



EL FACTOR **PRADO:**

LOS DEPÓSITOS DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

EL FACTOR **PRADO:**

LOS DEPÓSITOS DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

Leticia Azcue
Laura Baños
Javier Barón
Gabino Busto Hevia
Carlos G. Navarro
Rafael Japón
Pedro J. Martínez Plaza
Sara Moro
Eduardo Muñoz Baudot
Alfonso Palacio

Edición a cargo de:

Laura Baños
Alfonso Palacio

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO
EXTENDIDO

MUSEO • DE
BELLAS •
ARTES • DE
ASTURIAS

AMIGOS • MUSEO • DE
GOS • BELLAS •
DEL • ARTES • DE
ASTURIAS

Nuestro Museo de Bellas Artes de Asturias adquiere la condición de referente y pionero con mucha frecuencia y siempre con la mejor excusa posible. La exposición *El factor Prado: los depósitos del Museo Nacional del Prado en el Museo de Bellas Artes de Asturias* es el testimonio irrefutable de la excepcional relación que nuestro museo ha mantenido a lo largo de la historia con la principal pinacoteca de nuestro país.

Un vínculo fructífero que hoy nos permite disfrutar de una muestra extraordinaria, comisariada con rigor y criterio certero por Gabino Busto, que nos presenta algunas obras que son muy significativas en la historia del arte asturiano y español. La relevante cifra de 55 obras constata que el protagonismo que El Prado tiene en la colección del Museo no es casual y ha supuesto un elemento estratégico para reforzar y mejorar los fondos de la pinacoteca asturiana.

Esta trayectoria nos habla de cooperación, de sumar esfuerzos, de entender con coherencia y rigor la necesidad de que ese tesoro común llamado Museo del Prado debe ser, en palabras de su director Miguel Falomir, “un Prado extendido”. Nos alegramos mucho de que nuestro Museo de Bellas Artes de Asturias sea uno de los mayores y mejores exponentes en España de esa filosofía de colaboración y suma de sinergias a través de los depósitos. Ahora le toca al público disfrutar de ese espléndido legado que dejan el diálogo y el trabajo en común.

BERTA PIÑÁN
Consejera de Cultura, Política Llingüística y Turismo
del Gobierno del Principado de Asturias

El nuestro Muséu de Belles Artes d'Asturies garra la condición de referente y pioneru bien a menudo y siempre cola meyor sida posible. La esposición *El factor Prado: los depósitos del Muséu Nacional del Prado nel Muséu de Belles Artes d'Asturies* ye'l testimoni u irrefutable de la rellación tan escepcional que'l nuestro muséu tuvo a lo llargo de la historia cola principal pinacoteca del nuestro país.

Un vínculo granible que güei nos dexa disfrutar d'una muestra extraordinaria, comisariada con rigor y criteriu apotáu por Gabino Busto, que nos presenta delles obres que son persignificatives na historia del arte asturianu y español. La cifra relevante de 55 obres constátanos que'l protagonismu qu'El Prado tien na colección del Muséu nun ye casual y supunxo un elementu estratéxicu pa reforzar y ameyorar los fondos de la pinacoteca asturiana.

Esta trayectoria fálanos de cooperación, de sumar esfuercios, d'entender con coherencia y rigor la necesidá de qu'esi tesoru común llamáu Muséu del Prado tien que ser, en palabres del so director Miguel Falomir, "un Prado estendíu". Allegrámonos muncho de que'l nuestro Muséu de Belles Artes d'Asturies seya ún de los mayores y meyores esponentes n'España d'esa filosofía de collaboración y suma de sinerxes al traviés de los depósitos. Agora tóca-y al públicu disfrutar d'esi heriedu tan espléndidu que dexen el diálogu y el trabayu a comuña.

BERTA PIÑÁN
Consejera de Cultura, Política Llingüística y Turismu
del Gobiernu del Principáu d'Asturies

La estrecha y fructífera relación entre el Museo de Bellas Artes de Asturias y el Museo Nacional del Prado se ha concretado de diversas maneras a lo largo del tiempo. En este sentido, no cabe duda de que la más importante ha sido el gran número de depósitos que el Prado ha ido realizando durante años en nuestra institución, hasta alcanzar la cifra actual de 55 obras, divididas en 50 pinturas y 5 esculturas, que recorren algunas de las páginas más interesantes de la historia del arte asturiano y español, pero también internacional, comprendidas entre los siglos XVI y XX. De hecho, desde 1889, año del primer depósito realizado en este caso al Museo de Pinturas de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, de cuyos fondos se nutre una parte de la actual colección del museo asturiano, hasta 2022, en el que se han efectuado los nueve últimos, esa relación ha sido fluida y constante, teniendo en 1990 un momento decisivo con la incorporación de una veintena de obras.

Con la presente exposición, que recoge una selección cuantitativa y cualitativamente importante de alrededor de treinta de esos depósitos, se pretende mostrar el papel decisivo que esta política de apoyo y refuerzo de nuestras colecciones por parte de la principal pinacoteca nacional ha tenido en el crecimiento y progreso de nuestra institución. A ello alude precisamente el término “factor” presente en el título y que hay que entender como esa especie de elemento que se suma o multiplica con otro para obtener un resultado. Y es este efecto más que sumatorio multiplicador que han tenido las aportaciones del Museo del Prado sobre nuestra institución, en cuanto a la mejora exponencial y fomento del esplendor de sus colecciones, el que pretende resaltarse con esta muestra y el catálogo que la acompaña.

Efectivamente, una parte importante de estos fondos recorren interesantes aspectos de la pintura italiana de los siglos XVI y XVII, con obras de Tiziano, Guido Reni y su taller y Andrea Vaccaro, entre otros. La pintura flamenca tampoco está ausente, con dos soberbios ejemplos de un seguidor de Pedro Pablo Rubens entre otras obras, lo mismo, aunque con mayor fuerza, que la pintura española de los siglos XVI, XVII y XVIII, con interesantes lienzos del círculo de Juan Pantoja de la Cruz, José de Ribera, taller de Diego Velázquez, Francisco Rizi, Bartolomé Esteban Murillo o Luis Meléndez. Por otro lado, autores como Cecilio Pizarro, Antonio Pérez Rubio, Germán Hernández Amores, Vicente Poleró, Carlos de Haes, Ignacio Díaz Olano y Eusebio Pérez de Valluerca, entre otros, engrosan la parte de arte español del siglo XIX reforzada con esos depósitos. Un contingente muy importante de los mismos también atiende, como no podría ser de otro modo, a la historia de la pintura asturiana del siglo XIX y primeros compases del XX, con decisivas obras de

Dionisio Fierros, Ignacio Suárez Llanos, José Uría y Uría, Juan Martínez Abades y Ventura Álvarez Sala, que constituyen importantes referentes de nuestra colección permanente. Por otro lado, en los últimos meses también han ingresado cuadros de artistas que aunque no nacieron en Asturias, hicieron de temas o rincones de nuestra región, bien por su paso por ella, bien por imaginarlos desde la distancia, el motivo de sus creaciones. Ellos son Paulino de la Linde, Joaquín María Herrero, Agustín Lhardy, Antonio Amorós y Botella y Tomás Campuzano. Y finalmente está el apartado dedicado a la escultura, con piezas muy significativas depositadas por el Museo del Prado y datadas en los siglos XIX y XX de Cipriano Folgueras, José Gragera, Elías Martín Riesco y Antonio Solá, también entre otros.

Todo esto, y muchas cosas más, es lo que pretende mostrarse con esta exposición y también con la revisión de algunas de las salas de la colección permanente donde el visitante podrá encontrarse con varios de estos depósitos que por tamaño no cabían literalmente en el espacio expositivo asignado para esta muestra o resultaba muy difícil su traslado al mismo. Todos ellos forman parte del programa recientemente denominado *Prado extendido*, a través del cual nuestra principal pinacoteca nacional pretende resituar a su museo dentro del territorio español y alcanzar ese ideal de que todos lo podamos sentir como nuestro. Los asturianos, en este sentido, podemos disfrutar intensamente de ello.

Finalmente, por parte del Museo sólo queda agradecer el trabajo desarrollado, en lo que a la elaboración del catálogo se refiere, por los autores de los textos, los editores de los mismos, así como por los que han procurado el diseño de la publicación. A ello habría que añadir el esfuerzo del comisario, Gabino Busto, y de todo el equipo del Museo por llevar a buen puerto esta exposición, así como, una vez más, el protagonizado por la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Asturias con su ayuda para la financiación del libro. Nuestro último agradecimiento, y no por ello el menos importante, debemos expresarlo, de manera justa y consecuente, al Museo Nacional del Prado, por haber visto siempre en el Museo de Bellas Artes de Asturias una institución amiga, con una clara idea de los principios que deben gobernar su museo, muy profesional en todos sus protocolos de actuación y capaz de convertirse en válida interlocutora para poder acoger todas esas obras que sin duda refuerzan y engrandecen enormemente nuestra colección permanente.

ALFONSO PALACIO
Director del Museo de Bellas Artes de Asturias

Introducción	11
Catálogo	21
Biografías	243
Bibliografía y Exposiciones	307

Los depósitos del Museo Nacional del Prado en el Museo de Bellas Artes de Asturias

La estrecha y fructífera relación entre el Museo de Bellas Artes de Asturias y el Museo Nacional del Prado se ha concretado de diversas maneras a lo largo del tiempo, las cuales han ido desde el préstamo de obras para exposiciones en las dos direcciones, hasta el asesoramiento científico por parte del segundo al primero en múltiples materias, pasando por la presencia también de sus profesionales en diversas actividades (comisariado de exposiciones, redacción de textos y fichas para catálogos, conferencias, etc.) programadas por nuestro museo a lo largo de su historia. Así, no cabe duda de que, de entre todas ellas, quizá la más importante sea el gran número de depósitos que el Prado ha ido realizando durante años en nuestra institución, hasta alcanzar la cifra actual de 55 obras, divididas en 50 pinturas y 5 esculturas, que recorren algunas de las páginas más interesantes de la historia del arte asturiano y español, pero también internacional, comprendidas entre los siglos XVI y XX. De hecho, desde 1889, año del primer depósito realizado en este caso al Museo de Pinturas de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, de cuyos fondos se nutre una parte de la actual colección del museo asturiano, hasta 2022, en el que se han efectuado los nueve últimos, esa relación ha sido fluida y constante, teniendo en 1990 un momento clave con la cesión de una veintena de obras. Por otro lado, 2023 verá también la incorporación de una nueva tanda de ellas, en concreto ocho, que ya se están gestionando desde hace meses y para cuya presentación se ha aprovechado ya la presente publicación¹.

En este sentido, con este catálogo, en el que se han estudiado científicamente la totalidad de las obras depositadas, y con esta exposición, la cual recoge una selección cuantitativa y cualitativamente importante de alrededor de treinta de esos depósitos, se pretende mostrar el papel decisivo que esta política de apoyo y refuerzo de nuestras colecciones por parte de la principal pinacoteca nacional ha

¹ Las ocho obras procedentes del Museo Nacional del Prado que se incorporarán al Museo de Bellas Artes de Asturias como depósitos en 2023 son: *Santa María Magdalena*, de taller de Guido Reni (primera mitad del siglo XVII), *Florinda*, de José Robles (hacia 1894); *Ribera de Cudillero*, de Tomás Campuzano (1885); *Frutas*, de Julia Alcaide (1911); *Un éxtasis de San Francisco* (1888), *Al trabajo* (1908) y *Los gnomo alquimistas* (1912), de Luis Menéndez Pidal; y *El mejor amigo* (1899), de Manuel Menéndez Enríquez.

tenido en el crecimiento y progreso de nuestra institución. A ello quiere aludir precisamente ese término “factor” presente en su título y que hay que entender como esa suerte de elemento que se suma o multiplica con otro con el fin de obtener un resultado. Y es este efecto más que sumatorio realmente multiplicador que han tenido las aportaciones del Museo del Prado sobre nuestra institución, en cuanto a la mejora exponencial y fomento del esplendor de sus colecciones, el que pretende resaltarse con todo ello.

Efectivamente, el siglo XVI, muy rico en nuestras colecciones en todo lo relacionado con el arte español de aquella época, aparece reforzado por una obra de magnífica calidad realizada por Tiziano hacia 1560, que representa a santa Catalina de Alejandría, ejecutada con una técnica “ligera y audaz” y en la que lo que prima es la vibrante plasmación de la luz (Cat. 1). Además, no cabe duda de que este cuadro, desde su llegada al museo, ha supuesto un auténtico referente a la hora de elevar la calidad de nuestra colección de arte internacional. Por otro lado, para el caso español, la efigie de un *Joven santiaguista* (Cat. 2), procedente del círculo de Juan Pantoja de la Cruz, ejecutada hacia 1580-1585, constituye un apoyo fundamental para la aproximación a la retratística quinientista de nuestra propia historia.



Cat. 1. Detalle.

Por su parte, el barroco español, del que el Museo de Bellas Artes de Asturias posee una colección propia de gran nivel, se ha visto reforzado gracias a estos depósitos realizados por el Museo del Prado con importantes obras de artistas como Vicente Carducho, de quien se expone una *Anunciación* (Cat. 5) pintada hacia 1626, la cual vino a completar la ya de por sí notable colección de pintura barroca madrileña que atesora el centro. Otra obra importante, salida del taller de José Ribera, es un monumental *San Francisco de Asís recibe los estigmas* (Cat. 8), de 1644 y que viene a dialogar con otros ejemplos de pintura barroca napolitana que acoge la institución. Espléndido, de igual modo, y también salido de otro taller, en este caso del de Diego Velázquez, es un delicado retrato del príncipe Baltasar Carlos (Cat. 9), ejecutado hacia 1636, en cuyo planteamiento, tratamiento del espacio y pincelada se adivina la huella del maestro. Otros importantes artistas representados por medio de esos depósitos son Francisco Rizi y su interpretación de *Santa Águeda* (Cat. 12), pintada hacia 1680, que eleva aún más en calidad y cantidad la presencia de la citada escuela madrileña; Bartolomé Esteban Murillo y su imagen del rey Fernando II el santo (Cat. 13), ejecutada hacia 1672, en donde el monarca aparece presentado como gran unificador de reinos, piadoso y con fama de santidad, y que también viene a reforzar con su delicada ejecución, entonación dorada y fluidez vaporosa la presencia de este artista en nuestras colecciones; Bartolomé Pérez, uno de los grandes especialistas en el género de la naturaleza muerta, del que tantos y tan buenos ejemplos atesora el museo, se muestra con un entonado y virtuoso *Florero* (Cat. 14); así como el taller de Claudio Coello con su cuadro *Tránsito de la Magdalena* (Cat. 15), finalizado hacia el año 1682, el cual evidencia, más allá de sus valores formales, la importancia del arrepentimiento y la penitencia como garantes de la vida eterna, asuntos de interés capital para el adoctrinamiento religioso de los fieles.

En cuanto al siglo XVII italiano, destaca la presencia de tres obras, dos del taller de Guido Reni y otra tercera de Andrea Vaccaro. Las primeras representan *Lucrecia dándose muerte* (Cat. 3) y *Santa María Magdalena* (Cat. 4) y fueron pintadas en la primera mitad de dicha centuria, dando lugar la primera de ellas a una imagen delicada y terrible al mismo tiempo y la segunda a otra llena de arrobamiento místico. La tercera, en cambio, plasma una Cleopatra en el mismo momento de quitarse la vida (Cat. 10), en composición que recuerda a las creadas por los artistas de la escuela boloñesa en la primera mitad del siglo XVII, aunque de estilo claramente napolitano. Son tres obras muy importantes para nuestras colecciones y que magnifican el resto de ejemplos de pintura italiana que tiene el museo, como son los casos de Francesco Francanzano, Francesco Guarino, Luca Giordano, etc.

Finalmente, una obra atribuida ahora a Giovanni Francesco Grimaldi, *El Bolognese*, titulada *Paisaje con río y ciudad* (Cat. 11), y hasta ahora atribuida al círculo de los Carracci, así como un extraordinario *Éxtasis de santa María Magdalena* (Cat. 17), ejecutado a mediados del siglo XVII y próximo a la producción de Giovanni Domenico Cerrini, completan el conjunto de depósitos de esta escuela.

En lo que a la pintura flamenca se refiere, sobresalen por encima de todo los casos de *Eolo* (Cat. 6) y *Vulcano y el fuego* (Cat. 7) ejecutados por un seguidor de Rubens. Son obras de una gran calidad, que hasta ahora no han podido asignarse a un autor concreto, pero que están entre lo más destacado de esta escuela tanto por la elegancia de las composiciones, como por el tratamiento dúctil y sensual de la materia. Sendos retratos anónimos de la infanta Isabel Clara Eugenia (Cat. 19) y del titulado *Samuel Flamenco* (Cat. 18) vienen a sumarse a este conjunto de depósitos, los cuales, junto con otras muestras de esta misma escuela presentes en la colección, como son los cuadros de Jan Brueghel de Velours, Jan Fyt y Peter Snayers, constituyen un interesante ejemplo de la vertiente más internacional que presenta nuestro museo.



Cat. 6. Detalle.

Perteneciente al siglo XVIII, dentro de este conjunto de depósitos del Museo del Prado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, sólo se documenta una pero extraordinaria pieza, perteneciente a uno de los principales nombres de la naturaleza muerta internacional: Luis Meléndez, que con su *Bodegón con peros, queso, pan y recipientes* (Cat. 20), firmado en el tercer cuarto del siglo XVIII, viene a reforzar en su precisión, meticulosidad y realismo la notable colección de obras de ese pintor que en su día entraron en nuestro museo gracias a la dación Masaveu.



Cat. 20. Detalle.

No cabe duda que, en el plano cuantitativo, el núcleo más importante de depósitos del Prado en el Museo de Bellas Artes de Asturias se corresponde con el arte español y asturiano del siglo XIX, tanto en el ámbito de la pintura como de la escultura. Para el caso del primero, obras claves son *Ayer y hoy* (Cat. 23), de Cecilio Pizarro, realizada hacia el año 1863, y que supone una interesante reflexión de corte romántico entre la naturaleza del presente y la del pasado a través de la visión de un monumento histórico; a ese pasado también se refieren *Combate de Eros y Anteros* (Cat. 26) de Germán Hernández Amores, pintado en 1869 y que pasa por ser una buena muestra de ese lenguaje neogriego tan característico de este artista, así como el importante cuadro de Vicente Poleró *La cámara de Felipe IV en el real sitio del Buen Retiro* (Cat. 27), ejecutado hacia 1881 y que supone una interesante y detallada descripción de la estancia a la que hace alusión el título, repleta de pinturas.



Cat. 23. Detalle.

Igualmente, en cuanto a su gran interés para el refuerzo de nuestras colecciones, merece la pena destacar los dos paisajes de Pajares y Picos de Europa realizados por el gran representante del paisajismo realista que fue Carlos de Haes hacia 1874 (Cat. 28 y 29), así como el de Andrés Cánovas y Gallardo de 1886 titulado *A orillas del Guadalquivir* (Cat. 40) de corte igualmente realista. En cambio, un registro y tema distinto es el que adopta Antonio Pérez Rubio con *El carnaval de Madrid (Impresión)* (Cat. 25), de hacia 1887, concebido a modo de interesante mascarada repleta de movimiento e inmediatez en lo representado y ejecutado el mismo año que la obra Eusebio Pérez de Valluerca *Lavadero en el Manzanares* (Cat. 55), caracterizada por su realismo, dinamismo y modo inmediato de tratar el motivo. Finalmente, el siglo se cierra con un interesante cuadro de Ignacio Díaz Olano titulado *Agosto* (Cat. 43), realizado en 1899, en el que el artista proyecta su bucólica e idealizada mirada en torno a las labores del campo vascas.

En lo que se refiere a la pintura asturiana del siglo XIX, destacan sobresalientes muestras de artistas adscritos a la generación romántica, como Dionisio Fierros, del que aparecen depositados dos cuadros de 1862 que sin duda refuerzan la interesante colección que de este pintor ya tiene de por sí el museo: *La salida de*

misa en una aldea de las cercanías de Santiago de Compostela (Cat. 30), cuadro costumbrista que, como radical novedad, hace del tipismo del norte de España su protagonista, siendo este creador pionero en ello, y *Un palco en la ópera* (Cat. 31), notable obra en la que quedan plasmados los usos y costumbres de la burguesía madrileña asociados a los rituales de socialización en este caso en el contexto de un espectáculo musical. Mientras, de otro pintor vinculado a esta generación romántica, Ignacio Suárez Llanos, recientemente se ha incorporado *Última visita de Felipe II al Escorial* (Cat. 32), realizado en 1881, y que con su presencia ha venido a paliar la laguna de pintura de Historia que tenía del Museo de Bellas Artes de Asturias durante todo este tiempo. En cuanto a la generación realista, muy bien representada en las colecciones del centro, son igualmente sobresalientes en cuanto al refuerzo de las mismas las obras depositadas de José Uría y Uría, Luis Menéndez Pidal, Juan Martínez Abades y Ventura Álvarez Sala, algunas de gran empeño y auténticas obras maestras como *Después de una huelga* (Cat. 46), del primero, *Acantilados en la costa cantábrica* (Cat. 50) del tercero y *¡Todo a babor!*, *La promesa, después del temporal. Asturias* y *Asturias* (Cat. 52, 53 y 54, respectivamente) del último de los señalados. Finalmente, la incorporación de *Frutas* (Cat. 49) de la pintora gijonesa Julia Alcayde, viene a rellenar un vacío que tenía el museo de esta creadora especializada en la realización de bodegones, algunos tan fantásticos como este.



Cat. 31. Detalle.

Por otro lado, otro conjunto significativo de obras es el perteneciente a artistas no nacidos en Asturias pero que hicieron de los motivos y temáticas de nuestra región, bien en la distancia, bien porque viajaron por ella o bien porque engrosaron las filas de la denominada colonia artística de Muros del Nalón, protagonistas de algunos de sus cuadros. En este sentido, son reseñables los trabajos de creadores como por ejemplo el granadino Paulino de la Linde y su captación costumbrista, y de cierto aliento velazqueño, de una *Asturiana desplumando un pichón* de hacia 1856 (Cat. 33); los madrileños Joaquín María Herrero y su obra plena de detalle *Un mercado en un pueblo de Asturias* (Cat. 34) realizada hacia 1876; José Robles y su *Florinda* de hacia 1894 (Cat. 36); y Agustín Lhardy y su realista representación de *Pinos en la costa de Asturias* (Cat. 37) de hacia 1889; el alicantino Antonio Amorós y su visión monumental de *Unas lavanderas de Candás* (Cat. 38) de hacia 1886 y, por último, el santanderino Tomás Campuzano y sus representaciones de *Ribera de Cudillero* (Cat. 41) y *Marina* (Cat. 42), ambas de hacia 1885.

El último núcleo importante es el que tiene que ver con las cinco esculturas depositadas por el Museo del Prado en el Museo de Bellas Artes de Asturias y que va desde el magnífico ejemplo de la escultura de corte neoclásico de Antonio Solá, representado en su efigie de Pío VII (Cat. 21) ejecutada en 1815, hasta su otra pieza, una imagen de Blasco de Garay (Cat. 22), ya del último tramo de su vida, pues fue realizada en 1850, donde puede observarse su orientación hacia un realismo idealizado. Notable también es el retrato de Alfonso XII (Cat. 24) realizado por el escultor José Gragera Herboso en 1878, siguiendo una línea escultórica realista, de sobrio clasicismo y corrección, pero con una cierta dosis de idealización. De Cipriano Folgueras Doiztúa es *Las cosquillas* (Cat. 51), ejecutada hacia 1906, ejercicio de virtuosa verosimilitud, minuciosidad y expresividad en la captación de madre e hijo característico de este artista. Finalmente, de unos años antes, concretamente de 1899, es la obra *El mejor amigo* (Cat. 44), de Manuel Antonio Menéndez Entrialgo y que atravesada por un principio de realismo, representa un desnudo juvenil, un asunto de la vida contemporánea, en el que el niño se sitúa en una silla que no parece muy cómoda y está recostado sobre una tela extendida por detrás de su espalda.

En definitiva, todo esto y mucho más es lo que pretende mostrarse con esta exposición y el catálogo que la acompaña y también con la revisión de algunas de las salas de la colección permanente donde el visitante podrá encontrar varios de estos depósitos que por tamaño no cabían literalmente en el espacio expositivo



Cat. 51. Detalle.

escogido o resultaba muy difícil su traslado al mismo. Todos ellos forman parte del programa recientemente denominado *Prado extendido*, a través del cual nuestra principal pinacoteca nacional pretende resituarse a su museo dentro del territorio español y alcanzar ese ideal de que todos lo podamos sentir como nuestro. Los asturianos, en este sentido, debemos considerarnos afortunados al poder disfrutar intensamente de ello.

ALFONSO PALACIO
Director del Museo de Bellas Artes de Asturias





CATÁLOGO

Leticia Azcue
Laura Baños
Javier Barón
Gabino Busto Hevia
Carlos G. Navarro
Rafael Japón
Pedro J. Martínez Plaza
Eduardo Muñoz Baudot

* Las obras se ordenan cronológicamente atendiendo a la fecha de nacimiento de los artistas.

Tiziano Vecellio di Gregorio

(Pieve di Cadore, Belluno, Véneto, c. 1490 - Venecia, 1576)

Santa Catalina de Alejandría

c. 1560

Óleo sobre lienzo, 135 x 97,7 cm

Museo Nacional del Prado (P 447), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en el vértice inferior izquierdo del campo pictórico, resto de etiqueta de papel con numeración manuscrita en negro: «16» (?); al lado, expresión numérica manuscrita en color anaranjado: «865.».

En la cara frontal del marco, en el cabio, cartela en posición central con la inscripción: «447 / TIZIANO? / (1477–1576) / SANTA CATALINA».

Al dorso, en la tela, en la parte superior, inscripción manuscrita a tiza: «P.B.E / 140.».

En el bastidor, en el larguero superior, manuscrito a tinta «Nº 447», etiqueta de la empresa SIT en la que se consigna mecanográficamente la exposición «PINTURA VENECIANA SIGLO XVI», etiqueta «Museo de Bellas Artes de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 456»; en el larguero derecho, chapita «M. N. PRADO 00447»; en el larguero inferior, etiqueta manuscrita que reza: «En el nicho Sta: Catalina / Este cuadro procede del Escorial / y estaba en la sacristía / Ticiano»; manuscrito a tiza «+»; en el travesaño, manuscrito «x». En la cara dorsal del marco, en la parte superior, manuscrito a tinta «Nº 447», manuscrito a tiza «NO»; en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3841»; en la parte izquierda, etiqueta de la empresa SIT en disposición vertical, en la que se consigna mecanográficamente la exposición «PINTURA VENECIANA DEL SIGLO XVI».

PROCEDENCIA: Colección Real (Monasterio de El Escorial, 1593; Palacio Real del Buen Retiro, Madrid, pinturas recogidas de las Casas Arzobispales, 1747, n.º 355; Buen Retiro, primera pieza / antetribuna, 1772, n.º 355; Buen Retiro, 1794, n.º 95; Monasterio de El Escorial, sacristía, 1839).

BIBLIOGRAFÍA: Crowe y Cavalcaselle 1877-1878, vol. II, p. 378; Beroqui 1927, p. 194; Berenson 1957, p. 188; Wethey 1969, pp. 178-179; De Andrés 1971, p. 62; Harris y De Andrés 1972, p. 13; Museo Nacional del Prado 1972, p. 707, n.º 447; Museo Nacional del Prado 1985, p. 710; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 242, n.º 865; Ruiz 1991, p. 106; Checa 1992, pp. 404 y 408; Checa 1994, p. 276; Checa, Falomir y Cuyàs 1997, p. 142; Falomir 2003, p. 276; Tagliaferro y Aikema 2009, pp. 257-258.

EXPOSICIONES: Barcelona 1997-1998, n.º 27; Madrid 2003, n.º 55.



865.

El depósito de esta obra en el Museo de Bellas Artes de Asturias, realizado en 1990, ha supuesto un referente en la colección de arte italiano de la institución. Ello no es de extrañar, pues a partir de la mentada fecha, el Museo contó con una producción característica del trabajo de Tiziano y por ende, con un primer y explicativo ejemplo de la escuela veneciana del siglo XVI.

La pintura representa a santa Catalina de Alejandría en encuadre de tres cuartos de figura. La joven virgen, de larga y rubia cabellera, aparece girada a la derecha, con la mirada dirigida al cielo y las manos juntas y elevadas en actitud orante, recibiendo el fulgor divino. Llama la atención su indumento, en el que destaca el rico vestido de terciopelo con ornamentación floral. La santa está coronada –en referencia a su condición principesca– y exhibe un collar de perlas alrededor de su cuello. En el lateral derecho figuran sus principales atributos: la rueda dentada y rota, en alusión a la milagrosa superación de su suplicio; y la espada, instrumento de su decapitación. Al fondo, ocupando el cuadrante superior derecho del campo pictórico, una apertura encuadra un celaje de espesas y borrascosas nubes.

La figura, de carácter sensual y formas turgentes; el rostro de barbilla redondeada y el drapeado de los paños responden claramente a los modelos tizianistas. De otro lado, la técnica pictórica, ligera y audaz, responsable de la vibrante plasmación de la luz, revela asimismo el pincel del celeberrimo maestro del Véneto. Finalmente, el registro de la obra en el *Libro de entregas* del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial de 1593 como de mano de Tiziano contribuye a revalidar el origen del cuadro.

De evidente carácter devocional, la pintura muestra ciertas afinidades con la *Santa Catalina en oración*, de Tiziano y su taller, conservada en el Museum of Fine Arts de Boston¹, y presenta estrechas relaciones con la figura que, de manera subyacente, guarda la *Virgen con el Niño*, otra pieza del artista custodiada en la Galleria dell'Accademia di Venezia². Las similitudes de modelo y composición entre ambas figuras han permitido a Miguel Falomir despejar la iconografía de la aludida representación oculta, que ha pasado a identificarse desde entonces como otra *Santa Catalina de Alejandría*³. El parentesco estilístico entre la obra de la

¹ Tiziano Vecellio di Gregorio y taller, *Santa Catalina de Alejandría en oración*, c. 1567, óleo sobre lienzo, 119,1 x 100 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

² Tiziano Vecellio di Gregorio, *Virgen con el Niño*, 1560-1565, óleo sobre lienzo, 124 x 96 cm, Venecia, Galleria dell'Accademia.

³ «Santa Catalina de Alejandría», ficha de catálogo en Falomir 2003, p. 276.

Accademia y el ejemplar del Prado, junto a la señalada correlación iconográfica que la reflectografía ha puesto de manifiesto, permiten una datación para la obra que nos ocupa en torno a 1560.

Es preciso recordar también la relación de estilo, modelo humano y procedencia –aparte de una cierta aproximación en los formatos–, que empareja esta *Santa Catalina de Alejandría* con la *Santa Margarita*⁴ que, atribuida a Tiziano, custodia también el Museo Nacional del Prado y de la que conocemos una variante análoga en la Galleria degli Uffizi⁵.

La *Santa Catalina de Alejandría* pasó del Monasterio de El Escorial al Museo Nacional del Prado en 1839.

GABINO BUSTO HEVIA

⁴ Tiziano Vecellio di Gregorio, *Santa Margarita*, c.1574, óleo sobre lienzo, 116 x 91 cm, Museo Nacional del Prado (P 446).

⁵ Tiziano Vecellio di Gregorio, *Santa Margarita*, óleo sobre lienzo, 116,5 x 98 cm, Florencia, Galleria degli Uffizi.

Círculo de Juan Pantoja de la Cruz

(Valladolid, 1553 - Madrid, 1608)

Joven santiaguista

c. 1580-1585

Óleo sobre lienzo, 109 x 80,7 cm

Museo Nacional del Prado (P 1955), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en el vértice inferior izquierdo del campo pictórico, expresión numérica manuscrita en color amarillo «208», debajo, expresión numérica manuscrita en color rojo «1699».

En la cara frontal del marco, en la cimera, chapita oval en posición central con el número «1955»; en el cabio, cartela en posición central con la inscripción «ESC. DE MADRID / SIGLO XVII».

Al dorso, en la tela, en la parte superior, manuscrito a tiza «G E».

En el bastidor, en el larguero superior, manuscrito «2» volteado, manuscrito «n, ° 9», etiqueta manuscrita «5.ª N.º 208 L.º / Ret.º con bigote y pera», manuscrito «nº 1955», manuscrito número «3» volteado; en el larguero derecho, manuscrito número «3» volteado, chapita «M. N. PRADO 01955», en sentido vertical descendente, manuscrito «Niños de Escalante»; en el larguero inferior, manuscrito «X»; en el larguero izquierdo, etiqueta manuscrita «Dos niños [sic] de, Escalante / original».

En la cara dorsal del marco, en la parte superior, manuscrito «208», etiqueta manuscrita «5.ª N.º 208 / Ret.º con bigote y pera» (parcialmente tachada con aspa), manuscrito «nº 9», etiqueta «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de Obra 118»; en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3847»; en la parte izquierda, etiqueta manuscrita «Para la 3ª / tanda»..

PROCEDENCIA: Colección Real (colección Felipe V, Quinta del duque del Arco, El Pardo-Madrid, novena pieza que es salón, 1745, [¿n.º 277?]; Quinta del duque del Arco, pieza octava de salón, 1794, n.º 208).

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional del Prado 1972; Museo Nacional del Prado 1985, p. 809; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 455, n.º 699; Aterido, Martínez y Pérez 2004, p. 491.



La presencia de esta obra en la colección de pinturas del Museo de Bellas Artes de Asturias ha sido un apoyo fundamental en la aproximación a la retratística quinientista española –tan deslumbrante como influyente–, y a sus derivaciones. Actualmente, esta pieza, reforzada por otros ejemplares de su mismo ciclo cultural, sigue siendo un recurso imprescindible para acceder a ese capítulo de la historia del arte en el Museo.

La pintura, conocida también como *Caballero santiaguista*, presenta el retrato de un joven de identidad desconocida. Alrededor de la treintena, está representado sobre fondo oscuro, en encuadre de tres cuartos de figura y levemente girado hacia su derecha. Va vestido con calzas, camisa con cuello de lechuguilla y puños de encaje, jubón recamado y colete acuchillado. En el costado izquierdo de la figura, colgando de la pretina, asoma el arnés que sostiene la espada.

El anónimo personaje agarra con la mano diestra, a la altura del vientre, la tupida cadena de oro que lleva al cuello y de la que pende la venera de la Orden de Santiago, mientras ase con la izquierda la empuñadura de una espada con guarnición de lazo. Provisto de bigote y pera, el efigiado dirige su mirada al espectador con orgullo, aplomo y altivez, consciente de la posición social que conlleva la posesión de la mentada enseña. Un fragmento de cortinaje carmesí, visible en el vértice superior derecho, completa el cuadro.

La obra, de indudable atmósfera manierista, presenta características afines al estilo de Juan Pantoja de la Cruz y su círculo. Este pintor, considerado el retratista más afamado del reinado de Felipe III de España, aprendió las fórmulas del retrato cortesano y aristocrático en el taller de Alonso Sánchez Coello, que a su vez las había recibido de su maestro, el célebre artista flamenco Antonio Moro. Así, de una parte, encontramos en el cuadro la pervivencia de los modelos flamencos, bien patente en la extraordinaria precisión con la que está resuelta la vestimenta del retratado y en la no menos extraordinaria objetividad con la que han sido plasmados sus accesorios; de otra parte, descubrimos la asimilación de la tradición italiana, especialmente veneciana, detectable en el registro psicológico del personaje y sobre todo en el tratamiento vibrante y sensitivo que ha recibido el cortinaje.

Hasta ahora, la cronología manejada para esta obra ha resultado muy vaga, pues la determinación de su data no iba más allá de su adscripción al siglo XVI. Sin embargo, las características del atuendo traslucen una datación en torno a 1580-1585.

Un ejemplo en donde el modelo adopta pose y acción similares a las del *Joven santiaguista* lo hallamos en el *Caballero de la Orden de Calatrava*, obra anónima perteneciente asimismo al Museo Nacional del Prado¹. En ambos retratos, el gesto de la mano diestra de los individuos subraya el honor de pertenecer a sus respectivas órdenes militares, mientras el ademán de la siniestra, en trabada correlación, advierte de la cercanía y del trato de los caballeros con las armas.

Cabe pensar que la pintura que catalogamos haya surgido con el fin de conmemorar la concesión de la Orden de Santiago al joven representado. En todo caso, es evidente que la obra busca de manera prevaleciente la reafirmación y manifestación de su estatus social.

GABINO BUSTO HEVIA

¹ Anónimo, *Caballero de la Orden de Calatrava*, 1570-1590, óleo sobre lienzo, 112 x 94 cm, Museo Nacional del Prado (P 532).

Guido Reni (con colaboración de taller)
(Bolonia, 1575-1642)

Lucrecia dándose muerte

1ª mitad del siglo XVII

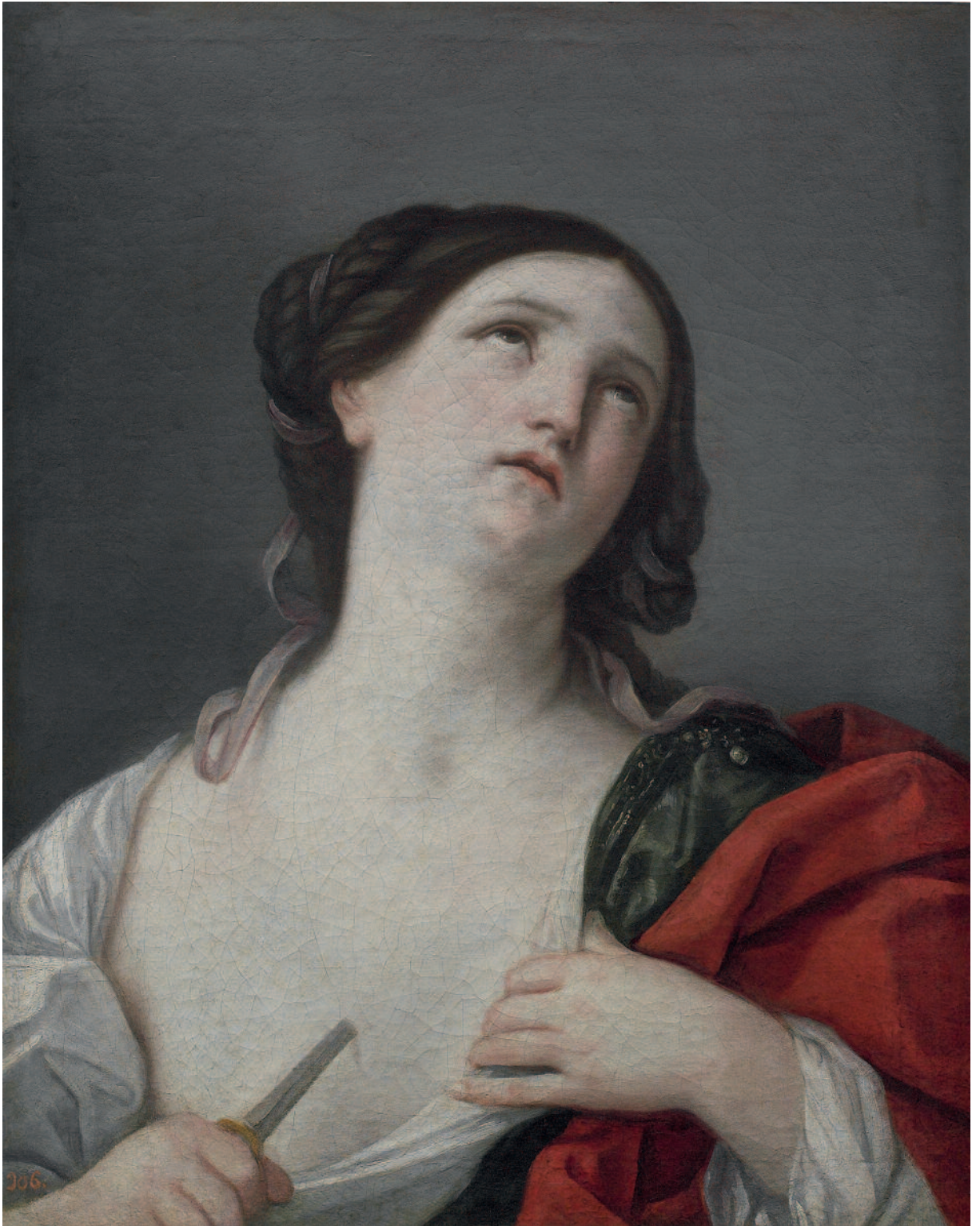
Óleo sobre lienzo, 72 x 57 cm

Museo Nacional del Prado (P 208), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

INSCRIPCIONES: en el ángulo inferior izquierdo del anverso, manuscrito en color anaranjado: «906».

