1.

2.

3.

4.

Atrio, Ampliación. 5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

Sala 27, Ampliación. 27.

Sala 26, Ampliación. 28.

29.

30.

Sala 27, Ampliación. 31.

32.

33.

1. Juan de la Abadía El Viejo, *La Virgen con el Niño y santa Ana,* hacia 1490
2. Juan de la Abadía El Viejo, *San Miguel y santa Engracia,* hacia 1490
3. Juan de la Abadía El Viejo, *San Pedro entronizado entre dos cardenales,* hacia 1490
4. Círculo de Diego de la Cruz, *Nacimiento de la Virgen,* hacia 1485
5. Círculo del Maestro de la Visitación y Maestro de Oña, *Retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco,* hacia 1490–1494
6. Juan Correa de Vivar, *Camino del Calvario,* hacia 1555
7. Juan Correa de Vivar, *La Crucifixión,* hacia 1555
8. Luis de Morales, *La Piedad,* hacia 1565
9. Juan de Juanes, *San Agustín,* hacia 1579
10. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de Margarita de Austria,* hacia 1607
11. Atribuido a Bartolomé González, *La princesa Isabel de Borbón, futura Reina de España,* hacia 1615-1616
12. Juan van der Hamen y León, *Cesta de guisantes y cerezas con floreros,* hacia 1621
13. Alejandro de Loarte, *Bodegón con frutero de cerámica con granadas y otras frutas,* hacia 1624
14. Francisco de Zurbarán, *P. Bustos de Lara,* hacia 1640
15. Jerónimo Jacinto Espinosa, *Visión mística de San Bernardo,* hacia 1650–1660
16. Francisco Gutiérrez, *El banquete de Ester,* hacia 1666
17. Juan de Valdés Leal, *La danza de Salomé ante Herodes,* 1673-1675
18. José Antolínez, *La Asunción de la Virgen,* hacia 1670
19. Claudio Coello, *Visión de Simón de Rojas,* 1663-65
20. Genaro Pérez Villaamil, *Una procesión en la catedral de Oviedo,* 1837
21. Ignacio Zuloaga, *Buffalo, cantor de Montmartre,* 1907
22. José Gutiérrez Solana, *El cura de pueblo,* 1923
23. Esteban Vicente, *Sin título,* 1983
24. Pablo Palazuelo, *Campo de campos I,* 1987
25. Antoni Tapies, *Ocre y gris,* 1964
26. Manuel Millares, *Guerrillero muerto,* 1967
27. Josep Guinovart, *FIAC76-Díptico,* 1976
28. Rafael Canogar, *San Cristóbal,* 1960
29. Equipo Crónica, *El bosque maravilloso,* 1977
30. Eduardo Arroyo, *Toda la ciudad habla de ello,* 1984
31. Darío Villalba, *La Espera,* 1979
32. Juan Muñoz, *Balcón con dos figuras,* 1992
33. Cristina Iglesias, *Sin título,* 1986

Palacio de Velarde
Santa Ana, 1. 33003 Oviedo
Teléfono 985 21 30 61
Fax 985 20 64 00
correo electrónico:
museobbaa@museobbaa.com (general)
visitantes@museobbaa.com (programas educativos)

HORARIO DE INVIERNO
Martes a viernes
10:30 a 14:00 y 16:30 a 20:30
Sábados
11:30 a 14:00 y 17:00 a 20:00
Domingos y festivos
11:30 a 14:30
Lunes cerrado.

HORARIO DE VERANO
(Julio y Agosto)
Martes a sábados
10:30 a 14:00 y 16:00 a 20:00
Sábados
11:30 a 14:00 y 17:00 a 20:00
Domingos y festivos
10:30 a 14:30
Lunes cerrado.

