

UNA GALERÍA DE RETRATOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1754-1833)*

MARÍA VICTORIA ALONSO CABEZAS¹
Universidad de Valladolid

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando inició en el siglo XVIII una galería de retratos cuya formación ha sido analizada a través de las actas de la institución. Se ha podido demostrar que la institución veló por formar una colección de retratos de académicos a partir de la propuesta efectuada por el conde de Aguilar en 1774, si bien el resultado fue una galería ecléctica, relegada a un carácter secundario, cuyo desarrollo estuvo vinculado a la iniciativa privada y a donaciones efectuadas en la segunda mitad del siglo XIX. El estudio de la colección de retratos abarca su periodo de formación y su consolidación en una Sala de Retratos durante el Antiguo Régimen como imagen de la identidad corporativa e institucional de la Academia y como reflejo de las tensiones y aspiraciones jerárquicas de sus miembros.

Palabras clave: galería de retratos; Academia de San Fernando; identidad corporativa.

A PORTRAIT GALLERY IN THE ROYAL ACADEMY OF FINE ARTS OF SAN FERNANDO (1754-1833)

In the 18th century the Academicians at the Royal Academy of Fine Arts in Madrid commenced a portrait gallery, the development of which has here been analysed through the use of archival records. The author demonstrates that the corporation began to consider the creation of this gallery in 1774, with the proposal made by the Count of Aguilar. Nevertheless, the collection proved to be rather eclectic and had a secondary role due to its development through private initiative and donations made by the relatives of the Academicians during the second half of the 19th century. This study of the portrait gallery focuses on its beginnings and its consolidation in a proper Portrait Room during the Ancien Régime as an image of academic, corporate identity, as well as being a reflection of the tensions and hierarchical aspirations of its members.

Key words: Portrait Gallery; Academy; Corporate identity.

Cómo citar este artículo / Citation: Alonso Cabezas, María Victoria (2019): "Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, núm. 366, Madrid, pp. 191-202. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.13>.

Al hablar del papel del artista en la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando suele afirmarse que, lejos de las costumbres establecidas en otras academias europeas, con París y Roma como referencia², en la madrileña no arraigó la tradición de establecer una galería de retratos que reivindicase la figura del artista dentro de la institución³. Al mencionar esta au-

* La investigación ha sido financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España mediante una ayuda predoctoral de Formación de Profesorado Universitario, referencia FPU2013/03082.

¹ victoriaalonsocabezas@gmail.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-5199-5488>.

² Sobre las galerías de retratos en otras academias europeas, ver Williams, 2015 e Incisa della Rocchetta, 1979.

³ Rincón, 1991: 22.

sencia, Wifredo Rincón se refería a una práctica de carácter casi ritual en el ámbito académico extranjero, aludiendo a la obligatoriedad —no siempre llevada a cabo— de legar un autorretrato a la institución en el caso de la de San Lucas de Roma, y a los retratos de recepción en la *Académie Royale* de París, que a su vez permitían construir una historia visual de la institución en la que el artista era parte imprescindible.

La información que se desprende de las actas de la academia madrileña ofrece, sin embargo, pruebas inequívocas de que la idea de constituir una galería de retratos formaba parte de los objetivos de la institución ya en el siglo XVIII, reflejando en su formación las tensiones jerárquicas existentes en su seno. La reorganización de las colecciones académicas en 1817, que implicó la creación de una sala destinada exclusivamente al retrato, así como la incorporación muy paulatina de retratos de académicos por medio de donaciones particulares a lo largo del siglo XIX motivaron que esta peculiar colección perdiese las connotaciones de identidad común propia de una galería institucional.

El análisis de las actas nos ha permitido establecer una cronología y periodización para esta colección; una primera etapa de formación y consolidación corresponde al periodo que nos ocupa, entre 1754 y 1833, en el cual se fechan las primeras iniciativas y se asimilan los retratos realizados como parte de la colección artística de la Academia; el cambio de mentalidad respecto a la propia corporación y los estrechos vínculos mantenidos entre académicos permiten hablar de un segundo periodo entre los años 1860 y 1891; finalmente, la última década del siglo XIX supone una nueva revaloración de la galería de retratos, hecho que alcanza su máximo exponente con la reorganización de las colecciones de 1929 y las nuevas incorporaciones de retratos producidas en la primera mitad del siglo XX.

Institución ilustrada y la imagen del poder en las primeras iniciativas (1754-1774)

En 1754, con apenas diez años de historia a las espaldas desde los intentos de la Junta Preparatoria de establecer una Academia, concurren varios acontecimientos que motivan la propuesta de iniciar una galería de retratos vinculados a la identidad de la corporación. El fallecimiento de su primer Protector, José de Carvajal y Lancaster, desencadenó el deseo de crear una galería de retratos de los monarcas y de los protectores de la Academia, vinculándose de este modo al concepto ilustrado de poder a través de la imagen del rey y de sus hombres de confianza⁴. El acta de la Junta celebrada el 6 de junio de 1754 recoge la resolución de que

se hiciese en pintura y escultura el retrato de S. E. Con este motivo se hizo presente que la primera obligación de la Academia es contribuir por cuantos medios pueda a eternizar la memoria de nuestro augusto monarca y sus sucesores con la de los Excmos. Protectores que la gobiernan. En fuerza de esta justa consideración se resolvió por unánime consentimiento, y se le dio fuerza de acta, que de hoy en adelante sea cargo preciso de la Academia hacer por medio de los Directores, u otros Individuos, que nombre el Sor. Vicepor. Los Retratos en esta forma: en un lienzo de nueve pies de alto, y seis de ancho se pintará de cuerpo entero el del Rey N^o. Sor. y los de sus sucesores. Y su busto al natural se esculpirá en mármol. Los retratos de los Sres. Protectores serán el de pintura, de medio cuerpo en un lienzo de cuatro pies de alto, y tres de ancho; y el de escultura, la cabeza al natural en una medalla de mármol⁵.

