



# *Madrid, un libro abierto*

**GUÍA DIDÁCTICA  
MUSEO REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**

**Santiago Huertas Duque**



**CUADERNOS MADRILEÑOS**  
RECORRIDOS URBANOS E HISTÓRICOS

**MUSEO REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE  
SAN FERNANDO**

**Santiago Huertas Duque**

Fotografías del autor  
(salvo dónde se indica)

## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CONTENIDOS.....	6
OBJETIVOS.....	7
METODOLOGÍA.....	7
HISTORIA DE LA ACADEMIA.....	8
ANTECEDENTES.....	8
LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.....	8
LA ACADEMIA Y LAS ESCUELAS DE NOBLES ARTES.....	10
HACIA UNA NUEVA ACADEMIA: LOS ESTATUTOS DE 1864.....	11
LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.....	12
LAS SALAS Y ESTANCIAS ACADÉMICAS.....	14
HISTORIA DEL MUSEO.....	16
LA HISTORIA DE UN PATRIMONIO EXCEPCIONAL.....	16
LA ACADEMIA Y GOYA.....	18
COLECCIÓN PERMANENTE.....	25
PINTURA.....	25
ESCULTURA.....	26
RECORRIDO POR EL MUSEO.....	29
VENUS, MERCURIO Y EL AMOR, LOUIS-MICHEL VAN LOO TOULON, 1748.....	30
RETRATO DE FELIPE V, JEAN RANC MONTPELLIER, H. 1723.....	30
RETRATO DE LA MARQUESA DE LLANO, ANTÓN RAFAEL MENGES, 1770.....	31
FRAY HERNANDO DE SANTIAGO, FRANCISCO DE ZURBARÁN, 1664.....	31
SAN BRUNO, MANUEL PERERIA, 1652.....	32
SAN JERÓNIMO, DOMENICOS THEOTOCOPOULOS, EL GRECO, H. 1605-1610.....	32
CRISTO ABRAZADO A LA CRUZ, GUIDO RENI, H. 1621.....	33
LA PRIMAVERA, GIUSEPPE ARCIMBOLDO, 1563.....	33
SUSANA Y LOS VIEJOS, PEDRO PABLO RUBENS, H. 1609-1610.....	34
ECCE-HOMO, JOSÉ DE RIBERA, H. 1620.....	34
LA MAGDALENA, BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, H. 1650.....	35
BODEGÓN, WILLEM CLAESZ. HEDA HAARLEM, 1633.....	36
AUTORRETRATO ANTE SU CABALLETE, FRANCISCO DE GOYA, H. 1785.....	36
EL ENTIERRO DE LA SARDINA, FRANCISCO DE GOYA, 1808-1812.....	37

LA TIRANA, FRANCISCO DE GOYA, H. 1792.....	37
MANUEL GODOY, PRÍNCIPE DE LA PAZ, FRANCISCO DE GOYA, 1801 .....	38
VISTA DE DRESDE, NICOLAS ENGLEBERT CETTO TITTMONING, H. 1740 .....	38
DOLOROSA, PEDRO DE MENA .....	39
FLORETO, MARGHERITA CAFFI.....	39
RETRATO DE FERNANDO VI, LOUIS-MICHEL VAN LOO TOULON, 1771.....	40
CARLOS III, JUAN PASCUAL DE MENA, 1764.....	40
FERNANDO VI COMO PROTECTOR DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS, ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ CORELLA, 1754 .....	41
RETRATO DE LA REINA DE LAS DOS SICILIAS, VICENTE LÓPEZ, 1829.....	42
RETRATO DE ISABEL II, FEDERICO DE MADRAZO, 1844 .....	42
LA ÚLTIMA CENA, DIEGO VELÁZQUEZ.....	43
PUERTA DEL PARAÍSO, ANTÓN RAFAEL MENGES, 1772.....	44
MUJERES DESESPERADAS CON SUS HIJOS MUERTOS, JOSÉ GINÉS POLOP, 1789-1794.....	44
RETRATO DE LA HIJA DEL ARTISTA, ANTONIO MARÍA ESQUIVEL .....	45
COMIDA EN LA BARCA, JOAQUÍN SOROLLA, 1898.....	45
LAS TENTACIONES DE BUDA, EDUARDO CHICHARRO, 1916-1921 .....	46
SONATA 14 (II), FERNANDO LABRADA, 1912-1912 .....	47
LA CUPLETISTA, JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA, 1927 .....	47
RETRATO DE LOS HERMANOS BAROJA, DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ, 1925 .....	48
LURRA G-260, EDUARDO CHILLIDA, 1992.....	49
EL REFLEJO, JULIO LÓPEZ, 1978 .....	50
SILLA ACADEMIA (OTREBLA), ALBERTO CORAZÓN CLIMENT, 1993.....	50
FORMA I SIGNES NEGRES, ANTONI TÀPIES, 1994.....	51
ARMARIO CON PAÑO BLANCO, CARMEN LAFFÓN, 2005 .....	52
HOMENAJE A MANUEL DE FALLA, MANUEL RIVERA, 1978.....	52
CABEZA DE MUJER, PABLO RUIZ PICASSO, 1908.....	53
FRUTERO Y PERIÓDICO, JUAN GRIS, 1920 .....	53
ACTIVIDADES DURANTE LA VISITA .....	55
EL PODER DE LA IMAGEN .....	55
ACTIVIDADES DESPUÉS DE LA VISITA.....	56
BIBLIOGRAFÍA .....	59

## INTRODUCCIÓN

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es la institución artística de más larga trayectoria y mayor vigencia cultural en España. Es una de las ocho Reales Academias de alcance nacional integradas en el Instituto de España, tiene por objeto "fomentar la creatividad artística, así como el estudio, difusión y protección de las artes y del patrimonio cultural, muy particularmente de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y las nuevas artes de la imagen".

Se inauguró oficialmente en 1752 durante el reinado de Fernando VI, posee una de las colecciones más valiosas y de mayor categoría estética del arte español moderno y contemporáneo. Además cuenta con algunas obras maestras de artistas italianos y flamencos.

Desde 1773 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tiene su sede en el palacio de Goyeneche en Madrid, diseñado por José de Churriguera y adaptado al gusto neoclásico por Diego de Villanueva.

En un principio, su rico fondo de pinturas, esculturas y dibujos se formó con fines didácticos, ya que la Academia fue un centro de enseñanza que necesariamente mostraba a sus jóvenes alumnos diversos ejemplos de modelos pictóricos y escultóricos referentes a los distintos géneros artísticos. A estas primeras adquisiciones se vinieron a añadir, durante los siglos XIX y XX junto a los legados reales, los de los mecenas y los de los protectores de la Academia, las obras procedentes de la desamortización eclesiástica y las obras originales que los artistas, al ser nombrados miembros numerarios, desde fines del siglo XIX obligatoriamente donan a la Corporación.

La colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue la primera



abierta al público en la España de finales del siglo XVIII. En nuestros días las colecciones históricas de la Academia, enriquecidas con nuevas e importantes adquisiciones, gracias al legado Guitarte, constituyen un magnífico Museo, digno de ser visitado por todos los amantes del arte.

En la actualidad se compone de cincuenta y seis académicos de número, personalidades de reconocido prestigio en los campos de la arquitectura, pintura, escultura, música, cine, arte gráfico, fotografía, diseño e historia y teoría del arte.

Nadie que habite o viaje a Madrid puede obviar la visita a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus obras, expuestas en el céntrico y suntuoso Palacio de Goyeneche, hacen que sea uno de los puntos artísticos esenciales de la capital de España.



## **CONTENIDOS**

- Historia de España siglos XVIII y XIX
- Transición en el arte desde el siglo XVI hasta el XXI
- Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Vanguardias artísticas

## **OBJETIVOS**

- Reconocer los diferentes estilos artísticos, así como las similitudes y diferencias entre ellos
- Conocer una institución y un museo únicos en Europa
- Enriquecer su cultura artística con las obras de genios de la Historia del Arte
- Aprender a observar, pensar y emitir juicios
- Ampliar el vocabulario de los/as alumnos/as y sus recursos de lenguaje
- Reforzar los contenidos impartidos en las clases, especialmente en el campo de la Historia y de la Historia del Arte

## **METODOLOGÍA**

- La visita al museo de ser un proceso dinámico, creativo y participativo. En ningún caso se trata de una difusión de conceptos o contenidos sin más, queremos que los/as alumnos/as aprendan de una manera lúdica descubriendo un entorno privilegiado.
- El museo debe funcionar como vehículo comunicativo, que permita que los/as alumnos/as se expresen con libertad, que opinen, piensen y reflexionen sobre las obras que están viendo. Siendo ayudados por los docentes para resolver dudas o conceptos. Respetando siempre su manera de expresarse, así como los paralelismos y referencias que aporten.
- La visita debe adaptarse al nivel de cada grupo, con contenidos base, ampliados o simplificados, de manera que haya una correcta comprensión de las obras, sin frustración y con verdadero disfrute.



## **HISTORIA DE LA ACADEMIA**

### **ANTECEDENTES**

La primera y temprana propuesta de la fundación de una Real Academia de Bellas Artes en España se debe al pintor Antonio Meléndez quien, en 1726, propuso a Felipe V "erigir una Academia de las Artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, a exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y Flandes, y lo que puede ser conveniente a su real servicio, a el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española". Aquel proyecto no prosperó debiendo esperar a la propuesta de otro artista, el escultor italiano Domenico Olivieri quien, estando al frente del taller de escultura del Palacio Real Nuevo, había solicitado real permiso a Felipe V para abrir una Academia privada que llegó a funcionar desde 1741 hasta 1744. Esta preliminar experiencia fortaleció la idea de fundar finalmente una Real Academia, a iniciativa del propio Olivieri (1742), pero que no llegó a materializarse hasta dos años más tarde bajo el provisional nombre de Junta Preparatoria, entre 1744 y 1752.

Su concepción se debe sin duda a Olivieri pero sin dejar de reconocer la intervención decisiva de Sebastián de la Quadra, marqués de Villarias, primer Secretario de Estado y del Despacho, a quien se debe la presencia en la Corte de Olivieri, tuvo su primera sede en los locales que Felipe V le asignó en la planta noble de la Real Casa de la Panadería.

### **LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO**

En los primeros años del reinado de Fernando VI se discutió con vehemencia entre los miembros de la Junta Preparatoria la formación de unos Estatutos hasta llegar a la redacción definitiva aprobada por Real Decreto de 5 de abril de 1751. Sobre esta base se fundó la Real Academia de Bellas Artes, según Real Decreto de 12 de abril de 1752.

En este tiempo se fue larvando un cambio sustancial en la composición y gobierno de la







Academia que fraguó en los nuevos Estatutos de 1757, los primeros que llegaron a imprimirse.

En realidad se trata de una suerte de refundación de la Academia que, con unos Estatutos diferentes y una mayor cuantía en su dotación, inició una etapa nueva. Lo más sustancioso de los nuevos Estatutos radicaba en el traspaso de la responsabilidad última de la Academia desde las manos de los artistas a la de los consiliarios, es decir, a la nobleza. Baste recordar, entre otros muchos aspectos, que los consiliarios pasaron de meros espectadores en los Estatutos de 1751, no estando obligados a asistir a todas las Juntas, a ser las piezas claves en el gobierno de la Academia.

A la iniciativa de Felipe V y al esfuerzo de Fernando VI hay que sumar el empuje dado a la Academia por Carlos III, cuya inercia acompaña todo el reinado de Carlos IV. Carlos III vino a confirmar el carácter instrumental de la Academia como órgano de alcance dentro del reformismo ilustrado, para lo cual la Corporación no sólo contaba con el apoyo del monarca sino que estaba garantizado por los hombres cercanos a su real persona bien fuera en calidad de Protectores, como Grimaldi o Floridablanca, bien asumiendo el decisivo papel de consiliarios, entre los que se encontraban los nombres más destacados de la nobleza como los Alba, Osuna, Berwick y Lirira, y un largo etcétera que fue creciendo, asegurando así el carácter político-estamental de la institución. Detrás de aquellos nombres había embajadores, consejeros reales, sumilleres, gentilhombres de cámara, mayordomos de su majestad, altos grados militares y jerarquías eclesiásticas que, con los académicos de honor, representaban el verdadero poder de la Academia. Frente a ellos Mengs intentó, sin éxito, que pasara la dirección efectiva a los artistas siendo el pintor de cámara de Carlos III la primera víctima de su pretensión, de tal modo que fue excluido de la relación de profesores y directores honorarios de la Academia en 1769, año en que Mengs volvió a Italia.

La Academia conoció un fuerte incremento de alumnos a lo largo de la



segunda mitad del siglo XVIII, de tal manera que en 1758 se contabilizaban unos trescientos mientras que pasaban holgadamente del millar en 1800. Ello obligó a buscar una nueva sede más capaz, abandonando la Real Casa de la Panadería una vez que se concertó la compra (1773) del antiguo palacio de Goyeneche, en la calle de Alcalá, cuya fachada y portada reformó Diego de Villanueva dos años más tarde.

Para atender a las enseñanzas la Academia contó con un selectísimo cuadro de profesores pudiendo recordarse, entre los que alcanzaron el grado de Director General, a los arquitectos Sacchetti, Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva; a los escultores Olivieri, Castro, Mena, Robert Michel y Carnicero; y, finalmente, a los pintores Giaquinto, González Ruiz, Francisco Bayeu, Maella y Ferro. No obstante, hubo otros muchos nombres como Goya, Bails, Castañeda o Manuel Salvador Carmona, que harían interminable y por razones distintas la nómina de quienes dieron el prestigio alcanzado por la corporación.

