que está en el Congreso, y serví de modelo para uno de los guerreros, que parecía un rey de espadas»<sup>4</sup>.

Por último, se autorretrata con extraordinario verismo en su obra más conocida *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* como uno de los frailes capuchinos que venda los ojos a Francisco Fernández Golfín, ex ministro de la Guerra que aprieta con su mano derecha la de Torrijos antes de ser fusila-

---

4 Rico 1907, pp. 40-41.





3. Antonio Gisbert (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1901)  
*Rebeca y Eliezer*, 1853  
Óleo sobre lienzo. 122 x 167 cm  
Palacio de Aranjuez, Madrid. Patrimonio Nacional

dos. La pintura fue un encargo del gobierno liberal de Práxedes Mateo Sagasta, un gran cuadro que sirviera como ejemplo para las futuras generaciones de la defensa de las libertades por parte del general José María Torrijos, al que puso fin Fernando VII. En estos momentos Gisbert tenía cincuenta y cuatro años y el paso del tiempo empezaba a asomarse en su envejecido rostro, como bien refirió Adrián Espí: «Reparemos en su semblante, descapuchémosle por un momento; nos encontraremos entonces con una testa prácticamente calva; he ahí su peculiar nariz, sus ojos hundidos en las propias órbitas, su mentón poblado con barba gris»<sup>5</sup>.

## Historiografía

Tras su ingreso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la obra figuró en los primeros catálogos de la institución, como el editado en 1932. También fue recogida en 1969 por Crisanto de Lasterra, que la describe en estos términos: «El artista, visto en la intimidad de su estudio. Tocado con la ancha boina que usaban los pintores de la época, está sentado en una silla de terciopelo rojo hojeando una carpeta de dibujos que tiene sobre las rodillas. Al lado, una mesita escritorio y, en la pared, copias de Leonardo, Rafael y otros maestros. Al fondo, en la penumbra, una librería»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Espí 1966, p. 6.

<sup>6</sup> Lasterra 1969, p. 49, n.º 108.

En los últimos tiempos ha llamado la atención de numerosos especialistas. En opinión de Wifredo Rincón, es un «compendio de la actitud y de la formación del artista decimonónico, adiestrado en la pintura copiando lienzos de maestros antiguos en sus estancias como pensionado de Roma y París, ilustrándose con los libros de su librería, algunas de ellas de considerable importancia y repasando los cientos de dibujos, bocetos, apuntes o simples bosquejos que guarda en sus carpetas, quién sabe si para encontrar un tema o desarrollar una idea»<sup>7</sup>.

A la vista de lo que escribe José Luis Díez, el cuadro es «una de las obras más sugerentes y deliciosas del género», y Gisbert se representa «no ejerciendo su profesión de pintor, cuyos útiles apenas asoman tímidamente en el borde izquierdo del lienzo, sino en el acto de contemplar una carpeta de estampas y dibujos»<sup>8</sup>.

Para Adrián Espí, «viste Gisbert elegantemente, con traje de corte romántico como, en realidad, siempre fue, un romántico que no quiso que pasara el tiempo, pintando en el París de Monet y de Pissarro con técnicas, procedimientos y visiones totalmente distintas, pertenecientes incluso a otro mundo y a otra época rococó llena de luminarias»<sup>9</sup>.

Según Carlos Reyero, destacan «tres cuestiones importantes: en primer lugar, su apariencia física, descuidada, pero, al propio tiempo, atildada, elegante, correspondiente a un hombre bien situado en su tiempo; en segundo lugar quiere presentarse como un hombre culto al aparecer rodeado de libros en una estancia confortable; y en tercer lugar, se autorretrata con unos referentes plásticos inequívocos que aluden a Leonardo, Rafael e Ingres, fundamento de la corriente purista»<sup>10</sup>.

María Dolores Antigüedad del Castillo lo analiza en «relación en el sentido, que no en la forma, con el retrato que Edouard Manet hace de Emile Zola (1867-1868). El escritor aparece sentado en un sillón y en la pared del fondo podemos ver un grabado del japonés Utamaro, un biombo evidentemente también oriental y una reproducción de *Los borrachos* de Velázquez, además de su *Olimpia*. Manet como Gisbert también deseaba reconocer sus deudas con el pasado»<sup>11</sup>.

Subraya Carlos G. Navarro «el carácter independiente del artista respecto a sus contemporáneos españoles en París, pues, de hecho, aquí parece reconocer como únicos maestros a pintores que en la década de 1860 eran auténticos mitos –sobre todo para un pintor de historia en la estela del purismo académico como lo fue Gisbert– y cuyo magisterio sólo podía ser el de la admiración y el reconocimiento que suscitaba el recuerdo de su obra»<sup>12</sup>. Recientemente, se refirió al cuadro como «una auténtica declaración de su credo estético, única en el contexto español»<sup>13</sup>.

