



Donación de  
Plácido Arango Arias  
*al Museo de Bellas Artes de Asturias*









# Donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias

CON TEXTOS DE

Juan Carlos Aparicio Vega

Javier Barón

David García Cueto

William B. Jordan

Eduardo Lamas-Delgado

Tomàs Llorens

Benito Navarrete Prieto

Javier Novo

Alfonso Palacio

Javier Portús

Fabienne di Rocco

Leticia Ruiz Gómez

Pilar Silva Maroto

María Soto Cano

Alfonso de la Torre

Oviedo, 2018

MUSEO • DE  
• BELLAS •  
• ARTES • DE  
• ASTURIAS







La donación hecha en 2017 por Plácido Arango Arias de treinta y tres obras de su colección al Museo de Bellas Artes de Asturias supone un acontecimiento histórico no sólo para la institución, sino también para toda la sociedad asturiana, ya que la importancia de su gesto desborda el marco de lo meramente patrimonial para proyectarse al de lo filantrópico y lo social. Además, con ella Arango pasa a encabezar la nómina más selecta de donantes que de forma generosa han contribuido a ampliar la calidad y representación histórica de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Asturias.

No quiero desaprovechar esta ocasión para expresar mi más sincero agradecimiento a Plácido Arango, en particular, pero también a todas las personas e instituciones que de forma desinteresada han procedido a donar obras de arte, materiales y documentos importantes para la construcción de la magnífica colección de nuestra principal pinacoteca regional. Todo ello es una buena muestra del fecundo diálogo que se ha venido dando entre la sociedad civil y el Museo.

La donación de Plácido Arango, que documenta el presente catálogo fruto de su exposición temporal, incluye obras destacadísimas de un extraordinario conjunto de artistas españoles de los siglos XV al XX que, como ya se ha comentado, enriquecen de manera excepcional las colecciones de esta institución, tanto por el número y calidad de las obras donadas, como por la incorporación a través de la misma de artistas hasta ahora inéditos.

Esa sensibilidad y ese desprendimiento de Plácido Arango son, insisto, dignos del mayor elogio, convirtiéndose su figura y acción en ejemplares tanto por su entidad como por su rango. Además, la donación al Museo de Bellas Artes de Asturias de algunas de sus mejores obras pone de relieve su reconocimiento de que se trataba esta de una institución que podía albergarlas con propiedad, lo cual también debe ser un estímulo para darle todo nuestro apoyo y refuerzo allí donde sea necesario.

Finalmente, también quiero destacar el hecho de que en su día Plácido aceptara la propuesta de ser nombrado Patrono de Honor de la institución que presido, a la cual ya se ha incorporado y a la que tanto viene aportando con su buen hacer y criterio.

Genaro Alonso Megido

PRESIDENTE DE LA JUNTA DE GOBIERNO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS







En 2017, Plácido Arango Arias donó treinta y tres obras al Museo de Bellas Artes de Asturias. El presente catálogo, resultado de la exposición de ese conjunto, trata de poner en valor esa donación, dedicada a la memoria de sus padres, Jerónimo Arango Díaz y María Luisa Arias Fernández, los dos de origen asturiano, y que incluye excepcionales pinturas y esculturas vinculadas a la historia del arte español de los siglos XV al XX. Además, dieciocho de los artistas incorporados permanecían inéditos hasta el momento en las colecciones del Museo, mientras que cuatro estaban representados mediante depósitos de instituciones públicas o de particulares y ocho ya figuraban en los fondos. De este modo, la magnífica donación ha permitido, por un lado, paliar lagunas existentes en las colecciones y, por otro, reforzar de manera excepcional lo ya presente.

Entre los pintores destaca la incorporación de obras maestras de artistas como Juan de la Abadía, Diego de la Cruz, Juan de Juanes, Luis de Morales, Juan Pantoja de la Cruz, Juan van der Hamen, Francisco de Zurbarán, Jerónimo Jacinto Espinosa, Juan de Valdés Leal, Claudio Coello, Genaro Pérez Villaamil, Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana, Esteban Vicente, Pablo Palazuelo, Antoni Tàpies, Manuel Millares, Rafael Canogar y Eduardo Arroyo, entre otros. Mención especial merece, por su magnitud, la inclusión del magnífico *Retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, del siglo XV. Y también es de reseñar la presencia de importantes esculturas de destacados autores contemporáneos como Juan Muñoz y Cristina Iglesias.

Todos ellos, con sus respectivas obras, y algunos más, se estudian en la presente publicación, la cual se abre con un ensayo en forma de valoración histórico-artística del conjunto donado a cargo de Javier Barón, Jefe del Área de Conservación de Pintura del siglo XIX del Museo del Prado. A él, autor además de una de las fichas que componen el catálogo, se han sumado otros catorce especialistas más, que se han encargado de analizar individualizadamente cada una de las piezas donadas. A todos ellos deseo agradecer su colaboración.

Plácido Arango, quien en 2007 ya había donado al Museo el cuadro *Otoño vasco*, de Darío de Regoyos, con motivo de la exposición de una parte de su colección en la muestra *Una mirada singular*, es en la actualidad Patrono de Honor del Museo de Bellas Artes de Asturias. Como director del Museo, deseo destacar la extraordinaria generosidad y el ejemplar mecenazgo de su persona, que en todo momento planteó la donación sin contrapartidas de ninguna clase, en abierto diálogo con los representantes del centro, de cara a reforzar lo mejor y al máximo posible sus colecciones. En este sentido, no cabe duda de que, por su magnitud, esta donación supone un acontecimiento histórico para el Museo, uno de los más importantes en sus treinta y ocho años de vida, que lo refuerza enormemente como institución, al mismo tiempo que una gran noticia para toda la sociedad asturiana, que va a verse indudablemente enriquecida tanto material como espiritualmente por la posibilidad de disfrutar de semejante legado.

Alfonso Palacio

DIRECTOR DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS







# La donación Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias

Javier Barón

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 reconocimiento de su ascendencia asturiana, la donación se realiza en memoria de sus padres, Jerónimo Arango Díaz y María Luisa Arias Fernández. Ello expresa el homenaje del coleccionista a su tierra de procedencia a través de un cauce, el Museo de Bellas Artes de Asturias, que denota la entidad de esta institución para acoger, como merece, un regalo cuya calidad y significación resultan excepcionales.

La actividad coleccionista de Plácido Arango se desarrolló sobre todo a partir de los comienzos de la década de 1960, pero es solo una faceta de su profunda implicación en el ámbito del arte, en especial en lo que concierne a museos muy destacados, en cuyo favor trabajó desde hace más de treinta años. Después de 1981 es vocal del patronato del Museo del Prado, en 1988 fue nombrado vocal del patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y desde 1991 es patrono, a partir de 2001, vitalicio, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Favoreció la llegada en 1984 del restaurador jefe del museo neoyorquino, John Brealey, para restaurar *Las meninas*. La llegada de Brealey al Taller del Prado, luego ampliada con una estancia posterior, contribuyó decisivamente a la evolución que ha hecho del Prado un centro de relevancia mundial en la restauración de pintura. La profunda amistad que mantuvo con el entonces director del Prado, Alfonso E. Pérez Sánchez, propició la proximidad de Arango al Museo, mantenida a partir de entonces, especialmente durante la dirección de Miguel Zugaza. Entre 2007 y 2012 fue Presidente del patronato del Museo del Prado y, a partir de esa fecha, es Patrono de honor del Museo, que se ha beneficiado de su criterio, de la amplitud de sus contactos internacionales, de su dedicación continua y de una generosidad única cuyo primer fruto fue, en 1981, la donación de la primera edición completa de *Los caprichos* de Goya, que anticipó la de otras 26 obras de gran importancia al Prado, muchas de las cuales están ya expuestas en la colección permanente del Museo.

Pero también un museo más modesto y mucho más joven, como el de Bellas Artes de Asturias, se benefició del decidido apoyo de Arango, estrechamente vinculado con la región por muchos lazos, entre ellos su presidencia entre 1987 y 1995 de la Fundación Príncipe de Asturias, de la que es vocal vitalicio. A diferencia de lo ocurrido con el Metropolitan, el MNCARS y el Prado el carácter que ha

tenido en este otro Museo la provisión de plazas del patronato, designadas por los partidos políticos representados en las instituciones de las que depende, no propició que se le propusiera formar parte del mismo, pero Arango fue un benefactor discreto y eficazísimo en sus contactos y gestiones. Algunas de las obras ahora donadas pudieron verse en una importante exposición, *Pinturas recuperadas*, celebrada en 1997 en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Era la tercera sede de la que, bajo el título más explícito de *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, se había presentado el año anterior en el Hospital de los Venerables de Sevilla y luego en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Esta exposición era un homenaje a la benemérita actividad de destacados coleccionistas españoles, entre ellos el propio Plácido Arango, interesados en recuperar, mediante su adquisición en el extranjero, obras importantes del patrimonio español que habían salido de nuestras fronteras en diferentes circunstancias, algunas de ellas no poco lamentables. Aquella muestra fue preparada por Alfonso E. Pérez Sánchez y, aunque a la sede ovetense no viajaron las 67 pinturas iniciales sino solo 41, pudieron verse en ella, sin embargo, siete de las que forman parte de la actual donación.

En 2006, un año después de cumplirse el XXV aniversario del Museo, se presentaron en sus salas 25 obras en una exposición cuyo comisario fue el propio director de la institución, Emilio Marcos Vallaure. Su título, *Una mirada singular. Pintura española de los siglos XVI al XIX*, manifestaba la importancia que la pintura española, cuyo aprecio en el panorama internacional no ha dejado de crecer en las últimas décadas, tenía en la colección. Ocho de aquellas obras (cuatro de ellas las litografías de los *Toros de Burdeos* de Goya) pasaron a formar parte de la donación al Prado y dos se integran ahora en la donación al Museo de Bellas Artes de Asturias, precedidas por el *Otoño vasco* (Fig. 1) de Darío de Regoyos (Ribadesella, Asturias, 1857 - Barcelona, 1913), regalado a la institución al término de la muestra y expuesto desde entonces permanentemente en el Museo, donde es la obra más temprana y la de mayor tamaño entre las que componen la representación del artista. Por todo ello en 2012 un miembro de la Junta rectora del Museo propuso que se le nombrara patrono de honor, lo que se ha hecho finalmente en 2017.

Como en aquellas exposiciones y lo mismo que en la donación al Prado, también en la realizada al museo asturiano la columna vertebral es la pintura española de los siglos XV al XX, enriquecida ahora con la presencia de dos esculturas contemporáneas de artistas españoles de gran relevancia. Y ello tiene todo su sentido pues es precisamente la pintura española uno de los ejes principales de este Museo, que ya permitía a sus visitantes realizar un recorrido entre los siglos XV y XXI a través de un amplio conjunto de obras de calidad. La donación de 33 obras realizadas por 30 artistas viene a completarlo muy significativamente pues 18 de ellos no estaban representados en él. Entre las obras de los otros doce, cuatro estaban ya presentes, pero a través de depósitos, y las pinturas de los ocho restantes, todos ellos maestros importantes (Juan Correa de Vivar, Luis de Morales, Bartolomé González, Francisco de Zurbarán, José Antolínez, Genaro Pérez Villaamil, Ignacio Zuloaga y José Gutiérrez Solana), añaden aspectos estilísticos e iconográficos nuevos y de gran interés.

Ya en la sección más antigua de la donación, la pintura bajomedieval, el aporte es sustantivo aun considerando que se contaba ya con un nutrido grupo de obras procedente de la dación en pago de los impuestos sucesorios de Pedro Masaveu Peterson. La donación de Plácido Arango es, además, sobresaliente, en dos ámbitos muy significativos de la pintura española del siglo XV, como son el aragonés y el castellano. Del primero, las tres tablas de Juan de la Abadía el Viejo permiten ampliar la presencia de esta importante área de la pintura gótica, hasta entonces visible en una obra de Martín Bernat y en otras catalano aragonesas. Tanto la *Santa Ana triple* (cat. 1)





Fig 1. Darío de Regoyos,  
*Otoño vasco*, 1886.

como las dos tablas que representan a *San Miguel y santa Engracia* y a *San Pedro entronizado entre dos cardenales* (cat. 2 y 3), del retablo de la parroquia de Marcén (Huesca), las tres fuera de España tras la guerra civil, muestran la rotunda concreción de los volúmenes característica del artista y el abundante empleo de los oros en los fondos, de saliente relieve, recurso algo arcaizante en la última década del siglo XV en que se pintaron las obras pero de marcado carácter y muy extendido en el ámbito catalano aragonés en el que trabajó el artista.

La gran relevancia que la pintura gótica castellana de finales del siglo XV tiene en el Museo se incrementa ahora de modo muy notable, con dos obras, una de ellas un retablo completo, del núcleo oriental de Castilla. Es el *Retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco* (Fig. 2), 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, y completa así de modo extraordinario la representación del gótico castellano. La obra se realizó por encargo de doña Leonor de Velasco, abadesa del monasterio burgalés de Medina de Pomar, para la capilla de su templo. 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



Fig. 2. Detalle cat. 5.

de Oña (Fray Alonso de Zamora), activo entre 1480/1485 y 1510. Muestra, sin embargo, un aspecto de unidad, fruto en cierta medida de haberse realizado al tiempo, hacia 1490-1494. A pesar de haber sufrido algunos daños, su estado de conservación es bueno y permite advertir la riqueza pictórica y ornamental del conjunto, acordes con la calidad de su comitente, de la destacadísima familia de los Fernández Velasco, condestables de Castilla. Por su parte el *Nacimiento de la Virgen* (cat. 4), de la antigua colección del conde de Adanero, obra del círculo de Diego de la Cruz, revela 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), de quien el Museo guarda la mitad de una *Anunciación*, se hace ahora muy relevante con dos grandes tablas, el *Camino del Calvario* y *La Crucifixión* (cat. 6 y 7), que denotan la monumentalidad propia del maestro en su madurez, poco después de transcurrida la mitad del siglo. También la representación del gran pintor extremeño Luis de Morales (hacia 1510 – ¿Alcántara, Cáceres?, 1584) en el Museo, que ya conserva un excelente *San Esteban*, se acrece significativamente con *La Piedad* (cat. 8), 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, cuyo inicio y final estaban ya representados en el Museo con obras, respectivamente, de Felipe de San Leocadio y de Nicolás Borrás, que fue precisamente discípulo de Juanes. Su *San Agustín* (cat. 9) 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. Procedente del retablo mayor de la iglesia parroquial de Bocairent (Valencia), tras la guerra de la Independencia esta tabla pasó al general John Meade y luego a la destacada colección de pintura española reunida por Stirling-Maxwell, cuyos herederos la vendieron en 1977 como obra de Vicente Carducho, quizá por la marcada plasticidad de la figura.

Durante el reinado de Felipe III, el retrato cortesano asumió una gran importancia. La colección del Museo, en la que este aspecto solo estaba representado por dos obras en depósito, se acrecienta ahora con otras dos de superior interés. El *Retrato de Margarita de Austria* (Fig. 3), de 1607, firmado por Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1553-Madrid, 1608), que comparte idéntica composición con el del Prado, de la misma fecha, 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. Procede de la colección de la princesa de Baviera y fue una recuperación de Arango 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* (cat. 11), antes tenido por la efigie de una dama genovesa, *Virginia Centuriona*, y por obra de Rodrigo de Villandrando (Madrid, 1588-1627). Esta obra prolonga, en todo caso, con gran calidad, en 1615-1616, la fina delicadeza y la extraordinaria precisión propia de los retratos de Pantoja de la Cruz, maestro de ambos pintores.

Otro de los géneros más importantes surgidos entonces es el bodegón, que tuvo de inmediato un desarrollo extraordinario y original en España y alentó la orientación realista de su pintura





Fig. 3. Detalle cat. 10.

en el inicio mismo del barroco. Dos ejemplos excelentes en la donación muestran también la sensibilidad del coleccionista hacia estos asuntos, cuyo cultivo por la escuela española ha merecido, con toda razón, un considerable y creciente aprecio internacional en las últimas décadas. Ambos refuerzan del mejor modo la presencia de un género destacado de la pintura española, que estaba presente en el Museo a través de obras de Tomás Yepes y su círculo, Juan de Arellano, Luis Meléndez y Bartolomé Montalbo, enriquecidos con muestras de otras escuelas como la flamenca, representada por Jan Brueghel de Velours, Jan Fyt y Peter Casteels III, la holandesa, por Elías Vonck, y la italiana, por Mariano Nani, a lo que se unen algunos cuadros destacados de artistas ya contemporáneos. La *Cesta de guisantes y cerezas con floreros* (Fig. 4) 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 de 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* (cat. 13), 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. Como otro bodegón, este firmado, que estaba en la misma colección Arango y se consideraba su compañero, donado al Museo del Prado, deja ver también una organización centralizada, en el caso de la obra de Asturias en torno a un frutero de porcelana.



Fig. 4. Detalle cat. 12.

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* (cat. 14) 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. Recuperado de una colección suiza, representa, con una obra que es cabeza de serie, la amplia dedicación de Zurbarán a estos motivos de *hombres de fama*, que completa muy bien su contribución a la pintura religiosa ya presente en el Museo con un monumental *Cristo muerto en la Cruz*.

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* (cat. 17), 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. Como en otros casos, la obra se recuperó de una colección norteamericana a la que pasó tras haber formado parte de las de José de Madrazo y el marqués de Salamanca entre otras.

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 el ingreso de sendas obras de José Antolínez (Madrid, 1635- Madrid, 1675) y Claudio Coello (Madrid, 1642-Madrid, 1693). Del primero, su *Asunción de la Virgen* (cat. 18), de hacia 1670, viene a sumarse a la *Inmaculada Concepción* que de este destacado pintor conserva el Museo de Asturias, un lienzo





Fig. 5. Detalle cat. 19.

recortado relacionado con el que guarda el Museo Bowes. En la obra ahora donada por Arango la Virgen, de mayor serenidad que aquella y con facciones muy características en la obra del pintor, destaca, con la impronta veneciana del color de su túnica y 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* (Fig. 5), cobre de pequeñas dimensiones, muestra en acertada síntesis las sugerencias de la pintura veneciana y de la flamenca con un marcado dinamismo que revela la influencia de la obra de Francisco Rizi, muy visible en esta etapa de juventud del artista pues en efecto se pintó entre 1663 y 1665.

Dado que la representación del barroco sevillano en el Museo de Bellas Artes de Asturias era buena y excepcional la del madrileño, y puesto que conserva además tres obras napolitanas de José de Ribera, era muy conveniente para esta institución la presencia de algún buen ejemplo de la escuela valenciana del siglo XVII, representada ya en cambio en sus colecciones en las centurias anterior y posterior. Este objetivo se cumple de modo excelente con la *Visión mística de san Bernardo* (cat. 15), obra importante de Jerónimo Jacinto Espinosa (Cocentaina, Alicante, 1600 – Valencia, 1667), atribuida en tiempos a Zurbarán pero que evoca más de cerca a Francisco Ribalta, y cuyas figuras expresivas y entonaciones rojizas, realizadas 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 en perspectivas que realzan su magnificencia fantástica. 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 elenco sexcentista del Museo; lo hace ahora a través de una obra de calidad y efecto, *El banquete de Ester* (cat. 16), 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 sobresalientes artistas nacidos en el siglo XIX. El primero, Genaro Pérez Villaamil (El Ferrol, La Coruña, 1807-Madrid, 1854), fue el paisajista de mayor calidad e 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* (cat. 20), 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. Por otra parte, la visión fantástica de la Catedral difiere de otras aproximaciones conocidas, bien en pequeño formato, bien a la acuarela o a la aguada (como una de la propia Catedral que conserva el Museo), mucho más fieles al natural. Según era habitual en el artista, pintó un edificio con elementos imaginarios, acorde con su deseo de configurar un escenario magnífico, que completa la representación ya existente del pintor.

También la obra *Buffalo, cantor de Montmartre* (cat. 21), 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; la amplitud de la figura, su imposición en el espacio y el modo de utilizar los negros y las sombras traen a la memoria los ecos de Velázquez y revelan la búsqueda de nuevas vías por el artista fundadas en el estudio de la pintura española antigua y en su combinación con recursos de franca modernidad, como la calidad del colorido y la ejecución del fondo.

Con la adición de *El cura de pueblo* (Fig. 6) de José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-Madrid, 1945) el Museo suma la cuarta obra en su colección del más destacado 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, y que revela la obsesión del pintor con aquel tipo humano. Muy próximo a sus escenas literarias, igual que *Corrida de todos en Sepúlveda*, conservada por el Museo y del mismo año 1923, completa un friso en el que se muestra con un estilo profundamente individual la atmósfera densa y cerrada de la *España negra* y de otros libros del artista como *Dos pueblos de Castilla* y *Madrid, escenas y costumbres* en los que pueden hallarse escenas como las pintadas en ambas obras.

El núcleo más amplio de la donación reúne once obras de destacados artistas españoles contemporáneos, algunos de ellos aún en plena producción. Con ello, el Museo incorpora un conjunto de nombres mayores que no estaban representados en sus colecciones sino, en algún caso, por depósitos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (uno de Esteban Vicente y otro de Equipo Crónica) y de una colección particular (una escultura y una pintura de Pablo Palazuelo). La mayor parte de estos artistas han gozado de una proyección internacional que convierte a esta sección de



Fig. 6. Detalle cat. 22.

la donación en el conjunto quizá más destacado de la misma que es, además, el que mejor completa las colecciones del Museo, en su mayoría nutridas por adquisiciones de pintura y escultura realizadas en las ediciones de las décadas de 1980 y 1990 de la Bienal Ciudad de Oviedo.

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 Tàpies y Manuel Millares. Un *collage* (cat. 23) 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* (cat. 24), 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 Tàpies (Barcelona, 1923-2012), su obra *Ocre y gris* (cat. 25), 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 artista. Por su parte, el

*Guerrillero muerto* (cat. 26) 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. La presencia de un hombre muerto, que en Millares, como en otros informalistas europeos, fue muy frecuente, se sugiere a través de la alusión del motivo central en donde a los negros y rojos propios de su etapa anterior, relacionados con la tradición del Siglo de Oro español y con Goya, se añade el blanco, que se convirtió después en el tono dominante en su obra.

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* (cat. 28), 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. La presencia de los blancos en el interior de los gestos negros es el origen de una luz espectral que, junto a la conformación vagamente orgánica de lo pintado, despierta la sugestión antropomórfica de la figura gigantesca de aquel santo, pintada con frecuencia en los muros de los templos. De Guinovart, *FIAC'76-Díptico* (cat. 27), 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* (cat. 29) 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. Partían de fotografías de interiores, en los que recrearon un espacio definido geométricamente en colores acrílicos casi planos y “animado”, en este caso, por motivos pintados con gran precisión de contornos, procedentes de Rousseau *le Douanier*, Carlo Carrá y Fernand Léger. Por su parte, Eduardo Arroyo está representado por otra obra de gran formato, *Toda la ciudad habla de ello* (cat. 30) (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 en la década de 1970 comenzaron a trabajar con la fotografía y la pintura combinadas, Darío Villalba (San Sebastián, 1939) es uno de los de mayor proyección internacional. Su obra *La Espera* (Fig. 7), 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 producen, a través de la aparente frialdad de los tonos grises, 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). Realizadas,





Fig. 7. Detalle cat. 31.

respectivamente, en 1992 y 1986, vienen a mostrar el destacado papel de la escultura en esos años, que vieron un cierto agotamiento de las propuestas puramente pictóricas. Por otra parte la escultura asumió entonces un carácter más abierto, estrechamente vinculado con el espacio en el que se sitúa y al que transforma, aspecto verdaderamente central en toda la obra de Juan Muñoz. Así, el *Balcón con dos figuras* (cat. 32), realizado en Roma, parece sugerir una cierta escena cuyas *dramatis personae* aparecen ensimismadas o extrañadas de sí mismas en su presencia inmóvil y expuesta. La obra en hierro y cemento pigmentado *Sin título* (cat. 33) 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. Así, rompe los principios de la especificidad disciplinar propios del lenguaje escultórico anterior, a través de la intervención de la pintura en la superficie del cemento. También aparece equívoca y abierta la relación del volumen atectónico realizado en este material con los planos de hierro que mantienen la obra en pie.

Este conjunto forma una base firme para representar del mejor modo el arte español de la segunda mitad del siglo XX y da a las colecciones un alcance y una proyección que las limitadas posibilidades económicas del Museo hacían imposible. Como las de periodos anteriores, se trata de obras importantes en las trayectorias de sus autores. Su integración permanente en el Museo introducirá un nivel de calidad que habrá de servir de referencia para ulteriores adquisiciones y, con ello, para la deseada excelencia de su colección.



P. BUSTOS DE LARA





# Catálogo



## [1] *La Virgen con el Niño y santa Ana (Santa Ana triple)*

hacia 1490

Óleo sobre tabla, 152,5 x 96,5 x 12,5 cm

PROCEDENCIA La tabla proviene probablemente del monasterio de Sigüenza (Huesca), después en el Museo de la Ciudadela (Barcelona); colección privada en Palm Beach (Florida), 1941; a la venta en Parke-Bernet Galleries, Nueva York, 15-11-1945, lote 83; subastada en Sotheby's, Nueva York, 1991; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Sevilla-Madrid, 1996-1997, n.º 6; Oviedo, 1997, n.º 3.

BIBLIOGRAFÍA Post 1941, VIII (II), p. 456, fig. 211; Gaya 1958, p. 101, n.º 198; Camón Aznar 1966, XXII, fig. 508 (escuela de Miguel Ximénez); Pérez Sánchez en cat.exp. Sevilla-Madrid 1996-1997; Pérez Sánchez en cat. exp. Oviedo 1997, p. 32, n.º 3.

Los evangelios canónicos no mencionan su nombre. Sólo se la cita en los Apócrifos, en el Protoevangelio de Santiago y en el Evangelio del Pseudo-Mateo. Su culto en Occidente fue tardío. Se consolidó a fines de la Edad Media, al afirmarse la creencia de la Inmaculada Concepción de la Virgen. En el siglo XV una de las formas más repetidas de representar a santa Ana es la que se muestra en esta tabla, junto a la Virgen y al Niño, el tema conocido como santa Ana triple (*Anna Selbdritt*), en el que se reúnen las tres generaciones: María, su madre y su Hijo. De los dos modelos utilizados para traducirlo —superposición o yuxtaposición de las tres figuras—, Juan de la Abadía eligió el primero, que es el que más se repite en la segunda mitad del XV en las coronas de Castilla y de Aragón pese a las dificultades que entraña la representación de santa Ana y la Virgen, que presentan una escala similar.

En esta ocasión, a la hora de plasmar este tema, y tal y como hizo otras veces, Juan de la Abadía tomó como modelo una estampa. Aunque las que más se copiaron entonces —y sobre todo en Aragón— fueron las de Martín Schongauer<sup>1</sup>, para esta obra el pintor oscense recurrió al grabado a buril del holandés Jan van Zwolle, activo en Utrecht entre 1470 y 1490 (fig.1), cuyo uso fue mucho menos frecuente<sup>2</sup>. Como suele ser habitual, no lo repitió de forma literal, sino que introdujo variaciones. Siguió la estampa en la forma de representar a santa Ana entronizada, con el libro del Antiguo Testamento abierto, hojeándolo con su mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta el hombro de la Virgen. Repitió la posición y la actitud de María, sentada sobre la base del trono, entre las piernas de su madre, sosteniendo al Niño con el brazo izquierdo y el libro del Antiguo Testamento abierto en su mano derecha. También copió la posición y la actitud del Niño, que sostiene el mundo crucífero en su mano derecha, como *Salvator mundi*. Y tampoco dejó de incluir a los dos ángeles que detrás del trono, uno a cada lado, sujetan un rico paño verde de brocado. De acuerdo con la iconografía del tema, al representar a

Cristo como Redentor, Juan de la Abadía —al igual que el grabado holandés— muestra los rostros ensimismados, tristes, que junto con los mantos y las túnicas rojas evocan el dolor de la pasión en los días felices de la infancia.

Entre las variaciones que introdujo Juan de la Abadía cabe reseñar la sustitución de los tipos humanos del grabador holandés por los suyos propios, algo que era muy frecuente entonces. Además, de acuerdo con el gusto de los comitentes, que valoraban el uso del oro más que la mano del pintor, ya que para ellos era lo que aumentaba la calidad de la obra, incorporó una amplia proporción de oro, que aparece realzado, como era habitual en tierras de Aragón (en nimbos —incluidos los de los ángeles— y bordes de trajes y mantos), si bien lo que constituye una excepción es que también el fondo aparezca realzado. Esto es propio de Cataluña y prueba la influencia de su arte en el de Juan de la Abadía desde los primeros años de su actividad conocida, que se documenta en Barcelona, junto a Pere García Benabarre<sup>3</sup>. Entre los cambios establecidos hay que reseñar los que figuran en el trono, en el que faltan los ángeles esculpidos, y también los de la estancia en que sitúa la escena, en la que no se incluye el embaldosado del suelo. Así mismo, establece un cambio en la toca de santa Ana, mucho más simple y sin el movimiento del que le dota el grabador holandés<sup>4</sup>, probablemente porque el pintor oscense prefirió que no se rompiera la línea rígida dominante.

El antiguo Maestro de Almudévar, al que Post otorgó este nombre convencional en 1941, se pudo identificar poco después con el pintor oscense Juan de la Abadía el Viejo (doc. 1471-1498)<sup>5</sup>. Los documentos que se conservan en los archivos de Huesca y de Jaca, dan cuenta de actividad realizada por este artífice, primero solo y después con ayuda de colaboradores, entre ellos su hijo Juan (doc. 1489-1511), que trabajó diez años con él<sup>6</sup>. Las obras documentadas, como el *Retablo de santa Catalina* de la iglesia de la Magdalena de Huesca (1490), o atribuidas, como el *Retablo de santo Domingo* en la ermita de Almudévar (destruido en 1936) o el del *Salvador* de la





ermita de San Blas de Broto (Museo de Zaragoza), permiten definir su estilo, perfectamente reconocible en esta tabla de *Santa Ana* que se adscribe a Juan de la Abadía. No obstante, en este caso, al tomar como modelo la estampa de Iam van Zwolle, no muestra la forma habitual en que se rompen los plegados de sus telas.

La tabla debió pertenecer a un retablo, del que no se conserva ningún otro resto. Aunque no hay ningún dato que lo pruebe, se ha afirmado que probablemente procede del monasterio de Sigüenza (Huesca), desde donde —así mismo probablemente— se trasladó al Museo de la Ciudadela (Barcelona). En 1941 se encontraba en una colección privada en Palm Beach. Se vendió en las Parke-Bernet Galleries de Nueva York el 15 de noviembre de 1945 (lote 83). En 1991, se subastó en Sotheby's, Nueva York. Allí la adquirió Plácido Arango, que la donó Museo de Bellas Artes de Asturias en 2017.

PILAR SILVA MAROTO

1. Sobre la influencia de los grabados véase. Lacarra Ducay 1984, pp. 18-39 y Silva 1988, pp. 271-289. En el *Retablo del Salvador*, procedente de la ermita de san Blas de Broto (Museo de Zaragoza) toma como modelo el grabado de las Vírgenes prudentes de Martin Schongauer (doc. 1465-1491), realizado hacia 1480-1489 para las figura de santa Bárbara, al igual que el de la Adoración de los Magos para la tabla de ese mismo tema.
2. Ese mismo grabado de Iam van Zwolle lo utilizó el taller del Maestro de Villalonguejar en Haza (Burgos), en el que, al estar cortada la tabla, faltan los dos ángeles. Véase Silva 1990, II, pp. 498-499, figs. 144 y 144 A.
3. En 1971 Gudiol supuso una primera etapa de la actividad del pintor en Barcelona (1455-1460), como colaborador de Pere García Benabarre en el taller de la viuda de Bernardo Martorell, en el que habría trabajado con él en el retablo de *las santas Clara y Catalina* de la catedral de Barcelona y en el de los santos Quirce y Julita del Museo Diocesano de la ciudad condal.
4. En la tabla del taller del Maestro de Villalonguejar en el pueblo burgalés de Haza santa Ana mantiene el movimiento en la toca (cfr. nota 2).
5. Post 1941, VIII (II), pp. 443-469, utilizó para este pintor el nombre convencional de Maestro de Almodévar. En 1945, Ricardo del Arco Garay lo identificó con Juan de la Abadía. Para la bibliografía del pintor véase Lacarra Ducay 1983, pp. 29-54 y Lacarra Ducay 1993, pp. 175-189.
6. Juan de la Abadía el Joven aparece documentado junto con su padre desde 1489 hasta que falleció este en 1498. Durante casi una década contrataron algunas obras de forma conjunta, entre ellas el retablo de Lastanosa (1490) y el de San Pedro de Biescas (1493).





Fig. 1. Jan van Zwolle, *Santa Ana*, hacia 1485.

[2] *San Miguel y santa Engracia*

hacia 1490

Óleo sobre tabla, 148 x 98 x 12,5 cm

[3] *San Pedro entronizado entre dos cardenales*

hacia 1490

Óleo sobre tabla, 150 x 100 x 12 cm

PROCEDENCIA Parroquia de Marcén (Huesca); Colección privada, Palm Beach (Florida), 1941; Venta Parke-Bernet Nueva York, 28-11-1962 (lote 7); vendido en Christie's y en Colnaghi Gallerie, Londres en 1991, respectivamente; Colección Arango, 1991; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Sevilla-Madrid, 1996-1997, n<sup>os</sup> 7 y 8 (respect.); Oviedo, 1997, n<sup>os</sup> 4 y 5 (respect.).

BIBLIOGRAFÍA Post 1941, VIII (II), pp. 452-455, fig. 210 (n<sup>o</sup> 1); Arco, 1942, I, p. 388 y II, figs. 913-914; Gaya 1958, p. 101, n<sup>o</sup> 197 (n. 1); Pérez Sánchez en cat. exp. Sevilla-Madrid 1996-1997, n<sup>os</sup> 7-8; Pérez Sánchez en cat. exp. Oviedo 1997, n<sup>os</sup> 4 y 5.

En el catálogo monumental de Huesca, publicado por Ricardo del Arco en 1942, se señala la existencia en la iglesia parroquial de Marcén de varias tablas del retablo antiguo. Una de ellas es la de *San Miguel y santa Engracia* y otra la de *San Pedro entronizado*. Las imágenes que reproduce del Arco (II, figs. 913-914), permiten identificarlas con las que Plácido Arango ha donado en 2017 al Museo de Bellas Artes de Asturias.

En la tabla de *San Miguel y santa Engracia* están representados los dos santos de cuerpo entero y de pie, en posición escorzada, girados uno hacia el otro. El modo en que Juan de la Abadía los reproduce otorga más protagonismo al arcángel. Este ocupa una parte mayor del espacio disponible que santa Engracia, que ve su espacio invadido por los atributos que identifican a san Miguel.

Lo habitual es que se muestre al arcángel bien combatiendo contra el demonio, al que vence con la lanza —o incluso con la espada, como en la tabla de Juan de la Abadía procedente de Aniés (Madrid, Museo Lázaro Galdiano)— o bien como psicopompo, pesando las almas, como en la tabla de Liesa (Museo Nacional de Arte de Cataluña), así mismo del pintor oscense, más compleja. En cambio, en esta tabla de Marcén, se le representa como vencedor del demonio, sobre el que alza sus pies y le ataca con su lanza. Buena prueba de que lo que Juan de la Abadía muestra aquí es la victoria sobre el mal es el hecho de que en esta tabla no figuren dos almas, una en cada plato, sino una sola, cuyo peso es menor que el de los pecados dispuestos en el otro. El pintor oscense reproduce a san Miguel alado, como un caballero con armadura y manto. Lleva la espada al cinto, pero no se sirve de ella en su combate contra el maligno, sino con la lanza. La cruz de Calatrava que ostenta en su

pecho probablemente esté relacionada de algún modo con el comitente que mandó hacer esta obra más que con la iglesia de Marcén a la que se destinó en origen.

Santa Engracia, martirizada por el gobernador de Zaragoza Daciano en el año 304, goza de una gran devoción en esta ciudad, en la que Juan II de Aragón mandó hacer un monasterio jerónimo bajo su advocación, de cuya ejecución se encargaría su hijo, Fernando *el Católico*. En esta ocasión no hay duda sobre su identidad, porque Juan de la Abadía la muestra con sus atributos más habituales, la palma del martirio y el clavo que se hincan en su frente, que evoca el garfio de hierro que Daciano mandó que le hincaran en ella. Aunque a esta santa no se le reconoce su condición de intelectual como a santa Catalina, a fines del siglo XV se la empieza a valorar como tal; de ahí que lleve un libro en la mano. En esta época se valoran cualidades en una santa que no se apreciaban antes, como la sabiduría o el conocimiento, y es posible que este detalle se deba a los deseos del comitente.

En la tabla de *San Pedro entronizado entre dos cardenales* el pintor oscense muestra al apóstol de acuerdo con un modelo que se repite con pocas variaciones entre los artífices que abordan su ejecución. En lo que se establecen más cambios es en el tipo de trono; el marco arquitectónico, sugerido por el embaldosado del suelo o no y la forma que adopta el fondo. En el caso de esta tabla Juan de la Abadía muestra el fondo de oro realzado de modo similar y con motivos próximos al de la tabla de *San Miguel y santa Engracia* de Marcén y al de la *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de ese mismo artífice' que Plácido Arango donó también en 2017 al Museo de Bellas Artes de Asturias (cat. 1). Un dato a señalar es la imagen que se otorga al

primer papa, muy anciano, con los cabellos y la barba blanquísimos, al igual que el hecho de que sus guantes sean rojos en lugar de los blancos con que habitualmente se le traduce.