Tal y como se puede comprobar, el carácter de esta iniciativa es muy restrictivo en lo que respecta a las jerarquías académicas, puesto que, aparte de buscar la representación de la monarquía en su seno, únicamente privilegiaba al protector. Dado que ni siquiera otros académicos vinculados con la aristocracia y el poder político como los consiliarios fueron tenidos en mente

⁴ Molina, 2013: 89.

⁵ *Acta de Junta Ordinaria de 6 de junio de 1754*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Fondo general, Libro de actas de juntas particulares (1752-1757), fol. 21v.

dentro de este objetivo, mucho menos plausible sería la incorporación de retratos de artistas y profesores en esta temprana etapa. Resulta difícil aventurar si estos últimos interpretaron la iniciativa como el debido homenaje al poder que les brindaba su apoyo institucional o si, por el contrario, se plantearon la escasa proyección que su propia personalidad iba a tener en esta primitiva galería, lo cual, a fin de cuentas, no hacía sino reflejar la realidad social en el interior de la Academia⁶. La premura con que los directores de pintura y escultura, Andrés de la Calleja (1705-1805) y Domingo Olivieri (1711-1775) realizaron los retratos inaugurales parece manifestar su conformidad y apoyo a la idea de honrar la memoria de los monarcas y protectores, también como forma de reafirmar su orgullo profesional, puesto que ambos eran, además de académicos, artistas de cámara de Fernando VI⁷. No obstante, la actitud del director de escultura Felipe de Castro, encargado inicialmente del retrato en medallón de José de Carvajal, permite ver cómo este artista no se sentía especialmente identificado con el proyecto de dignificación del difunto protector, ya que finalmente la Junta debió encargar a Olivieri su realización ante las evasivas de Castro⁸.

Significativa en cuanto a la voluntad de generar una galería coherente es la especificación que se hace en la misma acta, indicando que “todas estas piezas en su clase deben ser de figura y tamaño uniforme para formar una serie que sea en lo sucesivo no solo un digno monumento de la piedad de Nros. Soberanos, y del celo de sus Ministros, sino también una gloriosa demostración de la gratitud de la Academia⁹”. Analizando esta iniciativa, puede observarse que los consiliarios y académicos de honor presentes en la junta de 6 de junio eran también miembros de otra destacada Academia de patrocinio real, la de Historia, que desarrolló una interesante galería de retratos de sus directores. Entre ellos se encontraban el conde de Torrepalma, segundo director de la Real Academia de la Historia y consiliario de la de San Fernando, e Ignacio Hermosilla, honorario en la primera y secretario en la segunda. El proyecto de la de San Fernando, sin embargo, parece anterior a la galería de directores de la Real Academia de la Historia, ya que el primero que ingresó en esta última fue el de su primer director, Agustín de Montiano Luyando (también consiliario de la de Bellas Artes), a título póstumo en 1765, por lo que puede entenderse como una influencia de este primer proyecto de galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes y de la incorporación del retrato de José de Carvajal¹⁰.

Independientemente del destino de los retratos en el edificio de la Academia de San Fernando, ubicado aún en la Casa de la Panadería, que no se especifica en las actas aunque cabría suponer en lugar de honor, se subrayaba la necesidad de que tanto el retrato de José de Carvajal como el de Fernando VI estuviesen concluidos antes de la distribución pública de los premios

⁶ Azcue Brea, 1992: 374.

⁷ Morales Piga, 1994: 17

⁸ En el acta de la Junta Ordinaria de 23 de junio de 1754 se da cuenta de que ya se ha recibido el mármol para la realización de los retratos escultóricos, al tiempo que se señala que Felipe de Castro respondió confusamente a la primera comunicación sobre el encargo, y que, tras contactar nuevamente con él, obtuvo la misma respuesta que en la anterior ocasión. Por este motivo, “la Junta tuvo a bien darlo por escusado [sic] de hacer la medalla de Nro. Prot. Y su especial bienhechor el Exmo. Sr. D. Joseph de Carvajal, y la fio al cuidado del Dr. Dn. Juan Domingo Olivieri, que con igual gusto que del busto de S. M. se encarga de ella”. *Junta Ordinaria de 23 de junio de 1754*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de sesiones particulares (1752-1757), fol. 23v. Azcue Brea, 1994: 134-135. La actitud de Felipe de Castro es comprensible si tenemos en cuenta el papel que el protector José de Carvajal tuvo en la anulación de los estatutos de 1751 y en la marginalización de los artistas en la institución académica para ser dirigida por los consiliarios (Bédat, 1989: 84-85).

⁹ *Acta de Junta Ordinaria de 6 de junio de 1754*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de sesiones particulares (1752-1757), fol. 21v. Ceán Bermúdez, 2001: 257-258.

¹⁰ El retrato de Agustín de Montiano, obra de Ginés Aguirre, fue de hecho encargado en junta de la Real Academia de la Historia de 5 de noviembre de 1764, siendo el académico Ignacio de Hermosilla quien realizó las negociaciones (Rodríguez Zyma y Frutos Sastre, 2003: 99-101). Montiano acercó las relaciones entre las Academias de la Historia y de Bellas Artes, ya que en 1763 se encuentra ya recogida correspondencia entre ambas a propósito de la realización de una colección de retratos de reyes y de hombres ilustres en la primera [*Junta Ordinaria de 6 de noviembre de 1763*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1757-1769), fol. 212v; *Junta General de 18 de diciembre de 1763*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1757-1769), fol. 214 v; *Junta Ordinaria de 5 de febrero de 1764*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1757-1769), fol. 228r].

anuales con la intención de que formasen parte del despliegue monumental —cargado de connotaciones políticas y propagandísticas de la institución— de la ceremonia académica. Ambos retratos, del que interesa particularmente el pintado por Andrés de la Calleja de José de Carvajal (Museo de la Academia de San Fernando, n.º inv. 722), representado precisamente en el acto de entregar una medalla, constan como adorno en dicha entrega de premios¹¹.