PROCEDENCIA: Colección VII marqués del Carpio, Jardín de San Joaquín, Madrid, 1689, n.º 458; Colección Real (Isabel de Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, pieza de la chimenea junto al tocador, 1746, n.º 120; La Granja, pieza del trascuarto que sirve a la marquesa González, 1766, n.º 120; Palacio Real de Aranjuez, Madrid, pieza de tocador, 1794, n.º 120; Aranjuez, tocador de la reina, 1818, n.º 120).

BIBLIOGRAFÍA: Pérez Sánchez 1965, p. 172; Museo Nacional del Prado 1972, p. 538; Pepper 1984, p. 252; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 253, n.º 906; Aterido, Martínez y Pérez 2004, vol. II, p. 453, n.º 881; Valtierra 2014-2015, p. 255; Japón 2022.



La historia de Lucrecia, escrita por Tito Livio durante el reinado de Augusto, sirvió para explicar el final de la monarquía y la instauración de la República del Estado romano. La heroicidad descrita por el historiador en la actitud de esta dama, ante una situación de injusticia y deshonor, la convirtió en ejemplo del orgullo civil en Roma. Lucrecia, esposa del cónsul Colatino, estando este último ausente, fue violada por Sexto Tarquinio, hijo del rey Lucio Tarquinio el Soberbio. Si bien intentó resistirse, Sexto la amenazó con presentar su cadáver junto al de un esclavo para hacer creer que ambos tenían una aventura y así mancillar la imagen pública de su familia. Este consiguió su objetivo, pero al día siguiente Lucrecia se quitó la vida delante de su padre y su marido tras exigir venganza y gritar: «Ninguna mujer quedará autorizada con el ejemplo de Lucrecia para sobrevivir a su deshonor».

Esta narración tuvo una gran difusión desde su creación, siendo recogida en numerosas obras literarias y artísticas hasta la Edad Moderna, celebrada como paradigma de virtud. En un contexto cristiano, esta solo fue cuestionada por San Agustín —quien la culpabilizaría de matar con su acto también a su parte inocente—, pero no fue suficiente para evitar que sus retratos estuvieran presentes incluso en las colecciones de las monarquías católicas como *exempla virtutis* de la fidelidad y la honradez. Así lo demuestra este lienzo, atribuido hasta el momento al taller de Guido Reni, en el que Lucrecia está efigiada en el momento de su suicidio, cuando está hundiendo el puñal en su pecho. El cuadro perteneció a Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio y de Eliche, quien demostró cierta predilección por el estilo de este artista boloñés al contarse en los inventarios de sus bienes más de dieciocho ejemplares. Posteriormente, fue adquirido por Isabel de Farnesio para las colecciones reales, encontrándose desde 1746 en el palacio de La Granja de San Ildefonso, y desde 1794 en el palacio de Aranjuez.

Sobre un fondo neutro de tonalidades grisáceas, destaca la palidez de la piel de Lucrecia, cuyas manos llaman especialmente la atención del espectador al estar una de ellas clavando con fuerza el puñal en el centro de su pecho, mientras que la otra lo descubre apartando su vestido, dando como resultado una contradicción muy atractiva entre la delicadeza de la joven y el terrible acto que está cometiendo. La carga erótica de este gesto se ve diluida al no presentar sus senos desnudos, como es habitual en otras versiones de esta iconografía, y además parece imitar la expresión de los personajes sagrados popularizados por Reni. En este sentido, la protagonista mira hacia el cielo con estoicismo, una mueca que especialmente en la producción de este artista se consolidó con el significado de la aceptación

de un triste destino al estilo de los mártires cristianos. El Museo del Prado conserva otras obras de Reni que permiten ilustrar esta comparación, como puede ser el *San Sebastián* (P 211), imágenes que entroncaron perfectamente con el pensamiento contrarreformista.

Si bien este lienzo se tiene actualmente como copia de taller, los inventarios de las colecciones reales lo señalan desde su incorporación como original de Guido Reni. Tanto es así que en tiempos de Isabel de Farnesio se tasó en 1500 ducados, una cifra importante que aumentaría hasta los 6000 reales a su entrada en el Real Museo en 1834. Por otro lado, aunque se aprecian algunos rasgos extraños al estilo de Reni, existen concomitancias con otros lienzos de la etapa final de su carrera. Además, esta pintura solo podría considerarse como una versión simplificada de otras obras suyas, como la conservada en una colección privada de Suiza, al no conocerse un original con este modelo que permita definirla como copia. Precisamente, sería en sus últimos años cuando Reni realizara numerosos cuadros retomando sus propias composiciones, ejecutándolas de manera más rápida y con la ayuda de su taller. Se podría pensar que este fue uno de los lienzos llevados a cabo en ese momento, concluido quizás por uno de sus discípulos. Cabe destacar que en el siglo XVII se conservaba en las colecciones reales otra *Lucrecia* de Reni de mayores dimensiones, desaparecida como consecuencia de los daños sufridos en el incendio de 1734, de la cual los pintores del rey realizaron una copia (P 225).

RAFAEL JAPÓN

Taller de Guido Reni

(Bologna, 1575-1642)

Santa María Magdalena

1ª mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 75 x 62 cm

Museo Nacional del Prado, P 216. Prevista llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2023.

INSCRIPCIONES: Flor de lis, marca de la colección de Isabel Farnesio. En el ángulo inferior derecho del anverso, manuscrito con pintura blanca: «240». En el ángulo inferior izquierdo del anverso, manuscrito en color anaranjado: «855».

PROCEDENCIA: Colección Real, Isabel de Farnesio; Segovia, Palacio de La Granja de San Ildefonso, oratorio, 1746, n.º 240; La Granja, piezas del despacho, 1766; Aranjuez, Real Palacio, pieza de música, 1794, n.º 240; Aranjuez, Consejo de Estado, 1818, n.º 240; Madrid, Real Museo, 1834, n.º 669. El Real Patronato del Museo del Prado aprobó el 11 de mayo de 2022 su depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Pérez Sánchez 1965, p. 180; Museo Nacional del Prado 1972, p. 538, n.º 216; Baccheschi 1977, p. 102, n.º 116b; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 239, n.º 855; Aterido, Martínez y Pérez 2004, p. 453; Japón 2022.



Esta obra representa a *Santa María Magdalena* y es una copia parcial de una pintura de Guido Reni conservada en la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini en Roma (n.º inv. 1437). La comparación entre ambos cuadros es lo que ha permitido identificar al personaje efigiado, pues en el ejemplar de la pinacoteca madrileña no aparece ninguno de los atributos de la santa, como es la calavera o el tarro de ungüento. Esto indicaría quizá que el lienzo podría haber sufrido un recorte que habría modificado sus dimensiones, o simplemente fuera una evocación a una composición que era muy conocida desde el siglo XVII, como demuestra la existencia de numerosas reproducciones llevadas a cabo desde entonces.

Pérez Sánchez propuso que se tratara de una repetición autógrafa, aunque con ciertas reticencias¹, pero debido a que presenta cualidades técnicas inferiores a las del original, Pepper la consideró posteriormente como una obra creada por algún pintor del taller del maestro boloñés². Esto se deduce asimismo al confrontarla con otras versiones originales, como la conservada en la Colección Micheli de Milán, la cual perteneció a la familia Barberini y es aceptada por la crítica como la cabeza de serie, fechada en 1627³. Esta muestra sutiles diferencias compositivas tendentes a potenciar la sensualidad femenina⁴, aunque no resultan comunes en la producción de Reni estas licencias que se alejan del decoro contrarreformista. Por ello, en los ejemplares realizados con posterioridad, el pintor revestiría a sus Magdalenas de un halo de pureza y castidad, como puede verse, entre otras, en la citada obra romana.

Sin embargo, la existencia de otra versión en la que la santa se presenta en un formato similar de medio cuerpo, conservada en la National Gallery de Londres (n.º inv. NG177) y datada hacia 1635, corrobora que este maestro no pudo haber llevado a cabo una repetición parcial de su propia obra sin alcanzar unos resultados similares. En ella se aprecian algunos rasgos del estilo de la etapa final del artista boloñés, como los toques de pincel que hacen destacar ciertos volúmenes de manera natural, los cuales, en cambio, se echan en falta en el lienzo

¹ Pérez Sánchez 1965, p. 180.

² Pepper 1984, p. 267.

³ *Ibidem*, pp. 258-259; Ebbert-Schifferer, Emiliani y Schleier (eds.) 1988, n.ºs A-18 y A-19.

⁴ Sobre esta obra véase: Emiliani (ed.) 1988, p. 126; Lorenzo Pericolo en Malvasia [1678] 2019, vol. I, p. 307, nota 247, y bibliografía precedente. Pepper reconoció como original una copia de esta obra, conservada en una colección particular, en Pepper 1984, p. 258.

madrileño. La minuciosa atención prestada por el copista al imitar todos los detalles compositivos del original es un intento por encubrir un manejo inferior de la técnica, siendo esta una práctica muy común en los obradores.

A pesar de ello, en los inventarios reales aparece como original desde su adquisición en tiempos de Isabel de Farnesio, así como en todos los catálogos del Museo hasta la actualidad⁵, cuando comienza a aceptarse como obra de taller⁶. Además, entre los siglos XIX y XX fue el segundo cuadro de Reni más copiado en el Museo del Prado, registrándose un total de treinta solicitudes en los libros de copistas. Destacan dos años en los que esta obra fue especialmente requerida, 1899 y 1902 con cinco ocasiones en cada uno⁷.

RAFAEL JAPÓN

⁵ Museo Nacional de Pintura y Escultura 1900, p. 39, n.º 265; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 239, n.º 855.

⁶ Japón 2022; catálogo en línea del Museo Nacional del Prado.

⁷ Japón 2022.

Vicente Carducho

(Florencia, 1576 - Madrid, 1638)

La Anunciación

c. 1626

Óleo sobre lienzo, 180,5 x 124,8 cm

Museo Nacional del Prado (P 5108), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, firmado en el vértice inferior derecho del campo pictórico, en color negro «V C P R F».

En la cara frontal del marco, en el cabio, cartela con la inscripción: «*FLORENCIA, 1578 = VICENTE CARDUCHO = + MADRID, 1638 / -LA ANUNCIACIÓN.-».

Al dorso, en la tela, en la parte superior, manuscrito a tiza: «Sacristía nº 49», debajo, término ilegible, en la parte inferior derecha, manuscrito: «XIXXXV».

En el bastidor, en el larguero superior, manuscrito: «Nº 5108», manuscrito a lápiz: «para restaurar» (inscripción parcialmente oculta por la etiqueta subsiguiente), etiqueta de la empresa URBANO, en la que se consigna mecanográficamente la exposición «LA PINTURA EN LA ESPAÑA DE FELIPE III»; en el larguero derecho, chapita: «M. N. PRADO O5108», etiqueta de control fotográfico del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, manuscrita, con fecha: «22-10-40»; en el larguero izquierdo, manuscritos a lápiz en orden descendente: «Carducho», «V», «Carducho»; en el travesaño, manuscrito: «I.C. 701», manuscrito: «CAT-C 247», manuscrito: «CAT 247» (inscripción parcialmente oculta por la etiqueta subsiguiente), etiqueta: «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 188».

En la cara dorsal del marco, en la parte derecha, manuscrito: «Nº 1252» (?), resto de etiqueta; en la parte inferior, manuscrito: «127», etiqueta: «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3856».

PROCEDENCIA: Cartuja de Santa María de El Paular, coro de legos, Rascafría (Madrid); Museo de la Trinidad.

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional de Pintura y Escultura 1865, p. 20; Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 154; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. II, p. 306, n.º 998; Morán, Urrea y Orihuela 1993, p. 50.

EXPOSICIONES: Itinerante 1993-1994.



La incorporación de esta obra al Museo de Bellas Artes de Asturias en 1990 supuso un notable impulso para su colección de pintura barroca madrileña, al reforzar de manera espléndida la representación de su periodo inicial.

El cuadro muestra la Anunciación, un tema profusamente trabajado por el pintor ítalo-español y su taller. En la mitad inferior, a la izquierda, aparece la Virgen María, genuflexa, sobre una alfombra, al lado de su costurero y ante una mesa cubierta con tapete verde, en la que reposa un libro abierto. A la derecha, figura el arcángel san Gabriel, gravitando en una nube, asimismo de rodillas, orientado hacia la Virgen, con el rostro perfilado a la izquierda.

María, vestida con túnica encarnada y manto azul, alza sus manos en gesto de sorpresa y gira levemente la cabeza hacia su izquierda –con la mirada baja–, atenta al anuncio del mensajero celestial. Este, vestido con doble túnica y lujosa capa, señala a la futura Madre de Dios con la mano diestra, mientras sostiene un ramo de azucenas –símbolo de pureza–, con la siniestra.

A media altura, por encima de las figuras, sobrevuela la paloma del Espíritu Santo. En la parte superior, un rompimiento de gloria muestra a Dios Padre, situado en el eje axial, en actitud de bendecir y sujetando el orbe. La imagen de Dios Padre se encuentra rodeada por ángeles niños, dos de los cuales, plenamente corpóreos, aparecen dispuestos de manera bilateral en primer término.

La pintura presenta una composición monumental, diáfana y equilibrada, de evidente tradición florentina. A la par, encontramos una paleta rica y vivaz, de filiación veneciana, y una luminosidad cenital, causante de la dorada atmósfera que anega la escena.

Pese a las reservas manifestadas por el artista frente al emergente naturalismo de su tiempo, el cesto de costura al pie de la Virgen es prueba elocuente de la filtración de esa nueva tendencia en su arte y revela las dotes que asistían al pintor como consumado bodegonista.

La obra, que Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez juzgaron como una de las versiones más tardías¹ del artista italiano, deriva del gran cuadro de altar que este realizó para el retablo de la iglesia del madrileño Real Monasterio de la Encarnación en 1616 y que generó, entre otras derivaciones, la del Convento de las Descalzas

¹ Angulo y Pérez Sánchez 1969, pp. 116 y 154, n.º 355, lám. 69.

Reales de Madrid, pieza fechada en 1624. El ejemplar que ahora estudiamos es, probablemente, réplica cercana a este último lienzo. El cuadro estaba en el altar del coro de legos de la Cartuja del Paular (Madrid), en donde hacía pareja con una *Degollación de san Juan Bautista*². Posteriormente pasó al Museo de la Trinidad y de este al del Prado.

GABINO BUSTO HEVIA



Cat. 5. Detalle.

² Vicente Carducho, *Degollación de san Juan Bautista*, c. 1626, 176 x 123 cm, Museo Nacional del Prado (P 4693).

Seguidor de Rubens

Eolo

Principios del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 140 x 126 cm

Museo Nacional del Prado (P 1716), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

INSCRIPCIONES: en el ángulo inferior derecho del anverso, manuscrito con pintura roja: «966». En el ángulo inferior izquierdo del anverso, manuscrito con color anaranjado: «1678».

PROCEDENCIA: Colección Real (Palacio de la Zarzuela, El Pardo-Madrid, sala primera, 1701, s.n.; La Zarzuela, pieza séptima, 1747, n.º 81; Palacio del Buen Retiro, Madrid, pieza antelibrería, 1772, n.º 966; Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de librería de Apolo, 1794, n.º 966; ¿Palacio Real, Madrid, pieza azul, 1814-1818, s.n.?).

BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1772-1794, pp. 184-185; Real Museo 1854-1858, n.º 1678; Real Museo 1857, n.º 1678; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1872, n.º 1644; Weil 1888, pp. 135-141; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1910, n.º 1716; Jaffé 1964, pp. 313-322; Alpers 1968, pp. 112-113; Museo Nacional del Prado 1972, p. 605, n.º 1716; Bermejo de la Rica 1974, p. 127; Díaz Padrón 1975, pp. 341-342; Museo Nacional del Prado 1985, pp. 603-604, n.º 1716; Magariños 1989, p. 28, n.º 9; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, n.º 1678; Díaz Padrón 1995, p. 844.

EXPOSICIONES: Madrid 1989.



Esta obra, junto con *Vulcano y el fuego* (P 1717), se ha considerado parte de una posible serie de cuatro pinturas que tendrían como hilo conductor los cuatro elementos –ver problemática de su origen en la ficha de Vulcano–. En 1995, Matías Díaz Padrón atribuyó estas dos pinturas a la mano de Erasmus Quellinus II (1607-1678). Las aves pintadas en el lienzo han sido también objeto de debate: Alfred Weil propuso a Frans Snyders (1579-1657), pero Díaz Padrón afirmó que el artífice encargado de pintarlas fue Paul de Vos (1595-1678).

La diversa factura pictórica entre la presente obra y *Vulcano y el fuego* refuerza la idea de que varias manos participaron en esta probable serie de cuatro pinturas cuyo hilo conductor serían los cuatro elementos.

Al igual que en *Vulcano y el fuego*, esta pintura se asigna a «seguidor de Rubens» al no poder constatar la autoría de Erasmus Quellinus II ni que las pinturas fueran supervisadas por Rubens en su taller.

Eolo –no confundir con el hijo de Hélen y Orséis ni con el hijo de Poseidón y Melanipe– fue el hijo de Hípotes y rey de las islas flotantes Eolias, localizadas en el mar Tirreno. Pese a ser un mortal, Zeus le concedió el control de los vientos a raíz de una relación amorosa que mantuvieron. Por esta razón es frecuente encontrar a Eolo en la cultura visual, personificado en un joven desnudo de media melena, como representación del viento o, también, del invierno.

En el lienzo, Eolo aparece suspendido en el aire, cubierto por un paño blanco en sus partes pudendas y arropado por una tela de tono violeta. Su mano derecha sujeta varias plumas de aves mientras que con la izquierda interactúa con la diversidad de animales alados que le rodean. En la encapotada zona izquierda, un rostro infantilizado emerge de una de las nubes haciendo esfuerzos por soplar.

Este modo de representar a Eolo recuerda a una pintura de Martin de Vos (1532-1603), *El Aire*, conservada en el Museo Nacional del Prado (P 3328).

EDUARDO MUÑOZ BAUDOT



Cat. 6. Detalle.

Seguidor de Rubens

Vulcano y el fuego

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 140 x 126 cm

Museo Nacional del Prado (P 1717), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

INSCRIPCIONES: en el ángulo inferior derecho del anverso, manuscrito con pintura roja: «965». En el ángulo inferior izquierdo del anverso, manuscrito con color anaranjado: «1682».

PROCEDENCIA: Colección Real (Palacio de la Zarzuela, El Pardo-Madrid, sala primera, 1701, s.n.; La Zarzuela, pieza séptima, 1747, n.º 82; Palacio del Buen Retiro, Madrid, pieza antelibrería, 1772, n.º 965; Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de librería de Apolo, 1794, n.º 965; ¿Palacio Real, Madrid, pieza azul, 1814-1818, s.n.?).

BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1772-1794, pp. 184-185; Real Museo 1854-1858, n.º 1682; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1872, n.º 1645; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1910, n.º 1717; Museo Nacional del Prado 1942, n.º 1717; Jaffé 1964, pp. 313-322; Alpers 1968, pp. 112-113; Díaz Padrón 1975, lám. 216; Museo Nacional del Prado 1985, p. 604; Díaz Padrón 1995, p. 846; Vézilier-Dussart 2016, p. 58.

EXPOSICIONES: Madrid 1989; Itinerante 2017-2022.



Esta obra, junto con *Eolo* (P 1716), aparecen citadas en la Zarzuela (inventario de la Testamentaría Carlos II, 1701-1703) como «dos Pinturas Sin marcos de Uara y media de alto de los elementtos del fuego y el ayre». Curiosamente, Ponz, en su *Viage*, cuando relata su experiencia en el convento de capuchinos del Pardo, en Madrid, cerca del río Manzanares, menciona que «del gusto de la escula de Rubens son quatro cuadros con figuras del natural, que representan los quatro elementos». Desconocemos si se trata de las mismas pinturas y, en el caso de que así fuera, cuándo y cómo se movieron estas obras entre el inventario de la Zarzuela de 1747 y el siguiente, que lo ubica en Palacio del Buen Retiro en 1772, y qué ha pasado con las dos obras restantes.

Además, Ponz relata en ese mismo pasaje algunas pinturas que pertenecieron a la Torre de la Parada, pero no deja claro si las que representan «los quatro elementos» también formaron parte de ese lugar. Algunos estudios, sin embargo, han justificado las palabras de Ponz para acreditar su proveniencia de la citada Torre.

No obstante, el origen y destino de estas dos pinturas es desconocido. Que se conserven dos pinturas que se han entendido como representaciones del fuego y del aire han inducido a pensar a algunos especialistas en que formarían parte de un grupo de cuatro –los cuatro elementos–, habiéndose perdido los dos lienzos restantes. Svetlana Alpers rebatió en el volumen del *Corpus Rubenianum* dedicado a la Torre de la Parada la tesis de Michael Jaffé, quien especuló con la posibilidad de que este grupo formase parte de la decoración de la Torre. Alpers rebatió tal idea sosteniendo que una serie de cuadros aludiendo a los cuatro elementos no tendrían cabida ni relación con la temática de ese espacio.

Con relación a la atribución de estos lienzos, esta fluctúa entre «anónimo», «escuela flamenca» y «escuela de Rubens». A partir del inventario de 1857 del Real Museo, la pintura se atribuye a «escuela de Rubens» y en 1995, Matías Díaz Padrón incluye esta pintura, junto con *Eolo* en la sección dedicada a Erasmus Quellinus II (1607- 1678). Recientemente se ha contemplado la posibilidad de que las armas y armaduras que rodean a Vulcano son mano de Cornelis de Vos (1584/5-1651), una teoría que implícitamente incluye a Rubens en la ejecución o diseño de la obra o parte de ella.

Esta pintura, junto con *Eolo*, se asignan a «seguidor de Rubens» al no poder constatar la autoría de Rubens, de Erasmus Quellinus II o de Cornelis de Vos ni que las pinturas fueran supervisadas por el propio Rubens en su taller.

El origen del dios Hefesto –conocido así para los griegos; Vulcano para los romanos– varía conforme al autor: Hesíodo narra que fue concebido únicamente por Hera; otras fuentes añaden a Zeus como progenitor. Las fuentes también discrepan sobre la localización de su fragua: los griegos la sitúan en la isla de Lemnos o en el propio Olimpo, como atestigua la *Iliada*; los romanos ubican la fragua bajo el monte Etna, Sicilia. En lo que convergen las leyendas sobre este personaje mitológico es en su aspecto, poco agraciado, y en que sufría cojera. Pese a su capital importancia en las historias mitológicas por su habilidad forjando armas, armaduras y otros trabajos, era tratado con mofa en el monte Olimpo tanto por su aspecto y minusvalía como por las numerosas desventuras que sufrió.

Con todo, la forma en la que se ha representado al dios es singular. Vulcano no muestra signos de discapacidad y la fealdad aludida en las fuentes tampoco es exagerada, salvo en el diseño abrupto de la nariz. En contraste con otras imágenes del dios del fuego, este no aparece trabajando o como partícipe de alguna acción, sino sentado en una roca recreándose en la creación del fuego en la punta de un madero.

El escenario elegido para representar la fragua de Vulcano parece tratarse de un enclave volcánico, probablemente una representación del interior del monte Etna. Además del propio dios, se aprecian el espacio cavernoso otros personajes forjando panoplia militar que, como se aprecia en la que rodea a Vulcano, es contemporánea al momento de producción del lienzo.

EDUARDO MUÑOZ BAUDOT

Taller de José de Ribera

(Xátiva, Valencia, 1591 - Nápoles, 1652)

San Francisco de Asís recibe los estigmas

1644

Óleo sobre lienzo, 231 x 176 cm

Museo Nacional del Prado (P 3053), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en la parte inferior izquierda del campo pictórico, firmado y datado con pintura negra en una de las rocas: «Jusepe de Riura. f. / .1644.»; en el cabio, cartela en posición central con la inscripción «3053 / JOSE DE RIBERA / (1591 + 1652) / ESTIGMATIZACIÓN DE S. FRANCISCO / DONADO al MUSEO por el Sr. LARRAGOITI en 1963», en el montante izquierdo del marco, pequeña etiqueta con número manuscrito «4».

Al dorso, en la parte inferior derecha de la tela, expresión alfanumérica manuscrita a tiza en sentido vertical descendente «F 10340».

En el bastidor, en el larguero superior, manuscrito a tiza, invertido: «Nº 3053», etiqueta «Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Histórico Artístico, Nº de inventario 1890», etiqueta «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 911», en el larguero derecho, chapita «M. N. PRADO 03053», en el travesaño inferior, signo manuscrito a tiza. En la cara dorsal del marco, en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3851».

PROCEDENCIA: Legado Antonio Larragoiti y Curdumi, 1963.

BIBLIOGRAFÍA: Barcelona 1946, p. 97; Museo Nacional del Prado 1969; Museo Nacional del Prado 1972, p. 893, n.º 3053; Camón Aznar 1973; Spinosa 1979, p. 132; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. III, p. 480, n.º 1862; Pérez Sánchez 1992, p. 366; Spinosa 2008, p. 452.



Este depósito del Museo Nacional del Prado amplía la presencia del mundo de Ribera en el Museo en el Bellas Artes de Asturias —con todo lo que ello implica—, y acrecienta, consecuentemente, los ejemplos de pintura barroca napolitana que acoge la institución.

De este trabajo del artista ítalo-hispánico se conocen tres versiones: la del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹; la del Museo de Bellas Artes de Budapest² y la del Museo Nacional del Prado, que a continuación abordamos. El cuadro tiene como argumento uno de los prodigios más señalados y populares de la hagiografía de san Francisco: su estigmatización. Según los biógrafos del santo, ese acontecimiento sobrenatural ocurrió en 1224, cuando el piadoso personaje, retirado en el monte Alverna o Alvernia para practicar el ayuno y la oración, recibió milagrosamente en su cuerpo las heridas de Cristo. Así, la pintura representa a san Francisco a media rodilla, con los brazos en alto, levemente dirigido hacia la izquierda y vuelta la cabeza en sentido contrario. El santo, que viste el sencillo hábito amarronado, bien ceñido por el cordón, de acuerdo a la consabida divisa de su Orden, alza los ojos al cielo, concentrado intensamente en la visión de la figura seráfica que provoca sus estigmas.

A la izquierda, en un plano inferior, asoma el hermano León, compañero de san Francisco, absorto en la lectura y la meditación. Más al fondo, concurren diferentes elementos del paisaje, como un par de inclinados y recios troncos en el lateral izquierdo, y un gran peñasco en el derecho. Un dramático celaje, parcialmente cubierto de nubes, ultima la escena.

Al igual que en el resto de obras con esta misma iconografía, resulta obvia la correspondencia entre la vivencia mística del santo y la pasión de Cristo.

La monumentalidad con la que está representado san Francisco, enfatizada por la recogida figura del hermano León; la estudiada composición de la obra, de extraordinario dinamismo, con las poderosas rimas que relacionan la pose del santo con los elementos del paisaje antes descritos, y la sensibilidad que denota la captación del celaje, pertenecen al universo estético de Ribera. De otro lado, la sobrecogedora expresividad que trasluce el rostro del protagonista y el tratamiento

¹ José de Ribera, *San Francisco de Asís en éxtasis*, 1642, óleo sobre lienzo, 200 x 162 cm, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

² José de Ribera, *Estigmatización de San Francisco*, c. 1649, óleo sobre lienzo, 255 x 172 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

naturalista de las formas –como pone de manifiesto el sayal remendado del hábito del santo–, son también aportaciones características de *lo Spagnoletto*. Sin embargo, a pesar de estos rasgos y de la presencia de la firma, tanto Nicola Spinosa³ como Pérez Sánchez⁴ han calificado a esta pieza como copia de taller. Ambos especialistas establecen en las mismas fuentes que el cuadro de El Escorial, catalogado asimismo como obra de taller hasta su restauración en 1992, es pintura enteramente original y una de las expresiones culminantes de la producción del artista en la década de 1940. Por su parte, Spinosa considera el ejemplar del museo húngaro como copia de taller⁵.

En efecto, son varios los indicadores que llevan a considerar la obra del Museo Nacional del Prado como trabajo de taller. Ahora bien, aun teniendo en cuenta la incapacidad del artista durante esos años por motivos de salud, solventada por sus oficiales, y los efectos que las antiguas intervenciones han dejado en la obra, la paternidad de este ejemplar debe quedar cautelosamente condicionada a la revisión de su estado de conservación. Por una parte, el antiguo forrado del lienzo ha provocado probablemente la pérdida irreparable de los empastes que enriquecían la materia pictórica. Por otra, la oxidación de los barnices ha mermado de manera considerable la intensidad de la paleta prístina de la pieza y ha velado, en general, su originaria luminosidad. En este sentido, la futura y necesaria retirada de los antiguos barnices podría restituir una parte de su primitivo estado y despejar, a un tiempo, el grado de participación del artista en el trabajo.

El cuadro ingresó en el Museo Nacional del Prado en 1963 como legado de Antonio Larragoiti y Curdumi.

GABINO BUSTO HEVIA

³ Spinosa 2008, p. 452.

⁴ Pérez Sánchez 1992, p. 366.

⁵ Spinosa 2008, p. 452.

Taller de Diego Velázquez

(Sevilla, 1599 - Madrid, 1660)

El príncipe Baltasar Carlos

c. 1636

Óleo sobre lienzo, 158 x 113 cm

Museo Nacional del Prado (P 1233), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2021.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en el vértice inferior izquierdo del campo pictórico, expresión numérica manuscrita en color gris «308.»; en el vértice inferior derecho del campo pictórico, expresión numérica manuscrita en color blanco «183.».

Al dorso, en el bastidor, en el larguero superior, manuscrito «N. ° 1233»; etiqueta mecanografiada de la empresa SIT de exposición no consignada, etiqueta de la empresa SIT en la que se consigna mecanográficamente la exposición «DE CERVANTES A VELÁZQUEZ», manuscrito «Nº 89», manuscrito «89»; en el larguero derecho, chapita «M. N. PRADO 01233»; en el travesaño, etiqueta de papel con contenido ilegible por despegado.

En la cara dorsal del marco, parte superior, etiqueta de papel con contenido ilegible por despegado, cartela con la inscripción «1233 / DISCIPULO DE VELAZQUEZ / EL PRINCIPE BASTASAR CARLOS»; en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M1414».

En la trasera de cartón pluma, en el vértice superior derecho, manuscrito «P-1233».

PROCEDENCIA: Palacio del Buen Retiro (1772); Real Museo (1843).

BIBLIOGRAFÍA: López-Rey 1963, pp. 227-228, lám. 302; Museo Nacional del Prado 1972, p. 754, n.º 1233; De la Puente 1978, n.º 107; Bardi 1982, p. 96; Pérez Sánchez 1983, p. 178, n.º 101; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 99, n.º 311; Andorra 1991; Valladolid 1999, p. 45; Heijden 1999, p. 36; Ciudad de México 2000; Portús 2006, p. 96, n.º 23; Doval 2010, pp. 202-211; Portús 2019, pp. 26-29, n.º 2.

EXPOSICIONES: Ciudad de México 1978, n.º 107; Itinerante 1983-1984, n.º 11; Ámsterdam 1998-1999, n.º 14; Itinerante 2006-2007, n.º 23; Oviedo 2019, n.º 2.



Gracias a esta obra, depositada en el Museo de Bellas Artes de Asturias en 2021, pudieron completarse todas las etapas de la colección de pintura barroca madrileña de la institución, un sector que, debido a su notable desarrollo y elevada calidad, figura entre los núcleos de mayor interés internacional del museo asturiano.

La pieza tiene como referencia el retrato de *El príncipe Baltasar Carlos, cazador*¹ y presenta estrechas relaciones con una versión en colección privada británica². En el ejemplar que estudiamos aparece representado el niño Baltasar Carlos de Austria (Madrid, 1629 - Zaragoza, 1646), hijo del rey Felipe IV y de su primera esposa Isabel de Borbón. La edad estimada del retratado –unos siete años– facilita una fechación del cuadro hacia 1636.

La mayor parte de los retratos de Baltasar Carlos, que falleció muy joven a causa de la viruela, están adscritos a la actividad de Diego Velázquez y su taller. Así ocurre en el caso de este lienzo. En él, el heredero de la Corona española aparece de cuerpo entero, en pie, posando en un interior palaciego de pavimento ajedrezado. Baltasar Carlos luce un oscuro traje verduzco con bordados dorados, bastante próximo al del célebre retrato ecuestre³ pintado por Velázquez para el Palacio del Buen Retiro.

El Príncipe, bajo un cortinaje rojizo-anaranjado –en el que se detectan unos *pentimenti*–, mira fijamente al espectador, mientras sujeta con la mano derecha un arcabuz de caza y apoya la izquierda en el pomo de la espada. A sus pies se distingue el sombrero, colocado en un cojín. Un mirador permite apreciar un paisaje, que será, con bastante seguridad, evocación del monte del Pardo con la sierra del Guadarrama al fondo.

El planteamiento de la figura, el tratamiento del espacio y la ágil pincelada revelan fielmente el estilo de Velázquez.

Como ha recordado de manera pertinente Javier Portús⁴, la presencia de la caza en estos retratos áulicos no obedece solo a una mera afición o divertimento, sino

¹ *El príncipe Baltasar Carlos, cazador*, 1635-1636, óleo sobre lienzo, 191 x 103 cm, Museo Nacional del Prado (P 1189).

² *El príncipe Baltasar Carlos, cazador*, c. 1635-1636, óleo sobre lienzo, 159 x 133 cm, Reino Unido, colección privada.

³ *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*, 1634-1635, óleo sobre lienzo, 211,5 x 177 cm, Museo Nacional del Prado (P 1180).

⁴ Portús 2019, p. 28.

que apunta también a serias implicaciones políticas. En efecto, debido a la relación entre la actividad cinegética y la guerra, los retratos del príncipe en estos contextos advierten acerca de las responsabilidades militares que aguardaban al futuro soberano. Estos retratos de corte servían también a la propaganda política y, de ser necesario, podían utilizarse asimismo en la práctica diplomática.

La obra se reprodujo dos veces durante el siglo XIX en sendas estampaciones⁵.

GABINO BUSTO HEVIA

⁵ La primera, a cargo de Juan Antonio López, *El príncipe Baltasar Carlos*, 1832-36, aguatinta litográfica y litografía a lápiz, 625 x 480 mm; y la segunda, a cargo de Bartolomé Maura, *El príncipe Baltasar Carlos*, 1874, aguafuerte, 470 x 321 mm.

Andrea Vaccaro

(Nápoles, 1604-1670)

Cleopatra dándose muerte

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 202 x 152 cm

Museo Nacional del Prado (P 473), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

INSCRIPCIONES: en la parte inferior izquierda del anverso, manuscrito en color anaranjado: «746»

PROCEDENCIA: Colección Real (colección de Isabel de Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, pieza donde se decía misa antiguamente, 1746, n.º 746; La Granja, pieza tercera de azulejos, 1766, n.º 746; Palacio de Aranjuez, Madrid, pieza de cenar, 1794, n.º 740; Aranjuez, sala de corte del rey, 1818, n.º 746).

BIBLIOGRAFÍA: Ponz 1772-1794, vol. X (1781), p. 149; Conca 1793, p. 221; Commodo Izzo 1951, p. 55; Pérez Sánchez 1965, pp. 469-470; Museo Nacional del Prado 1972, p. 720; Museo Nacional del Prado 1985, p. 721; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 202; Aterido, Martínez y Pérez 2004, vol. II, p. 483; Tuck-Scala 2012, p. 179.



En las *Vidas paralelas*, Plutarco describe cómo fue el final de la vida de Cleopatra, la última reina de Egipto. Desposada con Marco Antonio, quien se había hecho con el control de la parte oriental del territorio romano como parte del Segundo Triunvirato (43-38 a. C), suponía para Octavio una amenaza política para el Imperio. Este cónsul denunció ante el Senado el riesgo que suponía esta unión, pues consideraba que Marco Antonio tendría un rol de total sumisión ante Cleopatra. Las ambiciones de esta harían peligrar la integridad territorial, lo que les llevaría a enfrentarse en una batalla de la que Octavio saldría victorioso. Tras la muerte de su esposo y ante la posibilidad de ser exhibida en Roma como un trofeo de guerra, Cleopatra decidió quitarse la vida con el veneno de un áspid. El coraje y el noble orgullo demostrados por ella en este episodio, unido al mito de su belleza, la confirmaron como *exempla virtutis* en un proceso similar al de otras heroínas históricas, como Judith y Lucrecia. Con esta última, además del análogo modo de poner fin a su existencia, tiene en común que fueron protagonistas de historias ligadas a un acontecimiento político de relevancia para Roma, pues con la caída de Cleopatra y Marco Antonio Egipto perdería su independencia y sería convertido en provincia romana.

La muerte de Cleopatra sería ampliamente difundida en obras literarias y artísticas como reflejo de esas virtudes, llegando a encontrarse habitualmente en las colecciones europeas en la Edad Moderna. Si bien las fuentes no aportan detalles precisos sobre su suicidio, se propagó una imagen erótica de la soberana semidesnuda en acto de dejarse morder por la serpiente, la cual suele estar ubicada en el pecho y mordiendo cerca del pezón, como aparece en la pintura aquí analizada. Con el decoro impuesto tras el Concilio de Trento, los artistas recurrían a este tipo de episodios para poder representar desnudos sin llegar a ser censurados, escenas que eran también muy demandadas por los coleccionistas. Aunque tampoco se conoce si el desenlace se produjo en su tumba o en el palacio, las versiones más populares la sitúan en un salón, rodeada de cortinajes y otros objetos que indican el lujo asociado a su condición de reina. En este cuadro, atribuido a Andrea Vaccaro, se aprecian los elementos comunes a esta iconografía, como la cesta de frutas y las ostentosas vestimentas y joyas que la adornan. El pintor efigió a Cleopatra en una posición muy teatral, reclinada en una silla, apoyando un brazo sobre la mesa y un pie en un escabel, mientras se abre el vestido con una mano y con la otra se aproxima el áspid a su piel. El dramatismo se acentúa con la posición de su cabeza dirigida hacia el infinito y la contención de cualquier sentimiento, recalando su orgullo. Por otro lado, el erotismo se ve

potenciado aquí al mostrarse sus pies y al insinuarse la forma de sus piernas bajo los pesados ropajes.

Esta composición recuerda a las creadas por los artistas de la escuela boloñesa en la primera mitad del siglo XVII, aunque su estilo sitúa su creación en el taller de un pintor napolitano. La combinación de ambas características permitió atribuir este lienzo a Andrea Vaccaro desde al menos 1746, cuando se inventaría por primera vez en el palacio de La Granja, procedente de la colección de Isabel de Farnesio. En ese mismo lugar lo contemplaron Antonio Ponz y Antonio Conca a finales de esa centuria, quienes estuvieron de acuerdo en darla a los pinceles de ese maestro. Así llegó hasta el siglo XX sin que la crítica cuestionara su paternidad, cuando Pérez Sánchez señaló que este lienzo podría estar más cerca del estilo de Francesco Guarino (1611-1654). Xavier de Salas, según opinión de H. Voss, también lo pondría en duda y, como consecuencia, en los catálogos de las pinturas del Museo del Prado realizados en 1972 y en 1990, esta aparece con una atribución incierta a Vaccaro. No obstante, en la actualidad vuelve a considerarse como obra certera de este pintor napolitano.

RAFAEL JAPÓN

Giovanni Francesco Grimaldi, el Bolognese

(Bologna, 1606 - Roma, 1680)

Paisaje con río y ciudad

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 146 x 219 cm

Museo Nacional del Prado (P 6313), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

INSCRIPCIONES: en la parte inferior izquierda del anverso, manuscrito en color anaranjado: «1880».

PROCEDENCIA: Colección Real.

BIBLIOGRAFÍA: Pascoli 1730-1736, vol. I, p. 48; Museo Nacional del Prado 1857, n.º 1880; Pérez Sánchez 1965, p. 115; Pérez Sánchez 1970, p. 592; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 500.

EXPOSICIONES: Madrid 1970, p. 592, n.º 198.