## **LA ACADEMIA Y LAS ESCUELAS DE NOBLES ARTES**

El hecho más notable que afectó en el siglo XIX a la Real Academia de San Fernando fue la segregación de la enseñanza de las bellas artes que, desde 1844, se impartirían en la nueva Escuela de Nobles Artes. Ésta dependía inicialmente de la Academia pero fue el primer paso hacia la radical separación de la enseñanza que, paradójicamente, había sido su razón de ser en el ánimo de los fundadores. Reinaba en aquel momento Isabel II y estos cambios coincidieron con la llegada de los moderados al poder, encabezados por Narváez.

De la separación entre Academia y Escuela surgió una nueva Academia en cuya organización y gobierno recuperaron terreno los artistas. Desaparecieron los académicos honorarios, haciendo a



todos los individuos de la corporación "iguales en consideraciones y prerrogativas". Se limitó el número de los miembros de la Academia, organizándolos por vez primera en secciones: pintura, escultura y arquitectura, en este orden. Se contempla la existencia de comisiones, se establecen juntas generales a la que tienen derecho a asistir todos los individuos de la corporación, se señala la existencia de académicos "corresponsales", se nombra una Junta de Gobierno y, en fin, se vislumbra una Academia que está en el origen de la actual, a través de treinta y seis artículos.

## **HACIA UNA NUEVA ACADEMIA: LOS ESTATUTOS DE 1864**

De este modo, la Academia no conoció un Reglamento hasta que se aprobaron los nuevos Estatutos de 1864 que, en sus cinco capítulos y cuarenta y siete artículos, dieron lugar a un pormenorizado Reglamento publicado un año después.

La estructura y jerarquía interna de la Academia conoció cambios sustanciales que le alejaban aún más del modelo dieciochesco para reconocer en ella a una institución más ágil y moderna al compás del tiempo que le tocó vivir, perdiendo del todo el carácter estamental que tuvo años atrás.

El objeto mismo de la Academia queda explícito en su primer artículo "promover el estudio y cultivo de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y doctrina", una actividad fundamentalmente teórica y crítica que se sustanciaría a través de un plan de publicaciones (diccionarios, monografías, traducciones, etcétera), exposiciones, colecciones artísticas, además de nuevos cometidos como la inspección de museos y la restauración de monumentos. En cualquier caso unos objetivos absolutamente diferentes de los que hasta entonces había perseguido la Academia. Ello exigió, por ejemplo, la creación de comisiones permanentes dedicadas a la conservación de monumentos y a la inspección de museos, pues la Academia fue la institución que se hizo cargo de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, creada en 1844 e incorporada física y administrativamente al edificio de la Academia en 1859, con toda su abundante e importante documentación.

## **LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**

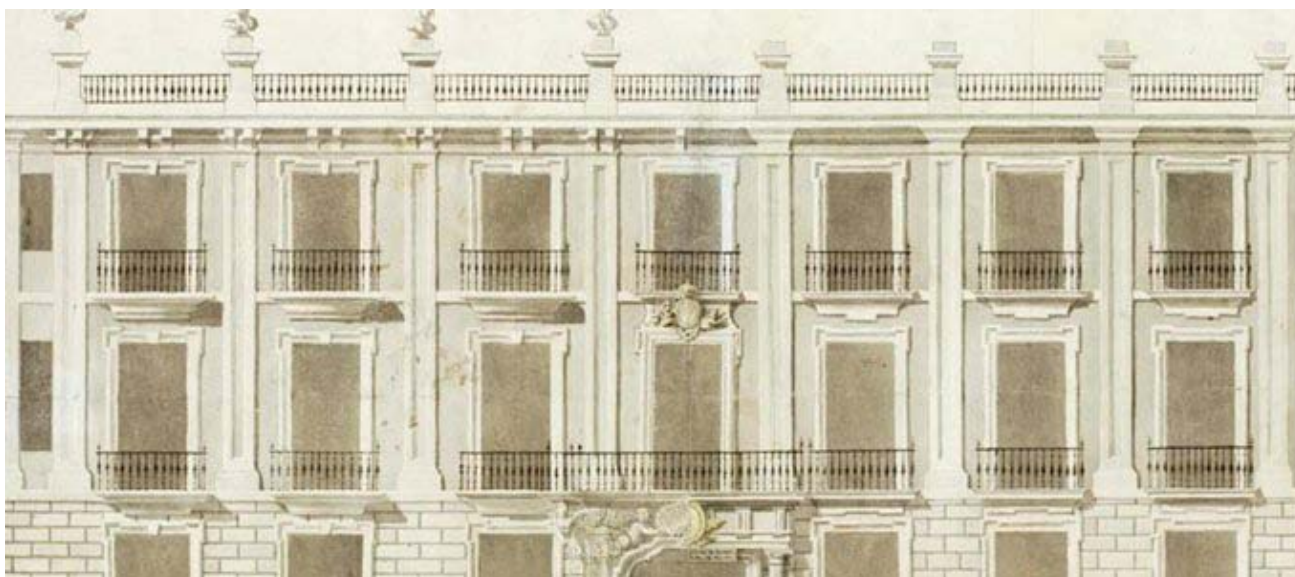
Como era previsible, con la llegada de la I República se redactaron y aprobaron unos nuevos Estatutos que no obstante son literalmente los mismos que los isabelinos de 1864, salvo leves matices, un cambio en el título de la corporación y la presencia de una nueva sección. El número de académicos que pasó de treinta y seis en 1864 a cuarenta y ocho, pero este crecimiento se debía a los doce miembros que a partir de aquel momento tendría la nueva sección de música, encabezada por Hilarión Eslava.

Bajo la Restauración alfonsina la Academia recuperó el tratamiento de Real, al igual que las restantes Academias que, desde el Decreto de 8 de diciembre de 1937, se reorganizaron bajo el Instituto de España. Después de la Guerra Civil la Academia reanudó sus actividades el 13 de junio de 1939 en su edificio propio que sólo abandonó, provisionalmente, en 1974 para acometer una gran reforma en el viejo palacio de Goyeneche. Las sesiones se pudieron reanudar en la renovada Academia el día 8 de noviembre de 1982, abriendo sus colecciones al público en 1986.

Las últimas reformas llevadas a cabo en el edificio tuvieron lugar a partir de 1999, una vez recuperados los locales cedidos provisionalmente al Ministerio de Hacienda, lo cual permitió organizar veintidós nuevas salas para el museo de la Academia que fueron inauguradas el 13 de noviembre de 2002.

Entre las novedades más importantes de las últimas reformas estatutarias se encuentra la incorporación de la fotografía, cinematografía y otras formas de expresión artística, inicialmente incluidas en la sección de Escultura, con sección propia desde los actuales Estatutos de 2004 bajo el nombre de "Nuevas Artes de la Imagen".





La Academia pronto se encontró al estrecho en la Casa de la Panadería. Aunque se intentó ampliar sus instalaciones en los edificios aledaños en la calle Mayor, su local resultaba insuficiente. Además los consiliarios deseaban tener una casa «sin dependencia ni compañía». Dispuestos a comprar un edificio que reuniese las condiciones indispensables, después de varias ofertas se optó, en 1773, por el palacio de la calle de Alcalá que era propiedad del conde de Saceda y a la sazón estaba ocupado por las oficinas de la Renta y Real Estanco de Tabaco, «atendida la capacidad de la casa, su sólida construcción y su independenciam». Mansión noble, antes conocida como Mesón de la Miel, había sido construida, en 1720, por el célebre José Benito de Churriguera para residencia de Juan de Goyeneche, ministro, financiero y empresario industrial de la época de Felipe V. Edificio barroco de gran porte, la Academia lo adquirió con el pensamiento de transformarlo, ya que su fachada barroca «no era correspondiente a la que había de ser morada de las Bellas Artes. Tomada por la corporación la plausible resolución de picar sus ornatos, sustituyéndolos por otros más dignos». El encargado de «afeitar» y darle un aire neoclásico a dicho frontis fue el arquitecto y académico Diego de Villanueva, el cual, tras dibujar los planos de las plantas y la fachada «con la expresión del estado en que están y de la nueva disposición que se les va a dar», colocó una portada de orden dórico a su renovado frente. La obra interior, realizada «sin derribar muro, techo ni otra cosa», adaptó las estancias al programa de la Academia y al del Gabinete de Historia Natural que, por orden de Carlos III, ocupó «todo el cuarto segundo y tercera planta de las guardillas». La deseada unión de las Artes y las Ciencias, cara a los ilustrados, tenía así su consecución. La inscripción latina redactada por Tomás de Iriarte que figura en el balcón principal de la Academia proclama:

---

**CAROLUS III REX**

**NATURAM ARTEM SUB UNO TECTO**

---

---

## IN PUBLICAM UTILITATEM CONSOCIAVIT

ANNO MDCCLXXIV

---

Es decir «El rey Carlos III reunió Naturaleza y Arte bajo un mismo techo para pública utilidad en el año 1774». Hasta fines del siglo XIX convivieron juntas la Academia de Bellas Artes y el Gabinete de Historia Natural, pues el edificio que a finales del siglo XVIII levantó el arquitecto Juan de Villanueva para ser sede de un Museo de Historia Natural, a causa de la Guerra de la Independencia contra los franceses nunca llegó a abrirse como tal. Como es sabido, su espléndido edificio es, desde la época de Fernando VII, el Museo del Prado.

### LAS SALAS Y ESTANCIAS ACADÉMICAS

El arreglo interior del edificio duró más de un año. En el cuarto bajo se instalaron diez aulas de estudio que comprendían desde la Sala de Principios hasta la de Matemáticas, pasando por las Salas de Modelo, de Yeso, del Natural, Estudio de Paños o Maniquí, Medallas, Grabado, Arquitectura, Geometría y Perspectiva. En el cuarto principal o planta noble se encontraban Funciones, Oratorio, Tesorería, Librería y gabinetes de pinturas, esculturas, dibujos y modelos de arquitectura. En el sótano se habilitaron espacios para guardar los moldes y las estatuas, el volante y la imprenta. Acerca del ambiente y disposición de las aulas y los aposentos podemos hoy hacernos una idea gracias a los dibujos realizados por varios alumnos de Perspectiva de 1780, 1788 y 1804. Con precisión retratan las estancias y dependencias, mostrando a los estudiantes afanados en sus tareas mientras los profesores, con sus pelucas postizas, casacas y sable al cinto, observan los ejercicios o dan instrucciones a sus discípulos.





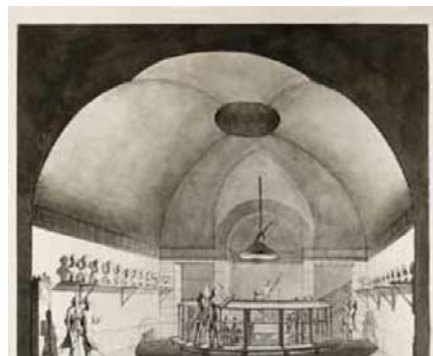
**José López Enguïdanos,  
Aula de pintura, 1780**



**Dámaso Santos Martínez,  
Taller de vaciados, 1804**



**Manuel Alegre, Biblioteca, 1784**



**José Gómez de Navia,  
Aula de dibujomodelos al natural,  
1781**





**José Gómez de Navia,  
Clase de pintura, 1780**



**Ángel Monasterio,  
Taller de escultura, 1804**

## **HISTORIA DEL MUSEO**

### **LA HISTORIA DE UN PATRIMONIO EXCEPCIONAL**



El Museo de la Academia conserva un excepcional patrimonio formado por más de 1.400 pinturas, 1.300 esculturas y 15.000 dibujos, así como estampas, muebles, objetos de platería y orfebrería, porcelanas y otras artes decorativas.

Los fondos artísticos del Museo de la Academia, una de las mejores pinacotecas de Europa, abarcan cinco siglos y diferentes escuelas, ofreciendo un completo recorrido por la historia del arte desde el Renacimiento hasta las tendencias más actuales del siglo XXI. Sus cincuenta y nueve salas, distribuidas en tres plantas, exhiben obras maestras del arte español, italiano y flamenco.

Tras la incorporación de la Escuela Superior de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid en 1975 y su posterior transformación en Facultad de Bellas Artes, la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hizo uso de sus espacios para la adaptación de un museo en el que exponer las obras que había ido atesorando a lo largo de su historia académica. Tras varios años de reformas (1974-1983), el Museo quedó inaugurado oficialmente en 1986 con la instalación de las colecciones en treinta y cinco salas distribuidas en dos plantas. Años más tarde, en 2002, se amplió el espacio expositivo en las veinticuatro salas de la tercera planta, además de contar con un salón de actos con aforo para cien personas y un almacén de obras visible al espectador.

El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuenta, en la actualidad, con más de 1.400 pinturas, 600 esculturas y 15.000 dibujos, además de una excelente colección de artes decorativas formada por tapices, platería, cerámica, porcelana, relojes, muebles y medallas. Cada una de las secciones cuenta con su propio inventario, así como estudios y publicaciones relacionadas con cada una de las obras.

El principal fondo artístico de la Real Academia lo constituye el conjunto de dibujos y pinturas realizado por los alumnos formados en ella. En calidad de escuela de formación artística, la Real Academia tenía como principal misión la enseñanza a los jóvenes artistas en el dibujo, la escultura y la pintura basándose en los cuadros del pasado, procedentes de la Compañía de Jesús expulsada en 1769 y de las colecciones reales de Carlos III, y en las obras de los profesores. Entre estas últimas, hay que destacar el compromiso que los maestros directores adquirieron en la primera reunión de la Junta Preparatoria (1744) por el que se obligaron a realizar una obra alegórica de la fundación de la Academia para que sirviera de modelo a sus discípulos. Es el caso de la Venus, Mercurio y el Amor de Louis-Michel van Loo. También se crearon los concursos con sus correspondientes premios y las pensiones en el extranjero, normalmente en Italia, que se concedían a los alumnos más aventajados.