A pesar de este primer impulso de codificar una galería de retratos institucional no queda constancia de que esta iniciativa siguiera adelante, ya que ni en las actas ni en las colecciones de la academia se da noticia de nuevos retratos de protectores en los años siguientes¹². Tal y como se acordó en la sesión de entrega de premios, Antonio González Ruiz se encargó de pintar ese mismo año para la institución el retrato de Fernando VI en la composición alegórica *Fernando VI como protector de las Artes y las Ciencias* (Museo de la Real Academia de San Fernando, n.º inv. 683), cuyas grandes dimensiones evidencian el abandono de las restricciones impuestas para los retratos de la galería. Aun en esta etapa borrosa en lo que a la colección de retratos respecta, el papel de Antonio González Ruiz no pasa desapercibido, ya que en 1746 había cumplido con el encargo de la Academia de representar la Junta Preparatoria en su *Alegoría de la fundación de la Academia* (Museo RABASF, n.º inv. 327), y precisamente a su mano se deben algunos de los retratos que posteriormente se incorporaron a ella, en particular el de su suegro, Juan Bernabé Palomino y el del secretario Ignacio Hermosilla¹³. Las similitudes existentes entre su *Autorretrato* (Museo RABASF, n.º inv. 38), fechado por Arrese en 1760 y por Pérez Sánchez en la década de los setenta, y que no ingresaría en la Academia hasta la segunda mitad del siglo XIX, y el retrato realizado del grabador y director de esta disciplina en la Academia, Francisco Tomás Prieto (Biblioteca Nacional de España, IH/7470) (figs. 1 y 2), hacen pensar que Antonio González Ruiz pudo haber realizado varios retratos de sus colegas institucionales siguiendo unas pautas comunes, aunque nunca llegasen a destinarse a la corporación.

Es preciso esperar veinte años hasta la realización de una nueva propuesta relativa a la creación de una galería de retratos de académicos, de especial interés por la implicación que tiene respecto a la visibilidad del artista dentro de la Academia. En Junta Ordinaria de seis de marzo de 1774, el consiliario Vicente Osorio Moscoso, conde de Aguilar¹⁴, planteó la conveniencia de

¹¹ *Acta de la Sesión Pública de 22 de diciembre de 1754*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1752-1757), fol. 34v. Figuraba también un medallón representando a Fernando VI, realizado por Olivieri.

¹² El inventario de la Academia realizado en 1758 solo recoge los retratos de Fernando VI y Bárbara de Portugal, colocados bajo el dosel de honor, y el retrato de José de Carvajal en pintura; y los del rey y el mismo protector realizados por Olivieri en escultura. Por los datos ofrecidos respecto a mobiliario, sabemos que los retratos del rey estaban ubicados en la misma sala de Juntas, estando el busto del monarca el centro del dosel, sobre un pedestal de madera dorada decorado con leones y coronas de laurel; aunque no queda recogida la ubicación de los retratos de José de Carvajal, cabe suponer que fueron destinados al mismo espacio, aunque no bajo dosel. *Inventario de las alhajas de la Real Academia de San Fernando*, 1758. ARABASF, 2-57-1. Por lo que a la realización de bustos respecta, sabemos que Felipe de Castro, a pesar de sus reticencias, realizó seis para la Academia, correspondiendo dos de ellos a los monarcas, otros dos al protector José de Carvajal y al viceprotector Alonso Clemente de Aróstegui, donadas a la institución en 1762 (Serrano Fatigati, 1912: 170-171), y finalmente el del padre Martín Sarmiento y el consiliario Jorge Juan Santacilia. La biblioteca acogió los bustos de notabilidades, como los de Sarmiento y Santacilia, o el de Godoy en yeso realizado por Juan Adán. La galería de retratos en busto de monarcas sí que se vio realizada, y la Sala de Juntas vio progresivamente incorporarse los de Carlos III por Juan Pascual de Mena de Carlos IV por Juan Adán (Azcue Brea, 1994: 108, 112, 117-119, 208, 238 y 244).

¹³ Arrese ubica en el mismo espacio de la Sala de Juntas las dos obras alegóricas realizadas por Antonio González Velázquez, así como sus retratos de Juan Bernabé Palomino y de Ignacio de Hermosilla (Arrese, 1973: 39 y 91). Los inventarios de la Academia reflejan que, efectivamente, la *Alegoría de la fundación de la Academia* se encontraba en la Sala de Juntas (inventario de 1758 y de 1796-1805), así como *Fernando VI como protector de las Artes* (inventario de 1796-1805). No obstante, los retratos de monarcas (con la excepción del de Carlos IV, que presidía la Sala de Juntas) y los de Palomino y Hermosilla se encontraban ya en otra ubicación, como indica la numeración del inventario.

¹⁴ Vicente Osorio, gentilhombre de cámara del príncipe de Asturias, fue nombrado consiliario el 30 de mayo de 1763 (Bédar, 1982: 37), y estuvo vinculado a la Academia de San Fernando entre ese año y 1767, momento en que ocupó el cargo de embajador de España en Turín. Es durante una licencia concedida por el rey para los años 1774 y 1775 cuando vuelve a encontrarse recogido en las actas de la Academia, siendo la segunda a la que acudió en 6 de



Fig. 1. Antonio González Ruiz, *Retrato de Tomás Francisco Prieto*. Biblioteca Nacional de España (IH/7470-1).



Fig. 2. Francisco Muntaner, *Retrato de Antonio González Ruiz*. Biblioteca Nacional de España (IH/4009G).