Al no tomar como modelo una estampa — como en *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, que forma parte de esta Donación de Plácido Arango al Museo de Bellas Artes de Asturias —, en estas dos tablas de Marcén se pueden apreciar las características del estilo avanzado de Juan de la Abadía que justifican su adscripción a este pintor. Entre las notas más representativas que permiten fijar su autoría están los tipos humanos que selecciona para sus figuras, que muestran ese aire ensimismado, sumido en sus pensamientos, tan peculiar en las obras del pintor oscense, y sólo en algún caso la rudeza de su carácter. Buena prueba de ello son los dos cardenales que acompañan a san Pedro, que se pueden poner en conexión con los dominicos del retablo de Almudévar, de los que Post tomó el nombre convencional de Maestro de Almudévar (1941), antes de que Ricardo del Arco pudiera asociarlo con Juan de la Abadía en 1945<sup>2</sup>. También en ellos se aprecia en mayor medida el empleo del claroscuro para dar sensación de volumen, de plasticidad, algo que no es habitual entre los pintores de su tiempo. Digna de reseñar es también la forma de los plegados, que rompen de manera desordenada, fuertemente destacados por la luz, o la amplia presencia que otorga a los rojos,

aunque en ocasiones resulte obligada por la iconografía, como en los mantos de los cardenales.

Las dos tablas proceden del retablo de la parroquia de Marcén (Huesca), que llegó a ver *in situ* Ricardo del Arco mientras hacía el Catálogo Monumental de Huesca, publicado en 1942. Ambas tablas estaban ya en 1941 en una colección privada en Palm Beach (Florida). El 28 de noviembre de 1962 se vendieron en Parke-Bernet de Nueva York. Después se separaron: la tabla de *San Miguel y santa Engracia* se vendió en Christie's, Londres, el 19 de abril de 1991 y la de *San Pedro entronizado* ese mismo año en la Colnaghi Gallerie de Londres. Plácido Arango las adquirió en 1991 y las donó en 2017 al Museo de Bellas Artes de Asturias.

PILAR SILVA MAROTO

1. Como se indica en la nota 3 de la ficha de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, en 1971 Gudiol supuso que el pintor desarrolló la primera fase de su actividad en Barcelona (1455-1460), como colaborador de Pere García Benabarre en el taller de la viuda de Bernardo Martorell en el que habría trabajado con él en el retablo de las santas Clara y Catalina de la catedral de Barcelona y en el de los santos Quirce y Julita del Museo Diocesano de la ciudad condal.
2. Post 1941, VIII (II), pp. 443-469. En 1945, Ricardo del Arco Garay lo identificó con Juan de la Abadía. Para la bibliografía del pintor véase Lacarra Ducay 1983, pp. 29-54 y Lacarra Ducay 1993, pp. 175-189.











## [4] *Nacimiento de la Virgen*

hacia 1485

Óleo sobre tabla, 100 x 70 cm

PROCEDENCIA Colección Adanero, ant. 1936; Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, hacia 1936; comercio madrileño; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

BIBLIOGRAFÍA Sánchez Cantón 1945, p. 751; Post, X, 1950, pp. 335-336, fig. 131; Bernis 1956, lám. 43, n° 167; Bernis 1957, pp. 187-209, lám. IV y Bernis 1978, pp. 80-81, fig. 30; Silva 1988b, pp. 44-60; Silva 1990, II, pp. 414-416, fig. 101.

En el Nuevo Testamento la vida de la Virgen comienza con el anuncio del arcángel Gabriel. Los pasajes anteriores de su historia — muy poco detallados — se recogen en los evangelios apócrifos<sup>1</sup>. En el nacimiento de la Virgen no se menciona a san Joaquín. Al transcurrir el alumbramiento en la intimidad de la estancia de santa Ana, solo con mujeres, son bastantes las obras en las que no se le incorpora. No obstante, en la segunda mitad del siglo XV aparece con bastante frecuencia en la corona de Castilla, como en esta tabla de la antigua colección Adanero<sup>2</sup>, en la que no se le muestra como un anciano — lo mismo que a santa Ana —. Tiene los cabellos oscuros y no lleva nimbo. Pese a que lo más habitual es que María esté ya envuelta con lienzos, en esta tabla se la representa desnuda<sup>3</sup>, con un nimbo de rayos de oro. Está en brazos de la sirvienta — ¿una partera? — que se dispone a entregarla a santa Ana — así mismo nimbada —, con las manos juntas en actitud de oración y sumida en sus pensamientos, como el resto de las figuras.

El interior doméstico se construye con un esquema de arco diafragma y visión excéntrica hacia la derecha, con el lecho con dosel en esa misma dirección, en un plano transversal a la superficie del cuadro. Tiene un gran protagonismo el cubre camas brocado en oro — igual que el traje de san Joaquín —, de que tanto gustan los comitentes burgaleses, para quienes el oro contribuía a aumentar el valor de la obra. Por una puerta abierta a la derecha, Joaquín entra en la estancia principal, que alberga a seis personajes — incluida la Virgen — que, dado su escala, ocupan gran parte del espacio disponible. A santa Ana, san Joaquín y la Virgen se suman en esta ocasión tres sirvientas, dos a ambos lados de la cabecera y una a los pies<sup>4</sup>. Además de la que sostiene a la Virgen, ya mencionada, otra — a la izquierda — sujeta con fuerza dos platos, uno encima de otro, para evitar que salga al exterior lo que al parecer contienen — ¿el maligno? —, a juzgar por la pata negra que asoma entre ellos<sup>5</sup>. A los pies de la cama, la tercera sirvienta, vestida a la moda<sup>6</sup>, está sentada en el suelo ante un brasero redondo en el que está calentando el paño con el que va a cubrir a la Virgen.

Diego de la Cruz es el pintor hispanoflamenco burgalés más destacado del último cuarto del siglo XV junto con el Maestro de los Balbases y Alonso de Sedano. Su estilo se reconstruye a partir del *San Francisco estigmatizado* de la iglesia de san Esteban de Burgos (documentada 1487-1489) y de la tabla de *Cristo entre la Virgen y san Juan* firmada con su nombre del Museo del Prado (h. 1475-1480). A partir de ellas se le atribuyen otras nuevas, entre ellas la *Misa de San Gregorio con una dama donante* del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) de Barcelona (h. 1475-1480), *Cristo entre ángeles* de la excolegiata de Covarrubias (h. 1480-1485), *San Juan Bautista y una donante* del Museo del Prado (h. 1480-1485) y el *Tríptico de la Epifanía* de la catedral de Burgos (h. 1495)<sup>7</sup>. Entre las pinturas que se le han adscrito hasta que se identificó su estilo, no todas se deben a su mano. Algunas las hizo en colaboración con su taller, como *La Virgen de la Misericordia con la familia de los Reyes Católicos* de las Huelgas de Burgos (h. 1486), mientras que otras se deben a taller o a su círculo<sup>8</sup>. En este último caso se encuentra este *Nacimiento de la Virgen* de Adanero, de mayor calidad que otras obras pertenecientes a su círculo y más próximo a Diego de la Cruz.

Entre las notas que definen su estilo — además de su técnica cuidada — sobresale el interés que sintió por dotar de plasticidad a sus figuras mediante un fuerte modelado y por destacar sus amplios volúmenes bajo una potente luz como en la tabla de *San Juan Bautista* del Prado<sup>9</sup>. Concede un papel importante en la consecución de sus objetivos a las telas y a la forma de los plegados, que varían según el efecto que quiere resaltar. En ocasiones siguen la vertical para otorgar un carácter monumental (como hace el autor de esta tabla Adanero en el san Joaquín) o acentúan la expresión y el movimiento con otros de carácter más desordenado, pero sin llegar a introducir un elemento discordante en la composición (como las dos sirvientas a la derecha de la cama en esta pintura). Se produce una contención en la expresión. No recurre a la deformación de los rasgos ni a la violencia de gestos y actitudes.





En las obras de Diego de la Cruz las figuras tienen una posición destacada frente al marco, sobre todo en las imágenes de devoción, en las que aparecen en primer plano y llenan gran parte del espacio disponible; pero también en las narrativas, como se constata en esta tabla Adanero. Como otros pintores hispanoflamecos, los tipos que utiliza para ellas permiten identificar su mano, particularmente los rasgos de sus rostros, de facciones amplias y mentón menudo, en los que destaca la forma de los ojos, grandes, redondos, oscuros, con la mirada ausente, similares a los que muestran en esta tabla del *Nacimiento de la Virgen*.

Junto con *El abrazo en la puerta dorada* —en paradero desconocido— perteneció a un retablo de la vida de la Virgen, cuya procedencia se ignora, aunque debe provenir de Burgos, Palencia o Valladolid, que fue donde trabajó Diego de la Cruz. Debió sacarse de su lugar de origen en fecha temprana. Antes de 1936 pertenecía a la colección del conde de Adanero. Pasó a engrosar los fondos de recuperación de obras de arte de las colecciones madrileñas durante la guerra civil. Fue entonces cuando se reprodujo y pudo ser conocida por la crítica. Plácido Arango la adquirió a Guillermo de Osma y en el año 2017 la donó al Museo de Bellas Artes de Asturias.

PILAR SILVA MAROTO

1. Su nacimiento figura en el Protoevangelio de Santiago (V, 1-2), en el Evangelio del Pseudo Mateo (IV) y en el Libro de la Natividad de María (V, 2) (cfr. *Evangelios apócrifos*, 1993). Se recoge también en la *Leyenda dorada* de Santiago de Vorágine (cap. CXXXI), ed. 1982, vol. 2, pp. 565-575.
2. No se le representa en el retablo de Frómista del Maestro de los Balbases (Silva 1990, II, pp. 558-560, fig. 171) ni en el del tríptico Mateu en Peralada del círculo de Diego de la Cruz (*ibidem*, pp. 407-409, fig. 97). Pedro Berruguete le incluye en el retablo mayor de Paredes de Nava (Palencia) y también Fernando Gallego en el retablo de Trujillo.

3. Con ello sigue el modelo que utilizó Roger van der Weyden para san Juan en la *Natividad del Bautista* del Museo de Berlín. Esta obra, que procede de la cartuja de Miraflores, fue la que mayor eco tuvo en Burgos y en Palencia, aunque no todos la sigan, como se comprueba en la tabla de Frómista (nota 2); y tampoco lo hace Fernando Gallego en Trujillo.
4. El autor de la tabla Adanero no ha incorporado en esta versión del tema a esas vecinas o parientas vestidas a la moda que van a visitar a santa Ana o le llevan presentes, que se mencionan en la literatura religiosa de la época, en textos como los del Cartujano e Isabel de Villena entre otros. En la tabla de Frómista se ofrece un pollo y en la de la antigua colección Pickmann de Sevilla, de Alonso de Sedano y su taller, unas manzanas (Silva 1990, III, pp. 795-796, fig. 286).
5. Es un motivo totalmente inusual en la representación de este tema, frente a lo que sucede en la tabla de la colección Mateu del círculo de Diego de la Cruz, en la que la sirvienta que ocupa este lugar sostiene un recipiente con comida y una cuchara.
6. Lleva un tranzado, uno de los tocados españoles más genuinos en la segunda mitad del siglo XV. El pelo se recogía en una trenza y esta se metía en una cofia de tela adornada con cintas entrecruzadas. Tiene también las mangas abiertas en sentido longitudinal para dejar ver la camisa, formando cinco bullones. También sigue la moda la camisa de santa Ana con cintas cosidas a la tela. Véanse Bernis 1956, p. 52 lám. 43, n.º 167; Bernis 1957, pp. 187-209, lám. IV y Bernis 1978, pp. 80-81, fig. 30.
7. Véanse Gudiol, 1966, pp. 208-217; Silva 1988, págs. 44-60 y 1990, I, pp. 103-110 y II, pp. 366-420 y Martens, 2001, pp. 208-222. Habitualmente se le considera flamenco por su vinculación con el escultor Gil de Siloé o por su apellido “de la Cruz”. Didier Martens en 2001 consideró que había nacido en Castilla y había aprendido el oficio allí. Sus argumentos me han obligado a repensar su supuesta condición de extranjero. Ahora estoy mucho más inclinada a aceptar el origen y la formación castellana de Diego de la Cruz, como defiende el profesor Martens.
8. Cuando aún no se había identificado el estilo de Diego de la Cruz, Sánchez Cantón al estudiar el *San Juan Bautista con la dama donante* (Museo del Prado, P-2516) en su catálogo del Prado de 1945, y siguiendo a Angulo, consideraba que esa tabla del Prado casi seguramente era del mismo autor que la *Visitación* del Museo Lázaro Galdiano (Madrid), el *Abrazo de san Joaquín a santa Ana* y el *Nacimiento de la Virgen* de la colección Adanero (Madrid), la *Presentación de la Virgen* del Art Institute de Chicago, *La huida a Egipto* de la antigua colección Gor de Madrid, probablemente de la *Asunción* del Prado (Museo del Prado, P-2515, Fig. 1) y de las tres *Historias de Santa Ana* de la colección Mateu (Barcelona) y quizás de la *Misa de san Gregorio* que fue de Garnelo (Madrid). Al identificarse el estilo de Diego de la Cruz, de esta lista sólo se juzgaron de su mano el *San Juan* y la *Asunción* del Prado y la *Misa de san Gregorio* (ahora en el MNAC). Las demás se consideraron de su escuela (*Huida a Egipto*) o de su círculo (las restantes).
9. Se valora como un recuerdo del arte eyckiano o una deuda con la escultura, al haber policromado y dorado las obras de talla de Gil de Siloé, entre ellos el retablo mayor de la cartuja de Miraflores (1496-1499).



Fig. 1. Diego de la Cruz (y taller), *La Asunción y Coronación de la Virgen*, hacia 1497, Madrid, Museo Nacional del Prado.



## [5] *Retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*

hacia 1490-1494

Óleo sobre tabla, 500 x 390 cm (sin contar guardapolvo, bancal y crestería)

PROCEDENCIA Encargo de doña Leonor de Velasco, abadesa del monasterio de las Clarisas de Medina de Pomar (Burgos, ¿para la capilla mayor?); después de 1616 se llevó a la capilla del cementerio del monasterio (clausura) donde permaneció hasta 1965 en que fue vendido a diversos particulares; Leonardo Ibáñez Novo, Santander, a partir de 1965; adquisición de Plácido Arango el 30-10-1987 por mediación de Manuel Martín Franco; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

BIBLIOGRAFÍA Yarza 1999.

Conserva su estructura original. Está compuesto por tres calles —la de en medio más ancha—, separadas por pilares estrechos, dorados y con decoración gótica. La central tiene dos cuerpos y las dos laterales tres cuerpos cada una. Las ocho tablas que lo conforman están rematadas por cresterías con tracerías góticas<sup>1</sup>. Tiene un guardapolvo a cada lado, distribuido en cuatro cuerpos con pinturas. De forma excepcional, la predela —de la misma anchura que el retablo— está tallada en madera en vez de estar compuesta por pinturas con imágenes de santos, apóstoles o profetas, etcétera, como en los restantes retablos burgaleses.

### ICONOGRAFÍA

Dedicado a la pasión de Cristo, todas sus imágenes sacras están hechas a pincel. Su lectura se hace de izquierda a derecha y de abajo a arriba, tanto en el cuerpo del retablo como en los dos guardapolvos. En el retablo se dispusieron ocho pasajes de la pasión: *Santa Cena*, *Prendimiento*, *Cristo en casa de Caifás*, *Flagelación*, *Ecce Homo*, *Camino del Calvario*, *Crucifixión* y *Entierro de Cristo*. En el guardapolvo de la izquierda se incluyeron: *San Pedro*, *San Juan Evangelista*, un ángel con el escudo de los Velasco y *San Andrés*. En el guardapolvo de la derecha figuran: *San Pablo*, *Santiago el Mayor*, un ángel con el escudo de los Velasco y Santiago el Menor. Los apóstoles se identifican por la inscripción de los nimbos y por sus atributos.

La imagen titular del retablo es la *Flagelación* de Cristo, un tema insólito para una obra de este tipo<sup>2</sup>. La forma en que Cristo, atado a la columna, fue cruelmente azotado y escarnecido, se consideraba entonces un momento clave para que el fiel participara de sus dolores en un acto de penitencia y amor. Debido a ello, fue un asunto elegido en las comunidades de monjas para meditar sobre el sufrimiento de Cristo en el pretorio y compartir su dolor. Cuando Joaquín Yarza estudió este retablo en 1999, se refirió a que la condición de la donante —mujer y monja clarisa— fue lo que motivó que, tanto si fue ella la que concibió el programa como si lo ideó otro —posiblemente un clérigo—, al representar la *Flagelación* se optara por no seguir el relato evangélico. Aunque se incluye la

negación de Pedro en la tabla de *Cristo en casa de Caifás*, siguiendo el Nuevo Testamento (Mateo, 26, 69 y ss. y Lucas, 22, 54 y ss.), no se hace al incorporarla otra vez en el pretorio donde tuvo lugar la flagelación. La presencia allí de la criada recuerda que fue ella la que tentó a Pedro para negar a Cristo, lo mismo que Eva tentó a Adán en el paraíso, introduciendo el pecado en el mundo<sup>3</sup>. La importancia que se concede a la negación de Pedro dentro del conjunto es determinante en la composición. Al ubicarlo a la derecha de Cristo, desplaza a su izquierda a Pilatos y su séquito y a la donante, arrodillada en primer plano, de rasgos similares a los de las otras figuras y con una escala menor que el resto, a instancias suyas sin duda. Al representar a Cristo flagelado, se exhibe su cuerpo desnudo cubierto con pequeñas heridas de las que mana sangre, traducidas de forma artificial, muy geométrica, a base de líneas rectas oblicuas<sup>4</sup>, como en las otras escenas en las que aparece desnudo: *Ecce Homo*, *Crucifixión* y *Entierro*.

Los siete pasajes restantes de la pasión presentan menos novedades. En la *Santa Cena* Cristo instituye la Eucaristía, con la hostia y el cáliz en sus manos. Cabe reseñar la importancia que se concede a los nimbos, con los nombres de los apóstoles inscritos en ellos para identificarlos. Es poco frecuente que también lo lleve Judas, pese a sostener la bolsa con las monedas. El *Prendimiento* incluye también la Oración en el huerto —a la izquierda, en segundo plano y a menor escala—, con el ángel ofreciendo el cáliz a Cristo. Como en la *Cena*, Judas lleva el nimbo y la bolsa. Cubre en parte el cuerpo de Cristo en primer plano. La nariz, destacada en su rostro de perfil, y sus cabellos rojos le asocian al pueblo judío. Va ricamente vestido con una túnica de brocado de oro, lo que no es habitual. A la derecha Pedro corta la oreja a Malco. A la izquierda, al fondo, se destaca, aumentando su escala, la huida de Santiago y Juan.

En *Cristo en casa de Caifás* cabe reseñar, a la derecha, la negación de Pedro ya citada, en la que, siguiendo a Marcos y a Lucas, se muestra al apóstol sentado, calentándose las manos ante la chimenea, mientras la criada le interroga. Caifás está ricamente vestido, como un laico, y no como un sacerdote (la mayoría de las veces se le







representa como un obispo). En el *Ecce Homo* Cristo tiene corona de espinas y el cuerpo totalmente cubierto de golpes y sangre, más evidentes si cabe al estar tan cerca de los judíos y los soldados que le condenan. En este último grupo, además del soldado que mira hacia el espectador, destaca en primer plano el perro, en actitud agresiva. En la Edad Media, se asociaron los perros con los judíos, como se constata en algunos textos, entre ellos el de la *Vita Christi* de Isabel de Villena al referirse a este pasaje de la pasión<sup>5</sup>.

El *Camino del Calvario*, fuera de las puertas de Jerusalén, incluye al fondo, a la derecha, a una escala más pequeña, a San Juan sosteniendo a la Virgen y a dos de las Marías. Detrás de Cristo están los dos ladrones —desnudos y con la cuerda al cuello—. El último —¿el mal ladrón?— mira directamente al fiel. En primer plano, Cristo —sin dirigir la mirada al exterior— carga con la cruz ayudado por el Cirineo, representado de modo singular. Va ricamente vestido, a la moda del siglo XV, con un manto de brocado de oro. De acuerdo con los franciscanos —y el monasterio de Santa Clara de Medina del Pomar tenía ese origen—, cada fiel se transforma en un nuevo Cirineo y auxilia a Cristo en el camino que le conduce al Calvario<sup>6</sup>. La *Crucifixión* incorpora a Cristo y a los dos ladrones. Es un ejemplo único en la pintura hispanoflamenca de Burgos y Palencia, pero



Fig. 1. Maestro de Oña (Fray Alonso de Zamora), *Crucifixión*, hacia 1500, *Retablo de Cristo*, Iglesia de San Nicolás, Espinosa de los Monteros, Burgos.

no así en la corona de Aragón, sobre todo en Bartolomé Bermejo y sus seguidores. Como en las obras que se atribuyen al Maestro de Oña (Fray Alonso de Zamora), san Juan y las Marías están situados a la izquierda de Cristo, tanto en el *Retablo de Espinosa de los Monteros* (Burgos)<sup>7</sup> (fig 1) como en la sarga del Museo de Burgos. En el caso del *Retablo de la Flagelación* se produce una variante que aumenta la complejidad de la imagen. La Virgen, de pie, está a la derecha de Cristo, separada de san Juan, que sostiene a la Magdalena, como cuando la Crucifixión tiene tres figuras o cuatro (si se incluye a la Magdalena), y no como ésta “de gran espectáculo”. La Virgen está en un plano más retrasado que la cruz y a mayor escala que el

grupo de jinetes y soldados —lo mismo que Juan y las Marías—. Debido a ello no resulta tan evidente que el momento seleccionado para la representación es el de Longinos clavando la lanza en el costado de Cristo, igual que en Espinosa y en el Museo de Burgos. El *Entierro de Cristo* está próximo al de la sarga del Panteón de Oña, con el sepulcro en un plano paralelo a la superficie del cuadro. María abraza a su Hijo por última vez y la Magdalena, arrodillada en primer plano, sostiene la mano de Cristo. Lo único que varía es que en el *Retablo de la Flagelación* se incorporan las dos Marías.

#### LOS AUTORES

Pese a la aparente homogeneidad que muestra el conjunto, al analizar las características de sus diferentes tablas se constata que intervinieron en él dos pintores. El primero, perteneciente al círculo del Maestro de la Visitación de Palencia, llevó a cabo seis: *Santa Cena*, *Prendimiento*, *Flagelación*, *Ecce Homo*, *Camino del Calvario*



Fig. 2. Maestro de la Visitación de Palencia, *Visitación*. *Retablo de la Visitación*, hacia 1486?, Catedral de Palencia.



Fig. 3. Maestro de la Visitación de Palencia, *San Juan de Ortega con una dama donante*, hacia 1500, Museo de la Catedral, Burgos.

y *Crucifixión*<sup>8</sup>. El segundo, el Maestro de Oña (Fray Alonso de Zamora), hizo las dos restantes del cuerpo del retablo, *Cristo en casa de Caifás* y el *Entierro de Cristo*, y las ocho de los dos guardapolvos: *San Pedro*, *San Juan Evangelista*, un ángel con el escudo de los Velasco y *San Andrés* —el izquierdo— y *San Pablo*, *Santiago el Mayor*, un ángel con el escudo de los Velasco y *Santiago el Menor* —el derecho—.

Al estudiar esta obra en 1999, Joaquín Yarza<sup>9</sup> supuso que los dos pintores trabajaron en el retablo en dos momentos distintos. El primero lo contrató a partir de 1486 y después fue sustituido por el segundo, que se encargó de terminarlo antes de 1494<sup>10</sup>. Teniendo en cuenta la forma de trabajar de los talleres de la época, el estilo y la posible datación de las tablas de los dos maestros, resulta más lógico suponer que las ejecutaron al mismo tiempo (h. 1490-1494). El contrato debió hacerlo el primero, que recurrió a la participación del segundo. En mi opinión, si el Maestro de Oña fue este segundo pintor, como todo parece indicar, lo que habría que verificar es si pudo realizar obras ajenas al monasterio de Oña y a sus dependencias, al margen de cuándo las hiciera. Pese a no conservarse documentos sobre ello, el estilo del segundo pintor confirma la autoría del Maestro de Oña.

El punto de partida para conocer el estilo del Maestro de la Visitación de Palencia es el *Retablo de la Visitación* que mandó hacer Juan de Ayllón para la sede palentina<sup>11</sup> (fig. 2). A su catálogo se ha sumado la tabla de *San Juan de Ortega con una dama donante* de la catedral de Burgos<sup>12</sup> (fig. 3), de características muy próximas a las del primer maestro del *Retablo de la Flagelación*, aunque presenta algunas variaciones que justifican que su autor no sea él, sino un miembro de su círculo. Prueba de ello es la proximidad de los tipos humanos seleccionados para las figuras y su protagonismo frente al marco, ya sea un interior o un paisaje.

El pintor del *Retablo de la Flagelación* suele disponer a las figuras casi al inicio del plano del cuadro, como el de la Visitación. No duda en variar la relación que establecen con el marco, ni en aumentar o decrecer su escala en función de su número o del papel que les otorga en el conjunto, sin tener en cuenta la posición que ocupan. Buen ejemplo de ello es la *Santa Cena*, en una estancia demasiado pequeña para acoger a Cristo y los apóstoles, lo que no sucede en la *Flagelación*, más cuidada, pese a su mayor complejidad. En el *Prendimiento*, Santiago y Juan huyendo se destacan en lo alto frente al grupo de soldados. Respecto a la *Crucifixión*, al aumentar el número de figuras, su posición se retrasa y se reduce su escala para incluirlas a todas, pero, aún así, las de la Virgen, San Juan y las Marías son mayores que la de Longinos y el resto del cortejo.

Como las figuras del Maestro de la Visitación, las del primer maestro del *Retablo de la Flagelación* —con sus movimientos detenidos, suspensos—, tienen los torsos rectos, ya estén en posición vertical o inclinándose diseñando una diagonal. Solo varían las

cabezas, hacia arriba o hacia abajo según su actitud y su papel en el conjunto, y las manos, así mismo a veces en actitudes forzadas. Comparte con el de la Visitación el papel que otorga a las vestiduras que, además de aumentar su volumen, por el modo en que se recogen —sobre todo los mantos—, introducen variedad y movimiento en los plegados, que rompen de forma irregular, destacados por la fuerte luz. También se asemejan los rasgos de sus rostros y sus cabellos, aunque no sean iguales<sup>13</sup>. En las mujeres y los hombres jóvenes es característico el nacimiento del cabello retrocediendo en forma de arco como en el san Juan de la *Santa Cena* o los mechones lisos e irregulares cayendo sobre la frente como en el Cirineo o el sayón que ata las varas en la *Flagelación*. Peculiares son también los cabellos —generalmente oscuros—, delineados con trazos de pincel, variados como las barbas, a veces rizosas como las de san Pedro en la *Santa Cena*. Otro rasgo a destacar son las bocas, con el labio inferior carnoso y sus contornos delineados con toques de luz, que también están presentes en la nariz y en los ojos.

En 1974 identifiqué al Maestro de Oña con el pintor Fray Alonso de Zamora, monje del monasterio de Oña documentado en él desde 1478, que debió desarrollar su actividad hasta 1510. Dado su origen zamorano, debió formarse allí<sup>14</sup>. Aunque su estilo se conecta



Fig. 4. Maestro de Oña (Fray Alonso de Zamora), *Entierro de Cristo*, hacia 1490-1495, Monasterio de San Salvador de Oña, Burgos, Panteón Real.

con Fernando Gallego, está más próximo al Maestro Bartolomé, el colaborador de Gallego en el *Retablo de Ciudad Rodrigo*. Buena prueba de ello es el feísmo que le caracteriza, patente en sus figuras, incluidas las femeninas y, sobre todo, el que muestre a la Virgen, a las mujeres y hombres jóvenes con cabellos claros, como el san Juan y la Magdalena del *Entierro de Cristo* del Panteón Real de Oña (fig. 4). Durante el tiempo que trabajó en Burgos se vio influido de algún modo por el Maestro de los Balbases y por Alonso de Sedano, de mayor calidad y de temperamento muy distinto, al estar poco capacitado para transmitir el drama o el movimiento, igual que el Maestro de la Visitación de Palencia. Como Sedano, el Maestro de Oña concedió un papel mayor al dibujo en la definición de los



rasgos de todos los elementos de la composición, pero él los tradujo de un modo más esquemático. Buena prueba de ello son sus figuras, cuyos rasgos parecen excavados y su carácter, un tanto rudo, contrasta con sus formas estáticas, como sucede en las sargas del Panteón de Oña (de hacia 1490-1495), punto de partida para reconstruir su estilo.

Tanto en estas sargas como en las tablas del *Retablo de la Flagelación* —*Cristo ante Caifás*, *Entierro de Cristo* y las ocho de los guardapolvos— se pueden comprobar los tipos humanos que selecciona. Los jóvenes, ya citados, muestran sus cabellos claros y sus rostros simplificados, de amplias facciones sin estructurar y mejillas redondeadas como el *San Juan Evangelista* del guardapolvo y el del *Entierro de Cristo* de este mismo conjunto. En cambio, las demás figuras, especialmente los sayones, evidencian ese carácter rudo ya mencionado y los rasgos de sus rostros casi como excavados, llenos de arrugas como Caifás o Nicodemo en el *Entierro de Cristo*. Característicos son también sus ojos claros, de párpados abultados, y su boca —sobre todo el labio superior levantado—, que con frecuencia deja ver sus dientes. Contribuyen así mismo a identificarle sus barbas bífidas, largas y puntiagudas, traducidas con un pincel fino —igual que los cabellos—, como el *San Pablo* del guardapolvo del *Retablo de la Flagelación* o el san Andrés del *Retablo de San Pedro de Tejada* (Museo de Burgos) (fig. 5). Otra de las notas que definen a este maestro es su interés por la moda, hasta el punto de que incluso la Virgen lleva ricos vestidos a la moda, como se comprueba en la Magdalena del *Entierro de Cristo*<sup>16</sup>. A esto se suma su gama cromática variada, en la que abundan rojos de distintos tonos y no faltan anaranjados, rosas y violáceos.

#### LA DONANTE Y LA HISTORIA MATERIAL

Los escudos que sostienen los dos ángeles de los guardapolvos conectaban esta obra con los Fernández Velasco, condestables de Castilla<sup>17</sup>. El que la donante arrodillada sea una monja clarisa, perteneciente a esa familia, relacionaba este retablo con el convento de Santa Clara de Medina del Pomar (Burgos), fundación de los condestables. Joaquín Yarza pudo localizar allí dos fotografías del retablo cuando estaba en la capilla del cementerio del convento, antes de que se vendiera en 1965. No existe, por tanto, duda alguna sobre su procedencia, que cayó en el olvido tras su paso por el comercio nacional<sup>18</sup>. Solo restaba identificar a la donante. En la segunda mitad del siglo XV profesaron allí dos hijas del “Buen conde de Haro”, Pedro Fernández Velasco, y de su mujer Beatriz Manrique: María y Leonor. Esta última, que fue nombrada abadesa hacia 1480 y que todavía continuaba siéndolo en 1494, debió ser la que mandó hacer el retablo, que debió ejecutarse entre 1486 y 1494. Yarza supuso que se hizo en origen para la capilla mayor de la iglesia, que se reformó a partir de 1616. En mi opinión, no resulta lógico que tuviera ese destino. Al ser santa Clara la titular de la iglesia, el retablo mayor

debería tener su advocación<sup>19</sup>. Lo único que consta es que estuvo en la capilla del cementerio, dentro de la clausura, aunque se ignora desde cuándo<sup>20</sup>. Allí permanecía cuando se vendió.

PILAR SILVA MAROTO



Fig. 5. Maestro de Oña (Fray Alonso de Zamora), *Retablo de San Pedro de Tejada*, 1503-1506, Museo de Burgos.

1. La *Flagelación* y el *Prendimiento* son las que conservan más zonas originales. Las otras seis se han restaurado reintegrando las pérdidas.
2. Es el único ejemplo de esos años que se conserva en la corona de Castilla. Según se indicará después, esta elección solo se puede justificar por la condición de su comitente, una monja clarisa, perteneciente a la familia de los condestables de Castilla, como lo confirman los escudos que sostienen los dos ángeles de los guardapolvos (cfr. nota 17).
3. Yarza 1999, p. 109 se refirió a que el hecho de que solo muestre la negación, pero no el arrepentimiento que conlleva la penitencia y el perdón, quizá se podría interpretar como una advertencia a la donante contra un exceso de orgullo o, incluso, si ella no fue la que ideó el programa, podría ser una muestra de la misoginia propia de esos tiempos, en los que se consideraba a la mujer como la causa de llevar al hombre al pecado.
4. Ya lo había hecho así Hans Memling en el *Cristo de la Flagelación* de la colección Mateu de Barcelona, que tradujo sus heridas de forma mucho más realista. Cfr. Vos 1994, pp. 248-249, núm. 65.
5. “Como Pilatos sacó fuera a Jesús así coronado y atormentado y cubierto de sangre para mover a piedad a aquellos perros rabiosos quienes con gran furia gritaron que fuera crucificado” (cap. CLXX) (rec. Yarza 1999, p. 123).
6. Esta idea se encontraba ya en los evangelios, que la ponen en boca de Jesús (Mateo, 16, 24 y Marcos, 8, 34): “Si alguno quiere marchar tras de mí, que cargue su cruz y me siga”. Al ser la donante una monja, no puede llevar físicamente la cruz en una imagen del camino del Calvario, solo lo hace de forma simbólica.
7. La iglesia de San Nicolás de Espinosa de los Monteros era dependencia del monasterio de Oña. El *Retablo del Cristo* se trasladó a esta iglesia en la que se substituyó la imagen que tuvo el retablo en Oña, un Cristo de talla, por la de san Nicolás. En esta ocasión la causa estaba justificada, ya que la talla era el Cristo de Santa Trigidia que, al gozar de una gran devoción, se quedó en Oña. Cfr. Silva 2011, p. 589.

8. Yarza, en 1999 (pp. 130-133), consideró que en ella habían intervenido los dos maestros, al juzgar que los dos ladrones estaban próximos a las obras del Maestro de Oña, que, en mi opinión, no intervino en ella.
9. Yarza 1999, pp. 67-68 y 72.
10. Esta hipótesis de Yarza se basaba en la condición de monje de Oña del segundo más que en la evolución del estilo o en la posibilidad de datarlas a través de la indumentaria a la moda que lucen las figuras. Véase Silva 1974, pp. 109-128; Silva 1990, III, pp. 841-907 y Silva 2011, pp. 586-590.
11. Yarza, en 1999 (pp. 24-25), dató estas tablas en torno a 1486. A su juicio, en 1503 se organizaron para formar un retablo nuevo junto con el *San Juan Bautista* de Juan de Nalda. Para el estudio de este pintor véase Silva 1990, III, pp. 825-840.
12. Cfr. Silva 1994, pp. 108-110 y Yarza 1999, p. 25.
13. El primer maestro del *Retablo de la Flagelación* coincide con el Maestro de los Balbases en la variedad que otorga a algunos rostros, que no son iguales ni en el mismo conjunto, como se puede comprobar con el rostro de Cristo en las seis tablas que realizó en el *Retablo de la Flagelación*.
14. Cuando publiqué la noticia de su presencia y asimilé su personalidad a la de la escuela de Oña (Silva Maroto 1974, pp. 125-128 y 1990, I, pp. 141-144 y III, pp. 841-907), planteé como hipótesis que su apellido podría corresponder con su origen. En el año 2000, esta hipótesis se vio confirmada. Ernesto Zaragoza (2000, p. 330) en su estudio sobre los artistas benedictinos vallisoletanos desde el siglo XV, pudo demostrar que Fray Alonso era natural de Zamora y que profesó en el monasterio de San Benito de Valladolid durante el mandato del prior fray Adán de Villalón (1470-1474), probablemente hacia 1473.
15. Teniendo en cuenta que el retablo de Ciudad Rodrigo se llevó a cabo entre 1480 y 1488, resulta lógico pensar que pudieran haber sido coetáneos y, en todo caso, se hubieran podido formar en un medio similar. Sobre el Maestro Bartolomé y Fernando Gallego, véase Silva 2004. Además, el Maestro Bartolomé no es el único pintor castellano en mostrar a sus figuras femeninas y masculinas jóvenes con cabellos rubios e incluso rojizos. También lo hace el Maestro Alejo, activo en Palencia por las mismas fechas que Fray Alonso de Zamora en Oña (Silva 1990, III, pp. 908-975). Antes que éste, también muestra cabellos claros similares el Maestro de la Colección Alvear de Cádiz (Silva 1990, II, pp. 623-644), pero no evidencia el feísmo que caracteriza a Fray Alonso, como tampoco lo hace Alejo, aunque está más próximo al Maestro de Oña.
16. Gracias a esto se puede establecer una cronología aproximada del *Retablo de la Flagelación* en torno a 1490.
17. Es de oro con siete escaques de veros, es decir, que está jaquelado a modo de tablero de ajedrez. Los veros son esas campanas invertidas que se contraponen al ajedrezado de oro. Rodea al escudo una coponadura de castillos y leones. Cfr. Yarza 1999, pp. 32-33.
18. Se pidió permiso al arzobispado para venderlo para hacer frente a las reparaciones necesarias del convento. Bellas Artes no pudo comprarlo por carecer de fondos y se vendió a diversos compradores. En 1970 se produjo una polémica en la prensa, de la que se hizo eco Yarza 1999, pp. 31-32.
19. Además, su iconografía parece estar destinada más a la devoción de la abadesa y de la comunidad de clarisas que a la de los fieles.
20. Cuando Sentenach hizo el *Catálogo Monumental de Burgos* en 1921 (inédito), no pudo verlo porque estaba en clausura.