En el siglo XIX el Museo se enriqueció gracias a la excepcional colección de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, entregada en 1816, a las desamortizaciones eclesiásticas y a las numerosas donaciones realizadas por benefactores particulares. Entre estos últimos ocupan un lugar relevante Manuel Fernández Varela quien donó más de cincuenta y cuatro cuadros en 1833, el afrancesado Manuel García de la Prada quien regaló cinco magníficas obras del pintor aragonés Goya en 1839, además de José Piquer y Duart y Valentín Carderera, el marqués

de Llano que donó el retrato de su esposa pintado por Mengs, el arquitecto Juan de Villanueva y el literato Leandro Fernández Moratín que legaron en sus testamentos sus retratos ejecutados también por Goya, o el Autorretrato de 1815 donado por su hijo Javier, entre otros.

En el siglo XX seguimos contando con numerosos legados y donaciones, siendo el de Fernando Guitarte (1970) el más generoso no sólo por la aportación de pinturas, muebles y objetos de artes decorativas, sino también por el rico caudal cedido para la adquisición de nuevas obras. Amós Salvador Rodríguez, el conde de Romanones, Bartolomé Pérez Casas, José González de la Peña, barón de Forna, y Gloria Marcela Faure Yusta, entre otros, completan con sus aportaciones el magnífico fondo artístico de la colección del Museo de la Real Academia. Dicha colección queda ampliada con las obras entregadas por los nuevos académicos con motivo de su recepción académica, tal y como se viene realizando en la actualidad.

## **LA ACADEMIA Y GOYA**





Goya, pintor que maduró con la Ilustración y abrió paso a las formas y temas del arte contemporáneo, estuvo muy vinculado durante su larga vida a la Real Academia, que conserva un excepcional conjunto de pinturas muy representativo de sus distintas etapas.

Las 13 obras de Goya en el Museo de la Academia quedan encuadradas entre dos de sus autorretratos: el Goya joven ante el caballete, y el de busto, contemporáneo del que conserva el Museo del Prado con el pintor próximo a cumplir los 70 años.

Su relación personal con miembros ilustres de la cultura de su tiempo quedó plasmada en numerosos retratos, género en el que Goya fue profundamente innovador. La Academia conserva excelentes retratos de tres figuras destacadas y amigos personales del maestro: Leandro Fernández de Moratín, Juan de Villanueva y José Munárriz. A ellos se une el de la gran actriz "La Tirana", que refleja el amor de Goya por el teatro. De signo diferente es el retrato ecuestre de Fernando VII, encargo oficial de la Academia, así como el del favorito Manuel Godoy en el apogeo de su poder.

Especialmente significativo es el conjunto de las cinco tablas de pequeño formato: El entierro de la sardina, Procesión de disciplinantes, Corrida de toros, La casa de locos, El Tribunal de la Inquisición. Son obras consideradas como "cuadros de gabinete" en los que Goya dejaba libre curso, en sus propias palabras, "al capricho y la invención".

El primer contacto de Goya con la Academia tiene lugar en 1763, cuando el joven pintor se presenta al concurso trienal convocado por la institución. Concurso en el que no tiene éxito, siendo su compañero Gregorio Ferro el que consigue la pensión para Roma. Este contratiempo le lleva a solicitar ayuda de su paisano Francisco Bayeu, amigo de su padre y pintor introducido en la Corte, como más tarde





recordará el propio Goya.

Tres años después, se presenta nuevamente al concurso de la Academia, optando en este momento al premio de 1ª clase. Su estilo personal no es apreciado por el jurado, que otorga el premio en esta ocasión a Ramón Bayeu.

Ello hace que Goya, desilusionado, se aparte de la Academia hasta el año 1780, en que el día 5 de mayo solicita su ingreso como Académico de Mérito, siendo elegido por unanimidad el día 7 del mismo mes.

Así pues, presenta el lienzo de Cristo crucificado –hoy en el Museo del Prado, n° 745-, que realiza, como él mismo dice, "en estilo arquitectónico", de acuerdo al gusto neoclásico imperante en esa época. En abril de 1785, la Academia, por orden de Floridablanca y con la aprobación de Goya, decidirá enviar el Cristo junto con otros cuarenta cuadros al convento de San Francisco el Grande de Madrid, para instalarlo en su sacristía. Desde allí pasaría al Museo de la Trinidad y finalmente al Prado.

El éxito de Goya como académico le lleva a solicitar el día 18 de marzo de 1785 el cargo de Teniente Director de Pintura, que le obliga a impartir clases y le acarrea, en palabras suyas, "poco provecho y mucho honor" . El 3 de abril de ese año es propuesto en primer lugar para la plaza, derrotando en esta ocasión a Gregorio Ferro, que obtuvo sólo ocho votos frente a sus nueve. A partir



de este momento Goya asistiría con regularidad a las sesiones de la Academia, como consta en sus actas.

A la muerte de Antonio González Velázquez es propuesto Goya, en terna con Bayeu y Maella, para ocupar el puesto de Director de Pintura. Goya no obtiene ningún voto, siendo Francisco Bayeu el elegido. Esta decisión produce cierta rebeldía en Goya, que se dejaría traslucir en su votación de los premios extraordinarios de aquel año. Expresa su disconformidad con los otros profesores, actitud que es coherente con su concepto personal de la pintura, que más tarde plasmaría en su conocido escrito de octubre de 1792.

Sus clases en la Academia le ocuparon desde 1785 hasta 1797, bien es verdad que con muchos intervalos por sus obligaciones, así como por la sordera que le sobrevino después de la grave enfermedad de 1792, que le apartará de la docencia en abril de 1797.

En septiembre de 1804 se presenta el pintor como candidato a Director General de la Academia, siendo rechazado en favor de su viejo rival Gregorio Ferro. Tal vez como compensación la Academia propone a Goya, por aclamación, como Director



honorario. La participación del maestro en la vida académica no se había interrumpido durante esos años; ejemplo de ello es el dictamen acerca de la restauración de pinturas que envía en 1801 a D. Pedro Ceballos. En él Goya expresa su disgusto por los retoques que han sufrido varias obras, defendiendo en este sentido un criterio muy actual sobre la restauración, cuando dice: "Cuanto más se toquen las pinturas con el pretexto de su conservación, más se destruyen, y que los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente"



Otro aspecto interesante del vínculo entre Goya y la Academia es su participación en las exposiciones anuales que desde años atrás venía organizando la institución, y a las que concurrían profesores y alumnos distinguidos. Estas exposiciones, interrumpidas por la guerra a partir de 1808, se reanudaron en 1812 hasta mediados del siglo, aunque con alguna otra suspensión. Con ellas la Academia cumplía un papel cultural muy importante en la vida madrileña, habida cuenta de que no existía en aquellos años un museo de arte abierto al público.

La primera ocasión en que Goya acude a estas exposiciones es en el año 1794, con once cuadros de diversiones nacionales. Otros ejemplos en años sucesivos son: los retratos de Francisco Bayeu, su cuñado recientemente fallecido (1795), de la marquesa de Villafranca (1805), del actor Isidoro Máiquez (1808). Esta sería la última exposición en algún tiempo, dadas las difíciles circunstancias que atravesaba el país. Tras los sucesos de Aranjuez y la abdicación de Carlos IV, la Academia encarga a Goya (marzo de 1808), para su Sala de Juntas el retrato del nuevo rey Fernando VII, todavía hoy entre las obras del Museo.

Al reanudarse las exposiciones anuales en 1812, Goya presenta su famoso retrato ecuestre de Wellington. En ese año muere Josefa Bayeu, esposa del pintor, a causa de la epidemia de hambre padecida en Madrid.

Tiempos difíciles, sin duda, que marcaron el carácter del genio que desembocaría en las asombrosas pinturas negras.





## COLECCIÓN PERMANENTE

### PINTURA



El Museo de la Academia cuenta con pinturas de primera calidad tanto españolas como extranjeras. Gracias a los inventarios de 1804, 1814 y 1829 se puede reconstruir la historia de sus fondos, de los cuales muchas obras pertenecen hoy al Museo del Prado.

En un principio la colección era un instrumento pedagógico destinado a la enseñanza. Las obras de los Giovan Domenico Olivieri, José de Carvajal y Lancaster, profesores y los cuadros del pasado servían de modelo y ejemplo para los alumnos.

Los consiliarios, en 1774, opinaban que los profesores de la Academia no eran «capaces de formar escuela ni de ponerse al público como originales» y que había que retirar sus obras de las salas. Hay que reconocer que sus pinturas no podían parangonarse a las de los artistas españoles del siglo XVII, elogiadas por los entendidos del siglo XVIII. La Academia, que quería dar «buena leche de enseñanza» a los discípulos por medio de las obras de Rafael, Miguel Ángel y otros pintores italianos copiadas por los pensionados en Roma, solicitó a Carlos III que le proporcionase las pinturas necesarias para la enseñanza a la vez que servirían para dar lustre al nuevo edificio de la calle de Alcalá, «nuevo monumento de la magnificencia del Rey y un insigne ornamento de la Corte». Para ello solicitaron las obras que se habían enajenado a la Compañía de Jesús, expulsada de España en 1769.



Cedidas las obras de los jesuitas, el monarca enriqueció la colección de la Academia con otras obras procedentes de sus palacios. Importante para el futuro de los museos españoles fue el mandato que Carlos III, movido por un prurito moral, dio a Mengs para que seleccionase los lienzos que, con desnudos licenciosos, se encontraban en sus distintas residencias. La orden era la de quemar esas pinturas consideradas indecentes. Mengs, con el pretexto de que tenían valor pedagógico para el estudio de la pintura, salvó de la quema obras maestras de Durero, Tiziano, Rubens, Veronés y otros grandes pintores. Ocultadas hasta 1792, fueron trasladadas a una habitación secreta o «Gabinete reservado»,



al cual muy pocos tenían acceso.

En 1815 la Academia, además de algunas pinturas procedentes del Escorial, se enriqueció con la excepcional colección de Godoy, el Príncipe de la Paz. En ella se encontraban las dos Majas, que estuvieron en la Academia hasta el año 1901, año en que pasaron al Museo del Prado. Aparte de las obras procedentes de la desamortización eclesiástica hay que tener en cuenta las donaciones hechas a lo largo de los siglos XIX y XX por benefactores particulares.

## **ESCUPTURA**

La colección de la Academia se enriqueció desde su fundación con los yesos de estatuas que tenía en su taller Olivieri quien a la vez redactó una lista de los vaciados que debían comprarse en Roma con el fin de poseer modelos para los

alumnos. Su petición era de dieciocho estatuas de la Antigüedad, dos de Miguel Ángel, seis del caballero Bernini y varias del flamenco Duquesnoy.



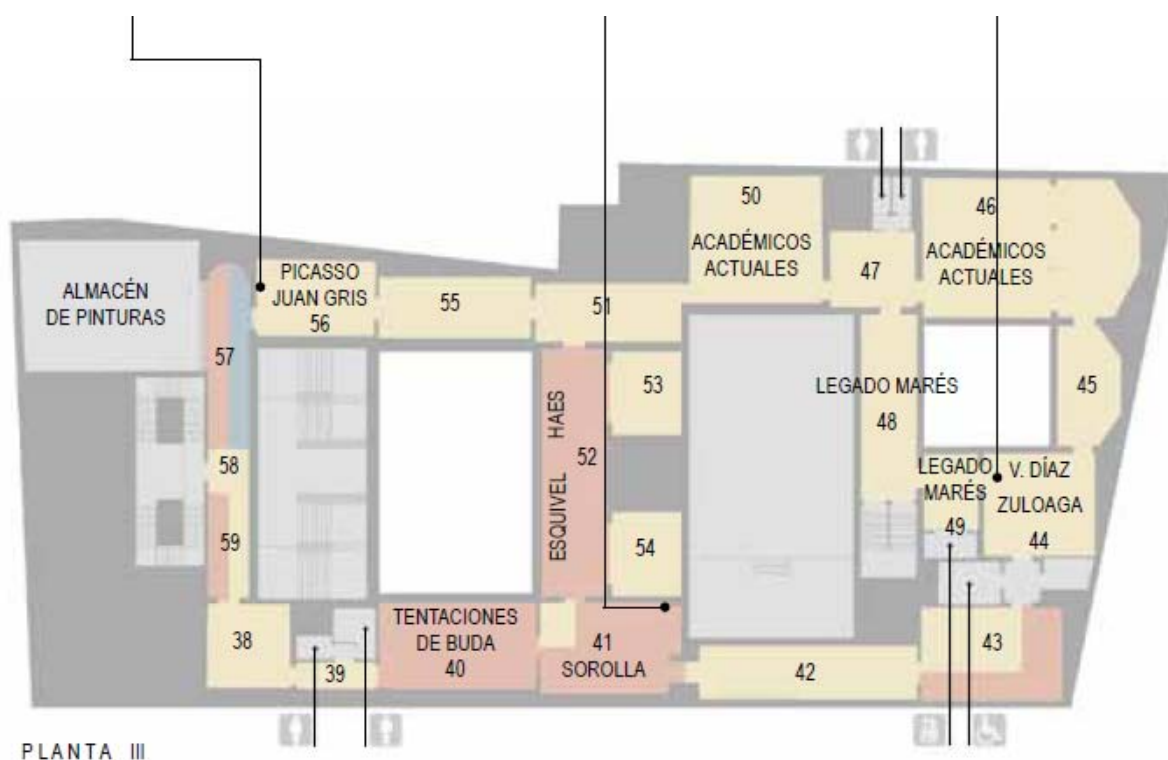
Muy importante fue la incorporación al fondo académico de dos colecciones, la que Felipe de Castro había formado en Roma por orden de Fernando VI y la de Mengs, «verdadero tesoro» en época de Carlos III. Ambas perfectamente embaladas vinieron a España por vía marítima.