“que todos los profesores hiciesen sus retratos, y se presentasen a la Academia así para el más propio adorno de ella, como para perpetuar por este medio la memoria de todos¹⁵”. No cabe duda de que se trataba de dar una mayor dignificación a los profesores de las Bellas Artes dentro de la Academia, pero es posible que también influyera sobre esta propuesta el hecho de que en las dos décadas precedentes se hubieran realizado, de manera esporádica y siguiendo más una tradición extranjera que ninguna norma española, donaciones de retratos de artistas a la Academia como obras de presentación para solicitar el título de académico de mérito. Es preciso subrayar este factor ya que Bédat, al mencionar la decisión de los consiliarios de que se realizasen los retratos en 1774, indica esta iniciativa como precedente para la progresiva incorporación de retratos¹⁶; sin embargo, el análisis de las actas nos ha indicado que la fecha de donación de algunos de ellos es previa a la iniciativa del conde de Aguilar, y que por lo tanto constituye un interesante precedente que sin duda influyó en la propuesta realizada.

Los dos casos iniciales de este tipo de donación corresponden, curiosamente, a mujeres artistas, y para más detalle extranjeras, que deseaban ser admitidas en la institución. El primero conocido es el de Faraona Olivieri, quien presentó —acorde a la tradición de la Academia Real parisina— no uno, sino dos retratos originales realizados al pastel, representando uno al arquitecto francés y director honorario de la Academia de San Fernando, Jaime Marquet, y el otro a

marzo cuando realizó su propuesta. Cabe suponer que el conde de Aguilar estaba familiarizado con la iniciativa de una galería de retratos originada en la Real Academia de la Historia en 1763.

¹⁵ *Junta Ordinaria de 6 de marzo de 1774*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1770-1775), fol. 261r y v.

¹⁶ Entre los retratos que Bédat señala como fruto de la iniciativa de los consiliarios, de la que además indica que no llegó a realizarse completamente, se encuentran los autorretratos de Antonio González Ruiz y Antonio Ponz, y los retratos de Diego de Villanueva por María Josefa Carón y de Ignacio de Hermosilla por Antonio González Ruiz. Bédat, 1989: 317.

una mujer, que hasta fecha muy posterior no fue considerado un autorretrato¹⁷; el segundo es el de la también parisina María Josefa Carrión, que en 1761 presentaba el retrato a pastel del director de arquitectura Diego de Villanueva¹⁸.

Con estos antecedentes, en los que retratos de académicos, y más concretamente, de académicos profesores, se habían convertido de manera informal y extraoficial en piezas de recepción, no es de extrañar que el conde de Aguilar echase en falta una iniciativa propia por parte de los artistas de la Academia de legar su efigie para perpetuar su memoria. Al mismo tiempo debe recordarse que la Academia se encontraba a punto de trasladarse a su nueva sede en la calle de Alcalá¹⁹, cuyas vastas dependencias habría que decorar a toda costa. La resolución tomada por la Junta, que “oyó con mucho gusto esta proposición y acordó, no solo que se ejecute así, sino que también los Sres. Consiliarios, y demás individuos de todas las clases de la Academia procuren que se hagan y se pongan en la Academia sus retratos, y los que se puedan hacer o adquirir de los Sres. difuntos²⁰”, da a entender cómo se transmite, si bien de manera velada, el conflicto jerárquico y profesional existente dentro de la institución. Sin duda, la propuesta de visibilizar a los artistas podía interpretarse como un reconocimiento a su labor en ella, similar al producido una década antes con motivo de la presencia de artistas en los balcones de la Academia durante los festejos taurinos frente a las reclamaciones por parte de la Villa para su uso por parte de los corregidores²¹; sin embargo, también podía entenderse como una forma de otorgarles un excesivo protagonismo, sobre todo teniendo en cuenta que la anterior iniciativa, limitada a los protectores, había caído en el olvido. El acuerdo final pactado pretendía no afectar al orgullo de ninguno de los académicos, fuesen estos profesores o consiliarios; de este modo, se votó que se realizasen los retratos de todos ellos, aunque sin designar en este caso la tarea a los propios artistas académicos, sino apelando a las donaciones y a la iniciativa privada. Este hecho, aparentemente intrascendente, puede deberse precisamente a la incomodidad y tensiones existentes entre consiliarios y profesores²², dando libertad a todos ellos para hacer o mandar hacer sus retratos por artistas ajenos a la corporación, y constituye la principal diferencia con otras galerías de retratos en las que la realización de una efigie era considerada un homenaje entre artistas y, hasta cierto punto, un rito de iniciación en la institución al ser los nuevos académicos los encargados de retratar a sus superiores en la jerarquía corporativa. Así consta en la Academia Real de París, tal y como estudió Williams, y queda constancia de que algunos artistas españoles que pasaron por dicha Academia conocieron de primera mano esta tradición, como sucedió en el caso de Manuel Salvador Carmona²³. Por el contrario, parece que tan solo una institución de la España ilustrada siguió esta pauta en la formación de su galería: la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia²⁴. Tampoco queda constancia en la de San Fernando de que se estipulasen unas dimensiones ni pautas fijas para configurar una serie coherente, como sucedió en la institución valenciana²⁵, quizás con la intención de ofrecer mayores facilidades para donar a la Acade-

¹⁷ En el acta se dice que aseguraron “algunos profesores que el otro es igualmente semejante a una mujer que sirvió de original”, sin aventurar la identidad de la representada. En los inventarios históricos de la Academia de San Fernando aparece como un “retrato de mujer” hasta que en 1824 se identifica como autorretrato de Faraona Olivieri. *Junta ordinaria de 18 de diciembre de 1759*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1757-1769), fol. 68v.

¹⁸ *Junta ordinaria de 20 de diciembre de 1761*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1757-1769), fol. 189v.

¹⁹ Fue precisamente en octubre de 1774 cuando se celebró la primera junta en la nueva sede, una vez realizadas todas las obras necesarias de acondicionamiento.

²⁰ *Junta ordinaria de 6 de noviembre de 1774*. ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1770-1775), fol. 261v.

²¹ ARABASF, le 1-5-9, fol. 29v.

²² Navarrete, 1999: 61, 63. Bédat, 1989: 159. Azcue Brea, 1992: 374.

²³ Carmona realizó en 1761, al ser recibido como académico en la de París, los retratos de Boucher y de Collin de Vermont. Préaud, 1982: 39.