## Vida de Antonio Gisbert

Cuando a las doce horas de la mañana del 19 de diciembre de 1834 Antonio Gisbert vino al mundo en la localidad alicantina de Alcoy, casi acababa de concluir el opresivo reinado de Fernando VII. En el momento de su nacimiento, la familia gozaba de una buena posición social y económica. El muchacho cursó los pri-

---

7 Rincón 1991, p. 36.

8 Madrid 1997, p. 54.

9 Espí 1999, p. 114.

10 Reyero 2002, p. 345.

11 Antigüedad del Castillo-Olivares 2004, p. 76.

12 G. Navarro 2008, p. 240.

13 G. Navarro 2015, p. 86.



4. Antonio Gisbert (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1901)  
*Venus Anadiómena*, 1858  
Óleo sobre lienzo. 225 x 119 cm  
Real Academia Bellas Artes de San Fernando, Madrid

meros estudios en la escuela local del presbítero Antonio González Valor<sup>14</sup>, donde demostró poca afición por los libros, como insiste en indicar la mayoría de sus biógrafos, pero mucha por el arte, ya que se dedicaba a pintar decorados de modestas obras teatrales ayudando a su padre en la realización de bastidores, lo que le valió ser conocido con el sobrenombre del «pintoret».

Desde sus inicios, mostró predilección por el género del retrato con una pasmosa capacidad para representar el máximo parecido del modelo gracias a sus excepcionales dotes para el dibujo. El amor de Gisbert por su familia quedó patente en la serie de retratos que realizó de sus seres más queridos, que trascendieron desde su origen el ámbito estrictamente privado para convertirse en trabajos pictóricos de gran calidad, buenos testimonios de sus comienzos como pintor en Alcoy. En estos retratos familiares destaca esa proximidad afectiva donde la expresividad sentimental y el protagonismo del personaje mismo, despojado de cualquier nota accesorio, cobran valor absoluto.

Hacia 1848 Gisbert viajó a Madrid para ingresar como aprendiz en el taller de un pintor escenógrafo, amigo de la familia, y establecerse definitivamente allí. Después pasó a los Estudios Menores de Dibujo, dependientes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que estaban establecidos en la calle de Santa Catalina, para finalmente hacerlo a las clases superiores de la misma Academia, en donde recibió la

---

<sup>14</sup> En un ejercicio de caligrafía, conservado en el Archivo Municipal de Alcoy, figura la siguiente inscripción que confirma esta relación: «Por Antonio Gisbert Discípulo de D. Antonio González Valor año 1848». Además, en una colección particular alcoyana se conserva un retrato del mencionado presbítero realizado por el joven Gisbert.



mejor formación que era posible obtener entonces en España con maestros rigurosos, algunos de ellos los pintores más sobresalientes del periodo, lo que le hizo destacar en el género del retrato y en la pintura de historia.

En la capital, Gisbert no sólo se convirtió en un gran pintor, sino también en un historiador a la manera apasionada y liberal de los escritores de su época y en un asiduo de las tertulias literarias que se celebraban en los cafés madrileños. No dominaba únicamente la maestría del dibujo y el sentido del color; era, además, un gran romántico<sup>15</sup>.

José de Madrazo, figura clave para entender el arte de este periodo y que, como discípulo de David, supo transmitir directamente a sus alumnos los preceptos del neoclasicismo daviniano riguroso desde París a Madrid<sup>16</sup>, adivinó en Gisbert un gran artista y le alentó de continuo. En plazo no muy largo quedaron brillantemente confirmados los juicios del ilustre maestro porque Gisbert ganó, en reñidísimas oposiciones, una plaza de pensionado en Roma con su cuadro *La resurrección de Lázaro*<sup>17</sup>.

Premiado para el estudio de las Bellas Artes en Roma, a finales de 1855 se trasladó a Italia para continuar con su formación de pensionado por el Estado junto al pintor Casado del Alisal y el escultor Moratilla. Pensionado, por tanto, durante los tres años que discurrieron entre 1855 y 1858, desde allí remitió los trabajos consiguientes a la Real Academia madrileña, entre los que se encontraba la *Venus Anadiómena* [fig. 4]. A su llegada, el alicantino se dedicó a recorrer los monumentos y las galerías que eran de visita obligada para todo artista que viajaba a la Ciudad Eterna, entre los que tenían especial relevancia la Basílica de San Pedro del Vaticano y la Capilla Sixtina.

La Antigüedad y de las obras artísticas del Renacimiento fueron puntos de referencia obligados, por lo que el viaje a Roma pasó a convertirse en una peregrinación para enfrentarse con los más bellos testimonios del arte del pasado. Para un pintor como él, nacido dentro de una familia modesta, la estancia romana supuso un estímulo fundamental para orientar sus estudios artísticos y conocer allí, de primera mano, la gran tradición pictórica del Renacimiento a través de Miguel Ángel y Rafael.