[6] *Camino del Calvario*

hacia 1555  
Óleo sobre tabla, 200 x 140 cm

[7] *La Crucifixión*

hacia 1555  
Óleo sobre tabla, 200 x 140 cm

PROCEDENCIA Isabel de Carvajal y Santos-Suárez (1901-1947), XIII condesa de Portalegre; probablemente en los años sesenta del siglo XX era propiedad del doctor Jaime de la Sala (Madrid) a quien la adquirió en 1984 Plácido Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Toledo 2010-2011, cat. n.º 18.

BIBLIOGRAFÍA Post 1930-1966, XIII, I, p. 391, fig. 168; Mateo 1982, n.º 85, p. 117; Mateo 1983, p. 57, lám. XVI; Mateo 1988, p. 313; Ruiz en cat. exp. Toledo 2010-2011, n.º 18, pp. 138-141.

Juan Correa de Vivar fue uno de los pintores más importantes del Arzobispado de Toledo, diócesis que hasta el siglo XIX comprendía un amplio territorio, básicamente las actuales provincias o comunidades de Toledo, Madrid, Ciudad Real y parte de Guadalajara, Albacete, Jaén, Badajoz, Cáceres y Granada. En buena parte de esta geografía desarrolló algún encargo este artista nacido en Mascaraque, una pequeña localidad bastante cercana a Toledo, que se formó junto a Juan de Borgoña, el pintor más importante e influyente de la ciudad desde su llegada en 1495 hasta su muerte en 1536. Manteniendo una sensibilidad que fue especialmente apreciada en la península, Borgoña supo aunar el impecable conocimiento de la pintura al óleo de las escuelas del Norte de Europa con las composiciones y modelos florentinos y romanos. De los numerosos discípulos del taller de Borgoña, dos destacaron especialmente en la diócesis toledana: Francisco de Comontes (†1565) y Correa de Vivar. Ambos se repartieron el mercado artístico de la zona prolongando la estela de Borgoña, con muchos paralelismos estilísticos pero desarrollando una personalidad propia.

La producción de Correa fue con todo mucho más amplia, ocupándose, con la participación del taller, de realizar retablos en sus diferentes versiones: mayores o principales para capillas y altares, tanto privados como para diferentes parroquias, y los llamados de estación o procesionales para monasterios y conventos. Una parte importante de los conjuntos monásticos ha desaparecido, desmontados y dispersados tras la desamortización de Mendizábal. Por dimensiones y temáticas, es muy posible que estas dos tablas de la colección Arango procedan de algún recinto monástico, aunque pudieron encargarse para alguna capilla privada; tal vez, atendiendo a los asuntos representados, de carácter funerario. En cualquier

caso, tanto *Camino del Calvario* como *La Crucifixión* fueron temas repetidos en la iconografía cristiana occidental. Para la primera composición Correa reelaboró una estampa de Alberto Durero o de alguno de sus muchos seguidores. La idea fundamental la desarrolló el grabador alemán en la llamada *Pasión Grande* (1498/1499): a las puertas de Jerusalén, Cristo ha caído a tierra vencido por el peso de la cruz. Se apoya en una piedra de gran tamaño para tratar de alzarse de nuevo mientras es hostigado por los soldados romanos, y Cireneo, tocado con un sombrero amarillo, se apresta a sostener el madero. Muy cerca contemplan la escena María y san Juan, destacados del friso de curiosos y soldados que forman la comitiva, iniciada por un soldado que alza el característico estandarte con las siglas SPQR (*Senatus Populusque Romanus*), emblema del gobierno romano cuyos representantes hacen cumplir la condena dictada contra Cristo. En el ángulo inferior izquierdo, muy cerca del espectador, la Verónica sostiene entre las manos la Santa Faz, el delicado retrato de Cristo.

*La Crucifixión* fue una composición frecuente en la producción de Correa, plasmada desde mediados de los años treinta con diferentes soluciones. La idea de rodear a Cristo muerto de soldados a pie, que comentan la escena, con dos jinetes en disposición y gestualidad complementarias: de frente Longinos, mirando consternado hacia Cristo mientras junta las manos en actitud de súplica; al otro lado el portaestandarte, de espaldas, retirándose de la escena tras verificar que la condena se ha cumplido (señala con el índice derecho al reo), deriva del extraordinario *Calvario* que cierra el retablo mayor de la iglesia de san Andrés de Toledo (1513-1530), un encargo del que se ocupó Juan de Borgoña y Antonio Comontes (fallecido hacia 1547, tío de Francisco Comontes). Correa de Vivar

transformó el complejo sentido narrativo de Borgoña hasta llevarlo a una representación concentrada en el cuerpo de Cristo visto en primer plano, sin que aparezcan los dos ladrones, y en un espacio comprimido, sin concesiones al paisaje; incluso el cielo se ha reducido y oscurecido como corresponde al pasaje bíblico. A los pies de la cruz, muy cerca del espectador, la Virgen aparece desvanecida,

atendida por san Juan y una de las marías; muy cerca, en el lado derecho, María Magdalena se arrodilla implorante.

Por el tipo de figuras empleadas, monumentales, alargadas y sinuosas, e inmersas en espacios elementales donde la arquitectura y el paisaje casi desaparecen, creo que pueden situarse a mediados de la década de los cincuenta.

LETICIA RUIZ GÓMEZ











[8] *La Piedad*

hacia 1565  
Óleo sobre tabla, 68 x 52 cm

PROCEDENCIA Colección Carlos González, antes de 1985; en ese año fue adquirida por Plácido Arango en Barcelona (Xavier Villa, anticuario); donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

*La Piedad* o *Quinta Angustia* fue un tema ampliamente representado en la pintura flamenca y veneciana desde el siglo XV. Pintores como Hans Menling (hacia 1440-1494) y Giovanni Bellini (hacia 1431/1436-1516) conformaron imágenes de poderoso impacto emocional, en las que la visión dramática del cuerpo doliente de Cristo abrazado por una compungida María simbolizaba la “*Passio duorum*”, el papel conjunto de ambos en la Redención. En nuestro país fue sin duda Luis de Morales quien creó la composición más eficaz y perdurable de la pintura española. El notable elenco de versiones salidas de su mano y de su taller y las diversas copias y versiones tardías que de *La Piedad* se anotan en inventarios, colecciones privadas, iglesias y monasterios, dan fe del acierto de su pintura, de la aceptación de una representación aparentemente simple en su formulación, pero de probado impacto emocional.

El pintor realizó dos versiones básicas del tema; una de mayor tamaño, parcial derivación de *La Piedad* de Sebastiano del Piombo (Fundación Casa Ducal de Medinaceli, depositada en el Museo Nacional del Prado), en donde las dos figuras son representadas de más de tres cuartos, con María tomando con ambas manos el torso poderoso e inerte de Cristo, impregnado por la sangre vertida, en notable contraste con el color de la carne cenicienta. La versión de mejor calidad de este tipo se conserva en la Academia de San Fernando, Madrid, fechada hacia 1560.

Una versión adaptada a formatos más pequeños, destinada con toda probabilidad a oratorios privados, centra la composición en las cabezas de Madre e Hijo. Es una imagen que ofrece un delicado equilibrio entre el dolor extremo y la serenidad, al tiempo que puede ser vista como un contrapunto a otra de sus creaciones más populares, la de la Virgen con el Niño, en todas las variantes que el pintor extremeño dio al asunto (Virgen de la leche, del sombrerete o del huso). En ambas iconografías se maneja un mismo tipo de estrategia compositiva. Las dos figuras, en busto corto, aparecen en un plano muy cercano al espectador, fuertemente iluminadas y destacadas sobre un fondo negro, de una oscuridad impenetrable que aísla y descontextualiza la escena, la narración de la que parten,

hasta transformarla en una imagen devocional, pensada para una contemplación próxima e íntima.

Una parte importante de las variantes que de esta versión realizó Morales fueron concebidas en disposición inversa a la de esta tabla que se incorpora al Museo de Asturias; es decir, con la figura de Cristo dispuesta a la izquierda del espectador y la Virgen a la derecha, aunque ésta ocupe siempre la posición central, situándose bajo el madero, precisamente para subrayar su papel activo en la pasión y muerte de Jesús y por tanto, en la Redención. Un ejemplar prácticamente idéntico es el del Museo de Bellas Artes de Bilbao, de medidas muy similares (72 x 50 cm). Como suele ocurrir con otras réplicas y repeticiones de mano del propio artista, Morales introdujo sutiles variaciones, pequeños detalles en el trazo de los pliegues, la barba de Cristo o los matices cromáticos de las carnaciones o el azul del manto de María. Con todo, la calidad técnica de este ejemplar que ahora se incorpora a la colección asturiana resulta especialmente excepcional, como lo es igualmente su estado de conservación, lo que no es tan frecuente en obras de este artista, cuyo delicado proceder técnico se ha comprometido en muchas ocasiones por limpiezas poco atentas.

Para las obras de devoción, de tamaños reducidos y pensadas para una contemplación cercana, Morales desarrolló una cuidada técnica que seguía básicamente fórmulas flamencas. Seleccionó con gran cuidado los soportes de madera, mayoritariamente roble, nogal o más raramente castaño, aparejadas y preparadas con esmero para asegurar su conservación y permitir que las sutiles capas de color se aplicaran sin dejar rastros del pincel en las vestimentas, y así elaborar suaves transparencias en las carnaciones y definir con hábil trazo caligráfico lágrimas, cejas, pestañas, cabellos o barbas. La versatilidad de estos recursos, subrayados por una luz potente y dirigida, jugaba con el sentido mismo de la imagen pictórica, trastocada en representación cuasi escultórica, una realidad en la que el espectador se sumergía para poder sustanciar los sermones y las lecturas que construyeron la espiritualidad de la época.

LETICIA RUIZ GÓMEZ





## [9] *San Agustín*

1579  
Óleo sobre tabla, 105,5 x 59,2 cm

PROCEDENCIA General John Meade, cónsul británico; vendido en Christie's Londres en 1851 (7 de marzo, lote 178) y adquirido por William Stirling-Maxwell; ofrecido por sus descendientes en Christie's en 1977 (16 de diciembre, lote 34), y de nuevo en venta en Christie's en 1990 (14 de diciembre, lote 37); adquirida por Stanley Moss; Colección Arango, 1991; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Londres 1913-1914, cat. n.º 18; Sevilla-Madrid 1996-1997, cat. n.º 20; Oviedo 1997; Valencia 2000, cat. n.º 82.

BIBLIOGRAFÍA Gaya 1958, p. 215, n.º 1530; Albi 1979, vol. II, p. 214, vol. III, lám. CXCIV; Pérez Sánchez en cat. exp. Sevilla-Madrid 1996-1997, p. 74, n.º 20; Pérez Sánchez en cat. exp. Oviedo 1997, n.º 11; Benito 2000, n.º 82, pp. 194-196.

Esta monumental figura de san Agustín (354-430) es una obra excepcional de la producción de Juan de Juanes; tanto por el delicado tratamiento pictórico como por el marco arquitectónico en que ha situado al santo, conforma un depurado ejemplo de la calidad alcanzada por el gran pintor valenciano en el periodo final de su producción artística.

La obra fue pensada para componer junto a la representación de los otros tres padres de la Iglesia el basamento del retablo mayor de la parroquia de Bocairent (Valencia), último encargo de Juanes, inconcluso a su muerte y finalizado por su hijo, Vicente Macip Comes (1555-1623). El retablo estaba formado por un total de veintiséis tablas referidas a la vida de Cristo y de María, alternándose con bustos de santas vírgenes, los evangelistas y los ya citados padres de la Iglesia: san Gregorio, san Agustín, san Ambrosio y san Jerónimo. El conjunto fue comprado en 1801 por Carlos IV, quien adquirió las tablas en la convicción de que todas ellas eran de mano de Juanes. Durante la guerra de la Independencia las pinturas se dispersaron en distintas colecciones nacionales y extranjeras. *San Agustín* perteneció al general y cónsul británico en Madrid John Meade, pasando después a la colección Stirling-Maxwell. Cuando fue puesta a la venta en 1977 se había perdido ya la relación con Juanes, pasando a atribuirse a Carducho, muy probablemente por el severo clasicismo de la figura, concebida con un diestro dibujo y dotada de un potente claroscuro. En 1996 Pérez Sánchez la situó en la órbita de Joan de Joanes, con confirmación poco después, en 2000, por Fernando Benito Doménech, reconocido especialista en el pintor, quien relacionó la tabla con el conjunto de Bocairent, al tiempo que puso el modelo del santo en paralelo a los retratos de los obispos *Hugo de Fenollet* y *Hugo de Lupiá*, incluidos en la serie de prelados de la catedral de Valencia. No solo se asemejan en “la cara ancha, el porte clásico y la barba corta”, también en la elocuencia expresiva de los personajes y en la atención al detallado pormenor de la ropa litúrgica; en este caso, una capa pluvial realizada en terciopelo labrado con rizo de oro y caídas en medio realce, que destaca sobre la impoluta alba blanca.

En esta representación del obispo de Hipona no se han incorporado el corazón inflamado y atravesado por una o tres flechas, referencia frecuente tomada de un pasaje de sus *Confesiones*. Tampoco el niño con una caracola o una cuchara, recuerdo del episodio de la playa en donde el pequeño trataba de vaciar el mar en el interior de ese recipiente; una misión tan imposible como el intento del santo de explicar el misterio de la Santísima Trinidad. El pintor ha situado en primer término una robusta maqueta, que ha sido vista como una alusión a uno de los libros fundamentales de este Doctor de la Iglesia, *Ciudad de Dios*, aunque en la página por la que está abierto el volumen puede leerse el inicio del *Te Deum Laudamus*, uno de los primeros cantos de alabanza del cristianismo cuyo origen se relaciona con este santo y con san Ambrosio. La mirada de san Agustín se dirige al espectador, al tiempo que, con un expresivo gesto de la mano izquierda, parece disertar de manera convincente.

La idea de incluir en la estructura de un retablo figuras de santos de cuerpo entero es frecuente en toda la producción de Juanes y, en general, en la pintura valenciana del Renacimiento. Aparecen dispuestos en polseras y predelas completando el desarrollo iconográfico de cada conjunto. En su producción inicial el pintor los situó sobre fondos dorados que fueron más tarde sustituidos por característicos paisajes. En este ejemplar de la colección Arango el santo adopta una aire marcadamente escultórico, sustanciado en la disposición de la figura, emplazada en primer plano y reforzada volumétricamente por una iluminación contrastada. También el modo en que se ha concebido el colorido resulta especialmente medido para resaltar la tridimensionalidad de la representación, un sutil juego de ocre, marrones y verdes que potencian la rotundidad de la cabeza y la plasticidad del alba blanca.

Marcos Antonio Orellana, jurista y cronista fundamental de Valencia en el siglo XVIII, destacó del conjunto de Bocairent la calidad pictórica, “la fuerza y valentía de su dibujo” de los santos Padres de la Iglesia, considerándolos lo mejor del retablo, de mano indudable de Joan de Joanes.

LETICIA RUIZ GÓMEZ





## [10] *Retrato de Margarita de Austria*

1607

Óleo sobre lienzo, 103 x 124 cm

PROCEDENCIA Colección Princesa de Baviera; Colección Arango, 1986; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

BIBLIOGRAFÍA Kusche 2007, p. 128.

Margarita de Austria (1584-1611) casó con Felipe III en 1599 después de ser elegida por Felipe II entre las mujeres de la casa de Austria - Estiria. El matrimonio se planeó junto con el de la infanta Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto. Doña Margarita dio a luz ocho hijos de los que sobrevivieron el futuro Felipe IV; Ana, reina de Francia; María, emperatriz de Austria; el infante Carlos y Fernando, cardenal y arzobispo de Toledo.

Como pintor de corte durante el reinado de Felipe III y Margarita de Austria, fue Pantoja de la Cruz quien se ocupó de retratar a los monarcas y su familia siguiendo la mecánica habitual para este tipo de imágenes, perfectamente codificadas desde mediados del siglo XVI. Además de mimetizar los rasgos físicos de las personas reales, el pintor de corte debía representar su condición como miembros de la familia Habsburgo, proyectando una imagen estereotipada de dignidad, distancia y solemnidad, que no distinguía edad o sexo del retratado. La regia figura surge imponente sobre un fondo oscuro y mal definido, apenas animado por algún elemento cargado de significación áulica: un bufete, un sillón frailer o una columna. Vestimenta, joyas y armas completan esa sugestión de poder envolviendo unos rostros muy iluminados, tan serenos como inexpresivos, cargados de una gravedad que se convirtió en prototípica, en blasón familiar. Pantoja recogió las fórmulas asentadas por Alonso Sánchez Coello en la corte de Felipe II y sirvió de eslabón para los artistas que le sucedieron en la corte: Bartolomé González, Rodrigo Villandrando y Diego Velázquez. Mantuvo no obstante una personalidad propia, marcada por las potentes iluminaciones de los rostros, en los que prácticamente eliminó cualquier resquicio de sombra que sirviera para perfilar las incidencias faciales. En marcado contraste, desplegó un profuso realismo descriptivo en la representación del ajuar indumentario, convertido en auténtico sostén visual y narrativo de sus retratos.

Las efigies de la reina Margarita resultan particularmente ejemplares de ese modo de concebir el retrato regio. El pintor vallisoletano realizó un nutrido grupo de retratos en los que apenas pueden apreciarse variaciones faciales. La reina debió de posar en contadas ocasiones — tal vez sólo dos — para que Pantoja pintara del natural la cabeza de doña Margarita. Con ese modelo podían luego elaborarse

los retratos solicitados, variando la indumentaria y joyas según los requerimientos. De hecho, en el inventario de bienes de Pantoja se reseñan dos lienzos con representaciones de joyas.

Este lienzo de la colección Arango resulta ejemplar en cuanto al modo en que trabaja el obrador del pintor. Está firmado en 1607, año en que también se ocupó de otro retrato de tres cuartos de la reina “bestida de negro y mangas carmesies bordadas” (Museo del Prado, P-1032, depositado en el Museo de La Coruña). En ambas telas la figura aparece dispuesta de manera idéntica, vista de frente aunque ligeramente girada a la derecha; otra convención para que el retrato pudiera colgarse aislado, emparejado con el de su esposo (girado hacia la izquierda), o incluirse en una galería dinástica. La mano derecha descansa en el respaldo de un frailer y con la izquierda sostiene un pañuelo de hilo blanco. La superposición de las siluetas de este ejemplar y el citado del Prado pone de manifiesto el uso de una plantilla común de la que solo se varió el vestido y las joyas de la retratada. Aparece aquí con vestido de seda blanca acuchillada al tresbolillo y profusión de pasamanería en hilos de oro, sobre los que se superponen joyas características de la época, combinaciones de gemas y perlas engastadas en oro esmaltado conformando botones, puntas, brazaletes y la cintura, rematada en un joyel de mayor tamaño que juega con la pieza más importante, colocada en el pecho: el “joyel rico”. Esta doble joya estaba compuesta por el “Estanque”, un perfecto diamante en tabla cuadrado que fue comprado por Felipe II a Carlo Affetato en Amberes y luego montado en oro esmaltado, sobre el que pende la “Peregrina”, una perla de cincuenta y ocho quilates y medio que había sido traída desde Panamá en 1579.

A diferencia de otros muchos retratos de Margarita de Austria, no hay más referencia espacial que la visión parcial del sillón frailer en el que apoya la mano derecha. En el fondo neutro y prácticamente negro no hay elementos tan habituales como un dosel, cortinaje o columna. Sólo en el ejemplar de cuerpo entero conservado en el Banco de España (Madrid), se repite esa austera fórmula, “sin gran aparato” en palabras de María Kusche, quien alabó la belleza de este retrato de discreto colorido.



Por su procedencia, cabe pensar que esta efigie fue realizada para ser enviada a Alemania, y más concretamente a Baviera, ámbito de origen de la reina. La pintura está firmada y fechada

en el fondo, junto al respaldo del frailerio: "Ju.es Pantoja dela-/ Faciebat Madrid/1607".

LETICIA RUIZ GÓMEZ



## [11] *La princesa Isabel de Borbón, futura Reina de España*

1615-1616

Óleo sobre lienzo, 196 x 112,5 cm

PROCEDENCIA Adquirido por Plácido Arango en Londres en 1992 (Harari and Johns); donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Sevilla-Madrid 1996-7, cat. n.º 22; Oviedo 1997.

BIBLIOGRAFÍA Pérez Sánchez en cat. exp. Sevilla-Madrid 1996-1997, p. 78, n.º 22; Pérez Sánchez en cat. exp. Oviedo 1997, n.º 13, p. 56; Varela 1999, p. 199; Kusche 2007, p. 313, fig. 245.

Este retrato de joven dama vestida según la moda española de hacia 1610-1615 fue atribuido a Rodrigo de Villandrando (Madrid, 1588-1627) por Alfonso E. Pérez Sánchez, aduciendo *su refinado sentido colorístico y la delicadeza con que están conseguidos los efectos de transparencia del pañuelo y los encajes de mangas, cuello y puños, tan delicadamente interpretados*. El historiador apreció al mismo tiempo una “relativa dureza” en la construcción del rostro que le sugería el nombre de Bartolomé González, pintor que, junto a Villandrando, prolongó tras la muerte de Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1563 - Madrid, 1608) las tradiciones y convenciones que el retrato de corte español había adoptado durante el reinado de Felipe II. La repetición de modelos, la copia de ejemplares para suministrar retratos de la familia real a otras cortes, miembros de la nobleza, funcionarios, palacios y monasterios reales fue un trabajo habitual de los pintores, quienes fijaban así todas las convenciones del retrato de corte, al tiempo que limitaban su propia personalidad artística.

La producción de Bartolomé González es paradigmática de ese tipo de tareas; algo menos frecuentes en el caso de Villandrando, toda vez que, a diferencia del primero, no parece que alcanzara la condición de pintor de cámara, aunque desde su taller se difundieron muchas de las efigies reales. De las que han llegado hasta nuestros días, las obras firmadas no pasan de la media docena.

Consta documentalmente que entre enero de 1608 y agosto de 1617 Bartolomé González realizó un importante número de retratos de Felipe III y su familia. Una de las cuentas refiere expresamente un:

“retrato original de la Ser.ma Princesa Nra Sra, en lienzo de dos varas y tercia de ancho, vestido de tela rica de oro y plata, guarnecido de pasamanos de oro y plata con las joyas ricas aderezada con los botones de tres diamantes y cintura y joya rica y una sarta de perlas, plumas blancas y encarnadas en la gorra y una joya de diamantes en medio. La una mano en una silla y la otra con un pañuelo de puntas y cortina de carmesí”.

En opinión de María Kusche, ese retrato de Isabel de Borbón se destinó al Real Monasterio de la Encarnación, aunque a diferencia de

otros que le preceden en el memorial de González, no se especifica tal destino; se pone en relación con Don Gerónimo de Villafuerte, miembro del Guardajoyas del Rey y quien debía hacerse cargo de las pinturas.

Una réplica del retrato descrito se conserva en el Musée des Beaux Arts de Bruselas, donde se identifica de manera dudosa con Margarita de Austria (Inv. 416, de 204 x 124 cm). En realidad, y como bien advirtió Kusche, la retratada es Isabel de Borbón, a quien se debe igualmente la atribución a González de ese ejemplar. Hay que advertir que la estudiosa alemana no parece que conociera este retrato de la colección Arango, con el que la tela de Bruselas guarda una estrecha relación. La disposición de la figura, la indumentaria, el tocado, las joyas e incluso el frailer y la cortina se repiten en ambas versiones. Los rasgos faciales, y en especial la viveza de los ojos y el cabello caoba rizado se asemejan a los que la Princesa presentará algo después, hacia 1620, cuando fue retratada por Villandrando en el ejemplar firmado del Museo del Prado (P-7124), y en donde el rostro aparece más afilado, sin la redondez adolescente que presenta en la tela de la colección Arango. En la versión del museo belga se aprecian algunas sutiles diferencias en el rostro, más iluminado y nacarado; el pañuelo no tiene la misma amplitud, y el enlosado es de un color más apagado.

Con todo, la más notable variación la encontramos en la inscripción del retrato ovetense: “Virginia Centuriona”. Los Centurione fueron una importante familia de banqueros genoveses que tuvieron una notable actividad en la corte española. Octavio Centurión se estableció mucho tiempo en España (primero en Valladolid y más tarde en Madrid), casó con Battina Doria y tuvo una hija, bautizada Clara. Es probable que la inscripción haga referencia a Virginia Centurione Bracelli (1587-1623), una virtuosa joven genovesa, familiar de los banqueros citados que, tras enviudar tempranamente, llevó una vida de retiro y oración y fue fundadora de las Hermanas de Nuestra Señora del Refugio. Fue beatificada en 1985 y canonizada en 2003. ¿Cómo puede explicarse que aparezca su nombre en este retrato? En mi opinión, la inscripción es posterior al mismo, una adición llevaba a cabo en un momento en que se había perdido memoria sobre la identidad de la retratada, cuyo rostro quedó fijado en el imaginario





cortesano gracias a los retratos posteriores, ya en edad adulta. Quizá el lienzo estuvo vinculado en algún momento a la familia Centurione (¿un regalo del rey a Ottavio que acabó en Génova?). El cuadro pudo incorporarse a alguna galería de retratos donde se fueron perdiendo las referencias y confundirse los datos hasta llegar a relacionarse la aristocrática efigie con la joven viuda y fundadora genovesa.

Por lo demás, no podemos estar seguros de que este hermoso retrato de Isabel de Borbón sea el que se describe en la *Memoria* de González, pudiendo ser, como el ejemplar de Bruselas, una copia del mismo, pero dada su calidad, su identificación parece razonable. La

pintura debió de realizarse poco después de la llegada de la princesa a España (noviembre de 1615), cuando contaba con trece años de edad, lo que convertiría esta imagen en la primera realizada en suelo español.

LETICIA RUIZ GÓMEZ

1. *Memoria de los retratos que Bartolomé González, Pintor, ha hecho por mandato del Rey Nuestro Señor y de orden del Señor Hernando de Espejo, Caballero de la Orden de Santiago y Guardajoyas de Su Majestad*, Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, Administración General, Leg. 5.264, Exp. 2. Publicado por primera vez en Sánchez Cantón y Moreno Villa 1937, pp. 148 y 9, n.º 58

JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

Madrid, 1596-1631

## [12] *Cesta de guisantes y cerezas con floreros*

hacia 1621

Óleo sobre lienzo, 61 x 81,3 cm

PROCEDENCIA Alfred Brod Gallery, Londres, 1956; colección particular, Londres; adquirido por Plácido Arango Arias a Hill, Samuel & Co., Ltd., Londres, 12 de mayo de 1983; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Río de Janeiro 2000, p. 220 (ilustr.).

BIBLIOGRAFÍA Bergström 1963, p. 28, fig. 11; Jordan 1964-1965, pp. 52-69, fig. 10; Jordan 1967, p. 332, n.º 14, fig. 32; Bergström 1970, p. 34; Jordan 2005-2006, p. 97, fig. 6.18.

El precoz y joven artista Juan van der Hamen y León hizo mucho más que cualquier otro pintor por afianzar la popularidad del género pictórico del bodegón en España', pero para ello se inspiró en los bodegones naturalistas precedentes —entre los primeros que se pintaron desde la Antigüedad— realizados por Blas de Prado y Juan Sánchez Cotán para un público reducido y selecto de intelectuales de Toledo a finales del siglo XVII. Miembro de la prestigiosa Guardia de los Arqueros del Rey, guardia de corps del rey borgoñón, compuesta por nobles de ascendencia holandesa y miembro de la élite intelectual madrileña, Van der Hamen también conoció muy bien las últimas tendencias artísticas de los demás centros artísticos de toda Europa. Tras lograr el mecenazgo real en una fecha tan temprana como 1619, su trayectoria en la corte española se puso en marcha antes incluso que la de Pieter Claesz (1596/1597-1660), su contemporáneo neerlandés. Sin embargo, mientras Claesz y otros pintores septentrionales de bodegones tendieron a ser verdaderos especialistas, Van der Hamen se dedicó también a temas religiosos tradicionales y temas figurativos profanos, a la vez que introducía en España muchos de los otros géneros nuevos que, aparte del bodegón, estaban empezando a aparecer en Europa: el retrato informal, el paisaje, los floreros,

las coronas de flores y otros. Cuando murió prematuramente, a los 35 años de edad, su amigo, el dramaturgo Juan Pérez de Montalván, lamentó su fallecimiento calificándole con la hipérbole de ser “el más grande español en su arte que haya habido jamás”.

Esta bella composición es uno de los mejores ejemplos de las primeras obras de Van der Hamen e ilustra el hecho de que a comienzos de la década de 1620 había creado ya ciertos motivos preferidos que iba a repetir, en distintas combinaciones, en toda su carrera. El artista ha dispuesto en la oscuridad del lienzo una variedad tal de objetos naturales que casi abruma al espectador por su profusión. En el centro hay un azafate de guisantes y cerezas. Flanqueándolo y colgando por el borde delantero del anaquel hay una alcachofa y un ramito de manzanas silvestres, junto con algunas flores dispersas. También flanqueando la cesta, y con la silueta recortada sobre el fondo oscuro, hay dos jarrones de flores —uno de cristal en estilo veneciano, con rosas rosas, y el otro de mayólica, con azucenas y rosas blancas—. En el centro, suspendido por encima de la cesta, cuelga una rama de almendras todavía dentro de sus cáscaras. Es obvia la deuda de Van der Hamen con Sánchez Cotán en recursos como situar la composición en un nicho bien definido.





También lo es la suspensión de determinados objetos de la parte superior del lienzo y la colocación de otros de forma que cuelguen por delante del nicho, articulando así el espacio entre el plano de la imagen y el espectador. A pesar de todo, el artista ha alcanzado ya plenamente un estilo cortesano que tiene muy poco que ver con la austeridad de Sánchez Cotán. Típico de este *modus operandi* es el hecho de que tres de las rosas rosas del jarrón de la izquierda aparecen representadas seis años después en el ramo que sostiene el joven paje de *Ofrenda a Flora* (Museo del Prado, P-2877). Este ejemplo de un mismo tipo de repetición y otros ejemplos similares confirman que, al igual que otros pintores de bodegones europeos de su época, estudiaba primero cada una de las formas en dibujos o modelos pintados que conservaba en el estudio como herramientas de su oficio, para volver a utilizarlos cuando fuese necesario.

Se conocen dos versiones autógrafas de esta composición. La otra, perteneciente a una colección privada, es algo mayor, con un tamaño de 63 x 102 cm (fig. 1). Está firmada y fechada con precisión ("*Juo BanderGamen de leon/año 1621*"), lo cual hace que sea probable

que la presente obra pertenezca al mismo año. Como la obra fechada es más de 20 centímetros más ancha que ésta, el espacio entre los distintos objetos es un poco más amplio y el efecto general es algo menos apretado. Así mismo, en lugar de dos floreros de materiales distintos, en el caso de la obra fechada ambos están hechos de cristal de estilo veneciano. Es posible que hubiese una composición similar a ésta, que no se ha conservado, de dos jarrones de flores flanqueando una cesta de fruta, que estuvo en la colección de D. Pedro de Arce en 1643<sup>2</sup>. Esta composición debió de ser popular, ya que hay una copia de taller de una calidad muy inferior en una colección privada madrileña<sup>3</sup>.

WILLIAM B. JORDAN

1. Para consultar información y documentación más completas sobre la vida y la obra del artista, véase Jordan 2005-2006.
2. Burke y Cherry 1997, I, p. 380: "Un frutero de Juan de balderama con dos ramilleteros de azuzenas y en medio una cesta de Peras y cerezas se taso en ducientos y cinquenta Rs 250."
3. Jordan 2005-2006, p. 97, fig. 6.19; p. 302, n.º. 16.



Fig. 1. Juan van der Hamen y León, *Cesta de guisantes y cerezas con floreros*, 1621, Colección particular.



[13] *Bodegón con frutero de cerámica con granadas y otras frutas*

hacia 1624

Óleo sobre lienzo 81,5 x 108 cm

PROCEDENCIA Colección particular, Madrid; adquirido por Plácido Arango Arias a Xavier Vila, Barcelona, 18 de julio de 1984; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Boston y Durham 2008, nº 53.

BIBLIOGRAFÍA Jordan 1985, pp. 96-97, fig. V.3; Pérez Sánchez 1987, p. 35, fig. 18; Cherry 1999, p. 97, fig. 68 (ilustr. en reverso); Milicua 1999, p. 122; Schroth y Baer 2008, pp. 60, 269, 276 (ilustr.), 323; Jordan 2016, p. 36.

No sabemos con exactitud ni cuándo ni dónde nació Alejandro de Loarte, pero como su contrato de matrimonio fue firmado el 16 de octubre de 1619, fecha en la que se describe a sí mismo como pintor residente en Madrid, hijo de Jerónimo Loarte, también pintor, es probable que naciese y se formase allí<sup>1</sup>. Esto encajaría con lo que nos dicen de sus orígenes las obras que se han conservado. Loarte no vivió muchos años. De hecho, murió el 12 de diciembre de 1626. El inventario de su herencia incluía 149 pinturas, casi la mitad de ellas de tema religioso y un cuarto de ellas que podríamos denominar bodegones —la mayoría de éstos descritos como “lienzos de frutas”—. No obstante, parece que todavía no era muy conocido, lo cual indica probablemente que se encontraba en los comienzos de su carrera, ya que su padre (Jerónimo Loarte), que figura como único heredero de su hijo pero que no vivió más que mes y medio después de la muerte de éste, renunció a esta herencia en su propio último testamento, quizá por temor a que las deudas de su hijo superasen a sus bienes.

Loarte es más conocido tal vez por su ambiciosa escena de mercado llamada actualmente *La gallinera* (de la que se conocen dos versiones pintadas en 1626: una del Museo del Prado y otra de una colección particular), que revela un conocimiento de los prototipos italianos septentrionales pero que está ambientada en la Plaza de Zocodover, en Toledo. El artista se mudó a Toledo con su esposa en 1623 y todos los bodegones que firmó están fechados con posterioridad a esa fecha. A pesar de todo, estos bodegones reflejan un conocimiento básico del estilo de la pintura de bodegones popularizada por Juan van der Hamen y León en la corte de Madrid. De hecho, Van der Hamen es la influencia más fuerte que pueda reconocerse en la obra de Loarte. Es posible incluso que los dos artistas fuesen primos, aunque hasta ahora no ha sido posible probarlo. En algunos documentos que se han conservado Van der Hamen hace referencia con orgullo a los servicios de su tío, Mateo Loarte, quien —identificado por éste nombre de pila

posiblemente españolizado— había pertenecido a la Guardia de los Arqueros del Rey, igual que el propio hermano de Van der Hamen y su padre antes que él<sup>2</sup>. El traslado de Loarte a Toledo puede haber representado un esfuerzo por su parte de encontrar posibles nuevos clientes, en lugar de competir por uno que ya estaba acaparado por el pintor más consolidado del lugar.

La pintura, bien conservada, que catalogamos aquí, es un excelente ejemplo de los “lienzos de frutas” registrados en el estudio de Loarte. Ha formado pareja durante mucho tiempo con un bodegón firmado de las mismas dimensiones que forma parte hoy en día de la Colección Arango donada al Museo del Prado (P-8218). En la pintura firmada, que se dio a conocer por primera vez en 1934 por Méndez Casal, los objetos —una cesta de fruta flanqueada por melones, con membrillos y granadas colgando por encima— están situados dentro de un nicho en sombra, cuyas paredes están definidas con claridad. En la presente pintura no se ven las paredes del nicho, lo cual puede significar que las pinturas no fueron concebidas en un principio para ser colgadas, pero por lo que respecta a los rasgos estilísticos más importantes pertenecen claramente a la misma mano<sup>3</sup>. En este tipo de composición simétrica, un elemento central dominante —en este caso, un frutero de mayólica azul y blanco lleno de membrillos y granadas— aparece flanqueado por un melón abierto y una ramita con dos membrillos, mientras cuelgan de la parte superior del lienzo dos ramas cargadas de manzanas. Refleja claramente muchas obras similares ejecutadas por el joven Van der Hamen en torno a 1620, en las que respondía a su vez a las innovaciones de Juan Sánchez Cotán de la época del cambio de siglo XVI al XVII. Este fue, a buen seguro, el tipo de bodegón que definió el género en España durante la primera mitad del siglo XVII.