²⁴ Alonso Cabezas, 2018.

²⁵ *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibuxadas, modelos y vaciados, dibuxos de todas clases, y diseños de arquitectura que posee esta Real Academia de San Carlos hecho en el año de 1797 por el secretario de la misma, y algunos de sus más zelosos directores*, ARABASC, 149, 53; Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1799: 11.



Fig. 3. José María Ramos de la Vega, *Retrato de Roberto Michel*. Biblioteca Nacional de España (IH/5893/1).

bién por su vinculación al cuerpo académico: “de palabra expuse que bajo estos datos se escogieron en el concurso anterior asuntos nuevos (...) y en el de láminas el retrato de D. Felipe de Castro con el objeto que, haciendo honor la Academia a sus Profesores beneméritos ya difuntos, se vaya formando una Galería de Artistas Nacionales”²⁷.

De esta propuesta solo queda constancia de que en 1805 se eligió el retrato del escultor Felipe de Castro (†1775), resultando premiado el discípulo Francisco Ribelles, y que se propuso para el concurso de 1808 el retrato del también escultor Roberto Michel²⁸ (†1786) (fig. 3), tomándose como modelo la obra pintada y legada por el hermano del escultor (Museo RABASF, n.º inv. 715), Pedro Michel, en ese mismo año a la Academia. Todo parece apuntar que tras los sucesos de 1808 la galería de grabados de artistas nacionales vinculados a la Academia cayó en el olvido.

Los retratos (1754-1808)

Si bien la colección de retratos de la Academia de San Fernando comenzó a formarse a partir de donaciones particulares, vinculadas en algunos casos, como el de Faraona Olivieri y María Josefa Carrón, a la tradición del *morceau de réception* de la Academia francesa, el hecho de que

mia retratos ya realizados. Todo parece apuntar que fue esta propuesta, caracterizada por una escasez absoluta de premisas y que podía desembocar, como efectivamente hizo, en una colección ecléctica de retratos, unida a la tradición extranjera de presentar un retrato para la recepción como académico de mérito, la que dio lugar a la creación de una muy reducida colección de retratos que no alcanzaría una gran trascendencia dentro de la academia hasta el siglo XIX.

Una última tentativa, hasta cierto punto marginal en lo que respecta a una noción de galería, es la vinculada a la enseñanza del grabado de láminas y los premios para los concursos anuales, iniciada de manera tardía en 1806, y que podría entroncar con la publicación de los *Retratos de los españoles ilustres* impulsada por la Calcografía Nacional entre 1791 y 1797, que contó con un cuaderno monográfico de retratos de artistas²⁶. La iniciativa tenía por fin formar una Galería de Artistas Nacionales, en concreto de profesores de la Academia ya difuntos, tal y como transmite el acta de la Junta Ordinaria de 13 de diciembre de 1807 al hacer la elección de temas, demostrando una voluntad de configurar un corpus de retratos cohesionado, ya no solo por una identidad artística y una exaltación de la virtud en el intelectual ilustre del pasado, sino tam-

²⁶ Molina, 2013: 215; 2016: 54.

²⁷ *Junta ordinaria de 13 de diciembre de 1807*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1803-1818), fol. 351.

²⁸ *Junta ordinaria de 13 de diciembre de 1807*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1803-1818), fol. 355.

la madrileña no especificase una temática para las obras que debían presentarse para la recepción como académico de honor y/o de mérito conllevó que el número de retratos presentados fuese considerablemente reducido frente a otros géneros pictóricos. Encontramos de manera esporádica noticias sobre el ingreso de este tipo de obras en las dos últimas décadas del siglo XVIII, con toda probabilidad atendiendo a aquella idea expresada por el conde de Aguilar acerca de formar una galería que eternizase la memoria de sus miembros. Así, a los ya citados representando a Jaime Marquet, Faraona Olivieri y Diego de Villanueva, se fueron uniendo otros retratos de relevantes académicos: Bernardo Martínez del Barranco, que consta como discípulo de la Academia, de Mengs y de Corrado Giaquinto, presentó en 1774 (meses después de la propuesta del conde de Aguilar), los de los consiliarios marqués de Sarria (Museo RABASF, n.º inv. 141) y del propio conde de Aguilar²⁹, solicitando el grado que la Academia conviniese adjudicarle³⁰. No consta, sin embargo, el destino que tuvieron estas obras dentro de la Academia, puesto que en la descripción realizada con motivo de la visita de Carlos III a la corporación en diciembre de 1775 solo se refleja la decoración del salón de actos con un dosel bajo el que se encontraban los retratos reales, estando las obras de los académicos en el salón de funciones³¹.

Ana María Mengs presentó en la Junta Pública de 4 de agosto 1790³², junto a otros retratos familiares, el de su esposo Manuel Salvador Carmona (Museo RABASF, n.º inv. 868), siendo esta obra la que pasaría a la colección de pinturas, como puede comprobarse en el inventario de la Academia de 1796-1805³³. Seis años más tarde las actas de la Academia dejan constancia de la donación por parte de la viuda de Ignacio de Hermosilla del retrato de su difunto marido (Museo RABASF, n.º inv. 9) en señal de gratitud a la corporación³⁴. Esta obra, como ya se ha señalado realizada por el académico Antonio González Ruiz hacia 1760³⁵, procedía del ámbito privado del retratado, y suponía para los miembros de la Academia una obra llena de significados ocultos al profano respecto a su historia institucional, ya que, además de recordar la importancia de Hermosilla como secretario dentro de la corporación, evocaba la historia de triunfo académico del propio autor del retrato, quien en la fecha de su realización acababa de recibir la medalla de oro de manos del efigiado.