También hay que tener en cuenta que el rey donó los moldes procedentes de las excavaciones de Herculano (Villa de los Papiros) y los de seis estatuas antiguas, hoy en el Museo del Prado, procedentes de la colección de la reina Cristina de Suecia que se encontraban en el Palacio de San Ildefonso, en La Granja. A estos yesos hay que añadir los traídos por Velázquez en su segundo viaje a Italia, en 1651, como la Niobide corriendo o los gigantescos vaciados de Hércules Farnesio y Flora, colocados en el zaguán de la Academia. También en 1811 se aumentó la colección de yesos con ciento diez obras diversas procedentes de la galería existente en la entonces desaparecida Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro



para servir de inspiración a los artistas que en ella trabajaban. En el siglo XIX se adquirieron relieves de Luca della Robbia y de Donatello y un torso en Milán.

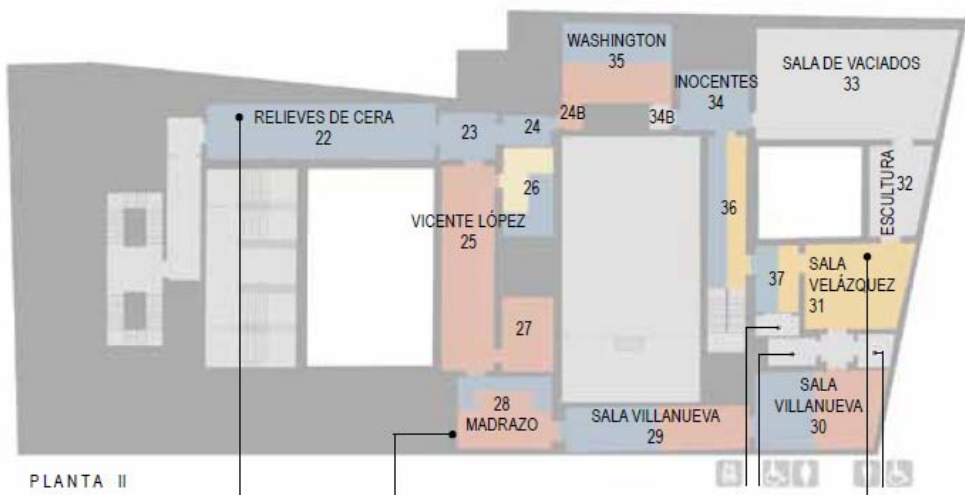
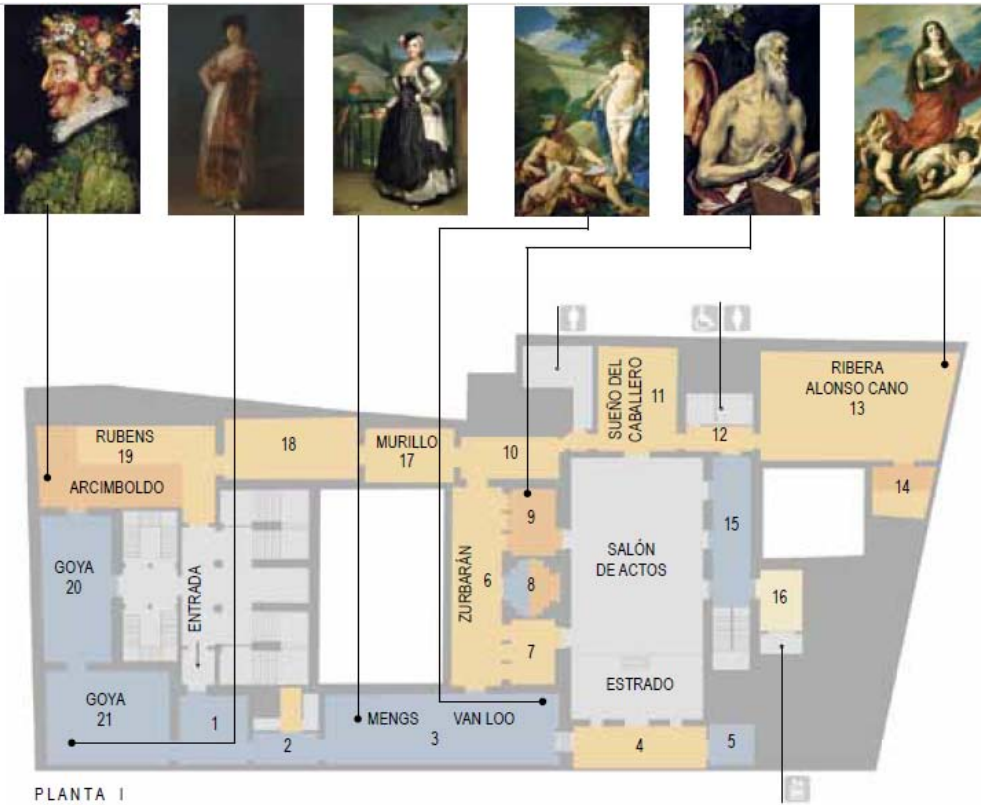
En la colección de escultura hay que contar los barrocos cocidos enviados por los pensionados de Roma, los bustos de los reyes esculpidos por los académicos Olivieri, Castro y Adan, las estatuas ecuestres de Felipe V y Carlos III, modeladas respectivamente por Manuel Álvarez, Roberto Michel y Juan Pascual de Mena, siendo el modelo de este último el que hoy, realizado en el taller de vaciados de la Academia, se ha erigido en la Puerta del Sol. El modelo del francés Saly, que representa a Federico V de Dinamarca a caballo para una plaza de Copenhague y que fue donado en 1777 por el diplomático español Delitala al ser nombrado académico de honor, completa esta colección de estatuas ecuestres. También citemos una serie de estatuillas de gran finura, procedentes del taller de Bartolomeo Cavaceppi, de las más vendidas en Roma a finales del siglo XVIII, que entraron en la Academia en 1784 procedentes del buque inglés Westmorland, capturado en aguas del Mediterráneo, que transportaba al Reino Unido las obras de arte compradas en Italia por los caballeros ingleses que habían hecho el «Grand Tour».



Plano del museo y localización de algunas de sus obras maestras.



# RECORRIDO POR EL MUSEO





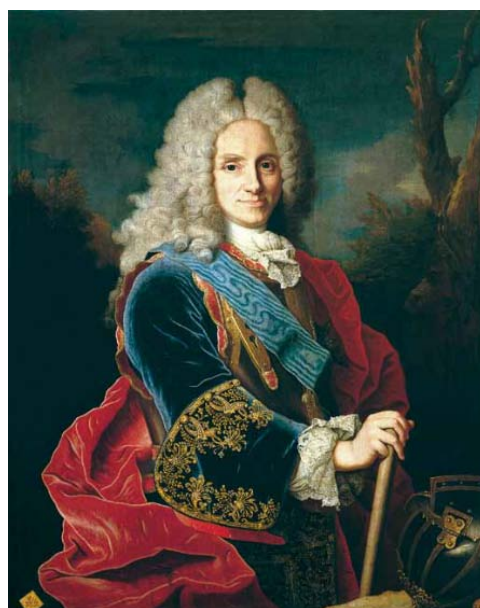
## **VENUS, MERCURIO Y EL AMOR, LOUIS-MICHEL VAN LOO TOULON, 1748**

Van Loo, hijo y nieto de pintores de la corte francesa, se educa en la disciplina del dibujo y en la copia de los modelos grecorromanos. Llegado a España en 1737 como pintor de Felipe V, en 1744 es nombrado primer pintor de cámara del rey (de ahí las iniciales bajo la firma) y director de Pintura en la Junta preparatoria de la futura Academia. Cuatro años más tarde firma esta obra maestra, claro eco del célebre Correggio de idéntico asunto, entonces en la casa ducal de Alba (hoy en la National Gallery de Londres). En el bellísimo lienzo, Van Loo parece plasmar la enseñanza del arte tal como él la concibe: podremos dominar los indispensables recursos técnicos mediante el ejercicio continuo (simbolizado por el pequeño Cupido que traza líneas adiestrado por Mercurio), pero aspirando siempre a la perfección y la belleza, personificadas de manera deslumbrante en el extraordinario y sensual desnudo de Venus. El cuadro fue entregado por el autor en 1748 en respuesta al compromiso adquirido por los maestros directores en la primera reunión de la Junta Preparatoria en casa de Olivieri, por el que se obligaron a realizar una obra alegórica de la fundación de la Academia para que sirviera de modelo a sus discípulos.



## **RETRATO DE FELIPE V, JEAN RANC MONTPELLIER, H. 1723**

Ésta es una réplica autógrafa, con intervención del taller, del retrato oficial hoy en el Museo del Prado (núm. 2.329), en que Ranc se aparta de la sobriedad española adoptada en sus primeros retratos del monarca. Felipe V, con casaca de terciopelo bordado y media armadura, lleva el Toisón y la banda de la orden francesa del Espíritu Santo, y sostiene la bengala del mando militar. Fue adquirido por acuerdo de la Junta en 1772, ya que la Academia carecía de un retrato del monarca fundador.



## **RETRATO DE LA MARQUESA DE LLANO, ANTÓN RAFAEL MENGES, 1770**

Pintor de origen bohemio formado en Italia, es uno de los artistas más representativos del neoclasicismo. Pintor de cámara de Carlos III, fue director de la Real Academia, en donde defendió los principios neoclásicos, preocupado por el dibujo, el colorido, la belleza y el buen gusto, normas que introdujo en la Academia. El retrato de doña Isabel Parreño y Arce (1751-1823) es una excelente muestra de las mejores cualidades del pintor como retratista de la nobleza ilustrada. La joven marquesa aparece disfrazada de manchega en una fiesta en Parma, recién casada con don José Agustín de Llano, embajador de Carlos III en aquella corte. Destacan la minuciosidad en el dibujo y los blancos y grises del traje, frente al toque colorista y factura más suelta del guacamayo. El cuadro fue pintado en Parma en 1770 y al año siguiente estaba en el estudio de Menges en Roma donde lo describe con elogios Ludovico Bianconi. La obra ingresa inicialmente como depósito en 1824, y en 1831 queda en la Academia como legado testamentario de don Fernando Queipo de Llano, segundo marido de la marquesa.



## **FRAY HERNANDO DE SANTIAGO, FRANCISCO DE ZURBARÁN, 1664**

El 29 de agosto de 1628, Zurbarán firma un contrato con los frailes de la Merced Calzada de Sevilla con el encargo de veintidós pinturas sobre la vida de San Pedro Nolasco, fundador de la orden. El conjunto está hoy disperso entre la catedral de Sevilla, el Museo del Prado y colecciones extranjeras. Al prolongarse la ejecución de estas obras y quizá para compensar el retraso, Zurbarán lleva a cabo en los mismos años otra serie de lienzos, también con intervención de ayudantes, con destino a la biblioteca del mismo convento. Se trata de doce retratos de ilustres figuras de la orden, algunas ya fallecidas, cuya intención era la de perpetuar su memoria. Cinco cuadros de esta serie (núms. 663, 664, 665, 666 y 667),



confiscados por Godoy en 1802, pasan a la Academia en 1816. Fray Hernando de Santiago sería el único monje que pudo posar para Zurbarán, como atestigua la inscripción «VERAEFIGE», que aparece junto a su nombre, ya que los demás habían fallecido con anterioridad. El célebre predicador, denominado «Pico de oro» por Felipe II, rector del Colegio de San Laureano de Sevilla, aparece ligeramente girado hacia la derecha, mirando al espectador, en actitud de escribir en el libro que sostiene.

### **SAN BRUNO, MANUEL PERERIA, 1652**

Se considera a Pereira el mejor escultor del Madrid de Felipe IV, donde ejecuta muchas obras; Pereira se especializó en las de piedra, y dentro de éstas ocupa lugar preeminente el San Bruno, que presidía la fachada de la hospedería de los cartujos en la calle de Alcalá, de Madrid; obra entre las preferidas de Felipe IV, quien mandaba detener el coche para contemplarla. Se sabe que Pereira estaba ejecutándola en 1652. La escultura, sin perder su sobriedad y realismo, es más barroca y movida. La rodilla derecha se adelanta, y el torso se vuelve ligeramente al lado opuesto; las manos no están extendidas, sino que se recogen hacia el pecho. Todo ello produce un expresivo movimiento, quebrándose en blandas diagonales el hábito hasta cubrir en parte con el escapulario la mitra colocada a los pies del santo. La obra procede de la citada hospedería, que fue demolida durante la Desamortización. El 22 de febrero de 1812, por orden del Marqués de la Ensenada, se trasladó de la Hospedería a la Academia.



### **SAN JERÓNIMO, DOMENICOS THEOTOCOPOULOS, EL GRECO, H. 1605-1610**

San Jerónimo aparece como penitente, semidesnudo en la gruta y meditando ante la calavera y el crucifijo, con el capelo cardenalicio a la izquierda. El tema pone énfasis en la oración y en la penitencia, cuyo papel fue reforzado en el Concilio de Trento. Vemos aquí cómo El Greco vuelca en su obra la intensa espiritualidad de la Iglesia oriental. Entre otras versiones del tema, este lienzo se considera como el de más calidad, junto con el San Jerónimo que posee la National Gallery de





Edimburgo, fechable en los mismos años de la madurez del pintor. Procedente de la ermita de San Blas en Burguillos, pasó a la colección del marqués de Santa María de Silvela, donde lo elogió Cossío. Fue adquirido en 1984 con cargo a la Herencia Guitarte.