En las proximidades de un amplio río, varios pastores se encuentran descansando bajo la sombra de un árbol de grandes dimensiones. Sentado en el suelo y apoyado cómodamente en una roca, uno de ellos parece estar narrando una historia, mientras los otros dos personajes escuchan con mucho interés. Esa atención se puede vislumbrar especialmente en la actitud del hombre que dirige su mirada al que está hablando, con la cabeza apoyada en su mano, cuyo brazo está a su vez descansando sobre un peñasco cubierto con un manto rojo a modo de mesa. Detrás de ellos se abre un profundo paisaje dominado en primer lugar por el río y las diversas actividades que se desarrollan en él. En este sentido, se aprecian diversos barqueros, dos de los cuales se aproximan con sus naves a la orilla, mientras otro rema en dirección contraria. Se podría pensar que se trata de pescadores que terminan su jornada de trabajo, pero ninguno de ellos porta consigo los utensilios propios de esa profesión. El último citado se acerca hacia un lugar donde lo espera una mujer que soporta un cántaro sobre su cabeza.

Más allá de la masa de agua y abriéndose paso en la vegetación aparece una majestuosa ciudad, situada en el centro del lienzo y compuesta por diversos edificios de la Antigüedad clásica y otros medievales, con los que se quiere evocar quizás la ciudad de Roma. Entre ellos, destacan la pirámide y el templo de planta circular en la parte derecha, los cuales están inspirados posiblemente en la Pirámide de Caio Cestio y en el templo de Hércules Víctor —convertido en el siglo XVII en iglesia— del Foro Boario, respectivamente. Si bien los modelos para estas arquitecturas están extraídos de repertorios ampliamente difundidos en los talleres de la época, al contrario que en otras representaciones de este tipo, no se ha elaborado una ciudad abandonada o en ruinas, sino que al perfecto estado de las construcciones se han incorporado huellas de actividad humana. La más llamativa es la columna de humo que sale de una chimenea, un elemento que se encuentra situado elocuentemente justo en el centro de la composición.

La mitad superior de la pintura está ocupada prácticamente al completo por las copas de los árboles y por un cielo colmado de nubes, cuyas brillantes tonalidades, además de compensar la rotundidad cromática de la parte inferior con cierto equilibrio, sitúa el momento representado en el atardecer. Ambas secciones están divididas por la fina línea que compone una cadena montañosa, un recurso de la perspectiva tenido en cuenta por el pintor para alargar la profundidad del paisaje.

Muchas de las características formales y técnicas aquí reunidas aproximan a esta pintura al círculo de los Carracci. Con esa general atribución aparece por primera vez en el inventario del Real Museo redactado en 1857, y no se tiene constancia

de su presencia en las colecciones reales en fechas precedentes. Pérez Sánchez consideró que podía tratarse de una reelaboración de escasa calidad de una obra de los Carracci realizada por su taller, cambiando de idea en la exposición de 1970, cuando la propuso dubitativamente como posible creación de Giovanni Francesco Grimaldi, el Bolognese, pero en el catálogo del Museo del Prado de 1990 se señaló como anónimo romano. Sin embargo, en este lienzo se intuye un profundo conocimiento de la producción paisajística de los discípulos de los Carracci, como Domenico Zampieri, el Domenichino (1581-1641), y de otros como Gaspard Dughet (1615-1675), rasgos que convergen en los pinceles de Grimaldi. De este artista existen otros ejemplares en el Museo del Prado y es frecuentemente citado en los inventarios de los bienes de Felipe V e Isabel de Farnesio. Algunos de estos proceden de la colección de Carlo Maratta, y aunque no es posible identificar alguna de estas referencias con la tela aquí analizada, en la página web de la pinacoteca madrileña se indica erróneamente que pudo ser uno de los adquiridos a los herederos del pintor. Por otro lado, se conoce que el Bolognese llevó a cabo varios cuadros para el marqués del Carpio, con quien parece que trabó cierta amistad.

RAFAEL JAPÓN

Francisco Rizi

(Madrid, 1614 - San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1685)

Santa Águeda

c. 1680

Óleo sobre lienzo, 184 x 108 cm

Museo Nacional del Prado (P 2870), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en el vértice inferior derecho del campo pictórico, manuscrito en color azul «T.552.».

Al dorso, en el bastidor, en el larguero superior, manuscrito «Nº 2870», manuscrito «P 2870», etiqueta «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 915''»; en el larguero inferior, chapita «M. N. PRADO 02870»; en el travesaño, etiqueta manuscrita «Francisco Rizzi / - Santa Águeda», etiqueta invertida de la empresa URBANO en la que se consigna mecanográficamente la exposición «PINTORES DEL REINADO DE CARLOS II», manuscrito invertido «Nº 2870».

En la cara dorsal del marco, en la parte superior, manuscrito «Nº 2870»; en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3850».

PROCEDENCIA: Madrid, Convento de Trinitarios Calzados, comúnmente Convento de la Trinidad; Museo de la Trinidad.

BIBLIOGRAFÍA: Palomino 1724, p. 410; Ponz 1772-1794, vol. V, p. 67; Ceán Bermúdez 1800, vol. IV, p. 207; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1865, pp. 92-95; Angulo 1962, p. 121; Fernández-Castañón y Marcos 1985, pp. 52-53, n.º 16; Pérez Sánchez 1986, n.º 96, p. 264; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. II, p. 178, n.º 552; Itinerante 1996, n.º 8, p. 44.

EXPOSICIONES: Oviedo 1985; Itinerante 1996-1997.



La anexión de esta pintura hagiográfica al Museo de Bellas Artes de Asturias, como depósito del Museo Nacional del Prado, ha permitido la incorporación de Francisco Rizi –uno de los pinceles más significativos de la escuela barroca madrileña–, al catálogo de arte antiguo de la institución asturiana.

En el cuadro, el pintor ha representado a santa Águeda, monumentalizada y sensual, de cuerpo entero, en pie y levemente girada hacia su derecha. La joven, ataviada con un lujoso ropaje a la antigua, que deja al descubierto parte del pecho, rodea con la mano diestra uno de sus senos –en alusión a su principal atributo–, al tiempo en que apoya la izquierda en una consola, sujetando la palma del martirio.

Santa Águeda, en arrebatamiento, alza la mirada al cielo, en donde sobrevuelan dos angelitos: uno en disposición de colocar a la mártir una corona de rosas y otro mostrando un ramo de azucenas, ambos simbolismo de gloria y pureza, respectivamente.

En el lateral izquierdo, Francisco Rizi ha introducido una referencia paisajística, con el martirio de la santa en representación sincrónica. De esta manera, bajo un vaporoso y dorado celaje, reaparece santa Águeda, atada a un poste, en el instante en que dos sayones la torturan: uno de ellos la desnuda, mientras otro le arranca los pechos con unas tenazas. Quintiano, el prefecto romano que, rechazado por la santa, ha ordenado su espantoso suplicio, observa la escena.

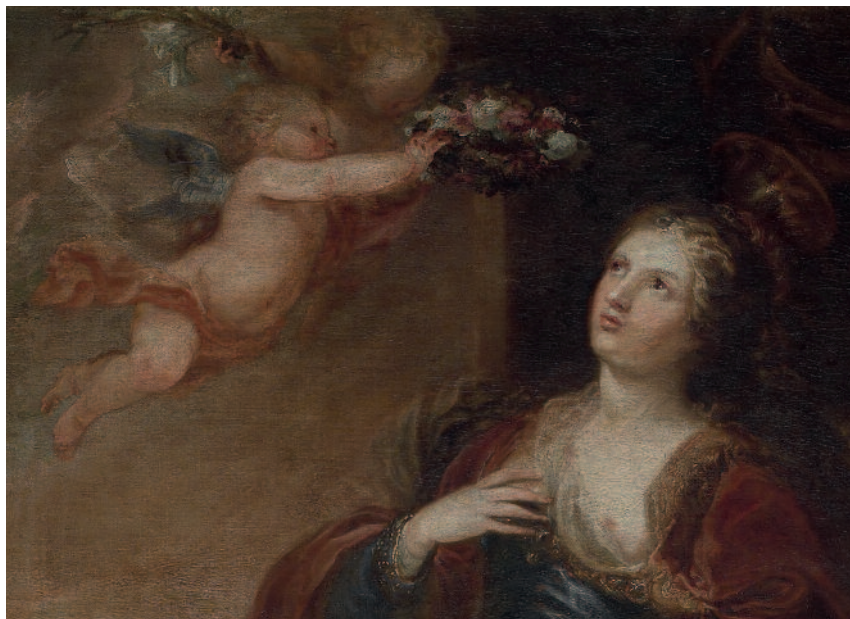
La obra, inscrita en el pleno barroco, es paradigma del trabajo de Francisco Rizi. En primer lugar, las figuras, de notorios ecos rubensianos, siguen sus modelos habituales. En segundo lugar, el realzado dinamismo que inviste la escena remite a sus características composiciones. Por último, la suntuosa paleta, de estirpe veneciana¹ –con predominio de los tonos cálidos–, junto a una técnica muy sofisticada, suelta, y chispeante, obedecen a su original factura.

La pintura cumplió su misión devocional en la madrileña Iglesia de los Trinitarios Calzados². Adscrita en el siglo XIX al Museo de la Trinidad, pasó, finalmente, a la colección de pintura española del Museo Nacional del Prado.

GABINO BUSTO HEVIA

¹ La obra, a pesar de sufrir los efectos de un incendio acontecido en el Paladio de la Diputación Foral de Guipúzcoa en 1885, mantiene en gran medida su cromatismo original.

² En ese emplazamiento la mencionan Palomino, Ponz y Ceán. Véanse las correspondientes referencias bibliográficas.



Cat. 12. Detalle.

Bartolomé Esteban Murillo

(Sevilla, 1617-1682)

San Fernando

c. 1672

Óleo sobre lienzo, 56 x 38 cm

Museo Nacional del Prado (P 983), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en el vértice inferior izquierdo del campo pictórico, manuscrito en color rojo: «159.», al lado, manuscrito en color gris: «159.».

En la cara frontal del marco, en el cabio, cartela en posición central con la inscripción «983 / BARTOLOME E. MURILLO / (1618+1682) / SAN FERNANDO».

Al dorso, en el bastidor, en el larguero superior, etiqueta manuscrita: «S. ⁿ Fernando, de / Murillo. R. ^e M. ^o n. ^o 285.», manuscrito: «N.º 983», etiqueta: «MUSEO NACIONAL DEL PRADO P.983»; en el larguero derecho, etiqueta: «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 305», chapita «M. N. PRADO 00983»; en el larguero inferior, restos de dos etiquetas despegadas; en el larguero izquierdo, manuscrito: «+».

En la cara dorsal del marco, en la parte superior, etiqueta: «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 305», fragmento de etiqueta manuscrita: «...ando / Murillo»; en la parte derecha, inscripción invertida manuscrita: «Fran^{co} Doha» (?); en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3514».

En la trasera de cartón pluma, etiqueta de exposición de «YAMATO FINE ARTS / JAPAN».

PROCEDENCIA: Fernando de Nestares, marqués de la Hinojosa, 1791; Colección Real (Palacio Real, Madrid, callejón de paso a las tribunas, 1814-1818).

BIBLIOGRAFÍA: Real Museo 1834, p. 11; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1872, n.º 876; Curtis 1883, n.º 282; Mayer 1913, p. 278; Museo Nacional del Prado 1972, p. 885, n.º 983; Gaya Nuño 1978, n.º 231; Esteban 1980, n.º 231; Angulo 1981, vol. II, p. 246, n.º 296, vol. III, lám. 295; Sanz 1982, pp. 117-118; Museo Nacional del Prado 1985, pp. 452-453; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 61, n.º 159; Valdivieso 1990, p.185; Sánchez de León 1992, p. 544, lám. 22; Valdivieso 2010, p. 197, n.º 308; Mena (ed.) 2013, p. 302; Mena, Albarrán y Azúa 2014, p. 117.

EXPOSICIONES: Madrid 2013; Barcelona 2014-2015; Tokio 2015-2016.



Esta pequeña y delicada obra afianza la presencia de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Asturias y, por ende, suma un interesante testimonio a su colección de pintura barroca andaluza.

La pieza recrea la efigie del rey Fernando III, el Santo (c.1199-1252), conocido por la unificación de los reinos de León y Castilla, y por la conquista de Jaén, Córdoba y Sevilla a los árabes. Piadoso y con fama de santidad, este monarca medieval fue canonizado en 1671 por el papa Clemente X.

San Fernando está representado de cuerpo entero, orientado a la izquierda y genuflexo sobre un cojín. En edad viril, barbado, con el cabello largo, lleva botas y viste calzas, jaqueta, media armadura, cuello alechugado y capa de tisú dorado forrada de armiño. Asimismo, porta espada colgada al cinto y luce sobre los hombros un gran collar de oro del que pende una medalla del mismo material¹. El santo, sereno y ensimismado, junta las manos en actitud orante. Su cabeza, levemente inclinada, aparece circundada por un ligero fulgor, en advertencia de su santidad. A su lado, el cetro y la corona, símbolos de la realeza, reposan encima de otro cojín colocado sobre una mesilla cubierta, a su vez, por un tapete morado. En la parte superior, en segundo término, dos angelitos retiran un cortinaje, dando entrada, entre nubes, al resplandor celeste, propiciando la unión entre la deidad y el santo-rey.

Enrique Valdivieso ha señalado la afinidad que presenta la construcción de la pintura con la técnica privativa del artista². Efectivamente, la entonación áurea y la fluidez vaporosa del lateral izquierdo del fondo; la delicadeza de ejecución de las figuras y los modelos seguidos para los angelitos son propios del pintor sevillano.

Este *San Fernando* del Prado debe enmarcarse en el contexto de la referida canonización del rey, proceso que promovió el encargo de numerosos retratos y dio pie a Murillo para abordar el asunto en distintas versiones.

¹ Aunque la efigie de la medalla resulte inapreciable, la especial devoción que el monarca profesaba hacia la Virgen de los Reyes y la presencia de una joya en la catedral de Sevilla con esa iconografía, llevan a la conjetura de que esta medalla está dedicada a la citada Virgen.

² Valdivieso 2010, p. 197.

El cuadro, indudablemente planteado para la devoción privada, tiene relación iconográfica con *La comunión de san Fernando*³, pintura del artista romántico José Gutiérrez de la Vega, uno de los valedores de Murillo en la primera mitad del siglo XIX.

GABINO BUSTO HEVIA

³ José Gutiérrez de la Vega, *La comunión de san Fernando*, óleo sobre lienzo, 167 x 123 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (n.º inv. 0382).

Bartolomé Pérez (atribuido)

(Madrid, 1634-1698)

Florero

2ª mitad siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 86 x 76,8 cm

Museo Nacional del Prado (P 1048), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en el vértice inferior izquierdo del campo pictórico, manuscrito en color grisáceo: «192».

Al dorso, en el larguero superior del bastidor, manuscrito: «Nº 1048»; inscripción manuscrita a tiza: «VISTOS R», manuscrito y superpuesto a la inscripción precedente: «Nº 1048», tapando parcialmente la señalada inscripción a tiza, etiqueta: «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 2294», etiqueta manuscrita grapada: «Espagne cuisse Nº 8 (...)»; cartela de identificación suelta: «Nº 63 BARTOLOME PÉREZ / FLEURS DANS UN VASE DE CRISTAL / Madrid-Musée du Prado»; en el larguero izquierdo del bastidor, chapita: «M. N. PRADO 01048», inscripción manuscrita en sentido vertical descendente: «SEVILLA».

En la cara dorsal del marco, parte superior, inscripción manuscrita: «E·B»; en la parte inferior, etiqueta: «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3843».

PROCEDENCIA: Colección Real.

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional del Prado 1972, p. 499, n.º 1048; Burdeos 1978, n.º 63; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 70, n.º 192; Fernández y Capel del Águila 2012, pp. 185 y 211.



La colección de naturalezas muertas del Museo de Bellas Artes de Asturias y, de manera especial, la correspondiente al subgénero de floreros, se ha visto extraordinariamente reforzada con este depósito del Museo Nacional del Prado.

La obra, atribuida a Bartolomé Pérez, uno de los artistas más renombrados del barroco madrileño en el referido subgénero, representa un florero sobre fondo oscuro, colocado en el plano inferior de una superficie pétrea escalonada en dos niveles.

El recipiente reúne un ramo conformado por flores de distintas especies¹, con predominio de tagetes y amarantos. El contenedor es un sencillo vidrio de morfología globular, cuello corto y boca estrecha². Lleno de agua aproximadamente en sus tres cuartas partes, muestra, gracias a la natural transparencia de su materia, los tallos de las flores. El conjunto vegetal está plasmado con un sentido muy dinámico, conseguido mediante la disposición asimétrica del motivo y su basculación hacia la derecha.

En la pintura llama la atención la iluminación contrastada, con foco cenital izquierdo, que resalta las flores del primer término y gradúa la adumbración, logrando un sutil efecto de profundidad. Asimismo, esa fuente lumínica provoca el reflejo de un ventanal de cuatro cuarterones en el vientre del florero y genera un intenso destello en su fondo.

El lienzo de esta pieza ha sido recortado en su lateral izquierdo, según revela la forma fragmentada –acaso un recipiente opaco de pequeño tamaño– y su sombra proyectada, motivos visibles en la mitad inferior de dicho lado. De igual manera, la tela primitiva, consolidada por un forrado, muestra en el canto de ese sector restos de pintura. Por tanto, el cuadro ha sufrido una alteración de su formato original, que debió de ser apaisado, conteniendo, como se aprecia en alguna otra obra³, un elemento contrapuntístico al asunto ahora visible.

Como ya quedó indicado, la pintura está atribuida a Bartolomé Pérez, discípulo y yerno de Juan de Arellano. La soltura de la pincelada, la delicada y cálida paleta de rojos, anaranjados y rosados, a la que se unen algunos blancos, y el fuerte italianismo⁴ que se percibe en el trabajo así lo confirman.

¹ Eduardo Barba Gómez, investigador botánico en obras de arte, ha identificado en esta pieza las siguientes especies florales: amaranto, tagete, dondiego de día, ciclamen, rosa almizcleña, borraja, clavel y metel. *Vid.* diagrama adjunto. Dejamos aquí constancia de nuestro agradecimiento a este estudioso por su cortesía, atención y diligencia.

² Fernández y Capel del Águila adscriben este recipiente a la tipología de «Floreros de cuerpo esférico o esférico achatado». Fernández y Capel del Águila 2012, p. 211.

³ Bartolomé Pérez, *Florero*, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm, León colección particular. *Vid.* Rivera 1980.

⁴ El carácter italianizante de la obra explica que anteriormente haya estado atribuida a Mario Nuzzi.

Es resaltable que más de la mitad de las flores representadas sean de procedencia americana⁵ —como los amarantos, tagetes y dondiegos de día— y esté presente también la vistosa y aromática flor del arbusto *Datura metel*, especie posiblemente originaria de la India. La presencia en el cuadro de esta flora exótica lleva a pensar que a la incuestionable y tantas veces reiterada función ornamental de estos floreros, compartida con la de los jardines, habría que añadir el interés de su creador y de su poseedor por conocer y guardar memoria del mundo natural de los países de ultramar.



1. Amaranto (*Amaranthus cruentus*)
2. Tagetes (*Tagetes erecta*)
3. Dondiego de día (*Ipomoea purpurea*)
4. Ciclamen (*Cyclamen hederifolium*)
5. Rosa almizcleña (*Rosa moschata* 'Plena'). Variedad identificada por Brent C. Dickerson y Carsten Heidemann.
6. Borraja (*Borago officinalis*)
7. Clavel (*Dianthus caryophyllus*)
8. Metel (*Datura metel*)

Esquema elaborado por Eduardo Barba Gómez

GABINO BUSTO HEVIA

⁵ Para este tema, *vid.* López 2010.

Taller de Claudio Coello

(Madrid, 1642-1693)

Tránsito de la Magdalena

c. 1682

Óleo sobre lienzo, 190 x 120 cm

Museo Nacional del Prado (P 1316), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en el vértice inferior izquierdo del campo pictórico, manuscrito en color rojo «386.», en el vértice inferior derecho del campo pictórico, manuscrito en color azul «T.386.».

En la cara frontal del marco, en la cimera, chapita oval en posición central con el número «1326».

Al dorso, en la tela, en la parte superior, restos de inscripción manuscrita a tiza.

En el bastidor, en el larguero superior, manuscrito «Nº 1316»; manuscrito «Nº 1316»; en el larguero derecho, chapita «M. N. PRADO 01316»; en el travesaño, manuscrito «Escuela de / Madrid / ¿Carreño?», etiqueta manuscrita «Claudio Coello / Transito de la Magdalena», etiqueta de la empresa MACARRON, en la que se consigna de manera manuscrita la exposición «Jusepe Martinez y su tiempo», etiqueta de la empresa URBANO, en la que se consigna de manera mecanografiada la exposición «PINTORES DEL REINADO DE CARLOS II».

En la cara dorsal del marco, parte superior, etiqueta «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 703»; en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3845»; en la parte izquierda, inscripción manuscrita en sentido vertical ascendente «MUSEO», inscripción manuscrita en sentido vertical descendente «Nº 1316», inscripción manuscrita en sentido vertical ascendente «Nº 15».

PROCEDENCIA: Museo de la Trinidad.

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional de Pintura y Escultura 1865, pp. 46-47, n.º 386; Gaya Nuño 1957; Museo Nacional del Prado 1972, p. 149, n.º 1316; Pérez Sánchez, Buendía y Morales 1982, n.º 12; Museo Nacional del Prado 1985, p. 155; Fernández-Castañón y Marcos 1985, pp. 74-75, n.º 26; Sullivan 1986, p. 185; Sullivan 1989, p. 228; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. II, p. 134, n.º 386; Itinerante 1996, p. 58, n.º 15; García Cueto 2016, p. 144, fig. 77.

EXPOSICIONES: Itinerante 1996-1997.



Este depósito del Museo Nacional del Prado en el Museo de Bellas Artes de Asturias ha supuesto un notable avance en la cuidada e interesante colección de pinturas del barroco que la institución asturiana atesora. En efecto, la llegada de esta pieza ha permitido incorporar un ejemplo representativo de los modelos de Claudio Coello y, consecuentemente, contar con un referente de ese importante maestro de las postrimerías de la escuela madrileña del siglo XVII.

El cuadro, titulado indistintamente *El tránsito de la Magdalena* o *El éxtasis de la Magdalena*, capta el milagro por el que la mentada santa, en el transcurso de su penitencia, fue transportada regularmente al Paraíso por unos ángeles para que escuchase los coros celestiales. Este tema, de origen medieval, tuvo un amplio desarrollo en el arte de la Contrarreforma.

Santa María Magdalena aparece en el centro de la composición, sobre una nube, de cuerpo entero, orientada a la derecha y genuflexa. Provista de larga cabellera rubia, eleva la mirada al cielo y cruza sus manos sobre el pecho en gesto de fervor místico. La protagonista viste túnica andrajosa, en alusión a su penitencia, y amplio manto rosáceo que el viento flamea. Dos ángeles mancebos, a modo de basa, impulsan la nube que la sostiene, mientras un conjunto de ángeles niños la acompañan en su ascenso al empíreo. Tres de estos angelitos, a la derecha de la santa, portan sus atributos: el tarro de perfumes, la calavera y un *flagrum taxillatum*¹. Más arriba, otro grupo de pequeños ángeles –uno de ellos con una corona floral en las manos– aguardan alborozados a la bienaventurada.

Si la parte superior del cuadro se consagró al rompimiento de gloria, la inferior, como era preceptivo, se dedicó al plano terrenal, con la cueva de Saint Baume –ocupada por otros dos angelitos– y una marina, en la que figura una torre vigía sobre un acantilado.

La genealogía de esta obra se encuentra en el gran cuadro del retablo mayor² de la iglesia parroquial de Ciempozuelos (Madrid), fechado en 1682 y firmado por Claudio Coello, a su vez, reinterpretación, en clave de pleno barroco, de un famoso original de Ribera³.

¹ Extrañamente, las investigaciones que se han ocupado de esta obra omiten este importante atributo, que funciona además como símbolo de penitencia.

² Claudio Coello, *Éxtasis de la Magdalena*, 1682, 700 x 350 cm, Madrid, iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Ciempozuelos.

³ José de Ribera, *Éxtasis de la Magdalena*, 1636, óleo sobre lienzo, 231 x 173 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (n.º inv. 0636).

Esa pieza de altar, tan espectacular, dio origen a varias copias, lo que viene a probar su inmediato éxito. Una de esas versiones, bastante más reducida, acaso de la mano de un discípulo o colaborador cercano a Coello⁴, es la que hoy conserva el Museo de Bellas Artes de Asturias en depósito. El agitado movimiento, articulado en diagonales; la luminosidad contrastada; el esplendente colorido de carnaciones y ropajes; la exaltación del sentido místico y el poderoso efecto teatral, convierten esta apoteosis en un ejemplo elocuente del barroco triunfal.

El cuadro, probablemente pensado para un oratorio privado, muestra también, a través de la Magdalena en gloria, el valor del arrepentimiento y la penitencia como garantes de la vida eterna, asuntos de importancia capital para el adoctrinamiento religioso de los fieles.

GABINO BUSTO HEVIA

⁴ García Cueto, en su interesante monografía sobre Coello, apunta que la obra del Museo del Prado pudiera ser un posible boceto preparatorio para el lienzo de Ciempozuelos. *Vid.* García Cueto 2016, p. 144. Esta conjetura es de difícil sustentación. También ha llegado a barajarse como boceto la versión del Museo de Cádiz (Claudio Coello, *El éxtasis de Santa María Magdalena*, óleo sobre lienzo, 118 x 87 cm), propuesta rechazada en su día por Sullivan. *Vid.* Sullivan 1989, p. 228.

Anónimo madrileño

San Francisco de Asís recibiendo los estigmas

1^{er} tercio siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 200 x 125 cm

Museo Nacional del Prado (P 1131), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1980.

OBSERVACIONES:

Al dorso, en la tela, en la parte intermedia, a la izquierda, manuscrito «80» volteado a la izquierda, a la derecha, manuscrito a tiza «520-T», más arriba, manuscrito a tiza «16».

En el bastidor, en el larguero superior, marcas incisas, manuscrito «6 º», manuscrito a tiza «F 17784», etiqueta «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 666»; en el larguero derecho, manuscrito a tiza en sentido vertical descendente «F1784»; en el travesaño, etiqueta manuscrita «n. º 67. Mt^{on} 32. / Dto. Ent.^{lo} / S.ⁿ Fran. C^o».

En la cara dorsal del marco, en el vértice superior izquierdo, manuscrito «48»; en la parte derecha, manuscritos, cálculos numéricos; en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3844».

PROCEDENCIA: Colección Real.

BIBLIOGRAFÍA: Angulo y Pérez Sánchez 1983, p. 305; Espinós, Orihuela, Royo *et al.* 1985, pp. 110-111; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 153, n.º 520; Leanse y Pezzini 1999, p. 67, Fig. 2.



Esta obra formó parte de los fondos fundacionales del Museo de Bellas Artes de Asturias y es puntal, con otras piezas, de la colección de pintura barroca madrileña.

El lienzo, que probablemente ha sufrido un recorte, muestra el milagro de la estigmatización de san Francisco, uno de los episodios más reproducidos en los ciclos pictóricos dedicados al también conocido como *il poverello* de Asís.

San Francisco, ubicado en el monte Alverna –o Alvernia–, aparece barbado, genuflexo, dirigido a la derecha, vistiendo su hábito ceniciento, con el característico cordón a la cintura. El santo mira hacia arriba y abre sus brazos, contemplando, absorto, al serafín alado y cruciforme que refulge en lo alto del cielo y del que recibe sus haces. En el transcurso de esta visión, el santo experimenta en sus manos y pies, al igual que en el costado diestro, las marcas de las heridas de Cristo. Al fondo, en el lateral derecho, el hermano León, compañero del estigmatizado, asiste sedente, con un libro en el regazo, al prodigioso acontecimiento. Es obvio que esta iconografía de san Francisco remite, en general, a la pasión de Cristo, y más en particular, al episodio de La oración en el Huerto.

La obra, aunque con una adscripción segura a la escuela barroca madrileña, ha planteado dificultosos problemas de atribución. No obstante, la monumentalidad de la figura del santo, amplificada por el peñasco que le sirve de fondo; la estudiada organización de las formas, sujeta a la ley de compensación de masas; la entonación dominante en grises y tierras; la manera de trabajar algunos motivos anatómicos y escenográficos, y la severidad general que trasluce la escena son estilemas suficientes para anclarla al quehacer de los hermanos Carducho. En este mismo sentido se pronunciaron en su día Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez¹, vinculando la obra a esos artistas del barroco inicial madrileño y rechazando la paternidad de fray Juan Andrés Rizzi, defendida, entre otras propuestas, por distintos especialistas.

Una versión² de esta misma obra, en la colección Apelles, fue asignada de manera concreta a la producción de Bartolomé Carducho³. La argumentación que sostuvo

¹ Angulo y Pérez Sánchez 1983, p. 305.

² Bartolomé Carducho (atribuido), *Estigmatización de san Francisco*, 1600-1608, óleo sobre lienzo, 148 x 110,5 cm, Londres, The Apelles Collection. Esta obra, en su estado actual, presenta unas dimensiones más reducidas que el ejemplar del Museo Nacional del Prado, pero hay que considerar que está recortada.

³ *Vid.* Leanse y Pezzini 1999, pp. 62-69.

esa atribución se apoyaba, de un lado, en el parecido fisonómico que presenta el modelo de dicha versión con el de la *Muerte de san Francisco*, del Museu de Arte Antiga de Lisboa⁴; y de otro, en las diferencias anatómicas que exhibe esa obra de la colección Apelles respecto a otro modelo de idéntico asunto de Vicente Carducho. No obstante, ninguno de estos razonamientos presenta un peso suficiente para argüir de manera concluyente y definitiva que la obra de la colección Apelles y la correlativa del Museo Nacional del Prado –objeto de estas líneas– sean creaciones exclusivas de Bartolomé Carducho, sin intervención alguna de su hermano Vicente.

En todo caso, la inmediatez de la imagen y su sencillez narrativa, apoyadas en la claridad de la composición y el incipiente tratamiento naturalista, hacen de esta creación un magnífico exponente de la pintura religiosa de la contrarreforma en España.

El cuadro, procedente de la colección real, pasó en 1941 a la Diputación de Oviedo y, después, en 1980, ingresó en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

GABINO BUSTO HEVIA

⁴ Bartolomé Carducho, *Muerte de San Francisco*, 1593, óleo sobre lienzo, 115 x 153 cm, Lisboa, Museu de Arte Antiga.

Anónimo italiano

Éxtasis de santa María Magdalena

Mediados del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 191 x 121 cm

Museo Nacional del Prado (P 100), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

INSCRIPCIONES: en la parte inferior izquierda del anverso, manuscrito en color anaranjado: «833». En la parte inferior central del reverso, manuscrito con pintura negra: «*P.e N.ro S.or* [*Príncipe Nuestro Señor*]».

PROCEDENCIA: Colección Real (Adquirida por Carlos IV; Palacio Real de Aranjuez, Madrid, 1814).

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional del Prado 1952, p. 812; Museo Nacional del Prado 1972, p. 850; Museo Nacional del Prado 1985, pp. 827-828; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 233.



Los cambios producidos en el pensamiento católico con los preceptos de la Contrarreforma produjo, entre otros, el auge devocional de ciertos personajes en cuyas hagiografías la penitencia tiene un papel fundamental, como san Jerónimo y santa María Magdalena. Una de las razones a tener en cuenta para explicar este éxito fue que la Iglesia fomentó vivamente las prácticas de flagelaciones grupales en público debido a la comprensión psicológica de la emulación y la excitación colectiva. Este proceso, que fue promovido también por Trento, tendrá como resultado la difusión de las imágenes de estos santos que serían tomados como modelos de fe.

Sin embargo, la delicada concepción de la figura de la Magdalena en este lienzo la aleja de cualquier signo de violencia en el acto de la expiación. Al contrario, se aprecia una inverosímil sensación de tranquilidad asociada a la postura de su cuerpo reclinado en una suerte de asiento formado por rocas. La protagonista se encuentra totalmente absorta en sus pensamientos, con la cabeza inclinada y dirigiendo su mirada hacia el cielo, mostrando sus ojos entornados y muy brillantes. De esta manera, se pone de relieve sutilmente la intensidad de ese momento, pues parece estar experimentando una exaltación de sus sentidos o éxtasis. Así lo confirma la presencia de un ángel en la parte superior que lleva entre sus manos un bello tarro de ungüento a modo de jarra, el cual es uno de los atributos más reconocibles de María Magdalena.

El autor de esta obra debía conocer algunos de los ejemplos pictóricos más difundidos con esta temática en el primer tercio del siglo XVII, especialmente aquellos llevados a cabo por los artistas boloñeses, como Guido Reni (1575-1642). Esta composición se asemeja a la exitosa versión de Reni conservada en la Galleria Nazionale d'Arte Antica del Palazzo Barberini en Roma, encontrándose un indudable parecido en la inclinación de la figura y especialmente en la ejecución de los paños que cubren sus piernas, así como en sus tonalidades. Sin embargo, el ejemplar del Museo del Prado cobra mayor naturalismo y sensualidad lo que la aproxima a las propuestas más extravagantes de Guido Cagnacci (1601-1663), pintor adscrito a la escuela boloñesa y seguidor de Reni. Al igual que en algunas de sus creaciones con esta iconografía, María Magdalena tiene ubicada la calavera en su regazo sosteniéndola con ambas manos, símbolo de la brevedad de la vida terrenal, además de una cruz y un libro a sus pies, otros de sus atributos habituales.

Por otro lado, el artista ha planteado una composición del entorno muy original, donde la protagonista parece integrarse en la formación rocosa en la que se aco-

moda, mientras que en el flanco opuesto se aprecia un paisaje desértico, construido con fondos neutros que proyectan cierta sensación de soledad. Es ahí donde la escena cobra ligereza debido a la inclusión del pequeño ángel que vuela mirando hacia atrás con gracia, mientras porta con él a los cielos el tarro de la Magdalena, quizás en alusión a su tránsito a los cielos. Aunque es posible que esta no sea la única metáfora, pues el árbol que corona el peñasco tiene el tronco rodeado de espinas, en alusión directa a la penitencia.

A pesar de la extraordinaria calidad tanto compositiva como técnica que presenta esta tela no ha sido posible aún reconocer con certeza a su autor. La precisión de las pinceladas y la correcta disposición de todas las partes han hecho pensar en el pasado que podría tratarse de un artista florentino, apuntándose a Ludovico Cardi, el Cigoli (1559-1613), pero Xavier de Salas desestimó tal propuesta al comprobar que efectivamente se trata de una obra realizada hacia mediados del siglo XVII, fuera de la cronología vital de ese pintor. Como consecuencia, en el catálogo de 1990 se incluyó entre los anónimos italianos y así ha quedado hasta la actualidad, puesto que su procedencia tampoco aporta mayor información al respecto, pues fue adquirida por Carlos IV y en 1814 se encontraba en el Palacio Real de Aranjuez. Sin embargo, a pesar de estar necesitada de una restauración que recupere el brillo de sus tonalidades, parece aproximarse a la producción de algunos de los artistas boloñeses seguidores de los maestros citados anteriormente, como Giovanni Domenico Cerrini (1609-1681).

RAFAEL JAPÓN

Anónimo

Samuel Flamenco (¿?)

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 53 x 38,5 cm

Museo Nacional del Prado (P 1976), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

INSCRIPCIONES: en la parte inferior del anverso, manuscrito con pintura negra: «Samuel flamenco de mano de PP Ru [¿?]». En el ángulo inferior izquierdo del anverso, manuscrito con color amarillento: «135». En el ángulo inferior izquierdo del anverso, manuscrito con color naranja oscuro: «1267.».

PROCEDENCIA: Colección Real, procedente de la colección del duque de Arco.

BIBLIOGRAFÍA: Real Museo 1854-1858, n.º 1267; Real Museo 1857, n.º 1267; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1872, n.º 1907; Museo Nacional del Prado 1972, p. 607, n.º 1976; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, n.º 1267.



Retrato de busto de un varón desconocido que mira directamente al espectador y que se identifica mediante una inscripción como «Samuel Flamenco». El epígrafe, además, atribuye la pintura a Rubens («de mano de PP Ru»).

En el inventario de la Testamentaría de Carlos III, Quinta del duque del Arco, del año 1794 (n.º 135), se registra esta cabeza con la autoría «de Juan Bautista del Mazo». No se hace referencia al texto manuscrito indicado arriba, algo que sí ocurre en el inventario del Real Museo de 1857 (n.º 1267). Con relación a esas palabras, ese inventario las considera apócrifas, teoría que se sustenta al no haberse mencionado en el citado inventario de 1794. En 1990 esta pintura fue depositada en Museo de Bellas Artes de Asturias, como atestigua la sección de noticias del Boletín del Museo del Prado.

La numeración manuscrita de la esquina inferior izquierda hace referencia a su catalogación: el número «135» anaranjado claro indica que perteneció a la Real Quinta del duque del Arco, cerca del Palacio Real de El Pardo. Estas pinturas fueron donadas por este noble al rey en el año de 1745. El inventario citado arriba corrobora el origen, aunque a diferencia de otras numeraciones de la Quinta, no consta de un punto tras el número, signo que sí tienen, por ejemplo, el *Licenciado Jerónimo de Ceballos* (Museo Nacional del Prado, P 812), del Greco, o la *Extracción de la piedra de la locura*, del Bosco (Museo Nacional del Prado, P 2056). El «1267» color naranja oscuro y el punto aluden al número con el que ingresó en el Museo del Prado procedente de la colección real.

EDUARDO MUÑOZ BAUDOT



Cat. 18. Detalle.

Anónimo

La infanta Isabel Clara Eugenia

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 109 x 90 cm

Museo Nacional del Prado (P 2569), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

INSCRIPCIONES: en la parte inferior izquierda del anverso, manuscrito con pintura azulada: «T- 1527».

PROCEDENCIA: León Adolfo Laffitte Maurin (1809-1876); por herencia a Xavier Laffitte y Charlesteguy; donado por este al Museo del Prado, 1930.

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional del Prado 1942, n.º 2569; Museo Nacional del Prado 1972, p. 193, n.º 2565; Museo Nacional del Prado 1985, p. 206; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. III, n.º 1535; Díaz Padrón 1995, pp. 510-511; Díaz Padrón 2012, pp. 727-728, A.119.



El retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia vestida como monja clarisa gozó de enorme popularidad, como reflejan las numerosas copias y versiones que se conservan de esta tipología. El origen de esta gama se remonta a Rubens (1577-1640), quien retrató a la infanta en 1625 vestida de esta forma, en tres cuartos, con motivo de la rendición de Breda. Conocemos este detalle gracias al grabado de esta obra por parte de Lucas Vorsterman el Viejo (1595-1675), quien añadió el nombre, título de la infanta y su situación de viuda del archiduque Alberto. La inscripción termina con un «Mater Castrorum», que traducido al español sería una alusión a su condición de «madre de los campamentos/ fuerzas armadas», un título que tiene su origen en la Roma imperial. Los emperadores concedían a sus esposas tal distinción como muestra de agradecimiento al acompañarlos en los viajes y campañas bélicas.

En 1628 Anton van Dyck (1588-1641) recibió una cadena de oro de parte de la infanta como regalo por haberla pintado. Esto no necesariamente constata un encargo, sino que el retrato pudo ser una iniciativa de van Dyck y la infanta, como agradecimiento, le envió dicha cadena. Esta idea reforzaría la hipótesis de algunos investigadores que dudan que la infanta posase para van Dyck. El hecho de que se copiase el modelo de Rubens –con algunas variaciones como el envejecimiento de la infanta y la adición del cortinaje y la columna al fondo– puede ser indicativo de tal conjetura. También se ha debatido sobre si van Dyck pintó primero el retrato de tres cuartos de la infanta o el de cuerpo entero.

De los retratos existentes en la actualidad, los especialistas consideran el de la Galleria Sabauda de Turín como el de mayor calidad. El Museo del Prado, además de esta copia, conserva otra de cuerpo (P 2565).

En cualquier caso, el éxito de esta tipología se refleja en las numerosas copias y versiones que se conservan del modelo de van Dyck. En el cuadro de David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (P 1813), conservado en el Museo del Prado, es uno de los muchos cuadros entre los que se hace pintar el archiduque. Lo encontramos en primer plano, en la zona inferior derecha.

La pintura que estudia esta ficha es probable que no tuviese un lienzo como referente, sino el grabado citado con anterioridad. La omisión de la columna a la izquierda de la infanta podría ser indicativo de este planteamiento, aunque no es definitivo.

Esta obra pertenece a la colección del Museo del Prado gracias a la donación de Xavier Laffitte y Charlesteguy en 1930. El ingreso de esta pintura como nueva adquisición se refleja en el texto manuscrito en el anverso, en la parte inferior izquierda. Esta forma de catalogar las obras de nuevo ingreso en el museo – colocar una «T» seguida de un guion y un número en tonos azulados, aunque el color podía variar– coincide, y puede llevar a error, con aquellas procedentes del extinto Museo de la Trinidad.