Otra artista, María Lucía Gilabert, ya académica de honor y de mérito por la pintura desde 1790, entregó a la Academia su retrato en 1799 “a fin de que después se quedara en la Academia³⁶”. Desconocemos la fecha exacta de ingreso del retrato del grabador Juan Bernabé Palomino, realizado por Antonio González Ruiz en 1741, que figura en el inventario manuscrito de 1796-1805, ya que no aparece recogida en las actas, aunque es probable que ya perteneciese a la colección con anterioridad al cambio de siglo. Por otra parte, suscita algunas dudas la presentación en junio de 1804 de un retrato de Mengs por parte de un pensionado³⁷, pues en el inventario coetáneo elaborado por la Academia ya figura una copia del *Autorretrato* de Mengs realizado por

²⁹ A pesar de haber sido el promotor de la creación de una galería de retratos, no hay constancia de que el retrato del Conde de Aguilar presentado por Bernardo Martínez del Barranco fuese legado a la Academia para tal fin, como tampoco ninguna efigie suya por otro artista, como queda de manifiesto en los inventarios históricos de la Academia.

³⁰ *Junta ordinaria de 6 de noviembre de 1774*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1770-1775), fol. 307r.

³¹ *Junta ordinaria de 24 de enero de 1776*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1776-1785), fol. 3r.

³² *Junta pública de 4 de agosto de 1790*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1786-1794), fol. 136.

³³ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1796-1805), *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración*, Madrid. http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1796-1805_transcripcion.pdf?PHPSESSID=391d315f079764901edaf05cee7840dd [última consulta 30 ene. 18]

³⁴ *Junta Ordinaria de 10 de enero de 1796*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1795-1802), fol. 84v.

³⁵ Paredes Giraldo, 1992: 303 y 312; Pérez Sánchez, 1977: 41.

³⁶ *Junta ordinaria de 4 de agosto de 1799*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1795-1802), fol. 127v.

³⁷ *Junta ordinaria de 3 de junio de 1804*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1803-1818), fol. 89r.

Carlos Espinosa en Roma hacia 1784. El hecho de que en el acta de la Junta no figure el apellido del pensionado correspondiente —al que se alude únicamente como Carlos— podría conducir a vincular erróneamente estas dos obras como la misma; no obstante, parece más adecuado pensar que, como señala Jordán de Urríes³⁸, la copia del retrato de la colección de Nicolás de Azara ingresase en la Academia en torno a 1788, cuando Carlos Espinosa aún se encontraba en Roma como pensionado, y que la obra presentada en 1804 fuese una copia realizada como ejercicio por el discípulo Carlos Blanco³⁹, carente como tal del interés necesario para incorporarse a la colección artística de la corporación.

El último retrato del que se tiene constancia que ingresase en este momento es el del escultor Roberto Michel, correspondiendo a la propuesta de realizar su retrato para la ya citada prueba de grabado del certamen de 1808. El 3 de enero de 1808 Pedro Michel, hermano del difunto artista, igualmente académico, procedió a la donación de un retrato al óleo, cediéndolo a la institución “para que haga el uso que mejor le parezca⁴⁰”. La Academia recibió la obra con intención no solo de que sirviese de modelo para el ejercicio de los alumnos de grabado de láminas, sino también para “añadir a sus preciosidades el retrato de un Profesor tan benemérito de la misma y de las artes⁴¹”, indicando de esta manera su beneplácito al contar con el retrato de un miembro destacado de su historia.

A partir de estos datos podemos comprobar cómo a comienzos del siglo XIX el conjunto de retratos de académicos era bastante reducido, pues el total apenas llegaba a la decena. A pesar de las posibles tensiones existentes entre consiliarios y profesores, no parece que finalmente los retratos que se incorporaron fuesen ajenos a la corporación; aun así, la escasa presencia de retratos de consiliarios parece bastante elocuente, pues únicamente queda noticia de tres, de los cuales tan solo uno fue finalmente recogido en los inventarios históricos de las colecciones. Respecto a los retratos de artista, fueron en su mayoría ofrecidos como obras de recepción, y con la excepción del retrato de Roberto Michel, en el que se observa un mayor desarrollo de la iconografía del artista escultor, son todos retratos de busto en los que no se hace ninguna alusión a la profesión artística. Finalmente, merece la pena señalar que es en este periodo ilustrado en el que ingresaron retratos de mujeres artistas, ya que hubo que esperar al siglo XX para que tal suceso volviera a repetirse, de manera que la galería se codificó a lo largo del siglo XIX como el espacio para una historia, en clave masculina, de la institución.

La colección de retratos en la Academia del absolutismo fernandino: la Sala de los Retratos

La Guerra de Independencia conllevó en buena medida una paralización de las actividades académicas, así como el ingreso del último retrato de artista contemporáneo en una larga temporada: el del arquitecto Juan de Villanueva realizado por Goya, legado a la Academia en el testamento del retratado en 1811⁴². El regreso a España de Fernando VII bajo la promesa de cierta estabilidad política llevó a un nuevo protagonismo de la monarquía en la institución académica a través de la figura del Jefe de la Academia, nuevo cargo creado para el infante Carlos María Isidro de Borbón en 1815, quien tomó posesión en enero de 1816. Es precisamente en ese momento en que la Academia busca una nueva visibilidad acorde al patronato regio —en el que se encuentra el privilegio acordado a los académicos de poder vestir uniforme de la Real Casa—

³⁸ Jordán de Urríes, 2012: 217.

³⁹ Carlos Blanco figura reiteradamente en las actas de 1804 y 1805 como uno de los pensionados en la Academia de San Fernando cuyas obras se someten al examen de la junta.

⁴⁰ *Junta ordinaria de 3 de enero de 1808*. ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1803-1818), fols. 356v. y 357r.

⁴¹ *Junta ordinaria de 3 de enero de 1808*. ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1803-1818), fols. 356v. y 357r.

⁴² *Junta preparatoria de 24 de noviembre de 1811*. ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1803-1818), fol. 404v.

cuando se gesta una reorganización de las colecciones artísticas de la Academia, mencionándose por vez primera un espacio destinado en exclusiva a los retratos.