MUSEO · DE · BELLAS · ARTES · DE · ASTURIAS

MIXTO Papel Fibras Recuperadas

Juan de Valdés Leal, *La danza de Salomé ante Herodes,* 1673-75 (detalle). D.L.: AS-1090-2018. Diseño: B. Alto. Impreso por Gráficas Eujoa

Donación de Plácido Arango Arias

al Museo de Bellas Artes de Asturias

25 de enero – 22 de julio 2018

La donación de 33 obras realizada por Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2017 reviste un interés de primer orden y supone un enriquecimiento extraordinario de sus colecciones.

En la sección más antigua de la donación, la pintura bajomedieval, el aporte es sustantivo en dos ámbitos muy significativos de la pintura española del siglo XV, como son el aragonés y el castellano. Del primero, las tres obras de Juan de la Abadía el Viejo permiten ampliar la presencia de esta importante área de la pintura gótica. Tanto la *Santa Ana triple* como las dos tablas que representan a *San Miguel y santa Engracia* y a *San Pedro entronizado entre dos cardenales*, del retablo de la parroquia de Marcén (Huesca), muestran la rotunda concreción de los volúmenes característica del artista y el abundante empleo de los oros en los fondos, de saliente relieve.

La gran relevancia que la pintura gótica castellana de finales del siglo XV tiene en el Museo se incrementa ahora con dos obras, una de ellas un retablo completo, del núcleo oriental de Castilla. Es el *Retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, que se suma con sus ocho tablas y un total de casi veinte metros cuadrados de pintura, a más de su predela esculpida, polseras con otras ocho pinturas, y crestería gótica, al otro gran retablo del maestro de Palanquinos de la iglesia de Santa Marina de Mayorga de Campos que conserva el Museo. Debida a dos manos diferentes, los principales encasamentos, salvo dos, corresponden a un artista del círculo del Maestro de la Visitación de Palencia, activo entre 1490 y 1505, y el resto fue pintado por el Maestro de Oña (Fray Alonso de Zamora), activo entre 1480/1485 y 1510. Ofrece, sin embargo, un aspecto de unidad, fruto en cierta medida de haberse realizado al tiempo, hacia 1490–1494. Por su parte el *Nacimiento de la Virgen*, de la antigua colección del conde de Adanero, obra del círculo de Diego de la Cruz, muestra la característica dependencia de los modelos flamencos de la pintura burgalesa y la proximidad, en el marcado volumen de las figuras, a las obras de aquel importante maestro, documentado entre 1482 y 1500.

Ya en el siglo XVI, la presencia de uno de uno de los más destacados pintores que trabajaron en Toledo en el tercio central de la centuria, Juan Correa de Vivar (Mascaraque, Toledo, hacia 1510 – Toledo, 1566), se hace ahora muy relevante con dos grandes tablas, el *Camino del Calvario* y *La Crucifixión*, que denotan la monumentalidad propia del maestro en su madurez. También la representación del gran pintor extremeño Luis de Morales (hacia 1510 – ¿Alcántara, Cáceres?, 1584) en el Museo se enriquece significativamente con *La Piedad*, algo posterior, de hacia 1565. Es una tabla muy bien conservada que revela, en el contraste de las figuras iluminadas sobre el fondo oscuro, un intenso dramatismo apropiado para la meditación devocional. Nueva, en cambio, es la presencia de Juan de Juanes (¿Valencia?, hacia 1510 – Bocairent, Valencia, 1579), uno de los maestros más destacados de la pintura valenciana del Renacimiento. Su *San Agustín* es obra del mayor interés, pintada en el último año de su vida. A la rotundidad solemne del volumen de la figura, que con el libro y el modelo arquitectónico llena el cóncavo espacio de su nicho, añade una gran delicadeza en la finura de los pliegues del alba.