Su trayectoria en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes estuvo marcada por la defensa de los ideales liberales a través de ejemplos históricos. Desde Italia participó en la Exposición de 1858 presentando una pintura de historia, *Los últimos momentos del príncipe Don Carlos*. En toda su obra puede apreciarse una plástica depurada, deudora del purismo de raíz académica sobre el que evolucionó su propia personalidad artística, adecuada sobre todo para la pintura de grandes formatos. La maduración de su estilo, ordenado y sereno, se produjo con *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* [fig. 5], que presentó en la Exposición de 1860 obteniendo la medalla de primera clase. Este lienzo le aseguró para siempre la reputación de artista comprometido con la ideología liberal y la concesión de la prórroga de su pensión para pasar a París.

Con el objetivo de configurar su personalidad artística, se fijó en las obras maestras de los pintores del Renacimiento y en la producción del grupo de los nazarenos. También en sus obras es posible encontrar influencias tanto de los románticos franceses como del costumbrismo italiano de la época. Las distintas tendencias, como el sentido influjo de Federico de Madrazo, se entremezclan para llegar a conformar una interesante producción.

---

15 Lago 1916, p. 23.

16 David recibía en su atelier a jóvenes estudiantes de arte que sabían pintar perfectamente y que procedían de toda Europa. De España acudió José de Madrazo, hecho que influiría enormemente en la posterior generación de pintores.

17 *La Época*, 29 de noviembre de 1901, p. 1.



5. Antonio Gisbert (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1901)  
*Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, 1860  
 Óleo sobre lienzo. 255 x 365 cm  
 Archivo del Congreso de los Diputados, Madrid  
 N.º inv. 02105

Gisbert emprendió su viaje a París con una pensión del gobierno a finales de febrero de 1861. A principios de marzo de ese mismo año se estableció en la capital francesa con el objetivo de pasar dos años más en el extranjero y poder así pintar otro cuadro cuyo asunto sería doña María de Molina presentando a su hijo, el niño rey don Fernando IV «el Emplazado», a las Cortes de Valladolid; en la misma casa que Léon Bonnat, ya de vuelta a Roma, inició el inmenso lienzo dedicado a María de Molina<sup>18</sup>, cuadro que criticó Raimundo de Madrazo considerándolo «la decadencia de la pintura de historia»<sup>19</sup>.

Por esos momentos, nuestro pintor residía en el número 7 de la rue Chaptal y su taller estaba situado en su propia casa, como era común en este barrio de artistas próximo a Montmartre y Batignolles. Todos los artistas españoles residentes en París llevaban la despreocupada vida de la bohemia, discutiendo por las noches en los cafés del pasaje Jouffroy, uno de los lugares más animados del bulevar Montmartre: «Catalanes y valencianos, madrileños y bilbaínos, se reunían todas las noches en casa Garen, un café que había en el boulevard Montmartre, junto al pasaje Jouffroy. Tanto los que habitaban en la orilla derecha como los que residían en la izquierda, así los que frecuentaban el taller de Couture, Gerôme, Meissonier o Gleyre, como los pensionados, que asistían a la Escuela, entonces Imperial de Bellas Artes, iban a tomar su bock o su demi-tasse, en la pieza interior de aquel establecimiento que podía considerarse como el consulado

<sup>18</sup> Rico 2012, p. 23.

<sup>19</sup> La idea que se tenía de la pintura de historia por parte de esta nueva generación de artistas la transmitió Raimundo de Madrazo con motivo del cuadro de Antonio Gisbert para la Sala del Congreso de Madrid: «Este cuadro nos parece bastante bueno, pero es mediocre, y representa la decadencia de la pintura de historia tratada a la manera de Paul Delaroche. Casado hace el pendant». Bilbao 2006, p. 76.

general de la España artística en París. Los pintores de caballete eran los primeros en llegar, venían luego los dibujantes, los escenógrafos después. Se discutía acaloradamente de cosas de arte, se traían a colación las sabrosas anécdotas de taller, se murmuraba un tanto de los amigos ausentes y se recordaba un poco a los compañeros de Barcelona, Valencia o Madrid, mientras pasaba de mano en mano la imprescindible caja de rapé, donde pellizcaban todos sin distinción, pagando tributo a un vicio que todavía no había pasado a la historia ni para el mundo de los artistas ni para el resto de los mortales. Con más o menos asiduidad, todos los melencólicos miembros de la colonia concurrían a aquel centro de reunión, asamblea de discusión artística, gaceta de noticias transpirenaicas y bolsa de anécdotas y bons mots»<sup>20</sup>.