### **CRISTO ABRAZADO A LA CRUZ, GUIDO RENI, H. 1621**

Reni es el más importante representante de la escuela boloñesa. Discípulo de Annibale Carracci, tras una inicial influencia de Caravaggio, se caracteriza por su clasicismo e idealismo, así como por el equilibrio de sus composiciones, junto a ciertas influencias venecianas en la técnica, como apuntó el profesor Pérez Sánchez. Por otra parte, la utilización de una gama fría en sus obras, que les confiere un aspecto monocromo, llevó a sus contemporáneos a hablar del carácter inacabado de las mismas. Fue admirado ya en vida y especialmente en el siglo XVIII. Este lienzo está inspirado en el Cristo triunfante de Miguel Ángel para la iglesia de Santa Maria sopra Minerva en Roma. Considerado como un cuadro capital en la etapa romana de Reni, representa la figura de Cristo abrazada a la cruz con un movimiento serpentino y en contraposto, destacando el excelente estudio de luces y sombras.

Procede de las colecciones de Palacio, en donde aparece citada a la muerte de Felipe IV y en otros inventarios, siendo mencionada entre las obras salvadas del incendio de 1734. Ponz en 1747 la cita en el Palacio Nuevo, en el cuarto del infante don Gabriel. De allí pasaría a la colección del Príncipe de la Paz, ingresando en la Academia en 1816, atribuida a Vaccaro. Curiosamente, en el inventario de la Academia de 1824 se dice que este cuadro «lo cambió el rey José por una Venus».



### **LA PRIMAVERA, GIUSEPPE ARCIMBOLDO, 1563**

En esta tabla podemos ver el busto de un joven y sonriente caballero. La cabeza se ha compuesto con rosas, peonías y pensamientos; el pomo de la espada es un iris, y el traje cortesano está figurado con margaritas en la gola de encaje y hojas de col en la manga. Estas célebres teste composte fueron concebidas en la corte imperial de Viena por Arcimboldo y su compatriota Giambattista Fonteo, formando un conjunto de cuatro estaciones y cuatro elementos emparejados (Aire y Primavera, Fuego y Verano, Tierra y Otoño, Agua e Invierno), como una alegoría del poder imperial de Maximiliano II. Más tarde, el pintor hizo nuevas versiones de la serie, entre las cuales cabe señalar La Primavera hoy en el Musée du Louvre.



Analizando los cuadros junto con el manuscrito de Fonteo, el profesor Thomas da Costa Kaufmann ha demostrado su riquísimo simbolismo, que rebasa el mero divertimento ingenioso para ofrecer a Maximiliano un completo entramado de referencias a la dinastía imperial, la «semidivina gloria austriaca», utilizando motivos de todas las ramas del saber de la época. Se ignora la fecha del ingreso de este cuadro en la Academia. Probablemente estuvo entre las obras de Arcimboldo mencionadas por fuentes contemporáneas en el dormitorio de Felipe II del Alcázar de Madrid.

### **SUSANA Y LOS VIEJOS, PEDRO PABLO RUBENS, H. 1609-1610**

El cuadro *Susana y los viejos*, fechado en la etapa juvenil de Rubens, es uno de los mejores ejemplos de la influencia italiana en la obra de este artista. Sin embargo, como corresponde al gran maestro, sabe interpretar los elementos italianos haciendo una creación propia. La historia de Susana y de sus calumniadores está inspirada en el capítulo XIII del libro del profeta Daniel. Susana, joven virtuosa, es objeto de las insidias de dos miembros del Consejo de Gobierno, siendo acusada de adulterio. Es precisamente por la intervención del joven Daniel como se demostrará la inocencia de Susana y sus calumniadores sufrirán el castigo oportuno. Susana, bañándose a solas en el jardín, es sorprendida por los ancianos, que saltan la balaustrada y en los que se observa huellas miguelangelescas en la musculatura. El desnudo de Susana, lleno de sensualidad veneciana, queda realzado por el terciopelo de armiño. La composición tiene un fuerte movimiento diagonal, marcado por la figura de Susana. Rubens mezcla el sentido plástico de tradición romana con el sensual colorido veneciano, y a estas notas italianas asocia elementos de tradición flamenca. Adquirido en 1778 por decisión de Carlos IV, el cuadro estuvo en la sala reservada de la Academia con otras pinturas consideradas impúdicas



### **ECCE-HOMO, JOSÉ DE RIBERA, H. 1620**

Se desconocen datos de la vida de Ribera hasta su aparición en Italia. En Valencia debió de conocer la obra de Ribalta. Muy joven (1608-1610) se traslada a Italia, donde permanece toda su vida. Hace su aprendizaje en Roma y viaja por Lombardía y Parma. Logra gran fama con obras que reflejan la manera de Caravaggio, con fuertes contrastes de luz y de color. En 1616 se traslada a Nápoles, en donde reside hasta su muerte. Allí pasa a ser cabeza de la escuela

napolitana, tiene una buena clientela que le introduce en la corte del virrey de España y se convierte en pintor de cámara oficial.

Considerado como el mejor cultivador del tenebrismo en España, Ribera fue pintor de temas religiosos y mitológicos, con especial predilección por los santos penitentes y mártires que capta con un gran realismo, inspirándose en tipos populares de la vida cotidiana. A partir de 1636 asimila elementos del neovenecianismo y marcadas influencias de los boloñeses. Sobre un fondo tenebrista se presenta la imagen de tres cuartos de Cristo de perfil, con la corona de espinas, la túnica y la vara, después de recibir el agravio del pueblo tras la flagelación. La figura, ligeramente desplazada hacia la derecha, marca una diagonal acentuada por el acusado claroscuro del rostro, así como por el torso y el brazo que quedan al descubierto. Es un buen estudio anatómico.



### **LA MAGDALENA, BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, H. 1650**

Obra juvenil pero de calidad, que denota la herencia del caravagismo en el claroscuro y de Guido Reni en la intensidad expresiva. Murillo nos muestra a la santa en oración, con la mirada fija en alto, sobre un fondo oscuro y neutro. En su regazo hay un libro abierto, mientras el crucifijo y la calavera, símbolos de vida penitente, apenas son visibles. Este cuadro fue decomisado en febrero de 1780 en la aduana de Ágreda, paso entre Castilla y Aragón, cumpliendo una cédula de Carlos III que prohibía sacar del reino obras de maestros antiguos. Estamos, pues, ante un ejemplo de la legislación ilustrada española en eficaz defensa del patrimonio de arte.





### **BODEGÓN, WILLEM CLAESZ. HEDA HAARLEM, 1633**

Los ejemplos más representativos del bodegón holandés del siglo XVII son los de Haarlem, y entre sus pintores sobresale Willem Claesz. Heda. Puede decirse que es, con Pieter Claesz., el creador de este prototipo, que refleja el sentido protestante de los bienes terrenos, a partir del comentario de Lutero a las palabras del padrenuestro. «El pan nuestro de cada día», que hay que pedir y agradecer a Dios, es el alimento y también la casa, la salud, la familia, etc. Las copas de cristal, vasijas ricas, tabaco y manjares, en aparente desorden, como si la comida acabase de concluir, en realidad están dispuestos con armonía y pintados con rigurosa perfección. En la atmósfera de un gris verdoso transparente, la luz resalta el brillo de la plata y el cristal. Procede de la colección del Príncipe de la Paz.



### **AUTORRETRATO ANTE SU CABALLETE, FRANCISCO DE GOYA, H. 1785**

La ejecución de este lienzo coincide con una etapa decisiva de la vida de Goya en Madrid. En 1780 había logrado ingresar en la Academia con su Cristo crucificado y precisamente en 1785 se le nombra teniente director de Pintura. La comparación de los rasgos físicos del retrato con otras obras de esa época (Predicación de San Bernardino de Siena en San Francisco el Grande, con el pintor algo más joven, o La familia de Carlos IV, que lo muestra más maduro), permite situar a Goya en torno a los cuarenta años. Es el único autorretrato del pintor trabajando en su estudio con el característico sombrero rodeado de cirios que, según su hijo Javier, empleaba el artista para continuar incansablemente su labor a la caída de la tarde. La figura en pie resalta en un espléndido contraluz, mientras en un segundo término los papeles y una escribanía sobre la mesa, más allá de una función decorativa, parecen reivindicar la pintura como una obra de creación. El





cuadro, procedente de la colección de los condes de Villagonzalo, es adquirido en 1982 con cargo a la Herencia Guitarte.

### **EL ENTIERRO DE LA SARDINA, FRANCISCO DE GOYA, 1808-1812**

Es una de las más célebres obras de la pintura de género del maestro. Goya refleja las fiestas que celebraban los madrileños para despedir los carnavales la víspera del miércoles de ceniza, con el que comienza el tiempo de Cuaresma.

Estos festejos tenían lugar al aire libre, a orillas del Manzanares. El entierro de la «salada sardina», que ya se cita en la lucha de Don Carnal y Doña Cuaresma en el Libro del Buen Amor, le sirve a Goya para componer una escena en la que la multitud baila y se emborracha. Se significaba así el comienzo de la Cuaresma, en la que se dejaba de comer carne. La muchedumbre, con rostros enmascarados, constituye una masa de color y de movimiento, cerrando el espacio en primer término con varias parejas recostadas en el suelo, que crean una distancia entre el espectador y la obra. La obra, propiedad de don Manuel García de la Prada, legada a la Real Academia en su testamento (1836), entra en la institución en 1839, junto a las otras cuatro obras de gabinete (núms. 672, 673, 674, 675). Son obras que, junto con otras del mismo tipo, fueron realizadas por propia iniciativa y con mayor libertad que las de encargo, como indicaría el propio Goya: «Para ocupar la imaginación me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches».



### **LA TIRANA, FRANCISCO DE GOYA, H. 1792**

Retrato de la actriz sevillana de obras dramáticas María del Rosario Fernández (Sevilla, 1755- Madrid, 1803). Al venir a Madrid formó parte de la Compañía Real, que actuaba en los teatros de la Cruz y del Príncipe, relacionándose con el círculo de intelectuales y artistas, y llegando a gozar de la protección de la duquesa de Alba. La actitud y expresión de la actriz denotan su fuerte



personalidad. Por otra parte, el tratamiento de la obra responde a la factura libre de Goya en esos años, como vemos especialmente en los toques del chal. Tras la muerte de la actriz, su prima María Teresa Ramos dona el lienzo a la Academia en 1816

### **MANUEL GODOY, PRÍNCIPE DE LA PAZ, FRANCISCO DE GOYA, 1801**

El cuadro representa la victoria sobre Portugal que dio fin al breve enfrentamiento conocido como Guerra de las Naranjas (mayo-junio de 1801). Godoy en aquel momento ostentaba el máximo poder político y militar. Era consejero de Estado, comendador de la Orden de Santiago y duque de la Alcudia con grandeza de España y, desde 1795, Príncipe de la Paz por la firma del Tratado de Basilea. La obra fue pintada para el propio Godoy, junto con otros encargos importantes, como el famoso retrato de La condesa de Chinchón o las Majas (Museo del Prado). El Príncipe de la Paz, con uniforme y fajín de capitán general, luce la cruz de Santiago, la orden de Cristo de Portugal y la banda de Carlos III. La figura en escorzo de Godoy marca una diagonal contrapuesta a la de la bandera portuguesa. Fuertemente iluminada, destaca sobre un fondo más sombrío, en el que se perciben soldados abocetados, caballos y el celaje oscuro. En segundo término, junto a Godoy, su ayudante de campo. El cuadro ingresa en la Academia en 1816, procedente de la colección del Príncipe de la Paz, que había sido incautada en 1808, y de la que buena parte de las obras se incorporan a la institución por orden del rey.



### **VISTA DE DRESDE, NICOLAS ENGLEBERT CETTO TITTMONING, H. 1740**

En 1738 el joven rey de Nápoles, que desde 1759 reinará en España como Carlos III, se casa con María Amalia, hija de Augusto III, elector de Sajonia y rey de Polonia. Con tal motivo se realiza un conjunto de espléndidos relieves en cera mostrando vistas de Dresde, Nápoles, Madrid y Jerusalén. Actualmente se ignora qué importante personaje está en el origen del encargo, encomendado a Nicolas Cetto. La corte de Augusto III se describe con precisión



asombrosa: grupos de ángeles niños sostienen una cartela que enumera los palacios, puentes e iglesias (el Zwinger, la Frauenkirche y Santa Sofia, entre otras), señalados con cifras en tinta, y la organización del campamento del segundo término, como otra ciudad con su cerca, tiendas y gran plaza de armas.

Detrás del campamento cruza de lado a lado el río Elba, y la capa de cera se hace más sutil dejando aflorar el cristal oscuro que evoca la corriente de agua. Augusto III, rodeado de militares y cortesanos a caballo, aparece delante de las compañías formadas con sus guiones. La indumentaria de los personajes incluye sombreros y casacas, condecoraciones, espadas..., y los jinetes llevan sus estribos y pistolas de arzón, todo ello en milímetros. Otros relieves menores, mostrando luminarias y festejos por la boda real, se alojan dentro de óvalos en los marcos tallados y dorados, con fondo pintado imitando lapislázuli. Adquirido en Robilant & Voena con la Herencia Guitarte en 2007.

### **DOLOROSA, PEDRO DE MENA**

Pedro de Mena es uno de los escultores más interesantes y mejor documentados del barroco andaluz. Formado en el taller de su padre, Alonso de Mena, trabaja después con Bernardo de Mora. En 1658, con treinta años, comienza la sillería de coro en la catedral de Málaga, una obra maestra cuya fama le va a granjear numerosos encargos. En 1662 viaja a Madrid y luego a Toledo; en la catedral primada queda su célebre San Francisco de Asís.