WILLIAM B. JORDAN



1. Su testamento, su inventario *post mortem* y otros documentos están publicados en Méndez Casal 1934; a otros documentos de interés sobre su vida y actividad se hace referencia en Jordan y Cherry 1995, pp. 56-61 y sus notas; Cherry 1999, pp. 85-92 y sus notas.
2. Véase Jordan 2005, p. 299, n. 12. El Arquero que en Madrid era conocido como Mateo Loarte firmó de varias maneras en las nóminas de la compañía, pero lógicamente siempre reflejando su obligatorio origen flamenco: "Louwart" (1584), "Louvart" (1585), "Loubart" (1586), "Louvar" (1591) y "Louuvar" (abril de 1602). Murió poco después de firmar en 1602, cuando era el séptimo en antigüedad de los cien miembros de la compañía. En todos los

- documentos en los que españoles se refieren a él figura como "Mateo Loarte" (véase Cherry 1999, p. 188, n. 9). En el Madrid de la época no era nada raro que una persona o una familia de origen extranjero adoptara la grafía de un apellido español similar, y es posible que Mateo fuera hermano o pariente de Jerónimo Loarte, el padre de Alejandro.
3. Esto lo afirmé yo (Jordan 1985, p. 97), cuando se dio a conocer por primera vez la pintura, lo han confirmado tanto Peter Cherry (1999, p. 97) como José Milicua (en Bilbao 1999, p. 122), así como Schroth y Baer (en Boston y Durham 2008). Por razones que desconozco, Pérez Sánchez (1987, pp. 35-36) sostenía que este bodegón sin firma era obra de un colaborador de Loarte.



[14] *P. Bustos de Lara*

hacia 1640

Óleo sobre lienzo, 183 x 91 cm

PROCEDENCIA Barón Eichhoff, embajador de Austria en París, 1929; M. Clément Karay; Julius H. Weitzner, Nueva York; subastado en Christie's, Londres, 24 de mayo de 1963, lote 9; colección Romper; adquirido en 1971 por Plácido Arango a través de M. Paul Botte; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Siracusa 1957, n° 22; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, pp. 66-77, 144-147; Oviedo 2006, n° 9; Granada 2007-2008, p. 296, il. p. 297; Ferrara-Bruselas 2013-2014, p. 190, il. c. 191, n° 42, p. 174, il. c. 175; Madrid-Düsseldorf 2015-2016, n° 19, pp. 98-99.

BIBLIOGRAFÍA Gállego y Gudiol 1976, p. 357, n° 495, fig. 445; Young 1978; Serrera 1988, p. 248; Caturla y Delenda 1994, pp. 188-189; Navarrete 1995, pp. 69-71; Navarrete 1998, pp. 67-76 y 144-147; Delenda 2009, pp. 570-571, n° 1999; Delenda 2010, vol. II, fig. 10, p. 215, lám. I.

Esta refinada y teatral obra, enteramente autógrafa de Zurbarán, pertenece a la serie de los infantes de Lara, realizada por el artista, como otras de hombres famosos e ilustres con destino al Nuevo Mundo, por la demanda que, tanto en el Virreinato de la Nueva España como en el del Perú, tenía este tipo de composiciones, que remarcaban y, sobre todo, vinculaban a sus poseedores con tan importantes ancestros y por tanto justificaban un impecable pedigrí.

Con este tipo de pinturas Zurbarán consiguió hacerse con un mercado cada vez más pujante, el del Nuevo Mundo, para lo que no dudó en crear una verdadera factoría en la que sus oficiales, entre 1635 y 1645, se dedicaron literalmente a repetir sus modelos utilizando para ello la falsilla de la stampa, que ahorraba trabajo, tiempo y dinero, y, de este modo, en corto espacio de tiempo las series de Patriarcas, Santas Vírgenes, Césares Romanos a caballo, Ángeles o Famosos podían salir en los cargazones de Indias con destino a Tierra Firme. El proceso de industrialización en este tipo de mercancías o mercaderías, tal y como quedan consignadas en la documentación, no impide que en las obras que se consideran como cabeza de serie u obras príncipe, como es la que nos ocupa, la calidad y el efectismo iguallen los de otro tipo de pinturas realizadas bajo otros parámetros y en los que desde luego el de Fuente de Cantos dio lo mejor de sí mismo.

Pero no solo Zurbarán acometió el tema de la pintura de hombres famosos o insignes en la Sevilla de 1640-1650: otros obradores de artistas se encargaron de realizar series parecidas con destino a América, y entre los que aparecen en los protocolos notariales figuran nombres como los de Luis Carlos Muñoz o Juan de Luzón, de los que nada sabemos, pero que, sin duda, repetirían los modelos puestos de moda por Zurbarán de una manera mecánica, pues al otro lado del Atlántico lo que se quería era perpetuar unas señas de identidad diferenciadoras, y poco importaba si las

pinturas eran de uno u otro artista, pues cumplían simplemente una función de prestigio.

Está claro que Zurbarán y su obrador pusieron de moda estas representaciones legendarias, teatrales y vistosas, pero siempre detrás de ellas subyace el prototipo, el cabeza de serie ejecutado por Zurbarán, y luego otras versiones mucho más torpes realizadas por los oficiales. En este caso está claro, por calidad y maestría, que el cuadro de *Bustos de Lara* fue la obra príncipe.

La serie de los infantes de Lara hace referencia al hecho histórico-legendario situado en el 974, calificado por Menéndez Pidal como “sangrienta epopeya de la venganza”, que fue recogido por Alfonso X el Sabio en su *Primera Crónica General* de 1270 y, a partir de ahí, se constituyó en historia legendaria.

P. Bustos de Lara, uno de los infantes de Lara, hijo de Gonzalo Bustos de Lara, y cuyo nombre aparece inscrito en el ángulo superior derecho del cuadro, fue asesinado por su tío Ruy Velázquez, quien, instigado por su mujer doña Lambra de Bureba —que vio deshonorado su nombre al matar los Lara a Alvar Sánchez, familiar suyo, en su boda—, planeó la matanza de los siete infantes de Lara, entre los que se encontraba P. Bustos, entregándolos a los moros en el campo de Almenar y, después de muertos, sus cabezas fueron entregadas a su padre, que se hallaba preso de Almanzor en Córdoba. La venganza vendría consumada posteriormente por el hermano bastardo, Mudarra González, hijo de una mora y del padre de los infantes masacrados. Mudarra terminaría matando a Ruy Velázquez y quemando a la mujer de éste, que había sido la instigadora de la cadena de matanzas.

Para realizar la serie, de la que se conservan incompletas al menos dos, Zurbarán acudiría a alguna de las varias obras dramáticas que se representaron sobre el tema, como la de Juan de la Cueva de 1579 o la que en 1612 estrenó Lope de Vega, *El bastardo Mudarra y los siete Infantes de*





Lara. Pero sobre todo debió de fijarse también en los autos sacramentales que se celebraron en la ciudad de Sevilla, como el de 1635 con objeto de la fiesta del Corpus presentado por Álvaro de Bustillos, *La gran tragicomedia de los siete infantes de Lara*, o la danza que en 1620 Francisco Fernández representó para el Corpus, *Los siete Infantes de Lara*, “con 16 figuras”. Estas vinculaciones entre la festividad del Corpus Christi y los personajes de Zurbarán suponen un aspecto de gran importancia para entender las gestikulaciones que presentan muchos de estos personajes exóticamente vestidos, como señaló Serrera.

Pero habría que citar además una obra que debió de conocer el propio Zurbarán, en el proceso de documentación de su serie, la *Historia septem infantium de Lara*, de Otto Venius. La serie, además de presentar cuarenta excelentes estampas sobre el legendario episodio, muestra al pie de las mismas un texto castellano-latino que, de manera detallada, narra el suceso y que sin duda alguna informó a Zurbarán sobre los protagonistas de la historia y el modo de representarlos. No obstante, y como ahora veremos, estas estampas no fueron utilizadas como fuentes formales, sino sólo como fuentes literarias.

Fue Gudiol quien, en 1976, dio a conocer este lienzo cuando se encontraba en la colección Julius Weitzner de Nueva York, completando la serie de los infantes con este nuevo hijo masacrado. La pintura, como hemos dicho en varias ocasiones, puede considerarse como lienzo cabeza de serie, ejecutado de manera autógrafa por Zurbarán, al observarse una gran fuerza, delicadeza y refinamiento en el rostro del infante, manos y, sobre todo, en su armadura espejeante. De gran detalle y preciosismo es la banda que flota al viento, que nos habla igualmente de las calidades a las que puede llegar Zurbarán en este tipo de obras, al igual que en el broche de perlas y mascarones, que recuerdan a los habitualmente empleados por el pintor.

La pose teatral y artificiosa de este personaje lo relaciona directamente con el *Centurión* del obrador de Zurbarán que compareció hace años en el mercado de arte, puesto que el artista y sus oficiales utilizaron la estampa del rey Jerjes del *Thesaurus sacrarum historiarum* (fig. 1), del grabador Gerhard de Jode, estampado en 1585, como falsilla para recrear a los diferentes personajes, concebidos pues de manera semejante y para una misma clientela.

Muchos de estos lienzos por lo tanto, pertenecerían a series de famosos, ya que, tanto en postura como en su tratamiento teatral, se relacionan con algunos de los tipos de series semejantes ejecutados para el mercado americano entre los años 1640 y 1650.

Los restantes integrantes de esta serie fueron referenciados en la bibliografía a lo largo del siglo XX. Desde que en 1900 fuera expuesto por primera vez en Sevilla *Diego Bustos de Lara*, y en 1905 en Madrid junto con *Gonzalo Bustos de Lara*, el padre de los infantes, han ido apareciendo otros personajes de la historia. En 1960, Paul Guinard incluyó en su catálogo estas obras añadiendo el *Almanzor*. En 1964, en la exposición conmemorativa de la muerte de Zurbarán, apareció una nueva obra, el ayo Nuño Salido, que murió junto a los

infantes que tutelaba en la emboscada preparada por el traidor Ruy Velázquez. En 1966, en el catálogo del Museo Goya de Castres, aparece *Alvar Velázquez de Lara* (fig. 2) —al parecer proveniente de la casa de los Arias de Saavedra—, que en la historia es Alvar Sánchez, primo de los infantes, y quien provoca a uno de ellos, iniciándose así el desencadenamiento de muertes y venganzas.

El Museo Franz Mayer de México conserva una versión de peor calidad del *Alvar Velázquez* y otro infante no identificado. Estas obras según estudios recientes llevados a cabo en el museo, han dejado ver en la parte superior dos inscripciones que los identifican con *Héctor* y con *Hernando del Carpio*, lo que los podría vincular con los hombres de la fama o famosos.

Existen, pues, ocho obras, dos de ellas idénticas, lo que nos habla de la existencia de al menos dos series. Esto quedó confirmado por la publicación en 1978 de Eric Young al dar a conocer al traidor *Ruy Velázquez*, del que también encontró dos versiones, una en colección privada inglesa y otra de gran calidad que perteneció a Walter P. Chrysler.

A la vista de esto quedan todavía por aparecer más obras, entre las que, además de algún otro infante, deberíamos contar con el bastardo Mudarra y quizás con doña Lambra.

BENITO NAVARRETE PRIETO



Fig. 1. Gerhard de Jode, *El rey Jerjes*, 1585, grabado perteneciente al *Thesaurus sacrarum historiarum*.



Fig. 2. Francisco de Zurbarán y obrador, *Alvar Velázquez de Lara*, Castres, Museo Goya.



## [15] *Visión mística de san Bernardo*

hacia 1650-1660  
Óleo sobre lienzo, 118 x 90 cm.

PROCEDENCIA Colección particular; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Sevilla-Madrid 1996-1997, nº 35; Oviedo 1997, nº 22; Valencia 2000b, nº 27; Nueva York 2003, nº 17.

BIBLIOGRAFÍA Pérez Sánchez 1985, pp. 59-60; Pérez Sánchez en cat. exp. Sevilla-Madrid 1996-1997, pp. 106-107; Pérez Sánchez en cat. exp. Oviedo, 1997, pp. 74-75; Pérez Sánchez en cat. exp. Valencia, 2000, p. 126; Pérez Sánchez en cat. exp. Nueva York 2003.

San Bernardo estaba orando cuando se le apareció la Virgen con el Niño en brazos. María descubrió su seno, y premió al santo con un hilo de su propia leche, que en este cuadro aparece descrito de manera muy precisa. Se trata de un tema al que con frecuencia se denomina la "lactatio", y cuyo origen no se encuentra en las primeras biografías del santo, sino en un episodio apócrifo que probablemente nació de una interpretación de sus propias palabras. Así, en uno de sus sermones, escribió: *¿Qué teme llegar, y acercarse a María, nuestra fragilidad humana? Nada tiene de áspera, ni desabrida; nada de ceñuda; toda es suavidad, y a todos ofrece el más humano abrigo, y el néctar de sus pechos*<sup>1</sup>. A partir de este tipo de referencias, en el siglo XIV se formalizó la leyenda del regalo lácteo, que sirvió para simbolizar el hecho de que Bernardo fue un importante difusor y defensor del culto a la Virgen; mientras que el hilo de leche se entendía también en términos de sabiduría o inspiración. No es el único episodio de la iconografía occidental que tiene como tema la leche materna: con cierta frecuencia se hizo alusión a la virtud de la caridad a través de la escena, extraída de la historia antigua romana, en la que el anciano Cimón, que había sido condenado a morir de hambre, recibe la visita de su hija, que lo alimenta con sus propios pechos.

Dadas la singularidad y las posibilidades simbólicas del episodio, fue muy querido por los cistercienses, una orden que debe a ese personaje su época de mayor esplendor. Desde finales de la Edad Media y durante los primeros siglos de la Edad Moderna fue un tema representado con cierta frecuencia, y se convirtió en la historia más específicamente ligada a san Bernardo. En el caso del Siglo de Oro español, fue objeto de representación por artistas como Murillo, Juan de Roelas, Juan Carreño, Pedro de Mena y Alonso Cano. Este último, en vez de representar a la Virgen apareciéndose, mostró al santo orando ante una imagen mariana, de cuyo pecho brota milagrosamente un hilo de leche (Madrid, Museo del Prado).

Aunque con cierta frecuencia la aparición se representa en un exterior, en la obra de Espinosa transcurre en un interior

escasamente iluminado, lo que le sirve para subrayar la intimidad del encuentro de san Bernardo con la Virgen y para recrearse en la descripción del manto del monje, modelado por una gran profusión de pliegues que permiten jugar con las variaciones en la intensidad de los blancos. Frente a él, la Virgen viste manto oscuro y túnica ocre, lo que utiliza Espinosa para contrastarlos con los tonos marfil de la piel de su pecho, su cuello y su rostro. El pintor se ha esmerado en la descripción de esta zona, que ha resuelto de manera a la vez delicada y eficaz.

La calidad de los blancos del manto, la atmósfera intimista que reina en el conjunto, y el predominio de colores tierra hicieron que la obra se atribuyera a Zurbarán, hasta que Alfonso E. Pérez Sánchez propuso en 1985 su adscripción al pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa, llamando la atención, por una parte, en sus relaciones con *San Bernardo abrazado al crucifijo* de Francisco Ribalta (Madrid, Museo del Prado), nombre fundamental para entender el arte de Espinosa. Además, relacionó los tipos físicos de la Virgen y el Niño con los que aparecen en obras seguras de este pintor realizadas en la década de 1650.

Espinosa fue uno de los nombres fundamentales para el desarrollo de la pintura levantina tras la muerte de Francisco Ribalta en 1628. Su estilo hunde sus raíces en la obra de este artista, de su hijo y de Pedro Orrente; y prolongó los modelos, las técnicas narrativas, la gama cromática y los efectos lumínicos propios del naturalismo hasta las décadas centrales del siglo. La presente obra es una de sus piezas en las que logra un clima emotivo más delicado y en las que mejor demuestra hasta qué punto la técnica naturalista se adaptaba bien a la representación de escenas rebosantes de intimidad y recogimiento.

JAVIER PORTÚS

1. Cito por Durán 1990, p. 39.





[16] *El banquete de Ester*

hacia 1666

Óleo sobre lienzo, 111 x 139 cm

PROCEDENCIA Christie's Londres, 19 de abril de 1902; Christie's Londres, 14 de diciembre de 1990; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Sevilla-Madrid 1996-1997, nº 40; Oviedo 1997, nº 27; Barcelona-Bilbao 2003-2004, nº 32.

BIBLIOGRAFÍA Valdivieso 1992, p. 10; Pérez Sánchez en cat. exp. Sevilla-Madrid 1996-1997, pp. 116-117; Pérez Sánchez en cat. exp. Oviedo, 1997, pp. 84-85; Gerard-Powell y Ressort 2002, p. 343; Valdivieso 2011, p. 116.

La clave para conocer el tema de la obra la ofrece la inscripción “Rexina Ester”, que aparece en una cartela sobre uno de los arcos menores que flanquean al gran arco central que preside la composición. A través de ella, entendemos que lo que se desarrolla en primer término es el llamado “banquete de Ester”, una de las escenas que figuraban entre los temas del Antiguo Testamento que eran objeto frecuente de representación pictórica<sup>1</sup>. La causa de esa fortuna iconográfica hay que buscarla tanto en los ingredientes dramáticos de la historia como en el hecho de que propiciaba la representación de un contexto arquitectónico, decorativo y alimenticio de riqueza y esplendor. Además, Ester era una de las “mujeres fuertes” de la Biblia, es decir, de los personajes femeninos que, gracias a su determinación e inteligencia, jugaron un papel importante para la historia del judaísmo, salvando a su pueblo de situaciones críticas.

Ester había convocado a su esposo, el rey persa Asuero, a un banquete en el palacio de Susa. Los vemos ante la mesa, él presidiéndola en el eje de la composición, y ella a su derecha. Enfrente de Ester está Amán, el poderoso ministro que planeaba la exterminación del pueblo judío, y cuyos propósitos fueron denunciados por la reina durante ese banquete. Como resultado, esos planes fueron abortados, y Asuero expidió un decreto para la protección de los judíos en todo su imperio.

Tanta o más importancia que los contenidos narrativos, tienen en este lienzo los de carácter ambiental. El tema dio ocasión para describir los pormenores de un banquete suntuoso, un asunto muy querido por los artistas y el público de esa época. Vemos la mesa cubierta de viandas sofisticadas y recipientes lujosos, y a su alrededor pululando los servidores, entre los que se distingue una enana negra, que con su sola presencia connota el lugar como áulico. En los extremos se aprecian sendos “aparadores” cobijados por un dosel y cargados de vajilla de plata y oro. Para describirlos, Francisco Gutiérrez no solo pudo inspirarse en otras imágenes, sino también en la experiencia cotidiana, pues eran

estructuras que formaban parte de la cultura del lujo y el agasajo de su propia época, y estaban íntimamente asociadas a los conceptos de riqueza y ostentación. Así, las fuentes aseguran que los que colocó el duque de Oñate en 1634 en su palacio de Madrid para recibir al duque de Ariscot, contenían “treinta mil ducados de plata dorada”<sup>2</sup>.

Todo ello se desarrolla en un marco arquitectónico que se constituye como el verdadero protagonista del cuadro. Está presidido por una gran fachada compuesta, de orden gigante, abigarradamente adornada, y en cuyo centro se abre un gran arco a partir del cual se sucede un espacio cobijado por una cúpula y, al fondo, un patio palaciego. Esa fachada tan frontal y esa fuga crean un eje de simetría al que se somete toda la composición. Como es habitual en las obras de Gutiérrez, la construcción no describe una arquitectura real; y se inspira más bien en modelos grabados. En este caso se han encontrado concomitancias con una de las composiciones del holandés Vredeman de Vries, cuyos libros de modelos fueron muy utilizados por toda Europa<sup>3</sup>. Partiendo de ese tipo de propuestas arquitectónicas, Gutiérrez trabajaba exacerbando la decoración. El resultado es un espacio inventado, que no responde a la lógica arquitectónica sino a los dictados de la imaginación. Así, el banquete está teniendo lugar, contra toda costumbre, al aire libre, y la sucesión de espacios del fondo es completamente arbitraria.

El Museo del Louvre custodia una obra del mismo tema firmada por Gutiérrez en 1666. Cambia el escenario arquitectónico, pero hay una gran coincidencia en la descripción de la mesa, de los comensales y de lo que sucede a su alrededor, lo que invita a pensar en una fecha cercana para el cuadro de la donación Arango. Ambos ejemplifican perfectamente las dotes descriptivas y los intereses temáticos de Francisco Gutiérrez Cabello, un artista documentado en Madrid desde 1639, a quien Lázaro Díaz del Valle calificó hacia 1657 como “admirable pintor de perspectivas”<sup>4</sup>, y de quien no se había identificado ninguna obra segura



hasta 1972. Desde entonces cuenta ya con un nutrido catálogo de obras<sup>5</sup>, cuya calidad permite considerarlo el especialista en España más importante de su generación en la elaboración de cuadros cuyo contenido principal es un capricho arquitectónico que domina la composición, y que actúa como gran escenario en el que se desarrolla (a pequeña escala) una escena generalmente bíblica o mitológica. Era un género que respondía al gusto por la bizarría y el capricho de muchos coleccionistas, y que estaba teniendo un importante desarrollo en Italia.

De hecho, cuando se subastó en 1990, este cuadro estaba atribuido a Pietro Francesco Garoli.

JAVIER PORTÚS

1. Se describe en el llamado *Libro de Ester* (7, 1-6). Sobre su fortuna artística, véase, entre otros, Bornay 1998, pp. 149 y ss.
2. Gascón de Torquemada 1991, p. 361.
3. Resson en Gerard-Powell y Resson 2002, p. 343.
4. Díaz del Valle 2008, p. 292.
5. Sobre todo, Valdivieso 1982, 1992 y 2011.



## [17] *La danza de Salomé ante Herodes*

1673-1675

Óleo sobre lienzo, 177 x 148 cm

PROCEDENCIA Juan de Bárcena, Sevilla, 1675; Juan José de Bárcena, Sevilla, 1676; Francisco de Bruna, Sevilla, 1803; Marquesa de Negrón; José de Madrazo, Madrid, 1848, 1856; José de Salamanca, Madrid, 1860, 1868; colección particular, Portsmouth, New Hampshire, 1881; A.C.A. Kaye, Boston, 1986; Colección Arango, 1987; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Sevilla-Madrid 1991, n.º 76; Venecia 1993, p. 138; México 1993, pp. 234-236; Sevilla-Madrid 1996-1997, n.º 53; Oviedo 1997, n.º 34.

BIBLIOGRAFÍA Madoz 1848, p. 350; Catálogo... Madrazo 1856, p. 104; Catálogo... Salamanca s.a., p. 101; Gestoso 1917, p. 133; Kinkead 1986, pp. 82-84; Valdivieso 1988, pp. 176 y 285; Valdivieso en cat. exp. Sevilla-Madrid 1991, pp. 246-249; Pareja en cat. exp. México 1993, pp. 234-236; García de la Torre 1991, pp. 90-93; Pérez Sánchez en cat. exp. Sevilla-Madrid 1996-1997, pp. 148-149; Pérez Sánchez en cat. exp. Oviedo 1997, p. 100; Pérez Sánchez 2010, p. 379; Valdivieso 2013, p. 91.

En primer término una muchacha lujosamente ataviada baila tocando unas castañuelas. Lo hace enfrente de una mesa que preside una pareja. La riqueza de las indumentarias, la presencia de músicos en la parte superior del fondo, la profusión de platos y otros recipientes dorados, la lujosa alfombra que hay sobre el suelo, o el amplio y opulento escenario arquitectónico sitúan la escena en un contexto de lujo y esplendor. Su contenido era perfectamente inteligible para cualquier espectador, que no habría dudado en identificar a la bailarina con Salomé y a quienes presiden la mesa con Herodes y su mujer Herodías, que era a la vez madre de Salomé. La historia aparece narrada en tres de los cuatro evangelios, pues forma parte fundamental de la vida de san Juan Bautista. San Marcos la describe así (6, 21-24): *Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates, y a los tribunos, y a los principales de Galilea, entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: Pídemelo que quieras, y te lo daré*. Por consejo de su madre, pidió la cabeza del Bautista, que le fue ofrecida en una bandeja.

Se trata de uno de los relatos evangélicos en los que aparecen más elementos dramáticos y novelescos, y de los que tienen una mayor carga erótica, pues en él se mezclan el lujo, el baile, la seducción y la muerte. Eso ha hecho que Salomé haya sido una figura con un gran poder inspirador, y de ello tenemos prueba en esta obra, una de las composiciones más afortunadas de Valdés Leal, y en la que el pintor ha sabido explotar mejor sus dotes narrativas y su capacidad para expresar sofisticación, gracia y erotismo.

Situando a Salomé en un primer plano de la composición, vistiéndola con un rico y llamativo traje rojo, describiéndola como una muchacha bella y seductora y haciendo que interprete un paso de baile lleno de gracia y movimiento, la convierte en la protagonista absoluta de la obra. A su alrededor, Herodes y los demás comensales

se sitúan en un espacio algo más penumbroso, y su cromatismo es menos vivo, lo que sirve para subrayar el protagonismo de la joven. Valdés Leal ha sabido relacionar de manera muy verídica los gestos y actitudes de un elevado número de personajes, creando una obra de extraordinario equilibrio y de una gran eficacia comunicativa.

Este cuadro formaba parte de una serie de escenas de la vida de san Juan, que se describen en el inventario de bienes de Juan de Bárcena, en septiembre de 1675, como *diez lienzos, seis grandes [sic] y tres pequeños que contienen la historia de san Juan*<sup>1</sup>. Unos meses después su hijo, Juan José de Bárcena, acabó de pagar a Valdés Leal por *unas pinturas que se componen de la historia de san Juan en siete lienzos grandes y tres sobrepuertas*<sup>2</sup>. En 1803, los siete cuadros grandes se citan en el inventario de los bienes de Francisco de Bruna, asistente de Sevilla. Algunas de esas obras permanecieron en el seno de la familia, pues en 1856, en la colección de José de Madrazo había cuatro historias de Valdés Leal relacionadas con san Juan Bautista, que procedían de la marquesa de Negrón, pariente de Bruna. Entre esos cuadros aparece *El convite de Herodes*, que se describe así: *Mientras están a la mesa el rey con su esposa y los magnates del reino, baila Salomé. Por unos arcos del fondo, a la izquierda del que mira, que es la entrada del salón, se ve celaje*. Esa descripción, y sus medidas (177 x 146 cm) no dejan lugar a dudas acerca de que se trate del cuadro de la donación Arango. Las otras tres escenas representaban *La aparición del ángel a Zacarías*, *La predicación del Bautista* y *La visitación*<sup>3</sup>. En esos años fueron vistos por Pascual Madoz, que describe el banquete de Herodes como “cuadro bellísimo”<sup>4</sup>. De Madrazo pasó a otra de las grandes colecciones españolas del siglo XIX: la del marqués de Salamanca<sup>5</sup>.

El único cuadro que se había identificado hasta ahora de la serie es el de la donación Arango. Además, la documentación existente invitaba a fecharlo hacia 1675, poco antes de la muerte de su





primer propietario. Sin embargo, es posible identificar otra pieza de la serie, que introduce un elemento nuevo a la hora de fijar una datación. Se trata de *La visitación* (The San Diego Museum of Art), cuyas medidas (176 x 144 cm) coinciden con las de Salomé<sup>6</sup>. Es la misma obra que se cita en las colecciones Madrazo y Salamanca<sup>7</sup> y está firmada en el año 1673, lo que sugiere la necesidad de adelantar la fecha que normalmente se utiliza cuando se trata de esta serie, que debió de ser comenzada ese mismo año, pues el anterior Valdés Leal trabajaba en Córdoba.

JAVIER PORTÚS

JOSÉ ANTOLÍNEZ  
Madrid, 1635 - 1675

## [18] *La Asunción de la Virgen*

hacia 1670  
Óleo sobre lienzo, 165 x 116 cm.

PROCEDENCIA Mercado español del arte; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

José Antolínez fue, junto con Mateo Cerezo, Juan Martín Cabezalero y Juan Antonio Escalante, uno de los principales representantes de la generación de pintores activos en Madrid inmediatamente posterior a la de Carreño, Francisco Rizi y Herrera el Mozo. Los cuatro tienen también en común su muerte prematura, la alta calidad técnica que alcanzaron, y un estilo en el que se reflejan las influencias de la pintura veneciana del siglo XVI con las de los pintores barrocos flamencos, especialmente Rubens y Van Dyck. De todos ellos Antolínez es aquel cuyo catálogo incluye una mayor variedad temática.

Entre los temas más frecuentes en la obra de estos artistas y de buena parte de sus colegas activos en España en esa época, figuran las representaciones marianas, especialmente las Inmaculadas. Fue un asunto que interesó con frecuencia a Antolínez, uno de los artistas de su época que nos ha dejado un número mayor de obras de ese tipo. En su corta carrera, que no alcanza las dos décadas de producción propia, realizó cerca de una veintena de versiones, que se fechan a partir de 1658. En la década siguiente, y coincidiendo con sucesos importantes en la promoción del culto concepcionista, firmó y fechó varias obras notables con ese tema, como las del Prado (1665), Lázaro Galdiano (1666) o el museo de Múnich (1668), entre otras. A lo largo de todas ellas se advierte una evolución en su estilo, con un estadio inicial en el que el dibujo y el volumen adquieren gran importancia, y que va derivando hacia fórmulas en las que el color tiene un protagonismo progresivo. Compositivamente, sus Inmaculadas se fueron haciendo con el tiempo algo más ampulosas.

1. Dado a conocer en Kinkead 1986, pp. 82-84.
2. 8 de mayo de 1676. Gestoso 1917, p. 133; El primero en relacionar el documento con este cuadro fue Kinkead 1986, pp. 82-84. Una transcripción reciente del documento, en Kinkead 2007, p. 551.
3. *Catálogo... Madrazo* 1856, pp. 103-104. En esa misma colección se citan una cabeza de san Juan y otra de san Pablo del tamaño del natural, y aunque no se indica su procedencia, nos preguntamos si no se tratarían de dos de las tres sobrepuestas.
4. Madoz 1848, p. 350.
5. *Catálogo... Salamanca* s.a., p. 101.
6. Cat. exp. Sevilla-Madrid 1991, n.º 72.
7. *Catálogo... Salamanca* s.a., p. 101. Se indica que está firmado. Linnik (1995, p. 158) publicó un boceto con el *Nacimiento del Bautista* (colección particular, París), creyéndolo preparatorio para la serie. Pero su formato es excesivamente apaisado.

La referencia a las Inmaculadas es importante, pues la evolución compositiva que se produjo en este tema sirve para proponer respecto de la *Asunción* una fecha cercana a 1670, contemporánea a obras como la citada *Inmaculada* de Múnich, que invade buena parte de la superficie del lienzo. Una firma en el ángulo inferior derecho atestigua su autoría por parte de Antolínez. Está escrita en capitales, y a un tamaño considerable, lo que nos habla de la seguridad en sí mismo que tenía el pintor, y que confirman otras fuentes de la época, como el tratado de Palomino (1724). Firmas similares aparecen en varias obras, como en una de las Inmaculadas del Prado, o la del convento de las Juanas de Alcalá de Henares. Las características estilísticas, o la tipología de los angelitos y la Virgen, son comunes a las obras Antolínez. La cabeza de María tiene unos rasgos similares a los de sus Inmaculadas, y resulta especialmente característica la boca, fina, pequeña, y con el labio inferior redondeado. Igualmente, el cabello largo y rizado es muy característico y cae de manera parecida sobre sus hombros.

Aunque durante el Siglo de Oro se produjo en ocasiones una contaminación entre los temas de la “Concepción” y la “Asunción” de la Virgen, en este caso Antolínez ha remarcado diferencias importantes respecto de sus “Inmaculadas”, con objeto de mostrar inequívocamente que estamos ante la subida de María a los cielos. Son diferencias de carácter narrativo y cromático. Así, frente a la combinación de túnica blanca (o marfil) y manto azul, que aparece invariablemente en sus concepciones, en este caso la túnica es encarnada y de una suntuosidad y profundidad que evoca a Tiziano





y nos recuerda que su autor fue uno de los artistas españoles de su época que manejaron el color de una manera más sutil. El uso de túnicas encarnadas en el tema de la Ascensión se documenta en otras obras de los siglos XVI y XVII españolas e italianas. Desde el punto de vista narrativo, diferencia esta obra de las Inmaculadas de su autor la ausencia de símbolos de las letanías, y el hecho de que la Virgen aparece con los brazos abiertos y la cabeza dirigida hacia lo

alto, subrayando así el impulso ascensional y contrastando con las manos juntas y la mirada baja de sus concepciones.

Desde el punto de vista del catálogo de Antolínez, se trata de una obra muy interesante, pues sirve para ampliar su variedad temática y, al mismo tiempo, constituye un hermosísimo ejemplo de la capacidad del pintor para sacar un gran partido a las combinaciones de colores cálidos y fríos.

JAVIER PORTÚS

CLAUDIO COELLO  
Madrid, 1642-1693

### [19] *Visión de Simón de Rojas*

1663-1665  
Óleo sobre cobre, 35,2 x 26,4 cm

PROCEDENCIA Carlos Camaño, conde de las Almenas; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

BIBLIOGRAFÍA Sullivan 1989, pp. 93 y 165, cat. n.º P6.

Claudio Coello configuró un estilo propio de gran sensualidad cromática y precisión ejecutiva basado en buena parte en su conocimiento de las obras de Tiziano y Rubens presentes en las colecciones reales españolas. Tras formarse con Francisco Rizi, Coello emprendió una exitosa carrera que le llevó a trabajar para la nobleza, el clero y la corona, principalmente en Madrid.

La Virgen con el Niño en el regazo aparece en un trono de nubes y rodeada de querubines ante un fraile trinitario, que es representado en el ángulo inferior derecho con el hábito de su orden (la cruz trinitaria figura sobre el escapulario). La escena transcurre en un jardín monumental; en el último plano, dos figuras de niños irrumpen en ella ascendiendo por una escalinata.

Esta obra de juventud de Coello sigue de manera relativamente cercana ciertos modelos de su maestro Francisco Rizi, como los empleados en los relieves fingidos para la decoración de las pechinas de la iglesia de san Plácido de Madrid. Su ejecución suelta y abocetada, cercana al *sfumato*, está en relación con sus pequeñas dimensiones.

La pintura representa la milagrosa aparición de la Virgen con el Niño al padre trinitario Simón de Rojas (1552-1624), fallecido en fama de santidad y canonizado siglos más tarde<sup>1</sup>. El fraile sostiene en su mano izquierda el llamado “rosario del Padre Rojas”, de 72 cuentas blancas y de cordón azul, que alcanzó gran popularidad. Muy influyente en los medios cortesanos, Rojas fue confesor de la reina Isabel de Borbón y preceptor de los infantes Fernando y Carlos de Austria. La visión le inspiró la fundación en 1611 de la Congregación de Esclavos del Dulce Nombre de María, conocida como del “Ave

María”, de ahí las palabras inscritas sobre la filacteria que representa su diálogo con la Virgen. A los pies del fraile aparece una canasta con panes, alusión a sus obras de caridad con los presos de Madrid.

El encargo está probablemente relacionado con la Congregación del Ave María fundada por Rojas, que contaba tanto con miembros de la familia real y de la nobleza, como con pequeños cortesanos, entre los que probablemente se encontraba el comitente de la obra, la cual, por su reducido tamaño, hubo de ser creada para la devoción particular.

Sullivan ha propuesto fechar el cuadro hacia 1663-1665 basándose en las analogías con la *Visión de san Antonio de Padua* (Chrysler Museum, Norfolk, 1663)<sup>2</sup>. La composición en diagonal es la misma y Coello retoma el recurso de los personajes que llegan desde el fondo de la escena por una escalera. Estas figuras truncadas introducen un notable efecto de dinamismo y teatralidad a la composición. Coello demuestra en esta obra de juventud las líneas principales de su formación, que luego se desarrollarán a lo largo de toda su carrera. El prototipo de la Virgen con el Niño puede recordar aun algunos de su maestro Rizi y particularmente la *Lactación de san Bernardo* en el convento de san Plácido en Madrid. El apego al venecianismo, dominante en Madrid en los años 1660, queda de manifiesto, además del recurso a elementos arquitectónicos monumentales y a figuras truncadas, en la elección de un colorido suave con un protagonismo especial de los celestes y rosados<sup>3</sup>. Precisamente, el diálogo equilibrado de los tonos celestes, rosáceos y blancos que se encuentra aquí bien esbozado será resuelto magistralmente en la *Apoteosis de san Agustín* (1664, Museo del Prado). La escalinata como marco para







la composición se retomará por el maestro en numerosas ocasiones; por cercanía cronológica puede señalarse la *Anunciación* de san Plácido (1668). La pareja de personajes que ascienden por ella pueden verse en la *Entrega del Rosario a santo Domingo* de la Academia de San Fernando (1668-1669). Así mismo, la firma inscrita en un peldaño que presenta el cuadro de Oviedo se encuentra en su *Presentación de Jesús en el Templo* (1660, Museo del Prado).

Coello debió de conocer el cuadro de Gaspar de Crayer del mismo asunto en los Trinitarios Calzados de Madrid (Museo del Prado, fig. 1)<sup>4</sup>. En casa de Rizi pudo conocer el diseño que este había hecho hacia 1654 para un grupo escultórico del retablo de la Virgen de la

Expectación en el mismo convento (British Museum)<sup>5</sup>. En 1766, fecha de beatificación de Rojas, Francisco Preciado de la Vega retoma el tema en un lienzo de composición muy similar a la de Coello grabado por Giovanni Ottaviani, y en un cobre, hoy en el mercado de arte.

DAVID GARCÍA CUETO Y EDUARDO LAMAS-DELGADO

1. Aliaga 2009.
2. Sullivan 1986, p. 165.
3. García Cueto 2016.
4. Carlos Varona, de 2007, p. 336.
5. Lamas-Delgado 2013.



Fig. 1. Gaspar de Crayer, *La Virgen y el Niño imponen el cordón del Ave María a Simón de Rojas*, hacia 1640, Madrid, Museo Nacional del Prado.