En aquel París en transformación de los primeros años sesenta, donde el 15 de mayo de 1863 se inauguraba el *Salon des Refuses* quince días después de la apertura del Salón oficial, el nutrido grupo de artistas españoles solía reunirse en unas animadas tertulias de sobremesa en el café de Mulhouse: «Los jóvenes artistas españoles que se hallan en París dedicados a la pintura trabajan con gran provecho, según leemos en una carta de aquella capital. Gisbert y Casado tienen bastante adelantados los cuadros que están pintando para el gobierno, y todos esperan de su mano dos nuevas obras dignas de las que tan justa reputación les han adquirido»<sup>21</sup>.

Gisbert pasó largas temporadas en París, ciudad que conocía bien, pero en la primavera de 1868 decidió regresar a Madrid. Durante esta nueva etapa asumió la responsabilidad de poner en imágenes las aspiraciones ideológicas de los liberales progresistas que conspiraban contra Isabel II y apoyaban a Amadeo de Saboya. Después de la Revolución de 1868, una serie de cargos públicos consagraron su imagen de pintor oficial: director del Museo Real y director del Museo de Tapices de El Escorial. Al mismo tiempo, creaba la nueva imaginería liberal en los retratos del duque y la duquesa de la Torre, del duque y la duquesa de Prim y Amadeo I, y continuaba poniendo imágenes a pasajes seleccionados de la historia de España. Sus retratos suponen además de una soberbia lección de pintura, la plasmación de un lenguaje retratístico con influencias francesas. Su formación juvenil, con sus estancias en Madrid, Roma y sobre todo París, donde tiene la oportunidad de ver y estudiar las obras de los retratistas expuestas en diferentes museos a los que acudía como copista, fue fundamental para definir las líneas maestras de su estilo.

Precisamente su vida estuvo estrechamente relacionada con la capital francesa, ciudad que ya conocía tras la etapa inicial en la década de los sesenta y que fue la elegida para exiliarse voluntariamente y pasar los últimos años de su vida. Allí concurrió a los Salones, certámenes que a lo largo del siglo XIX exponían de manera preferente las pinturas académicas que respondían al buen gusto artístico, dictado por la Academia de Bellas Artes parisina, que sentaba sus bases en el estudio del desnudo, la corrección estilística, el dominio del dibujo sobre el color y el equilibrio de las composiciones.

En París se estableció un buen número de pintores españoles a la sombra de los marchantes más prestigiosos del momento, quienes comercializaban sus obras en Europa y Estados Unidos. Gisbert supo valerse de sus facultades, realizó numerosos cuadros de inspiración literaria y se adaptó pronto al ambiente parisino para abrirse camino entre la clientela de la alta burguesía con la pintura de género derivada de Meissonier. Además, llevó a cabo dos importantes lienzos de historia: *Salida de Cristóbal Colón del Puerto de Palos* (en paradero desconocido) y, en 1888, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, un encargo que no sería comprensible sin su pasado liberal.

---

20 Raimon Casellas. «Manuel Ferrán y su tiempo», *La Vanguardia*, 8 de agosto de 1896, p. 5.

21 *La Época*, 8 de enero de 1862, p. 4.

Su residencia parisina era ahora Batignolles, pueblo que conservaba parte de su carácter provincial porque había quedado anexionado a París por decreto de Napoleón III en 1860. Aquí habitaban pequeños agricultores y burgueses que habían fijado su segunda residencia por la fama de su aire puro. Antonio, seguramente atraído por esta cualidad, que le ayudaría a combatir sus problemas pulmonares, vivió en la Villa des Arts, situada en el número 15 de la rue Hégéssipe-Moureau, un edificio con talleres de artista<sup>22</sup>. Su tema predilecto continuó siendo el género de casacón, en cuyas composiciones los asuntos galantes se llenaban de motivos de interiores con figuras ambientadas en el siglo XVIII, tal y como practicaba la corriente principal de la pintura española durante esos años en París.

El 25 de noviembre de 1901, a la edad de sesenta y seis años, Gisbert falleció «víctima de rápida y penosa enfermedad»<sup>23</sup>, después de recibir los sacramentos en su domicilio de París. La inhumación tuvo lugar en el cementerio de Batignolles y formaron parte de la triste comitiva sus hermanos pequeños Camilo y María. Su tumba quedó adosada en la avenue Transversale, dentro de la división 23, con la línea 2 y el número 13. Está enterrado junto a la mujer que le acompañó durante sus últimos años de vida, Anne Fairant, inhumada el 23 de septiembre de 1911.

En la prensa francesa se insertaron anuncios de su óbito en los que se citaban sus cargos y condecoraciones: antiguo director del Museo de Madrid, comendador de la Orden de Isabel la Católica y de la de Carlos III, caballero de la Legión de Honor. Su muerte fue muy sentida por la colonia española de París.