Una característica en Mena es la reiteración de sus imágenes devotas. Fue creando, o haciendo suyos, prototipos que le solicitaban una y otra vez; su obra se organiza en series de la misma figura con variantes. El caso más notable es el de las tallas de Ecce Homo y Dolorosa, de busto prolongado con brazos, concebidas para colocarse en vitrinas emparejadas.

### **FLORERO, MARGHERITA CAFFI**

Junto a la pintura religiosa, el barroco italiano está representado en el Museo por pinturas de bodegones y





floreros. A finales del siglo XVII destaca Margherita Caffi, dedicada a esta pintura de género. Documentada entre 1680 y 1700, trabajó para los archiduques Maximiliano y Leopoldo.

De ella se conservan obras en colecciones españolas que permiten pensar en una estancia en nuestro país. En la Academia se encuentran dos floreros, uno de ellos firmado. Éste representa en un jarrón de bronce diversas flores entre las que destacan rosas, claveles y nardos; la zona derecha de la composición está ocupada por una pasionaria y un nardo. Procede de la colección del Príncipe de la Paz.

### **RETRATO DE FERNANDO VI, LOUIS-MICHEL VAN LOO TOULON, 1771**



Nacido en 1713 del primer matrimonio de Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya, don Fernando sube al trono en 1746 junto a su consorte, doña Bárbara de Braganza. El reinado es próspero y pacífico y los monarcas fomentan todas las artes, con obras y proyectos fundamentales que anticipan los de la época de Carlos III, produciendo en la corte un cambio de gusto y un nuevo empaque urbano. Se traza y edifica la ciudad de Aranjuez en torno al Real Sitio, y se concluye y decora el Palacio Real de Madrid. En Barcelona, se proyecta y construye la Barceloneta; en El Ferrol, el Arsenal y la Magdalena, etc. En 1751, el rey firma los estatutos de la Real Academia de San Fernando, por lo que se le considera fundador. De carácter melancólico, se distraía con la música y el coleccionismo de pintura, muebles y alhajas. Murió sin hijos en Villaviciosa de Odón, en 1759, y le sucedió su hermano Carlos III, entonces rey de Nápoles. Esta obra es un retrato de corte, con el Toisón y la banda del Espíritu Santo.

### **CARLOS III, JUAN PASCUAL DE MENA, 1764**

El busto fue encargado por acuerdo de la Academia en Junta particular de 28 de agosto de 1759, con el propósito de iniciar una galería de retratos de los reyes. Mena, entonces teniente director de la sección de Escultura, fue el elegido pues, en palabras del director general Corrado Giaquinto, «sin entrar en comparaciones ni hacer agravio a nadie [...] ninguno puede desempeñar este





grande encargo con mayor acierto». Giovan Domenico Olivieri, en un gesto elegante, puso a disposición de la Academia un trozo de mármol de Carrara de su propiedad, ordenando la Junta que le fuese abonado. Al poco de llegar Carlos III desde Nápoles Mena comenzó a ejecutar el busto del natural, logrando un retrato espléndido y vital del nuevo monarca, sin merma del aparato regio. Puede considerarse obra capital de la escultura española y un ejemplo de la renovación artística lograda por la Academia en tan sólo veinte años de existencia. El rey viste armadura, como en el retrato oficial pintado por Mengs, y se envuelve en un manto de airosa amplitud, bordado con castillos y leones; el reverso de armiño está ejecutado con el mármol sin pulir, consiguiendo así la textura deseada. El movimiento de los paños es más sobrio que los del pleno barroco. La peluca de dos rizos se recoge atrás con un lazo y cae en mechones sobre el hombro derecho. Ostenta el collar del Toisón y dos bandas, que han de ser la francesa del Saint-Esprit y la napolitana de San Genaro, puesto que el rey no fundó la Orden que lleva su nombre hasta 1771. Fue entregado a la Academia en diciembre de 1764, siendo ya el propio Mena director de Escultura.

**FERNANDO VI COMO PROTECTOR DE LAS  
ARTES Y LAS CIENCIAS,  
ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ CORELLA, 1754**

Discípulo del pintor de Felipe V Michel-Ange Houasse, Antonio González Ruíz estudió en París y en Roma, regresando a la corte española en 1737. Pintó cartones para tapices con destino al «cuarto de la reina» en El Escorial. En la Junta preparatoria de la futura Academia de San Fernando el rey le nombró director de pintura (1744) junto a Van Loo, Calleja, Peña y Bonavía. En 1769, Fernando VI le nombró director general de la Academia. En la obra aparece el rey de pie sobre un estrado, con armadura y manto real; lleva el collar del Toisón y la banda del Espíritu Santo. Dos alegorías femeninas le rinden homenaje: la Agricultura, que sostiene una cornucopia, y el Arte con el caduceo de Mercurio y las tres coronas de laurel, acompañada del pequeño genio del dibujo. Los símbolos de la arquitectura, pintura y escultura ocupan la zona inferior, junto a un amorcillo que descansa sobre armaduras y espadas. Sobre el sillón del trono se ven el cetro y la corona. La Fama, aparece entre nubes, detrás del rey, y difunde sus virtudes como gobernante. El cuadro fue un encargo de la Academia, y conserva su espléndido marco original de madera tallada y dorada con las tres coronas de laurel.



## **RETRATO DE LA REINA DE LAS DOS SICILIAS, VICENTE LÓPEZ, 1829**

Vicente López es el pintor más representativo de la corte española en el primer tercio del siglo XIX. Retratista de prodigiosa técnica, desarrolla también su actividad como pintor religioso, decorador y dibujante. En su ciudad natal inicia su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos; en la de San Fernando es discípulo de Maella y Bayeu, coincidiendo con Goya; regresa a Valencia y llega a ser director de la Real Academia de San Carlos. Nombrado por Fernando VII su primer pintor de cámara en 1815, en la Real Academia de San Fernando es académico de mérito desde 1814 y luego director general (1817), a la vez que director de pintura con carácter vitalicio, si bien renuncia a este último cargo en 1822, quedando como director honorario. Por su parte, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le hace en 1818 académico de honor, distinción que hasta entonces sólo se había concedido a Mengs.



Hija de Carlos IV y de María Luisa de Parma, madre de la reina María Cristina, casó con el rey de las Dos Sicilias. El retrato, pareja del de su esposo (núm. 728), presenta a la soberana de tres cuartos, en actitud erguida, vestida de terciopelo oscuro con adornos de blonda, con la banda de la Orden de Carlos III. Tiene un perfecto acabado de las joyas y vestido, respondiendo al sentido realista y a la detallada ejecución del artista. La reina, en su indumentaria ofrece un estudio de la moda de la época. El tocado a modo de turbante se adorna con una diadema de perlas y brillantes, muy del gusto de la soberana. El retrato realizado para el comisario de Cruzada, Fernández Varela, llega a la Academia junto con el de su esposo, a través de la donación de don Manuel Fernández Varela, en 1833.

## **RETRATO DE ISABEL II, FEDERICO DE MADRAZO, 1844**

Federico de Madrazo, nacido en Roma en 1815, fue miembro distinguido de una familia de artistas, llegando a ser director de la Academia durante largos años. El retrato de la soberana, una de las figuras más controvertidas del siglo XIX, en otro tiempo presidió el salón de sesiones de la Academia. El cuadro fue realizado en 1844, cuando Isabel II tenía catorce años, recién proclamada su mayoría de edad tras las regencias de su madre D<sup>a</sup> María Cristina y de Espartero. Sobre un lujoso

fondo destaca el trono de rica traza, rematado por una hornacina, presidida por la estatua de San Fernando. La figura de Isabel II se alza en pie luciendo un vistoso traje adornado de joyas y condecoraciones. Tratada con exquisita minuciosidad y sentido lumínico, Madrazo consigue revestir la figura de Isabel a pesar de su corta edad, de una gravedad solemne. Se trata del primer gran retrato real de aparato encargado a Federico de Madrazo después de su vuelta de Roma. El pintor deja en este lienzo una de las representaciones más cuidadas, entre los numerosos retratos que le hizo a la soberana. La obra fue encargada por la corporación en 1844, buscando tener un retrato conmemorativo. La propia soberana designó a Federico de Madrazo para su ejecución.



## **LA ÚLTIMA CENA, DIEGO VELÁZQUEZ**

Una cuidadosa limpieza y restauración en el IPCE ha devuelto al cuadro toda su calidad en el tratamiento del espacio y la luz, siempre admirado por Velázquez en las obras del veneciano, como demuestra reservando al Lavatorio un lugar preeminente en la Sacristía de El Escorial. En su concepto espacial, la Última Cena de la Academia tiene estrecha afinidad con la Tentación de Santo Tomás de Aquino (Orihuela, Museo Diocesano) que Velázquez pintó ya de regreso en España: esto se acentúa con el interesante vaciado virtual de ambos cuadros. El amarillo de plomo, estaño y antimonio, identificado por el análisis del IPCE, es el mismo pigmento que Velázquez ha utilizado en otros tres lienzos de ese período: las dos vistas de la Villa Médicis y la mencionada Tentación de Santo Tomás de Aquino. El seguimiento histórico del cuadro desde 1666, la estima indicada por las altas tasaciones y su calidad hoy recuperada, permiten afirmar que estamos ante la copia que Velázquez hizo en San Rocco a finales de 1629.

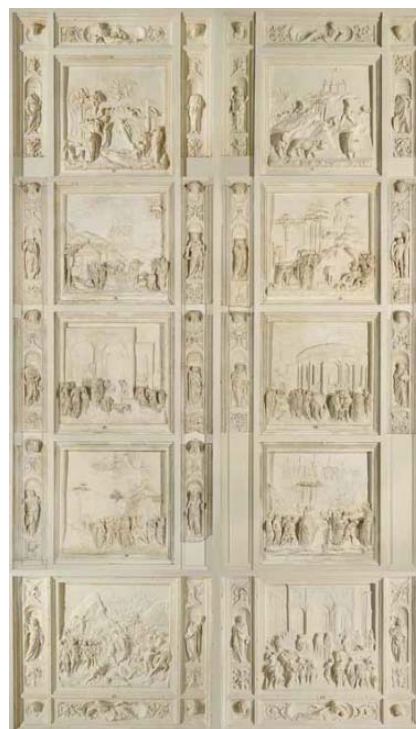




## **PUERTA DEL PARAÍSO, ANTÓN RAFAEL MENGES, 1772**

Lorenzo Ghiberti resultó elegido en el concurso para la ejecución de la puerta del baptisterio de la catedral de Florencia. El artista creó diez relieves de bronce, cinco en cada una de las dos hojas, con asuntos del Antiguo Testamento flanqueados por veinte figuras de sibilas y profetas. Se representan las escenas de Adán y Eva, Caín y Abel, La embriaguez de Noé, Abraham y los tres ángeles con el Sacrificio de Isaac, Historia de Esaú y Jacob, José vendido por sus hermanos, Moisés en el Sinaí, Josué llevando el Arca de la Alianza, David contra Goliat, y Salomón y la reina de Saba. La monumental puerta estaba concluida en abril de 1452 y el propio Ghiberti, ayudado por su hijo Vittorio, se encargó de dorar los relieves.

Para sacar los vaciados que hoy conserva la Academia, Mengs obtuvo la autorización del gran duque Pietro Leopoldo de Toscana, que estaba casado con una hija de Carlos III. Sin embargo, se acusó más tarde a Mengs de haber dañado el oro que recubría los bronce; en consecuencia, y a propuesta de Raimondo Cocchi, anticuario de la Real Galería de Florencia, se acordó que nunca más podrían hacerse otros moldes de la Puerta del Paraíso. A la belleza y calidad de estos yesos hay que añadir, por tanto, un extraordinario valor documental.



## **MUJERES DESESPERADAS CON SUS HIJOS MUERTOS, JOSÉ GINÉS POLOP, 1789-1794**

Coetáneo de otros artistas neoclásicos de renombre, como José Álvarez Cubero, Ginés cursa sus primeros estudios en la Academia de San Carlos de Valencia. Pasa después a la de San Fernando, donde obtiene sendos premios en los años 1784 y 1787. En 1794 es nombrado escultor de cámara honorario y en 1816 primer escultor de cámara; académico de mérito en 1814, teniente director de Escultura en 1815 y director de la sección en





1817. Este magnífico grupo pertenece al ciclo de la Degollación de los Inocentes, realizado por José Ginés, entre 1789 y 1794, por encargo de Carlos IV cuando todavía era Príncipe de Asturias.

Fue concebido como complemento al conjunto del Nacimiento del Príncipe, iniciado por José Esteve Bonet. El monumental belén, compuesto por 5.950 figuras, podía ser contemplado desde «la víspera de Nochebuena hasta la fiesta de la Candelaria» en una dependencia situada debajo de la capilla del Palacio Real.

### **RETRATO DE LA HIJA DEL ARTISTA, ANTONIO MARÍA ESQUIVEL**

Pintor sevillano que participa de la vida cultural madrileña, Esquivel estaba en contacto con la generación romántica que se reunía en el Parnasillo y el Café del Príncipe, así como en el Ateneo y en el Liceo Artístico y Literario. Sus contertulios habituales fueron el duque de Rivas, Larra y Espronceda, entre otros. Esquivel pinta temas históricos, religiosos, mitológicos y escenas de género, con los que alcanza un gran éxito entre la burguesía madrileña. Su famoso cuadro La lectura de Zorrilla en el estudio del pintor es considerado como el mejor exponente del romanticismo. Fue uno de los fundadores del Ateneo de Madrid y creó también una Sociedad Protectora de las Bellas Artes. Pero su faceta más interesante es la de retratista. El retrato de su hija nos ofrece, sobre un amplio cortinaje de tonos sienas, la figura delicada de la niña reclinada sobre el sofá con un aire melancólico y evocador. La mirada transparente, llena de ternura, expresa perfectamente la sensibilidad de la época. Retrato sencillo pero lleno de encanto, es una de las mejores obras de la colección personal de don Fernando Guitarte. Ingresa en la Academia, formando parte de la Herencia Guitarte, en 1978.