## [20] *Una procesión en la catedral de Oviedo*

1837

Óleo sobre lienzo, 101 x 71 cm

PROCEDENCIA Colección Artaza; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Madrid 1837; Madrid 1838 y Oviedo 2006, n.º 18.

BIBLIOGRAFÍA Semanario 1837, p. 343; Semanario 1838, p. 478; Vestey 1875, p. 284; Murguía 1879, p. 160; Ossorio 1883-84, p. 528; Enciclopedia 1921, tomo XLIII, p. 741; Vegué y Goldoni y Sánchez Cantón 1921, p. 120; Arias 1986, pp. 68, 72, 217-218, n.º 48, fig. 27; Crabiffosse 1994, p. 34; cat. exp. Oviedo 2000, p. 28; cat. exp. Covadonga 2001, p. 267; Marcos 2001, p. 51; cat. exp. Oviedo 2006, pp. 70-73 y repr. p. 71; Barón 2014, p. 34, repr. p. 33, fig. 34.

Genaro Pérez Villaamil y Duguet es el más destacado paisajista romántico español. Influido por el pintor escocés David Roberts (1796-1864), a quien conoció en 1833, su obra se caracterizó a partir de entonces por la interpretación fantástica y grandilocuente de monumentos, ciudades y naturaleza, siempre bañados por efectos lumínicos de gran intensidad poética. Fue además un extraordinario dibujante, que inmortalizó en numerosas acuarelas y dibujos de trazo preciso y firme buena parte de los monumentos que visitó durante sus frecuentes viajes por España. Algunos de ellos servirían después como base para las litografías de la *España artística y monumental*, proyecto editorial de gran envergadura desarrollado entre 1842 y 1850. En 1845 fue nombrado Teniente Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y catedrático de Paisaje de la misma, institución desde donde influyó, a través de su labor docente, en toda una generación de paisajistas españoles.

A tenor de la documentación y obras que se han localizado hasta la fecha, el pintor debió de realizar al menos cinco viajes por Asturias, quizás motivados por el proyecto de la *España artística y monumental* —en el que parece que ya se encontraba trabajando en la temprana fecha de 1837 y que todavía le ocuparía en 1850<sup>1</sup>—, o quizás simplemente atraído por la naturaleza de la región donde, según reconocía el artista en 1846, *me esperan estas hermosas montañas que me tienen loco y encantado*<sup>2</sup>. Sea como fuere, Asturias le sirvió de ambientación para la realización de algunos de sus cuadros más importantes, entre los que figuran, además del que ahora nos ocupa, la *cueva de Covadonga*, 1850 (Museo de Bellas Artes de Asturias), *Procesión en Covadonga*, 1851 (Patrimonio Nacional) e *Inauguración del ferrocarril de Langreo por la Reina Gobernadora. Entrada del tren en Gijón*, 1852 (Ministerio de Fomento). Estas excursiones están datadas en torno a 1837<sup>3</sup>, en septiembre de 1846<sup>4</sup>, entre mediados de agosto y finales de septiembre de 1850, entre el verano y el otoño de 1851 y en agosto de 1852<sup>5</sup>. Hasta el momento, las mejor documentadas son las correspondientes a 1846 y 1850,

pero, en base a la producción conservada, se puede deducir cómo en todas ellas mostró particular atención a aquellos que fueron sus principales intereses: la arquitectura medieval, los tipos populares, sus trajes y costumbres y, por supuesto, la naturaleza sublime asturiana. En cuanto a la catedral de Oviedo, fue sujeto de su obra al menos en nueve ocasiones: en una aguada datada en 1837 (Museo de Bellas Artes de Asturias, cód. 4997); en el lienzo de ese mismo año de la colección Arango y en una copia o réplica del mismo, sin datar; en una hojalata de pequeñas dimensiones conservada en el Museo Nacional del Prado (P8065/18), realizada en torno a 1837; en varios dibujos fechados en septiembre de 1846, en donde representa de nuevo la fachada (colección particular) pero también varias vistas del interior, como la Cámara Santa (Museo de Bellas Artes de Asturias, cód. 2521) o el desaparecido trascoro (Museo de Bellas Artes de Asturias, cód. 2524), y, por último, en un bosquejo del *Mercado del pescado de Oviedo* que tiene como fondo la torre y en un dibujo sobre *La presentación del Sudario en la catedral de Oviedo*, ambos pergeñados en septiembre de 1850.

El cuadro muestra una fantasía arquitectónica inspirada en el templo ovetense ante el que se desarrolla una procesión ambientada en el siglo XVI. Identificado por la crítica de la época como la *Catedral de Oviedo en el siglo XVI, en el acto de la procesión del Corpus*, se destacaba entonces tanto la *exactitud en los complicados detalles de aquella arquitectura gótica* como la *gracia con que están tocadas y agrupadas el sinnúmero de figuritas de este cuadro, las cuales se ballan vestidas con notable propiedad*<sup>6</sup>.

La torre de la catedral de Oviedo es el eje de la composición, ligeramente descentrado hacia la izquierda, y el único elemento “exacto” o real del lienzo, pues el resto de las arquitecturas están construidas a partir de elementos dispares combinados con un personal eclecticismo. Algunos seguramente estén basados en los apuntes realizados durante sus viajes por España, por ejemplo de la catedral de Burgos y de la arquitectura civil de Toledo, mientras







Fig. 1. Genaro Pérez Villaamil, *Catedral de Oviedo*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

que otros serían totalmente imaginados, aunque afines al estilo gótico francés y del norte de Europa. La torre, en cambio, es definida desde el arranque de su primer cuerpo con nitidez y fidelidad, salvo en los pináculos, aparentemente más altos y separados del cuerpo central. Por ello, es probable que para la realización de este lienzo Pérez Villaamil se basase en la aguada fechada en 1837 (fig. 1, Museo de Bellas Artes de Asturias, cod. 4997), que representa, con gran precisión y desde el mismo punto de vista, la fachada de este edificio, caracterizado por sus tres naves, su única torre y las capillas de



Fig. 2. Genaro Pérez Villaamil, *Catedral de Oviedo*, Madrid, colección particular.

Santa Eulalia y Santa Bárbara que se erigen a ambos lados, frente a una redimensionada plaza con diversas figuras populares dispersas. Este dibujo, de encuadre muy similar a otro más exhaustivo firmado el 8 de septiembre de 1846 y en el que se incorpora así mismo una procesión —en este caso, portando la urna de Santa Eulalia de Mérida (fig. 2, colección particular)—, debió de servir también como base para la *Fachada de la catedral de Oviedo* del Museo Nacional del Prado (fig. 3, P-8065/18), en la que se aprecian igualmente ambas capillas laterales<sup>7</sup>.



Fig. 3. Genaro Pérez Villaamil, *Fachada de la catedral de Oviedo*, en *Díptico con 42 vistas monumentales de ciudades españolas*, hacia 1835-1839, Madrid, Museo Nacional del Prado.

La plaza aparece recorrida de derecha a izquierda por una procesión en la que puede identificarse, según han señalado tanto Emilio Marcos como Javier Barón, el paso de la Virgen barroca de la Soledad<sup>8</sup>, que nada tiene que ver con el Corpus ovetense, sino con la Semana Santa. La Virgen de la Soledad aparece también en la hojalata del Prado, aunque en esta versión el gentío se aleja de la Catedral en una espaciosa y ficticia plaza, mientras que en el ejemplar de la colección Arango las figuras se concentran en torno al edificio, penetrando en él a través de una puerta situada a la izquierda de la escena, por donde ya desaparecen la cruz de guía y los dos ciriales de apertura. Como en otras procesiones pintadas por el artista, predomina la variedad de tipos que, al igual que el ajuar litúrgico, son tratados con precisión y una gran variedad cromática pese a la brevedad de la técnica.

La escena, de colorido cálido y brillante, ha sido pintada con gran riqueza matérica y aparece envuelta por una característica luz

dorada, que baña especialmente la parte central de la composición. La portada del edificio y la torre son además tratadas con sus habituales y efectistas filigranas de pasta pictórica, que enfatizan los puntos de luz y las decoraciones escultóricas. Estos efectos contrastan con los bruscos contraluces de los extremos, que contribuyen, junto a la entonación dorada y la suave tonalidad del cielo, a generar una atmósfera vaporosa y de ensoñación.

El lienzo está firmado y fechado en el ángulo inferior derecho “G.P. de Villaamil 1837”. Figuró en la muestra de pinturas organizada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en septiembre de 1837 y, con el título *La procesión*, en la promovida por el Liceo Artístico y Literario Español en febrero de 1838. En su monografía sobre el pintor, Arias menciona una réplica de menor calidad, *con ligeras pero claras, variantes en personajes y arquitecturas*<sup>9</sup>, que perteneció a la colección Zulueta.

MARÍA SOTO CANO

1. Arias 1986, pp. 65 y 386. Arias documenta la existencia de un álbum que incluye 114 croquis de Asturias y Galicia realizados entre el 7 y 22 de agosto de 1850. En su primera hoja figura la siguiente inscripción “Esp.<sup>a</sup> Artea. y Monumental. 18.<sup>a</sup> Excursión. Libro de croquis del natural copiados por Villaamil”.
2. Carta de Genaro Pérez Villaamil a Francisco del Busto, 12.9.1846 (cita extraída de Arias 1986, p. 126).
3. Antes del mes de septiembre, en el que expone por primera vez esta obra en la Academia de San Fernando.
4. Fecha en la que fue nombrado socio de mérito de la Real Sociedad Económica de los Amigos del País de Asturias (cat. exp. Oviedo 2006, p. 73).
5. En relación a los viajes de Pérez Villaamil por Asturias resulta indispensable consultar Arias 1986, Menéndez-Pidal 1960 y Marcos 2001.
6. *Semanario* 1837, p. 343.
7. Véase Barón 2014, p. 34.
8. Cat. exp. Oviedo 2006, p. 70 y Barón 2014, p. 34.
9. Arias 1986, p. 218.



## [21] *Buffalo, cantor de Montmartre*

1907

Óleo sobre lienzo, 193 x 116 cm

PROCEDENCIA John Levy Galleries, Nueva York, en 1927; vendido en Parke-Bernet Galleries, Nueva York, 4 de noviembre de 1938; Mr. John A. Ritchie, Nueva York, fecha desconocida; Mr. George G. Guller, Nueva York, hacia 1949; El Escorial Libros y Pinturas, Nueva York, 1963; Colección Arango, ¿1963?; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Búfalo 1909; Nueva York 1909, n.º 7; Boston 1909; San Francisco 1928, n.º 238.

BIBLIOGRAFÍA Cat. exp. Nueva York 1909, p. 122, cat. 7 (*Le chanteur montmartrois, "Buffalo"*), repr. en blanco y negro p. 27; Luther 1909, p. 145 (*"Buffalo", the Montmartre Singer*), repr. en blanco y negro en la p. 143; *Academy* 1909, p. 170 (*Buffalo, chanteur montmartrois*), repr. en blanco y negro p. 172; Bénédite 1912, repr. en blanco y negro en la p. 23; Frenzi 1912, (*El cantor Buffalo*), repr. en blanco y negro p. 14; cat. exp. San Francisco 1928, p. 109 (*Buffalo le Chanteur, Montmartrais*); Lafuente 1950, p. 227, n.º 270 (*El cantor Buffalo*).

La obra de Ignacio Zuloaga se encuentra íntimamente ligada al Realismo, estilo en el que se formó casi de manera autodidacta a finales de 1880 entre Madrid y Roma, y que perfeccionó poco después en el París de fin de siglo. Allí, desde su llegada, producida en 1889, se interesó por un realismo de corte social y de estética simbolista que dio como primer resultado unas obras de paleta fría y atmósferas poéticas, protagonizadas por las anónimas y solitarias figuras de los suburbios parisinos. Zuloaga recogió estas visiones en pequeños formatos y las expuso públicamente, como el *Barrendero* (1890), que presentó a la Exposición General de Barcelona en 1891, o la imagen sobre la prostitución titulada *Poca suerte* (1891), que mostró en Salon des Indépendants de París en 1892. A pesar de este primer interés, su obra sufrirá en 1898 un golpe de timón que provocó un éxito internacional sin precedentes en la pintura española desde los tiempos de Goya, salvando la breve, pero fecunda producción de Mariano Fortuny, y solo comparable a la del pintor valenciano y coetáneo suyo Joaquín Sorolla.

Zuloaga dio paso este año a un inusitado interés por la vida campesina de los pueblos de Castilla, concretamente de Segovia, que ahora, en cambio, recogía en grandes lienzos. Nuevamente los protagonistas eran figuras singulares y humildes como *El poeta don Miguel* (1898) o *El alcalde de Riomoro y su mujer* (1898). Por su parte, obras como *Víspera de la corrida* (1898) le consagraron a nivel internacional, situándole como un artista genial y único, mientras que en el país que le vio nacer se le tildaba de hurgar con sus obras en la crisis nacional producida tras el desastre del 98. No tardó en clasificarse su visión de España como extemporánea. Su éxito irritó profundamente a las viejas estructuras en las que se sustentaba el arte español, tanto a las instituciones, como a sus dirigentes, los certámenes artísticos y sus jurados, la crítica de arte y por extensión, alienada completamente por los anteriores, a la opinión

pública, situación que se mantuvo vigente hasta bien entrado el siglo XX.

Debido a su carácter y a las relaciones familiares, Zuloaga siempre se movió en círculos intelectuales selectos y cosmopolitas. Sin embargo, el pintor eibarrés nunca dejó de mostrarse atraído por el radiante magnetismo de la vida bohemia y mundana, motivo por el cual sus obras se plagaron de personajes singulares, bien fueran de París o de Segovia, como mendigos, enanos, cheposos, morfinómanas, gitanas, prostitutas, echadoras de cartas, bailarinas, cantantes, cupletistas, picadores o toreros.

La presente obra, firmada en el ángulo inferior derecho, recoge a uno de esos tipos peculiares del mundo bohemio: el cantor Buffalo. Un miembro activo de los café-cantantes de Montmartre, concretamente de su parte más alta y agitada, conocida como la *Butte*, y de cuyo perfil biográfico apenas se tiene conocimiento. Al respecto, se sabe que era de origen borgoñés, concretamente de la localidad de Yonne<sup>1</sup>, y que se trasladó a París, donde su voz de barítono y su guitarra rápidamente le hicieron destacar por las calles de Montmartre como un *chanteur populaire*<sup>2</sup>. Fue un *interprète del cancionero casi analfabeto, pero no carente de talento*<sup>3</sup> que, tras estos humildes inicios, empezó a sobresalir a mediados de 1890 en varios cabarets artísticos y literarios, como el prestigioso *Chat Noir*<sup>4</sup>. En 1895 debutó en el recién estrenado Trianon-Concert y desde esa fecha se sabe que actuó en el popular cabaret *À l'Yvette*, convertido en 1899 en *L'Alouette*, en donde alcanzó cierta notoriedad<sup>5</sup>. También participó en *Le Caveau de la Gauloise*, en *L'Ane Rouge* y en el *Cabaret Bruant* —fundado por el célebre cantante Aristide Bruant en 1895 en sustitución de su prestigioso *Le Mirliton*<sup>6</sup>—. En este establecimiento, con un marcado carácter comercial y turístico, y con la entrada del nuevo siglo, Buffalo desarrollaría la mayor parte de su carrera, sobresaliendo fundamentalmente por sus





interpretaciones del repertorio de Bruant que se encontraba ya apartado del escenario<sup>7</sup>.

En 1907, precisamente cuando formaba parte del plantel del popular *Cabaret Bruant*, Buffalo fue retratado en París por Zuloaga<sup>8</sup>. Como de costumbre en la producción del pintor eibarrés, su retrato se encuentra a mitad de camino entre una representación íntima y personal y la imagen de un popular y singular personaje. En la obra destaca, además de la captación psicológica o el virtuosismo en las calidades matéricas, la pose solemne del bardo, que el pintor enmarca sobre un vistoso telón verde esmeralda. Nada sugiere la profundidad. La pose, la iluminación y el marcado contraste aumentan la atención sobre la propia figura, que se yergue ante el espectador sosteniendo su principal atributo, la guitarra. La obra es un buen ejemplo de la particular puesta en escena de las obras de Zuloaga, donde prevalece una teatralidad encargada de hacer patente la división entre las figuras y los fondos, en favor de las primeras, y que será una de sus señas de identidad<sup>9</sup>.

Zuloaga debió de tener en gran estima a Buffalo, a tenor del segundo retrato que le realizó en París en 1913 y en el que el bardo posa vestido a la manera de Aristide Bruant (fig. 1). Y es que, a fin de aprovechar su proyección comercial, el *Cabaret Bruant* contaba con dobladores que, como Buffalo, además de cantar su repertorio, se caracterizaban como el célebre cantante. Fue precisamente este año cuando Zuloaga realizó dos de sus mejores retratos, el del escritor Maurice Barrés y el de la poetisa Anna Elisabeth de Brancovan, más conocida como la condesa Mathieu de Noailles. En este segundo retrato de Buffalo, el pintor colocó al cantante delante de un pesado cortinaje decorado con una vista de la *Butte*, donde se reconocen el *Moulin de la Galette* y la iglesia del Sacré-Coeur. Una premeditada contextualización que, al igual que la vista de Toledo

situada al fondo del retrato de Barrés y el pequeño bodegón en el retrato de la condesa de Noailles, pretende escenificar la profesión y el contexto en el que habitualmente actuaba el cantante borgoñés.

JAVIER NOVO

1. Anónimo 1899, p. 3.
2. Bauchery y Croze 1894, pp. 234-240.
3. Herbert 1967, p. 325.
4. "(...) El Sr. Buffalo, el renombrado cantante de Montmartre que ha tenido tanto éxito en el Chat-Noir y en los cabarets artísticos". Véase Frivolet 1895, p. 3.
5. Sanborn 1905, p. 290. Acompaña el texto un retrato de Buffalo dibujado por el artista neoyorquino Vaughan Trowbridge (1869-1945).
6. En todos estos establecimientos Buffalo compartió repertorios con los afamados cantantes Gaston Couté, Eugénie Buffet, Aristide Bruant o Marcel Legay, aunque nunca estuvo a su altura, tal y como recoge René Devilliers: "Por último, estaba el cantante Buffalo, un tipo extraordinario al que habíamos apodado 'el Marcel Legay' de los pobres" en Devilliers 1946, p. 32. En 1906 Adolphe Brisson, rememorando la grandeza y decadencia de los cabarets de Montmartre, recordaba cómo Buffalo "nunca fue una 'estrella' de Montmartre, aunque sí tuvo su momento de notoriedad", y cómo a lo largo de su trayectoria había "visto los fastos y la decadencia de la *Butte*", Brisson 1906, p. 1. Buffalo también destacó por su éxito en el cabaret artístico del *Vieux-Paris* concebido para la Exposición Universal de 1900.
7. Se conservan varios registros sonoros del repertorio de Bruant interpretados por Buffalo. Algunas de estos temas, registrados por la compañía Pathé, se pueden escuchar en la Biblioteca Nacional de Francia o en la Universidad de California en Santa Bárbara.
8. Lafuente 1950, p. 227, n.º 270.
9. Antes de 1907 Zuloaga ya se había interesado por el retrato. Durante la década de 1890 había abordado una serie de cabezas y bustos en línea con la estética simbolista, así como sus primeros retratos de cuerpo entero en los que fue desarrollando su particular estilo. Estos retratos, por lo general, guardaban un carácter afectivo o eran el resultado de encargos donde mediaba cierto grado de amistad. Nada tienen que ver, por lo tanto, con los que posteriormente realizará sistemáticamente, fundamentalmente a raíz de sus exitosas giras por Estados Unidos, así como durante las últimas décadas de su vida, y en los que en muchos de ellos se muestra falto de originalidad y frescura. Precisamente, en la primera de esas giras norteamericanas, realizada en 1909, se encontró este retrato de Buffalo, tanto entre las veintidós obras expuestas en la Albright Art Gallery de Buffalo, como entre las treinta y ocho seleccionadas para la Hispanic Society de Nueva York.

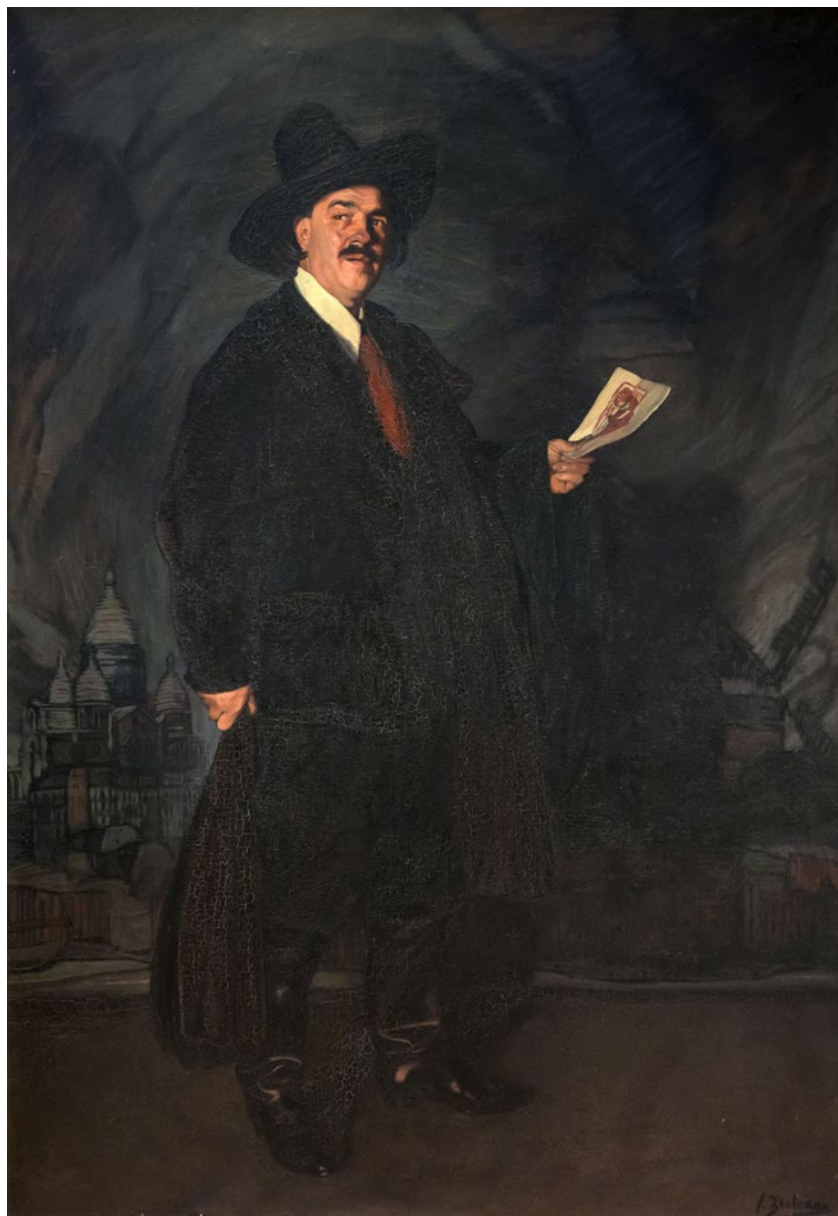


Fig. 1. Ignacio Zuloaga, *Retrato del cantor Buffalo (vestido a la Bruant)*, 1913 Pedraza de la Sierra, Museo Ignacio Zuloaga.



## [22] *El cura de pueblo*

1923

Óleo sobre lienzo, 70 x 86,5 cm

PROCEDENCIA Colección de Ricardo Toledo, México, 1925; adquirida a sus descendientes por Plácido Arango a finales de la década de 1960 o principios de la siguiente; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Madrid 1923, nº 156; México 1925; Madrid 1979, nº 49; Madrid 1985; Madrid 2004.

BIBLIOGRAFÍA Espasa Calpe 1936, lám. LXXVIII; Gómez de la Serna 1944, lám. 48; Sánchez Camargo 1945, lám. 71; Sánchez Camargo 1962, pp. 144-145; Barrio Garay 1978, pp. 95 y ss., fig. 119; cat. exp. Madrid 1992, p. 184; cat. exp. Madrid 2004, pp. 132-133 y repr.

Realizada en Madrid, en el mejor periodo de su trayectoria, y firmada en el ángulo inferior derecho, la obra presenta un personaje, el cura de pueblo, que había pintado ya en 1907 en la obra *Los autómatas*<sup>1</sup> (fig. 1). En esta, aparecía como uno de los tipos representados ante el pueblo de Arredondo, en la provincia de Santander. Fue uno de los que, por interesarle especialmente, estudió en un dibujo autónomo<sup>2</sup> (fig. 2), en cuyo fondo aparece la iglesia.

Dieciséis años después el artista incluyó esta figura en una nueva obra, que parece ambientada en Buitrago de Lozoya, villa que describió en *Dos pueblos de Castilla*. La plaza de aquel pueblo madrileño servía, como otras que representó Solana en esos años (tales como las de Sepúlveda, Turégano y Ronda), para corridas de toros. Más aún que en esas obras, las casas llenan casi completamente el fondo de la escena dejando solo un estrecho resquicio para el cielo, lo que resalta el carácter cerrado, sin salida visible, de la plaza. A ello contribuyen las ventanas cerradas tras los balcones, la total oscuridad bajo los pórticos de la derecha y las diligencias de línea que ocupan por completo los de la izquierda. A la izquierda, un herrero está poniendo una herradura a una mula ante su taller que servía, precisamente, de toril, según describió el propio artista: *el toro sale del taller, que hace de chiquero, del herrero Santiago Alonso*<sup>3</sup> y también advirtió que la plaza está *en un terreno desigual y lleno de guijarros*<sup>4</sup>.

Todo ello aparece en un fondo en contraste con la figura de gran busto, cortada por los bordes inferior y derecho del lienzo, del cura de aldea. En el citado libro *Dos pueblos de Castilla*, publicado en 1924, Solana se fijó en este personaje, del que también realizó un retrato literario:

“el cura párroco del pueblo, con su gorrito de terciopelo bordado, ya muy viejo, y su bufanda al cuello. / Es un cura montado a la antigua, modesto en el vestir. Su sotana, muy remendada, verdea por algunos sitios y ha tomado un color pardo de miseria. Luce grandes hebillas de hierro en los zapatos, es muy madrugador, usa un gran sombrero pasado ya de moda, pero que sienta bien con sus hábitos, y en verano se

quita el sudor de la calva con su gran pañuelo de hierbas. Cuando fuma lo hace siempre a horas determinadas, sacando los cigarrillos — que él hace — de una vieja petaca de cuero ya aculada por el tiempo, que enciende en un mechero con piedra pedernal. Es tan metódico que, aunque no usa reloj, siempre sabe la hora. Después de comer se asoma al balcón, y en el periódico del día reparte migas de pan a los pájaros, que son muy amigos suyos, se posan en sus hombros y se montan encima de su cabeza. Buen labrador, cava a tierra y cuida de sus coles. Después de decir misa, recorre el pueblo y habla con los vecinos de la labranza; se interesa por la salud de los chicos pequeños, por el bienestar de todos, y a los más necesitados los socorre de su bolsillo”<sup>5</sup>.

Camilo José Cela hizo notar que *pocas veces, en la literatura española, se habrá hablado de un cura con más amor, con más respeto, con más delicada piedad*<sup>6</sup>. La descripción tiene relación con la que en otro libro anterior, *La España negra*, había hecho de “los curas pobres”<sup>7</sup>.

Un dibujo preparatorio<sup>8</sup> (fig. 3), verdadero *modellino* para el cuadro, contiene todos los elementos de la composición, dispuestos de modo idéntico. Es significativo que la figura esté completamente dibujada a pluma y tinta, lo que la hace destacar del resto de la escena. En esta, salvo algunos contornos de las casas del fondo, el artista solo utilizó el lápiz, incluso para las figuras de la izquierda. En el dibujo se acentúan las mejillas hundidas y el tono cano del cabello. La diferencia más marcada radica en que en la obra sobre papel la figura aparece exenta, en tanto que en el lienzo se desplaza a la derecha, de modo que la corta el borde vertical del lienzo. De esta manera, se acentúa el carácter inmediato de la presencia del protagonista, realzado por el acusado contraste entre el color oscuro de su sotana y su rostro cerúleo. Un contraste similar entre los tornos pardos oscuros y los blancos sucios puede verse en el fondo.

La obra fue una de las cinco expuestas en el IV Salón de Otoño celebrado en Madrid en 1923. Solana, que había sido uno de los jurados de calificación elegidos por la Asociación de Pintores y Escultores, tuvo cierto protagonismo en esta muestra y fue uno de





los acompañantes de los Reyes en su visita al Palacio de Exposiciones del Retiro<sup>9</sup>. Juan de la Encina señalaba: *Su pintura es una especie de talla en madera policromada, y causa angustia porque en ella nada respira y palpita, y es más árida que los desiertos bíblicos. [...] Solana es la inmovilidad misma*<sup>10</sup>. En otra reseña el protagonista de la obra aparece caracterizado como *Rostro fofo y facciones asimétricas, espejo de animalidad bien definida en el retrato. Al fondo, un par de hombres están herrando a una caballería; empolvadas diligencias descansan junto a los tétricos soportales de la plaza*<sup>11</sup>. El crítico más entusiasta fue Edgar Neville, que apuntó: *Los fondos de los cuadros de Solana son magníficos. Viejos rincones castellanos, con diligencias, o casas boscas, realzan considerablemente el interés del tema principal, ayudando, completando el vigor de la obra total*<sup>12</sup>. Ese aspecto de contraposición complementaria entre la figura, en la que no se representan los brazos, y el fondo, ambos estáticos y comprimidos por los límites del lienzo, es seguramente el aspecto más peculiar de esta pintura.

JAVIER BARÓN

1. Óleo sobre lienzo, 107 x 140,5 cm. Colección particular.
2. *El cura de Arredondo*, carbón, lápiz y lápiz de colores sobre papel, 37 x 47 cm. Firmado. *Fernando Durán*. Subasta de pintura antigua y artes decorativas, Madrid, 5 de abril de 2017, p. 76, lote 884
3. Gutiérrez Solana 1924, p. 47.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, pp. 72-74.
6. Cela 1957, p. 55.
7. Gutiérrez Solana 1920, p. 239.
8. *Un cura de pueblo*, lápiz, pluma y tinta sobre papel, 31x40 cm (Alonso 1985, D 64; Salazar 2013, n° 91).
9. *La Época* 1923.
10. Encina, de la 1923.
11. Vegué y Goldoni 1923.
12. Neville 1923.

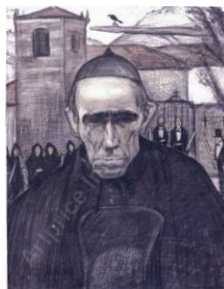


Fig. 2. José Gutiérrez Solana, *El cura de Arredondo*, Colección particular.

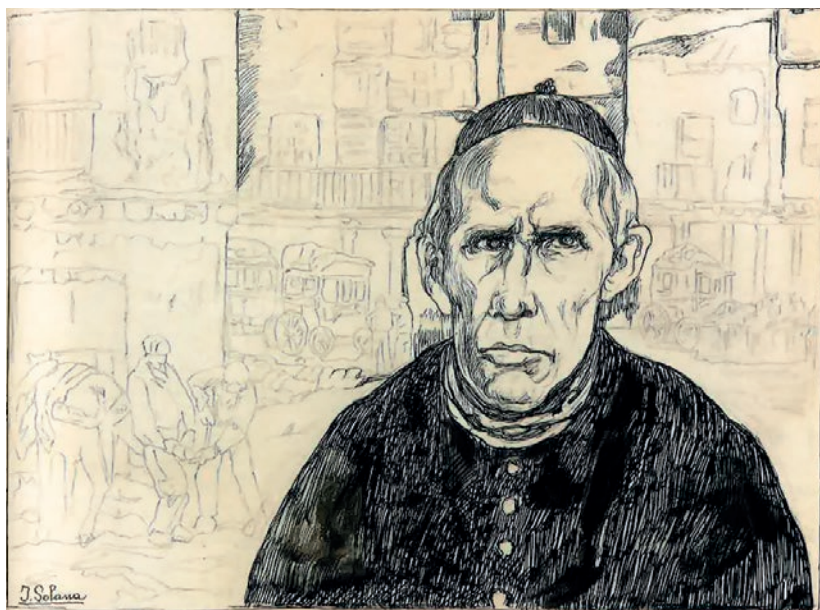


Fig. 3. José Gutiérrez Solana, *Un cura de pueblo*, hacia 1923, Colección particular.



Fig. 1. José Gutiérrez Solana, *Los autómatas*, 1907, Colección particular.



[23] *Sin título*

1983

Papeles pegados, grafito y *gouache* sobre lienzo, 116,8 x 124,5 cm

PROCEDENCIA Galería Elvira González; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Valencia 1995.

BIBLIOGRAFÍA cat. exp. Valencia 1995, p. 93.

Se trata de un *collage* realizado por Esteban Vicente mediante tiras de papel de distintos colores pegadas a la superficie blanca del soporte. Por la disposición de los papeles, en él se aprecia el interés del artista por el juego con los ritmos verticales y horizontales de la composición, con los cuales trata de dotar de una arquitectura a la superficie. También se observa su inclinación hacia el manejo de distintos colores (aquí rojos, verdes y amarillos principalmente) y, dentro de una misma gama, hacia el empleo de variadas gradaciones tonales, lo cual, junto con la superposición de distintas capas de papel, transforma la superficie en un espacio con volumen. Por otro lado, la aplicación de algunos trazos con carboncillo contribuye a anclar la composición al plano horizontal, contrapesando su dimensión flotante. También esas líneas tienen la capacidad de funcionar en ocasiones como arañazos de una forma en la superficie, los cuales producen efectos de textura y tono. Un gran lirismo y una cierta musicalidad atraviesan toda la obra.

Esteban Vicente siempre acometió la elaboración de *collages* desde el punto de vista del *papier collé* (papel pegado), antes que desde la introducción en ellos de objetos o materiales extraídos del mundo cotidiano. Esto le permitía, como se aprecia en esta composición, reforzar la vinculación de este medio con la pintura, pues en ambos casos se trataría de explorar la relación entre el plano, la superficie, el espacio, los materiales y el color. En los dos ámbitos se trabajaba por adición: en la pintura de pigmentos, en el *collage* de papeles. Eran estos últimos los que, mediante su superposición, como si fueran pinceladas o brochazos, permitían al creador ir encontrando la luminosidad y la transparencia en aras de una nueva realidad plástica. Y a Vicente le gustaba, llegado el caso, utilizar la siguiente comparación para explicar las enormes posibilidades de este método de trabajo: *Al igual que al ajardinar la tierra, la superficie se enriquece y se hace más sensual; el área delimitada se hace íntima, luminosa, adquiere entidad, y en algunos momentos parece que vamos a conseguir un grado máximo de satisfacción*<sup>1</sup>. De igual modo, a partir de este principio de la suma o adición, el artista también trabajó sus

esculturas, más conocidas con el nombre de *toys*, que en ocasiones, sobre todo en lo referente a esos componentes de construcción y cromatismo que hay detrás de las mismas, también han sido comparadas con sus *collages*.

Por otro lado, la manera de acometer esta clase de trabajos siempre era la misma. Una vez fijado el soporte a un tablero de madera que hacía las veces de caballete, el artista comenzaba a aplicar los trozos de papel coloreado mediante témpera, acuarela, acrílico o spray, empezando por los más pequeños y terminando por los más grandes, con el fin de evitar, como señalaba Vicente, que se pudiera bloquear el blanco del fondo, el cual siempre quedaba, al menos en parte, al descubierto. Primero los fijaba mediante alfileres y, cuando ya estaba seguro de la composición definitiva, procedía a pegar esos papeles. Esta capacidad para poder modificar sobre la marcha la composición dotaba al *collage* de una inmediatez y una plasticidad que, en su opinión, no tenía la pintura. Y en 1968, en entrevista concedida a Irving Sandler, añadió sobre el citado medio: *Es más rápido, es más —cómo decirlo...— experimental, en el sentido de que puedes jugar con formas y colores y descubrir algunas cosas de modo mucho más sencillo; no exactamente más sencillo, pero sí menos penoso. Porque cuando pintas al óleo, tienes que fabricar el material. En cambio, en el collage el material nos es dado, está allí*<sup>2</sup>. Como pegamento para adherir las tiras de papel el artista solía utilizar polvo de trigo mezclado con agua. El proceso de creación de una de estas obras podía prolongarse durante varios días, lo cual no resulta incompatible con esa idea de inmediatez a la que el propio artista se refería, pues muy alejado del automatismo, el azar o la improvisación, Vicente construía sus *collages*, así como su propia pintura, de manera minuciosa.

Esteban Vicente dedicó una gran importancia al *collage*, o improvisaciones concretas, como así los denominó en alguna ocasión, a lo largo de su carrera artística. Su práctica se remonta al verano de 1949, a raíz de su estancia como profesor en la Universidad de Berkeley y ante la imposibilidad de contar con materiales adecuados para pintar por estar fuera de su estudio. Desde ese momento y hasta



su fallecimiento, el artista español realizó una abundante cantidad de *collages*, que presentó en destacadas exposiciones, buena prueba de la importancia que les daba. En este sentido, fueron significativas las celebradas en vida en la Rose Fried Gallery en la primavera de 1958 y en el IVAM en 1995, por citar tan solo dos ejemplos. A esta modalidad de expresión, Vicente también dedicó numerosas declaraciones en entrevistas, así como importantes reflexiones en textos salidos de su puño y letra, y que son imprescindibles a la hora de conocer el verdadero alcance que para él tenía esta técnica. De entre esos escritos destacan principalmente dos: “El collage como pintura”, de 1958, y “El collage” publicado por primera vez en 1981<sup>3</sup>. A los mismos habría

que añadir el artículo ya canónico que Elaine de Kooning publicara en septiembre de 1953 en el número 52 de la revista *Art News* bajo el título “Vicente paints a collage”.