### *Autorretrato e interior de estudio*

Pintado en su estudio de la rue Chaptal de París a los treinta y un años, en el culmen de su carrera como pintor de historia y retratos, Gisbert presentó en este lienzo su ideario estético. Con esta representación del estudio de un artista en el siglo XIX, el pintor nos deja entrar en el recinto de su intimidad creadora, una confortable estancia que ocupó en el barrio de Montmartre en la década de 1860. El periódico parisino *Les Beaux Arts* nos informó en su edición del 7 de marzo de 1864 del domicilio: «l'atelier de M. Willems est situé dans une des belles maisons de la rue Chaptal, précisément en face de ce lui qu'occupe M. Antonio Gisbert»<sup>24</sup>.

La obra se relaciona con aquellas pinturas que se intercambiaban los pensionados franceses de la generación romántica durante su estancia en la Villa Medici de Roma, ambientadas en el interior de sus estudios y en las cuales se representaba la intimidad cotidiana de los artistas con cierto sentido literario<sup>25</sup>. Estos estudios eran centros de reunión a los que se acudía para charlar o sostener discusiones artísticas. El periodista y escritor Julio Nombela se refirió a la vida que llevaban los artistas en la capital francesa: «Algunos pintores, como Gisbert, Casado del Alisal y Ruipérez, tenían sus respectivos estudios y eran considerados por los que aún formaban parte de la bohemia artística española, pero todos fraternizaban y yo pasé muy buenos ratos en compañía de aquellos artistas que en su mayor parte conquistaron después justa celebridad y de quienes fui siempre leal admirador y buen amigo»<sup>26</sup>.

---

22 Por donde pasaron pintores como Léon Bonnat, Benjamin Constant, Eugène Carrière, Paul Cézanne, Auguste Renoir, Paul Signac, Louis Marcoussis, Francis Picabia o Marcel Jean, entre otros.

23 *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, año V, n.º 113, diciembre de 1901, p. 387. Una afección pulmonar fue la causa que lo llevó a la tumba.

24 Gueullette 1864, p. 226.

25 G. Navarro 2008, p. 240.

26 Nombela 1976, pp. 626-627.



6. Antonio Gisbert (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1901)  
*Un caballero*, c. 1850-1860  
Lápiz y carboncillo sobre papel. 60 x 43 cm  
Colección particular, Alcoy, Alicante

La pintura es un manifiesto de la trayectoria vital de un autor decimonónico que, tras una formación como pensionado en Roma y París, tiene como referencia el estudio de maestros antiguos como Rafael y Leonardo, o modernos como Ingres. Su aprendizaje durante su etapa de copista en el Museo de la Trinidad o el Museo del Prado, en Roma o en sus visitas frecuentes al Museo del Louvre le había dado una base que pocos pintores de su época poseían.

Gisbert representa un interior —probablemente su propio estudio— en el que aparecen el caballete y la paleta llena de pinceles en el ángulo inferior izquierdo. Concebida como una escena de taller, se pinta como un hombre culto, elegantemente vestido y concentrado en la admiración de estampas y dibujos. En los talleres de los artistas se utilizaban las estampas como modelos para sus composiciones y eran un elemento fundamental en la formación de los aprendices. El pintor está retratado sentado con las piernas abiertas y de perfil mientras hojea una carpeta con la idea de encontrar algún borrador o dibujo que le inspire una nueva obra, quizá una de sus famosas composiciones históricas. A su espalda, una ordenada librería reivindica la formación intelectual del artista dentro de ese ambiente intimista que recuerda a los interiores holandeses por las diferentes zonas matizadas de luz y penumbra que conforman la estancia. Gisbert, maestro en las actitudes y en las expresiones de sus personajes, adquirió fama como pintor de tema histórico. Por esa razón, se documentaba concienzudamente a través de textos literarios e históricos que figuran en la biblioteca y en el escritorio como objetos cotidianos de consulta para realizar sus representaciones y composiciones con exactitud. En su producción, la pintura de historia resultó ser un género fundamental que se desarrolló de forma paralela a su consolidación como artista.



7. Antonio Gisbert (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1901)  
*Retrato de Santiago Rebull*, 1857  
 Óleo sobre lienzo. 50 x 40 cm  
 Colección particular, México D.F.

Gisbert era un hombre alto, espigado y de buena presencia. Aquí aparece pulcramente vestido con gabán oscuro y pantalones estrechos grises, y sobre su cabeza, una boina negra que lo protege del frío ambiente que reinaba en los estudios de artistas<sup>27</sup>. Esta prenda es muy similar a la utilizada en uno de sus primeros dibujos, *Un caballero* [fig. 6], en el que el protagonista luce un gorro propio de personajes renacentistas.