Durante el reinado de Felipe III, el retrato cortesano asumió una gran importancia. La colección del Museo se acrecienta ahora con otras dos de superior calidad. El *Retrato de Margarita de Austria*, de 1607, firmado por Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1553-Madrid, 1608), que comparte idéntica composición con el del Prado, muestra una extraordinaria riqueza tratada con minuciosa y preciosista exactitud tanto en el volumen del traje acuchillado como en el color y brillo de las joyas, entre las que destaca la Perla Peregrina. Se trata de una recuperación del coleccionista para el patrimonio español, lo mismo que el retrato, atribuido ahora a Bartolomé González (Valladolid, hacia 1583-Madrid, 1627), de *La princesa Isabel de Borbón, futura Reina de España*. Esta obra prolonga, en todo caso, con gran calidad, la fina delicadeza y la gran precisión propia de los retratos de Pantoja de la Cruz, maestro de ambos pintores.

Otro de los géneros más significativos surgidos entonces es el bodegón. Dos ejemplos excelentes en la donación evidencian también la sensibilidad del coleccionista hacia estos asuntos. La *Cesta de guisantes y cerezas con floreros* de Juan van der Hamen (Madrid, 1596 – Madrid, 1631) es una buena muestra de la producción del que puede considerarse, con Juan Sánchez Cotán, el iniciador más importante y decisivo del género en España. Realizado en los inicios de la tercera década del siglo, como otra versión autógrafa de 1621 del mismo motivo, muestra una composición que rodea al elemento central, la cesta, con flores y frutos dispuestos perimetralmente, a la manera de Sánchez Cotán. Una segunda naturaleza muerta, *Bodegón con frutero de cerámica con granadas y otras frutas*, de Alejandro de Loarte (¿Madrid? hacia 1600 – Toledo, 1626) pintor vinculado estilísticamente a Van der Hamen, revela también la belleza realista de las frutas destacadas sobre el fondo oscuro.

En la donación hay también ejemplos de pintores señeros del Siglo de Oro. Así, de Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 – Madrid, 1664), el infante *P. Bustos de Lara* es una obra representativa de las que concibió para el mercado americano, organizadas en series, en este caso una relativa a los infantes de Lara, personajes legendarios que protagonizaron entonces dramas y autos sacramentales, lo que quizá explique la teatral apostura del infante.

El nombre más importante que faltaba en las colecciones de pintura barroca sevillana del Museo era el de Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622 – Sevilla, 1690). *La danza de Salomé ante Herodes*, pintada en 1673-1675, supone una incorporación sobresaliente, en la que un amplio interior ricamente decorado rodea una de las imágenes femeninas más seductoras jamás pintadas por el artista, cuyo movimiento se amplifica con el vuelo de sus paños rojo y oro.

A pesar de que el conjunto reunido por el Museo de Bellas Artes de Asturias de pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII es excepcional en calidad y número, tiene mucho interés la incorporación de sendas obras de José Antolínez (Madrid, 1635 – Madrid, 1675) y Claudio Coello (Madrid, 1642 – Madrid, 1693). Del primero, su *Asunción de la Virgen*, de hacia 1670, destaca por la impronta veneciana del color de su túnica y su manto sobre la gloria de ángeles de nacaradas carnes pintadas con fina delicadeza. De Claudio Coello, presente ya en el Museo a través del *Tránsito de la Magdalena*, depositado por el Prado, la *Visión de Simón de Rojas*, cobre de pequeñas dimensiones, muestra en acertada síntesis las sugestiones de la pintura veneciana y de la flamenca con un marcado dinamismo que revela la influencia de la obra de Francisco Rizi.

También era muy conveniente para el Museo la presencia de algún buen ejemplo de la escuela valenciana del siglo XVII. Este objetivo se cumple de modo excelente con la *Visión mística de san Bernardo*, obra importante de Jerónimo Jacinto Espinosa (Cocentaina, Alicante, 1600 – Valencia, 1667), cuyas figuras expresivas y entonaciones rojizas, realzadas por una iluminación naturalista, hacen patentes las características de aquella destacada escuela, que viene a incorporarse en el Museo a las ya citadas.