La distribución de las pinturas y esculturas en el inventario de 1817 pone de manifiesto la diferenciación jerárquica de los espacios y las obras destinadas a ellos en función de su uso, tal y como recogió el secretario Pedro Franco. En un escrito redactado por este el 11 de mayo de 1816 se señalaba que

La Sala de Juntas como la principal debe adornarse con toda magnificencia posible por medio de las mejores pinturas y los bustos de Reyes en bronce y mármol que posee la Academia [...] En las demás salas y piezas menores de la casa se pondrán con división de clases todo cuanto hay en la Academia, según corresponde, a saber en una las pinturas de mayor mérito, en otra la colección de retratos, en otra las obras selectas de profesores que sean o hayan sido individuos de la Academia⁴³.

De este modo, el inventario de 1817 recoge esta distribución racional y ordenada, ofreciendo la noticia de que la colección de retratos se ubicaba precisamente en la sala sexta, siendo nombrada en los inventarios sucesivos Sala de los Retratos. Siguiendo el orden lógico establecido en los distintos inventarios y la identificación de algunos de los espacios realizada por Juan José Martín González⁴⁴, todo parece indicar que esta sala estuvo ubicada en uno de los lados del Oratorio, en el espacio que Hermosilla dedicase, en su plano, a librería. Resulta interesante esta hipótesis ya que podría significar una valoración especial del propio cuerpo académico al constituirse el oratorio como un eje central a cuyos lados, en orden simétrico, las salas colindantes albergarían piezas con un significado especial. Así, la Sala VI o sala de retratos se convertiría en el espacio destinado a albergar, en exclusiva, la galería de retratos de la Academia, mientras la otra, en perfecta simetría, era destinada a las obras de recepción realizadas por los académicos. Este ideal de simetría aparece ya reflejado en la propuesta de reordenación de las colecciones artísticas de 1816, tal y como recoge el acta de la Junta de 11 de mayo, en que se especifica cómo era preciso decorar “sus salas con orden y simetría, colocando en las principales las pinturas de mayor mérito, en una la colocación de retratos, en otra las obras selectas de profesores que hayan sido de la Academia⁴⁵”.

El devenir de la Academia y la escasez de retratos de académicos y de artistas pudo haber condicionado el que en esta sala conviviesen, manteniendo al menos una unidad respecto a la temática, los retratos de académicos anteriormente citados con otros retratos históricos, fundamentalmente de la monarquía. De este modo, Martín González mencionaba de pasada la Sala de Retratos, diciendo únicamente que en ella “figuraban efigies de personajes regios de las casas de Austria y Borbón⁴⁶”, a pesar de que estadísticamente la sala estuvo durante el siglo XIX compuesta en un tercio por retratos regios, otro por retratos de académicos y un último tercio de retratos bien sin identificar o procedentes de otros ámbitos.

Los inventarios realizados entre 1817 y 1829 aportan datos interesantes para conocer la historia de esta colección. Así, por el de 1819 conocemos la existencia de un retrato de Teodoro Ardemans⁴⁷, supuestamente copia realizada por Ginés Aguirre, del que se tiene la última noticia en el inventario de 1821⁴⁸; el de 1824 aclara sin embargo que se trataba en realidad del retrato de Filippo Juvarra que aún se conserva en la Academia (Museo RABASF, n° inv. 566).

La presencia de Goya fue posible gracias al interés de Javier Goya y de Rosario Weiss, donando el primero⁴⁹ el *Autorretrato* de su padre de 1815 (Museo RABASF, n° inv. 669), y gestio-

⁴³ Recogido en: Azcue Brea, 1994: 18. Navarrete, 1999: 337.

⁴⁴ Martín González, 1992: 165-210; 1991: 517-532.

⁴⁵ *Junta particular de 11 de mayo de 1816*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de sesiones particulares (1814-1834), fol. 103r.

⁴⁶ Martín González, 1991: 525.

⁴⁷ RABASF, 1819: n° 201.

⁴⁸ RABASF, 1821: n° 202.

⁴⁹ Esperanza Navarrete aclara que, aunque la obra figura como donación, se trataba en realidad de una negociación entre el hijo de Goya y la Academia, tras reclamar este los atrasos debidos a su padre por la realización de un retrato de Fernando VII para la Academia (Navarrete, 1999: 374).

nando la segunda, por necesidad, la venta de una copia realizada de su mano del retrato de Goya por Vicente López ya en 1834⁵⁰ (Museo RABASF, n° inv. 867). Hubo que esperar a 1827 para que Zacarías González Velázquez entregase la obra reglamentaria correspondiente a su ingreso como académico de mérito —obligación que, según se desprende de nuevo en las actas de este año, varios académicos habían olvidado—, que consistió en un retrato de su padre, el pintor y antiguo Director de la Academia Antonio González Velázquez⁵¹. Es interesante observar que, dentro del hermetismo propio de las actas, se subraya la conformidad de la Junta respecto a este retrato no solo por su ejecución, sino también “por lo que representa”, pudiendo entenderse en esto que el retrato suponía una doble prueba de amor filial, en cuanto a la que hacía el pintor como homenaje a su padre y a la que demostraba a la Academia cediendo una efigie de uno de sus más ilustres profesores, y como tal, padre espiritual dentro de la institución.

Solo tenemos noticia en este momento de la presencia de unos pocos retratos de académicos más, como los de los secretarios Antonio Ponz (Museo RABASF, n° inv. 766) y José Munárriz (Museo RABASF, n° inv. 680), donado en 1831. Ese mismo año se recibió otra donación de un retrato de un académico de mérito de la de San Fernando, procedente de Valencia: el autorretrato de José Vergara (Museo RABASF, n° inv. 716)⁵², fundador de la Academia de San Carlos de Valencia, ingresó por donación de su hijo⁵³, aunque la de San Fernando obvió la obra y la relegó en sus colecciones, sin llegar a formar parte de la galería de retratos. Finalmente, el último retrato que ingresa en esta primera etapa es el del Viceprotector Manuel Fernández Varela (Museo RABASF, n° inv. 741), donado por el mismo en 1833.