Al incluir en la composición numerosos objetos de distinta índole, Gisbert nos ofrece una valiosa información sobre sus gustos y aficiones, y en definitiva sobre sí mismo. En la mesa, libros esparcidos y hojas sueltas que armonizan con los otros objetos que hay sobre el mueble, como el sello, el secante o el puro que acaba de dejar<sup>28</sup>. A la derecha de la alacena, unas baldas con unas botellas de vidrio verdoso y unas cuernas de ciervo, elemento decorativo que aparece asimismo en el taller de Zamacois representado en *La visita inoportuna*, también de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao. A la izquierda encontramos un termómetro colgado en la pared, un calendario de hojas y, más arriba, en penumbra sobre un hueco de la pared, una reproducción de una escultura griega: una figura aparentemente de yeso que, por los rasgos que pueden adivinarse, podría ser una Niké vista probablemente por nuestro pintor en el Museo del Louvre<sup>29</sup>.

27 Rincón 1991, p. 36.

28 «... y Gisbert encendía su cigarro y se calaba el sombrero calabrés». Ramírez 1861, p. 11.

29 Eduardo Zamacois en *El autor y sus amigos* (1862, Museo de Bellas Artes de Málaga) inserta referencias arqueológicas como la *Venus de Milo*, una de las piezas más admiradas de la Antigüedad clásica.



Completa la escena un tablero de ajedrez, una estampa difícil de identificar, un travesaño y la viola de gamba, instrumento relacionado con las pasiones y afectos, como la melancolía que imbuye la composición. No obstante, el predominio de ciertas zonas sombrías y la disposición de una estancia con elementos recuerdan al famoso grabado *Melancolía* de Alberto Durero, a su vez inspirador de otros autorretratos de artista como, por ejemplo, el de Gericault, donde el pintor aparece con ese mismo gesto de ensoñación con el brazo<sup>30</sup>. Sabemos que Gisbert fue un apasionado de la música. De hecho, presentó a la Exposición Nacional de 1864 el *Desembarco de los puritanos en América*, un tema puesto de moda por la célebre ópera de Bellini *I puritani*, que no es extraño que hubiese visto representar en Roma o Madrid<sup>31</sup>. Asoman, tímidamente, el caballete, la paleta llena de pinceles, como en el *Retrato de Santiago Rebull* [fig. 7], y el portadocumentos donde aparecen la firma del pintor, «Gisbert», y la fecha de realización ilegible, quizás 1865.

Como cuadros existentes en el estudio parisino de Gisbert encontramos dos importantes copias del Louvre, una de la famosa *Gioconda* de Leonardo da Vinci y otra de un melancólico retrato de un caballero desconocido, actualmente atribuido a Franciabiaggio, pero que hasta 1852 se consideró como original de Rafael. El hecho de que no tengan marco les resta importancia en comparación con los demás cuadros que sí lo tienen. Bajo esta copia se identifica el grabado de la Virgen del manto azul de Ingres en posición invertida, una de las imágenes más bellas dentro de la producción religiosa del francés y que tanta difusión tuvo entre la devoción popular a través de las estampas. Estos cuadros sin duda contribuyeron a configurar el estilo de Gisbert, con sus arquetipos ideales de belleza y el dibujo excelente y preciso con el que representaba a sus personajes.

Imaginamos su taller evocando el que tuvo en Roma unos años antes donde «bocetos, retratos y estudios del natural colgaban a la ventura de las paredes del salón; sobre una mesa se veían, en artístico desorden, grabados, fotografías, carteras, mapas, pipas, tabaco y libros, en cuyos lomos se leía Mariana, Sandoval, Schiller y Alfieri. En el centro del estudio se alzaban dos caballetes, el uno sostenía un cuadro casi concluido y que representaba la Venus brotando de la espuma del Mar; el otro embrión del lienzo de Felipe II bendiciendo al príncipe D. Carlos momentos antes de espirar»<sup>32</sup>.

Además, su concepción de *atelier* se puede relacionar con la de otros pintores como por ejemplo Ingres, quien centraba su enseñanza en dar prioridad absoluta al dibujo, empezando por la copia de grabados, preferentemente los de Marco Antonio Raimondi, sacados de las pinturas de Rafael, para asimilar el trazo y sombreado. Aunque el contacto de Gisbert con Ingres debió de ser breve y temprano, su maestro Federico de Madrazo, que acudió al taller del maestro francés junto a Carlos Luis de Ribera, se convirtió en el pintor español que más fielmente asimiló y aplicó los esquemas de aquél en los retratos femeninos<sup>33</sup>.

No obstante, los modelos de Ingres empezaron a difundirse en la pintura española. Gisbert lo demostró con su *Venus Anadiómena*, de cánones clásicos de proporción y belleza, y «entendida ya como una referencia de autoridad académica»<sup>34</sup>. También retrató a su amigo Salustiano de Olózaga [fig. 8], de tres cuartos, de frente

---

30 También recuerda a la estampa de *San Jerónimo en su estudio* de Alberto Durero (1514, Biblioteca Nacional, Madrid).

31 Además, el cuadro que pintó para la Exposición Nacional de 1858, *Los últimos momentos del príncipe Don Carlos*, guarda relación con la famosa ópera de Verdi *Don Carlo*, que se estrenó en 1867 sobre una obra del poeta Schiller. Ambas manifestaciones ofrecen, sin duda, una de las imágenes más críticas contra la figura de Felipe II y contribuyeron especialmente a propagar su leyenda negra.