### **COMIDA EN LA BARCA, JOAQUÍN SOROLLA, 1898**

Sorolla, formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, pensionado en Roma en 1884, cultivador de todos los géneros y procedimientos, es considerado como el mejor representante del impresionismo español. La ejecución del cuadro se sitúa en el período comprendido entre 1890 y 1905, en que el pintor dividía su tiempo entre Madrid y Valencia. Pintado al aire



libre en Valencia, responde al tipo que Florencio Santa-Ana define como «costumbrismo marinero». En 1906 Sorolla es ya un pintor conocido en Europa e inicia el ciclo de grandes exposiciones personales. En 1898, en el mismo año en que obtiene la Medalla de Oro de Múnich y Gran Medalla de Viena con el cuadro Vuelta de la pesca, firma la Comida en la barca, uno de los cuadros más importantes de su producción. La vela, situada de forma atrevida en un primer plano del cuadro, hace que el espectador se sienta resguardado del sol mediterráneo y de la claridad cegadora del último término. Varios pescadores de distintas edades, protegidos por la vela, se disponen a poner sobre su pan la comida que está en la tartera común. Sorolla conjuga el realismo social en la interpretación de los personajes con el carácter impresionista en la captación de la luz y el color mediterráneo. Con obras de este tipo, el pintor contribuirá a crear una visión de la España blanca, contrapuesta a la España negra reflejada por su contemporáneo Ignacio Zuloaga. La Comida en la barca, obra maestra de la colección del Museo, se incorpora en el año 1951 por legado del conde de Romanones.

### **LAS TENTACIONES DE BUDA, EDUARDO CHICHARRO, 1916- 1921**

Muestra del excelente oficio de Chicharro, Las tentaciones de Buda encaja en el tipo de pintura de contenido emblemático que el artista alternaba con el luminismo de Sorolla. El cuadro fue realizado entre 1916 y 1921, siendo el artista todavía director de la Academia de Bellas Artes de

Roma. Con él obtuvo la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1922. Obra simbolista realizada en su madurez, tras estudiar la cultura y la filosofía hindú y la religión budista, en ella Chicharro conjuga su creatividad y buen oficio. Llevado por su admiración al poeta Rabindranath Tagore, representa la lucha de Buda contra las Apsaras, las hijas del Mal que personifican todas las tentaciones que pueden acechar a un hombre. Todas las Apsaras responden a una iconografía típicamente hindú, con los pies y las manos teñidos de rojo y con joyas originales que el artista se hizo traer a su estudio. El cuadro, que se encontraba en colección particular ha sido adquirido en enero de 2001 con cargo a la Herencia Guitarte. Del especial aprecio que tenía el pintor por este cuadro da idea el que lo mantuviera en su estudio largo tiempo tal como aparece en su autorretrato también en el Museo (núm. 788).



**SONATA 14 (II), FERNANDO LABRADA, 1912-1912**

Fernando Labrada, pintor de precoz talento, se casa en Madrid con la joven Antonia Chércoles. Para entonces ya es pensionado de la Academia de Bellas Artes en Roma, donde el matrimonio va a residir hasta 1913. En 1911 ha pintado a su esposa sentada al piano, de espaldas, tocando la sonata nº 14 de Beethoven conocida como Claro de luna: aquella fue la primera versión de este cuadro, Sonata 14 (I), hoy en paradero desconocido. Tal circunstancia aumenta el interés

de poder brindar al público la segunda versión, fechada en el invierno de 1912-1913 y conservada hasta hoy por los descendientes del pintor. Labrada, precisado a trabajar en sus envíos reglamentarios de pensionado, dejó el lienzo sin concluir; pero ello no resta nada a su calidad y refinamiento. La elegancia y serenidad de la figura, la perfección en el dibujo y el manejo sutil de la luz son excepcionales en un artista de 25 años. Donación de la familia Labrada en 2008.



**LA CUPLETISTA, JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA, 1927**

En 1927, Solana celebra por primera vez una exposición individual en Madrid (Museo de Arte Moderno), presentando veinticuatro pinturas entre las que se cuenta *La cupletista*. En su exiguo camerino, una mujer joven y ya desencantada se recuesta en el sofá fumando un cigarrillo; viste chaquetilla torera de alamares, zapatos de raso con hebilla y falda de volantes. Sus orígenes flamencos, tal vez gitanos, se han hecho mero reclamo en la vida nocturna de la ciudad. Las copas y botellas ante el espejo, así como la guitarra, expresan el mundo que se ha construido frente a la hostilidad los límites de su mundo. El perro es el único ser vivo que la acompaña. El capote bordado y el sombrero de ala ancha acentúan la presencia de lo taurino, una constante en la obra pictórica y literaria de Solana que incluso se vistió de luces como banderillero. El artista prescinde de toda referencia espacial, de modo que el espectador se enfrenta con la mirada directa y la leve sonrisa que parecen desafiar toda dificultad o desarraigo. Solana, atraído por Goya desde la adolescencia, evoca a la Maja vestida y también hace directas referencias a la *Mujer con traje español* de Manet (Universidad de Yale, EE.UU.) y al *Bar del Folies-Bergère* en el bodegón. El empleo del negro en los contornos y la paleta sombría no buscan tanto reflejar lo visible como crear un personaje y una atmósfera. Adquirido en noviembre de 2006 con cargo a la Herencia Guitarte.

### **RETRATO DE LOS HERMANOS BAROJA, DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ, 1925**

De familia acomodada, Vázquez Díaz mostró desde muy niño su inclinación hacia la pintura. A pesar de la imposición paterna que le lleva a cursar estudios de comercio en la Escuela Oficial de





Sevilla, no dejó de estar en contacto con la pintura que se hacía en la ciudad, asistiendo a las clases nocturnas que se impartían en el Ateneo. Fue allí donde conocería a Ignacio Zuloaga, a Juan Ramón Jiménez y a otros artistas e intelectuales que influyeron en él de forma decisiva. En 1902 se traslada a Madrid, donde frecuenta el Museo del Prado, realizando copias de los grandes maestros españoles; sin embargo no consigue ingresar en la Escuela de Bellas Artes como alumno. Su actividad no cesa y concurre también a las Exposiciones Nacionales de 1904 y 1906. Su conocimiento de los hermanos Baroja, le permite entrar en contacto con escritores y artistas y frecuenta el mundo teatral. Preocupado fundamentalmente por el dibujo y el color, en sus obras busca constantemente resaltar los volúmenes con una geometrización de formas en relación con el cubismo que vio en París. Este sentido escultórico le acerca por otra parte al escultor Bourdelle que fue su amigo y a quien consideró su maestro. En esta obra, ligada al entorno intelectual y literario, el pintor supera con su arte el retrato cortesano burgués que el siglo XIX había puesto de moda, el cubismo.



La obra fue donada por el pintor al ser nombrado académico de número en 1968.

### **LURRA G-260, EDUARDO CHILLIDA, 1992**

Chillida es uno de los escultores españoles del siglo XX con mayor proyección internacional. Desde el año 1954, en que tiene lugar su primera exposición, su trayectoria está jalonada de éxitos. La obra de Chillida destaca por el respeto por las cualidades específicas de cada materia y sus posibilidades expresivas, mediante el empleo de procedimientos artesanales que le permiten crear formas en el espacio.

En las esculturas con tierra chamota, llamadas «lurras» por el artista, cambia la tonalidad en función de la técnica de cocción. En algunos casos, como en esta pieza, las tierras se cuecen en hornos de leña —adoptando el color de los metales que contiene—; en otros se introducen las obras en hornos eléctricos, obteniendo unos resultados más fríos y blanquecinos. A veces traza líneas con pinceladas de óxido para imprimir movilidad a los bloques monolíticos y excepcionalmente éstos adoptan formas figurativas, a modo de torso. Lurra G-260 es una obra asimétrica, sin aristas, con profundos cortes —a modo de grietas— que van definiendo y modulando los espacios internos del bloque, en el que quedan atrapados. La tierra, que al cocerla se cierra sobre sí misma, se proyecta hacia el exterior a través de las heridas abiertas en su propio seno, descomponiendo los volúmenes y creando pequeños bloques cúbicos. Donada por el artista.

## **EL REFLEJO, JULIO LÓPEZ, 1978**

Hijo y nieto de orfebres, Julio López Hernández se inicia a temprana edad en el taller familiar en las técnicas del dorado y el cincelado. Continúa su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en la de Bellas Artes de San Fernando. Becado por la Fundación March viaja a Francia e Italia, conociendo tanto las grandes obras renacentistas como las de Marino Marini y otros escultores contemporáneos. A partir de 1965 concurre a exposiciones dentro y fuera de España, en algunas como medallista. Ha obtenido, entre otros galardones, el Premio Especial en el Concurso Internacional de Escultura Figurativa en Japón. Sus figuras se relacionan con el hiperrealismo norteamericano, pero no le interesa imitar de modo exhaustivo, sino dignificar sobriamente momentos fugaces y triviales, incluso de los personajes más humildes.

En El reflejo se aúnan dos constantes de la trayectoria del autor: el reflejo con su simbolismo, y el papel protagonista de las manos. Esperanza, hija del escultor, está ante la mesa con una taza en la mano; pero sólo vemos su rostro reflejado en la superficie mediante un levísimo relieve, mientras el bulto se limita a las manos y antebrazos. El espectador es invitado a completar la figura ausente, a partir de una referencia verosímil y perfectamente construida. Son reales los brazos y la sombra que proyectan, la taza y el platillo: lo demás se hace presente estando apenas sugerido. La sensibilidad del autor transforma un motivo cotidiano en ejercicio de imaginación. Donado por el autor al ingresar en la Academia en 1988. Es el tercero de seis ejemplares existentes.



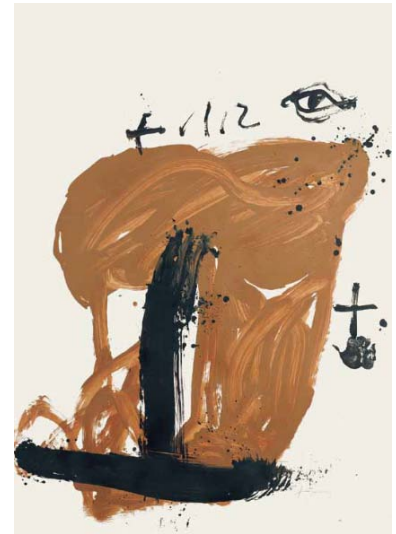
## **SILLA ACADEMIA (OTREBLA), ALBERTO CORAZÓN CLIMENT, 1993**

Alberto Corazón es el primer diseñador que ingresa, como tal, en esta Real Academia; y ha querido que su donación al Museo fuese un objeto que ha acompañado al hombre desde la prehistoria: el asiento con cuatro apoyos, presente en todas las culturas. Su trayectoria, sin embargo, es polifacética como pintor, escultor e impulsor de iniciativas; le interesa el mundo de la edición y la tipografía como cultura del signo, creando en 1969 su propia editorial que acogerá diversos proyectos



intelectuales con un centenar de títulos publicados. A comienzos de la década de 1970, Corazón contribuye decisivamente a introducir en España el arte conceptual, en el contexto de la convulsa situación política, integrando a la vez el enfoque interdisciplinar que caracteriza esta corriente en otros países (cabe mencionar el trabajo Plaza Mayor, análisis de un espacio, 1974).

Este diseño de Alberto Corazón prescinde voluntariamente de componentes suntuarios para ceñirse a lo más arraigado en la tradición española: el rigor de las líneas, sobrias y armoniosas, ennoblece los materiales austeros, incluso populares, como el hierro y el esparto. El resultado es una solución de sencillez intemporal, que puede utilizarse en la vida cotidiana o situarse en un espacio más imaginario, sugiriendo lo inestable por la inclinación de la peana, y convertirse así en objeto de colección. Donada por el autor al ingresar en la Academia el 19 de noviembre de 2006.



### **FORMA I SIGNES NEGRES, ANTONI TÀPIES, 1994**

Los lazos familiares con la cultura y la política forman tempranamente la personalidad de Tàpies. Durante la guerra civil dibuja y pinta como autodidacta. En la posguerra (1942-1943), convaleciente de una enfermedad pulmonar, sigue dibujando y pintando, lee vorazmente y se interesa por la música romántica alemana, en especial Wagner y Brahms. Inicia estudios de Derecho en Barcelona, que no concluirá. En 1948 es cofundador de la revista Dau al Set y conoce a Joan Miró. En 1950 se abre su primera exposición individual. Durante una estancia en París becado por el gobierno francés (1950-1951), visita a Picasso en cuyo taller conoce a Christian Zervos y Jaume Sabartés. De 1953 data su primer viaje a Nueva York, profundizando en las obras del expresionismo abstracto americano donde encuentra afinidades con las suyas. Durante las tres décadas siguientes Tàpies expone en la Bienal de Venecia, en París, Milán, Nueva York, Kassel, Munich, etc., recibiendo numerosos galardones. Realiza grabados, murales, collages, esculturas y cerámica. Investigador profundo del campo de la materia, desarrolla en sus cuadros una poética inédita de una realidad inadvertida en la que la presentación sustituye a la representación. En la década de los noventa, la pintura de Tàpies transforma su lenguaje y se renueva con enorme vitalidad. No le interesa lo acabado, ni la visión cerrada de las cosas. El lienzo o el papel, aligerados respecto a la pintura matérica de épocas anteriores; se convierten en espacios atravesados por grafismos, gestos ásperos o fluidos que parecen

interrogar, adentrarse en el misterio. Donación del artista y su familia en noviembre de 2002.