ALFONSO PALACIO

1. Fragmento extraído del escrito “El collage como pintura”, publicado por primera vez en la revista *It is*, 1, 1958, p. 41, bajo el título “Statement”. Este texto apareció recogido en castellano en el catálogo de la exposición Valencia 1995.
2. Entrevista de Irving Sandler a Esteban Vicente realizada en East Hampton, en agosto de 1968 y recogida por primera vez en castellano en: *Esteban Vicente. El paisaje interior. Escritos y entrevistas*, Editorial Síntesis y Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2011, p. 262.
3. Cat. exp. Nueva York 1981.



## [24] *Campo de campos I*

1987  
Óleo sobre lienzo, 222 x 168 cm

PROCEDENCIA Galería Theo, Madrid; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Madrid 1987, il. col. s/p, p. 12 (reproducido invertido), cat. s/p, p. 40

BIBLIOGRAFÍA Torre, de la 2015, nº cat. 172 (P-1987-1) e il. col. p. 210.

*Campo de campos*. ¿Tentaría el artista entonces el encuentro entre la extensión y un fragmento del todo o, quizás, referir la *summa* de sus cualidades?

Fue la naturaleza uno de los centros de energía del quehacer de Pablo Palazuelo, temprana revelación posiblemente durante sus paseos por el gélido bosque de Villaines-sous-Bois. Un año de retiro alejado del mundo de las galerías y del contacto con los artistas en el París donde llegara un par de años antes, en 1948. *Que Dios nos asista* llega a escribir<sup>1</sup>, solo, paseando aquel invierno por su bosque húmedo, casi transido entre robles y avellanos. Viendo las palomas cuidadas por el escultor Gennarelli.

*Alborada* (1952), *Floración* (1956), *Jardines* (1957)<sup>2</sup>, *Otoños* (1952), *Tierra negra* (1963) o diversos *Paisaje*, son ejemplos de otras obras donde Palazuelo referiría, desde antiguo, lo natural. En 1951, este caballero de la soledad volverá a otro fértil encierro en París, más *solitudes*, trabajando sin cese en el número trece de la rue Saint-Jacques, hasta mediados los años sesenta. En 1958 su obra sería incluida en una exposición en Basel que analizaba, justamente, las relaciones entre naturaleza y arte abstracto<sup>3</sup>.

Cuando pinte este *Campo de campos* es 1987, ya retornado a España<sup>4</sup>; ha encontrado “Monroy”, un espacio en Cáceres, donde compondrá cuadros con tal título. Otro lugar alejado del mundo, inmerso en la naturaleza, como lo sería, también, su frecuente estadía en “La Peraleda”, en Galapagar (Madrid), donde vivió hasta sus últimos días.

Pintor lento, cuidadosa la factura de sus lienzos o dibujos, habituado a la destrucción de los que no le satisfacían, durante el año de *Campo de campos* realiza apenas una decena de pinturas, otros cuadros donde Palazuelo refiere también la importancia capital de la línea como constructora de lo real: *Mar* y *Sylvarum* son ciclos de pinturas que le ocupan estos meses.

Para Palazuelo, un pintor gramático<sup>5</sup>, el trabajo mediante la línea es irrenunciable, como revelaría su conversación agitada con Will Grohman, el exégeta de Paul Klee:

“Palazuelo s'échauffe en essayant de m'expliquer que tel tableau ne peut exister que par des lignes droites (...) . Pour lui le monde n'aboutit

pas dans le tableau, mais il y prend naissance. La correspondance ne suffit pas, le tableau doit créer une vie nouvelle. La peintre ne travaille pas pour suffire à ses ambitions, mais il veut contribuer à l'ensemble de l'évolution universelle. Sa mission, comparable à celle du poète et du philosophe, tend ainsi à être mise en pratique, en tant qu'il contribue à modifier le monde actuel des hommes et des choses”<sup>6</sup>.

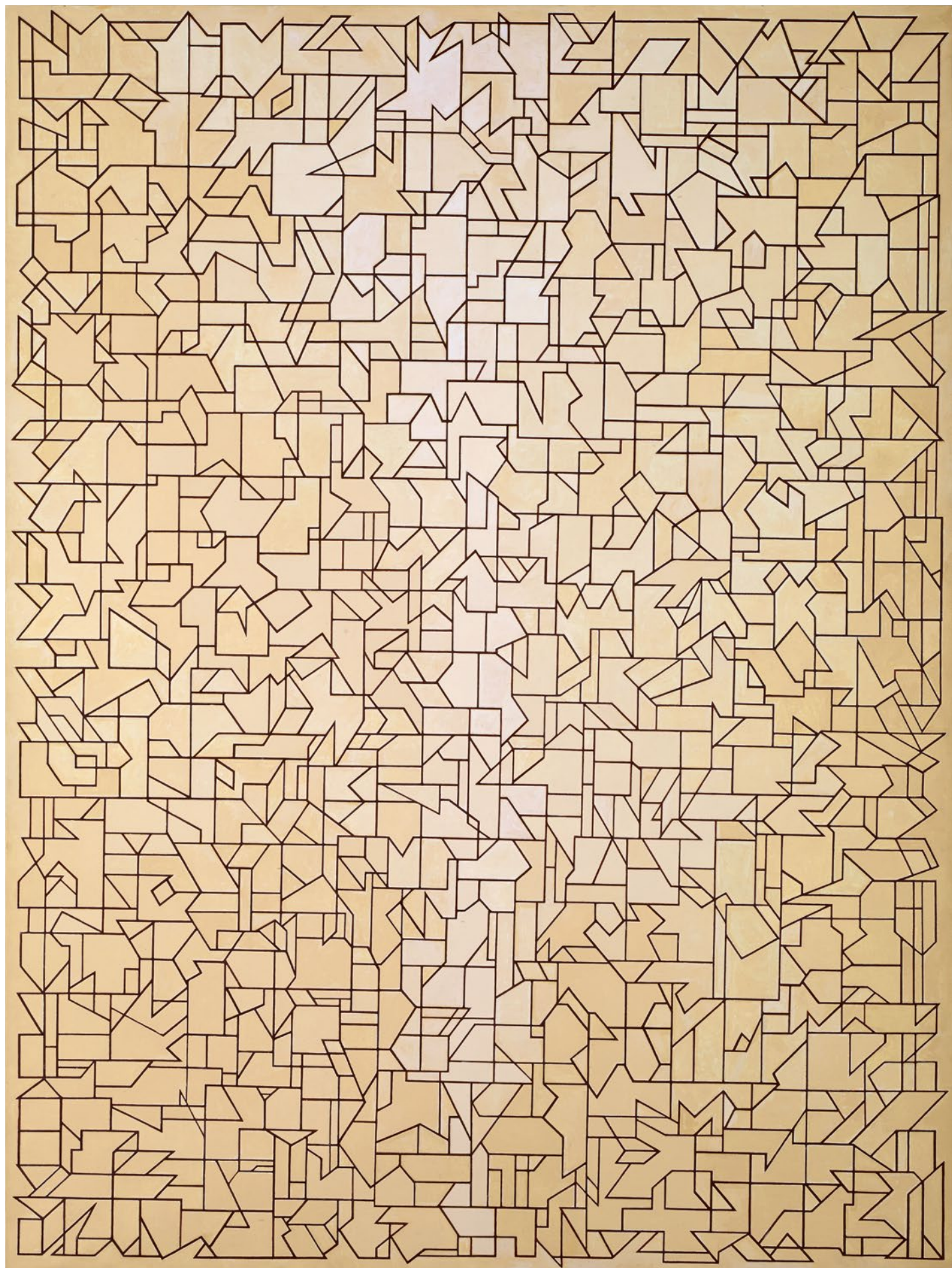
Línea “limpia y precisa”, añadirá Tharrats sobre Palazuelo, ese imaginativo introvertido.

Es *Campo de campos* ejercicio de un declarado “dejar hablar a las líneas”<sup>8</sup>, *lineaje* de líneas y formas devenido también laberinto conducente hacia el plano que, expandido, le permitiría abordar su trabajo escultórico, tan riguroso. Línea como imagen que es emblema del movimiento en el espacio, activadora de éste mas también de la verdadera visión, conformadora del mundo, vehículo de energías capaz, en palabras del artista, de hacer visible lo invisible. Palazuelo, un pintor poeta, heredero de Rimbaud<sup>9</sup>, un artista intenso y reflexivo explorador de un insólito lenguaje, una belleza otra, fue creador plenamente abstracto e indagador de la reducción a la síntesis de las formas del universo: *las formas muy concretas y nobles, los acordes potentes y extraños*<sup>10</sup>. Y luego, resonancia *kleeiana*, concibiendo obras que muestran el incesante quehacer de tal incansable pensador de la línea, el *pintor austero*, en palabras de Joan Miró<sup>11</sup>. Al cabo, Klee había sido esencial referencia en el encuentro de Palazuelo con la abstracción:

“me causó una profunda impresión, quizás fue la emoción más fuerte que yo había sentido desde que empezara a pintar. Me intrigaba su interés por la geometría, su percepción de las manifestaciones de la geometría en la naturaleza hechas poesías: esas líneas y colores que sueñan [...] es su relación con la energía en la naturaleza lo que más me atrae de la obra de Klee. Sus paisajes, las fantásticas ciudades y las ruinas, las personas fantasmagóricas, sus líneas y sus colores: todo se encuentra en un estado de máxima atención hacia la intensidad y la energía”<sup>12</sup>.

Pinta el paisaje, el *campo*, contempla la realidad Palazuelo devenida en *Campo de campos*, un *tangram* que me recuerda a sus *grandes*







*estudios*<sup>13</sup> de finales de los cincuenta, tentando *ver lo no visto antes, conocer una parte de lo desconocido para mí*<sup>14</sup>, máxima *palazuelina* que reflexiona sobre el complejo sentido de la creación artística: el mundo es forma capaz de revelar la idea. Formas que, más que encontrarse, muestran su agitada vida, el *lineaje*: el permanente engendramiento de unas formas a otras<sup>15</sup>.

Pinta el mundo Palazuelo sin olvidar el rumor del existir de los arcanos, —*imaginalia*, como titulará uno de sus poemas— en una cierta mención a lo oscuro y telúrico. Escribirá el pintor:

“La naturaleza se imita a sí misma sin descanso, y así se especializa, se individualiza cada vez más, hasta crear formas nuevas. La metamorfosis es el fin de una “misteriosa” autoimitación, que constituye, en cierto modo, una ley. Una ley de la naturaleza que despierta en el hombre (aquí, resonador) una fuerza que, a su vez, puede provocar esa ley, reforzarla y dirigirla. Tiene lugar una operación en la naturaleza, que provoca en nosotros una operación semejante —o quizá distinta— que, a

su vez, reverbera sobre la primera, amplificándola, o bien transformándola conjuntamente con ella, formando entonces las dos una sola. La realidad no tiene los contornos difusos. Sólo los accidentes (realidad también) de la visión por el paso del tiempo”<sup>16</sup>.

Naturaleza pues que le embarga y que no sólo pinta sino que es tentada también en la voz de sus poemas, muchos de ellos se construyen desde la mención a lo natural: sol, luna, agua, jardín, noche o vegetación. Cuando el místico contempla *esa tierra / se contempla a sí mismo*. escribirá. O bien: *Visión matutina. / Tesoro de auroras levantes. / Mansión de los himnos. / Torrente de aguas vivas. / Flor inmortal. / Monte esmeralda*. Naturaleza devenida lenguaje, ya se ha dicho en cierta ocasión, Palazuelo oscuro y mercurial, alguno de sus poemas sobre la naturaleza portan como título *Avesta*, la lengua de las lenguas: *Extrême / Pulsante / Iridiscente / Radiante / Source / Extrême / Pulsante / Obscure / Semence*<sup>17</sup>.

ALFONSO DE LA TORRE

1. El asunto está referido en: Torre, de la 2016. La cita pertenece a un cuaderno inédito del artista, en *ibidem*.
2. El asunto del jardín fue preocupación de nuestro artista, vid.: Palazuelo 1970.
3. Schmidt y Schenk 1960. Se relacionaba con la exposición: *Kunst und Naturform*, Kusthalle, Basel, 20 Septiembre-19 Octubre 1958.
4. Su primera exposición individual en España tuvo lugar en la Galería Iolas-Velasco, *Palazuelo*, Madrid, 14 Marzo-28 Abril 1973. Su retorno había tenido lugar unos cinco años antes.
5. “Grammairien comme Juan Gris et poète comme Miró, j’ai confiance que Palazuelo comptera un jour parmi les meilleurs peintres d’un pays qui en a tant donné à son art national d’hier et à l’art français d’aujourd’hui” (Dorival 1949).
6. Grohmann 1955.
7. “Palazuelo es un auténtico ejemplo de imaginación introvertida. Sus pinturas, elaboradas lentamente — en alguna parte hemos leído que no produce más de media docena de cuadros por año — suelen ir acompañadas de títulos que invitan serenamente a la meditación: ‘Soledad’, ‘Metamorfosis’, ‘Imaginación del tiempo’, ‘Floración’, ‘Mandala’, ‘Tiempo azul’, ‘Blues’, etc.” (Tharrats 1958). O, en palabras de Moreno Galván: “[...] gran nitidez lineal, grandes formas, delimitadas por grandes líneas — preponderantemente rectas — y, por tanto, en su torsión conformadora con mucha recurrencia a la organización quebrada y a una especie de cristalización” (Moreno 1973).
8. Esteban-Palazuelo 1980, p. 141.
9. Bonnefoy 1998, s/p.
10. Rodríguez 1948: “Me auxilian las formas muy concretas y nobles, los acordes potentes y extraños. Indudablemente siento mucho más a los grandes maestros contemporáneos, Juan Gris, Picasso, Braque y el misterioso Paul Klee, porque creo que son los que representan la expresión de nuestro tiempo”.
11. En 1951, Miró escribe a Palazuelo celebrando su reconocimiento y señalándole “tuve ocasión de ver unas telas tuyas que me impresionaron mucho. Encontré en ellas toda la fuerza racial española-austeridad de Zurbarán i [sic.] ascetismo de los místicos, con sus destellos de sensibilidad y eso en sentido universal, claro está”. Torre, de la 2010, p. 202. Correspondencia. Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona) a Pablo Palazuelo de 31-10-1951. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.
12. Palazuelo - Power 1995, pp. 12-13.
13. *Grande étude*, ciclo de obras de Palazuelo, circa 1957.
14. Palazuelo - Power, 1995, pp. 14 - 23.
15. “[...] l’apparition des formes qui s’engendrent les unes des autres [...] obéissent aux mêmes injonctions et suivent les mêmes lois de métamorphoses que celles mêmes de la Nature: «Les formes diverses et séparées se réunissent dans l’Amour *et se désirent les unes par les autres*»” (Limbour 1955). Vid. también el texto de G. W. Russell, que Palazuelo selecciona para su exposición de 1958: “En effet, j’étais ébloui, (...) pénètre dans quelque beau jardin où les couleurs remplissent les yeux de joie, et dont l’air est lourd du parfum des lilas et de la rose. De même que la terre devient plus brillante quand nous passons du pôle obscur au pays du soleil, ainsi une beauté semblable commence à briller sur nos pas au cours de notre voyage vers la divinité. Je voudrais crier à notre humanité qui s’enfonce de plus en plus dans l’âge de fer que le «monde d’or» nous entoure, que la beauté est ouverte à tout le monde et qu’aucun de ceux qui se tournent vers elle et la recherchent n’en est exclu”. George William Russell, “L’architecture du rêve”, en Palazuelo 1958.
16. Palazuelo 1967.
17. Su poesía está reunida en Torre, de la 2016b.



[25] *Ocre y gris*

1964

Técnica mixta sobre lienzo, 65 x 92 cm

PROCEDENCIA Martha Jackson Gallery, Nueva York/Galleria Torinelli, Roma; la obra fue comprada por Plácido Arango por medio de Picadilly Galleries en una subasta de arte contemporáneo en Sotheby's; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

BIBLIOGRAFÍA Gatt 1967, nº 159, rep. b/n; Brossa, Gomis, Prats y Vicens 1971, nº LVI, rep. c.; Gimferrer 1974, p. 193, nº 210, rep. c.; Raillard 1976, p. 169, nº 153, rep. b/n; Agustí 1989, p. 201, nº 1274, rep. c.

Las obras realizadas por Antoni Tàpies entre 1954 y 1967 se caracterizan por su fuerte dimensión matérica. Para muchos críticos constituyen el gran momento creativo de este autor, que le permitió colocarse en la primera plana del arte de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, desde 1967, y especialmente ya desde 1970, la producción del pintor catalán, sin desatender el terreno de lo pictórico, se adentró por la estela de lo objetual, a la que se mantuvo fiel en adelante.

Ese trabajo con la materia se hace evidente en la obra que aquí se comenta. De ella destaca, en primer lugar, la técnica con la que está ejecutada, que posibilitó a Tàpies dejar atrás el óleo de sus composiciones anteriores, para sustituirlo por una mezcla de polvo de mármol y barniz con la que el artista consiguió aminorar la incidencia de la luz sobre el lienzo. De este modo, Tàpies se aseguraba el anclaje de la mirada del espectador sobre la superficie del cuadro y evitaba así su posible distracción por los brillos que pudieran proceder del óleo. En este sentido, esa superficie pictórica se presentaba ahora como nacida a partir de la meditación del propio artista, y ya no desde la efusión anímica, de la que sin embargo partían muchas de las adscritas a las distintas poéticas del informalismo, al mismo tiempo que más apta para el inicio de un ejercicio de reflexión por parte del espectador que de cualquier otra adhesión de carácter sentimental. Finalmente, su vinculación con la imagen de la tapia o el muro era clave para entender la producción de este pintor, tal como el propio Tàpies señaló en su momento:

“El muro es una imagen que encontré un poco por sorpresa. Fue después de unas sesiones de pintura en las que me peleaba tanto con el material plástico que utilizaba y lo llenaba de tal cantidad de arañazos que, de pronto, el cuadro cambió, dio un salto cualitativo y se transformó en una superficie quieta y tranquila. Me encontré con que había pintado una pared, un muro, lo cual se relacionaba a la vez con mi nombre”<sup>1</sup>.

Dentro de esta misma idea del muro, un aspecto importante es la presencia en este conjunto de cuadros, y en particular en este de la donación Arango, de toda una serie de signos, manchas e inscripciones que, desde la propia noción de muro, conectaban estas creaciones con el

universo del grafiti o del lenguaje que se instalaba sobre las superficies magulladas de las paredes. Haciendo gala de esa vena autobiográfica que tanto ha primado en el trabajo de este artista, Tàpies anclaba en su infancia barcelonesa los primeros impactos que le causaron las paredes repletas de arañazos. En su adolescencia, esa visión se exacerbó con los muros llenos de mensajes y consignas que trajo consigo la guerra civil. No cabe duda de que con este interés, Tàpies también conectaba con una sensibilidad hacia la que se mostraron atentos artistas contemporáneos de la talla de Jean Fautrier y Jean Dubuffet, con los que, además, este pintor ha sido relacionado en más de una ocasión. E igualmente es un hecho que a través de esta vinculación con la estética del grafiti se filtraba un elemento que diferenciaba notablemente el trabajo del artista catalán del realizado por el resto de creadores pertenecientes a la generación de informalistas abstractos europeos: el de la carga social que tienen muchas de sus creaciones. Como explicaba el propio Tàpies en 1955, el artista no sólo no debía estar aislado del mundo, sino que estaba obligado a contribuir a su cambio. Y para ello nada mejor que servirse de su propia creación para lograrlo.

Esas especies de muros y tapias, como puede verse en esta obra que aquí se cataloga, se caracterizan por sus superficies opacas, manchadas de signos y muy texturadas, sobre las que el artista despliega, en opinión de Manuel Borja-Villel<sup>2</sup>, su reflexión acerca de una serie de conceptos como son lo informe, lo mimético e incluso lo mágico. Elaboradas desde la horizontalidad, sobre el suelo o sobre una mesa, parece como si en ellas siempre hubiera una inclinación por parte de su autor a trabajar hacia los bordes del plano, dejando el centro de la composición más liberado. Por otra parte, en esas superficies predomina una paleta a base de colores marrones y grises, de apariencia cementosa. En este sentido, la experimentación con las texturas y la materia, aquí de gran densidad, se convierte una vez más en protagonista de esta tela. A ello hay que añadir la presencia de una serie de formas y signos muy representativos de la obra de este artista como es, para el caso del lienzo que nos ocupa, la letra “X”, signo que para Tàpies se caracterizaría, antes que nada, por su polivalencia semántica. Así, la “X” puede funcionar, en primer lugar, como un símbolo de misterio, como una incógnita. Otras veces puede





actuar como una manera de tachar cosas o de todo lo contrario, es decir, de señalarlas, enfatizándolas, con el fin de que la mirada del espectador acuda rápidamente a un lugar concreto del cuadro. Y, en último lugar, también ha habido veces en que la “X” aparece sobre la superficie del lienzo como una manera de dotar a este de una fuerza particular, dado el origen ancestral que tiene dicho elemento. Tal es su variedad, que hay ocasiones en que esa letra “X” se confunde o adopta el aspecto de unas tijeras en el trabajo de Tàpies. Por otro lado, otros signos que suelen aparecer en sus cuadros son las letras “A” y “T”, alusivas a su nombre y apellido, así como a los nombres de pila del propio artista y de su esposa, Teresa; las letras “M” y “S”, de diverso significado, pero que cuando aparecen juntas quieren decir “Muerte Segura”; y las huellas de las manos y de los pies, que simbolizan lo efímero y pasajero que son las cosas, al mismo tiempo que son una muestra de que sobre ese pedazo de materia se ha actuado, ha pasado alguien o algo, es decir, el propio artista y su fuerza creativa.

Destaca igualmente en este cuadro la paleta cromática tan reducida aplicada por el artista catalán, y que hay que entender como una reacción del pintor frente al colorismo practicado por los artistas de una generación anterior a la suya, adeptos a los colores primarios. Por medio de esta paleta tan austera Tàpies buscó un mayor grado de interiorización. En una de sus declaraciones realizadas en 1992, con respecto a las dos gamas con que está compuesto el lienzo que aquí se cataloga, señaló:

“El color marrón se relaciona con una filosofía muy ligada al franciscanismo, con el hábito de los frailes franciscanos. Ese color también recuerda a

los excrementos y a las heces, y eso también es en el fondo una idea muy franciscana [...]. Hay una tendencia a buscar lo que dicen los colores alegres: el rojo, el amarillo; pero en cambio, para mí, los colores grises y marrones son más interiores, están más relacionados con el mundo filosófico”<sup>3</sup>.

De esta declaración también se desprende la presencia en la obra de Tàpies de un componente poético asociado a otro que podría caracterizarse de menos ortodoxamente bello, e incluso escatológico. Aparte de la tensión formal que esto plantea, bien resuelta la mayor parte de las veces, el propio pintor ha tendido a ver esta fusión, desde un punto de vista conceptual, y dentro de la explicación en clave mística con que el propio artista fue cargando su trabajo con el paso de los años, como uno de los muchos modos de los que dispone el creador para acercarse a la iluminación superior. Para su mejor comprensión, es importante tener en cuenta la operación alquímica con la que Tàpies identifica el trabajo de pintor, que se convierte en una suerte de transmutación de materiales, cualquiera que sean, en pos de una revelación superior.

En el año de ejecución de esta obra el pintor realizó varias exposiciones individuales, entre las que cabe destacar las celebradas en la Galería Stadler de París, la Moss Gallery de Toronto y la Sala Gaspar de Barcelona.

ALFONSO PALACIO

1. Cat. exp. Barcelona 1992.

2. Cat. exp. Madrid 2000.

3. Cat. exp. Barcelona 1992.

MANUEL MILLARES

Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972

## [26] *Guerrillero muerto*

1967

Técnica mixta sobre arpillera, 150 x 150 cm

PROCEDENCIA Galería Theo, Madrid; adquirido por Plácido Arango el 18 de noviembre de 1980; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

BIBLIOGRAFÍA Condé 1970, p. 18, nº 2, rep. c.; Campoy 1973, p. 256, rep. c.; Ballesteros 1980, nº 11, rep. c.; Bozal 1990, p. 403, rep. c.; Bozal 1998, p. 420, rep. b/n; Torre, de la 2004, p. 401, nº 453, rep. c.

La obra de Manolo Millares constituye una de las aportaciones más importantes al arte español del tercer cuarto del siglo XX. Tras unos primeros trabajos a finales de la década de 1940 realizados bajo la influencia de Dalí, serían otros artistas como Joan Miró, Paul Klee y Joaquín Torres García los que a principios de los años cincuenta pasarían a centrar su interés. A ellos habría que añadir también el

enorme peso que, desde el punto de vista creativo, cobró en ese momento la cultura aborigen de su tierra canaria, con toda esa carga primitivista tan en boga, en los intentos de renovación artística que se sucedían por España en aquella época. A través de ella comenzó a filtrarse en la obra de este pintor un componente expresivo, de gran preeminencia visual, que fue el que marcó el grueso de toda su





producción posterior. Esta adoptó una fórmula de gran interés que, por otra parte, poco iba a cambiar hasta el final de su vida, cuando a mediados de la década de 1950 Millares optó definitivamente por abrazar la abstracción y hacer de la arpillera el material sobre el cual iba a estructurar su trabajo. De esta doble convicción salió lo mejor de su aportación al grupo El Paso, fundado en 1957, y del que Millares fue, junto con Antonio Saura, el artista más destacado.

La obra que aquí se comenta es un poco posterior. Realizada en 1967, en ella se aprecia la habilidad del pintor canario para manipular el soporte y hacer de él, incluso por encima del color, el verdadero motor de la emotividad de la pieza. Esta intervención se concentra, en primer lugar, en los dos grandes costurones, vertical y horizontal, que recorren la arpillera, los cuales sirven como poderoso elemento constructivo de la representación. De ellos puede encontrarse un antecedente en los trabajos realizados por el italiano Alberto Burri a finales de los años cuarenta, de los que Millares se sabe que tuvo noticia poco tiempo después. En segundo lugar, sobre esa superficie negra también se despliega toda una serie de signos que, junto a la matéria, introducen una vertiente gestual, en este caso muy espontánea, en el informalismo del que este artista hace gala. Algunos podrían ser interpretados como ecos lejanos de un abecedario al que le cuesta encontrar una correcta articulación. Finalmente, para el caso concreto de esta composición, cabría reflexionar también sobre ese cuerpo central que aparece con plena fuerza, y que ha de identificarse con el guerrillero muerto, tumbado y por lo tanto horizontal al que hace alusión el título de la pieza. Su fisicidad es tan grande que podría equipararse a una especie de “amasijo” de tela, pero en este caso rasgada, agujereada y lacerada, sobre la que se vierte el cromatismo tan característico de este artista, a base de negros, blancos y escalas de rojos, aquí identificados con la propia sangre del fallecido, más o menos adensados y grumosos. De este modo, junto con la matéria y la gestual antes citadas, parece incorporarse también a la obra, mediante esa laceración, una

tercera dimensión, igualmente propia del arte informalista europeo de posguerra, como es la relacionada con cierta investigación espacial en torno al soporte, lo que lleva a su máxima expresión el enorme potencial plástico de esta clase de trabajos. Por otra parte, en ese núcleo central parece cristalizarse, más que en ningún otro lado del cuadro, un aspecto tan frecuente en el hacer de Millares como es la articulación de la obra de arte en torno a un principio de construcción y otro de destrucción en continua lucha. Un zapato, a modo de *collage*, pone el punto y final, en clave dramática, a la representación, dotando además de una cierta connotación un tanto *povera* a la pieza.

Toda esa estructura central guarda estrecha relación con el arquetipo del homúnculo, y por lo tanto del dolor y la muerte, que nutrió muchas de las obras de este pintor realizadas en esta época, y sobre el que el propio Millares teorizó en un artículo publicado en 1959. Al ver su antecedente más directo en la pintura de Goya, pero también en el de la genuina tradición barroca española de mártires y crucificados, de *sombrajo de la redención humana* fue, entre otras cosas, como lo caracterizó el propio creador en diversas ocasiones. Y en él vio igualmente un símbolo, por un lado, de la tragedia vital y de la muerte, pero también de la posible redención y resurrección del ser humano, aspectos estos sobre los que una y otra vez, más allá del desgarró y la desolación evidentes, parece reflexionar el trabajo de este creador, el cual, a pesar de servirse de un vocabulario abstracto, supo ligarse como pocos a la realidad social y espiritual circundante.

La obra fue comprada a la Galería Theo de Madrid. Está firmada en el ángulo superior derecho y firmada, titulada y fechada al dorso. El mismo año de su realización Millares celebró dos exposiciones individuales: la primera en la Galería Juana Mordó de Madrid, entre los meses de febrero y marzo; y la segunda en la Galería Sur de Santander, en noviembre de 1967.

ALFONSO PALACIO



Detalle cat. 26.



## [27] *FIAC'76-Díptico*

1976

Técnica mixta, 200 x 328 cm

PROCEDENCIA Adquirida en marzo de 1977 a la Galería Trece de Barcelona por mediación de la Galería Guereta de Madrid; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES París 1976.

BIBLIOGRAFÍA Puig 1976, nº 13, pp. XII y XIII, repr. color.

Josep Guinovart forma parte de los pioneros artistas de la vanguardia nacional de los años sesenta y setenta, siendo uno de los integrantes del Grupo Taüll junto a Tàpies, Cuixart o Tharrats, entre otros. Admitido tempranamente en el constreñido cenáculo de la crítica de posguerra, tutelado por Eugenio D'Ors, pronto fue representado por las más significativas galerías del circuito español, notablemente enriquecido desde 1970, llegando a exponer individualmente sus trabajos en Vandrés, Trece y Grupo Quince.

Su obra evolucionaría desde el cultivo de un particular realismo hacia la adopción de un lenguaje informalista, introducido en nuestro país en los últimos años cincuenta. Contestatario y beligerante, renunció a su lucha activa a favor de un arte de profundas resonancias poéticas en que se inscribe la pieza que nos ocupa. Sin embargo, este autor, caracterizado por su gran capacidad de trabajo y de regeneración permanente y por estar dotado de un enérgico pulso vital, adoptaría un rol dinámico, negándose a integrar entre los argumentos de su quehacer plástico aquello que simplemente ocurre sin más.

Esta pintura expandida de la colección Arango es un buen exponente del universo creativo del artista barcelonés, retratando su momento de máxima proyección y madurez. Denota este cuadro su identitaria posición intermedia, a caballo entre el mundo tradicional al que se aferra y la asunción decidida de un lenguaje plástico moderno.

La pieza refleja su modo de proceder, casi como si se tratase de un antiguo romano que amalgama un sinfín de materiales para conformar su propia argamasa, logrando un “concreto” que es un verdadero *collage*, configurado a partir del uso de la madera y que además huele a tierra, arena, piedras y rastrojos. Es en ese campo donde plasma su idea. Poseen, pues, sus creaciones un sólido carácter constructivista, al modo de las vanguardias históricas, pero esta vez no se trata de un mero ensamblador. Su pintura, de rotunda presencia matérica, es casi la síntesis de un paisaje campestre que revela el gran apego del artista a sus raíces.

La obra también tiene apariencia de ventana, al igual que en otras de sus composiciones coetáneas. Resulta curioso como Guinovart coloca en la pared en forma de cuadro el suelo mismo. Con ese gesto de elevación logra otorgarle un significado. Contribuye, pues a la “divinización del campo”, siguiendo la estela de su admirado Joan Miró.

*FIAC'76* está en directa relación con Agramunt, localidad ilerdense de profundos vínculos familiares y vivenciales para Guinovart, donde compone y elabora varias de estas monumentales piezas desde ese mismo año. Está pues esta pintura, y buena parte de su producción de ese período, voluntariamente asociada a los entornos, símbolos y formas del mundo rural, como él, en continuo crecimiento y regeneración.

Esta composición, de considerables dimensiones, se asemeja a *La era*, así como a obras coetáneas como *Agramunt*, *Tierra y rastrojo* y *Collage del trigo*, todas ellas elaboradas en idéntica clave tectónica. Consigue en ellas trasladar al cuadro elementos dotados de memoria propia, su auténtica obsesión.

La pintura de la colección Arango, firmada y fechada ya en 1977 en la parte izquierda, y también subtitulada *Díptico* (incluso llegaría a componer grandes polípticos con rastrojos con la misma idea), parece más bien la trasera de una tabla, pero provista de una carga de materialidad y plasticidad enormes. El autor divide la superficie en dos zonas bien parceladas y remarcadas para componer un genuino *collage* que sin embargo queda domeñado por la tierra (poco más tarde sería por el barro) y la paja o rastrojos característicos de este momento en su trayectoria. Sobre tan denso sustrato, casi un sedimento, dispone efímeras y ligeras formas rectangulares y circulares de tamaños diversos, a veces realzadas a partir del uso de pequeñas piedras y hasta de huevos en una evidente referencia a la vida latente, y que dispone en esa suerte de paisaje germinal sublimado. Con materiales tan modestos logra construir una obra conmovedora dotada de un innegable sentido ritual. Además, muestra su típica gama cromática en ocre con toques de blanco y algunos brotes de tonalidades más vivas, siempre restringidos.



El autor catalán era, a mitad de la década de los años setenta, uno de los principales representantes del arte español en el extranjero. La obra está plenamente inscrita en ese contexto expositivo. Así, *FIAC'76* fue expuesta en el stand de la Galería Trece de Barcelona, en el otoño de 1976, en el marco de la tercera edición de la entonces joven Foire International d'Art

Contemporaine de París. Pocos meses después ingresó en la colección de Plácido Arango.

JUAN CARLOS APARICIO VEGA

1. Cáceres, 1983, p. 20.



## [28] *San Cristóbal*

1960

Óleo sobre lienzo, 300 x 200 cm

PROCEDENCIA Colección del artista, de donde pasa a integrarse en varias colecciones particulares de París; adquirido por Plácido Arango en 2001 en la feria ARCO (Madrid) a través de la Galería Oriol de Barcelona; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Nueva York 1960, n° 3; Washington 1960; Columbus (USA) 1961; St. Louis (USA) 1961; Coral Gables (USA) 1960; Roma 1961; San Antonio (USA) 1961; Chicago 1961; Nueva Orleans 1961; Cincinnati (USA) 1961; Manchester (USA) 1961-1962; Toronto 1962; Parma 1971, n° 20; Madrid 1972; Granada 1978; Málaga, 1978, n° 2; Murcia 1980; Zaragoza 1980; Madrid 1982; Cáceres 1983b; París 1987; Bochum 1987; Murcia 1988; Madrid 1988b, n° 4; Seúl 1988, n° 1; París 1989; Toledo-Ciudad Real-Albacete 1997; Madrid 2001; Madrid 2001b; Cartagena 2009-2010.

BIBLIOGRAFÍA cat. exp. Nueva York 1960, p. 11 repr. b/n; O'Hara 1960, n° 16, p. 50 repr. b/n; Cirlot 1961, p. 43 repr. b/n; Cirlot 1962, s. p. repr. b/n; Espejo 1962, n° 78, p. 3 repr. b/n; Cela y Areán 1963, n° 267, p. 13 repr. b/n; cat. exp. Parma 1971, pp. 30 (repr.), 122 y 227 (repr. b/n); cat. exp. Madrid 1972, s.p. repr. b/n; García Tizón 1973, pp. 18 y 19; cat. exp. Málaga 1978, s.p.; cat. exp. Murcia 1980, s.p. repr. b/n; cat. exp. Madrid 1982, p. 53 repr. b/n; Guadalimar 1982 n° 69, repr. color portada; cat. exp. Cáceres 1983b, p. 11, il b/n; cat. exp. 1987 p. 70 repr. color; Olivares 1984, n° 16, p. 32; cat. exp. Madrid 1988, p. 53 repr. color; cat. exp. Murcia 1988, s.p. repr. color; cat. exp. Seúl 1988, p. 628 repr. color; cat. exp. París 1989, pp. 31 (repr. b/n) y 101; Catálogo General 1992, vol. 2, pp. 65 (repr. color) y 240; cat. exp. Toledo 1997, p. 85 repr. color; cat. Subasta París 1998, p. 44 repr. color; cat. exp. Madrid 2001, p. 69 repr. color; cat. Subasta Madrid 2005, p. 74 repr. b/n; Nieto Alcaide 2006, pp. 69 (repr. color, lám. 48), 70 y 172; Ferrer 2008, pp. 83 (repr. color), 84 y 118; cat. exp. Cartagena 2009, pp. 78, 79 (repr. color) y 162; García Berrio 2010, n° 347, p. 90; cat. exp. Toledo 2011, p. 75 repr. color; Torre, de la 2017, pp. 17 y 176 (repr. color).

Rafael Canogar inicia su andadura artística en el cubismo matizado aprehendido de Daniel Vázquez Díaz. Sin embargo, sus primeros trabajos realmente interesantes los muestra en una importante monográfica celebrada en el Ateneo de Madrid en 1957. Su camino le lleva a ser protagonista de la implantación del lenguaje abstracto en nuestro país de la mano del grupo El Paso, del que es fundador, y al tiempo del arte nuevo español en el panorama exterior. Autor muy activo, exhibe y coloca su obra en el circuito internacional en el tiempo que la produce, incluido en el de Estados Unidos.