32 Ramírez 1861, p. 10.

33 «Habiendo sido antes sus respectivos padres, José de Madrazo y Juan Antonio de Ribera, discípulos a su vez de David. Lo que anuda con más fuerza esta estrecha conexión artística franco-española, a la vez que convierte al Romanticismo galo en la espina dorsal de nuestra pintura decimonónica, por lo menos, de la primera mitad de la centuria». Calvo Serraller 2016, p. 32.

34 G. Navarro 2015, p. 86.



8. Antonio Gisbert (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1901)  
*Don Salustiano de Olózaga Armandoz*, 1872  
Óleo sobre lienzo. 130 x 96 cm  
Archivo del Congreso de los Diputados, Madrid  
N.º inv. 02013



9. Jean-Auguste-Dominique Ingres  
(Montauban, Francia, 1780-París, 1867)  
*Retrato de Louis-François Bertin*, 1832  
Óleo sobre lienzo. 116 x 95 cm  
Musée du Louvre, París

y sentado en un sillón de madera, logrando imprimir al lienzo y transmitir al espectador el poderoso carácter del político convulso. Para ello se inspiró en el que de monsieur Bertin hiciera el pintor francés [fig. 9], el cual destaca por su increíble realismo y su composición, pues la figura aparece inscrita en un cilindro, el mismo recurso que utilizaría Picasso en el retrato de Gertrude Stein.

De la pared cuelga un apunte de paisaje, tal vez copia de una obra de Pierre-Henri Valenciennes o de Achille Etna Michallon, pintores que desarrollaron una síntesis de lo clásico con lo naturalista en la construcción del paisaje francés. Un reloj de bolsillo que pende de un clavo nos indica que el tiempo se ha parado en el taller para mostrarnos a Gisbert, atareado en su estudio antes del proceso de creación. Más arriba, sobre un medallón con un retrato de perfil en mediorrelieve, que probablemente represente a Delaroche, artista fundamental para los pintores de historia, encontramos una estampa que se identifica con el *Retrato de Baldassare di Castiglione* de Rafael, también conservado en el Louvre<sup>35</sup>. Y destaca un misterioso retrato pequeño, de marco dorado, que tal vez evoque el recuerdo de un familiar lejano.

El cuadro se relaciona claramente con el *Retrato de Santiago Rebull* que pintó Gisbert en 1857 y que se conserva en una colección privada mexicana. Rebull aparece de pie, con los brazos cruzados y dentro de su austero estudio, donde reivindica su condición de artista a través de elementos sugerentes como la paleta, los pinceles, los restos de una escultura en yeso de unos pies o el boceto de un cuadro. La sombra del retratado ocupa el resto de la composición, matizada por una luz tenue, y refuerza la idea de pobreza del escueto taller. El joven pintor, elegantemente vestido, cruza los brazos y mira fijamente al espectador: es un romántico que reflexiona y sobre todo sueña con su porvenir. Ambos se conocieron en Roma, ciudad a la que asistieron como pensionados en la década de 1850 al ser dos de los alumnos más destacados en sus respectivos países. Se trataron con asiduidad y, queriendo demostrar su agradecimiento por la amistad, Gisbert le correspondió con este retrato que representa al artista en su estudio aludiendo a ese carácter íntimo que define por lo general este tipo de composiciones<sup>36</sup>.

En resumen, el *Autorretrato e interior de estudio* de Gisbert constituye una verdadera puerta de entrada al universo privado del pintor, a su lugar más reservado.

---

35 G. Navarro 2008, p. 240.

36 Además de la bibliografía citada en notas, para ampliar información pueden consultarse las siguientes fuentes: Plasencia 1932, Pedrós 1935, Espí 1966, Leonardini 1983, Portela 1986, Madrid 1995, Valencia 2000, Bilbao 2000, Madrid 2007, Alcoy 2010, Tillier 2014, Alonso Cabezas 2015 y Pérez Velarde 2015.

## Bibliografía

### Alcoy 2010

*Elogi de la pintura : Alcoi, 1865-1925*. [Cat. exp., Centre d'Art d'Alcoi]. [Alicante] : Caja Mediterráneo, 2010.

### Alonso Cabezas 2015

María Victoria Alonso Cabezas. «El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad : el artista y su representación en el ámbito español» en Rosa Casado Mejía... [et al.] (coord.). *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género : V Congreso Universitario Internacional «Investigación y Género» : Sevilla, 3 y 4 de julio de 2014*. Sevilla : SIEMUS-Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla, 2015.