Ante el descontrol al que estaban abocados los territorios flamencos, el matrimonio de los archiduques generó grandes expectativas e ilusiones. Felipe II decidió ceder sus territorios del ducado de Borgoña a su hija Isabel Clara Eugenia y a Alberto de Austria con el deseo de, por un lado, poner fin a la guerra con las provincias rebeldes y por otro, que se gestara a un heredero que afianzase la unidad de esos territorios. Si esto último no se lograba, estos volverían a ser territorios pertenecientes al rey de España.

Con todo, los archiduques no tuvieron descendencia, por lo que la infanta gobernó los Países Bajos hasta su muerte y estos fueron devueltos a Felipe IV. Desde su viudedad en 1621, la archiduquesa decidió adoptar el hábito de clarisa y en 1622 se convirtió en terciaria franciscana.

EDUARDO MUÑOZ BAUDOT

Luis Egidio Meléndez

(Nápoles, 1716 - Madrid, 1780)

Bodegón con peros, queso, pan y recipientes

3^{er} cuarto siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, 49,2 x 36,5 cm

Museo Nacional del Prado (P 928), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1990.

OBSERVACIONES:

En el anverso, en el vértice inferior derecho del campo pictórico, firmado con pintura negra «L. M^z.»; en el cabio, cartela en posición central con la inscripción «928 / LUIS E. MELÉNDEZ / (1716-1780) / BODEGÓN: PAN, PERAS, / QUESO Y RECIPIENTES». En el bastidor, en el larguero superior, manuscrito «N^o 128», manuscrito «928», manuscrito «409», manuscrito encima de la tela «409»; en el larguero derecho, etiqueta «Museo de Bellas Artes de Asturias. Código de obra 288»; chapita «M. N. PRADO 00928», manuscrito a tiza en sentido vertical descendente «N^o 928»; en el larguero inferior, etiqueta manuscrita del «EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA / Casa de Colón» con datos de la obra, alusiva a un depósito anterior, manuscrito un signo indescifrable.

En la cara dorsal del marco, parte superior, manuscrito «N^o 928»; en la parte inferior, etiqueta «MUSEO NACIONAL DEL PRADO M3158», inscripción manuscrita «Peras» actualmente invertida y superpuesta a inscripción parcialmente borrada, también invertida, inscripción manuscrita a tinta «Melen [dez] / N^o 10»¹ actualmente invertida, con restos de etiqueta, inscripciones manuscritas², inscripciones manuscritas actualmente invertidas «928», «049» y expresión parcialmente borrada.

Etiqueta despegada de la empresa SIT, mecanografiada, para exposición no consignada.

PROCEDENCIA: Colección Real (Palacio Real Nuevo, Madrid, Gabinete de Historia Natural del Príncipe de Asturias, 1771; Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1778; Palacio de Aranjuez, Madrid, pabellón grande del embarcadero, h. 1785; Aranjuez, habitaciones del Príncipe, h. 1800, n.º 7; Aranjuez, pieza de cubierto del Rey, 1818, n.º 7).

BIBLIOGRAFÍA: Tufts 1982, pp. 144-148; Luna (dir. y coord.) 1982, pp. 58-59; Gutiérrez Alonso 1983, p. 164; Tufts 1985, p. 67, n.º 15, rep. p. 160; Espinosa 1989, pp. 67-77; *Boletín del Museo del Prado* 1990, p. 116; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. I, p. 161, n.º 555; Luna 1995, pp. 78-79, n.º 11; Garrido y Cherry 2004, pp. 162-167; Cherry 2006, p. 397; Cherry, Loughman y Stevenson 2010, pp. 107-117; Luna 2012, pp. 30-31, n.º 7.

EXPOSICIONES: Madrid 1982-1983, n.º 7; El Pito 2012, n.º 7.



Esta obra del Museo Nacional del Prado constituye un extraordinario complemento de la serie de bodegones de Luis Meléndez con que cuenta el Museo de Bellas Artes de Asturias y secunda magníficamente la proyección nacional e internacional de ese importantísimo ciclo.

El bodegón reproduce una escena de cocina: sobre una mesa de madera, figura, en primer término, a la derecha, un trozo de queso curado. En segundo término, un conjunto de siete peros ocupa el largo de la superficie pictórica. En tercer término, aparece una hogaza de pan y una jarra de barro cocido, probablemente de Alcorcón³, tapada por un pequeño cuenco de loza, decorado con filete azul dispuesto interior y exteriormente a la misma altura, manufacturado en Talavera o Puente del Arzobispo⁴, y pensado para beber. Entre el pan y la jarra asoma, finalmente, un barrilete de madera, que pudiera contener conservas, arrope o aceitunas. Un fondo oscuro, levemente más claro en el vértice superior derecho del campo pictórico, completa la imagen. Elementos parecidos a los de la escena reaparecen, con variaciones, en otras obras del artista⁵.

La pintura manifiesta el virtuosismo técnico del pintor y sus capacidades para el registro objetivo de la materia. Igualmente, atestigua el conocimiento que debía poseer Meléndez de la rica tradición española de naturalezas muertas, así como de las expresiones contemporáneas del mismo género en Italia.

La claridad estructural que se deriva de la interrelación entre los volúmenes y la aplicación de una paleta de ocre, amarillos y terracotas inviste la obra de equilibrio, armonía y contención. En este sentido, la incidencia de la luz, con foco lateral izquierdo, resalta las texturas de los alimentos y recipientes, al tiempo en que pauta y organiza el espacio.

La obra forma parte de la serie de bodegones que los Príncipes de Asturias –Carlos de Borbón y María Luisa de Parma–, habían pensado para su Gabinete de Historia

¹ La revisión de la pieza efectuada por Carmen Garrido y Peter Cherry detectó esta numeración. *Vid.* Garrido y Cherry 2004, p. 167.

² En esta parte de la cara dorsal del marco, Carmen Garrido y Peter Cherry han documentado con infrarrojo un fragmento de inscripción a lápiz, que reza: «[...] de estos faltan dos [...]», seguido de dos «C» especulares cruzadas. *Vid. Idem.*

³ Gutiérrez Alonso 1983, p. 164.

⁴ *Idem.*

⁵ Por ejemplo, Luis Meléndez, *Bodegón con peras, pan, jarra y botella de vino*, c. 1772, óleo sobre lienzo, 50,9 x 38,9 cm, Seattle, colección privada.

Natural, si bien, la colección pasó finalmente a decorar la Casita de Abajo de El Escorial.

En todo caso, estas pinturas, tan analíticas, son un claro reflejo del conocimiento derivado del método observacional de la naturaleza, algo que las vincula a los repertorios enciclopédicos de historia natural, muy estimados por los círculos científicos del siglo XVIII. De igual forma, las naturalezas muertas de Luis Meléndez expresan la preocupación ilustrada por mejorar e incrementar la producción agrícola de los pueblos, como una medida básica de prosperidad y concordia.

Por último, conviene advertir que el marco de esta pintura es de época. La pieza, de estilo neoclásico, presenta además la singularidad de haberse invertido respecto a su posición original, como revela el estado del reverso. De esta manera, la parte superior ha pasado a ser la inferior y viceversa.

GABINO BUSTO HEVIA

Antonio Solá

(Barcelona, 1780 - Roma, 1861)

Pío VII

1815

Mármol, 82 x 64 x 45 cm

Museo Nacional del Prado (E 549), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1980.

INSCRIPCIONES: «Hecho en Roma / por Antº Solá / 1815». En los extremos de la estola: «PIO VII».

PROCEDENCIA: Colección Real.

BIBLIOGRAFÍA: Museo de Arte Moderno 1899, n.º 58; Museo de Arte Moderno 1900, n.º 69; Pardo 1958, p. 27; Fernández-Castañón y Marcos 1986, p. 27; Fontbona 1992, s.p.; Azcue 2007, pp. 22-23; Azcue 2009, pp. 207-208.

EXPOSICIONES: Barcelona 2009, n.º 3.



Barnaba Niccolò Maria Luigi Chiaramonti (1742-1823) fue elegido papa con el nombre de Pío VII en 1800. Tras la entrada del general francés Miollis en Roma, la residencia del papa en el palacio del Quirinal fue asaltada y el pontífice fue hecho prisionero en 1809, y confinado en Savona y después en Fontainebleau. Napoleón planeaba llegar en 1812 a Roma e instalarse precisamente en este palacio, pero no lo consiguió, y fue Pío VII quien, ya liberado, retornó a Roma en 1814, y regresó finalmente al Quirinal en 1815. Fue un papa extremadamente culto, que creó el Museo Chiaramonti en los Palacios Vaticanos, dando muestra de su interés por la escultura.

Es posible que Solá hiciera esta escultura para conmemorar la vuelta del papa y la recuperación de los Estados Pontificios. Estilísticamente enlaza con los retratos realizados diez años antes por el maestro del neoclasicismo, Antonio Canova, en 1805 –versiones conservadas en el Castillo de Versalles y en la Protomoteca Capitolina en Roma–.

El escultor modeló el busto del natural, cuando Pío VII tenía setenta y tres años, siendo un hecho muy significativo en su carrera profesional la oportunidad de que el papa le dedicara su tiempo para posar. Es un destacado retrato, de calidad, detallismo y minuciosidad reseñables, aunque se aprecia una cierta frontalidad y rigidez en la expresión del pontífice, con las facciones profundamente marcadas y una menor idealización respecto a los que esculpiera Canova.

Sobre la muceta con capucha abotonada y ribeteada de armiño –que usaban los papas desde el día de Santa Catalina de Alejandría hasta la víspera del día de la Ascensión de Jesús–, lleva la estola, insignia pastoral en forma de banda, adornada con bordados relativos al escudo pontificio del papa Chiaramonti, con la cruz patriarcal de doble travesaño posada sobre tres montes, la palabra «PAX», estrellas de ocho puntas y cabezas de moro con los ojos vendados, y como en todos los escudos papales, la tiara y las dos llaves cruzadas que simbolizan la potestad que dio Cristo a san Pedro, y en la parte posterior el ojo divino radiante. Sobre la nuca, el solideo simbolizando la protección de Dios.

Satisfecho con el resultado de este retrato, y disponiendo de una estatua de *Ceres* en su estudio, Solá ofreció ambas obras en 1817 al rey Fernando VII, solicitando se le concediera una pensión, ya que había concluido la prórroga de la pensión que el escultor recibió de la Junta de Comercio de Barcelona para trabajar en Roma. Para entonces, ya había demostrado sus capacidades artísticas, y era académico de San Lucca en Roma.

Aunque el primer informe fue negativo, por falta de disponibilidad de fondos, tras una intervención del rey padre Carlos IV afincado en Roma, y protector de los artistas españoles en la Ciudad Eterna, se le concedió finalmente la pensión oficial con una asignación anual.

El Rey autorizó el envío a Madrid de estas dos esculturas junto con otras de los escultores Álvarez Cubero y Barba, y con el equipaje del infante Francisco de Paula. El traslado se hizo en un bergantín sardo llamado «El Dux de Génova», que encalló el 4 de marzo de 1818 cerca de las costas de Marsella, en una playa en el golfo de León, aunque afortunadamente todas las obras se salvaron, y no sufrieron ningún daño.

Fue también una de las obras referenciadas en la documentación que presentó en 1830 para valorar su candidatura como director de los pensionados en Roma – que obtuvo–, y ya figuró en la testamentaria del rey Fernando VII en 1834. Pasó al Real Museo de Pintura y Escultura entre las obras pertenecientes a la colección real, y estuvo expuesto en las salas de escultura, como se puede apreciar en vistas estereoscópicas del Museo hacia 1865. Fue incorporado al Museo de Arte Moderno de Madrid en 1898, y se depositó por Real Orden de 30 de enero de 1911 en la Diputación Provincial de Oviedo. Estuvo expuesto en 1954 en una antesala del Salón de Recepciones del Palacio Provincial¹, y en 1980 pasó al Museo de Bellas Artes de esta ciudad.

LETICIA AZCUE BREA

¹ Aparicio 2012, p. 14.

Antonio Solá

(Barcelona, 1780 - Roma, 1861)

Blasco de Garay

1850

Mármol, 101 x 39 x 32 cm

Museo Nacional del Prado (E 548), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1980.

INSCRIPCIONES: en la base: «ANTONIO SOLA. LO. HIZO / EN ROMA. 1850». En el manuscrito: «BLASCO. DE. GARAY / BARCELONA / 1543·».

PROCEDENCIA: Colección Real.

BIBLIOGRAFÍA: Museo de Arte Moderno 1899, n.º 57; Museo de Arte Moderno 1900, n.º 68; Pardo 1958, p. 27; Fernández-Castañón y Marcos 1986, p. 36; Fontbona 1992, s.p.; Azcue 2009, p. 217.

EXPOSICIONES: Barcelona 2009, n.º 10.



La mayor parte de las esculturas de Solá, cuya vida transcurrió íntegramente en Roma, tuvieron un tratamiento vinculado al ideario estético neoclásico, pero en sus últimos años acometió proyectos en los que se decantó por un realismo idealizado como fórmula para modelar retratos y, sobre todo, personajes históricos. En particular, en 1835 hizo la estatua de Cervantes para Madrid, y en 1850 la de Blasco de Garay.

Esta fue una de las últimas obras de su mano, de la que no hay datos ciertos sobre si su ejecución pudo estar relacionada con un proyecto del Ayuntamiento de Barcelona que iba a dedicar en 1849 un monumento a Blasco de Garay, en la plaza del duque de Medinaceli, o fue un modelo diseñado por su cuenta, ya que finalmente el citado monumento no se llevó a cabo, pues se modificó la decisión sobre a quién se iba a dedicar la citada plaza. En cualquier caso, presenta un perfecto acabado en la ejecución, que se distancia del planteamiento de una propuesta abocetada para una posible estatua de mayor tamaño.

Representa al marino e inventor que llegó a ser capitán de la Armada en tiempos de Carlos V (fin del siglo XV - 1552), en actitud elegante y distinguida, como hombre de mando. Solá, de sólida formación académica, se preocupó de esculpir con rigor la indumentaria de cada periodo histórico. Así, retrató a Garay vestido a la usanza de la nobleza de la época, ya que entonces no existía uniformidad. Por ello, aparece representado con prendas como la camisa con cuello y mangas de lechuguilla —que solía ser de tela fina de Holanda—, y sobre ella un jubón entallado armado de aspecto militar —que reproducía las formas de las armaduras del momento—. Lleva medias y calzas cortas, zapatos, y como ropa de cubrir un «bohemia», un tipo de capa corta sin mangas con forma semicircular, que se solía hacer de terciopelo y forro de piel vista. Se toca la cabeza con un gorro de tela de copa aplastada y ala estrecha, con una banda de tela envolviendo la base de la copa denominada «toquilla».

El documento que lleva en la mano, un manuscrito donde figura la referencia de «Barcelona 1543» con el dibujo de un barco con una rueda de palas, podría hacer referencia al proyecto que llevó a cabo, tras idear un nuevo sistema de propulsión, consistente en unas ruedas situadas en los costados del navío, a la manera de las de los antiguos vapores, y que cincuenta hombres accionaban desde dentro, pensando que de esta manera se reemplazaba ventajosamente a los remos. Se sabe que sus investigaciones concluyeron en poder sustituir las fuerzas del viento o de los remeros por fuerzas mecánicas.

Es un ejemplo de la perfección técnica que había alcanzado el escultor en la talla del mármol, y del cuidado y elaborado acabado de todos los detalles de la composición, especialmente de la indumentaria en la que se ha esmerado en la factura de las diferentes texturas de los ropajes.

Esta obra fue un regalo del propio escultor a la reina, y la incorporación al Real Museo se debió a la iniciativa del rey consorte en abril de 1851, lo que explica el plinto en el que originariamente apoyaba la escultura, y donde está grabado en el frente «DÁDIVA DE S.M. EL REY D^N FRANCISCO DE ASIS DE BORBON». Parece que cuando en 1911 se hizo el depósito en la Diputación Provincial, se separó la escultura del plinto.

Pocos años después de incorporarse a las colecciones del Real Museo, pasó a ser expuesta en sus salas, en concreto en la galería norte de la planta baja, como se puede apreciar en fotografías de hacia 1865.

Por Real Orden de 30 de enero de 1911 se depositó en la Diputación Provincial de Oviedo, estuvo colocada en diversos lugares del Palacio Provincial, entre ellos el propio despacho de la Presidencia¹, y en 1980 pasó al Museo de Bellas Artes de Asturias.

LETICIA AZCUE BREA

¹ Aparicio 2012, p. 14 y lám. 5.

Cecilio Pizarro y Librado

(Toledo, 1818 - Madrid, 1886)

Ayer y hoy

1863

Óleo sobre lienzo, 43 × 65 cm

Museo Nacional del Prado (P 6989), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1983.

INSCRIPCIONES: firmado en la parte inferior, al centro, sobre una losa: «C. PIZARRO / 1863». En el ángulo inferior derecho: «T. 133», «MAM 25 (P)» (inventarios del Museo de la Trinidad y del Museo de Arte Moderno).

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 24 de febrero de 1865 en 2000 reales con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura. Depositado en la Diputación Provincial de Oviedo por Real Orden de 30 de enero de 1911. En 1983 pasó al Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Anónimo 1864, p. 318; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1865, n.º 133; Ossorio 1883-1884, p. 538; Museo Nacional de Pintura y Escultura 1889, n.º 299; Museo de Arte Moderno 1899, n.º 314; Museo de Arte Moderno 1900, n.º 515; Crabiffosse y Marcos 2003, pp. 75-77; Martínez Plaza 2018, p. 115, lám. 13.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1864, n.º 300; Dublín 1865, n.º 180 (Escuela Española); Calahorra 2000, n.º 487; Oviedo 2003, n.º 125; Madrid 2018-2019, n.º 19.



Este cuadro es la obra más conocida de su autor, que fue también restaurador de pinturas y excelente dibujante. Retoma un axioma empleado frecuentemente desde los primeros años del Romanticismo en España, que consistía en la oposición entre el pasado –en este caso a la izquierda– y el presente –a la derecha–. Tal contraste entre antaño y ogaño permite mostrar, de forma sencilla, pero también nostálgica, lo que el refranero español sentenció como «cualquier tiempo pasado fue mejor».

Aunque esta secular reflexión estaría en el ánimo de Pizarro, debe tenerse en cuenta que su trabajo como conservador del Museo Nacional de Pinturas (o Museo de la Trinidad) y como ilustrador de diferentes volúmenes dedicados a dar cuenta de la riqueza monumental de España le permitieron conocer de primera mano la remoción patrimonial que había supuesto la desamortización y la situación de abandono e irremediable pérdida que experimentarían muchos edificios.

Así lo refleja un álbum facticio de dibujos formado por el artista (Museo Nacional del Prado, D 6404), donde fue incorporando diferentes vistas y detalles de monumentos así como otros preparatorios para sus pinturas, entre los cuales, no obstante, no hay ninguno relacionado de forma directa con este lienzo. De hecho, resulta difícil identificar si Pizarro se basó en algún sepulcro concreto. De todos los que dibujó, la figura yacente y el arcosolio –con la presencia de la lauda conmemorativa en el fondo de este– se encuentran de forma parecida en el Sepulcro de Íñigo López Carrillo en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo, del siglo XV. Esta es la cronología que cabe dar al resto de la decoración escultórica del sepulcro y de los dos personajes que se encuentran en la parte de la izquierda. La indumentaria de estos recuerda a la que llevan los caballeros del sepulcro de don Álvaro de Luna, nuevamente en la catedral primada, que además era uno de los grupos escultóricos que mayor interés despertó entre los pintores españoles que, como Federico de Madrazo y Valentín Carderera, pretendían la fidelidad histórica de sus modelos.

El interior de la capilla del siglo XV, alhajada con pinturas y reposteros –como se observa en los extremos de la parte correspondiente al «ayer»– se ha convertido, tras las desamortizaciones y el abandono del lugar, en un patio de juegos. Los caballeros se han trocado en niños y los restos del yacente sirven ahora de improvisado potro donde saltar. La capilla no solo aparece desprovista de sus ornamentos, sino que la sepultura del primer término ha sido profanada, el enlosado expoliado y las esculturas de los laterales decapitadas.

La imagen de la derecha recuerda a algunas otras obras que Pizarro había realizado previamente (como *La Capilla de Santa Quiteria* y *Ruinas de San Juan de los Reyes de Toledo*, ambas de 1846 y en Museo Nacional del Romanticismo) en las que representó algunos edificios de la ciudad de Toledo en estado de abandono, igualmente poblados de vegetación y con las tumbas profanadas. A diferencia de todas ellas, aquí Pizarro ha supeditado la visión evocadora por una imagen mucho más directa. Este hecho ha convertido a este pequeño lienzo en una de las ilustraciones más empleadas para ilustrar las funestas consecuencias que produjo la desamortización sobre el patrimonio monumental en España.

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

José Gragera Herboso

(Laredo, 1818 - Oviedo, 1897)

Alfonso XII

1878

Mármol, 99,5 x 64,5 x 46,8 cm

Museo Nacional del Prado (E 547), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1980.

INSCRIPCIONES: firmado en la parte posterior: «J - GRAGERA F- / 1878».

PROCEDENCIA: Museo de Arte Moderno.

BIBLIOGRAFÍA: Museo de Arte Moderno 1899, n.º 29; Museo de Arte Moderno 1900, n.º 43; Pardo 1954, pp. 149-150; Barón y Cid 1996, pp. 602-603; Reyero 2002, pp. 233-234; Azcue 2012, p. 355.

EXPOSICIONES: Madrid 1997-1998, n.º 114; Oviedo 2003, n.º 26.



El escultor cántabro, muy vinculado a Asturias, encontró en la tipología escultórica del retrato un amplio campo de desarrollo profesional. Desde que en 1856 presentara cuatro retratos a la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, fue un ámbito expresivo en el que se sintió muy cómodo a lo largo de su vida.

El retrato del rey celebraba la restauración de la monarquía a finales de 1874, y la llegada de Alfonso XII en enero de 1875 cuando fue proclamado rey. El encargo surgió tras la visita del monarca y de la infanta Isabel al Museo Nacional de Pintura y Escultura para inaugurar una serie de salas que iban a llevar sus nombres. Concluida la visita, según indica el «Parte no oficial» publicado en la *Gaceta de Madrid*¹, el señor marqués de Orovio aprovechó la ocasión para pedir al rey que «se encargasen de hacer su retrato y su busto con destino al Ministerio de Fomento los artistas señores Dominguez y Gragera». Con el mismo motivo Alejandro Ferrant pintó su retrato con uniforme de gala (Museo Nacional del Prado, P 7780).

El monarca (Madrid, 1857 - El Pardo, 1885) aparece representado en la tradición retratística oficial, vestido con uniforme de gala de capitán general con cuello y solapas bordadas, simbolizando el comienzo de su reinado, por lo que todavía luce el uniforme de gala anterior al Reglamento de 1881, que será el de su reinado². Se presenta cubierto con un manto de armiño, portando el collar del Toisón de Oro –distinción de la que como rey era Gran Maestre–, y porta la Gran Cruz laureada de la Real y Militar Orden de San Fernando, y la banda de la citada Orden. Gragera tuvo la oportunidad de modelar la obra directamente del natural, seguramente debido a su importante posición profesional como subdirector del Museo Nacional de Pintura y Escultura.

Es uno de los pocos ejemplos de retratos escultóricos del monarca, particularmente interesante porque se le representa con poco más de veinte años. Siguiendo su línea escultórica realista, de sobrio clasicismo y corrección, pero con una cierta dosis de idealización, el rostro muestra el tipo de retratos que el escultor realizaba, muy comedido en la expresión fisonómica, y en este caso concentrado especialmente en todos los detalles de la indumentaria. Su formato, casi semicolosal, parece querer transmitir también la potestad del efigiado, que refuerza de manera eficaz y majestuosa con la capa de armiño que lo envuelve. Se ha valorado esta

¹ «Parte no oficial. Interior. Madrid», *Gaceta de Madrid*, año CCXIV, n.º 72, 13 de marzo de 1875, p. 682.

² Agradezco la indicación al coronel de Infantería Santiago Taboada Giménez.

obra como de la mayor calidad en el conjunto de la obra de Gragera, y uno de los mejores de la temprana Restauración³.

Una vez concluido, el busto fue trasladado a la Escuela General de Agricultura de Madrid para presidir, en su restaurado salón de actos, la apertura del curso 1880-1881, fecha en la que habían quedado acabadas las instalaciones de la Escuela en La Florida y La Moncloa, una institución apoyada por el monarca hasta el punto de pasar a llamarse en julio de 1881 «Instituto Agrícola de Alfonso XII», denominación que se mantuvo hasta 1931.

La Real Orden de 28 de octubre de 1897, unos meses después de fallecer Gragera, aceptaba la donación que el propio escultor había hecho de esta obra, con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, lo que muestra el aprecio personal que tenía por ella.

Como la mayoría de las obras de siglo XIX, pasó al Museo de Arte Moderno, institución que depositó el busto en la Diputación Provincial de Oviedo por Real Orden de 30 de enero de 1911. Estuvo colocado durante años en el rellano de la escalera de honor del Palacio Provincial⁴, y hoy se ubica en la sede principal del Museo de Bellas Artes de Asturias, en la escalera imperial del Palacio de Velarde.

El ejemplar original del retrato en escayola, que también conservaba el Museo Nacional, fue depositado en la Comisión Provincial de Monumentos de Pontevedra por Real Orden de 7 de junio de 1893, probablemente para colocarlo en la Diputación y Gobierno de Pontevedra, y lamentablemente hoy no se localiza.

LETICIA AZCUE BREA

³ Barón y Cid 1996, p. 602.

⁴ Aparicio 2012, p. 13 y lám. 4.

Antonio Pérez Rubio

(Navalcarnero, Madrid, 1822 - Madrid, 1888)

El carnaval de Madrid (Impresión)

c. 1887

Óleo sobre tabla, 40 × 60 cm

Museo Nacional del Prado (P 6824), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1979.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Perez Rubio». En el ángulo inferior derecho: «T. 798» (inventario).

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 18 de noviembre de 1887 en 400 pesetas con destino al Museo del Prado. Depositado en la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo por Real Orden de 18 de noviembre de 1887. En 1979 pasó al Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. III, n.º 798; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 464.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1887, n.º 633.



En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, Pérez Rubio presentó, entre otras obras, *Ocaso de un artista* (Museo Nacional del Prado, P 6016) y esta, de menor tamaño. A pesar de las diferencias de estilo y argumento entre ambas, las dos parecían evidenciar un cambio del pintor madrileño hacia temas más cotidianos e inmediatos, en perjuicio de sus visiones y recreaciones sobre las costumbres, literatura e historia de España de los siglos pasados –sobre todo del XVII y del XVIII–, que habían centrado casi de forma exclusiva su producción anterior. Lamentablemente, su repentina muerte poco después impide conocer si este supuesto viraje habría acabado consolidándose; pero, en todo caso, el asunto representado resulta novedoso dentro de su amplia producción.

En efecto, aunque en otras ocasiones había representado diferentes mascaradas, estas habían estado ambientadas siempre en el mundo goyesco, pues, además, el estilo del pintor de Fuendetodos supuso también la base de su estilo, basado en la ausencia de dibujo y en el carácter abocetado y deshecho de su factura pictórica. Sin embargo aquí, Pérez Rubio, sin renunciar a esta, se decanta por mostrar un momento de la celebración del Carnaval en la ciudad de Madrid, a partir de su propia contemplación, como parece indicar al precisar el título con la palabra «impresión». La distribución desordenada de los grupos, el movimiento de las figuras y el aspecto inconcreto de algunas de estas subrayan la inmediatez de lo representado.

Según un testimonio estrictamente contemporáneo, recogido por Enrique Sepúlveda en su *La vida en Madrid*¹ esta celebración, que para él se encontraba en plena decadencia, consistía en lucir los disfraces, a veces en carruajes abiertos y otras de pie, por los paseos del Prado y de Recoletos. Así, la masa deshecha que sirve de fondo y las farolas parecen representar un paseo arbolado, por el que transita un carro que lleva a algunas personas disfrazadas. La presencia del carruaje –al que, según Sepúlveda, era costumbre invitar a subir a los disfrazados– había protagonizado *Escenas del Carnaval en Madrid* de Eugenio Oliva (en paradero desconocido), presentado en la Exposición Nacional de 1884 –la anterior a esta–, que bien pudo contemplar Pérez Rubio.

Entre los personajes disfrazados, que no son todos –pues al fondo hay un guardia a caballo con bicornio y varios caballeros con levita y sombrero de copa– destacan una maja y un pierrot, habituales también de los carnavales de otras ciudades,

¹ Sepúlveda 1887, pp. 106-109.

como representó por ejemplo José Benlliure en el caso de Roma. Sepúlveda señala que había un elemento característico del madrileño: «la imprescindible caña de pescar [...] y atado en ella el higo». El niño que aparece en primer término a la izquierda asustando a dos pequeños canes —que, en su huida, han provocado la caída de otro segundo niño— porta este elemento, aunque lo que pende en este caso parece tratarse de una vejija llena de aire.

El soporte, una tabla biselada, está realizado en dos partes —una de mayor tamaño que la otra— unidas en vivo; teniendo en cuenta las pequeñas dimensiones que presenta esta obra, resulta realmente extraño, pues en estos casos solían estar constituidas de una sola madera.

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

Germán Hernández Amores

(Murcia, 1823-1894)

Combate de Eros y Anteros

1869

Óleo sobre tabla, 41 x 33 cm

Museo Nacional del Prado (P 6988), depositada en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1980.

INSCRIPCIONES: firmado en el lateral derecho, en el basamento de la columna: «G. H. A. (en anagrama) /1869». En el ángulo inferior izquierdo: «M.A.M. 190 (H)». En el ángulo inferior derecho: «351».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 29 de diciembre de 1869 en 300 escudos con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, quedó ubicado en el despacho del director general de Obras Públicas en la sede del Ministerio de Fomento del antiguo convento de la Trinidad. Inventariado en el Museo de Arte Moderno el 28 de septiembre de 1897. Depositado en la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, por Real Orden de 30 de noviembre de 1908.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio 1883-1884, p. 330; Museo de Arte Moderno 1899, n.º 156; Museo de Arte Moderno 1900, n.º 348; Baquero Almansa 1913, p. 494; Espinós, Orihuela, Royo *et al.* 1985 p. 110; Páez Burruezo 1995, p. 274; Murcia 2006, p. 27; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 287.



Buena parte de la producción de Hernández Amores puede asociarse a la corriente de arte neogriego encabezada por Jean-Leon Gérôme (1824-1904) y que siguieron artistas como Dominique Papety (1815-1849), Gustave Boulanger (1824-1888) y sobre todo Henri-Pierre Picou (1825-1895). Discípulo de Charles Gleyre (1806-1874) en París entre 1851 y 1852, el pintor murciano estuvo en contacto directo con esa estética rara y exquisita del grupo de los pintores que anhelaban la antigua Grecia, que quedó destilada en su propia estética. El grupo de los neogriegos se distinguió por renovar la pintura de género con una iconografía inspirada por la literatura y, sobre todo, por los vasos griegos, atenta a los aspectos cotidianos. Alentados por la teoría de «*L'art pour l'art*» de Théophile Gautier, persiguieron un ideal sofisticado que elevara a los artistas en intérpretes del legado de la Antigüedad para la sociedad. Hernández Amores, que había consagrado su obra más importante, *Viaje de la santísima Virgen y de san Juan a Éfeso después de la muerte del Salvador* (Museo Nacional del Prado, P 6221) a rendir homenaje a su maestro aludiendo directamente a su obra maestra *Las ilusiones perdidas* (París, Musée du Louvre) —desvelando así su filiación—, persiguió por su cuenta el establecimiento de un lenguaje idealizado en sus formas y en su fondo que caló poco en el panorama de su tiempo en España.

Cerca del Olimpo, representado al fondo, y al pie de una fuente de orden jónico, que solía asociarse al culto de las diosas, los dos amores se apuntan tensando cada uno una flecha con sus respectivos arcos. Eros, el dios primordial del amor en la mitología griega, era entendido como el que imperaba en el deseo sexual, en la atracción física. Aunque Platón y otros autores le reconocieron diferentes filiaciones, se le suponía en general hijo de Afrodita y de Ares, a quienes también se les adscribe, en ocasiones, la paternidad de Anteros, hermano pequeño del anterior, y su *deus ultor*. Anteros es la divinidad que protege el amor correspondido y ataca a quienes desdeñan a sus enamorados. La literatura griega recuerda varios ejemplos como el del ateniense Meles y el meteco Timágoras que refiere Pausanias (I 30, 1) o el del caso del erómenes y erastés a los que alude Platón en su *Fedro* (255d) cuando se trata de Anteros y de las consecuencias de ser o no correspondido. En todo caso, es el mismo Pausanias quien los asocia a los ambientes de los gimnasios y explica que en un relieve de una palestra ateniense aparecían luchando por una palma (IV 23, 3); en muchas de las representaciones pintadas de la Edad Moderna reproducen ese detalle culto. Hernández Amores coloca la palma en manos de la figura femenina desnuda que los contempla y que cabe identificar con la propia Afrodita en alusión a su papel maternal respecto a los dos. El pintor recupera así una versión más próxima al mundo clásico de un asunto

que, tras la Contrarreforma, se había normalizado como el Amor divino contra el Amor profano, acercándose ahora más a la pureza original del mito; pero de ella el murciano hace protagonista al desnudo femenino ideal –un asunto que le obsesionó a lo largo de toda su obra–, que lo prefiere carente de expresión sensual y concebido más bien como una representación del canon perfecto.

El cuadro se compró para el Estado por iniciativa directa del Ministerio de Fomento, y quedaría colgado en la Dirección General de Obras Públicas de José Echegaray –murciano de adopción–, para lo que se pidió informes a la Academia de San Fernando. Se trataba quizá de un acto de protección y reparación a quien era ya un profesor reconocido y ampliamente favorecido por las instituciones públicas, tras las críticas que sufrió con *La casta Susana* que, un año antes, había remitido a París y que en 1866 había concurrido a la Nacional.

CARLOS G. NAVARRO

Vicente Poleró y Toledo

(Cádiz, 1824 - Madrid, 1911)

La cámara de Felipe IV en el real sitio del Buen Retiro 1881

Óleo sobre tabla, 53 × 66 cm

Museo Nacional del Prado (P 6814), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1979.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «V. Polero 1881». En el ángulo inferior derecho: «T. 546» (inventario del Museo de la Trinidad).

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 31 de enero de 1882 en 1000 pesetas con destino al Museo del Prado. Depositado en la Diputación Provincial de Oviedo por Real Orden de 30 de enero de 1911.

BIBLIOGRAFÍA: Ossorio 1883-1884, p. 546; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. III, n.º 546; Navarro de Zuvillaga 2000, pp. 165-167; Pérez Suescun 2013, p. 48; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 485.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1881, n.º 565; Madrid 1992a, n.º 34; Itinerante 2013-2017, n.º 49.



Dentro del escaso catálogo pictórico de este artista, que destacó sobre todo en el campo de la restauración pictórica, este cuadro es de singular relevancia, por ser uno de los pocos de su mano localizados y por tratarse, además, de su obra más conocida. En el informe realizado para su adquisición, Federico de Madrazo lo consideró uno de los mejor pintados por el artista y consideró necesaria su adquisición «teniendo en cuenta que el Museo no posee obra alguna» suya (Archivos del Museo del Prado: informe de 26 de enero de 1882).

Desde aproximadamente 1860, Poleró había comenzado a representar interiores de edificios históricos españoles, tal y como hacían también otros pintores de arquitecturas, entre los que destaca Pablo Gonzalvo. Al igual que estos, Poleró realizó algunas vistas con un claro sentido evocador, donde aunaba la recreación de un espacio histórico –no siempre sujeta al deseable prurito documental– y la representación de una escena cotidiana, normalmente imaginada, pero basada en testimonios históricos. El carácter detallado en la descripción de la estancia, marcada en este caso por la inclusión de numerosas pinturas, aumentaba el atractivo visual para el espectador, que podría recrearse en la identificación de cada una de ellas.

Según Navarro de Zuñiga, Poleró se inspiró en una de las estampas más conocidas de los *Principios* de García Hidalgo, que reproduce el interior de un palacio de la nobleza, aunque con relevantes cambios. En efecto, existe otra versión de esta obra, de 1885, conocida gracias a la fotografía de Jean Laurent (*Chambre de Philippe IV au palais du Buen Retiro, XVIIe siècle, suivant une gravure du temps*). En el pie explicativo de esa reproducción se recoge la alusión a una estampa, que debió ser la misma que sirvió para este lienzo. Las diferencias entre ambos cuadros, visibles en el techo y en el mobiliario y las obras representadas, así como en los personajes incluidos en una y otra, confirman que Poleró supeditó el interés narrativo y decorativo al rigor histórico. Por otro lado, el pintor llegó a adquirir un vasto conocimiento de las colecciones reales gracias a su trabajo como conservador del monasterio del Escorial y restaurador del Museo del Prado, lo que le permitió reunir aquí pinturas conservadas en esta institución y procedentes del Palacio del Buen Retiro –como los retratos ecuestres de Felipe III y su esposa–, el Alcázar de Madrid –de donde pueden destacarse los espejos con águila que diseñó Domingo de la Rioja– y la Torre de la Parada –donde se habían conservado los retratos de cazadores–.

El cuadro recoge también su larga experiencia como copista, poco conocida, pero que habría comenzado en el Museo de la Trinidad, según indica en sus memorias

inéditas (archivo particular). La presencia de cuadrícula, visible en la zona correspondiente a algunas pinturas, como el retrato de *Margarita de Austria*, confirmaría que muchos de ellos proceden de otras copias anteriores y que desde estas los trasladó aquí. Poleró, gran aficionado a la caza, ha incorporado algunas de las escenas venatorias más emblemáticas del Prado, como *Jabalí acosado* (P 1759) de Frans Snyders.

En la parte derecha de la estancia es posible identificar a la reina viuda Mariana de Austria (1634-1696) sentada frente a un clérigo, que Pérez Suescun identificó con el padre Juan Everardo Nithard, de la Compañía de Jesús, su confesor. Detrás de este se encuentra su hijo Carlos II. El resto de los personajes visten según la moda de este periodo, salvo el monje jerónimo, cuya presencia alude al Monasterio de San Jerónimo el Real, anejo al Buen Retiro.

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

Carlos de Haes

(Bruselas, 1826 - Madrid, 1898)

Puerto de Pajares

c. 1874

Óleo sobre papel pegado a cartón, 16,5 × 42 cm

Museo Nacional del Prado (P 4381), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1989.

OBSERVACIONES: etiqueta en el ángulo inferior derecho: «M.A.M. / 694».

PROCEDENCIA: donación de los discípulos del autor con destino al Museo de Arte Moderno; aceptada por Real Orden de 10 de junio de 1899. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden Ministerial de 4 de julio de 1989.

BIBLIOGRAFÍA: Museo de Arte Moderno 1900, n.º 254; Museo Nacional del Prado 1985, p. 92; Gutiérrez 2002a, p. 94; Gutiérrez 2002b, p. 260; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 263.

EXPOSICIONES: Madrid 1899, n.º 198; Toledo 1971, n.º 211; Santander-Madrid 2002, n.º 35; Itinerante 2003-2005.



El Museo del Prado posee una nutrida y variada colección de estudios de Carlos de Haes, figura indiscutible en la renovación artística de España durante el siglo XIX. Se trata de pequeñas pinturas, realizadas directamente ante el natural sobre cartón, lienzo y papel, adheridas después a un segundo soporte que les dotaba de la suficiente estabilidad para poder ser empleadas en el taller. El formato reducido –que nunca superaba los 35 x 45 cm– permitía que Haes pudiera llevarlos en sus diferentes excursiones, dentro del maletín de viaje, que hacía las veces de caballete portátil. Al llegar al lugar elegido, el soporte pictórico era fijado al maletín mediante tachuelas, de modo que, una vez terminado el trabajo, este era desclavado y guardado en su interior. Por ese motivo, muchos de estos estudios conservan pequeños orificios, sobre todo en los ángulos superiores, como aquí se observa.