Otro género destacado de la pintura barroca es el de los ricos interiores, imaginados como caprichos arquitectónicos. Este género, que se desarrolló sobre todo en Italia y que tuvo en España a Francisco Gutiérrez Cabello (provincia de Burgos, hacia 1616 – Madrid, hacia 1670) como su representante más destacado, no aparecía en el magnífico eleneo sexcentista del Museo; lo hace ahora a través de una obra de calidad y efecto, *El banquete de Ester*, de hacia 1666, recuperada en el mercado londinense. Su escena ricamente decorada ante una imponente fachada abierta, a través de amplios espacios abovedados, a un patio con un segundo frente arquitectónico, muestra una complejidad relacionada con las composiciones grabadas inspiradas en motivos similares de marcada irrealidad.

En la donación se incluyen obras de tres artistas de gran calidad nacidos en el siglo XIX. El primero, Genaro Pérez Villaamil (El Ferrol, La Coruña, 1807 – Madrid, 1854), fue el paisajista de mayor influencia en España durante el periodo romántico. Su vinculación con Asturias a través de cuatro diferentes estancias fue el origen a partir de la primera de ellas, en 1837, de *Una procesión en la catedral de Oviedo,* que viene a sumarse al interior del *Ábside de san Juan de Amandi* y a la *Cueva de Covadonga*, ya conservados por el Museo, fruto de viajes posteriores.

También la obra *Buffalo, cantor de Montmartre*, pintada en 1907 por Ignacio Zuloaga (Éibar, Guipúzcoa, 1870 – Madrid, 1945), supone una aportación sobre la *Echadora de cartas* que de este artista conservaba ya el Museo. La obra de la donación Arango presenta cierta complementariedad con esta pues, además de ser del mismo momento, abordó en ella la representación de otro tipo de acusado carácter, cantante en un cabaret parisino, con su mano en el mástil de la españolísima guitarra. Es una de las figuras de tamaño natural y formato muy vertical que prodigó en ese periodo.

Con la adición de *El cura de pueblo* de José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-Madrid, 1945) el Museo suma la cuarta obra en su colección del máximo exponente de la línea más expresiva de la pintura que se realizó en España durante la primera mitad del siglo XX. Esa orientación, anunciada por algunas obras de Zuloaga, llegó muy pronto en Solana a su mayor intensidad. La figura central deriva de una obra temprana, *Los autómatas*, que está precisamente en la misma colección Arango, y que revela la obsesión del pintor con aquel tipo humano.

El núcleo más amplio de la donación reúne once obras de destacados artistas españoles contemporáneos, algunos de ellos aún en plena producción. La mayor parte de estos creadores han gozado de una proyección internacional que convierte a esta sección de la donación en el conjunto quizá más destacado de la misma que es, además, el que mejor completa las colecciones preexistentes del Museo, de alcance más limitado en esta época.

Entre los artistas representados en esta etapa destacan cuatro maestros ya fallecidos del arte abstracto de la segunda mitad del siglo XX, como son Esteban Vicente, Pablo Palazuelo, Antoni Tapies y Manuel Millares. Un *collage* realizado en 1983 por Esteban Vicente (Turégano, Segovia, 1903 – Nueva York, 2001), miembro de la Escuela de Nueva York, muestra la importancia y el interés que esta técnica, tratada con un sentido experimental, constructivo y sutil al mismo tiempo, tuvo para el artista, que encontró en ella un campo afín a su formación europea. Otra figura destacada del arte abstracto, en su vertiente geométrica, es Pablo Palazuelo (Madrid, 1915 – Galapagar, Madrid, 2007). Su obra *Campo de campos I*, pintada en 1987, es una muestra excelente del sustrato en la naturaleza profunda de las escrituras de líneas rectas que completan su secuencia de ritmos minúsculos y ordenados pero nunca repetidos en la superficie del lienzo.