### Antigüedad del Castillo-Olivares 2004

María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares. «La mirada interior : autorretratos en la España del siglo XIX» en *Trocadero : Revista de Historia Moderna y Contemporánea*, Cádiz, n.º 16, 2004, pp. 65-80.

### Bilbao 2000

*El retrato en el Museo de Bellas Artes de Bilbao = Erretratua Bilboko Arte Eder Museoa*. [Guía exp., 293]. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.

### Bilbao 2006

*Zamacois, Fortuny, Meissonier*. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006

### Calvo Serraller 2016

Francisco Calvo Serraller. «Ingres, el origen de la abstracción» en *Ars Magazine*, Madrid, año 9, n.º 29, enero-marzo de 2016, pp. 26-38.

### Ceán Bermúdez 1805

Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez á su amigo Philoultramarino sobre El discernimiento de las pinturas originales y de las copias*. Sevilla, 22 de agosto de 1805.

### Espí 1966

Adrián Espí Valdés. «Estudios gisbertinos : el pintor Gisbert y sus autorretratos» en *Valencia Atracción. Revista de la Sociedad Valenciana Fomento del Turismo*, Valencia, n.º 373, febrero de 1966.

### Espí 1971

—. *Vida y obra del pintor Gisbert : un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la segunda mitad del siglo XIX*. Valencia : Institució Alfons el Magnànim, 1971.

### Espí 1999

—. *Pintura alicantina*. Alicante : Diputación Provincial de Alicante, 1999.

### G. Navarro 2008

Carlos G. Navarro. «Antonio Gisbert : Autorretrato en su estudio, c. 1865» en *De Goya a Gauguin : el siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008, pp. 239-241.

### G. Navarro 2015

—. «Ingres y los pintores españoles : de Velázquez a Picasso» en *Ingres*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2015.

### Gueullette 1864

Charles Gueullette. *Les ateliers de peinture en 1864, visite aux artistes*. Paris : Castel, 1864.

### Lago 1916

Silvio Lago. «Pintores de ayer : Antonio Gisbert» en *La Esfera*, Madrid, año III, n.º 153, 2 de diciembre de 1916.

### Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de Arte Antiguo*. Bilbao : [s.n.], 1969.

### Leonardini 1983

Nanda Leonardini. *El pintor Santiago Rebull : su vida y su obra (1829-1902)*. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

**Madrid 1995**

*Pintura española del siglo XIX del Museo de Bellas Artes de La Habana*. [Cat. exp.]. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida, 1995.

**Madrid 1997**

*Artistas pintados : retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales ; Barcelona : Àmbit, 1997.

**Madrid 2007**

*El siglo XIX en el Prado*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2007.

**Nombela 1976**

Julio Nombela. *Impresiones y recuerdos*. Madrid : Tebas, 1976.

**Novo 2010**

Javier Novo González. «Una aproximación a la figura del pintor Friedrich Rehberg a través del *Caín* del Museo de Bellas Artes de Bilbao» en *B'09 : Buletina = Boletín = Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 5, 2010, pp. 139-217.

**Pedrós 1935**

Ramiro Pedrós. *Artistas alcoyanos : Gisbert, el pintor de la libertad*. Alcoy : E. Vaño, 1935.

**Pérez Velarde 2015**

Luis Alberto Pérez Velarde. *El pintor Antonio Gisbert, 1834-1901*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2015. [Tesis doctoral, inédita].

**Plasencia 1932**

Antonio Plasencia. *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Imprenta provincial, 1932.

**Portela 1986**

Francisco José Portela Sandoval. *Casado del Alisal, 1831-1886*. Palencia : Diputación Provincial, 1986.

**Ramírez 1861**

Javier de Ramírez. «Recuerdos de viaje : Roma al caer la tarde» en *La América*, Madrid, 8 de marzo de 1861, pp. 10-12.

**Reyero 2002**

Carlos Reyero «La historia pasada como tiempo presente : Rosales, Casado y Gisbert o la política en el Prado» en *Historias inmortales*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2002.

**Rico 1907**

Martín Rico. *Recuerdos de mi vida*. Madrid : Imprenta Ibérica, 1907.

**Rico 2012**

Claude Rico Robert. «Vida de Martín Rico» en Javier Barón (ed.). *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid : El Viso, 2012, pp. 15-51.

**Rincón 1991**

Wifredo Rincón García. «El autorretrato : ensayo de una teoría» en *El autorretrato en la pintura española : de Goya a Picasso : primera parte*. [Cat. exp.]. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, pp. 11-51.

**Tillier 2014**

Bertrand Tillier. *Vues d'atelier : une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2014.

**Valencia 2000**

*Pintores de Alcoy : de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler*. [Cat. exp., Valencia, Edificio del Reloj del Puerto de Valencia]. Valencia : Fundación Instituto Portuario de Estudios y Cooperación de la Comunidad Valenciana, 2000.