Con este tipo de obras Haes podía estudiar la naturaleza en todas sus dimensiones, ya fuera a través de vistas panorámicas, como esta, ya mediante el estudio de diferentes fragmentos del paisaje –sobre todo arroyos y caminos– y de elementos concretos de la naturaleza, en especial los árboles y las formaciones rocosas. Así lo muestra la campaña llevada a cabo durante el verano de 1874 en el norte de España, durante la cual recaló en el puerto de Pajares –que toma el nombre de esta localidad de Asturias limítrofe con la provincia de León–. El Prado conserva una veintena de estudios de este momento, que representan sobre todo diferentes cimas de la cordillera Cantábrica, como la Peña Dobres en *Montañas del Puerto de Pajares* (P 7391) y detalles concretos de formaciones rocosas como *Rocas. Puerto de Pajares* (P 7480). Conforman así un conjunto de vistas diverso, pues Haes no acostumbraba a pintar más de una vez ante el mismo motivo.

De aquellas pintadas en las inmediaciones de Pajares, esta es una de las que tiene un formato panorámico. Gracias a ello, tal y como ya señaló Ana Gutiérrez, pudo reunir en una misma composición las cimas de las Torres de las Tres Marías –compuesta en realidad por tres cumbres: María de Enmedio, Peña Esquina y María de los Corros, la más alta– a la izquierda y la Peña Ortegá a la derecha. Para poder representarlas, Haes asentó su caballete en Los Tapinales, en la zona del Cuetu Negro –o Cuitu Negru–, pudiendo así representar en primer término el despoblado valle de Arbás de la parte inferior, por donde discurre una senda.

El celaje, exento de nubes, presenta un azul de gran nitidez, sobre el que se recorta de forma limpia el perfil montañoso, cuyas zonas sombreadas acentúan los contrastes en la parte izquierda de la obra, pues las umbrías están muy acentuadas por el momento del día elegido. Este hecho, así como el carácter agreste de la

naturaleza de este lugar —más acentuado aún durante el estío—, comportan unas tonalidades verdes y ocres especialmente apagadas. Estamos por tanto ante uno de esos «estudios de luces y de sombras en el Puerto de Pajares o en los Picos de Europa»¹ que Pedro de Madrazo ponderó en 1875 como ejemplo del compromiso de Haes con la sinceridad y el trabajo ante el natural, posiblemente tras haber observado él mismo algunos de ellos en el taller del insigne paisajista.

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

¹ Madrazo 1875, p. 29.

Carlos de Haes

(Bruselas, 1826 - Madrid, 1898)

Picos de Europa

c. 1874

Óleo sobre papel pegado a cartón, 19 × 43 cm

Museo Nacional del Prado (P 4391), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2007 (depositado previamente entre 1989 y 2002).

OBSERVACIONES: etiqueta en el ángulo inferior derecho: «M.A.M. / 652».

PROCEDENCIA: donación de los discípulos del autor con destino al Museo de Arte Moderno; aceptada por Real Orden de 10 de junio de 1899. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden Ministerial de 4 de julio de 1989; devuelto al Museo del Prado por Orden Ministerial de 12 de abril de 2002. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias el 3 de septiembre de 2007.

BIBLIOGRAFÍA: Museo de Arte Moderno 1900, n.º 212; Museo Nacional del Prado 1985, p. 92; Gutiérrez 2002a, p. 96; Gutiérrez 2002b, p. 258; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 263.

EXPOSICIONES: Toledo 1971, n.º 210; Santander-Madrid 2002, n.º 34; Itinerante 2003-2005.



La campaña de Haes en Asturias y el norte de León durante el verano de 1874 fue especialmente productiva, como demuestra el buen número de estudios conservados en el Museo del Prado, que suman una veintena. Se trata de obras de pequeño formato, realizadas sobre diferentes soportes ante el natural, en una sola sesión. Esta, al igual que *Puerto de Pajares* (véase cat. 28), tiene un formato apaisado, que era el elegido por el artista para realizar vistas panorámicas, frecuentes desde su viaje a Elche en la década de 1860 y en las cuales solía emplear el papel o cartón, como sucede aquí. Al igual que la mayoría de estudios, presenta pequeños orificios en los ángulos, pues el artista los clavaba en su maletín de viaje para pintar directamente ante el motivo.

Aquí, como señaló Ana Gutiérrez, Haes representa, de izquierda a derecha, las Torres de las Tres Marías, la Peña Chagos, la Peña Turrón y la Peña de Las Cangas o Changas. Se trata de elevaciones pertenecientes a la cordillera Cantábrica. El punto de vista elegido le permite disponer las diferentes cumbres de una forma descendente, enfatizando la diferencia de altura entre las Tres Marías, y Las Cangas, más pequeña que aquella otra formación. El resultado es una composición de especial originalidad, en la que el celaje y las montañas dibujan una forma triangular. Como en la mayoría de los estudios de Haes conservados en el Prado, el título procede de la identificación manuscrita del reverso.

El trabajo del natural, basado en la observación sincera y objetiva del paisaje, aparece singularizado en los estudios de esta campaña por una técnica muy particular, a base de pinceladas rápidas y enérgicas, que incluso le permiten representar determinados accidentes o motivos con una sola de ellas o, en todo caso, le sirve para marcar de manera directa y sencilla la magnitud de las formaciones rocosas. El cielo nuboso, pero sobre todo el momento del día elegido, enfatizan los contrastes lumínicos, que Haes estudió con especial ahínco durante esta campaña y que, junto con la reducida gama cromática, singularizan muchas de las obras del verano de 1874.

Como el resto de estudios del pintor, procede de la donación efectuada en 1899 al Museo de Arte Moderno –institución cuyos fondos pasaron en gran parte al Museo del Prado a partir de 1971– por Jaime Morera y otros discípulos de Haes, que se convirtió, gracias a este hecho, en el artista mejor representado en las colecciones de pintura del siglo XIX de esta institución.

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA



Cat. 29. Detalle.

Dionisio [Fernández] Fierros Álvarez

(Ballota, Cudillero, 1827 - Madrid, 1894)

La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia

1862

Óleo sobre lienzo, 138 x 206 cm

Museo Nacional del Prado (P 5636), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2002.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Dion.º Fierros / 1862». En el ángulo inferior izquierdo: «10068».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 14 de enero de 1863 en 10 000 reales, con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura. Depositado en el Museo Provincial de Barcelona por Real Orden de 10 de abril de 1866, de donde pasó a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi. Por Orden Ministerial de 18 de abril de 2002 se depositó en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Basa 1909, p. 53; Fierros 1966, s. p.; Villa Pastur 1973, pp. 28, 50, 52, 74, 78; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 189.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1862, n.º 71; Dublín 1865, n.º 195; La Coruña 1973, sala I, n.º 3.



En julio de 1855 Fierros viajó a Santiago de Compostela con la idea de pintar cuadros de costumbres durante tres años. Es posible que fuera el paisajista ferrolano Genaro Pérez Villaamil, uno de sus profesores en la Academia de Bellas Artes de Madrid, quien le despertara el interés por pintar las costumbres de Galicia. En la Exposición de 1860 sus cuadros *Una romería en las cercanías de Santiago*, *La muñeira*, *La ruada* y *Familia gallega* fueron adquiridos por los coleccionistas más destacados en aquel momento en España, el infante Sebastián Gabriel de Borbón, el duque de Montpensier y el duque de Fernán Núñez.

En esta obra el artista recurrió a los tonos oscuros, que aclaró en los años siguientes, según revela *La fuente, cuadro de costumbres de las cercanías de Santiago de Galicia* (Museo Nacional del Prado, P 5717), realizado hacia 1864. Fierros acentuó un cierto arcaísmo a través del templo románico del fondo, cuyas arquivoltas revelan una tosquedad que parece aludir a su carácter rural. Ante la iglesia los aldeanos, vestidos con su indumentaria de fiesta, bailan al son de una gaita gallega, con roncón ornamentado con borlas y flecos.

Dado el empeño y las dimensiones de la obra el artista realizó, como en *Una romería* y *La muñeira*, un boceto al óleo, conocido por una reproducción antigua¹. En él aparecen los personajes principales: el gaitero; la muchacha con la cesta de manzanas en primer término; la aldeana vieja en el centro, el niño junto a ella y la pareja formada por la joven, con pañoleta blanca, mantón, basquiña y mantelo y el mozo, con camisa blanca, chaleco floreado, chaqueta corta, faja, calzón, cirolas, polainas y zocos, tocado con montera y con una vara en la mano. Para este último hay un estudio², en realidad un cuadro acabado, en el que se invierte la postura. En el boceto está el árbol pero la iglesia al fondo es más sencilla y rústica, con un simple arco de medio punto bajo un gablete, y no aparece el crucero. En el cuadro añadió numerosas figuras, entre ellas el mozo que, junto al gaitero, toca la sonaja de madera. Como el artista señaló en una nota autobiográfica, publicada por Dionisio Gamallo Fierros, esta obra la pintó en Madrid a partir de lo trabajado en Galicia: «Más tarde [de 1860] pinté otros dos cuadros en Galicia, con estudios que me reservé. Uno representaba la salida de misa».

Las figuras, muy estáticas, no se relacionan entre sí, sino que se presentan yuxtapuestas, como era frecuente en las pinturas de su primer periodo. Fierros se es-

¹ Basa 1909, p. 53.

² *Ibidem.*, p. 31.

forzó en representar con propiedad las calidades de las telas de las indumentarias, así como las manzanas, la calabaza usada como recipiente y las flores del primer término; en estos elementos utilizó pinceladas claras para reflejar los brillos de la luz. La crítica no fue muy favorable pues, tras alabar la elección del motivo, señaló: «desearíamos menos amaneramiento en el color, más diafanidad en los fondos, más vida en una palabra»³.

La obra fue premiada con una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, a la que presentó otras cinco obras, entre ellas *Un palco en el Teatro Real* (P 4323; véase cat. 31). La pintura figuró después en la Exposición Internacional de Dublín. El «Tableau de genre»⁴ que le representó a la Exposición Universal de 1867 de París puede haber sido esta pintura o bien, con más probabilidad, ya que era más reciente, *La fuente*.

JAVIER BARÓN

³ Anónimo, «Exposición de Bellas Artes», *El Pensamiento Español*, año III, n.º 873, 31 de octubre de 1862, p. 1.

⁴ *Exposition Universelle* 1867, p. 156, n.º 12 (de la sección española de pintura).

Dionisio [Fernández] Fierros Álvarez

(Ballota, 1827 - Madrid, 1894)

Un palco en el Teatro Real

1862

Óleo sobre lienzo, 164 x 204 cm (ovalado).

Museo Nacional del Prado (P 4323), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2022.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el anverso, en la parte central derecha: «Dion.º Fierros / 1862».

PROCEDENCIA: adquirido por Orden Ministerial de 20 de septiembre de 1956 a Purificación y Antonio Fierros Carrera, hijos del pintor, en 60 000 pesetas, con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Puente 1985, pp. 74-75; Barroso 1989, p. 10; Pérez Rojas 2000, p. 36; Barón 2001, p. 364; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 188; Reyero 2014, p. 41; Castro 2018, p. 59.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1862, n.º 72; Bayona 1864; Oviedo 1894, n.º 268; Madrid 1956, n.º 110; La Coruña 1973, sala V, n.º 1; Lisboa 1974, n.º 24, Oviedo 1989, s/n; Madrid 1992b, n.º 671; Madrid 2000-2001, n.º XIII; Oviedo 2001-2002, n.º 316.



La narración del ocio de la burguesía en la pintura, asociada estrechamente a la irrupción de la estética de la realidad, cuenta con pocos ejemplos de interés anteriores a esta pintura de Fierros. Tal y como notó Reyer, el costumbrismo urbano de las élites fue, al margen de sus proyectos oficiales como pintores de historia, un género en auge que, sin ser su prioridad, convertía en testigos de las costumbres parisinas a los pintores que llegaron a París en estos años; su desarrollo quedó ligado, como es evidente, a los nuevos parámetros del realismo. Fierros en esta pintura se comporta como había aprendido del realismo francés, y elabora una composición vagamente narrativa, carente siquiera de anécdota. La pintura representa una escena en un palco de ópera, y se fija en aspectos de coquetería y elegancia típicos de la situación, de «la frivolidad de la vida urbana, que pasa y no deja huella», según el propio Reyer. Fierros «convierte a la mirada en el tema de cuadro», pues si el palco es un espacio ideado para la contemplación de un espectáculo, lo que allí sucede puede ser también un reclamo para la observación indiscreta. El juego llega a la paradoja con el gesto de la mujer de la izquierda que abandona la conversación para mirar, ella misma, a través de unos anteojos algo que se escapa ya a la información que puede recibir el espectador. Para Pérez Rojas, esta pintura tiene a la vida elegante como su única protagonista, y la descripción detallada y gestual de los personajes y el escenario en el principal asunto del cuadro.

Aunque el título original de la obra ya sitúa la escena en el Teatro Real de Madrid, tanto la litografía de Urrabieta publicada en *La Ilustración* (1850, n.º 48, p. 1) como la realizada por Donon permiten apreciar la decoración de los antepechos de los palcos de platea de ese teatro, similar a la del cuadro de Fierros y que por lo tanto lo identifica con uno de los espacios más exclusivos de la vida social de la Corte. En ese lugar tan señalado todos visten trajes de sociedad. Las tres mujeres llevan escote en berta. La del centro, más atenta a las modas, lo lleva guarnecido con encañonados del mismo color del vestido —detalle de tendencia justo por esos años—, mientras que la de su derecha lo adorna con encaje. La moda, como es sabido, es el componente visible del espectáculo de la vida moderna y Fierros, desde luego, no ahorra ningún detalle de los atuendos de sus personajes. De hecho, los emplea con precisión para caracterizarlos. En los sesenta se vieron las faldas más descomunales de este periodo y las tres señoras sentadas aparecen rodeadas de los tafetanes de sus vestidos, que sobrepujan sus cinturas y colmatan el espacio disponible en el palco, lo que trasmite una verdadera sensación de inmovilidad que contrasta con la distinguida vivacidad con la que Fierros anima sus gestos. Además, el pintor deja que los echarpes de dos de ellas, las de los ex-

tremos, cuelguen con elegante descuido por el antepecho del balcón del palco, subrayando así la sensación de expansión excesiva del vestuario femenino de ese momento. El pintor se sirve de los complementos para abundar en la identidad de las tres mujeres. La dama de la derecha, de espaldas, solo permite ver sus adornos con flores frescas, que parecen hacer juego con el estampado simétrico de la tela de su vestido, como sucede con la del centro. La que mira con los anteojos desinteresada de lo que suceda en su propio palco aparece con adornos más caros, en particular las notables perlas de su collar. Los caballeros también están caracterizados, la botonadura de brillantes del más joven, y su enjoyada leontina, resaltan su atractivo porte y la cruz de Santiago que lleva sobre su frac, identifica sus nobles orígenes. El de más edad, con gesto contrariado, se funde en la oscuridad del fondo de la composición, aportando, junto al gesto de la observadora, el acento narrativo más marcado a la escena de coquetería de la derecha y probablemente la parte central del argumento que se nos escapa. Entre las óperas programadas en el Teatro Real de Madrid en 1862, casualmente, se pudo ver *Don Pasquale* de Donizetti.

CARLOS G. NAVARRO

Ignacio Suárez Llanos

(Gijón, 1830 - Madrid, 1881)

Última visita de Felipe II al Escorial

1881

Óleo sobre lienzo, 295 x 470 cm

Museo Nacional del Prado (P 6629), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2022.

PROCEDENCIA: adquirido en 4000 pesetas el 19 de mayo de 1914 a Ramón Roca Suárez Llanos con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en La Coruña, Real Academia Gallega, el 18 de agosto de 1925; en 1977 se encontraba en la Diputación; fue devuelto al Museo del Prado por Orden Ministerial de 26 de noviembre de 1991. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Garnelo 1913, p. 131; Fernández de la Llana 1980, pp. 170, 196-197; Díez, Martínez y Gutiérrez 2015, p. 557.

EXPOSICIONES: Madrid 1882; Barcelona 1891, n.º 554.



Quizá por sus enormes dimensiones el cuadro, iniciado a mediados de la década de 1860, con el propósito de presentarlo a la Exposición Nacional de 1866, a la que no concurrió, no se concluyó. El pintor eligió el postrer periodo de la vida de Felipe II cuando, enfermo de gravedad, decidió viajar al monasterio del Escorial animado por la llegada allí de una colección de reliquias que había mandado recoger en Alemania. El rey fue trasladado en una litera a pie, lo que hizo que el viaje tuviera una duración de seis días, desde el 30 de junio al 5 de julio de 1598. Fray José de Sigüenza relató en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* cómo fueron el prior del monasterio, fray García, él mismo y otros frailes jerónimos, a recibirle y acompañarle en su última jornada de viaje. Tal es el momento representado por el pintor, con el bosque de la Herrería al fondo y el monasterio del Escorial más lejos. A pesar de la existencia de grabados que representan a Sigüenza no puede identificarse su rostro con el de ninguno de los frailes, que son variaciones de un modelo. También lo son los personajes que acompañan al monarca, posiblemente los miembros del Consejo de Estado, entre los que se hallaban Cristóbal de Mora, conde de Castel-Rodrigo, y Juan de Idiáquez, comendador mayor de León, cuyas facciones, conocidas por diversos retratos, no coinciden con las de los personajes pintados por Suárez Llanos. Solo las de Diego Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Liste, se parecen algo a uno de los nobles, el que está a la izquierda, explicando al fraile jerónimo. Para la imagen de Felipe II pudo haber contado, envejeciendo sus rasgos, con alguno de los numerosos retratos del rey que se encontraban en el Museo del Prado. Además, realizó diferentes «estudios, croquis y apuntes, al carbón y a la sepia» para las distintas figuras del cuadro, según una reseña anónima¹, en la que se cita también una pintura titulada *Una litera*, que puede haber tenido relación con la del cuadro.

La disposición procesional, el pausado ritmo de los personajes y el propio simbolismo del viaje sugieren una melancólica anticipación de la muerte del monarca. La composición, y también el carácter de premonición del fallecimiento del protagonista, pueden relacionarse con la obra de Carl von Piloty (1826-1886) *El viaje de Wallenstein a Eger* (Bantzen, Stadtmuseum), pintada hacia 1861-1862, de la que Suárez Llanos pudo haber conocido alguna reproducción grabada o la litografía realizada por Wilhelm Krafft en 1867. Mostraba el último viaje del caudillo Albrecht Wallenstein, que aparece también en a la izquierda del centro del cuadro en una litera porteada a mano y rodeado de su séquito, y al fondo se ve

¹ Anónimo, «La Exposición Suárez Llanos», *La Época*, año XXXIV, 11 de enero de 1882, p. 3.

igualmente el lugar en el que había de morir, el castillo de Eger. El cuadro de Piloty es más dramático, como corresponde a la inminencia de su muerte por asesinato.

En la exposición póstuma de 1882, celebrada en el cuarto segundo del que había sido Casino de Madrid, situado en la Carrera de San Jerónimo, entre el 9 y el 20 de enero de 1882, la obra fue apreciada por críticos como Alfredo Vicenti, que alabó la representación de la majestad del rey, «lívido y fiero», en su «Revista decenal» para *La Ilustración Cantábrica*². Otro crítico se refirió al acierto del cuadro, que veía «grandioso» y, aunque sin terminar, señalaba que «es poco y secundario lo que falta» y recomendó su adquisición por el Gobierno. Indicaba:

Refleja el cuadro a maravilla la severidad y la tristeza, el tedio u la taciturnidad propios de Felipe II viejo y del monasterio joven donde fue a morir. En la ejecución, si bien no existe la franqueza y desenfado de que Velázquez en lo antiguo y Rosales en lo moderno han sido maestros insignes, nótase amplitud de toque y la manera acabada, sin dar en minuciosa, de Gisbert en su buena época. La entonación y el color recuerdan también un tanto *Los Comuneros*, y aun más *Los Puritanos*³.

En efecto, la pintura muestra las características propias del estilo de las obras de la década de 1860, si bien su ejecución es enérgica. Entre las partes menos terminadas aparecen las peñas de la parte inferior derecha.

Ese cierto éxito pudo haber influido en el hecho de que Luis Álvarez Catalá tomara la composición de esta obra como modelo para la primera idea (Bilbao, Museo de Bellas Artes) y el boceto (Madrid, colección particular) de su cuadro *La silla de Felipe II en El Escorial* (sin localizar en la Nationalgalerie de Berlín), que obtuvo primera medalla en 1890.

En 1891 la obra de Llanos no fue estimada por la crítica catalana, atenta a tendencias más renovadoras, como se desprende de la que publicó José Yxart en *La Ilustración Artística*⁴. Sin embargo, en 1913, fue apreciada por el pintor José Garnelo en su informe académico, donde propuso su adquisición por el Estado a uno de los herederos del artista. Estimó favorablemente la agrupación de las figuras y el acierto de su ideación, aunque no dejó de criticar el concepto lumínico así como el inacabamiento de la obra.

JAVIER BARÓN

² Vicenti 1882, p. 2.

³ *Vid.* nota 1.

⁴ Yxart 1891, p. 324.

Paulino de la Linde

(Granada, 1837-1862 (?))

Una asturiana desplumando un pichón

1856

Óleo sobre lienzo, 98 x 80 cm

Museo Nacional del Prado (P 4058), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2022.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior derecho: «P. Linde 1856». En el ángulo inferior derecho: «5. T.».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 7 de agosto de 1856 en 2000 reales con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura. Depositado en Madrid, Escuela de Magisterio, por Real Orden de 3 de mayo de 1884. Devuelto al Museo del Prado por Orden Ministerial de 6 de mayo de 1981. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Pantorba 1980, p. 67; Pérez Sánchez 1983, p. 161; Barón 2001, pp. 69 y 364; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 319.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1856, n.º 117; Itinerante 1983-1984, n.º 46; Oviedo 2001-2002, n.º 314.



El granadino Paulino de la Linde se instaló junto a su familia en Madrid en torno a 1850. Se reconoció como discípulo del famoso pintor costumbrista Eugenio Lucas (1817-1870) y su obra, desde luego, destila cierta sumisión al desenfadado estilo de su maestro; los géneros a los que se dedicó de la Linde confirman un interés común con los del círculo de seguidores del maestro madrileño y como él, también pintó obras ante el público en poco tiempo, haciendo de su arte un espectáculo de entretenimiento típico de la sociabilidad burguesa. En su producción se mezcla el interés por el costumbrismo urbano contemporáneo —que va de las élites a la marginalidad— con el de la anécdota histórica. A lo largo de su obra se trasparenta también su proximidad a la ideología liberal, que igualmente compartió con Lucas.

Esta pintura de la colección del Museo del Prado es una de las más tempranas que se conocen de su mano, y en ella queda ya muy patente su vinculación con su maestro, fundamentalmente en el manejo brioso y seguro de la materia pictórica, en el pronunciado juego lumínico que resulta clave en su composición y, por supuesto, en la elección del argumento. La muchacha, sentada en un escalón con las piernas cruzadas, se afana concentrada en la desplumadura del ave que tiene en su regazo. Linde se esmeró particularmente en el modelado de la cabeza y en la expresión del rostro de la muchacha, como de «dulce ensoñación» a decir de Pérez Sánchez, aunque empleó una iluminación enfática a la derecha del lienzo que subraya en particular la cuidada entonación de la figura y que sume en la penumbra el fondo y evita la descripción procelosa del contenido del cesto de viandas que la muchacha tiene a su lado, todas verduras de escaso valor. Buen colorista, el pintor empleó las manchas de color del vestuario, construidas con un pigmento ligeramente empastado, como mejor recurso descriptivo, tanto en el pañuelo con el que se cubre la cabeza la muchacha como en la camisa y en el sayo; más modesto en el dibujo, describe con interés algunos detalles característicos, como los perendengues con los que se adorna la muchacha y en particular la medalla de devoción que lleva sujeta al cuello con un cordón, que abunda en el origen rural y humilde de la modelo.

La conciencia de una apariencia folclórica asturiana quedaría fijada sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta imagen, realizada por un andaluz residente en Madrid, no atiende tanto a los detalles precisos de esa preocupación de caracterización, todavía emergente, sino que retrasmite más bien la realidad típica del servicio doméstico en los escenarios de la capital. Ubicada en un rincón de la cocina, o quizá en un patio, la protagonista parece que está encargada de

limpiar y preparar los ingredientes de un guiso, pues el pichón fue, hasta mediados del siglo XIX, una de las comidas más comunes en nuestro país. Cuenta Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid*:

Los asturianos, en general, abastecen a Madrid de criados de servicio: los más finos y aseados sirven de lacayos; otros más toscos hacen de compradores y mozos de servicio, y todos por lo regular no desmienten la antigua y conocida honradez de su provincia. Son trabajadores, sufridos y solo torpes en los principios de su llegada a Madrid, aunque muy luego se enteran de sus calles, usos y costumbres¹.

El buen nombre de las mujeres asturianas como capaces para el servicio doméstico en la Corte cundió y ya en 1860, solo en el ensanche norte de la capital –en Chamberí– suponían según Pallol Trigueros la amplia mayoría de las empleadas del hogar censadas como tales en ese barrio. A pesar de la lejanía de su procedencia, eran preferidas por delante de las castellanas o de las gallegas, o de las de cualquier otro punto de España. Comenzaban a servir a la edad de catorce o quince años, que quizá sean los que apenas tenga la muchacha de este cuadro, y dejaban de hacerlo en casa ajena cuando se casaban, momento en el que muchas regresaban a sus pueblos de origen.

CARLOS G. NAVARRO

¹ Mesonero Romanos 1831, p. 68.

Joaquín María Herrero y Rodríguez

(San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1838 - Manila, 1917)¹

Un mercado en un pueblo de Asturias

c. 1876

Óleo sobre lienzo, 58 x 72 cm

Museo Nacional del Prado (P 6236), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2022.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior derecho del anverso: «J. HERRER». En el bastidor, en el larguero superior: «526», «Nº 6236».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 9 de agosto de 1876 en 1500 pesetas con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado). Depositado en el Museo Provincial de Murcia por Real Orden de 14 de agosto de 1876; devuelto al Museo del Prado por Orden Ministerial de 25 de enero de 2001. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Espinós, Orihuela, Royo *et al.* 1985, p. 166; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. III, p. 121, n.º 430; Barón 2001, n.º 324; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 292.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1876, n.º 189; Oviedo 2001-2002, n.º 324.

¹ Agradecemos la actualización de los datos biográficos del artista a Javier Barón y Pedro J. Martínez Plaza.



Joaquín María Herrer presentó esta obra a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876 junto a otra de menores dimensiones, *Vista de Luanco tomada desde el muelle*. La ambientación de ambas pinturas en Luanco revela la vinculación del artista con esta villa de la costa central asturiana, en la que realizó una estancia en 1868, ya que por entonces residía allí su mujer, Ángeles Marcher y Ruiz, y durante la que nació el hijo de ambos, también pintor, César María Herrer².

La pintura representa un pequeño mercado situado en las inmediaciones de la plaza del Doctor Cors, a la orilla de la playa de La Ribera. El pintor, tomando la vista desde este lugar, registra una parte de los edificios que conformaban la fachada marítima –muy poco alterada desde entonces–, comenzando en la casa en calada y con corredor del primer plano y rematando, al fondo, en el cabo en que se sitúa la iglesia de Santa María de Luanco.

Herrer dispone, a modo de friso, a siete mujeres que venden alimentos y cacharros en el mercado y visten trajes típicos, registrando la variedad y riqueza de las prendas características del atuendo de asturiana, como el *refaxu*, la saya, el mantón, el *dengue* o el *pañuelu* cubriendo el cabello. La figura central, única que mira al espectador, marca un eje vertical en la composición, reforzado por la *ferrada* sostenida en la cabeza, que revela su oficio de aguadora. Es apreciable en ella cierta desproporción, señalada en el catálogo cómico-crítico de la Exposición Nacional³.

Los cacharros conforman un bodegón cuyo detallismo permite identificar algunas de las más significativas manifestaciones de la cerámica española⁴: las dos cántaras de cerámica negra, exponente genuino de la alfarería tradicional asturiana, procedentes de Miranda (Avilés); las piezas de barro rojo vidriado, con seguridad realizadas en los alfares leoneses de Jiménez de Jamuz, que exportaban parte de su producción a Asturias; la jarra blanca de Manises (Valencia), decorada en azul y amarillo –probablemente con el motivo denominado «hoja del cardo»–; y el gran lebrillo que, por sus colores y tema, ha de enmarcarse en la producción de piezas polícromas «de montería» de Triana (Sevilla). Además de las producciones tradicionales, Herrer incluye loza industrial, en pleno auge en la segunda mitad

² Crabiffosse y Marcos 1991, p. 26.

³ Vallejo y Granés 1876, p. 41, n.º 189.

⁴ El estudio de la alfarería representada se basa en la información facilitada por Juaco López Álvarez.

del siglo XIX, con piezas como el aguamanil⁵ y el azucarero estampados en azul; y los platos y tazas de loza blanca apilados. Estas lozas debieron producirse en alguna de las fábricas activas en el momento, como la Real Fábrica de Sargadelos (Cervo, Lugo), la Fábrica de Pickman & Cía «La Cartuja de Sevilla» o, en la propia región, la Fábrica de loza «La Asturiana» (Gijón).

Esta recreación minuciosa de los elementos propios de la cultura tradicional manifiesta una voluntad de registro etnográfico propia de la pintura costumbrista romántica, entonces en su fase final. En este sentido, resulta significativa la deliberada imprecisión del título —el pintor nos sitúa «en un pueblo de Asturias» sin mencionar Luanco—, que debe relacionarse con el contexto oficial y madrileño en que se presentó la pintura. En la capital, Asturias era concebida como una región aislada e inexplorada, y había sido escasamente representada, salvo por notables excepciones como Francisco Javier Parcerisa, Genaro Pérez Villaamil y Charles Clifford. Por ello, Herrer buscaría apelar al interés generado por este desconocimiento, que dotaba a la región de un aura de pintoresquismo muy del gusto de la época, ofreciendo una visión prototípica de los tipos y costumbres asturianos.

LAURA BAÑOS PÉREZ

⁵ La identificación de este aguamanil puede plantear dudas, ya que su decoración evoca a las series del claroscuro azul de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. No obstante, su forma se debe más bien a una producción industrial.

Elías Martín Riesco

(Aranjuez, Madrid, 1839 - 1910)

Bacante

1871 (1871, escayola. 1882, mármol)

Mármol, 49 x 92 x 31,5 cm

Museo Nacional del Prado (E 548), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1980.

INSCRIPCIONES: firmado a la derecha de la base: «E. Martín».

PROCEDENCIA: Museo de Arte Moderno.

BIBLIOGRAFÍA: Fernández-Castañón y Marcos 1986, p. 36; Reyro 2002, p. 256; Azcue 2012, p. 358.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1871, n.º 628 (escayola).



Tras la estancia durante seis años en Roma pensionado por el Gobierno, y dos más en que continuó haciendo obras particulares, no hay certeza de si pudo haber modelado en barro esta estatua todavía en la Ciudad Eterna, si tomó allí notas para su elaboración, o si fue ya una obra ejecutada íntegramente en Madrid. Pero lo que sí es evidente es que esta escultura es el reflejo de sus estudios en Roma de 1861 a 1868, claramente influenciado por Lorenzo Bartolini (1777-1850), gran defensor del «bello ideal», junto con la impronta de su formación inicial con Sabino de Medina (1814-1888). Ambos referentes lo alejan de la carnalidad, la sensualidad o el erotismo que podía plantearse al tratar el tema propuesto, o la agitación del cuerpo que otros escultores, particularmente franceses, transmitían de modo muy realista, y a la vez romántico, al esculpir este asunto.

Es un modelado anatómico de tipo académico de gran suavidad en las formas, que busca la naturalidad idealizada, contrastando la minuciosa ejecución del desnudo adolescente de modelado terso en el cuerpo, pero con el rostro menos logrado en su expresión. No profundiza en el estudio de los músculos o de las venas, a excepción del cuello en tensión que es el que intenta transmitir un momento concreto. En el mismo sentido académico, ha planteado el estudio de plegados sobre los que apoya el brazo y rodean parte del muslo izquierdo.

Su actitud es de cierta languidez, por efecto de los vapores del vino, bebida con la que habría alcanzado la catarsis, por lo que se apoya sobre el brazo izquierdo, ha dejado caer bajo sus piernas un jarro que estaría ya vacío de vino, y sostiene en su mano derecha el pie de una copa –hoy desaparecida–, y en la izquierda una pandereta. La joven va tocada, sobre el largo y rizado cabello, con una corona de pámpanos y frutos, siendo todos ellos atributos báquicos.

En la tradición de las esculturas italianas de mitad del siglo XIX que le pudieron inspirar, apenas hay modelos de esculturas exentas donde se aprecie dónde tiene lugar el hecho, y este caso en lugar de apreciar un lecho rocoso o estar rodeada de vegetación, se plantea la figura sobre una peana completamente lisa. La composición remite y sigue la estela del citado escultor Bartolini en su elegante *Ninfa del escorpión* de 1843-1844, hoy en el Louvre, cuyo tratamiento de torso, senos y vientre, así como el acabado de las superficies corporales, es muy cercano. E incluso, en la misma línea de la *Bacante reclinada*, esculpida por Luigi Bienaimé hacia 1838 y que hoy se encuentra en el Hermitage.

Presentó ese desnudo, todavía en escayola, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, único certamen de este tipo que tuvo lugar durante el reinado de

Amadeo I. Participó junto con dos obras más, que hicieron sombra a la *Bacante*, pues fueron ambas particularmente reconocidas en la producción del escultor: *Narciso en la fuente* en escayola, y *Santa Teresa de Jesús en éxtasis*, en mármol.

Años más tarde, en 1882, ya concluida en material definitivo –en mármol–, el escultor la ofreció en venta al Estado, que la adquirió en 7500 pesetas por Real Orden de 6 de julio de 1882. En 1898 pasó al Museo de Arte Moderno de Madrid, donde aparece mencionada ya en su primer catálogo, y en 1911, por Real Orden de 30 de enero, fue depositada en la Diputación Provincial de Asturias, pasando en 1980 al Museo de Bellas Artes en Oviedo.

Martín Riesco mantuvo estas características estéticas en muchas de sus obras, donde quedó reflejado su gusto personal, y su compromiso como académico desde 1873, donde ya en su discurso de ingreso dejó señaladas sus prioridades escultóricas.

LETICIA AZCUE BREA

José Robles y Martínez

(Madrid, 1843-1911)

Florinda

1894

Óleo sobre lienzo, 91 x 55 cm

Museo Nacional del Prado (P 7450). Prevista llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2023.

INSCRIPCIONES: firmado a la derecha: «Robles» y quizá también fechado (por confirmar debido al deficiente estado de conservación de la obra). En el ángulo inferior derecho: «MAM 58 (R)».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 20 de mayo de 1905 en 1500 pesetas con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en el Consulado de Tánger el 29 de julio de 1933. El Real Patronato del Museo del Prado aprobó el 16 de marzo de 2022 su depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Anónimo 1907, pp. 52-53; Tolivar 1984, pp. 92-99, 147, 148; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 520.

EXPOSICIONES: ¿Madrid (ENBA) 1895, n.º 994; Barcelona 1896, n.º 213; Gijón 1899?



El artista abordó en diferentes ocasiones este motivo, que le procuró sus mayores éxitos. La primera, en 1892, en una obra expuesta a finales de abril en los escaparates Masaveu de Oviedo. Esta pintura se realizó del natural, pues las lilas florecen, brevemente, durante ese mes. En agosto de ese año, como revela su artículo «Borines» se hallaba allí con su familia tomando las aguas y estaba pintando otra *Florinda*. Una de las dos pudo haber sido adquirida por el indiano Segundo Álvarez, quien en 1893 poseía una *Florinda* del pintor. La otra la envió a la Exposición Universal de Chicago de 1893. En la actualidad se conserva al menos una réplica¹ de 1894, con ligeras variantes sobre la obra del Museo del Prado. En los títulos aparece, indistintamente, *La niña de las lilas* y, en algún caso, *Florista napolitana*. Esta última denominación, aunque inexacta, pone de manifiesto el punto de partida estético del artista, inspirado por las *ciocciare* que había visto y pintado durante su estancia en Italia en 1879, a semejanza de lo que había hecho numerosos artistas europeos, entre ellos los españoles Eduardo Rosales y Vicente Palmaroli. A pesar del punto de partida realista, Robles cuidó de una cierta idealización, próxima a algunas pinturas de William Bouguereau y, sobre todo, Casto Plasencia, realizadas en la colonia artística de Muros de Pravia, en cuyo marco estético se inscribe.

La modelo era la niña Florinda Fernández Miranda Alonso, nacida en Proaza (Asturias) en 1883, del matrimonio formado por el veterinario Fernando Fernández Miranda y Teresa Alonso Fernández². Sin embargo, según un testimonio que no se ha verificado en otros lugares, de Margarita Robles, hija del artista, en su autobiografía, la joven, «una preciosa muchachita campesina», fue niñera suya³; con todo, las primeras versiones, de 1892, son anteriores al nacimiento de Margarita, que ocurrió en 1894.

Es posible que se trate de la obra remitida a la Exposición Nacional de Madrid de 1895, a la de Barcelona de 1896 y a la de Gijón de 1899, donde obtuvo una medalla de oro. La crítica asturiana valoró esta pintura entre las cinco que exponía, como un «hermoso dechado de fina y delicadísima factura»⁴. Para otro crítico anónimo «es un conmovedor poema de expresión y de color, que aparece como

¹ Tolivar 1984, p. 128.

² Información proporcionada por su hija, Aida Álvarez, a J. R. Tolivar. *Ibidem*, p. 93.

³ Robles 1982, p. 25.

⁴ Vélez 1899.

la representación de aquella castiza escuela española que tanto brilló antes que el *modernismo* dominara las artes del dibujo de nuestra nación»; señalaba que estaba entre el romanticismo y el realismo y mostraba su afinidad con las novelas de Léon Daudet⁵.

La obra fue adquirida por el Estado tras un informe favorable de la Sección de Pintura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El pintor había solicitado su adquisición por el Estado para el Museo de Arte Moderno y seguramente el hecho indica que era la obra que tenía en mayor consideración. La Academia, que destacaba entre otros valores del pintor «la fina observación demostrada en sus cuadros de género» apreció el cuadro en los siguientes términos: «Pensamiento sencillo y delicado, dibujo correcto, ejecución esmerada, colorido agradable y estudio sincero del natural». Recomendó su adquisición, ya que el Museo no tenía obras del artista, en tres mil pesetas, que el Estado rebajó a la mitad. Cuando murió el artista en 1911 el cuadro estaba expuesto, y fue uno de los seleccionados por la fototipia J. Roig de Madrid para una serie de postales del Museo de Arte Moderno (n.º 32). Diez años después del fallecimiento de Robles, la parte superior de la obra fue reproducida en color por *La Esfera*⁶. Una copia bordada en sedas de colores realizada por Cristina Menéndez Carvajal obtuvo en la Exposición Universal de París de 1900 una medalla de oro⁷.

JAVIER BARÓN

⁵ Anónimo, «Robles», *El Carbayón*, año XXI, n.º 8274, 4 de septiembre de 1899, p. 2.

⁶ *La Esfera*, año VIII, n.º 369, 29 de enero de 1921.

⁷ *Gaceta de Madrid*, año CCXL, n.º 9, 9 de enero de 1901, p. 111.

Agustín Lhardy Garrigues

(Madrid, 1847-1918)

Pinos en la costa de Asturias

c. 1889

Óleo sobre tabla, 45,5 x 80 cm

Museo Nacional del Prado (P 3094), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2022.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior derecho: «A. Lhardy». En el ángulo inferior izquierdo: «T. 1080».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 3 de noviembre de 1890 en 1500 pesetas con destino al Museo del Prado. Depositado por Real Orden de 24 de noviembre de 1890 en el Palacio de la Presidencia del Consejo de Ministros. Pasó al Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas. Depositado en el Consulado de Tánger el 29 de julio de 1933. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Comas 1890, pp. 24-25; Picón y conde de San Román 1890, pp. 59-61; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 318.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1890, n.º 497; Oviedo 2001-2002, n.º 328.



La obra evidencia la evolución del artista desde su primera etapa en la década de 1870, en la que seguía fielmente el magisterio de Carlos de Haes, hasta una interpretación más cercana a la de las obras de Casto Plasencia, con quien pintó en la colonia artística de Muros de Pravia, especialmente en 1888 y 1889. Lhardy formaba, con Alfredo Perea y José Robles, el grupo de artistas mayores que acompañaban a Plasencia. Los colores suaves que aquí empleó se acercan también a cierto paisajismo francés que apreciaba el artista, quien había pintado poco antes *El Sena en Meudon (París)*. La evolución del pintor hacia una mayor finura descriptiva iba asociada a una búsqueda de un cierto preciosismo de paisajes muy serenos y como encantados. A pesar de cierto carácter abrupto de este paisaje, en los altos que protegen San Esteban de Pravia, con las rocas descarnadas por la erosión, domina una visión armónica y plácida, explícita en la suave caligrafía de las ramas horizontales de los pinos, entretejidas con sutileza ante un cielo de cambiantes y cuidadas entonaciones, en el que dominan unos delicados azules muy propios del clima cantábrico.