Las conclusiones que se han podido extraer a la luz de estos datos corroboran no solo que la Academia de San Fernando se planteó la necesidad de crear una galería de retratos ya en época ilustrada para perpetuar la memoria de sus miembros y configurar una identidad institucional, sino que efectivamente dio pie a formarla mediante encargos a profesores de la Academia y posteriormente con la aportación de la iniciativa privada, si bien la única galería que llegó a tener un carácter continuo fue la de bustos y retratos de monarcas, debido a su carácter representativo. Por el contrario, los retratos de consiliarios y protectores responden a casos aislados, en los que se vincula directamente al artista con cargos de relevancia en la Academia, como sucede en los casos de Olivieri, Felipe de Castro y Andrés de la Calleja.

La existencia de una sala de retratos considerada como tal en las dependencias de la Academia corrobora que, en efecto, a través de donaciones particulares se fueron incorporando retratos de académicos a la colección artística, y que si bien estos no fueron ubicados en el espacio de máxima representación corporativa como era la Sala de Juntas, sí que gozaron de una ubicación significativa por su carga simbólica al permitir configurar la identidad de una institución artística en torno al núcleo del oratorio, lo que sacralizó en cierta medida la figura del académico y las obras realizadas por este. La configuración de la sala de retratos en el seno de la Academia, que responde de manera ambigua y parcial a la propuesta del conde de Aguilar, supuso al mismo tiempo un pequeño fracaso respecto a esta, ya que en la distribución jerárquica de las obras en el edificio se vio relegada hasta 1929 a un espacio que no era ni representativo en la vida administrativa de la corporación, ni de fácil acceso para el visitante.

Finalmente puede observarse que el escaso interés por parte de la Academia en encargar los retratos de sus miembros en las dos últimas décadas del siglo XVIII y en el XIX corresponde a

⁵⁰ *Junta Ordinaria de 12 de octubre de 1834*. ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1831-1838), fol. 116 r. y v.

⁵¹ “El director de pintura Dn. Zacarías Velázquez en cumplimto. de lo que tenía ofrecido desde su admisión de Académico de mérito presentaba a la Acad^a. el retrato que había hecho de su Padre Dn. Ant^o. Gonz. Velázquez pintor de cámara de S.M. y Director de este R^l. Cuerpo; y la Acad^a. acordando se contestase el recibo expresando haber parecido bien dho. retrato por lo que representa y por su desempeño”. *Junta ordinaria de 9 de septiembre de 1827*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1819-1830), f. 178r.

⁵² O/L, 0,86 x 0,63 m. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [n° inv. 0716]

⁵³ *Junta ordinaria de 21 de agosto de 1831*, ARABASF, Fondo general, Libro de actas de juntas ordinarias (1831-1838), fol. 16v.

la voluntad de no profundizar en la brecha existente entre académicos profesores y consiliarios, lo que propició la creación de una colección ecléctica muy diferente de las existentes en otras corporaciones europeas e incluso en España, siendo el caso de la Academia de San Carlos de Valencia el opuesto al de la madrileña.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cabezas, María Victoria (2018): “Los inicios de la galería de retratos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1743-1840)”, *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 133-144.
- Arrese, José Luis (1973): *Antonio González Ruiz*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Azcue Brea, Leticia (1992): “Protagonismo de los escultores Olivieri y Castro en los inicios de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando”. En: *Academia*, 75, segundo semestre, pp. 371-388.
- Azcue Brea, Leticia (1994): *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, catálogo y estudio*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bédat, Claude (1989): *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1744-1808*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Bédat, Claude (1982): *Los Académicos y las Juntas, 1752-1808*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ceán Bermúdez, Agustín (2001): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Tres Cantos: Akal.
- Howard, S. (1984): “Jacob Merz’s portraits of the Vienna Academy Faculty”. En: *Master Drawings*, 22, 1, pp. 47-55.
- Incisa Della Rocchetta, Giovanni (1979): *La collezione dei ritratti dell’Accademia di San Luca*, Roma: Accademia Nazionale di San Luca.
- Jordán de Urríes, José (2012): “Crear artífices y iluminados en el buen camino de el Arte: los últimos discípulos españoles de Mengs”. En: *Goya*, 340, julio-septiembre 2012, pp. 210-235.
- Martín González, Juan José (1992): “La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia”. En: *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75, pp. 165-210.
- Martín González, Juan José (1991): “La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los inventarios y catálogos”. En: *BSAA: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVII, pp. 517-532.
- Molina, Álvaro (2013): *Mujeres y hombres en la España Ilustrada*, Madrid: Cátedra.
- Molina, Álvaro (2016): “Retratos de españoles ilustres con un epitome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada”. En: *Archivo Español de Arte*, 89, 353, pp. 43-60.
- Morales Piga, María Luisa (1994): *Andrés de la Calleja*, tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Navarrete, Esperanza (1999): *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura española en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Paredes Giraldo, María del Camino (1992): “Antonio González Ruiz (1711-1788). Introducción al conocimiento de sus dibujos”. En: *Príncipe de Viana*, 196, pp. 299-336.
- Pérez Sánchez, Alfonso (1977): *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos III. Dibujos españoles S. XVIII*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Préaud, Maxime (1982): *Les morceaux de reception des graveurs à l’Académie Royale des beaux-arts*, Paris: Galerie Seita.
- Serrano Fatigati, E. (1912): *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid: Fototipia de Hauser y Menet.
- Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1799): *Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes*, Valencia: Imprenta de Benito Monfort.
- Rincón, Wifredo (1991): *El autorretrato en la pintura española: de Goya a Picasso*, Madrid: Fundación Mapfre.
- Williams, Hannah (2015): *Académie Royale: a History in Portraits*, Londres: Ashgate.

Fecha de recepción: 29-X-2018

Fecha de aceptación: 30-I-2019