Al contrario de otros informalistas coetáneos, Rafael Canogar no anula su imaginario al adoptar este lenguaje. El monumental cuadro de la colección Arango es uno de los más importantes de toda su trayectoria y demuestra la evolución del autor, que en los últimos años cincuenta comenzó a componer obras que con oscuras coloraciones apenas monocromas (1959, serie *Negra*) ofrecen sobre fondos aclarados y neutros auténticos retratos o más bien organismos vivos, elaborados a partir de la superposición de gestualidades.

*San Cristóbal* es una pintura de gran formato, como acostumbraba en este período, y de acusada composición vertical. En ella el autor toledano presenta la misma idea que en otras piezas donde no concreta tanto el título, como *Personaje n° 8* (1961). Parecen sus tipos de desdibujada presencia humana, casi visiones espectrales como salidas de un mundo ulterior. La pintura, bañada por una penetrante y vívida luz, es realmente inquietante. Alrededor de esta, en su movido perímetro deja sitio para algunos chorreones casuales de materia que preserva.

La obra remite de forma explícita a la también monumental representación religiosa de similar título y asunto conservada en la catedral de Toledo, ciudad con que nombrará precisamente a otro de sus mejores cuadros, pintado el mismo año y pieza central del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Es, pues, una temática que cultiva en el albor de la década de los años sesenta, justamente cuando la exhibe en los lugares más selectos del circuito expositivo. *Toledo* es al igual que *San Cristóbal* un cuadro extraordinario y dotado de una sugerente y particular mezcla entre la tradición del asunto y su apariencia, en clave puramente gestual que no descompone la figura, sino que la arma de mayor solidez. Como resultado, en ambos casos, obtiene obras vibrantes y muy expresivas.

Este trabajo contribuye a la reafirmación de la modernidad plástica tras la larga posguerra española, sin dejar de reinterpretar, así como muchos autores en este período que habían sufrido el exilio, la tradición pictórica y literaria del país, y sin desdeñar la gran lección de Goya y del consabido 98, que rezuman todas estas obras, de orgulloso temperamento. Así, la huella de esas referencias es anticipada de forma bien explícita en *Réquiem* (1959), igualmente impregnada de un vehemente casticismo, *El Cierzo* (1959), *La Rueda* (1959) y *El Transparente* (1962), que aunque más evolucionado, remite al mismo contexto catedralicio, donde se inspira para ambas composiciones.

En *San Cristóbal* se refleja cómo hacia 1959-1960 Canogar avanzó decisivamente hacia la concentración del gesto en una zona del cuadro. Asimismo, hizo un empleo restringido del color que limita





a mínimos matices en forma de toques puntuales que recuerdan, en este caso, la tonalidad original de la obra que versiona. De su pintura no desapareció el asunto, casi como si se apegara a lo español y mesetario para contribuir a salir de esa nueva etapa de desconexión a la que se trata de dar solución también desde lo plástico.

Esta obra forma parte de un corpus de piezas de gran formato en que Canogar, sin dejar de explorar otros lenguajes de forma incesante, se aprovecha de argumentos que proceden de su mundo identitario y con ello compone una revisitada iconografía que quiere exhibir como esencia de lo español, pero actualizada.

El autor escribiría en reiteradas ocasiones valoraciones positivas sobre esta pintura, lo que explica el gran recorrido expositivo del cuadro. La obra se ejecuta y exhibe en un año muy significativo para Canogar, pues su trabajo y el del resto de los integrantes de El Paso se presentarían en una importante colectiva del arte español más actual e informalista producida por el MoMA neoyorquino. Son los años, pues, de reafirmación internacional de Rafael Canogar, que rebusca en sus raíces para encontrar su camino.

JUAN CARLOS APARICIO VEGA

## EQUIPO CRÓNICA

Equipo activo entre 1964 y 1981, formado por Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981) y Manuel Valdés (Valencia, 1942)

### [29] *El bosque maravilloso*

1977

Pintura acrílica sobre tela, 175 x 275 cm

PROCEDENCIA Galería Maeght, Barcelona; adquirido por Plácido Arango en 1980; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Barcelona 1978, sin número de catálogo ni de página, repr. color; París 1987-1988, cat n° 176, repr. color; Madrid 1988, cat n° 168, repr. color; Valencia-Barcelona-Madrid 1989, cat n° 80, repr. color; Bilbao 2015, cat. n° 131, repr. color; Valencia 2016-2017, cat n° 150, repr. color.

BIBLIOGRAFÍA Anónimo 1978, p. 34; Pozas 1978, p. 82; Marín 2002, p. 157, repr. color.

El interior de una sala pública de billar. Sin ventanas. Las mesas, vacías bajo el neón encendido, alineadas geométricamente en el espacio nocturno. En el centro de la composición un maniquí infantil, intensamente iluminado, vestido con traje de marinero. Se trata de una figura extraída de la pintura del pintor metafísico italiano Carlo Carrà. Otros tres elementos distribuidos sobre la superficie de las mesas son también citas pictóricas. El situado en segundo término a la izquierda procede de Henri Rousseau; los otros dos de Fernand Léger. En los tres casos se trata de formas vegetales, aunque en el elemento de la derecha lo vegetal se combina con una composición geométrica. La presencia de estas figuras vegetales, creciendo incongruentemente en el interior del espacio duro, árido y geométrico de la sala de billar, justifica la alusión irónica al “bosque” del título; su tratamiento pictórico, sometido a las deformaciones del estilo de Léger o de Rousseau, el adjetivo “maravilloso”. En lo alto del cuadro un gran rótulo gris claro superpuesto a la superficie reza “Billares COLÓN”.

El cuadro *El bosque maravilloso* es el de mayor formato de la serie realizada en 1977 y titulada *La partida de billar, autonomía y responsabilidad de una práctica*. El propio Equipo Crónica, a quien se debe el título, describe la serie en los siguientes términos:

- “La mesa de billar verde es el ‘leit motiv’ de la mayoría de las obras.
- Empleamos la pintura acrílica y, en cuanto a la técnica, la tinta plana con leves esfumados, a partir de un dibujo duro y sintetizado en el que las líneas rectas (generalmente trazadas con regla) tienen gran importancia.
- El color, estrechamente ligado a la luz, busca un equilibrio entre zonas oscuras (generalmente resueltas con negros o grises verdosos) y las de luz intensa y cálida (amarillos, naranjas, verdes luminosos).
- Como en las obras anteriores, existen referencias iconográficas del arte contemporáneo, pero en menor grado. La imagen del billar tiene mayor protagonismo y, aunque su tratamiento no es estrictamente naturalista, nos basamos en fotografías que nosotros mismos hicimos en un salón de juego”.

En efecto, apartándose de su práctica habitual, Equipo Crónica no toma en esta serie como punto de partida imágenes extraídas de la historia de la pintura o de los medios de comunicación de masas, sino un juego de fotografías de un espacio real. El establecimiento denominado “Billares Colón” era una sala pública de billar situada en el centro de Valencia, muy cerca de la Plaza del Ayuntamiento y de la Estación del Norte. Había sido durante la postguerra y los años 60 el principal escenario regional del billar profesional y, como en otros espacios profesionalmente



dedicados a este juego, se cruzaban apuestas de dinero, a veces importantes.

En esta serie Equipo Crónica retoma un argumento desarrollado anteriormente en la *Serie negra* de 1972. En ambos casos el ámbito profesional de la pintura se vincula metafóricamente a un mundo cerrado y duro, sometido a sus propias reglas internas, tanto técnicas como sociales: el del hampa, en el primer caso, y el del billar en el caso que nos ocupa. En esta ocasión, sin embargo, Equipo Crónica da a la metáfora un cariz más claramente polémico en relación con el momento histórico en que la serie fue pintada. La noción de “autonomía” aludida en el título se había convertido en uno de los principales frentes de batalla del mundo cultural español en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco. Rompiendo la hegemonía que el pensamiento político de izquierdas había ejercido durante los últimos quince años del franquismo, un sector importante del mundo artístico español comenzaba a reivindicar la “autonomía” del arte respecto del contexto social en que se desarrollaba. Equipo Crónica concede esa “autonomía”, pero no la concibe como una desvinculación absoluta y una absolución de responsabilidad. La práctica de la pintura constituye un mundo aparte, sí, pero que no deja de estar sometido a unas condiciones

objetivas en las que acaban por filtrarse, a su manera, los conflictos de la sociedad que la rodea. La atmósfera nocturna, hermética, la luz dura de los tubos de neón, tan inexplicable en una sala vacía y cerrada, la precisión aguda de las cuatro citas pictóricas que contiene, extraídas del repertorio más *sachlich* de la pintura moderna de los años de entreguerras del siglo XX, hacen de *El bosque maravilloso* una de las obras que expresan con mayor intensidad la poética de Equipo Crónica en el momento histórico inmediatamente posterior a la muerte de Franco.

*El bosque maravilloso* fue adquirido por Plácido Arango en la Galería Maeght de Barcelona en 1980, muy poco después de haber sido pintado. Ha participado en las tres principales retrospectivas de Equipo Crónica, la itinerante Valencia-Barcelona-Madrid de 1989, la del Museo de Bellas Artes de Bilbao de 2015 y la de la Fundación Bancaja de Valencia en 2016. Su estado de conservación es excelente. Fue objeto de una limpieza superficial en 2016.

TOMÀS LLORENS

1. Equipo Crónica 1981, p. 110.



### [30] *Toda la ciudad habla de ello*

1984  
Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm

PROCEDENCIA Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Valencia 1986, pp.106-107; Madrid 1998, p.137; Toulon, 2015, pp. 30-31.

BIBLIOGRAFÍA Cat. exp. Valencia 1986, pp. 106-107; cat. exp. Madrid 1998, p. 137; cat. exp. Toulon 2016, pp. 30 - 31

Este lienzo pertenece a un denso ciclo de más de veinticinco cuadros de la década de los años ochenta, titulados *Toda la ciudad habla de ello* en explícito homenaje a la ciudad, tema que interesa a los pintores desde la Antigüedad. Pero Eduardo Arroyo trata el asunto de manera singular, condensando su propio paisaje urbano en un escenario bañado en sombra y lugar de perspectivas inhabituales. Con una geometría minuciosa, el pintor nos pone en riesgo de no hallar nuestro camino, como extraviados en una noche urbana débilmente iluminada, entre letreros luminosos y esquinas en la sombra. Quizás estos cuadros negros sean fruto de un peculiar ejercicio para rebajar los tonos de una paleta considerada demasiado viva, o sean resultado de una visión de la pintura como lucha entre sombra y luz. Puede también que se trate para el pintor de seguir ahondando en una búsqueda que empezó con los dibujos al carboncillo y el trabajo de recorte y ensamblaje de papel de lija para retratar a los *Desbollinadores*. Luego vendría el intento de restituir la originalidad del paisaje urbano del barrio berlinés y oriental de Kreuzberg con el caucho de las alfombras tituladas *Anatolia*. Es de recalcar que esta serie es también un homenaje a la película *The whole town's talking*, que John Ford dirigió en 1935. Para darle nombre al conjunto de cuadros, Eduardo Arroyo traduce literalmente el título de aquella comedia policíaca, conocida en España como *Pasaporte a la fama*. El actor Edward G. Robinson, que desempeña dos papeles, el de un peligroso gánster y el del hombre sencillez y tímido, víctima de su parecido con el malhechor, acaso tenga que ver con el protagonista principal del lienzo. Este personaje pequeño y grueso, que ocupa el primer plano de la parte derecha del cuadro, viste un traje de tonos marrones y lleva puesto un emblema de los gánsteres de los años treinta: un Borsalino con su cinta, inclinado hacia la oreja y que le oculta un ojo. El otro ojo, azul cielo, se deja ver en el agujero de un antifaz negro recortado por el color amarillo de la luna menguante que aparece pintada en lo alto de la parte izquierda del cuadro. La luna parece iluminar las manos del bandido y poner de realce tanto el fajo de inverosímiles billetes como el bolso repleto, a juego con el conjunto de chaqueta y pantalón.

El personaje destaca por elegante y feo, ridículo y peligroso. No puede ver que detrás de él, dos personajes yuxtapuestos y desprovistos de cuerpo lo están acechando. El primero, masculino, lleva puesto un sombrero parecido al del gánster y tiene la cara enmascarada por el color: es el típico rostro del *Ciudadano*, personaje que prolifera en la obra de Eduardo Arroyo; el segundo, silueteado en blanco, es una mujer retratada en el momento en que está sacando una fotografía. Acaso sea la manera que tiene Arroyo de introducir su preocupación periodística, su interés por la anécdota y la leyenda nocturna urbana.

Dominando este grupo, el dedo índice de una mano pintada en negro sobre un cuadrado rojo indica una dirección, mientras en un letrero azul situado más arriba se ve a tres policías armados con una porra corriendo hacia el lado opuesto. Estos dos elementos parecen sacados de un tebeo o de un anuncio antiguos. El conjunto es un cuadro dentro del cuadro.

A pesar de la presencia de los cuernos de la luna, la parte izquierda del lienzo está envuelta en unos tonos sombríos que nos dejan a oscuras; un vigilante nocturno nacido de la sombra y con el cuerpo sumergido en el color negro, con los brazos detrás de la espalda y el llavero en la mano, observa al supuesto gánster. Su semejanza con el *Ciudadano* de la parte derecha provoca ambivalencia y ambigüedad, confusión y tensión. ¿Será un sereno? ¿Un confidente a sueldo de la policía? Tal y como era de esperar, no podía faltar el gato negro, animal mágico al mismo tiempo que símbolo de la persona nacida en Madrid, lugar de nacimiento del propio pintor y que le obsesiona. Y es de saber que este preciso gato forma parte, junto con el guante de boxeo, del *ex libris* dibujado por Eduardo Arroyo para los libros de su compacta biblioteca.

Nuestro artista no se cansa de repetir que en un cuadro puede pasar de todo y debe pasar de todo y hace hincapié:

“[...] lo que me interesa es ser capaz de pintar verdaderamente el cuadro de la ciudad. Ese cuadro negro, ese cuadro de la penumbra, de la oscuridad, de la luz que se abre paso a duras penas, ese cuadro de la



electricidad, ese cuadro de la dificultad de pintar, de la interpretación, de la traducción de todas esas cosas impenetrables, que todavía son misteriosas para mí y que seguramente lo seguirán siendo. De la ciudad puede surgir en cualquier momento una idea de la noche, permitiéndome quizás ver e ir un poco más lejos en las incertidumbres que el cuadro propone “<sup>1</sup>”.

En el marco de la belleza inédita y sorprendente de esta inventada ciudad color de asfalto cobra la anécdota, bañada en un ambiente nocturno y criminal, una dimensión plástica y poética.

FABIENNE DI ROCCO

1. Arroyo 1990, pp. 86-87.



## [31] *La Espera*

1979

Emulsión fotográfica, pintura bituminosa, cera y óleo sobre lienzo, 200 x 480 cm

PROCEDENCIA Galería Juan Mordó, Madrid; adquirida por Plácido Arango el 14 de noviembre de 1979; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Nueva York 1980, pp. 120 y 121 (itinerante entre 1980 y 1981 a San Antonio, San Francisco, Corpus Christi, Colorado y Albuquerque); Valencia 1994, p. 94; Valencia 2006, pp. 50-51.

La obra de Darío Villalba ha tendido muchas veces a adoptar la disposición de díptico, tríptico o políptico, dando buena muestra de su potencial carácter narrativo. En el caso concreto de *La Espera* se observa la nuclear presencia de un panel central, en torno al cual hay que situar desde un punto de vista visual y discursivo los dos laterales. El primero contiene la figura multiplicada, mediante recurso fotográfico a lo Eadweard Muybridge o Étienne Jules Marey que nos retrotrae a los orígenes de esta disciplina, de uno de sus más célebres encapsulados, de idéntico título, realizado por el artista vasco en 1974. A izquierda y derecha puede verse la imagen distorsionada del mismo personaje, con su característica posición fetal y mirada ensimismada, complementaria en cuanto a sus presencias y desapariciones: la de la izquierda patetiza más la imagen del cuerpo, mientras que la derecha se concentra sobre todo en la del rostro y el torso. Por otra parte, y buena prueba de que la obra de este artista debe ser comprendida como un diálogo constante que no entiende de etapas estancas, esta misma figura, con idéntico grado de distorsión formal, sería protagonista de otras tres composiciones suyas realizadas en 1980 a la manera de tríptico, tituladas *Retroceso*, *Retroceso simple* y *Paso*.

Efectivamente, Darío Villalba irrumpió con fuerza en el panorama artístico español e internacional a finales de la década de 1960 con la elaboración de unos encapsulados, por él bautizados de “primera generación”, en donde las siluetas de seres humanos pintadas con colores planos aparecían encerradas en unas urnas de metacrilato. El lado pop de esas representaciones, ya fuera ortodoxo o “del alma”, como en su día lo calificara Andy Warhol, dio paso a mediados de la década de 1970 a una segunda generación de estas figuras, completamente distintas desde el punto de vista formal y conceptual, y para las cuales el artista se servía ya rotundamente de la fotografía, que remitían a seres dolientes, sufrientes, enfermos y marginados, como puede verse en el caso de *La Espera*. *A mí me interesa siempre el ser humano como centro de la imagen y de la redención del mundo* —dejó escrito en una ocasión el propio Villalba. *En muchas imágenes que he empleado se ve al hombre en estados límites, de angustia a veces; entonces el cuadro puede incluso mostrar más patetismo o más dolor o más amor que la realidad*<sup>1</sup>. Se trataban, todas ellas, de representaciones rotundas, emblemáticas, en que esa fotografía

era trabajada como pintura, consiguiendo de este modo descontextualizar la imagen fotográfica de su función tradicional, así como transformar el uso documental que la mayor parte del arte conceptual estaba haciendo de ella por aquellos momentos, redirigiéndola hacia otro de carácter mucho más narrativo y emocional.

Esa “pintura fotográfica” a la que a veces ha aludido el propio Villalba aparece plenamente encarnada en este tríptico. A su presencia ha de sumarse la de esa otra pintura bituminosa, magmática y pringosa que el artista descubriera tan sólo un año antes, y de la que surgió una serie de veinticinco telas firmadas en 1978. Esa sustancia oleoginosa, unida a la cera, contribuye a incrementar el aislamiento, la soledad y el desasosiego que parecen envolver la figura, la cual está a punto de desaparecer a uno y otro lado del panel central. En cualquier caso, esta investigación técnica se encuentra al servicio nuevamente del despliegue no tanto de una materialidad o fisicidad del soporte artístico, como sí de una expresividad y una tensión psíquica que son por las que ha discurrido lo mejor de la obra de este artista.

Finalmente, esta obra también es perfecta demostración de la capacidad que para Darío Villalba tienen tanto la pintura como la fotografía de congelar un momento, haciéndolo eterno. Esta capacidad satisface, a su juicio, la necesidad que manifiesta todo individuo de crear tiempos muertos en una realidad que se nos presenta en constante movimiento. En este sentido, ese continuo estado de mutación, y la posibilidad de detenerlo para instalarse en él y, en definitiva, incrustarse en el tiempo, es lo que parece hacerse patente en una obra como *La Espera*, en la que se encuentra perfectamente combinada esa tensión tan del gusto de su creador entre un elemento metafísico y otro cotidiano, entre lo limpio y lo embadurnado y, al final de todo, entre un principio de vida y otro de desaparición.

En el año de ejecución de esta obra a Darío Villalba le fue concedido el Premio Internacional del Jurado en la XIII Bienal de Arte Gráfico de Ljubljana, por dos litografías de una carpeta editada por La Polígrafa a iniciativa de Juan de Muga y Fernando Vijande.

ALFONSO PALACIO

1. Cat. exp. Madrid 2007.





## [32] *Balcón con dos figuras*

1992

Terracota y bronce, 149,9 x 50,8 x 27,9 cm

PROCEDENCIA Vendido en Sotheby's, Nueva York, 13 de mayo de 2014; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Nueva York 2004, n° lot. 351, il. col. p. 63.

Reflexiono en Juan Muñoz y en su obra distinguida, en sus personajes mirando en derredor hacia todo que es nada, y pienso primero en la extensión del silencio. Mudez como acto de resistencia ante el mundo, temblorosa representación, mas no por ello menos rotunda, de una suerte de rumor mudo del cosmos, una voz que se alza incomprensible. Hay, en estas esculturas en duplo elevadas sobre la incerteza del balcón, la perpleja presencia de una trama pareciere secreta, discurso misterioso mas que, empero, nos estaría destinado. Una historia conectada y desconectada con lo real, al cabo la creación de nuevas imágenes puede ejercerse, como lo hacía Muñoz, también desde una tentativa de distorsión y el ejercicio de liberado de la percepción confusa. Claro, mientras escribimos esto pensamos en la especial relación de Muñoz con los sonidos, con la voz sola y con el silencio.

Declarado arte de la incomodidad', de las torsiones, de los lugares no comunes, de búsquedas poco gratas, representaciones de cuerpos convulsos o anatomías desplazadas, este artista observaría, justamente, la importancia de la elevación de ese lugar de extrañeza en que devienen sus conjuntos escultóricos. Es un extrañamiento de los significados que en Juan Muñoz opera dentro de la propia obra, emana desde ella tal un acontecimiento que se modifica y transforma continuamente. El espectador deviene un contemplador perplejo que hubiere sido desplazado, no sin cierta perversidad, a través de lo que parecería un sistema distorsionado, una lectura equivocada de los signos que concluyera que la visión es una confusión que, a su vez, define la lógica íntima de la representación.

Pareciere que afectado, formalmente, por el encuentro con Roma, donde residió ese año 1992 en que concibió el duplo escultórico *Balcón con dos figuras*, tiempo en su creación de dobles y balcones<sup>2</sup>, la obra de Muñoz crece entretejida con las historias del mundo, tal vidas posibles o situaciones en paralelo. Relatos simbólicos que se encuentran preguntando por el fin, la incomprensión o el elogio de la incómoda otredad. Preguntas sobre la apariencia, la representación, interrogaciones resueltas en pos de la elevación de otras preguntas que son, casi, conversaciones ensimismadas frente a los espejos, ya se dijo. Fracciones misteriosas de la realidad, pausas, en su individual de 1984 en la galería Fernando Vijande había representado y

dibujado algunos elementos arquitectónicos, escaleras y balcones, que también abrazaban las columnas de la sala y le acompañarán a lo largo de su trayectoria. El mismo artista lo referirá en alguno de sus trabajos finales, como la mítica *Double Bind* (2001)<sup>3</sup>.

Los balcones, trasvasados desde su aislamiento arquitectónico, devienen, así, elementos escultóricos<sup>4</sup>, púlpitos reclamantes de una mirada hacia arriba, en pos de la mención a la suspensión, la gravedad, la rotación o la percepción también de una cierta pérdida del sentido provocada por la torsión del cráneo, — como cuando se grita o gime (Bataille)<sup>5</sup> —, algo que fuere asunto de su quehacer, si pensamos en las extrañas posturas de algunas de sus figuras. Menciona también la vida interior: el balcón es el elemento que conecta el espacio de lo íntimo con la calle. Volverán a elevarse, al final de sus días, en 2001, las esculturas de sillas con personajes suspendidos en lo alto de los muros, o bien en singulares acrobacias que parecen referir el juego de las apariencias.

Vuelvo a la lectura, es Piglia: *todo el secreto consiste en fingir que se miente, cuando se está diciendo la verdad*. Concluyó su vida joven, Juan Muñoz, casi a la misma edad que Manolo Millares, artistas del dolor y la vida en serio. Hubiera podido destruirla, decía Giacometti, pero he hecho la escultura justamente por lo contrario, para recomenzar. Refiere la obra de arte la pulsión del artista, ya sea de aspiración, deseo o vuelo, o quizás destrucción. Pues la creación se acompaña también de la construcción del artista, vida interior capaz de concebir nuevas imágenes que, cual demiurgo, podrán compartir esa nota de *opera aperta* con, al mismo tiempo, la tensión e interrogación que plantea cuestiones como el deseo o lo prohibido, la norma y la transgresión, la dialéctica entre la ficción o lo real. Juego entre la ausencia y la presencia, mundo suspendido entre las preguntas, la escultura de Juan Muñoz parece también hacer mención a una quietud glacial, la soledad radical de los seres representados en lugares de tal extrañeza. No tanto con la rotundidad que ha transitado la historia del arte como en un despliegue subjetivo, siempre en situación de ejercer una teatralidad que exige la connivencia imprescindible del otro para su lectura.

Oímos su voz, a lo lejos, en el silencio.

ALFONSO DE LA TORRE





1. “En relación a la última obra que has mencionado, una vez que se formó como objeto en la situación del estudio, la única a la cual puedo hacer referencia, se convirtió en algo conflictivo, incluso incómodo. Pensé que ese valor de incomodidad hacia mí mismo era importante. Si podía molestarme era porque estaba más allá de mis expectativas... y me dije que éste era un buen comienzo... A veces pienso que una escultura conserva su interés para mí cuando permanece extraña... creo que trato de construir una escultura que traicionará mis memorias, que sea ajena a mí y a la vez cercana para reconocerse como su constructor. [...] Yo veo una cierta extrañeza en algunas esculturas, cuando como espectador mantienen una cierta otredad cada vez que vuelvo a ellas. Despiertan algo que yo no entiendo. Sé que cada vez que vuelvo a ellas estoy al comienzo... quiero decir, que establezco un puente con la obra pero el otro lado se me escapa. Me gusta esa extrañeza de ciertas obras. Son lo que son y a la vez existe una otredad en ellas... A veces comienzo una escultura con la intención de que sea. En el sentido figurado, busco que una pierna no funcione. En la esperanza que ese elemento de error, lógicamente configurado, me llevará a una obra que adquiera esa cierta extrañeza”. Debbaut 1984, p. 4.
2. Son los casos de obras de 1991: *London Balcony with figure*, 1991 (acero y terracota, 100 x 95 x 40 cm, Colección particular), *Sydney Balcony*, 1991 (resina de poliéster y acero, 102 x 92 x 32 cm, Estate of the artist) y *Untitled*, 1990 – 1991 (hierro y terracota. 63,5 x 90 x 22,5 cm [balcón] y 86 x 32 x 12 cm [figura], Estate of the artist).
3. Así lo referirá Juan Muñoz con ocasión de la exposición *Double Bind*, Tate Modern, Londres, 2001, en el cat. exp. p. 71: “Estoy sorprendido de cómo algunas de mis más tempranas ideas, anunciadas en los balcones, parecen haber reaparecido en esta obra” (traducción del autor).
4. Otro ejemplo es *Spiral Staircase (inverted)*, 1984 – 1999 (hierro soldado, 48 x 18 x 18 cm, Estate of the artist).
5. George Bataille sobre el particular: “en las grandes ocasiones la vida humana se concentra bestialmente en la boca; la cólera hace castañear los dientes, el terror y el sufrimiento atroz hacen de la boca el órgano de los gritos desgarradores. Es fácil observar a este propósito que el individuo trastornado pende la cabeza volviendo el cuello frenéticamente, al tiempo que su boca viene a situarse, en la medida que le es posible, en la prolongación de la columna vertebral, esto es, en la posición que ocupa normalmente en la constitución animal” (Bataille 1937, p. 237).

CRISTINA IGLESIAS  
San Sebastián, 1956

### [33] *Sin título*

1986

Hierro y cemento pigmentado, 191 x 51 x 56 cm

PROCEDENCIA Galería Marga Paz, Madrid, 1987; Colección particular; Christie's Madrid, 2 de octubre de 2008, lote 121; Colección particular; Christie's Amsterdam, Post-War and Contemporary Sale, 4 de noviembre de 2014, lote 147; Colección Arango; donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

EXPOSICIONES Madrid 1987b

Cristina Iglesias viene desarrollando desde mediados de los años ochenta una trayectoria única e individualizada dentro de la escultura española, siempre marcada por una clara vocación internacional. Desde su producción más temprana, se ha caracterizado por un lenguaje propio, poético e intuitivo, habitualmente desarrollado en series que van derivando unas en otras. En sus primeras propuestas este lenguaje se hace especialmente patente a través de la dialéctica de los materiales y de su intensa imbricación espacial, todo ello conjugado con una marcada poética de lo fragmentario y una clara referencia arquitectural.

*Sin título* es fiel reflejo de su obra temprana, aquella realizada entre 1984 y 1986. Se trata de una pieza única, ejecutada por la artista en 1986 y presentada en la galería madrileña Marga Paz un año después. En ella emplea los materiales habituales en sus primeros años de madurez artística: el hierro, en vigas o, como en este caso, en láminas; y el cemento, tratado este último con pigmentos colorantes aplicados durante la fragua, que han sido reiteradamente interpretados por la crítica de la época como un guiño pictórico de la artista y que en este caso dan al material un tono ocre. Con la combinación de ambos consigue establecer un fuerte contraste textural y un intenso diálogo antagónico, tanto lírico como plástico. Así, la estructura tectónica, férrea e industrial del hierro se opone al carácter más expresivo, más

gestual y sensual con el que emplea el cemento que, pese a su dureza y resistencia, simula con su tonalidad y aparente maleabilidad el barro, material primitivo asociado al modelado y ampliamente empleado por Iglesias durante sus estudios de cerámica, tanto en Barcelona como en la Chelsea School of Art de Londres.

*Utilizo los materiales que responden mejor a lo que busco*<sup>1</sup>, señalaba la artista en 1996 en referencia a sus obras de este periodo. *Cuando realizaba esas obras, era consciente de que una viga es una viga, indica elevación y aporta estructura, mientras el cemento es maleable y se acerca a la idea del paisaje, del color*<sup>2</sup>. Pero también lo era de la dialéctica que se constituía *entre el rigor y la intuición libre*, como indicaba en una entrevista a Helena Vasconcellos<sup>3</sup>: el rigor de las estructuras metálicas frente a la libertad en la forma con que aplica el hormigón, materiales y prácticas que asocian este tipo de piezas, en cierto sentido, aún con la estética del posminimalismo y el arte *povera*.

En la obra de Cristina Iglesias es también fundamental el mestizaje o hibridación entre los géneros, donde pintura, escultura, arquitectura e incluso otras artes “menores” como el grabado o el tapiz, se funden en una única manifestación integradora. Pese a su carácter exento, compacto y concentrado, la relación de esta pieza con la arquitectura es clara, tanto en sus formas y referencias como en los materiales





y modos de “construcción” antes aludidos. No obstante, no se trata aún de una de sus características piezas con forma de arbotante, contrafuerte o bóveda, como por ejemplo *Sin título L/4* y *Sin título L/5*, concebidas *a ras du sol, le dos au mur*<sup>4</sup>, que comenzaría a desarrollar casi en paralelo, a partir de 1986, sino de una especie de columna inestable, provisional e incluso funcionalmente “inútil”, de carácter fragmentario e incidental, que se configura a partir de la yuxtaposición de dos láminas metálicas formando un ángulo o esquina, una configuración espacial que es palpable también en otras obras exentas como *Sin título S/11*, *Sin título 6/3*, *Sin título 6/11* y *Sin título 5/11*, todas ellas de 1986, y que sería clave en su producción inicial<sup>5</sup>.

Del carácter arquitectural de la pieza deriva un último concepto fundamental: la implicación de esta obra en el espacio, tanto como construcción individualizada y creadora de un espacio propio, por un lado; como en su ocupación del mismo, siempre específico y limpio, por otro; como también en su función transformadora del entorno circundante. En más de una ocasión la artista comentó su interés por conseguir que las obras abarcasen espacio, de ahí que con frecuencia, y como en este caso, retuerza las formas en torno a un centro imaginario<sup>6</sup>. Se preocupa además habitualmente por su ubicación en la sala, buscando los rincones, las esquinas; potenciando los planos horizontales y verticales y recreando un entorno íntimo. Esta transformación y ocupación del espacio requiere, por último, de la actitud y mirada activa del espectador, que debe recorrer la pieza, observándola desde distintos puntos de vista —algunos de

ellos más precisos que otros, en opinión de la autora—, y descubriendo su presencia física, medidamente inestable e introspectiva.

En palabras de Alexandre Mélo, uno de los primeros críticos atentos a la obra de Iglesias, este tipo de piezas se concretizaban a través de un poder poético evocador de imágenes pero que no cae en la representación narrativa; una fuerte presencia del objeto construido, sin caer en un formalismo frío y una capacidad de recomponer la percepción del espacio de acogida, sin caer en la arquitectura de interior<sup>7</sup>.

MARÍA SOTO CANO

1. Fernández-Cid 1996, p. 50.

2. *Ibidem*.

3. Vasconcelos 1986, pp. 51-53, cit. p. 52.

4. “A ras de suelo, de espaldas a la pared”, subtítulo dado a la ya célebre exposición *L’Art pour l’Europe. Jeunes sculpteurs espagnols: a ras du sol, le dos au mur*, comisariada por Fernando Huici y que se presentó en el Centre Albert Borschette de Bruselas en 1989.

5. La relación de las piezas con la “esquina”, que conforma la pieza, con la que dialoga en el espacio o que se configura a través de la escultura y su relación con la pared es fundamental en la producción de Cristina Iglesias. Así lo manifiesta la propia autora en las reflexiones que se incluyeron en el catálogo de la exposición celebrada en la Galería Cómicos de Lisboa en 1986, de las que se extrae a continuación un fragmento: “Desde su origen, una pieza, para ser completa, necesita de una cercanía, de una distancia con la esquina. / La actitud sería inventar una imagen que existiera (que fuera) solamente (y también) para esa esquina. / El color, el hueco, una placa de acero, una viga, el plano de la pared, constituyen el lado de una esquina, una viga elevación; son elementos figurativos, y también aquello que, a un mismo tiempo encubierto, se perfila y concentra”, en Lisboa 1986, p. 6.

6. Fernández-Cid 1992, p. 95.

7. Mélo 1987, p. 16









# Exposiciones y Bibliografía





# Exposiciones

ALBACETE 1997

*Canogar 1957-1997*, Albacete, Museo de Albacete, 1997.

BARCELONA 1978

*Equipo Crónica; La partida de billar; autonomía i responsabilitat d'una pràctica*, Barcelona, Galería Maeght, 1978.

BARCELONA 1992

*Tàpies. Comunicació sobre el mur*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 2015.

BARCELONA-BILBAO 2003-2004

*La ciudad que nunca existió. Arquitectura fantástica en el arte de Occidente*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Bilbao, Sala BBK, 2003-2004.

BILBAO 2015

*Equipo Crónica*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.

BOCHUM 1987

*Rafael Canogar*, Bochum, Museum Bochum Kunstsammlung, 1987.

BOSTON 1909

*Paintings by Ignacio Zuloaga*. Copley Society of Boston, 1909.

BOSTON Y DURHAM 2008

*El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III*, (cat. exp.) Boston, Museum of Fine Arts; Durham, North Carolina, Nasher Museum of Art at Duke University, 2008.

BÚFALO 1909

*Collection of Paintings of Spaniards Life and Character by Ignacio Zuloaga*, Búfalo, Fine Arts Academy, Albright Art Gallery, 1909.

CÁCERES 1983

*Josep Guinovart*, Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo “Casa de los Caballos”, 1983.

CÁCERES 1983b

*Canogar*, Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo “Casa de los Caballos”, 1983.

CARTAGENA 2009-2010

*Poéticas del Siglo XX*, Cartagena, Museo Regional de Arte Moderno, 2009-2010.

CINCINNATI 1961

*New Spanish Painting and Sculpture*. Cincinnati, Contemporary Arts Center, 1961.

CIUDAD REAL 1997

*Canogar 1957-1997*, Ciudad Real, Museo de Ciudad Real, 1997.

COLUMBUS 1961

*New Spanish Painting and Sculpture*. Columbus, Columbus Gallery of Fine Arts, 1961.

CORAL GABLES 1961

*New Spanish Painting and Sculpture*. Joe & Emily Lowe Art Gallery-University of Miami, 1961.

CHICAGO 1961

*New Spanish Painting and Sculpture*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1961.

FERRARA-BRUSELAS 2013-2014

*Francisco de Zurbarán*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti y Bruselas, Palais de Beaux Arts, 2013-2014.

GRANADA 1978

*El Paso. Canogar, Chirino, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Viola*, Granada, Galería de Exposiciones Banco de Granada, 1978.

GRANADA 2007-2008

*Teatro de Grandezas*, Granada, Hospital de Granada, 2007-2008.

LISBOA 1986

*Cristina Iglesias*, Lisboa, Galería Cómicos, 1986.

LONDRES 1913-1914

*Spanish Old Masters*, Londres, Grafton Galleries, 1913-1914.

LONDRES 2001

*Double Bind*, Londres, Tate Modern, 2001.

MADRID 1837

*Exposición pública de pinturas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1837.

MADRID 1838

*Exposición de obras de bellas artes*, Madrid, Liceo Artístico y Literario, 1838.

MADRID 1923

*IV Salón de Otoño*, Madrid, 1923.

MADRID 1972

*Canogar. Exposición Antológica*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972.

MADRID 1979

*Adelantados de la modernidad*, Madrid, Banco de Bilbao, 1979.

MADRID 1982

*Rafael Canogar. 25 años de pintura*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1982.

MADRID 1985

*Exposición Homenaje a José Gutiérrez Solana*, Madrid, Cuartel Conde Duque, 1985.

MADRID 1987

*Palazuelo. Pinturas, esculturas y gouaches*, Madrid, Galería Theo, 1987.

MADRID 1987b

*Cristina Iglesias*, Galería Marga Paz, Madrid, 1987.