En su envío de cuatro paisajes a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, entre los que destacaba este, varios críticos percibieron la transformación del artista: «Aquella manera tosca, sin ser amplia; aquel procedimiento de copiar las grandes masas sin cuidarse de los detalles, ha sido sustituido por una factura fina y delicada, donde dentro de la masa general se ve el dibujo del detalle más nimio e insignificante»¹. Del mismo modo, Jacinto Octavio Picón señaló:

Ambos cuadros están justos de luz, tienen ese ambiente y frescura propios de todo trabajo hecho ante el natural sinceramente observado y denotan por la elección del lugar y el modo de interpretarlo un buen gusto que va llegando a su completa formación. Lhardy, juzgándole por estos trabajos, ha perdido enteramente aquella tonalidad negruzca, aquella hechura poco consistente de que adolecían sus anteriores obras, adquiriendo un sentimiento de la luz y una solidez y fineza de ejecución que le dan en entrada en el grupo de nuestros buenos paisajistas. [...] se nos antoja superior el [paisaje] que representa un cerrillo coronado de pinos, por cierto primorosamente dibujados, al través de cuyos troncos brilla la luz, que luego resbala dulcemente, modelando las sinuosidades del terreno².

Y añadía, en el libro que publicó: «La mancha total de color es jugosa y fresca, como si las hierbecillas y arbustos estuvieran humedecidos en las salitrosas ema-

¹ Comas 1890, p. 25.

² Picón 1890, p. 1.

naciones del mar cercano»³. Francisco Alcántara señaló que el paisaje estaba «más estudiado que los anteriores del autor, y [...su] delicada factura y finos grises atenúan algo la bravura de la naturaleza asturiana»⁴. Por su parte Luis Alfonso indicó:

De los tres paisajes de Lhardy es, a no dudar, el mejor, siendo finos de entonación y de hechura los otros, el que copia unos pinos en la costa de Asturias. Es de sentir que el pintor no haya curado de monotonía a aquel trozo de naturaleza, rompiendo las dos líneas paralelas de los árboles y el terreno, y alterando la lisura e igualdad de todo el primer término, de uno a otro lado, con cualquier figura u objeto; pero si esto es verdad, lo es igualmente que color y claroscuro encantan, -aquél por lo fresco y lo justo, este por lo discreto y apropiado-, y que el pincel, al crearlos, ha descubierto finezas no menos encantadoras⁵.

La Exposición de Bellas Artes se inauguraba en mayo, de modo que es seguro que el artista comenzó el cuadro durante el verano anterior, el de 1889. Una noticia de la prensa local⁶ señalaba que el artista había llegado ya a Oviedo antes del 8 de julio, con tiempo suficiente para aprovechar el verano en la localidad de Muros, como había hecho, igualmente, el verano anterior, y como haría asimismo el siguiente. Esa campaña de 1889 fue una de las más fértiles de Lhardy en Asturias. Se conoce, al menos, un estudio preparatorio para esta obra, que representa la parte central hacia la izquierda, con el roquedo y los pinos (Madrid, colección particular). En el cuadro definitivo desarrolló mucho más los árboles, y pintó su ramaje desarrollando un gusto por el arabesco lineal.

JAVIER BARÓN

³ Picón y conde de San Román 1890, p. 60.

⁴ Alcántara 1890, p. 1.

⁵ Alfonso 1890, p. 2.

⁶ Anónimo, «Sección local», *El Carbayón*, año XI, n.º 3513, 8 de julio de 1889, p. 3.

Antonio Amorós y Botella

(Alicante, 1849 - Madrid, 1925)

Unas lavanderas en Candás (Asturias)

1886

Óleo sobre lienzo, 241 × 140 cm

Museo Nacional del Prado (P 4828), depositado en el Museo de Bellas Artes desde 2022.

INSCRIPCIONES: firmado en la parte inferior central: «A. Amoros. 86». En el ángulo inferior izquierdo: «T. 731» (inventario del Museo de la Trinidad).

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 16 de diciembre de 1886 en 2000 pesetas con destino al Museo del Prado. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de San Eloy, Salamanca, por Real Orden de 23 de septiembre de 1896 y devuelta al Museo del Prado el 30 de mayo de 1990. Depositado en Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid, por Orden Ministerial de 26 de abril de 2002 y devuelto al Museo del Prado por Orden de 16 de abril de 2021. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional de Pintura y Escultura 1889, n.º 14; Museo Nacional del Prado 1990-1996, vol. III, n.º 731; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 68.

EXPOSICIONES: Oviedo 2001-2002, n.º 325.



Esta obra remite inevitablemente a *Lavandera de la campiña romana* o *Lavandera de la Scarpa* (Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina) pintada por este artista alicantino en Roma en 1880 y de medidas similares. No solo por el propio argumento, sino también por el tipo de composición, en vertical, con el cauce fluvial corriendo de un lado a otro de la misma y con las edificaciones colocadas en ambos extremos sobre la línea del horizonte, cuya disposición permite que el celaje ocupe un tercio del total. Además, la posición de aquella lavandera romana – que se encorva para retorcer la prenda – se repite en este otro cuadro en la niña del fondo.

El formato elegido no deja de tener cierta originalidad, ya que para este asunto era mucho más frecuente la disposición horizontal, como hizo en este mismo año Casto Plasencia (*Las lavanderas*, mercado del arte, 2011), realizado durante su campaña estival en la colonia de Muros de Nalón. Entre 1884 y 1890 en esta localidad asturiana se congregaron diferentes pintores españoles, que dedicaban los meses de verano a pintar paisajes y cuadros de costumbres, con figuras que adoptaban en ocasiones un carácter monumental.

El asunto, el estilo y la cronología de esta obra nos llevan inevitablemente a relacionarla con el trabajo en esa colonia, que para 1886 comenzaba a dar sus primeros frutos. Sin embargo, no está documentada la presencia de Amorós allí y, de hecho, dentro de lo que actualmente se conoce de su catálogo, este sería el único cuadro pintado en Asturias, aunque sabemos que viajó por diferentes lugares de la geografía española. El título que figura en la real orden de adquisición del cuadro –y que se ha mantenido desde entonces– fue dado por el artista en el momento de la venta, que no se realizó tras haber sido presentado previamente en ninguna exposición. Esto también supone una vía de entrada muy singular e implica que la obra carezca de fortuna crítica contemporánea, lo que quizá hubiera aportado algunas claves para su interpretación. Sin embargo, es posible que el cuadro represente la localidad de El Valle, trece kilómetros más al sur de Candás, pero dentro del actual concejo de Carreño. En efecto, el perfil de la espadaña de la iglesia, y la silueta de esta, con un cuerpo más elevado en la cabecera, parecen responder al templo dedicado a santa Eulalia de esa localidad. Este edificio se encuentra ubicado muy cerca del arroyo Verún, acaso el mismo en el que lavan las jóvenes, que divide esta población de La Sierra. Al lado del Verún y muy cerca de la iglesia se sitúa un lavadero, conocido como el de la Ponte Piedra, que quizá sea el edificio con cubierta a dos aguas que queda detrás de las lavanderas del fondo. Tampoco puede descartarse que se trate de El Pieloro o Piedeloro, en el

mismo concejo y a tan solo cuatro kilómetros de Candás, aunque en este caso el curso del río (Arroyo del Noval) se encuentre más distanciado de la iglesia (la de Santa María) que en El Valle, y la espadaña de este templo no tenga ni tanto desarrollo ni tanta altura como la representada por Amorós.

Al igual que los pintores de la colonia de Muros, Amorós centra su atención en las mujeres, y ofrece una visión amable sobre sus tareas cotidianas, desarrolladas en plena naturaleza. El tratamiento de la figura de primer término, que ha dejado momentáneamente su trabajo mientras mira a sus compañeras, comparte la monumentalidad propia de algunos de los artistas de este núcleo, y la convierte en la verdadera protagonista del cuadro. El artista presenta aquí un sentido del color más fresco y vivo del que estaba acostumbrado a emplear, como develan las entonaciones verdosas, de gran variedad, y también una mayor luminosidad, a pesar del carácter atemperado de esta. Aun así, no renuncia a su peculiar forma de dibujar y contornear las figuras, que crea perfiles a veces excesivamente marcados en algunas partes.

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

Julia Alcayde Montoya

(Gijón, 1855 - Madrid, 1939)

Frutas

1911

Óleo sobre lienzo, 72 x 106 cm

Museo Nacional del Prado (P 6346). Prevista llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2023.

OBSERVACIONES: firmado en el ángulo inferior izquierdo «Julia Alcayde / 1911». Al dorso: «1504», «Madrid», sobre el larguero superior del bastidor y «Nº 10», sobre el larguero inferior. Etiqueta al dorso, sobre el larguero superior con la inscripción: «Exposición Santander/ 26 (a otra mano y otra tinta)/ Frut[una letra ilegible]s ole [falta papel]/ por Dª Juli [falta papel] lcayde/ 2.000 pesetas».

PROCEDENCIA: legado de la autora con destino al Museo de Arte Moderno de Madrid; aceptado el 3 de enero de 1940. Depositado en Madrid, Instituto Ramiro de Maeztu, por Orden Ministerial de 14 de febrero de 1941. Devuelto al Museo del Prado por Orden Ministerial de 2 de marzo de 2006. El Real Patronato del Museo del Prado aprobó el 16 de marzo de 2022 su depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Alperi 1974, p. 105; Barón (ed.) 1996, pp. 810-811; Suárez 2002, p. 263; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 49; Navarro (ed.) 2020, p. 334.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1912, n.º 15; Madrid 2020-2021, n.º 94.



Nacida en Gijón pero formada en Madrid, Alcayde fue la primera mujer asturiana del siglo XIX en convertirse en una pintora reconocida públicamente a través de las convocatorias de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, a las que concurrió con frecuencia y en las que cosechó numerosos éxitos. También lo hizo a otros certámenes privados, como a las exposiciones del Círculo de Bellas Artes y el Salón de Otoño, en los que destacó igualmente con su producción artística, casi siempre orientada a la pintura de flores y bodegones, aunque practicó puntualmente el paisaje autónomo y realizó varios retratos al óleo y al pastel. Su buen nombre le facilitó el contacto de escritores e intelectuales de su tiempo, como Emilia Pardo Bazán o Antonio Fernández Grilo, quien le dedicó varios encomios; su prestigio como bodegonista le llevó a participar en la representación española de numerosas exposiciones internacionales, como en Chicago (1893), Bruselas (1910), Buenos Aires (1910), Roma (1911) y Múnich (1913).

Alcayde plantea sus composiciones más ambiciosas ambientadas siempre en la naturaleza, mezclando en lo posible el bodegón que las protagoniza con un contexto de paisaje. En una de las más destacadas de su producción, la que conserva el Museo Casa Natal de Jovellanos en Gijón, *El puesto de mi calle* –por la que recibió una segunda medalla en la Nacional de 1899–, el paisaje tiene un amplio desarrollo que interpela a la propia composición del bodegón dándole un contexto popular, muy narrativo. En el caso de la pintura del Prado, la composición alude a la naturaleza de un modo mucho menos concreto, aunque la posición de los elementos, sobre la hierba del suelo y ante los troncos de unas vides mezclados con sus hojas y sus brazos, remite al escenario de la cosecha de otoño, en concreto a la vendimia; la pintora, sin embargo, ha recortado el escenario a la mínima expresión, concentrándose en un primer plano de los elementos de la composición. El tratamiento expresivo de las pinceladas del paisaje contrasta con lo contundente de las frutas, realizadas con una gran firmeza de dibujo, pero con la que quizá pueda considerarse su ejecución más libre y segura. El bodegón, compuesto por melocotones, uvas, ciruelas y granadas debió de ser realizado en torno al mes de septiembre, cuando la cosecha puede hacer coincidir esas existencias. La autora se concentra en la representación de las texturas diferentes de las frutas a través de una descripción realista que insiste en la propia sensualidad de cada elemento. Así, caracteriza las diferentes calidades de sus pieles distintas con una pincelada fluida y ligera que huye de un acabado detallado, trabaja con trazos matéricos y recrea las gamas de color a través de líneas fundentes de óleo muy licuado, cuyo resultado es de singular atractivo dentro de su obra más madura.

Fechado este cuadro en 1911, la pintora lo envió –junto a tres obras más– a la Exposición Nacional de Bellas Artes del año siguiente, donde fue bien recibido y de hecho apareció reproducido en su catálogo; el crítico Salmeán la calificó de maestra por su aquilatada calidad. En el certamen en que las primeras medallas recaeron en Santiago Rusiñol, Elías Salaverría, Enrique Martínez Cubells y José María Rodríguez Acosta, Julia Alcayde fue premiada con una medalla de segunda clase por este cuadro, la segunda de esa categoría que recibía. El tribunal que la premió lo presidía precisamente Sebastián Gessa, uno de los pintores más prestigiosos en ese género –y el único que había obtenido hasta entonces una primera medalla por él–, por lo que el reconocimiento tendría un particular interés para la gijonesa, que veía así culminada su trayectoria pública y la convertía con ese doble premio en una de las mujeres artistas mejor valoradas hasta entonces. En ese mismo certamen obtuvo una medalla de tercera clase Flora López Castrillo por su ensoñada *Marina* (Museo Nacional del Prado, P 4016); dos discípulas de Gessa –quien se preciaba de ser maestro de muchas pintoras– que concurrieron también a ese certamen vieron sus obras tratadas de manera muy distinta y por debajo de Alcayde. Adela Ginés obtuvo una de tercera por su pintura *Salir de picos pardos*, y Marcelina Poncela, que presentó su *Flor de invernadero*, quedó sin premiar.

El Estado, sin embargo, no adquirió la pintura de Alcayde. Fue legada por la autora al ya desaparecido Museo de Arte Moderno en una estrategia seguida al final de su vida de donaciones y legados de su propia obra, de modo que quedara representada en distintas instituciones españolas de su interés.

CARLOS G. NAVARRO

Andrés Cánovas y Gallardo

(El Pardo, Madrid, 1856 - doc. hasta 1890)

Paisaje (A orillas del Guadalquivir)

c. 1886

Óleo sobre tabla, 17 x 28 cm

Museo Nacional del Prado (P 6810), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1979.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Canovas / Sevilla». En el ángulo inferior derecho: «T. 728», «MAM 9 (C)» (inventarios del Museo de la Trinidad y del Museo de Arte Moderno).

PROCEDENCIA: adquirido por Real Orden de 7 de diciembre de 1886 en 1000 pesetas con destino al Museo del Prado. Depositado en la Diputación Provincial de Oviedo por Real Orden de 30 de enero de 1911. En 1979 pasó al Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Museo Nacional de Pintura y Escultura 1889, n.º 46; Museo de Arte Moderno 1899, n.º 55; Museo de Arte Moderno 1900, n.º 62; Barón 2002, p. 55; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 120; Fernández Lacomba 2019, p. 378.



Andrés Cánovas es un destacado paisajista del último cuarto del siglo XIX y, junto con Emilio Sánchez Perrier, fue el más relevante en la ciudad de Sevilla durante ese periodo. A pesar de ello, no se conocen demasiadas obras de su mano, la mayoría de las cuales están vinculadas a Alcalá de Guadaira y a la ciudad hispalense, donde firma esta pequeña tabla, pintada posiblemente ante el natural.

Ofrece una vista de la ciudad tomada desde el barrio de Triana. Esta visión cambió radicalmente pocos años después debido a la construcción del puente de San Telmo, que uniría ambas orillas, en el lugar que aquí ocupa el primer término. El río Guadalquivir y la Torre del Oro, cuya silueta se refleja en el agua, son los protagonistas de la composición. La masa arbolada de primer término corresponde a los jardines de Cristina, abiertos en 1830, y al paseo de las Delicias. En la margen derecha del río aparecen diferentes embarcaciones, pues en este lugar existía ya entonces un embarcadero, al que corresponde la construcción que delimita el cauce por ese lado.

Aunque Cánovas decide pintar la ciudad desde el sur, al igual que habían hecho otros pintores a partir del Romanticismo –como Manuel Barrón Carrillo–, y en efecto, dispone el río y la Torre del Oro en la parte derecha, su imagen de la ciudad dista mucho de la de estos. Su punto de vista, más cercano, le lleva a suprimir gran parte de los principales monumentos en beneficio de una visión más inmediata y sincera. Además, al igual que en otras de sus obras, Cánovas emplea un colorido sobrio y una entonación apagada, pues, de hecho, algunos de sus paisajes están pintados tras la caída del sol. Aquí opta por un celaje grisáceo, cuya densidad –marcada mediante una pincelada muy empastada– parece preludiar la llegada inminente de la lluvia y contrasta con la forma sutil de representar la vegetación. Cánovas consigue de esta forma una visión melancólica de la ciudad hispalense, muy diferente a la que habían mostrado los pintores de las generaciones anteriores pero que comulga con los principios del núcleo de artistas al aire libre de Alcalá de Guadaira, con el que estuvo relacionado, pues, como se ha dicho, trabajó en esta localidad sevillana muy a menudo. Su estilo, perfectamente condensado en esta pequeña obra, devela la plena asunción de esa forma de mostrar la naturaleza en completa calma y quietud y mediante un colorido atemperado.

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA



Cat. 40. Detalle.

Tomás Campuzano Aguirre

(Santander, 1857 - Becerril de la Sierra, Madrid, 1934)

Ribera de Cudillero

1884-1885

Óleo sobre lienzo, 80 x 56 cm

Museo Nacional del Prado (P 5371). Prevista llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2023.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «T. Campuzano. / 1885». En el ángulo inferior izquierdo: «T. 663».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 20 de junio de 1885 en 750 pesetas con destino al Museo del Prado. Por Real Orden de 19 de julio de 1886 fue depositado en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. En 1979 se hallaba en la Universidad de Santiago de Compostela. El Real Patronato del Museo del Prado aprobó el 16 de marzo de 2022 su depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Santander-Madrid 2000, pp. 84 y 142 (fechándolo en 1889); Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 117.

EXPOSICIONES: Madrid 1884-1885, n.º 966; Santander-Madrid 2000, n.º 16.



En el verano de 1884 Tomás Campuzano recorrió, junto con Casto Plasencia y Alfredo Perea parte de Asturias para pintar varios cuadritos¹. Este fue el núcleo original de la colonia artística de Muros, junto con Tomás García Sampedro, que había invitado a su maestro Plasencia a Muros, y José Robles, que llegó a Asturias a finales de agosto. Tanto Perea, que pintó un *Puerto de Cudillero*², como Campuzano, trabajaron en aquella localidad, una de las más pintorescas de la costa central de Asturias. El pintor santanderino, hijo de un ingeniero de Caminos, ya en esa primera campaña dibujó los trabajos del muelle en construcción³. Además, realizó algunos óleos. Dos de estos, junto a otro titulado *En San Esteban de Pravia*, donde pintó también Plasencia en ese verano una obra titulada *San Esteban de Pravia* (Museo Nacional del Prado, P 4583), los presentó a la Exposición Literario-Artística celebrada a finales de 1884 y principios de 1885 en Madrid. Las obras fueron consideradas por la crítica como «frescas marinas»⁴, entre ellas un cuadro titulado *En Cudillero*, juzgado «muy bonito y rico en detalles»⁵, y este otro, con el título *Ribera de Cudillero*. Ambas obras, la de Plasencia y la de Campuzano, fueron adquiridas a finales de la primavera siguiente para el Museo del Prado. Es posible que el pintor fechase entonces la pintura como de 1885, aunque la hubiera presentado previamente a aquella exposición en noviembre de 1884.

La obra representa, desde la playa, la fachada marítima de la localidad. Bajo las casas, pintorescamente apiñadas sobre los contrafuertes, el pintor representó con luz de mediodía los trabajos de la vuelta de la pesca en el momento de halar los botes para sacarlos a tierra. Como es habitual en su obra, los colores son muy claros y la ejecución, bastante suelta. Al fondo, al oeste, los cantiles del silúrico y devónico, aparecen con una presencia imponente y desnuda. No se ve el espigón del muelle, entonces aún en obras, que quedaría hacia el este, a la derecha. Las figuras tienen menor protagonismo que el paisaje, pero cuidó en las dos mujeres del segundo término de representar la vestimenta popular, así como el calzado, en una de ellas, con madreñas.

¹ *El Carbayón*, año VI, n.º 1034, 7 de julio de 1884.

² En la exposición Madrid 1884, n.º 1400.

³ Xilografiado por Tomás Carlos Capuz para *La Ilustración Española y Americana*, año XXVIII, n.º 66, 15 de diciembre de 1884, p. 364.

⁴ L. A., «La Exposición de Escritores y Artistas. Bellas Artes», *La Época*, año XXVI, n.º 11 648, 18 de diciembre de 1884, p. 1.

⁵ Anónimo, «Artes y ciencias. Sociedad de Escritores y Artistas. Exposición Literario-Artística, Sala Tercera.- III», *La Iberia*, año XXXI, n.º 9087, 3 de diciembre de 1884, p. 2.

El interés en esta composición llevó al artista a realizar un aguafuerte con un encuadre y una iluminación similares en donde las sombras del primer término son muy parecidas. Sin embargo, varió las figuras y la disposición de las lanchas e introdujo unos asnos de cargadas alforjas. El título del grabado, *Ribera de Cudillero* (aguafuerte, cobre. Calcografía Nacional) es el mismo que el del cuadro y hace el número 20 de su colección *Del Cantábrico*, en la que es una de las escasas obras que pueden localizarse por su título. Aun volvió sobre la misma composición en 1894, cuando presentó a la exposición que organizó en Bilbao el Círculo de Bellas Artes de Madrid tres obras, una de las cuales tenía ese mismo título. A juzgar por un grabado reproducido entonces, la composición, también vertical, era muy parecida, variándose, de nuevo, las figuras.

JAVIER BARÓN

Tomás Campuzano y Aguirre

(Santander, 1857 - Becerril de la Sierra, Madrid, 1934)

Marina

c. 1885

Óleo sobre tabla, 33 x 25 cm

Museo Nacional del Prado (P 4261), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2022.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior izquierdo: «T. CAMPUZANO».

PROCEDENCIA: donación de Juan Sánchez de la Campa y González al Museo de Arte Moderno en 1936. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 117.

EXPOSICIONES: Madrid 1975, n.º 731; Santander-Madrid 2000, n.º 29.



Licenciado en derecho y funcionario —efímero— de Hacienda desde 1879, Campuzano pertenecía a un círculo pequeño-burgués donde al principio no le resultó fácil dedicarse al arte, por lo que tuvo que formarse como pintor mientras culminaba sus estudios de jurista. Alumno de Carlos de Haes, fue uno de sus discípulos con más independiente personalidad artística; alcanzó más prestigio como grabador —técnica que también dominaba su maestro— que como pintor. Formado en su círculo de *plenairistas*, el pintor santanderino desarrolló una notable carrera de pintor de marinas y en particular se mantuvo sobre todo atento a las vistas de los puertos y las costas, a lo que consagró la mayor parte de su trayectoria de pintor y de grabador. Así, es lógico que estuviera muy interesado precisamente por la experiencia de la colonia artística de Muros del Nalón de la que formó parte desde 1884 y que, junto a Casto Plasencia y a Alfredo Perea, recorriera y pintara ampliamente la naturaleza del Principado. Campuzano fue profesor de Grabado de la Escuela Nacional de Artes Gráficas y, desde 1893, administrador de la Calcografía Nacional. En 1897 alcanzó una segunda medalla en la categoría de Grabado por una docena de aguafuertes titulados *Del Cantábrico*, cuyas láminas pertenecen hoy a la Real Academia de San Fernando.

Como hace a menudo, Campuzano ha compuesto la escena en vertical, definiendo vagamente la geografía con dos manchas pardas que no permiten identificar en concreto el escenario en el que transcurre la acción. Para la descripción del cielo reservó una gama de azules grisáceos que mezcla con verdes vítreos en el agua, en particular en torno a las zonas sombreadas entre las embarcaciones, en las que usa ese verde puro, como hizo a menudo en las obras de esta década. En la bahía pueden apreciarse dos grandes buques, descritos sintética pero precisamente. El primero de ellos está fondeado, amarrado a una boya por la estacha del largo de popa, rigurosamente dibujada, lo que delata su buen conocimiento de la navegación. Se trata de un vapor de dos palos al que regresan cerca de una docena de botes con el personal de dotación que ha debido bajar a tierra a pasear, pues no portan bultos ni equipaje notable. Campuzano definió las figuras con hábiles golpes de pintura, entonados y modelados con un punteo que maneja con destreza colorista. El barqueo de los botes se dirige desde el muelle a la escala real del vapor, que de nuevo se reconoce nítidamente en la banda de estribor. Por la banda de babor llega desde la bocana el segundo buque, con las velas desplegadas, representado en plena maniobra de acceso al puerto. El pintor empleó una delgada película de pintura para la descripción de este otro barco, que trasparenta en las velas la tabla del soporte. La imagen, por tanto, evoca un atractivo momento de movimiento sincrónico de las embarcaciones del puerto que se repite en ocasiones

en las obras del maestro. Así, una composición muy parecida puede apreciarse en el *Carguero Avilés* de 1885, dedicado a Ángel Avilés y conservado en el Museo de Córdoba junto a un destacado dibujo de su producción titulado *Abordando el carguero* que presenta una imagen muy similar a la de la pintura. Ese dibujo emparenta a su vez con la estampa *Barca de remos* (Madrid, Calcografía Nacional), que parece derivar por fin en la estampa publicada por *La Ilustración Española y Americana* en 1886 y llamada *En la Ría de Bilbao*. La proximidad con este pequeño conjunto, situado entre 1885 y 1886, permitió proponer una fecha a la obra del Prado.

La forma tan característica que ofrece el primero de los dos buques, y en particular su cubierta de popa –que Campuzano ha descrito empleando el tono del propio soporte sobre el que ha dibujado las trazas–, recuerda la apariencia del tristemente famoso *Cabo de Machichaco*, un vapor construido en Newcastle en 1882 y que, adquirido por la compañía naviera Ybarra junto a otros tres gemelos suyos, cubrieron entre todos la línea de cabotaje Bilbao-Sevilla desde 1885, fecha en que se estima que Campuzano realizó esta pintura. El pintor representa, visto desde el espejo de popa, un flamante barco de muy parecido aspecto al que años después, en 1893, protagonizó a su paso por Santander la mayor tragedia civil española del siglo XIX.

CARLOS G. NAVARRO

Ignacio Díaz Olano

(Vitoria, 1860-1937)

Agosto

1899

Óleo sobre lienzo, 200 x 290 cm

Museo Nacional del Prado (P 6811), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1979.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior izquierdo: «I. Díaz / 99». Al dorso: «258».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 8 de junio de 1899 por 3500 pesetas con destino al Museo de Arte Moderno de Madrid. Depositado en la Diputación Provincial de Oviedo por Real Orden de 30 de enero de 1911. En 1979 pasó al Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Pantorba 1980, p. 169; Arcediano Salazar 2001, n.º 84; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 148.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1899, n.º 224; Vitoria 2001-2002.



No puede decirse que Díaz Olano fuera un pintor ajeno a los sucesos de la política. El mismo año en que pintó este cuadro de la colección del Museo del Prado aspiraba a ser elegido como edil en la ciudad de Vitoria por el partido republicano federal. Lo hacía en las elecciones municipales de 1899, convocadas como parte de la crisis política que sacudió al país tras la pérdida de 1898. Puede parecer paradójico que su pintura muestre un compromiso con el relato de la vida rural que, de acuerdo con los avances de la pintura de su tiempo y el alcance de la pintura de denuncia, cabría calificar de tibio respecto a los discursos reivindicativos o de denuncia que otros artistas estaban llevando a cabo ya entonces.

El verano de 1897, recién regresado de Italia, Díaz Olano se instaló en el concejo de Estarraña a las afueras de Vitoria, donde contempló con rigurosa disciplina las labores del campo. Volvería a ese lugar los dos o tres veranos siguientes, siempre con la misión de pintar escenas de la vida campesina. Durante esas estancias estivales realizó tres de las obras más destacadas de su carrera: *El Ángelus* (Museo de Álava), *La trilla en Álava* (en paradero desconocido) y esta obra, junto a un pequeño conjunto de composiciones algo menos ambiciosas pero que versan igualmente sobre las labores rurales que pudo ver en esa localidad. Estas pinturas de Díaz Olano en las exposiciones de Madrid escenifican la nobleza del campesinado alavés como parte de un discurso político de exaltación de la identidad vasca, por lo que resulta coherente que no asumiera el tono de denuncia que los pintores sociales ya habían editado a estas alturas para acercarse desde una perspectiva bucólica idealizada que pretendía mirar poéticamente a los agricultores euscaldunas. Así, en *Agosto*, puede verse un plácido momento de diversión durante el final de la cosecha del trigo. El interés por la expresiva felicidad de las campesinas encargadas de realizar los duros trabajos de la recogida de la mies, que centra la obra, traslada la escena desde el costumbrismo o el tipismo de fin de siglo a una arcadía rural propia del discurso con el que Díaz Olano estuvo comprometido y que permite entender la posición desde la que debió pensar estas iconografías.

Bajo el implacable sol del mediodía unas muchachas se divierten en una era cercada. Después del aventado de la paja, varios personajes al fondo se afanan en llenar con ella un carro, seguramente destinada a forraje de animales o para hacer estiércol. En el primer término de la composición, una de esas mujeres se lanza de espaldas sobre los restos secos de la planta del cereal, mientras sus compañeros ríen atentos su broma y otra mujer, muy cerca de ella, parece haberla empujado para divertirse. Una tercera, que sostiene una brazada de trigo en una horca junto

a ellas, se gira para mirarlas. Para esas tres figuras femeninas principales, en un alarde idealista coherente con el tono de la obra, posó al parecer la misma mujer, la modelo Maria Antonia Proietti, que era –según los biógrafos del pintor– una viuda italiana que acompañó a Díaz Olano a su vuelta de Roma. Con ella trabajó para un buen número de sus pinturas por esos años, aunque también se conoce que por entonces posó para él otra mujer de Estarrona, Luisa Buesa. Alguno de los dibujos que realizó el artista en Estarrona, con campesinos realizando labores de recogida de la paja, comparten un planteamiento muy próximo al de esta composición, debió servir al artista como documentación para este trabajo.

Uno de los críticos más destacados que se ocupó de la concurrencia de obras a la Exposición General de 1899 –en la que se premiaron obras de Pinazo, Bilbao o Menéndez Pidal– escribió:

El sol, la impintable luz del sol, obsesiona a la mayoría de nuestros pintores. Producir en la retina del espectador efecto análogo al que produciría la realidad misma, he aquí todo el ideal estético de buen número de los artistas que concurren a este certamen; y para lograr ese efecto buscan asuntos *ad hoc* (...) tengan o no algún valor desde el punto de vista del sentimiento.

Parece aludir claramente al cuadro de Díaz Olano, que se valoró por otros por causar «tal impresión de luz exuberante y verdadera que, en los primeros momentos de contemplación, nadie se fija en los detalles».

CARLOS G. NAVARRO

Manuel Antonio Menéndez Entrialgo

(San Andrés de la Pedrera, Gijón, 1861 - 1925)

El mejor amigo

1899

Escayola, 87 x 71 x 86 cm

Museo Nacional del Prado (E 900). Prevista llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2023.

INSCRIPCIONES: en la peana, en el frente: «EL MEJOR AMIGO».

PROCEDENCIA: Museo de Arte Moderno. El Real Patronato del Museo del Prado aprobó el 16 de marzo de 2022 su depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Madrid (ENBA) 1899, n.º 43; Pantorba 1980, p. 170; Reyero 2000, p. 304; Reyero 2002, p. 260.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1899, n.º 43.



Estado de la obra antes de su restauración.

La diversidad de obra y temática en la producción de Menéndez Entrialgo no orientan el motivo por el que pudo elegir este tema en 1899. Quizá lo acometió siguiendo la línea del éxito de los temas cotidianos y menos trascendentes que pudo conocer en Italia, donde el final del siglo XIX se esculpieron gran cantidad de obras en este sentido por escultores de muy diversas procedencias. Y en especial la representación de niños desnudos en escenas de la vida cotidiana, que entre otros probablemente conoció a través de las esculturas de Vincenzo Gemito.

Presentó la escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, y obtuvo la tercera medalla, aunque apenas gozó de eco en la prensa especializada. A pesar de no recibir el máximo galardón, el Ministerio de Fomento, responsable de las adquisiciones de obras de arte, decidió comprarla junto con otras pinturas y esculturas presentadas a este certamen, con destino al Museo de Arte Moderno por Real Orden de 28 de junio de 1899, en la cantidad de mil quinientas pesetas.

Representa un desnudo juvenil dentro de la búsqueda del realismo, un asunto de la vida contemporánea en el que el niño se sitúa en una silla que no parece muy cómoda, y está recostado sobre una tela extendida por detrás de su espalda. Reyero sugiere que el joven podría estar posando entretenido con un libro y que, cansado de la misma posición, se habría quedado dormido, y que el escultor planteó en esta obra con «las imperfecciones propias de una percepción moderna, y la somnolienta dejadez lo acentúa más, pero la circunstancia remite a un dulce pasado melancólico. Por todo ello, es una imagen “imperfecta” del ideal clásico masculino, inseparable de la estética finisecular»¹.

Se trata de una obra importante en su trayectoria por el formato y porque, en los años siguientes, hay pocas referencias a sus obras escultóricas al margen de las presentadas a varios certámenes nacionales, al dedicarse casi al completo a la enseñanza.

El Museo de Arte Moderno ya incluyó esta obra entre sus fondos al publicar el catálogo al año siguiente, en 1900, y sorprendentemente figura anotado en el texto impreso «(en depósito)», dato que no ha podido ser contrastado pues no hay información sobre este extremo.

¹ Reyero 2000, p. 304.

Pocos años después, fue depositada por el Museo de Arte Moderno, junto con cinco esculturas más, todas ellas en buen estado de conservación, en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, por Real Orden de 11 de julio de 1908, donde fueron entregadas el 29 de julio de ese año. Se iban a instalar en un nuevo museo que se había proyectado en 1900, que todavía tenía una sede inadecuada con falta de espacio, y que cambió años después.

No consta si en el pasado estuvo expuesta, no parece, y sí está documentado que en 1969 se encontraba en los almacenes. Se fue observando un paulatino deterioro de la obra almacenada, que no estaba en buen estado, en las revisiones que el Servicio de Depósitos del Museo del Prado realizó desde 1990, llegando a encontrarse en un estado muy perjudicado, pues además de las fracturas, fragmentaciones y faltas, sufrió una importante alteración debido a la humedad causada por el temporal que inundó la ciudad el 31 de marzo de 2002.

Dado que está realizada por un escultor asturiano, y que no tenía una vinculación histórica, temática o de otro tipo con Santa Cruz de Tenerife, y no tenía un destino expositivo, se aprobó el levantamiento definitivo de la obra por Orden Ministerial de 24 de septiembre de 2021.

A petición del Museo de Bellas Artes de Asturias y a propuesta del Museo del Prado, el Real Patronato aprobó en la Comisión Permanente del día 16 de marzo, por Orden Ministerial de 23 de marzo de 2022, su depósito en Oviedo, para que tras su exhaustiva restauración financiada por el museo asturiano y dirigida por la restauradora de escultura del Museo del Prado Sonia Tortajada, quedara depositada en el Museo de Bellas Artes de Asturias, lugar idóneo que no cuenta con representación artística de este escultor asturiano entre sus fondos.

LETICIA AZCUE BREA

José Uría y Uría

(Oviedo, 1861 - Vigo, 1937)

El arco del rey Casto en la catedral de Oviedo

1887

Óleo sobre tabla, 66 x 41 cm

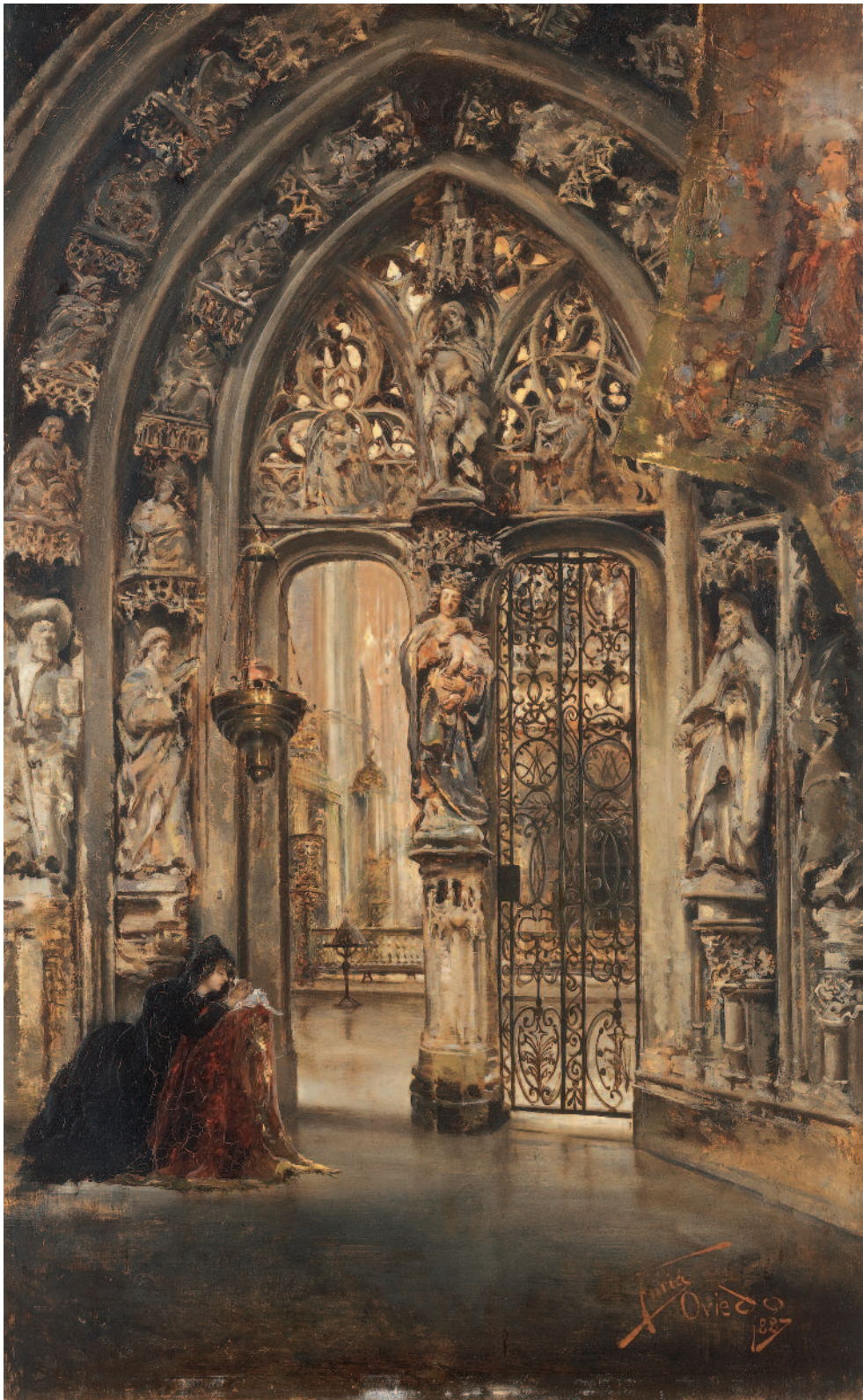
Museo Nacional del Prado (P 5532), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2002.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «J. Uria / Oviedo / 1887». En el ángulo inferior izquierdo se leía: «T. 839» “MAM II (V)» (inscripciones borradas).

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 15 de septiembre de 1888 en 1500 pesetas. Depositado en el Gobierno Civil de Barcelona por Real Orden de 26 de noviembre de 1904. Sustraído de este depósito en fecha no conocida, salió a la venta, tras haber sido eliminadas sus inscripciones inventariales, en Madrid en 1981 y 1990. Recuperado por el Museo del Prado el 18 de noviembre de 1990. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden Ministerial del 18 de abril de 2002.

BIBLIOGRAFÍA: Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 573.

EXPOSICIONES: Oviedo 2001-2002, n.º 323.