### **ARMARIO CON PAÑO BLANCO, CARMEN LAFFÓN, 2005**

En la década de los 70, Carmen Laffón inicia una serie de cuadros en torno al motivo del armario, un universo sugerente, evocador de la ausencia, de la realidad incompleta de las cosas, tal como dijo describiendo su pintura Luis Felipe Vivanco. El conjunto explora la relación entre los extremos, el blanco y el negro, a veces yuxtapuestos en la misma obra. El blanco declinado en matices leves es el color de la quietud, de la infancia, sin sentimentalismo. El armario blanco es el juego entre lo que se ve y lo que no se ve, la indagación en el misterio a través de los objetos cotidianos, con un rigor constructivo que se separa radicalmente del tópico lirismo andaluz. En ocasiones, las puertas semicerradas no revelan sino una pequeña parte del interior; otras veces, como en la presente obra, el armario queda a su vez casi oculto por el paño también blanco. La pintora retoma este motivo a lo largo de su obra y va aligerando sutilmente el elemento figurativo, hasta alcanzar en posteriores obras de la serie “los escalofríos de la sugestión, lo que parece ser poco más que restos del recuerdo o sombras de los objetos que una vez estuvieron allí.” Donación de la artista en 2007.



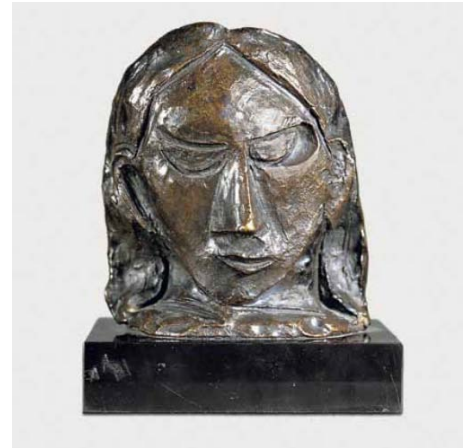
### **HOMENAJE A MANUEL DE FALLA, MANUEL RIVERA, 1978**

Manuel Rivera recibe su primera formación académica en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal y posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Galardonado con premios y distinciones. Su obra, reconocida mundialmente, se encuentra en museos y colecciones públicas nacionales y extranjeras. Miembro del grupo El Paso, fundado en Madrid en 1957, que con su carácter informalista supuso un avance importante en los movimientos de vanguardia de la España de aquel momento. Entre 1956 y 1957 Rivera muestra una nueva forma de expresión al incorporar como nuevo material la tela metálica, que a partir de ese momento será una constante en su obra. Sobre un fondo de alambre que sirve de sostén, coloca fragmentos de tela metálica, todo ello sujeto a un bastidor de hierro oscuro. Más tarde utilizará bastidores de madera de





mayor grosor, como sucede en este caso, que le permiten trabajar en dos planos consiguiendo ricos efectos lumínicos. El tema de esta pieza, basado en La Atlántida, obra póstuma de Manuel de Falla, se acerca a la serie de cuadros que el pintor realiza en la década de los años sesenta, utilizando el tablero como soporte de la materia. Las telas metálicas, al recibir la luz real sobre los colores, ofrecen una luminosidad y unas matizaciones imposibles de lograr en la pintura tradicional. Estas «alhambrierías», de alguna manera, evocan la formación del pintor con la luz de Granada. Esta obra fue donada por su autor al ingresar como miembro de número en la Academia en 1985.



### **CABEZA DE MUJER, PABLO RUIZ PICASSO, 1908**

Pablo Picasso es el artista que abarca y condensa como ningún otro el siglo XX, el que más caminos abre y, naturalmente, el que más polémicas y pasiones suscita. Desde 1904 vive y trabaja en París, pintando obras pioneras como el Retrato de Gertrude Stein (1905-1906), en que empieza a apuntar su interés por el arte primitivo. En marzo de 1907, Picasso compra dos cabezas ibéricas de piedra al secretario de Apollinaire, Géry-Piéret, que las había robado del Musée du Louvre. En abril o mayo (coincidiendo con el Autorretrato del Národní Muzeum de Praga en que se acentúan los rasgos primitivos) comienza una obra de gran formato, que concluye en julio y que será una de las pinturas más célebres del siglo XX: Les demoiselles d'Avignon. El pintor visita el museo etnográfico del Trocadero, cuyas esculturas africanas son para él una revelación. No le interesan los aspectos históricos o etnográficos de esas obras, ni copia ninguna en concreto, sino que toma de ellas los elementos formales que le importan. En el bronce de la Academia, el rostro humano se ha transformado tan radicalmente, que ya no parece una máscara, como Gertrude Stein; es una máscara. Se exagera obsesivamente el papel de los ojos, abiertos, fijos, inmóviles; y la rigurosa geometrización anuncia ya el comienzo del Picasso cubista. La obra fue adquirida a la Galería Marlborough en 1996 con cargo a la Herencia Guitarte y con la ayuda del Ministerio de Educación y Cultura.

### **FRUTERO Y PERIÓDICO, JUAN GRIS, 1920**

Formado en la Escuela de Artes y Manufacturas de Madrid, Juan Gris mostrará interés por la construcción matemática. Su papel en el cubismo fue reconocido tardíamente, en parte porque no se revela como pintor hasta 1912 y porque, al estallar la Primera Guerra Mundial, la galería de su marchante, el alemán Kahnweiler, es confiscada. Ello le lleva a vivir en la miseria y muchas de sus obras desaparecen hasta 1920-1921, lo que impide valorar su originalidad respecto a artistas como George Braque y Pablo Picasso. A partir de 1912, como expresa Kahnweiler, Juan Gris convierte la pintura «en arquitectura plana y coloreada», y surgen sus primeros experimentos cubistas. El cuadro de la Academia, de paleta extremadamente sobria a base de grises, pardos y azulados, está próximo a la aguada de 1919 titulada *Le journal*. Fue adquirido con cargo a la Herencia Guitarte en 1996.



## ACTIVIDADES DURANTE LA VISITA

### EL PODER DE LA IMAGEN

- El retrato no es solamente la representación mimética de un personaje poderoso, es una forma de comunicación en la que el retratado (o el artista) nos envía un mensaje, ya sea de poder, ideológico, moral, etc. En la excelente colección del museo podemos comparar retratos desde el siglo XVI hasta el XXI.
- Comparar los siguientes retratos, no solo la técnica usada es diferente si no el mensaje, la intención del retratado:
  - Juan de Villanueva de Francisco de Goya e Isidro González Velázquez de Vicente López.
  - Napoleón de Gerard, George Washington de Giuseppe Perovani y el árbol genealógico de Manuel Godoy de Cayetano Rodríguez,
  - Felipe V de Jean Ranc, Isabel II de Federico de Madrazo y Felipe VI de Rafael Canogar.
  - D. Juan Carlos y Dña. Sofía de Julio Lopez, Antonio Lopez y Francisco Lopez y Fernando VI y Bárbara de Braganza de Giovan Domenico Olivieri.
- Así mismo buscar paralelismos entre los retratos de políticos actuales, tanto nacionales como extranjeros, y los políticos y reyes que cuelgan de las paredes de la academia. Corroborar cómo la pose, la escenografía, los elementos de poder no han variado a lo largo de los siglos.
- Fabular acerca de las redes sociales de personajes tan carismáticos como Carlos III, Manuel Godoy, Napoleón Bonaparte o Isabel II. ¿Cómo sería su imagen de perfil? ¿Qué contenido subirían a las redes? ¿Tendrían más haters o followers?
- Comparar el canon utilizado así como los recursos cromáticos y temáticos es estas parejas de lienzos.

- Los reyes Católicos recibiendo la embajada del rey de Fez de Vicente López y de Antonio Rodríguez.
  - Susana y los viejos de Pedro Pablo Rubens y las tentaciones de Buda de Eduardo Chicharro.
- Emular a los estudiantes de la academia y copiar las obras de los maestros. No solo con papel y carboncillo, sino con fotografías y aplicaciones móviles para modificar las imágenes. ¿El resultado es solo una copia o se puede considerar una obra nueva y diferente?

## **ACTIVIDADES DESPUÉS DE LA VISITA**

- Comparar los bustos de Miguel Unamuno de Victorio Macho y Antonio Machado de Pablo Serrano y los de Antonio Texeira de Mariano Benlliure y Pablo Picasso de Pablo Gargallo, con fotografías reales de los representados.

No son realistas ya que el personaje está idealizado, se ha incidido en determinados aspectos del personaje. ¿Con qué intención? ¿Qué efecto provoca? ¿Es más cercano al carácter del representado?

- ¿Cómo influye la biografía del artista en su producción?

Su vida, sus trabajos no artísticos, sus relaciones amorosas o sus problemas de salud son determinantes en sus obras. Investigar sobre la vida de diferentes artistas presentes en la Real Academia y comprobar cómo sus obras se ven afectadas.

- Visionado de los videos de la página web de la Real Academia para aprender más sobre sus diferentes secciones.
- Investigar sobre las académicas, mujeres artistas presentes en las colecciones del museo. Analizar las dificultades, pasadas y presentes de la mujer artista.
- Leer y comentar la carta que Francisco de Goya envía a la academia en octubre de 1792:



- Cumpliendo por mi parte la Orden de Vuestra Excelencia para que cada uno de nosotros exponga que tenga por conveniente sobre el estudio de las Artes digo:

Que las Academias, no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a os que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayuda de costa, y otras pequeñeces que envilecen y afeminan el Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría ni perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que éste mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición y talento, y cuanto más adelantados en él, más fácilmente consiguen la ciencia en las demás Artes, como tenemos por los ejemplares de los que más han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es tan grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en Divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha creado; el que más se haya acercado, podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en qué consiste haber sido más feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero; ¡Qué profundo e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no sólo en Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias.

Aníbal Carrachi, resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos y mejores que cuantos Profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método, poniendo sólo aquellas correcciones que se dirigen a conseguir la imitación de la verdad y así se ven los diferentes estilos de Guido, Guarchino, Andrea Sachi, Lanfanco, Albano, etc. No puedo dejar de dar otra prueba más clara. De los Pintores que hemos conocido de más habilidad y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos han dado a entender) ¿cuántos discípulos han sacado? ¿En dónde están estos progresos? ¿Estas reglas? ¿Este método? De que han escrito se ha conseguido otro adelantamiento más que interesar a los que no son, ni han podido ser Profesores, con el objeto de que realzasen más sus obras y darles amplias facultades para decidir a una presencia de los inteligentes de una tan sagrada ciencia que tanto estudio exige (aún de los que han nacido para ella) para entender y discernir mejor. Me es imposible expresar el dolor que me causa ver

correr tal vez la licenciosa o elocuente pluma (que tanto arrastra al no profeso) e incurrir en la debilidad de no conocer a fondo la materia que está tratando. ¡Qué escándalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni uno, ni otro, sin atender que la más pequeña parte de la naturaleza confunde y admira a los que más han sabido! ¿Qué estatua ni forma de ella habrá que no sea copiada de la Divina naturaleza? ¿Por más excelente Profe-sor que sea el que haya copiado, dejará de decir a gritos puesta a su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? El que quiera apartarse y enmendarla sin buscar mejor de ella ¿dejará de incurrir en una manera reprehensible monótona de Pinturas, de modelos de yeso, como ha sucedido a todos los que puntualmente han hecho? Parece que me aparto de mi fin primero, pero nada hay más preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes, sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias y sí gobernadas del mérito de ellas, como siempre ha sucedido cuando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despóticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran y animan a los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar su ingenio, ayudándolos con el mayor esfuerzo a producir todo cuanto su disposición promete; esta es la verdadera protección de las Artes, y siempre se ha verificado que las obras han creado los hombres grandes. Por último Señor yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que la haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner los medios para torcer la inclinación que manifiestan, a este o aquel estilo, en la Pintura. He dicho mi parecer cumpliendo con el encargo de Vuestra Excelencia, mas si mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera para dar a entender que comprendo, espero que Vuestra Excelencia la disculpará, pues la he tenido ocupada toda mi vida deseando conseguir el fruto de que estoy tratando.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ARBAIZA BLANCO-SOLER Silvia y HERAS CASAS Carmen, “Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la RABASF”, Academia, nº 91-94 (2000)
- AZCUE BREA Leticia, La escultura en la RABASF. Catálogo y estudio, Madrid, RABASF, 1994.
- BOZAL Valeriano, Arte del siglo XX en España: pintura y escultura, Madrid, Espasa-Calpe, 2000 (1ªed. 1995).
- CALVO SERRALLER Francisco, El arte contemporáneo, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 2001.
- NAVARRETE MARTÍNEZ Esperanza, La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX, Madrid,
- PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E., Pintura barroca en España : 1600-1750, Madrid, Cátedra, 1992 (ed. revisada y actualizada 2012).
- REYERO Carlos, Pintura y escultura en España: 1800-1910, Madrid, ed. Cátedra, 1995.
- VV.AA., El Libro de la Academia, Madrid, RABASF, 1991.
- VV.AA., Guía del museo, Madrid, RABASF, 2012.
- VV.AA., Obras maestras de la RABASF. Su primer siglo de historia, [cat.exp. RABASF mayo-agosto1994], Madrid, RABASF, 1994.

– VV.AA., Summa Artis, tomos 25, 26, 35, 36 y 37, Madrid, Espasa libros.

Biblioteca Digital