MADRID 1988

*El siglo de Picasso*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

MADRID 1988b

*Aspectos de una década. Pintura española 1955-1965*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, 1988.

MADRID 1992

*José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992.

MADRID 1998

*Eduardo Arroyo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

MADRID 2000

*Tàpies*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

MADRID 2001

*Canogar. Cincuenta años de pintura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

MADRID 2001b

*Arco'01. Feria Internacional de Arte Contemporáneo = Arco'01. International Contemporary Art Fair*, Madrid, IFEMA/Parque Juan Carlos I, 2001.

MADRID 2004

*José Gutiérrez Solana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

MADRID 2007

*Dario Villalba. Una visión antológica 1957-2007*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

MADRID- DÜSSELDORF 2015-2016

*Francisco de Zurbarán. Una nueva mirada*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza y Düsseldorf, Museo Kunstpalast, 2015-2016.

MÁLAGA 1978

*El Paso. Canogar, Chirino, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Viola*, Málaga, Universidad y Museo de Málaga, 1978.

MANCHESTER 1961-1962

*New Spanish Painting and Sculpture*. Manchester, Currier Museum of Art, 1961-1962.

MÉXICO 1925

*Exposición de Arte Español*, México, 1925.

MÉXICO 1993

*Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*, ed. E. Pareja, Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México, 1993.

MURCIA 1980

*Contraparada 1*, Murcia, Convento de San Esteban, 1980.

MURCIA 1988

*Rafael Canogar. Contraparada 9*, Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, 1988.



NUEVA ORLEANS 1961

*New Spanish Painting and Sculpture*. Nueva Orleans, Isaac Delgado Museum of Art, 1961.

NUEVA YORK 1909

*Paintings by Ignacio Zuloaga*, Nueva York, Hispanic Society, 1909.

NUEVA YORK 1960

*New Spanish Painting and Sculpture*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1960.

NUEVA YORK 1980

*New images from Spain*, Nueva York, The Solomon H. Guggenheim Museum, 1980.

NUEVA YORK 1981

*Esteban Vicente. New Collages*, Nueva York, Galería Gruenbaum, 1981.

NUEVA YORK 2003

*Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, ed. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Nueva York, The Spanish Institute, 2003.

NUEVA YORK 2004

*Contemporary Art-Afternoon*, Nueva York, Sotheby's, 2004.

OVIEDO 1997

*Pinturas recuperadas*, ed. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1997.

OVIEDO 2006

*Una mirada singular. Pintura española de los siglos XVI al XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2006.

PARÍS 1976

*3<sup>e</sup> Foire Internationale d'Art Contemporain*, París, Grand Palais, 1976.

PARÍS 1987

*Rafael Canogar*, París, Paris Art Center, 1987.

PARÍS 1987-1988

*Cinq siècles d'art espagnol; Le siècle de Picasso*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1987 - 1988.

PARÍS 1989

*Espagne. Arte abstracto 1950-1965*, París, Artcurial Centre d'Art Plastique Contemporain, 1989.

PARMA 1971

*Rafael Canogar. Schermo e metafora civile*. Parma, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1971.

RÍO DE JANEIRO 2000

*Esplendores de España. La cultura española durante la Unión Ibérica, 1580-1640*, Río de Janeiro, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000 (Texto de Félix Scheffler).

ROMA 1961

*Canogar*, Roma, Galleria L'Attica, 1961.

SAN ANTONIO 1961

*New Spanish Painting and Sculpture*, San Antonio, Marion Koogler McNay Art Museum, 1961.

SAN FRANCISCO 1928

*Foreign section of the twenty-sixth annual international exhibition of paintings from the Carnegie Institute*. San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, Lincoln Park, 1928.

SEÚL 1988

*The XXIV Olympiad of Art*, Seúl, National Museum of Contemporary Art, 1988.

SEVILLA 1964

*Exposición bomenaje a Zurbarán en el III Centenario de su muerte*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel, 1964.

SEVILLA-MADRID 1991

*Valdés Leal*, ed. Enrique Valdivieso, Sevilla, Museo de Bellas Artes y Madrid, Museo del Prado, 1991.

SEVILLA-MADRID 1996-1997

*Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, ed. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Sevilla, Hospital de los Venerables y Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996-1997.

SIRACUSA 1957

*Zurbarán*, Siracusa, 1957

ST. LOUIS 1961

*New Spanish Painting and Sculpture*, Washington University, 1961.

TOLEDO 1997

*Canogar 1957-1997*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 1997.

TOLEDO 2010-2011

*Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566: maestro del Renacimiento español*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 2010-2011.

TORONTO 1962

*New Spanish Painting and Sculpture*, Toronto, 1962,

TOULON 2016

*Eduardo Arroyo - La force du destin*, Toulon, Hôtel des Arts, Centre Méditerranéen d'art, 2016.

VALENCIA 1986

*Eduardo Arroyo*, Valencia, Sala Parpalló, 1986.

VALENCIA-BARCELONA-MADRID 1989

*Equipo Crónica, 1965-1981*, Valencia, IVAM, 1989; Barcelona, Centre de Cultura Contemporània Casa de la Caritat, 1989; Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, septiembre-noviembre 1989.

VALENCIA 1994

*Darío Villalba 1964/1994*, Valencia, IVAM, 1994.

VALENCIA 1995

*Esteban Vicente. Collages 1950-1994*, Valencia, IVAM, 1995.

VALENCIA-ALICANTE-MADRID-MÉXICO-NUEVA

YORK 1998-2000

*Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Valencia, Museo de Bellas Artes; Alicante, Lonja del Pescado; Madrid, Museo Municipal; México, Museo Nacional de San Carlos; Nuca York, Spanish Institute, 1998-2000.

VALENCIA 2000

*Joan de Joanes. Una Nueva Visión del Artista y su Obra*, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2000.

VALENCIA 2000b

*Jerónimo Jacinto de Espinosa*, ed. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2000.

VALENCIA 2006

*Darío Villalba. Reflexión y azar*, Valencia, Fundación General, 2006.

VALENCIA 2016-2017

*Equipo Crónica*, Valencia, Fundación Bancaja, 2016-2017.

VENECIA 1993

*De Velázquez a Murillo*, Vencia, Fundación Cini i Sole, 1993.

WASHINGTON 1960

*New Spanish Painting and Sculpture*. Washington, Corcoran Gallery of Art, 1960.

ZARAGOZA 1980

*Rafael Canogar. Exposición retrospectiva 1957-80*, Zaragoza, Sala Luzán, 1980.

# Bibliografía

ACADEMY 1909

*Academy notes*, Búfalo Fine Arts Academy, Albright Art Gallery, vol. 4, n.º 10, 1909.

AGUSTÍ 1989

Anna Agustí, *Tàpies. Obra completa*, Barcelona, Polígrafa y Fundació Tàpies, 1989.

ALBI 1979

José Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1979.

ALIAGA 2009

Pedro Aliaga Asensio, *San Simón de Rojas: un santo en la corte de Felipe III*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

ALONSO 1985

Luis Alonso Fernández, *J. Solana. Estudio y catalogación de su obra*, Madrid, Ayuntamiento-Centro Cultural Conde Duque, 1985.

ANÓNIMO 1899

Anónimo, “Fêtes familiales. Cercle socialiste des originaires de l’Yonne”, *La Lanterne*, año 22, n.º 7987, París, 5 de marzo de 1899.

ANÓNIMO 1978

Anónimo, “La partida de billar”, *Batik*, 39, Barcelona, febrero de 1978

ARCO Y GARAY 1942

Ricardo del Arco y Garay, *Catálogo Monumental de España*. Huesca, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1942.

ARCO Y GARAY 1945

Ricardo del Arco y Garay, “Un nuevo pintor cuatrocentista aragones”, *Seminario de Arte Aragones*, I, 1945.

ARIAS 1986

Enrique Arias Anglés, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

ARROYO 1990

Eduardo Arroyo, *Sardinas en aceite*, Madrid, Omnibus Mondadori, 1990.

BALLESTEROS 1980

Ernesto Ballesteros, *Historia del Arte Español. Tendencias actuales de la pintura*, Madrid, Hiares Editorial, 1980.

BARÓN 2014

Javier Barón, *Genaro Pérez Villamil. Díptico con vistas de ciudades españolas*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

BARRIO-GARAY 1978

José Luis Barrio-Garay, *José Gutiérrez Solana. Paintings and Writings*, Lewsiburg/ Londres, Buckner University Press, 1978.

BATAILLE 1937

Georges Bataille, *Oeuvres complètes I*, París, Gallimard, 1937.

BAUCHERY Y CROZE 1894

Charles Bauchery y Austin de Croze. “II. La rue. Búfalo. Le chanteur populaire”, *L'évolution de l'amour*, París, Ernest Flammarion, 1894.

BÉNÉDITE 1912

Léonce Bénédite. *L'art et le beau. Ignacio Zuloaga*, París, Librairie artistique internationale, 1912.

BENITO 2000

Fernando Benito, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.

BERGSTRÖM 1963

Ingvar Bergström, “Juan van der Hamen y León”, *L'Oeil*, n.º 108, París, diciembre de 1963.

BERGSTRÖM 1970

Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, Insula, 1970.

BERNIS 1956

Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*, Madrid, CSIC, 1956.

BERNIS 1957

Carmen Bernis Madrazo, “Indumentaria española del siglo XV. La camisa de mujer”, *Archivo Español de Arte*, n.º 30, 1957.

BERNIS 1978

Carmen Bernis Madrazo, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Madrid, CSIC, 1978.

BONNEFOY 1998

Yves Bonnefoy, “Palazuelo: Un héritier de Rimbaud”, *Derrière le miroir*, n.º 29, París, Maeght éditeur, mayo de 1978.

BORNAY 1998

Erika de Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998.

BOZAL 1990

Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

BOZAL 1998

Valeriano Bozal, *Historia General del Arte*, Vol. II, Madrid, Edición Espasa Calpe, 1998.

BRISSON 1906

Adolphe Brisson. “Chronique Théâtrale”, *Le Temps*, n.º 16272, 8 de enero de 1906.

BROSSA, GOMIS, PRATS Y VICENS 1971

Juan Brossa, Joaquim Gomis, Joan Prats y Francesc Vicens, *Antonio Tàpies o l'escarnidor de diademes*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1971.

BURKE Y CHERRY 1997

Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755: Spanish Inventories, I. Documents for the History of Collecting*, 2 vols., Los Angeles: The Provenance Index of the Getty Information Institute, ed. Maria L. Gilbert, 1997.

CALVO SERRALLER 1986

Francisco Calvo Serraller, “*Eduardo Arroyo*, compuesto y sin tierra”, *Eduardo Arroyo*, Sala Parpalló, Valencia, 1986.

CALVO SERRALLER 1991

Francisco Calvo Serraller, “Ciudad”, *Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*, Madrid, Mondadori, 1991.

CAMÓN AZNAR 1966

José Camón Aznar, *La pintura medieval española*, colección Summa Artis, tomo XXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

CAMPOY 1973

Antonio Manuel Campoy, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.

CARLOS VARONA, DE 2007

María Cruz de Carlos Varona, “La aparición de la Virgen a Simón de Rojas de Gaspar de Crayer: origen y contexto de una obra del Museo del Prado”, *In sapientia libertas. Escritos en bomenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

CAT. EXP. COVADONGA 2001

*Covadonga. Iconografía de una devoción*, Covadonga, 2001.

CAT. EXP. OVIEDO 2000

*Clifford en España (1849-1863) (Colección Martín Carrasco)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2000.

CAT. EXP. TOLEDO 2011

*Rafael Canogar. Reinventar la pintura*. Toledo, Fundación Caja Castilla La Mancha, 2011.

CAT. SUBASTA MADRID 2005

*Arte español*, Madrid, Christie's, 2005.

CAT. SUBASTA PARÍS 1998

*Subasta Calmels-Chambre-Cohen*, París, Calmels-Chambre-Cohen, 1998.

CATÁLOGO GENERAL 1992

*Canogar. Catálogo General*, 2 vols., Barcelona, Ediciones Ibérico 2 Mil, 1992.

CATÁLOGO...MADRAZO 1856

*Catálogo de la galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo*, Madrid, Cipriano López, 1856.



CATÁLOGO...SALAMANCA HACIA 1860  
*Catálogo de la galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre de propiedad del Excmo. Sr. marqués de Salamanca*, s.l., s.i., s.a., c. 1860.

CATURLA Y DELEND 1994  
María Luisa Caturla, *Francisco de Zurbarán*, traducción, adaptación y aparato crítico de Odile Delenda, París, Wildenstein Institute, 1994.

CELA 1957  
Camilo José Cela, *La obra literaria del pintor Solana. Discurso leído en la Real Academia Española el día 26 de mayo de 1957*, Madrid-Barcelona, 1957.

CELA Y AREÁN 1963  
Jorge Cela Trulock y Carlos Areán, “Itinerario de exposiciones. Rafael Canogar”, *La Estafeta Literaria. Revista quincenal de libros, arte y espectáculos*, n° 267, Madrid, 8 de junio de 1963.

CIRLOT 1961  
Juan Eduardo Cirlot, *La obra de Rafael Canogar*, Barcelona, Cuadernos de Arquitectura, n° 44, 1961.

CIRLOT 1962  
Juan Eduardo Cirlot, *Canogar*, Roma, Edizioni Dell’Attico, serie Quaderni Dell’Attico n° 5, 1962.

CONDÉ 1973  
Manuel Condé, “Notas sobre el arte actual en España”, *Bellas Artes*, n° 5, Madrid, 1970.

CRABIFFOSSE 1994  
Francisco Crabiffosse Cuesta, *El color de la industria: la litografía en Asturias (1834-1937)*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1994.

CHERRY 1999  
Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

DEBBAUT 1984  
Jean Debbaut, *Juan Muñoz. Últimos trabajos*, Madrid, Fernando Vijande Editor, 1984.

DELEND 2009  
Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*, volumen I, Madrid, Wildenstein Institute- Fundación Arte Hispánico, 2009.

DELEND 2010  
Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán 1598-1664. Catálogo razonado y crítico. Los conjuntos y el obrador*, volumen II, Madrid, Wildenstein Institute-Fundación Arte Hispánico, 2010.

DEVILLIERS 1946  
René Devilliers, *Butte, boul’mich’ & cie. Souvenirs d’un chansonnier*, Nantes, Aux portes du large, 1946.

DÍAZ DEL VALLE 2008  
Lázaro Díaz del Valle, “Origen y Yllustración del Nobilísimo y real arte de la pintura y dibuxo (1656-1659)”, David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, F.U.E., 2008.

DORIVAL 1949  
Bernard Dorival, “Palazuelo”, en “Les mains éblouies”, *Derrière le miroir*, n° 22, París, Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu, 4 de octubre de 1949.

DURÁN 1990  
Rafael Durán, *Iconografía española de san Bernardo*, Poblet, Monasterio de Poblet, 1990.

ENCICLOPEDIA 1921  
*Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-Americana*, tomo XLIII, Bilbao-Madrid-Barcelona, 1921.

ENCINA, DE LA 1923  
Juan de la Encina, “Crítica de arte. El IV Salón de Otoño”, *La Voz*, Madrid, 9 de octubre de 1923.

ÉPOCA, LA 1923  
“Los Reyes en el Salón de Otoño”, *La Época*, 10 de octubre de 1923.

EQUIPO CRÓNICA 1981  
“Datos sobre la formación del *Equipo Crónica* y cronología por series”, *Equipo Crónica* (cat. exp.), Madrid, Salas de la Dirección General de Bellas Artes en la biblioteca Nacional, 1981.

ESPASA CALPE (Ed.) 1936  
*José Gutiérrez Solana, pintor español*, Madrid, Espasa Calpe, 1936.

ESPEJO 1962  
Fernando Espejo, “Canogar”, *Ayer y hoy. Revista de arte y letras*, n° 78, Toledo, enero-marzo de 1962.

ESTEBAN-PALAZUELO 1980  
Claude Esteban-Pablo Palazuelo, *Palazuelo*, París, Éditions Maeght, 1980.

EVANGELIOS APÓCRIFOS 1993  
*Evangelios apócrifos* (edición y comentarios Aurelio Santos Otero), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

FERNÁNDEZ-CID 1992  
Miguel Fernández-Cid, *Artistas en Madrid. Años 80*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1992.

FERNÁNDEZ-CID 1996  
Miguel Fernández-Cid, “Los valores plásticos de Cristina Iglesias”, *Arte y Parte*, n° 3, junio-julio de 1996.

FERRER 2008  
Roberto Ferrer (Coord.), *Rafael Canogar. Informalismo 1955-1965*, Madrid, Roberto Ferrer, 2008.

FRENZI 1912  
Giulio de Frenzi, *Ignacio Zuloaga*, Roma, Gaetano Garzoni-Provenzano, 1912.

FRIVOLET 1895  
Frivolet. “Théâtres. A Trianon”, *L’Intransigeant*, París, n.º 5551, 25 de septiembre de 1895.

GÁLLEGO Y GUDIOL 1976  
Julián Gállego y José Gudiol, *Zurbarán (1598-1664)*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1976.

GARCÍA BERRIO 2010  
Antonio García Berrio, “Rafael Canogar: constancia de la antítesis”, *Revista de Occidente*, n° 347, Madrid, abril de 2010.

GARCÍA CUETO 2016  
David García Cueto, *Claudio Coello, pintor*, Madrid, Arco Libros, 2016.

GARCÍA DE LA TORRE 1991  
Fuensanta García de la Torre, “Juan de Valdés Leal”, *Nueva Revista*, junio de 1991.

GARCÍA TIZÓN 1973  
Antonio García Tizón, *Canogar*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

GASCÓN DE TORQUEMADA 1991  
Jerónimo Gascón de Torquemada, *Gaçeta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.

GATT 1967  
Giuseppe Gatt, *Antoni Tàpies*, Bolonia, Cappelli, 1967.

GAYA 1958  
Juan Antonio Gaya Nuño, *La Pintura Española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.

GERARD-POWELL Y RESSORT 2002  
Véronique Gerard-Powell y Claudie Ressort, *Musée du Louvre. Peintures espagnoles*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

GESTOSO 1917  
José Gestoso, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Juan P. Gironés, 1917.

GIMFERRER 1974  
Pere Gimferrer, *Tàpies, l’esperit català*, Barcelona, Col·lecció Biblioteca d’Art Hispanic, 1974.

GÓMEZ DE LA SERNA 1944  
Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez-Solana*, Buenos Aires, 1944.

GROHMANN 1955  
Will Grohmann, “Une visite-Palazuelo”, *Derrière le miroir*, n° 73, París, Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu, 2 de marzo de 1955.

GUADALIMAR 1982  
*Guadalimar. Revista de las Artes*, n° 69, Madrid, octubre-noviembre de 1982.

GUDIOL 1966  
José Gudiol Ricart, “El pintor Diego de la Cruz”, *Goya*, n° 70, 1966.

GUDIOL 1971  
Jose Gudiol Ricart, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1971.

GUINARD 1960  
Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960; ed. española *Zurbarán y la pintura española de la vida monástica*, Madrid, 1967; edición actualizada por Claudie Ressort, París, 1988.

GUTIÉRREZ SOLANA 1920  
José Gutiérrez Solana, *La España Negra*, Madrid, 1920.

GUTIÉRREZ SOLANA 1924  
José Gutiérrez Solana, *Dos pueblos de Castilla*, Madrid, 1924.

HERBERT 1967  
Michel Herbert. *La cbanson à Montmartre*, París, Editions La table ronde, 1967.

JORDAN 1964-1965  
William B. Jordan, “Juan van der Hamen y León: A Madrilenian Still-Life Painter”, *Marsyas, Studies in the History of Art*, vol. XII, 1964-1965.

JORDAN 1967  
William B. Jordan, Jr., *Juan van der Hamen y León*, New York University (tesis doctoral), 1967.

JORDAN 1985  
William B. Jordan. *Spanish Still Life in the Golden Age: 1600-1650*, (cat. exp.) Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1985.

JORDAN 2005-2006  
William B. Jordan. *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, (cat. exp.) Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid, 2005; edición en inglés: Meadows Museum, Southern Methodist University Dallas, Texas, 2006.

JORDAN 2016

Javier Portús, ed., *Donación de Plácido Arango Arias al Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016 (ficha cat. n.º 9, por William B. Jordan).

KINKEAD 1986

Duncan Kinkoad, “*La Danza de Salomé* de Juan de Valdés Leal”, *Archivo Español de Arte*, LIX, n.º 233, 1986.

KINKEAD 2007

Duncan Kinkoad, *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699. Documentos*, Bloomington, Author House, 2007.

KUSCHE 2007

María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores. B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007.

LACARRA DUCAY 1983

María del Carmen Lacarra Ducay, “Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Viejo en el Museo Diocesano de Huesca”, *Boletín del Museo e Instituto “Camon Aznar”*, n.º XI-XII, 1983.

LACARRA DUCAY 1984

María del Carmen Lacarra Ducay, “Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses”, *Boletín del Museo e Instituto “Camon Aznar”*, n.º XVII, 1984.

LACARRA DUCAY 1993

María del Carmen Lacarra Ducay, “Pintura gótica en el Alto Aragón”, *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1993.

LAFUENTE FERRARI 1950

Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, San Sebastián, Editorial Internacional, 1950.

LAMAS-DELGADO 2013

Eduardo Lamas-Delgado, “Partnership between painters and sculptors in 17th century Spain: on model drawings by Francisco Rizi for an altarpiece of the Expectant Virgin”, *RIHA Journal*, 63, 2013, (disponible on line: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/lamas-partnership-between-painters-and-sculptors/#PDF>)

LIMBOUR 1955

Georges Limbour, “Empedocle chez Palazuelo”, *Derrière le miroir*, n.º 73, París, Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu, 2 de marzo de 1955.

LINNIK 1995

Irina Linnik, “An Oil Sketch by Juan de Valdés Leal for an Unknown Series of Paintings”, *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995.

LUTHER 1909

Elisabeth Luther Cary, “Three Significant Art Shows. Sorolla, Zuloaga and the Modern Germans”, *Putnam’s Magazine*, vol. 6, n.º 2, mayo de 1909.

MADOZ 1848

Pascual Madoz, *Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, Madrid, 1848 (“Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España”).

MARCOS 2001

Emilio Marcos Vallaure, “Villaamil en Oviedo”, *La Balesquida: fiestas 2001*, Oviedo, La Balesquida, 2001.

MARÍN 2002

Ricardo Marín Viadel, *Equipo Crónica, Pintura, Cultura y Sociedad*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2002.

MARTENS 2001

Didier Martens, “Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas”, *Goya*, n.º 283-284, 2001.

MATEO 1982

Isabel Mateo Gómez, “La pintura toledana de mediados del siglo XVI”, *El Toledo de El Greco*, (cat. exp.) Madrid, Hospital de Tavera y San Pedro Mártir, 1982.

MATEO 1983

Isabel Mateo Gómez, *Juan Correa de Vivar*, CSIC, Madrid, 1983.

MATEO 1988

Isabel Mateo Gómez, “Nueva aportación al catálogo de Juan Correa de Vivar”, *Archivo Español de Arte*, LXI, n.º 243, 1988.

MÉLO 1987

Alexandre Mélo, «Autour de la muraille», *Cristina Iglesias. Sculptures de 1984 à 1987*, (cat. exp.) CAPC Musée d’Art Contemporaine, Bordeaux, 1987.

MÉNDEZ CASAL 1934

Antonio Méndez Casal, “El pintor Alejandro de Loarte”, *Revista Española de Arte*, XII, n.º 4, 1934.

MENÉNDEZ-PIDAL 1960

Luis Menéndez-Pidal y Álvarez, “Varios dibujos del pintor Jenaro Pérez Villaamil en el Museo Provincial de Oviedo”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 41, Oviedo, 1960.

MILICUA 1999

Francisco Calvo Serraller (comisario), *El bodegón español de Zurbarán a Picasso*, (cat. exp.) Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999 (ficha cat. n.º 19, por José Milicua).

MORENO 1973

José María Moreno Galván, “La vuelta a Madrid de Pablo Palazuelo”, *Triunfo*, Madrid, 5 de mayo de 1973.

MURGUÍA 1879

Manuel Murguía, “Don Genaro Pérez Villaamil”, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, Madrid, 20 de mayo de 1879.

NAVARRETE 1995

Benito Navarrete Prieto, “Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas”, (cat. exp.) *Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1995.

NAVARRETE 1998-2000

Benito Navarrete Prieto, *Zurbarán y su Obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Valencia, Museo de Bellas Artes; Alicante, Lonja del Pescado; Madrid, Museo Municipal; México, Museo Nacional de San Carlos; Nueva York, Spanish Institute 1998-2000.

NEVILLE 1923

Edgar Neville, “El Salón de Otoño”, *La Época del domingo*, 20 de octubre de 1923.

NIETO ALCAIDE 2006

Víctor Nieto Alcaide, *Rafael Canogar. El paso de la pintura*, San Sebastián, Nerea, S.A., 2006.

O’HARA 1960

Frank O’Hara, *New Spanish Painting and Sculpture*. (cat. exp.) Nueva York, The Museum of Modern Art, 1960.

O’HARA 1962

Frank O’Hara, “Pintura y escultura españolas de hoy”, *Atlántico. Revista de Cultura Contemporánea*, n.º 16, Madrid, 1960.

OLIVARES 1984

Rosa Olivares, “Entrevista con Rafael Canogar. El eterno comienzo”, *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, n.º 16, Madrid, 1984.

OSSORIO 1883-84

Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975 (1.ª edición de 1883-1884).

PALAZUELO 1958

“Palazuelo”, *Derrière le miroir*, n.º 104, París, Maeght Éditeur, 1958.

PALAZUELO 1967

Pablo Palazuelo, *Ritmo, Simetría y Mimesis*, Madrid, Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 215, 1967.

PALAZUELO 1970

Pablo Palazuelo, “Chroniques de l’Art Vivant”, *Jardin*, n.º 10, París, Editions Maeght, 1970. PALAZUELO-POWELL 1995  
Pablo Palazuelo y Kevin Power, *Geometría y visión*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995

PAJEJA 1993

E. Pareja, *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*, (cat. exp.) Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México, 1993.

PÉREZ SÁNCHEZ 1985

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, «Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d’Or», *Revue de l’Art*, n.º 70, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ 1987

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *La nature morte espagnole du XVIIe siècle à Goya*, Paris, Office du Livre, 1987.

PÉREZ SÁNCHEZ 1996

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Madrid, Fundación Focus, 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ 1997

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pinturas recuperadas*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1997.

PÉREZ SÁNCHEZ 2000

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, (cat. exp.) Valencia, Museo de Bellas Artes, 2000.

PÉREZ SÁNCHEZ 2003

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, (cat. exp.) Nueva York, The Spanish Institute, 2003.

PÉREZ SÁNCHEZ 2010

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*, ed. B. Navarrete, Madrid, Cátedra, 2010.

POST 1930-1966

Chandler R. Post, *A history of Spanish Painting*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1930-1966.

POULAIN 1961, 1964, 1966

Gaston Poulain, *Guide illustré du musée Goya*, Castres, 1961, 2a ed. 1964; 3a ed. 1966.

POZAS 1978

M. Pozas (pseudónimo de Valeriano Bozal), “Mirándose en el espejo de la vanguardia”, *Nuestra bandera*, n.º 12.

PUIG

Arnau Puig, “La realidad en el arte de Guinovart”, *Artes Plásticas*, n.º 13, diciembre de 1976.



QUINTAVILLE 1971

Arturo Carlo Quintavalle, *Rafael Canogar: Scerbo e metafora civile*, (cat. exp.) Parma, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, 1971.

RAILLARD 1976

Georges Raillard, *Tàpies*, Maeght, 1976.

RODRÍGUEZ 1948

Mariano Rodríguez de Rivas, “El pintor pinta”, *Arriba*, Madrid, 6 de enero de 1948.

RUIZ GÓMEZ 2010

Leticia Ruiz Gómez, *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566, maestro del Renacimiento español*, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, Toledo, 2010.

SALAZAR 2013

María José Salazar, *José Gutiérrez: Solana (1886-1945). Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, 2013.

SANBORN 1905

Alvan Francis Sanborn, *Paris and the Social Revolution*, Boston, Small Maynard & Co., 1905.

SÁNCHEZ CAMARGO 1945

Manuel Sánchez Camargo, *Solana (Biografía)*, Madrid, 1945.

SÁNCHEZ CAMARGO 1962

Manuel Sánchez Camargo, *Solana, vida y pintura*, México, 1962.

SÁNCHEZ CANTÓN 1945

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1945.

SÁNCHEZ CANTÓN Y MORENO VILLA 1937

Francisco Javier Sánchez Cantón y José Moreno Villa, «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González», *Archivo Español de Arte*, n° 37, 1937.

SCHMIDT Y SCHENK 1960

George Schmidt y Robert Schenk, *Kunst und naturform-Form in Art and Nature-Art et Nature*, Basilea, Basilius Presse, 1960.

SCHROTH Y BAER 2008

Sarah Schroth y Ronni Baer, *El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III*, (cat. exp.) Museum of Fine Arts, Boston, Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, North Carolina, 2008.

SEMANARIO 1837

“Exposición de pinturas”, *Semanario Pintoresco Español*, n° 84, Madrid, 5 de noviembre de 1837.

SEMANARIO 1838

“Exposición del Liceo”, *Semanario Pintoresco Español*, n° 100, Madrid, 25 de febrero de 1838.

SENTENACH 1921

Narciso Sentenach, *Catálogo Monumental de Burgos*, 1921 (inédito, Instituto de Arte Diego Velázquez, CSIC), 7 vols.

SERRERA 1988

Juan Miguel Serrera, *Zurbarán*, (cat. exp.) Museo Nacional del Prado, Madrid, 1988.

SILVA 1974

Pilar Silva Maroto, “El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos”, *Archivo Español de Arte*, n° 186, 1974.

SILVA 1988

Pilar Silva Maroto, “La influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca”, *Archivo Español de Arte*, n° 243, 1988.

SILVA 1988b

Pilar Silva Maroto, “Diego de la Cruz en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 9, n° 25-27, 1988.

SILVA 1990

Pilar Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, III vols.

SILVA 1994

Pilar Silva Maroto, “Maestro de la Visitación de Palencia. San Juan de Ortega y la dama donante”, *Las pinturas en tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, (cat. exp.) Burgos, Excmo. Cabildo Metropolitano, 1994.

SILVA 2004

Pilar Silva Maroto, *Fernando Gallego*, Salamanca, Caja Duero, 2004.

SILVA 2011

Pilar Silva Maroto, “Pintura y pintores del siglo XV en Oña”, *San Salvador de Oña: Mil años de Historia*, Burgos, Fundación Milenario San Salvador de Oña-Ayuntamiento de Oña, 2011.

SULLIVAN 1989

Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989 (trad. de *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*. Columbia, University of Missouri Press, 1986).

THARRATS 1958

Juan José Tharrats, “Artistas de hoy. Pablo Palazuelo”, *Revista*, Barcelona, diciembre de 1958.

TORRE, DE LA 2004

Alfonso de la Torre, *Manolo Millares. Catálogo razonado*, Madrid, Fundación Azcona y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

TORRE, DE LA 2010

Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo: 13 rue Saint-Jacques (1948-1968)*, Madrid-Alzuza, Fundación Juan March-Museo Jorge Oteiza, 2010.

TORRE, DE LA 2015

Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Catálogo Razonado*, Barcelona-Madrid, MACBA-Museu d'Art Contemporani de Barcelona; MNCARS-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Fundación Pablo Palazuelo y Fundación Azcona, 2015.

TORRE, DE LA 2016

Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo. Le chevalier de la solitude*, Madrid, Galería Fernández Braso, 2016.

TORRE, DE LA 2016b

Alfonso de la Torre, *Pablo Palazuelo-Poemas*, Madrid, Ediciones del Umbral, Colección Invisible, 2016.

TORRE, DE LA 2017

Alfonso de la Torre, *Rafael Canogar. Ayer boy*, Fuenlabrada, Madrid, Centro de Arte Tomás y Valiente, 2017.

VALDIVIESO 1982

Enrique Valdivieso, “Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas”, *Boletín del Museo del Prado*, volumen 3, n° 9, 1982.

VALDIVIESO 1988

Enrique Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Guadalquivir, 1988.

VALDIVIESO 1991

Enrique Valdivieso (ed.), *Valdés Leal*, (cat. exp.) Sevilla, Museo de Bellas Artes y Madrid, Museo del Prado, 1991.

VALDIVIESO 1992

Enrique Valdivieso, “Nuevos datos y obras de Francisco Gutiérrez”, *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 31, 1992.

VALDIVIESO 2007

Enrique Valdivieso, *Teatro de Grandezas*, (cat. exp.) Hospital Real de Granada, Junta de Andalucía, Vizcaya, 2007.

VALDIVIESO 2011

Enrique Valdivieso, “Francisco Gutiérrez, un soñador de arquitecturas fantásticas”, *Ars Magazine*, IV-11, 2011.

VALDIVIESO 2013

Enrique Valdivieso, *Juan de Valdés Leal: Sacrificio de Isaac*, Madrid, Fondo Cultural Villar Mir, 2013.

VARELA 1999

Lucía Varela Merino, “Muerte de Villandrando, ¿fortuna de Velázquez?”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol XI, 1999.

VASCONCELOS 1986

Helena Vasconcelos, “Entrevista con Cristina Iglesias”, *Figura*, n°s 7-8, primavera de 1986.

VEGUÉ Y GOLDONI 1923

Ángel Vegué y Goldoni, “Crónica de arte. El IV Salón de Otoño”, *El Imparcial*, 17 de octubre de 1923.

VEGUÉ Y GOLDONI Y SÁNCHEZ CANTÓN 1921

Ángel Vegué y Goldoni y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Tres salas del Museo Romántico*, Madrid, Imprenta Rico, 1921.

VESTEIRO 1875

Teodosio Vesteiro Torres, *Galería de Gallegos Ilustres*, tomo 2, Buenos Aires, Ediciones Galicia, 1955 (1ª edición de 1875).

VORAGINE 1982

Santiago de la Voragine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982.

VOS 1994

Dirk de Vos, *Hans Memling. L'oeuvre complète*, Amberes-París, Fonds Mercator Paribas, 1994.

YARZA 1999

Joaquín Yarza Luaces, *El retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, El Viso, 1999.

YOUNG 1978

Eric Young, “Zurbarán’s seven Infantes de Lara Series”, *The Connoisseur*, 1978 (versión castellana en *Boletín de la Institución Fernán González*, 58, 1979).

ZARAGOZA 2000

Ernesto Zaragoza Pascual, “Artistas Benedictinos Vallisoletanos (siglos XV-XIX)”, *Memoria Ecclesiae*, XVI, Oviedo, 2000.

## CATÁLOGO

### COORDINACIÓN

*Alfonso Palacio*

*Juan Carlos Aparicio*

*María Soto*

### DISEÑO

*B.Alto* (cubierta y portadillas)

### IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

*Gráficas Eujoa*

### CUBIERTA

Juan de Valdés Leal, *La danza de Salomé ante Herodes*  
(detalle de cat. 17) a partir de diseño de B.Alto

### TRADUCCIONES

Juan González-Castelao (cat. 12 y 13).

### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

**De todas las fotografías**

**Autor:** Joaquín Cortés

### A excepción de

Arzobispado de Burgos

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Museo Goya, Castres

Museo Ignacio Zuloaga, Pedraza de la Sierra

Museo Nacional del Prado, Madrid

Museo Provincial de Burgos

Rubén Fernández, Catedral de Palencia

© Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana, Esteban Vicente,  
Manolo Millares, Rafael Canogar, Josep Guinovart, Comissió  
Tàpies, Equipo Crónica — derechos del coautor Manolo Valdés —,  
Darío Villalba, Juan Muñoz Estate, Cristina Iglesias, VEGAP,  
Oviedo, 2017.

© Pablo Palazuelo, Fundación Pablo Palazuelo, 2017.

© Eduardo Arroyo, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2018.

Publicado por el Centro Regional de Bellas Artes, Asturias

© 2018 Museo de Bellas Artes de Asturias

ISBN: 978-84-697-9024-3

D. L.: AS 00092-2018

Este libro ha sido impreso en papel certificado FSC®, en cuyo  
proceso de producción se han tenido en cuenta criterios de  
sostenibilidad y respeto al medioambiente.



GOBIERNO DEL  
PRINCIPADO DE ASTURIAS

## EXPOSICIÓN

### COMISARIO

*Alfonso Palacio*

### ASESOR CIENTÍFICO

*Javier Barón*

### COORDINACIÓN

*Marilyn Orozco*

*Alfonso Palacio*

### CONTROL DE OBRAS

*Paula Lafuente*

### RESTAURACIÓN

*Beatriz Abella*

*Marta Méndez Rebolo*

*Magdalena Parreño*

### DOCUMENTACIÓN

*Teresa Caballero*

### MONTAJE E INSTALACIÓN

Equipo del Museo de Bellas Artes de Asturias integrado por:

*Emilio José Dopico*

*José Jorge Fernández*

*Mercedes Menéndez*

*Covadonga Rodríguez*

*José Carlos González Zazo*

*José de la Fuente*

*Arvall*

*Da Vinci Restauro*

*Antonio Iglesias*

### TRANSPORTE

*Ordax Transporte Arte & Exposiciones S.L.*

### ÁREA ECONÓMICA

*Ana Fernández Verdes*



OVIEDO<sup>es</sup>  
AYUNTAMIENTO

MUSEO · DE  
· · · · ·  
BELLAS · ·  
· · · · ·  
ARTES · DE  
· · · · ·  
ASTURIAS