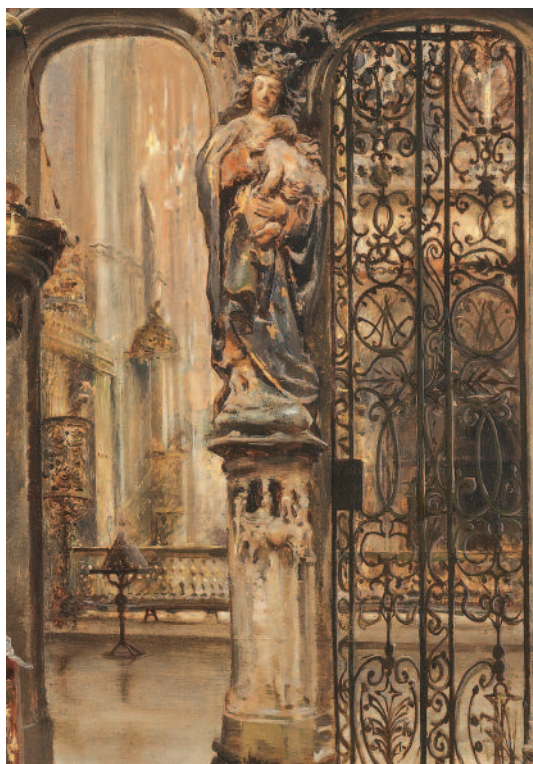
En 1887 Uría volvió a Asturias a pasar una temporada interrumpiendo su estancia en Italia, y realizó algunas pinturas con motivos asturianos, entre ellas esta, que presenta a una dama de luto reclinada ante la portada de la capilla del Rey Casto de la catedral de Oviedo, uno de los mejores ejemplos del arte gótico conservado en Asturias, centrada en su parteluz por una escultura de la Virgen de la Leche. En el tímpano aparece Cristo resucitado. La devoción a ambas imágenes explicaría la presencia en el reclinatorio de la joven dama de luto cuya actitud desconsolada podría deberse a la pérdida de un ser querido. Otra interpretación mostraría en esta obra, pintada tres años después de la publicación de la novela *La Regenta*, que en Oviedo produjo una gran convulsión, una hipotética inspiración en el ambiente de esta novela.

El cuadro refleja la orientación del artista hacia una pintura de resolución rápida y amplias pinceladas, cuyo brío puede percibirse, sobre todo, en la ejecución de las esculturas. También se advierte, en el corte que la composición hace con la parte superior de las arquivoltas y, a la derecha, con el tapiz, la voluntad de introducir al espectador de manera inmediata en la obra. Partía, en ello, de su proximidad a algunos pintores levantinos, entre ellos Salvador Martínez Cubells, que fue su maestro, y Francisco Domingo, a quien conoció en París. Pero fue sobre todo el aragonés Francisco Pradilla, que además apoyó al artista en este año cuando se planteó por el Ayuntamiento de Oviedo la adquisición de su gran cuadro *El campo de san Francisco (primer grito de independencia. 1808)* (Museo Nacional del Prado, I 1299), la personalidad más influyente sobre el pintor en 1887. Así lo revelan esta obra y otra, especialmente, también ambientada en la catedral de Oviedo, titulada *En el coro* (colección particular). En ambos casos, las pinturas de Uría son testimonios de elementos arquitectónicos —en este cuadro, los púlpitos—, y ambientes enteros, como el coro, que se perdieron con la reforma del obispo Ramón Martínez Vigil.

Uría dedicó su mayor atención a la Virgen de la Leche, cuya policromía original, movimiento de la cabeza y expresividad del rostro la convierten en la figura principal de la composición. Tiene interés la presentación del gran tapiz de cenefa dorada que pende, debido a la influencia del gusto de Mariano Fortuny por estos elementos decorativos, que habían difundido sus seguidores, a algunos de los cuales, como José Villegas y el propio Pradilla, trató Uría en Roma. La pintura, con los colores mezclados sobre el mismo lienzo, es muy desenvuelta según puede

verse sobre en el dosel y en las figuras de los apóstoles, pero el pintor muestra la riqueza de la rejería, cuyo diseño lineal transmite en su integridad.

JAVIER BARÓN



Cat. 45. Detalle.

José Uría y Uría

(Oviedo, 1861 - Vigo, 1937)

Después de una huelga

c. 1895

Óleo sobre lienzo, 250 x 380 cm

Museo Nacional del Prado (P 5697), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1989.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Uria».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 7 de julio de 1898 en 3000 pesetas con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en la Diputación Provincial de Zamora por Real Orden de 3 de agosto de 1901. Devuelto al Museo del Prado por Orden Ministerial de 5 de enero de 1989. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden Ministerial del 5 de enero de 1989.

BIBLIOGRAFÍA: García Miñor 1976, pp. 72, 73, 122, 134; Barón 1991, pp. 182 y ss.; Barón (ed.) 1996, pp. 812-814; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 574.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1895, n.º 1193.



La obra es el máximo exponente de la dedicación de José Uría a los temas de pintura social. Partió de la huelga que habían llevado a cabo en la primavera de 1892 los empleados de los Talleres de la Compañía del Norte de Valladolid, que tuvo una gran repercusión. El pintor no debió de ser testigo de los hechos pues comenzó a residir en Valladolid en enero de 1893 como profesor de la Escuela de Bellas Artes de aquella ciudad, pero pudieron informarle amigos que residían allí, como su condiscípulo Ángel Díaz, secretario de aquella Escuela.

El asunto se relaciona con el de *Una huelga de obreros en Vizcaya* de Vicente Cutanda (Museo Nacional del Prado, P 7793), que había obtenido en la Exposición de 1892 una medalla de primera clase. El propio Cutanda había presentado a la de 1895 una obra titulada *Epílogo* (Museo Nacional del Prado, P 6647) en la que unos trabajadores de unos Altos Hornos trasladan a un herido de gravedad. La obra de Uría, que obtuvo una medalla de segunda clase, es más dramática, pues presenta, justo en la convergencia de las dos grandes diagonales que definen la composición, un trabajador muerto junto a su esposa y su hija, rodeados de un amplio espacio vacío. El estudio de la composición, muy cuidado, fue uno de los aspectos más valorados en el informe que emitió la Academia de Bellas Artes de San Fernando para aconsejar su adquisición. Se desarrolla en el interior de la fábrica, con un estudio muy preciso de la maquinaria, que volvería a abordar en *Talleres del Ferrocarril del Norte* (Madrid, colección particular). La luz surge de cada uno de los puntos extremos de las diagonales y también de los grandes ventanales, cuya secuencia introduce un ritmo vivo en la obra. El estudio de la luz manifiesta el estudio de Velázquez, varias de cuyas obras había copiado en el Museo del Prado. Lo mismo que en el pintor sevillano, dominan los tonos grises. Algunos críticos reprocharon lo que juzgaban la inconcreción del fondo¹ pero la pintura más disuelta del último término es resultado de un estudio de perspectiva aérea que agranda el espacio de la fábrica y da mayor eco al drama de las figuras del centro que parecen, así, más aisladas. A la derecha representó un contingente de la Guardia Civil, que vigilaba efectivamente los alrededores.

La misma sobriedad de la obra, alabada por el crítico Narciso Sentenach², pareció excesiva a los académicos. A pesar de recomendar su adquisición la consideraron

¹ Colorín-Colorado 1895, p. 1.

² Sentenach 1895, p. 355.

«falta de sentimiento»³, sin advertir que precisamente esa neutralidad expresiva hacía la pintura mucho más elocuente y moderna. No faltaron entre los críticos quienes juzgaron la obra comprometida con la emancipación del obrero e, incluso, con la causa del socialismo⁴, en tanto que otros, opuestamente, vieron en el cuadro «una viva representación del desastroso fin a que conducen determinadas predicciones disolventes; aquel obrero tendido exánime en la galería de la fábrica, dice más en contra del socialismo y el anarquismo, que una docena de discursos»⁵. Sin duda la intención de Uría no era esa, aunque tampoco fuera, en absoluto, un promotor de las ideas socialistas; pero se aplicaba, como otros pintores de su generación, a la representación lo más objetiva posible de la nueva realidad social y laboral.

JAVIER BARÓN

³ *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 1895, pp. 291 y 315.

⁴ Millán 1895, p. 1.

⁵ Claverolles 1895, p. 9.

Luis Menéndez Pidal

(Pajares, Asturias, 1861 - Madrid, 1932)

Un éxtasis de San Francisco

1888

Óleo sobre lienzo, 132 x 76 cm

Museo Nacional del Prado (P 6437). Prevista llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2023.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «L. Menéndez Pidal / Florencia 1888». En el ángulo inferior derecho: «T. 1097» y «MAM. 66 (M)MAM 56 (A)».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 21 de octubre de 1891 en 2000 pesetas con destino al Museo del Prado. Depositado en el Museo de Málaga por Orden de 27 de octubre de 1931. El Real Patronato del Museo del Prado aprobó el 16 de marzo de 2022 su depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Adúriz 1975, pp. 73-74, 191; Barón 2004, pp. 66-69; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 410.

EXPOSICIONES: Madrid 1888a; Madrid 1888b; Múnich 1892.



La obra fue pintada en Florencia durante el periodo que Menéndez Pidal pasó en Italia gracias a una beca extraordinaria del Ministerio de Fomento concedida en 1885. En aquella ciudad fue discípulo de Stefano Ussi, pintor que en 1867 había obtenido la medalla de honor en la Exposición Universal de París. La vida de san Francisco, cuyo templo madrileño se decoraba entonces, y los textos de *I Fioretti di San Francesco*, muy apreciados por Ernest Rénan, habían despertado gran interés entre los artistas en las últimas décadas del siglo. Emilio Castelar, que las citó en sus *Recuerdos de Italia*, fue la fuente de algunos artistas que abordaron este tema, como Julio Cebrián Mezquita, en 1881, y Mariano Oliver Aznar, en 1890. También José Benlliure trató el motivo. El pasaje de *I Fioretti*¹ que inspiró esta obra dice así:

...estando san Francisco muy debilitado de cuerpo por la gran abstinencia, comenzó a pensar en la gloria de los bienaventurados en la vida eterna y le pidió a Dios le dejase gustar algo de esta gloria. Estando en este pensamiento, apareció un ángel envuelto en resplandores, el cual tenía un violín en su mano siniestra y el arco en la derecha. Ante la admiración de san Francisco, el ángel pulsó el arco sobre el violín. Sintió el santo tanta suavidad de melodía que suavizóse su alma, quedando suspendida de tal modo que manifestó después que parecía que el ángel le había sacado el alma del cuerpo.

Menéndez Pidal partió de un boceto (tabla, 33 x 22 cm. Gijón, colección particular) que sin embargo representa otro motivo, con un sentido contrarreformista. El santo aparece de rodillas, y un ángel niño le presenta una redoma de cristal con agua, cuya transparencia es símbolo de la pureza. La iluminación es cenital y la composición, más sencilla que la del cuadro definitivo, recuerda la *Visión de San Francisco* (Museo Nacional del Prado, P 1107) de José de Ribera. En el cuadro el motivo es el ya señalado. Un ángel mancebo conforta con su música al santo, la luz viene de fuera y adquiere mayor importancia el interior donde destaca un jergón que evoca alguno pintado por Domenico Morelli y revela un carácter realista y humilde, propio de la tradición española del siglo XVII a la que el artista se sentía vinculado. Algunos críticos² juzgaron este ángel extraño y ajeno a la tradición española. Sin embargo, el diferente tratamiento utilizado por el pintor se justifica porque se trata de una visión. La figura recibió, en efecto, un tratamiento

¹ *I Fioretti*, final del capítulo II de la segunda parte.

² Alcántara 1888, p. 1 y E. F. H. 1888, p. 2.

más acuarelado, fruto de una técnica más suelta, con un cromatismo delicado, que recuerda la pintura de Alejandro Ferrant, maestro del artista y también la de Ussi, que en su última etapa había aclarado su paleta.

El pintor envió la obra al certamen que Abelardo de Carlos, director de la revista *La Ilustración Española y Americana*, había convocado en junio de 1888, aunque superaba las medidas de 67 x 100 cm establecidas. Por ello el jurado no pudo considerarlo para el premio, que quedó desierto, si bien lo valoró como «obra notable por las calidades artísticas que reúne» y se expuso fuera de concurso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre el 29 y el 31 de octubre. Días después se mostró en el escaparate de Guesnu, en la Carrera de San Jerónimo, donde mereció las alabanzas de la crítica.

JAVIER BARÓN

Luis Menéndez Pidal

(Pajares, Asturias, 1861 - Madrid, 1932)

Al trabajo

c. 1908

Óleo sobre lienzo, 56 x 72 cm

Museo Nacional del Prado, P 6456. Prevista llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2023.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior derecho: «L. Menéndez Pidal / Florencia 1888». En el ángulo inferior derecho: «M.A.M.».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 22 de diciembre de 1916 con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en el Museo de Málaga por Orden de 27 de octubre de 1931. El Real Patronato del Museo del Prado aprobó el 16 de marzo de 2022 su depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Adúriz 1975, pp. 152, 195; Barón 2004, pp. 75-76; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 411.

EXPOSICIONES: Madrid 1908-1909.



Esta pintura, que recibió el título de *Al monte* cuando se expuso en 1908, es representativa de la dedicación del pintor durante la primera década del siglo a los asuntos de costumbres asturianas. Después de haber obtenido dos medallas de primera clase en la década anterior, el artista prefirió realizar cuadros de menor formato, que tenían más fácil venta.

El propio pintor describía el asunto de su cuadro como un «aldeano que acaba de preparar su caballo para dirigirse al monte, a labrar la tierra, y que ha cargado sobre aquél los útiles y las herramientas de trabajo»¹. Está ambientado en Pajares, su lugar natal, como la mayor parte de los cuadros de costumbres que realizó entre 1900 y 1909. Con un encuadre ligeramente oblicuo, el artista acertó a presentar con naturalidad la figura del campesino junto a su caballo. La aparente sencillez de la composición deja ver, sin embargo, una cierta complejidad, muy característica del pintor, de los espacios, graduados en profundidad con el auxilio de la luz, cuidadosamente estudiada, desde el exterior al soportal y a la cuadra. Como suele ocurrir en las obras de Menéndez Pidal, aparece una ventana al fondo a la derecha, que es un eco de la abertura mayor de la puerta. Hay un claro ritmo de izquierda a derecha en la disposición de los escasos elementos. Las tonalidades son calientes, en una gama muy reducida pero con variedad de matices, en los delicados tonos castaños y en los suaves grises, con una sola nota roja que anima el segundo término, según el empleo restringido pero frecuente que de este color hacía el artista en esos años.

Cuando a finales de 1908 y principios de 1909 fue expuesta esta obra un crítico hizo notar la sensación de grandeza que causaba². Un discípulo muy próximo al estilo de Menéndez Pidal, el gijonés Manuel Medina Díaz, realizó una copia de esta obra casi exacta pero que suprime la pared de la izquierda, con lo que la composición pierde la justeza del encuadre propia de la obra original.

JAVIER BARÓN

¹ Entrevista al artista en Solís 1908, p. 5.

² Leal 1909.



Cat. 48. Detalle.

Luis Menéndez Pidal

(Pajares, Asturias, 1861 - Madrid, 1932)

Gnomos alquimistas

1912

Óleo sobre lienzo, 111 x 135 cm

Museo Nacional del Prado, P 7813. Prevista llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2023.

INSCRIPCIONES: firmado en el ángulo inferior derecho: «L. Menéndez Pidal».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 23 y 25 de junio de 1924 con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla por Orden Ministerial de 26 de enero de 1973. El Real Patronato del Museo del Prado aprobó el 16 de marzo de 2022 su depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Adúriz 1975, pp. 164-165, 171, 175, 196; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 411; Barón 2004, pp. 75-76.

EXPOSICIONES: París 1919, n.º 185; Madrid (ENBA) 1924, n.º 340; Madrid 1956, n.º 215.



Esta obra fue pintada por el artista en 1912, según las anotaciones manuscritas que José Menéndez Pidal hijo del artista, realizó para fechar sus cuadros. Formó parte de un importante envío de seis obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924 de Madrid, en la que se le otorgó la medalla de honor adjudicada, precisamente, a esta obra. El artista la remitió con una cartela en la que figuraban cuatro versos en cuaderna vía del propio Menéndez Pidal, artista culto, como sus hermanos Faustino, Juan y Ramón, que en su juventud había escrito poemas por afición. Decían:

Homes de cuerpo y alma ruines e menguados,
que de facer el oro nunca se ven cansados
ansi por cobdicia viven emparedados,
de viles alimañas servidos e cercados.

Se ha supuesto¹ que le persuadieron de que no figurara tal cartela en la exposición por temor a que se viese en ella una crítica al poder económico minero. Es posible que se hubiera visto una impensada e inoportuna relación con las minas de carbón de la Fábrica de Mieres, cuyos trabajadores habían protagonizado varias huelgas. No cabe atribuir intención política o social alguna al artista, cuya ideología era conservadora; además, era primo segundo del director de aquella Fábrica, Pedro Pidal, marqués de Villaviciosa, había sido protegido de su padre, Alejandro Pidal y Mon, y había pintado varios retratos de los Guilhou, dueños de la fábrica con los que Pidal había emparentado.

La pintura parece, en cambio, una visión imaginativa a través de una especie de fantasía que enlazaría con las tradiciones y los cuentos, que también abordó el artista en su *Caperucita* (colección particular). Sin embargo, resulta elocuente que el pintor optara también aquí, como si se tratara de otro cuadro de costumbres, por un realismo estricto en la representación del antro subterráneo, en sus objetos y en las expresiones de los gnomos, en realidad enanos. El artista había realizado copias de los bufones de Velázquez y estaba tan familiarizado con ellos que llegó a crear uno, de su invención, para un cuadro, *El espejo del bufón* (antes, colección Marta Guilhou). En la gama de colores sordos y oscuros destacan con viveza los dos fuegos, que permiten al artista estudiar los reflejos en los cristales y la iluminación del perfil del que aviva la lumbre con un fuelle. La presencia de la lechuga es un símbolo del conocimiento oculto relacionado con las prácticas alquímicas

¹ Puente 1955, p. 171.

a las que se entregan los gnomos. El artista se inspiró remotamente en los cuadros de alquimistas de los pintores flamencos del siglo XVII como David Teniers, que pudo ver en el Museo del Prado.

Con el título de *Les mauvais alchimistes* figuró en una importante exposición de pintura española celebrada en 1919 en París. La obra, que se hallaba expuesta en el Museo de Arte Moderno poco antes de 1946, año en que fue sustituida por *Salus infirmorum*, del mismo artista, se juzgó «monótona y pobre de color», pero su concepto iconográfico sorprendía «agradablemente»².

JAVIER BARÓN

² Pompey 1946, p. 117.

Juan Martínez Abades

(Gijón, 1862 - Madrid, 1920)

Acantilados de la costa cantábrica

1900

Óleo sobre lienzo, 203 x 117 cm

Museo Nacional del Prado (P 6930), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2022.

INSCRIPCIONES: Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «J. Martínez Abades Gijon 1900». Al dorso: «578».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 26 de enero de 1912 en 3000 pesetas con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en la Legación de España en Lisboa por Real Orden del 29 de septiembre de 1919. En 1982 pasó al Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Adúriz 1975, pp. 359, 403 (fechándolo en 1901); Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 387.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1901, n.º 644.



La obra, de gran monumentalidad y formato estrecho y vertical poco utilizado por el artista, es un buen ejemplo de la transformación obrada en su pintura hacia 1900. En efecto, tras haber participado en la Exposición de 1899 con una obra importante como *Calma* (Museo de Bellas Artes de Asturias, n.º inv. 64) sin obtener premio ni especial éxito de crítica, a la Exposición siguiente, la de 1901, concurrió con un grupo de diez obras, entre las que destacaba esta. Atestiguaban una elección como asuntos de costas de acantilados que ofrecía una modernidad mayor que la amplia panorámica del cuadro de 1899.

La obra representa los cantiles del cerro de Santa Catalina en Gijón, motivo que frecuentó especialmente hacia 1899 –cuando presentó ese tema a la Exposición Regional de 1899 de Gijón– y 1900. Destacan las rocas en el primer término, con un volumen muy estructurado, casi geométrico en algunos puntos, resaltado por una luz intensa con un marcado contraste con las zonas en sombra. La composición es imponente, como deja ver el amplio recorrido de la línea del acantilado contra el cielo y la comparación con el tamaño de la única figura presente. Es también muy dinámica; el mar ocupa una zona triangular, en la que advierten cambios de color fruto de la observación directa, en tonos casi violetas y verdes en primer término, pintados con pinceladas largas y sueltas, que constituyen lo mejor del cuadro. Al fondo, la composición se cierra suavemente, en contraste con la aspereza del primer término, con el cabo de San Lorenzo.

En general los colores son más vivos e intensos que en su obra anterior y la superficie marina adquiere una apariencia bruñida. Este giro estético pudo deberse al deseo de obtener un mayor impacto y reconocimiento como pintor que dominaba todos los subgéneros de la marina, en unos años en que era creciente el cultivo de estos paisajes por los artistas. Además, pudo haberle influido la introducción del color en las reproducciones de *Blanco y Negro*, a las que el artista enviaba ya obras pintadas al óleo también en color que, de algún modo, tendían a parecerse cada vez más a las obras de caballete que presentaba a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Viceversa, las obras más elaboradas no dejaban de tener, a su vez, relación con las ilustraciones, lo que favorecía en ocasiones un cierto efectismo. Un crítico que había saludado a Martínez Abades como el marinista por excelencia del Cantábrico, Francisco Alcántara, advirtió el peligro de ese efectismo en su reseña del envío del artista en 1901¹. Otros, entre ellos Antonio

¹ Alcántara 1901, p. 4.

Cánovas y Vallejo² le reprocharon cierta dureza y sequedad. Sin embargo, fue seguramente la voluntad de renovación del artista la que le llevó a afrontar y resolver estos nuevos encuadres y motivos, de apariencia menos suave y más árida, pero de mayor modernidad, que además mostraban mejor su versatilidad como artista en la captación de las calidades materiales no solo del mar sino de los acantilados.

Fue adquirido por el Estado tras un informe favorable de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que lo tasó en 4000 pesetas, después rebajadas a 3000.

JAVIER BARÓN

² Cánovas 1901, p. 1.

Cipriano Folgueras Doiztúa

(Oviedo, 1863 - Madrid, 1911)

Las cosquillas

1906

Escayola policromada, 120 x 60 x 75 cm

Museo Nacional del Prado (E 589), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2011.

INSCRIPCIONES: firmado y datado en la parte posterior, inciso: «Folgueras 1906».

PROCEDENCIA: Museo de Arte Moderno.

BIBLIOGRAFÍA: Reyero 2002, p. 220; Portal 2012, pp. 99-100.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1906, n.º 1382.



La trayectoria artística de Folgueras fue alternando diversas tipologías en sus trabajos, pero desde sus inicios realizó grupos escultóricos en los que mostraba obras naturalistas, con asuntos anecdóticos de la vida diaria. Esta temática se enmarcaba dentro de una tendencia artística costumbrista tardorromántica, narrativa y amable, desarrollada desde finales del siglo XIX, de gran éxito entre la burguesía, en la que la gestualidad y lo psicológico de tipos populares se veían como una expresión, también, de una cierta modernidad. En 1890 presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes *Los primeros pendientes*, en el que una anciana asturiana sostiene a una niña en su regazo, que se revuelve porque le van a abrir un orificio en su oreja derecha. En el certamen de 1895 presentó *El sacamuelas*, y con ambas escayolas consiguió un reconocimiento institucional.

Continuando con este tipo de repertorio y centrándose, como en los grupos anteriores, especialmente en la actitud y el dinamismo de las figuras, modeló *Las cosquillas*. Hay una primera noticia de que presentó tres obras de las que no hay imagen a la Exposición Universal de 1900, y una de ellas tenía este título. El presente grupo está firmado por el escultor en 1906, por lo que es posible que fuera una primera versión, o después la retocara sustancialmente.

Se trata de una escena cotidiana, centrada en un instante concreto, en la que ha estudiado el inquieto movimiento del niño desnudo, en una actitud que evoca la que había modelado previamente de la niña en el grupo de *Los primeros pendientes*. La joven que lo sostiene en su regazo, quizá su madre o su hermana, se divierte ante su reacción juguetona. Se aprecia esa verosimilitud y minuciosidad, junto con un modelado suelto y la calidad técnica en la ejecución escultórica en la camisa y el corpiño, y en esa suerte de sombrero de sección plana y cuadrada curvada por detrás de la nuca, que permitía poder cargar con cestos sobre la cabeza. Su indumentaria se corresponde con la típica de las campesinas italianas del siglo XIX, conocida como *ciociara* o *ciocciara*, que Folgueras pudo ver en su estancia romana. De hecho, el Museo del Prado conserva retratos de estas campesinas pintados por Rosales, Agrasot o fotografiadas por Caneva con una indumentaria similar. Presentó este grupo a la Exposición General de Bellas Artes de 1906, donde consiguió la medalla de primera clase. Por este motivo, y como sucedía con la mayoría de los primeros premios en estos certámenes, fue adquirido por el Estado por Real Orden de 28 de julio de 1907 en 5000 pesetas, con destino al Museo de Arte Moderno.

La crítica de *La Ilustración Española y Americana* es bastante expresiva de la impresión que pudo producir en el público y cómo llegaron a denominar su per-

sonal estilo: «Folgueras es un escultor ruralista, como dicen por ahí fuera, de los que modelan tipos y grupos representando las gentes y la vida del campo y del mar, que tiene una personalidad ...»¹.

Se depositó por Real Orden de 13 de abril de 1921, junto con otra escultura y pinturas del Museo de Arte Moderno, en la Real Academia Gallega en La Coruña, para completar su galería artística. No hay datos ciertos de si estuvo expuesta, pero la información de las revisiones de los depósitos del Museo del Prado en el ultimo cuarto del siglo XX indicaban, en relación con la fragilidad de la escayola, que su estado era de grave deterioro, quizá también afectada por un inadecuado traslado en un cambio de sede. Por ello en 2006 se propuso el levantamiento definitivo de este depósito, y en 2007 se acometió su restauración integral en el taller de restauración de escultura del Museo del Prado, que permitió su completa recuperación, aunque con algunas faltas irrecuperables en los dedos.

Dado que se trataba de un escultor asturiano del que no había ninguna representación en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en 2011 se acordó su depósito en este museo, a petición de la institución y coincidiendo con el centenario del fallecimiento del escultor, y desde entonces está expuesto en sus salas.

LETICIA AZCUE BREA

¹ Balsa de la Vega 1906, p. 427.

Ventura Álvarez Sala

(Gijón, 1869-1919)

¡Todo a babor!

1897

Óleo sobre lienzo, 230 x 280 cm

Museo Nacional del Prado (P 5624), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 2022.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «VAlvarez Sala / Gijón 97». En el ángulo inferior izquierdo: «MAM 39-A».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 15 de julio de 1897, con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en el Gobierno Civil de Barcelona por Real Orden de 20 de agosto de 1904 y devuelto al Museo por Orden del Museo del Prado el 21 de febrero de 2008. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por Orden de 16 de abril de 2021, ingresó en febrero de 2022.

BIBLIOGRAFÍA: Caravia 1978, pp. 60-61, 141-142, 150; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 59; Barón 2021, pp. 17-22.

EXPOSICIONES: Gijón 1897; Madrid (ENBA) 1897, n.º 52.



Esta obra supuso el punto de partida de la trayectoria de su autor en la pintura social, que cultivó hasta 1915. Su encuadre inmediato y fotográfico, veracidad objetiva y dinamismo sorprendieron y ya en febrero de 1897 la Sociedad Electro-Fotográfica, que contaba con una sucursal en Gijón, realizó platinotipias con destino a su venta. El título lo había empleado ya en 1890 Salvador Abril en su obra *¡¡¡Todo a babor!!!* (Museo Nacional del Prado, I 964), si bien el tema era de salvamento de un buque por otro. La primera noticia de prensa de la obra evidencia que a finales de enero la obra estaba terminada¹. La obra causaba expectación y quiso presentarse unos días en un local de la planta baja del Instituto de Jovellanos. Rafael Pérez Serrano publicó un atinado artículo², en el que señaló:

el capitán, puesto de pie, atento al peligro, ya para evitar un choque o para prevenir un golpe de mar, se comunica con el maquinista por medio del telégrafo, cuya palanqueta oprime nerviosamente con su derecha, mientras que con el brazo izquierdo, extendido hacia los timoneles, da la voz de mando que el título expresa.

La cubierta, tomada de abajo hacia arriba en una perspectiva acelerada que introduce de un modo inmediato al espectador en la composición, está pintada con gran atención a los reflejos y sombras en la madera mojada por el mar. Las figuras de los marineros, muy bien estudiadas, hacen patente su esfuerzo compensado. Todos los elementos del navío están pintados con fidelidad minuciosa, especialmente los brillos de las partes metálicas, entre los que destaca la tapa dorada del compás de navegar. En el resto dominan los tonos grises dentro de una gran variedad, desde los más oscuros, en los guardines, hasta los claros de las barandillas, la tela del bote salvavidas y las poleas, solo animados por el anaranjado del manguero de ventilación. El mar y el cielo tormentosos están representados con gran veracidad e interés, fruto de la observación.

Presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, el crítico Rafael Balsa de la Vega identificó en la obra un elemento dramático que consideraba propio del arte español: «[a pesar de supuestos] desdibujos y descuidos de perspectiva en el cuadro de Álvarez Sala, la energía y el vigor de aquellas figuras [...] impresionarán siempre, por sí y por el motivo»³. El escritor Alfonso Pérez Nieva expresó alguna reserva respecto a la obra, que juzgaba «hermosa pero poco

¹ Anónimo, «Un cuadro», *El Comercio*, 2 de febrero de 1897.

² Transcrito en Caravia 1978, pp. 141-142.

³ Balsa de la Vega 1897, p. 2.

meditada»; añadía: «El cuadro son, pues, los dos tripulantes aferrados “con toda su alma” a la rueda, de un dibujo soberbio, de una verdad pasmosa»⁴. También fue objeto de mofa por su naturalismo: «D. Benito Pérez Galdós, en traje de casa, se asoma a la barandilla, invitando al público a que suba a oír el fonógrafo Edison-Bettini que hay en medio del cuadro»⁵, pese a lo cual ocupó la portada de un número del 15 de mayo de 1898 de *La Ilustración Católica*. El acierto en la descripción naturalista de los objetos, la expresividad de las figuras y la contundencia de la composición de la obra, primera de verdadero relieve en la trayectoria del artista, fueron recompensadas con una medalla de tercera clase.

Un eco de esta pintura puede verse en la primera de las ilustraciones para el cuento *El grito de una madre*, que representa la cubierta de un vapor en un temporal que termina en un naufragio en 1898⁶. La precisión del pintor en la representación de los instrumentos y dotaciones del buque y la impresión de veracidad que era capaz de transmitir le convirtieron en un ilustrador óptimo para los episodios inspirados por la guerra naval con los Estados Unidos, publicados en *Blanco y Negro* entre abril y julio de 1898.

JAVIER BARÓN

⁴ Pérez Nieva 1897, p. 1.

⁵ «Gedeón en la Exposición de Bellas Artes», *Gedeón*, 15 de junio de 1897, p. 5.

⁶ Madrid, Prensa Española; publicado en *Blanco y Negro*, 5 de marzo de 1898.

Ventura Álvarez Sala

(Gijón, 1869-1919)

La promesa, después del temporal. Asturias

1903

Óleo sobre lienzo, 217 x 362 cm

Museo Nacional del Prado (P 6817), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1979.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «VAlvarez Sala / 1903». En el ángulo inferior derecho: «MAM 56 (A)».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Aureliano de Beruete en 1904, que la donó al Museo de Arte Moderno (donación aceptada por Real Orden de 9 de julio de 1904). Depositado en la Diputación de Alicante por Real Orden de 12 de enero de 1932. Depositado en la Diputación Provincial de Oviedo el 30 de junio de 1932. En 1979 pasó al Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Cortina 1976, pp. 7-8, 29; Caravia 1978, pp. 77-85, 97, 107, 150, 184; Barón (ed.) 1996, pp. 818-819; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 59; Barón 2021, pp. 32-39, 73.

EXPOSICIONES: Gijón 1904; Madrid (ENBA) 1904, n.º 52; Múnich 1905, n.º 21; Roma 1911, n.º 2 (Sección Española); Madrid 1956, n.º 7; Gijón 1976, n.º 40; Madrid-Barcelona 1998, n.º 578; Gijón 2021, n.º 6.



Aunque solo obtuvo una condecoración en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 esta obra es la que mayor prestigio dio a su autor. La inició tras su vuelta de Italia, en 1902, en su nuevo estudio de Somió, a las afueras de Gijón. El artista planteó un conjunto de tres obras de motivos marineros, al modo en que lo habían hecho conocidos artistas, como Charles Cottet, en Bretaña, pero solo concluyó este, que era el tercer cuadro de un tríptico que incluía *La salida a la pesca* y *El Naufragio*. El asunto de *La promesa* había sido tratado ya por el pintor alicantino Heliodoro Guillén en su obra *La última borrasca*, de 1892 (Museo Nacional del Prado, depositado en Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante, P 6248) pero el tratamiento de Álvarez Sala es muy distinto. Se valió de diferentes modelos, dispuestos en distintas actitudes, lo que dio variedad a la escena. Igual que en *Pescadoras de mariscos* (Museo Casa Natal de Jovellanos, n.º inv. 26), el artista eligió personas de distintas edades para mostrar la continuidad de la tradición del trabajo de la pesca y de la fe religiosa. Aunque el cuadro al que debía seguir era un *Naufragio*, los elementos de la lancha de pesca que aparecen —un mástil con la vela enrollada y atada, otro sin vela, la pala del timón y un remo— están en buen estado y su presencia allí parece consecuencia de haberse salvado la barca «después del temporal» al que alude el título, de modo que habrían sido desmontados para la procesión votiva. A diferencia de lo que hizo en la mayor parte de sus cuadros de pintura social el artista prefirió aludir a Asturias, de modo genérico, en el título, en lugar de incluir en inscripción del lienzo el término de su localidad natal. Sin embargo, se representan sus alrededores, con la ermita de la Providencia que, tras un incendio sufrido en 1895, había sido reinaugurada en el verano de 1898. La vista desde el cabo de San Lorenzo recrea los sucesivos salientes de la costa occidental de Gijón, envuelta en la neblina y representada tras haber sido observada por el artista durante el invierno de 1903, en el que hubo de luchar con el mal tiempo, una enfermedad gripal y la dificultad de contar con los modelos, según revela una carta al pintor Nicanor Piñole. Sobre el rico fondo en grises de mar y cielo y en ocres de la tierra, aparecen las figuras con una indumentaria, asimismo variada, que incluye algunos elementos asturianos, como la boina del marinero, el pañuelo rojo y negro de la niña y las madreñas de la anciana.

El artista terminó la obra en marzo de 1904 y la expuso con gran éxito en el Instituto de Gijón. Sin embargo, en la Exposición Nacional, a pesar de críticas muy favorables —ampliamente recogidas en la bibliografía seleccionada— y del apoyo en el Jurado de Joaquín Sorolla, fue preterida para la concesión de una segunda medalla lo que produjo un escándalo en Gijón y también un cierto malestar en los ambientes pictóricos de Madrid, que movió al paisajista Aureliano de Beruete,

coleccionista y buen conocedor de la pintura, a adquirirla para regalarla al Museo de Arte Moderno. Al año siguiente obtuvo una medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de Múnich, el mismo galardón que consiguieron los premiados con primera medalla en Madrid.

JAVIER BARÓN

Ventura Álvarez Sala

(Gijón, 1869-1919)

Asturias

1910

Óleo sobre lienzo, 198 x 294 cm

Museo Nacional del Prado (P 6808), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1979.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Álvarez Sala / Somió-1910». En el ángulo inferior derecho: «MAM 56 (A)».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 7 de diciembre de 1910, con destino al Museo de Arte Moderno. Depositada en la Diputación Provincial de Oviedo por Real Orden de 30 de enero de 1911. En 1979 pasó al Museo de Bellas Artes de Asturias.

BIBLIOGRAFÍA: Cortina 1976, p. 9; Caravia 1978, pp. 105-107, 151, 183; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 59; Barón 2021, pp. 48-49, 51-54, 76.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1910, n.º 22; Gijón 1976, n.º 48; Gijón 2021, n.º 12.



Al artista, que trabajaba en Fojanés, a las afueras de Gijón, le resultaba fácil representar los motivos campesinos, que rodeaban su estudio. En 1908 había pintado ya *Barbechando* (colección particular), obra de pequeñas dimensiones, estudiada del natural, que se reprodujo en la revista *Blanco y Negro*¹. Entre 1898 y 1910 prodigó composiciones con ese asunto. Una de ellas (óleo sobre lienzo, 28 x 34 cm, Gijón, colección particular) puede considerarse boceto para esta obra, lo mismo que otro, de ejecución muy desenvuelta, con los bueyes dispuestos en sentido inverso (óleo sobre lienzo, 43 x 64 cm, colección particular). El cuadro definitivo lo abordó en 1910 en el paraje del Rinconín, con el mar al fondo. De este modo el artista no dejaba de introducir una referencia a lo que era su principal seña de identidad como pintor. El tratamiento neblinoso del paisaje hizo que la crítica señalara la suave melancolía de la obra. Sin embargo, si se advierte la gran franja, que ocupa más de la mitad del lienzo, en la que el pintor representó la tierra arada, puede deducirse el interés que Álvarez Sala tuvo por pintar con procedimientos pictóricos destinados a reflejar aspectos aparentemente secundarios que, así, se convertían en principales. Para el artista era importante mostrar el carácter material de la tierra arada a pesar de que sus tonos ocres tuvieran aparentemente menor belleza que los verdes esmeralda del prado, los azules violáceos del mar y los más suaves del cielo. También los animales están representados con extraordinario cuidado, fruto de su análisis en un estudio previo al carbón conservado por los familiares del artista.

La crítica fue en general favorable; muchos de los comentarios, como el del pintor Mariano Miguel hacían alusión al aspecto regionalista que parecía desprenderse de la obra: «como todo lo suyo encanta y está llena de sabor regional»². La crítica de Francisco Alcántara agregaba la consideración de la sutileza del artista: «pintura discretísima y hasta sabia, cuadro bello y lleno de delicadeza, del que se desprende el encanto de un género de misticismo que sabe a terruño»³.

Presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, la obra obtuvo una segunda medalla. Recientemente ha recuperado su marco original dorado.

JAVIER BARÓN

¹ *Blanco y Negro*, año XVIII, n.º 898, 18 de julio de 1908.

² Miguel 1910, p. 751.

³ Alcántara 1910, p. 5.



Cat. 54. Detalle.

Eusebio Pérez de Valluerca

(Beotegui, Álava, documentado entre 1887 y 1915)

Lavadero en el Manzanares

1887

Óleo sobre lienzo, 233,5 x 306 cm

Museo Nacional del Prado (P 7253), depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias desde 1995.

INSCRIPCIONES: firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «E P Valluerca / Madrid 1887». En el ángulo inferior derecho: «T. 784».

PROCEDENCIA: adquirido al autor por Real Orden de 14 de noviembre de 1887 en 2000 pesetas, con destino al Museo del Prado. Depositado en el Museo Provincial Academia de Bellas Artes de Cádiz por Real Orden del 14 de noviembre de 1887. En 1975 fue sustraído del Museo de Cádiz. Lo adquirió Vicente San Juan Camino. Fue vendido a Enrique Pelta y después a D. J. Berkowitsch, quien lo vendió finalmente a Pedro Masaveu. Tras su muerte, en 1995 pasó por dación al Principado de Asturias, que lo destinó al Museo de Bellas Artes de Asturias. Por sentencias del 12 de febrero de 1996 y el 23 de septiembre de 2003 se reconoció y devolvió de nuevo la propiedad de la obra al Estado español.

BIBLIOGRAFÍA: Barón (ed.) 1998, pp. 126-128; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 462.

EXPOSICIONES: Madrid (ENBA) 1887, n.º 635; Gijón 1998, n.º 54.



Por su realismo, carácter dinámico y modo inmediato de tratar el motivo esta obra parece formar parte de la pintura que, a partir de 1889, triunfaría en las Exposiciones Nacionales dentro de la llamada pintura social. Es cierto que el motivo de las lavanderas había sido apreciado, debido a su pintoresquismo, por los pintores románticos, pero en este caso la representación de cerca de las lavanderas, con el niño descansando en un cajón y los pucheros y viandas en un primer término bajo los tenderetes de cañizo sobre pies derechos de madera y con la ropa limpia secando al sol, tiene todo el protagonismo. El paisaje de la ciudad madrileña es apenas una referencia en la que destaca la cúpula de San Francisco el Grande. El estudio de las luces y sombras en las telas extendidas está realizado con atención al natural, que capta un mediodía de otoño. Llama la atención la precisa observación del horizonte, donde entre las siluetas azuladas de los edificios y el cielo azul hay una ligera variación de color hacia el rosa y el amarillo. Especial relevancia asumen las diferencias entre los dos pilones, uno con el agua agitada y llena de jabón en la que lavan, y el otro, en el que aparece límpida y remansada, que refleja a dos de las lavanderas. El esfuerzo por captar plenamente el ambiente llevó al artista a mostrar cierta caligine o neblina producida por la evaporación de la humedad de las ropas tendidas al sol. La franqueza y desenvoltura de la ejecución, la preferencia por los tonos claros y la luminosidad de la atmósfera dejan ver la influencia de Emilio Sala, maestro de Pérez de Valluerca.