Del más sobresaliente representante del informalismo en España, el catalán Antoni Tapies (Barcelona, 1923 – Barcelona, 2012), su obra *Ocre y gris*, de 1964, evidencia el extraordinario trabajo sobre la materia propio de esta etapa, la más apreciada, del artista. El carácter denso y opaco de la pintura y el uso de los tonos aludidos en el título sugieren de modo manifiesto la contextura austera pero rica de un muro cerrado, en el que la presencia de signos es un vestigio, en apariencia accidental, pero también un índice de la subjetividad del creador. Por su parte, el *Guerrillero muerto* de Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 – Madrid, 1972), obra de 1967, es una muestra elocuente de su trabajo sobre la arpillera, soporte áspero y humilde al que dotó de gran atractivo y potencialidad, a través de cosidos y desgarros muy expresivos, convirtiéndola en una verdadera seña de identidad de su trayectoria artística en su madurez.

Junto a ellos, el informalismo está también representado por sendas obras de otro miembro del grupo El Paso, Rafael Canogar (Toledo, 1935), y del catalán Josep Guinovart (Barcelona, 1927-2007). Del primero, *San Cristóbal*, de 1960, hace visible la extraordinaria energía desplegada por el artista en el gran formato a través de violentos brochazos en negros y blancos con algunos rojos, tonos a los que se restringió en este periodo, el más destacado de su trayectoria. De Guinovart, *FIAC'76 - Díptico*, realizado en 1976, es una de sus obras más características, realizada en Agramunt (Lérida), lugar de nacimiento de su madre, en el que había vivido durante la guerra civil y al que el artista se sintió especialmente unido. El protagonismo absoluto de la materia en esta obra es fruto de esa identificación con la tierra nutricia, como una transposición vertida por una necesidad expresiva que acaba integrando con armonía los diferentes elementos que introduce.

La figuración crítica aparece en sus dos representantes mayores, el Equipo Crónica y Eduardo Arroyo (Madrid, 1937), con obras de tamaño monumental. *El bosque maravilloso* del primero, formado entre 1964 y 1981 por los valencianos Rafael Solbes (1940-1981) y Manolo Valdés (1942), es la pintura más importante de la serie *La partida de billar, autonomía y responsabilidad de una práctica*, realizada en 1977. El título hace referencia a la homología entre el juego del billar y el arte en unos años en que, fallecido Franco, se planteaba la autonomía de la práctica artística como si, a semejanza del billar, aquella hubiera de seguir sus propias reglas. Por su parte, Eduardo Arroyo está representado por otra obra de gran formato, *Toda la ciudad habla de ello* (1984), una de las pinturas capitales de la serie homónima. Como en la serie de *Desbollinadores* el artista expresa su fascinación por el negro, en cuya opacidad llevada al límite destacan, como sugerencias narrativas, unas pocas siluetas de figuras y símbolos.

Entre los artistas españoles que comenzaron a trabajar con la fotografía mezclada con la pintura en la década de 1970, Darío Villalba (San Sebastián, 1939) es uno de los de mayor proyección internacional. Su obra *La Espera*, de 1979, es un impresionante tríptico de casi cinco metros de ancho que revela la fertilidad expresiva de la fusión entre aquellas técnicas, aplicada a mostrar una violencia psíquica de un modo inquietante; así, las imágenes de una figura repetida y aislada, vistas a través de la aparente frialdad de los tonos grises, producen un radical desasosiego.

Finalmente, la donación incorpora también sendas obras de los dos escultores españoles de su generación con mayor proyección internacional desde la década de 1980, Juan Muñoz (Madrid, 1953 – Santa Eulalia, Ibiza, 2001) y Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956). Así, el *Balcón con dos figuras*, realizado en Roma, parece sugerir una cierta escena cuyas *dramatis personae* aparecen ensimismadas o extrañada de sí mismas en su presencia inmóvil y expuesta. La obra en hierro y cemento pigmentado *Sin título* de Cristina Iglesias expresa, a través de la relación antitética entre la geometría neta plana del primer material y la irregularidad abrupta del segundo, la apertura de la investigación de la escultura hacia nuevas perspectivas en el uso libre y antiacadémico de los materiales, quebrantando asimismo los principios de la especificidad disciplinar propios del lenguaje escultórico anterior, a través de la intervención de la pintura en la superficie del cemento.

Texto extraído del catálogo de la exposición