A pesar de que el artista no era conocido la obra obtuvo por unanimidad una tercera medalla y fue reproducida en varias revistas. Además, la crítica fue muy favorable. Fernanflor señaló: «Por todas partes tonos, tintas, gradaciones casi inapercibibles de color, de luz, de sombra; variedad infinita y dificultad inmensa de fijarla sobre el lienzo»¹. La animación y el carácter brioso del color llamaron la atención de los pintores. Hermenegildo Giner de los Ríos destacó el naturalismo de la obra y señaló: «este lavadero se parece al de Zola por la escrupulosidad con que retrata el natural». Es posible que Giner se refiriera al lavadero que aparece en *L'Assommoir* —que se había publicado como folletín a partir de 1876—. El mismo crítico, tras alabar la plasmación de la luz, señalaba: «Uno por uno, todos los estudios de las infelices mujeres merecen aplauso incondicional por lo perfectamente encajados, por la corrección y la verdad»². En efecto, el esfuerzo que

¹ Fernanflor 1887, p. 414.

² Giner de los Ríos 1888, p. 239.

este trabajo implicaba y las enfermedades que a menudo acarreaba hacían de esta ocupación una de las más desfavorecidas del trabajo de la mujer, o incluso de las niñas, como se ve en la que está presente al fondo. Algunos de los tipos parecen nortños, pues era habitual que las mujeres de esta procedencia se dedicaran a este trabajo.

La obra, sustraída en su depósito del Museo de Cádiz en 1975, reapareció veinte años después, tras haber pasado por varios intermediarios, en la Colección Pedro Masaveu, cuando se abordó el catálogo razonado de las obras que pasaron en dación al Principado de Asturias.

JAVIER BARÓN





BIOGRAFÍAS

Sara Moro

Tiziano Vecellio di Gregorio

(Pieve di Cadore, Belluno, Véneto, c. 1490-Venecia, 1576)

Tiziano Vecellio di Gregorio, más conocido como Tiziano, fue uno de los principales artistas venecianos del Renacimiento, dejándose sentir su influencia en destacados creadores posteriores de la talla de los Carracci, Velázquez y Rubens.

Siendo un niño, Tiziano fue enviado a la ciudad de Venecia, donde recibió su primera formación artística de la mano del pintor *quattrocentista* Gentile Bellini y, más tarde, junto a hermano Giovanni. En torno a 1507, Tiziano abandonó el taller de los Bellini y se asoció a Giorgione, cuyo influjo le proporcionó una pincelada mucho más suelta que le permitió, con el tiempo, evolucionar en aspectos iniciados por su maestro como la luz, el color y la percepción, hasta convertirse en una de las figuras más aclamadas de su tiempo.

Junto a Giorgione, el joven Tiziano llevó a cabo varios trabajos al fresco como el exterior del *Fondaco dei Tedeschi* (actualmente desaparecido) y los pintados en la Scuola di San Antonio, en los que el artista italiano plasmó los milagros del santo con soluciones novedosas.

Tras el fallecimiento de Giorgione en 1510, Tiziano quedó al frente de los jóvenes pintores en activo en Venecia. Por entonces, ya había conseguido un estilo en el que la riqueza del color, unido a la sensualidad y la idealización de las figuras, lo hicieron destacar por encima del resto. Obras como *Amor sacro y Amor profano* (Villa Borghese, Roma) o la titulada *Noli me tangere* (The National Gallery, Londres) muestran un uso del color de gran riqueza al que se une una sensualidad que siempre acompañó sus composiciones.

En 1513 el Consejo de los Diez encargó a Tiziano la decoración de la sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal de Venecia, una obra de grandes dimensiones y temática bélica que, desafortunadamente, se perdió a finales del siglo XVI. El buen trabajo efectuado y la muerte de Giovanni Bellini en 1516 hicieron de Tiziano el pintor más demandado y aclamado de la Venecia de principios del siglo XVI. En este sentido, su absoluta superioridad por encima del resto de pintores se confirmó en 1518, año en el que Tiziano concluyó el que, por entonces, fue el cuadro de altar más grande realizado: *La Asunción de la Virgen*, en la veneciana iglesia de Santa María Gloriosa dei Frari. Por entonces, la pintura de Tiziano ya era conocida fuera de Venecia.

Así, en 1516 el pintor del Véneto fue demandado por el duque Alfonso de Este para viajar a Ferrara. Para él pintó una serie de obras entre las que se hallan varias composiciones mitológicas de gran influencia posterior. A comienzos de la década de 1520, Tiziano fue invitado por Federico Gonzaga a pasar un tiempo en Mantua ini-

ciándose una relación que se extendió hasta 1540, momento del fallecimiento de Gonzaga, y que supuso la realización de una treintena de pinturas, la mayoría desaparecidas. De la mano del noble mantuano, Tiziano conoció a Carlos V, quien se convirtió en uno de sus grandes comitentes. No fue el único dado que, a partir de entonces, sus retratos fueron demandados por importantes personalidades como Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto; Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, y su hijo, Guidobaldo; y el papa Pablo III, a quien retrató en la ciudad de Bolonia.

El éxito de dicho retrato le valió ser invitado por los Farnesio a Roma, viaje que realizó en 1545. Más tarde, sin embargo, el noble pintor se trasladó a la corte imperial de Augsburgo por petición de Carlos V en 1548, junto a quien desarrolló una intensa actividad conformada por más de setenta pinturas.

A finales de 1548 se produjo un encuentro en Milán que resultó decisivo para el pintor: Tiziano conoció entonces al futuro Felipe II, quien se convirtió en su mecenas más importante y para el que trabajó hasta el final de su vida, acontecida en 1576.

Juan Pantoja de la Cruz

(Valladolid, c. 1553-Madrid, 1608)

Juan Pantoja de la Cruz se trasladó siendo muy joven a Madrid, donde ingresó en el taller del pintor Alonso Sánchez Coello. De él aprendió la tradición y el estilo que Antonio Moro había impuesto en los retratos cortesanos y que se mantuvo durante varias décadas en los encargos oficiales.

A partir de 1588, año en el que se fecha el fallecimiento de Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz se convirtió en el retratista cortesano más demandado. A este respecto, el pintor vallisoletano trabajó para Felipe II y, más tarde, para su sucesor Felipe III, llevando a cabo sobresalientes retratos. Con el cambio de siglo y el traslado de la corte a Valladolid, Juan Pantoja de la Cruz se desplazó junto a Felipe III, pasando allí los años que van desde 1601 hasta 1606.

Como buen conocedor de la tradición, Pantoja mantuvo en sus retratos las fórmulas iconográficas de sus predecesores, transmitiendo en ellos una imagen de majestad áulica inquebrantable que ya Moro había fijado en su tiempo. Solemnidad, imponencia y magnificencia fueron algunos de los rasgos que vertebraron todos y cada uno de sus encargos. Junto a ellos, una cuidada y detallista plasmación de las ricas vestiduras hicieron de sus retratados seres casi divinos. Junto a la tradición flamenca que representaba Moro, Pantoja se empapó de otros modelos de procedencia italiana. Así, artistas como Tiziano y Sofonisba Anguissola fueron copiados en diferentes ocasiones por el pintor cortesano.

Juan Pantoja no sólo realizó retratos, sino que también desarrolló temas religiosos que atendieron las demandas de comitentes eclesiásticos tanto en Madrid como en Valladolid. En este sentido, destacan las composiciones creadas para el oratorio privado de la reina en el Palacio Real de Valladolid (1603), en donde Pantoja representó *El nacimiento de la Virgen* y *El nacimiento de Cristo*. Ambas pinturas tienen la peculiaridad de que el artista incluyó en las escenas personajes de la familia real.

Si en sus retratos cortesanos imperaba el eco de la tradición, en su pintura religiosa se advierte, por el contrario, un golpe de aire fresco procedente, en este caso, del grupo de pintores llegados de fuera para trabajar en El Escorial cuya pintura naturalista, marcada por los contrastes lumínicos y propia del norte de Italia, no le pasó inadvertida.

Junto a la pintura religiosa, Pantoja de la Cruz también cultivó otros géneros como el bodegón, el retrato en miniatura o la pintura al fresco.

Su influencia marcó la producción de algunos de los retratistas que posteriormente trabajaron en la corte española como Bartolomé González y Rodrigo de Villandrando.

Guido Reni

(Bologna, 1575-1642)

Guido Reni se formó en su Bologna natal junto al artista flamenco Dionisio Fiamingo Calvaert. Sin embargo, fue su paso por la Academia de los Carracci el que realmente marcó su carácter. En este sentido, los Carracci siempre habían pugnado por un retorno a la naturaleza en un momento en el que la *maniera* estaba en auge; un camino que Reni también exploraría. Así, tradición y renovación se dieron la mano en la pintura del artista boloñés que supo aunar, de forma extraordinaria, ambas vertientes en un estilo muy personal.

A principios del siglo XVII Reni partió hacia Roma donde permaneció durante quince años. Allí, el pintor se empapó de la Antigüedad Clásica a través de la escultura antigua y sobre todo de la obra de Rafael. Durante los años que pasó en la Ciudad Eterna, Reni entró en contacto, además, con la de otros creadores que, como Caravaggio, estaban explorando nuevos territorios. Una influencia ésta que se dejó sentir en su pintura y que es evidente en obras como *Crucifixión de san Pedro* (Museos Vaticanos, Roma).

A partir de entonces, Reni desarrolló su particular concepción pictórica en todos aquellos encargos que importantes comitentes le demandaron. Un ejemplo lo hallamos en la figura del cardenal Scipione Borghese, sobrino de Pablo V, para el que Reni pintó los frescos de *San Andrea conducido al martirio*, en el oratorio de San Andrés o la *Aurora* para el Casino de su nombre, obra realizada en 1614. Al mismo tiempo, Guido Reni también desarrolló importantes encargos en su ciudad natal, como la titulada *Matanza de los inocentes*, pintura fundamental dentro de su producción ejecutada en 1611.

Por entonces, Reni se convirtió en una figura sobresaliente en la cultura artística romana. Al mismo tiempo que su pintura influyó en la de otros creadores, el propio Reni se dejó seducir por la de otros artistas como Albani, Rubens y Gentileschi, haciendo que sus creaciones se llenaran de matices.

En 1614 Guido Reni retornó a su Bologna natal. Allí daría luz a algunas de sus obras más célebres, como la titulada *Hipómenes y Atlanta* (Museo Nacional del Prado), así como toda una galería de mujeres famosas -Cleopatra, Lucrecia, Salomé, Judith, etc.- que gozaron de una enorme popularidad y fueron objeto de numerosas copias.

A pesar de haber sido uno de los pintores más importantes de la Italia de su tiempo, tras su muerte Guido Reni fue largamente ignorado. Afortunadamente, tras la exposición monográfica que en 1954 se llevó a cabo en Bologna, Reni volvió a ocupar la posición que merece dentro de los grandes maestros de la Historia del Arte.

Vicente Carducho

(Florencia, 1576-Madrid, 1638)

A pesar de haber nacido en Florencia durante el último cuarto del siglo XVI, Vincenzo Carducci, más conocido en España como Vicente Carducho, fue uno de los artistas más influyentes de los que trabajaron en la corte madrileña a finales del siglo XVI y principios del XVII.

Este creador llegó a España en 1585 junto a su hermano, el también pintor Bartolomé Carducho, quien por entonces estaba al servicio de Felipe II. El joven Vicente recibió su primera formación como ayudante de su hermano durante los trabajos llevados a cabo en el Real Monasterio de El Escorial.

En 1599 Carducho participó en la decoración realizada con motivo de la entrada de Doña Margarita de Austria en Valladolid, ciudad en la que el pintor trabajó para el duque de Lerma y donde llevó a cabo obras en distintos palacios y conventos.

En 1607 Carducho regresó a Madrid y, un año más tarde, falleció su hermano. Este hecho trajo consigo que Vicente ocupara el cargo que hasta entonces desempeñaba Bartolomé como pintor del rey. A partir de ese momento, la posición de Carducho se asentó y, con ella, también los encargos tanto para las fundaciones reales como para los conventos e iglesias madrileños.

Durante las décadas de 1610 y 1620 Vicente Carducho llevó a cabo importantes trabajos como los retablos del Real Monasterio de la Encarnación (1614) y la decoración de la capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, junto a Eugenio Cajés, compañero con quien también colaboró en los retablos para el Real Monasterio de Guadalupe (1618) y el de la parroquia de Algete. Otros, hoy desaparecidos, como el pintado para el Convento de las Carboneras de Madrid y el de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, fueron ejecutados por el pintor florentino en los años veinte del siglo XVII.

En dicho decenio, Carducho llevó a cabo el que, sin duda, fue su encargo más importante: la gran serie de 56 lienzos monumentales con la historia de la orden de san Bruno para la cartuja de El Paular. Un proyecto que se prolongó hasta 1632 y que compaginó con otros igualmente decisivos para conventos madrileños. Ese mismo año, Vicente Carducho inició otro conjunto de gran importancia, en esta ocasión para los Trinitarios Descalzos, consistente en la realización del retablo mayor, los colaterales y una serie de 12 lienzos con la historia de san Juan de Mata y san Félix de Valois, fundadores del convento.

A pesar de que su actividad en la corte nunca decayó y, de hecho, Carducho fue una de las figuras dominantes de la llamada escuela madrileña, la llegada de Velázquez

en 1622 y su inminente éxito supusieron cierto desplazamiento en su posición y estima palaciegos.

Sin embargo, tampoco se debe pasar por alto la importante labor de Carducho en el campo teórico. Así, en 1633 publicó *Diálogos de la Pintura*, un documento de honda importancia para conocer la realidad de la pintura oficial de su tiempo. A este respecto, su impronta fue continuada por los numerosos discípulos que le acompañaron, entre los que se encontraban creadores de la talla de Félix Castello, Francisco Fernández y, sobre todo, Francisco Rizi.

Durante los últimos años de su vida, el pintor orientó su trabajo a la realización de lienzos para distintos palacios reales como el Buen Retiro o la Torre de la Parada.

Carducho falleció en la ciudad de Madrid en 1638.

Pedro Pablo Rubens

(Siegen, 1577-Amberes, 1640)

Pedro Pablo Rubens es, sin duda, uno de los grandes pintores flamencos del siglo XVII. En su figura tuvieron cabida el talento y la fama, convirtiéndole en uno de los creadores más demandados e influyentes de su tiempo.

Tras la conversión calvinista de su padre, la familia del futuro Rubens abandonó Amberes para establecerse en Siegen (Alemania), donde éste nació en 1577. A la muerte de su padre, la familia retornó a Amberes convirtiéndose de nuevo al catolicismo, religión que el futuro pintor abrazó fervorosamente.

Rubens recibió una exquisita educación de clara orientación clasicista, en gran parte debida a su padre, que formado en Roma y Padua había sido abogado. Al exquisito trato que, más tarde, demostró en ambientes aristocráticos y cortesanos, se suma su experiencia como paje, ocupación que desempeñó movido por una necesidad económica cuando sumaba 13 años.

En cuanto a la formación propiamente artística, Rubens ingresó como aprendiz en el taller del pintor Tobias Verhaecht hacia 1591. Sin embargo, su maestro más importante fue Otto van Veen, a quien se unió a partir de 1594. Cuatro años más tarde, el joven Rubens se convirtió en maestro independiente.

El cambio de siglo coincidió con su traslado a Italia, a donde partió el 9 de mayo de 1600. Poco tiempo después de llegar, Rubens entró al servicio del duque de Mantua, ostentando el cargo de pintor de corte. En Mantua, Rubens no sólo vivió cómodamente de su profesión, sino que pudo conocer de primera mano importantes colecciones aristocráticas emplazadas en distintos puntos de Italia, enriqueciendo con ello sus referencias que, a su vez, modularon su propio estilo. Y no sólo eso, sino que el pintor flamenco también pudo estudiar los grandes vestigios del pasado clásico a través de la estatuaria griega y romana, así como a los grandes maestros del Renacimiento, siendo Roma la ciudad que más tiempo visitó.

En estos momentos, Rubens realizó el primero de los viajes que lo uniría a España. Así, en 1603 fue elegido al frente de una embajada que, enviada por el duque de Mantua, debía visitar la corte de Felipe III en Valladolid. De este primer paso por nuestro país da muestra el *Retrato ecuestre del duque de Lerma*, donde ya se hacen evidentes las aptitudes y el énfasis compositivo del artista.

Ante las inquietantes noticias de la enfermedad de su madre, Rubens regresó a Amberes, fijando allí su residencia. Así, en 1609 fue nombrado pintor de corte por los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, una relación que continuó incluso después de la muerte del archiduque y que le aportó grandes proyectos. Ese

mismo año, contrajo matrimonio con su primera esposa, Isabella Brant, hecho que coincidió con la Tregua de los Doce Años, la cual le reportó diferentes encargos en su ciudad. Por entonces dieron comienzo toda una serie de importantes trabajos que hicieron de su taller uno de los más importantes de la ciudad y del que, además, salieron numerosos e importantes artistas de la talla de Anton van Dyck.

En 1628 Rubens fue llamado por el monarca Felipe IV. Durante su estancia en España, además de vigilar las negociaciones diplomáticas destinadas a refrendar el tratado de paz con los Países Bajos, Rubens pintó una cuarentena de cuadros, entre los que no sólo se hallaban encargos sino, también, numerosas copias de las pinturas que de Tiziano conservaba la colección real. Rubens se posicionó entonces como el pintor favorito del Rey. Tras su paso por Madrid, Rubens continuó sus negociaciones pacifistas, primero en Londres (1629-1630) y, más tarde, en La Haya (1630). Por entonces, Rubens contrajo matrimonio por segunda vez, en esta ocasión con una joven llamada Helena Fourment que se convertiría en su principal inspiración.

A lo largo de la década de los años treinta, Rubens recibió numerosos encargos por parte de Felipe IV. A este respecto, el conjunto para la Torre de la Parada o los trabajos destinados a la decoración del Alcázar fueron algunos de los más destacados y en los que más evidente se hizo la impronta de su admirado Tiziano.

Rubens falleció en Amberes al cumplir 63 años. A pesar de que su actividad se centró principalmente en las creaciones pictóricas, el artista flamenco también llevó a cabo innumerables diseños para estampas y tapices, así como arquitecturas, esculturas y objetos decorativos. Una obra realmente cuantiosa y de gran versatilidad que lo convierte en uno de los creadores mejor dotados de todos los tiempos.

José de Ribera

(Xátiva, Valencia, 1591-Nápoles, 1652)

A pesar de ser uno de los creadores más destacados del barroco, son escasos los datos que se conocen de su infancia y su primera formación. A este respecto, Palomino sitúa su primer aprendizaje en Valencia junto a Francisco Ribalta. Sin embargo, no existen pruebas documentales que así lo atestigüen.

A principios del siglo XVII, Ribera se trasladó a Italia, de donde ya no regresó. Se tiene constancia de que en 1611 el pintor valenciano estaba en Parma al servicio de los Farnesio. Allí pintó una obra para la iglesia de San Andrés, hoy desaparecida, que fue muy aclamada.

Dos años más tarde, José de Ribera aparece instalado en Roma, donde compartió casa con su hermano Juan, también pintor, y otros artistas. Su estancia de entonces debe relacionarse con su paso por la Academia de San Lucas, donde el pintor entró en contacto con otros creadores llegados de Francia y los Países Bajos comprometidos, todos ellos, con la recuperación y desarrollo de los principios claroscuristas y naturalistas de Caravaggio.

Tras ser nombrado académico de San Lucas, Ribera se trasladó a la ciudad de Nápoles donde, tras casarse con la hija del pintor y marchante siciliano Giovan Bernardo Az-zolino, comenzó a recibir encargos de las más importantes personalidades del virreinato. De los primeros años de la década de 1620 son algunas de las creaciones más realistas de Ribera, así como aquellas que mejor reflejaron los postulados contrarreformistas. A este respecto, fue durante esta década cuando el prestigio de Ribera más aumentó y, con él, su actividad como grabador, a través de la cual produjo algunas extraordinarias estampas basadas, a su vez, en algunas de sus pinturas.

En 1626 Ribera recibió la Cruz de Caballero de la Orden Cristo en la basílica de San Pedro de Roma; una condecoración con la que no sólo se asentó su prestigio en la Ciudad Eterna, sino que le valió la protección de los virreyes, especialmente de Osuna, su primer mecenas, así como del duque de Alcalá.

El inicio de 1630 coincidió con la visita que Velázquez hizo a Italia, momento en el que ambos pintores se conocieron. Un inicio de década que, además, coincidió con un nuevo cambio en su pintura, caracterizada entonces por la utilización de unos tonos más amables que enriquecieron su paleta y que marcó el camino que siguieron muchos de los pintores napolitanos que, por entonces, estaban en activo. Obras como *Jacobo y el rebaño de Labán* (Real Monasterio de El Escorial, 1632) pero, sobre todo, *Inmaculada Concepción* (Iglesia del convento de las agustinas recoletas de Salamanca, 1635) muestran, asimismo, el acercamiento de Ribera a las propuestas del *neovenetismo*.

Los años finales de 1630 y parte de la década siguiente, dieron muestra de la madurez creativa del artista, quien halló entonces un éxito social inmenso que se tradujo en una constante demanda de obra. Fue entonces cuando Ribera pintó la *Adoración de los pastores* de El Escorial, la serie de *Santos Penitentes* que atesora el Museo Nacional del Prado o el cuadro para la capilla de San Genaro, ubicado en la catedral partenopea, una de sus composiciones más ambiciosas.

La alta demanda de obras que Ribera recibió en los años cuarenta, le obligó a acompañarse de un amplio y organizado taller, cuya participación resulta evidente en obras de menor empeño y que, con frecuencia, realizó copias y variaciones de aquellas pinturas destacadas del maestro. Esta colaboración coincidió, además, con la merma en la salud del pintor que, por entonces, dio señales de inquietud. Sin embargo, Ribera aún llevó a cabo grandes obras como la *Adoración de los pastores* (Museo del Louvre) o la *Comunión de los Apóstoles* (Museos de Capodimonte, Nápoles).

Tras una trayectoria repleta de éxitos y obras maestras, José de Ribera, más conocido como *el españoleta*, falleció en Nápoles a la edad de 61 años.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

(Sevilla, 1599 – Madrid, 1660)

Diego Velázquez nació en Sevilla en 1599, ciudad en la que recibió su primera formación en el taller de Francisco de Herrera. Sólo unos meses más tarde, en 1611, Velázquez pasó al estudio de Francisco Pacheco, personaje afamado en la Sevilla del momento, con quien estuvo cinco años y con cuya hija Juana acabaría casándose en 1618. Un año antes el joven Velázquez había obtenido el título de maestro pintor.

En 1622 el pintor sevillano viajó a Madrid movido por el deseo de efigiar a los reyes. Aunque en ese primer momento no llegó a hacerlo, lo cierto es que su buena reputación como retratista se difundió por la capital. Así, en 1623 Velázquez fue llamado a la corte por el conde-duque de Olivares, momento en el que pintó un retrato de Felipe IV quien, sorprendido y agradado por el trabajo, nombró a Velázquez pintor de cámara.

A partir de entonces, Velázquez residió casi en exclusiva en la ciudad de Madrid. Si bien acompañó al rey y su corte en algún viaje ocasional, Velázquez sólo abandonó la capital cuando viajó a Italia, donde copió a pintores de la talla de Tintoretto, Miguel Ángel y Rafael, los cuales le permitieron mejorar su pintura.

A este respecto, dentro de los abundantes deberes administrativos que los distintos cargos que ocupaba en Palacio le demandaban, Velázquez también pudo estudiar en profundidad aquellas obras que conformaban las colecciones reales, algunas de ellas auténticas obras maestras. En este sentido, fue sin duda la figura de Tiziano una de las que más influenciaron al sevillano. Junto al pintor veneciano, otro de los grandes referentes de Velázquez fue Pedro Pablo Rubens, a quien conoció en 1628 cuando éste viajó a España y con quien mantendría desde entonces una estrecha relación.

A principios de 1631 Velázquez inició un prolífico periodo de actividad dado que, junto a su principal oficio de retratista, participó en dos grandes proyectos: las decoraciones del nuevo palacio del Buen Retiro y la llevada a cabo en la llamada Torre de la Parada, un antiguo pabellón de caza de tiempos de Felipe II que en los años treinta del siglo XVII recibió una remodelación en la que participaron sobresalientes creadores, muchos de ellos procedentes de Amberes.

En 1649 Velázquez fue nombrado ayuda de cámara del rey Felipe IV. Ese mismo año, el monarca le encargó que viajara por segunda vez a Italia con el cometido de comprar obras con las que enriquecer la colección real. Sin embargo, Velázquez cosechó además grandes éxitos, pues fue nombrado académico de San Lucas y socio de la Congregación de los Virtuosos. Asimismo, durante su estancia en Roma, el pintor hispalense llevó a cabo un retrato del papa Inocencio X por el que recibió grandes elogios.

A su vuelta a Madrid en 1652, Velázquez se ocupó de la decoración de las salas del Alcázar, para la que utilizó muchas de las obras adquiridas en su segundo viaje a Italia. Ese mismo año Diego Velázquez fue nombrado, además, aposentador de Palacio.

A pesar de que los cargos palaciegos ocuparon buena parte del tiempo de Velázquez, éste nunca dejó de pintar. Fue en esta última etapa precisamente cuando dio a luz a algunas de sus pinturas más sobresalientes, como *Las hilanderas* o *Las Meninas*, ambas en el Museo Nacional del Prado.

Su último acto público consistió en acompañar a la corte a la frontera francesa donde decoró con tapices el pabellón español en la isla de los Faisanes con motivo del casamiento de la infanta María Teresa y Luis XIV el 7 de junio de 1660. A su vuelta a Madrid, Velázquez enfermó gravemente, falleciendo el 6 de agosto de 1660.

Andrea Vaccaro

(Nápoles, 1604-1670)

Andrea Vaccaro fue un pintor barroco napolitano. A pesar de haber sido uno de los artistas más exitosos de su tiempo, son muchos los datos que aún se desconocen de su biografía, sobre todo los relacionados con su infancia y primera formación. A este respecto, se sabe que Vaccaro fue iniciado en un primer momento en estudios de carácter literario, los cuales, sin embargo, pronto abandonó para dedicarse a la pintura.

Algunas fuentes relacionan su primera formación con el pintor manierista Girolamo Imparato, hecho que no ha podido demostrarse documentalmente y que resulta ciertamente improbable. De todos modos, a través de su pintura son varias las referencias artísticas que pueden rastrearse y que, en definitiva, aportan luz en torno a sus intereses y evolución. En este sentido, en la Basílica de Santo Domenico Maggiore de Nápoles se conserva una obra de Vaccaro que es una copia fidelísima de la *Flagelación* de Caravaggio. La obra, enmarcada en su primera etapa, evidencia el interés que Vaccaro mostró por el naturalismo, así como por el trabajo de creadores de la talla del ya mencionado Caravaggio, Battistello Caracciolo y el español José de Ribera.

Tras esa primera etapa naturalista y motivado por un viaje a la ciudad de Roma que le puso en contacto con los artistas del clasicismo emiliano-romano, la obra de Vaccaro se tornó más severa. Influido entonces por Massimo Stanzione, Bernardo Cavallino y, sobre todo, Guido Reni, su trabajo experimentó un gran cambio, en el que también jugó un papel destacado la influencia vandickiana y la obra de Pietro Novelli. La conjunción de todas estas referencias hizo de Vaccaro un creador que, a pesar de su eclecticismo, supo alumbrar una pintura de una delicada distinción.

Es por ello que el periodo más fecundo y brillante del artista italiano deba ubicarse entre 1635 y 1660. Durante esos años, el estilo alcanzado por Vaccaro muestra a un pintor de mesurado equilibrio, cuyas composiciones están marcadas por el rigor y la firmeza. En ellas, unos tipos humanos de clara inspiración boloñesa, unidos a formas y maneras que escapan de los gestos violentos y del dinamismo más evidente, dan lugar a una pintura que se aleja de la plenitud barroca del momento ejemplificada en creadores como Luca Giordano o Mattia Preti, para presentar un espacio conciliador en el que confluyeron distintas tendencias.

Finalmente, junto a los trabajos originales llevados a cabo por el creador napolitano, éste también realizó copias de otros artistas para colecciones napolitanas y marchantes de arte flamenco que se hallaban en la capital de Campania, como Gaspar Roomer o Jan Vandenveyden.

Por todo lo mencionado, Andrea Vaccaro gozó de abundante éxito a lo largo de su carrera. Aunque en ocasiones cayó en la reiteración, Vaccaro supo agradar y conquis-

tar con sus obras, lo que le permitió llevar a cabo una cuantiosa cantidad de trabajos. Muchos de ellos, de hecho, fueron enviados a España, donde se conserva acaso lo mejor de su producción. Un ejemplo son los lienzos que narran la historia de Tobías (Museo de Arte de Cataluña) y los atesorados en la Academia de San Fernando y el Museo Nacional del Prado.

Andrea Vaccaro falleció a la edad de 66 años en Nápoles.

Giovanni Francesco Grimaldi, el Bolognese

(Bolonia, 1606-Roma, 1680)

Nacido en Bolonia a principios del siglo XVII, Giovanni Francesco Grimaldi recibió su primera formación en un ambiente marcado por la presencia de los Carracci. A finales de la década de 1620, el pintor se trasladó a Roma, donde desarrolló toda su carrera.

En la Ciudad Eterna, el llamado *Bolognese* pintó numerosos frescos. Muchos de ellos aún se pueden contemplar en importantes palacios de la capital como el Quirinal, el Casino de la villa Doria-Pamphili, por entonces un encargo del papa Inocencio X y el Vaticano. Estos trabajos fueron concebidos por *el Bolognese* siguiendo modelos clasicistas, por entonces ya superados. En este sentido, maestros como el paisajista Domenichino y los ya mencionados Carracci fueron referencias inagotables para Grimaldi.

Junto a estos trabajos de carácter nobiliario, a los que se debe sumar su labor en el palacio del Cardenal Mazarino, Giovanni Francesco Grimaldi también desarrolló otros en distintas iglesias romanas. Pinturas como las realizadas para la capilla de santa Ana, en la iglesia de Santa Maria della' Anime y las ubicadas en la capilla Gessi, en Santa Maria della Vittoria, son algunos ejemplos.

Además de fresquista, *el Bolognese* fue un destacado dibujante. De hecho, muchos de sus diseños aún hoy conservados evidencian el conciso método que este pintor empleaba para sus grandes composiciones y en las que la realización de bocetos previos era frecuente. Asimismo, fue un experto grabador.

Las diferentes facetas que Grimaldi desarrolló durante toda su carrera no sólo ahondaron en los campos ya mencionados, sino que también llevó a cabo variadas arquitecturas efímeras destinadas a fiestas y exequias fúnebres que le ocuparon los años centrales de su actividad profesional.

A pesar de sus amplias dedicaciones, lo cierto es que sus obras de caballete fueron menos frecuentes. En el Museo Nacional del Prado se conservan cuatro, todas ellas procedentes de la colección del pintor Carlo Maratta, la cual fue comprada por el rey Felipe V en 1722. Todos los ejemplos tienen al paisaje como gran protagonista.

Grimaldi disfrutó, en definitiva, de una larga vida que le permitió ser merecedor de diferentes cargos y nombramientos, como el ser elegido príncipe de la Academia de San Lucas en 1657 y 1665. Falleció en Roma a la edad de 74 años.

Francisco Rizi

(Madrid, 1614-San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1685)

Nacido en Madrid en 1614, Francisco Rizi fue hijo del pintor italiano Antonio Ricci, quien llegó a España junto a Federico Zuccaro para trabajar en El Escorial. Fue hermano del también creador y teórico Fray Juan Andrés Rizi.

Formado inicialmente junto a su progenitor, Rizi ingresó en el obrador de Vicente Carducho, consolidándose como uno de sus discípulos más aventajados. Posiblemente debido a su relación con el maestro florentino, Rizi se vinculó muy pronto a la Corte (hacia 1638).

Sus primeros trabajos, en este contexto, se correspondieron con decoraciones efímeras. Destacan, en este sentido, las realizadas para la entrada de la reina Mariana en Madrid en 1649 o, más tarde, el monumento de la Catedral de Toledo en 1669. En este sentido, a lo largo de su trayectoria Francisco Rizi creó abundantes decoraciones efímeras, así como numerosos escenarios y tramoyas para el teatro del palacio del Buen Retiro, del que fue director durante varias décadas.

A medida que su presencia en Palacio se vio más fortalecida, también su prestigio fue creciendo en los medios eclesiásticos de la capital gracias a obras con las que deslumbró por su capacidad decorativa. A este respecto, trabajos como el realizado para los capuchinos - *Virgen en gloria con San Felipe y San Francisco*, para el convento de El Pardo en 1650-, u otros como el *Expolio de Cristo*, también en 1650, hicieron de Rizi un auténtico avanzado de las nuevas formas barrocas.

Francisco Rizi mantuvo asimismo una relación muy estrecha con la Catedral de Toledo. Tal fue así que en 1653 se le nombró pintor oficial. Entonces se le encomendó la realización de la decoración del ochavo o relicario, trabajo que llevó a cabo junto a Juan Carreño de Miranda. Tres años más tarde, Rizi recibió un nuevo nombramiento: pintor del rey. A partir de entonces, los encargos fueron numerosos.

La década de 1660 a 1670 fue el momento en el que, sin duda, Rizi se afianzó y consolidó de forma más rotunda gracias a encargos como la serie de la *Vida de Cristo* en 1663; obras de gran tamaño para retablos de una sola calle, como el pintado para San Jerónimo (*Santa Leocadia*), la *Liberación de San Pedro* (parroquia de Vallecas) o *Santiago de Clavijo* (monasterio de Uclés); así como otras, hoy desaparecidas, de la talla de las bóvedas del camarín de Atocha y las de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, éstos últimos por fortuna conservados.

Muchos de estos trabajos fueron ejecutados gracias al amplio taller que acompañó al pintor madrileño y en el que se encontraban algunos de sus mejores discípulos: Juan Antonio Escalante, José Antolínez y Claudio Coello.

Sin embargo, el nombramiento de Carreño de Miranda como pintor del rey y su rápido ascenso a pintor de cámara en 1671, hicieron que Rizi se separara del pintor asturiano y, por consiguiente, también de la Corte. Como consecuencia, sus trabajos fuera de Madrid se multiplicaron. Fue el momento en el que Rizi trabajó en Ávila (retablo del convento de San José, 1674), Alba de Tormes (retablo de los Carmelitas, 1674-1676), Plasencia (retablos de las Capuchinas, 1678), así como en otros lugares de la comarca de Toledo. El final de la década de 1670 está marcado, sin embargo, por el importante conjunto de la capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid, donde Rizi demostró una vez más su maestría.

Entre 1680 y 1685 Rizi retornó a la Corte. De ello dan testimonio algunos importantes encargos de la talla de *Auto de Fe* (1683) o la *Sagrada Forma* para el altar de la Sacristía de El Escorial, que no llegaría a finalizar -y que completaría su discípulo Collo- al fallecer el 2 de agosto en el mismo monasterio.

Bartolomé Esteban Murillo

(Sevilla, 1617-1682)

Bartolomé Esteban Murillo fue el último de catorce hermanos. Con apenas diez años, el joven creador perdió a su padre y, un año después, se quedó huérfano al fallecer también su madre. Desde entonces, su tutela recayó en el marido de una de sus hermanas.

Hacia 1635 dio comienzo su aprendizaje como pintor, muy probablemente junto al sevillano Juan del Castillo, con quien permaneció durante seis años. A pesar de lo mencionado, son realmente pocos los datos fehacientes que se tienen de la temprana vida de Murillo, hecho que cambió a partir de 1645, cuando el pintor contrajo matrimonio y recibió su primer gran encargo: la decoración del claustro del convento de San Francisco (1645-1646), cuyo éxito le abrió las puertas del mundo eclesiástico. En fechas próximas, el pintor sevillano realizó un viaje a Madrid en 1658 en el que, con toda probabilidad, conoció las colecciones reales y que le permitió empaparse del rico ambiente artístico de la capital que, más tarde, marcó su producción.

A lo largo de los años cincuenta del siglo XVII, Murillo desarrolló algunas de sus iconografías más conocidas. Así, de 1653 es la primera *Inmaculada* que se conoce del artista hispalense. Pintada para la hermandad de la vera Cruz en el convento franciscano (actualmente Palacio Arzobispal), fue la primera de una larga serie con la que se identificó el estilo más característico de Murillo.

Superado ya el despegue inicial, la siguiente década fue para Murillo un periodo de merecida consolidación. El arranque de 1660 coincidió con la fundación de la Academia de Pintura que el pintor creó junto a un grupo de artistas sevillanos, entre los que se encontraba Francisco de Herrera el Mozo, con quien compartió la dirección hasta la partida de éste a Madrid. A partir de entonces lo haría junto a Valdés Leal, acabando por abandonar Murillo la misma a causa de los desacuerdos con su compañero.

Los sucesivos encargos por parte de instituciones religiosas e importantes personalidades civiles le convirtieron en el primer pintor de la ciudad. Las obras y artistas conocidos en Madrid, unidos al estudio de las creaciones flamencas y genovesas que abundaban en las colecciones y templos sevillanos, aportaron al personal genio de Murillo un grado de maestría técnica de difícil parangón y que, en muchas ocasiones, anticipó una sensibilidad prerrocócó que se desarrollaría durante el siglo XVIII.

A este respecto, además de las obras religiosas, fruto de los abundantes encargos que recibió, Murillo destacó por cultivar de forma asidua la pintura de género, al mismo tiempo que fue capaz de configurar un modo muy personal de expresión al que se

unió una iconografía muy concreta, filtrada a través de obras como la *Inmaculada Concepción*, *Virgen con el niño* y el *Buen Pastor*, cuyo rastro encontramos en la pintura sevillana de casi un siglo posterior.

Cuenta Antonio Palomino que, hacia 1670, el rey Carlos II invitó a Murillo a instalarse en la capital. Sin embargo, lo cierto es que el eminente pintor nunca abandonó su Sevilla natal.

En 1682, estando pintando un gran lienzo para el retablo de la iglesia de los capuchinos en Cádiz, Murillo se cayó del andamio. Una caída de la que quedó malherido y que le causó la muerte pocos meses después.

Bartolomé Pérez

(Madrid, 1634-1698)

Artista barroco que destacó por su especialización en la pintura de flores, género en auge en la segunda mitad del siglo XVII en España gracias a la labor desempeñada por creadores como Juan de Arellano, con quien Pérez inició su formación. Bartolomé acabaría contrayendo matrimonio con Juana, la hija de su maestro, en 1663; un aspecto que no debe resultar extraordinario, pues refuerza el sentido gremial que, por entonces, aún mantenían muchos mentores con sus discípulos.

La popular pintura de flores y guirnaldas, entre la que Bartolomé Pérez incluyó escenas religiosas y representaciones de santos, servía fundamentalmente a los intereses de una clientela particular, compuesta por las capas medias y altas de la sociedad madrileña, que demandaban obra de no muy gran formato, en la que hubiera una mayor carga decorativa que narrativa. En este contexto, creadores como Arellano y, por supuesto, Bartolomé Pérez, gozaron de un gran éxito.

Sin embargo, Bartolomé Pérez también llevó a cabo otra clase de trabajos de carácter decorativo, como fueron los realizados en el coliseo del Buen Retiro, donde fuentes de la época relacionan al artista con la ejecución de unas cortinas escenográficas. Asimismo, también participó en la composición de los arcos efímeros que se llevaron a cabo con motivo de la llegada a España de la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, en 1679, así como en la elaboración de distintas escenografías para teatros, como el ubicado en el Alcázar. Trabajos todos ellos que, unidos a sus otras creaciones, debieron de llamar la atención de la Corona y que, sin duda, favorecieron su nombramiento como pintor del Rey a título honorario en 1689.

Fue entonces cuando comenzó uno de los encargos de mayor relevancia de su trayectoria: la realización, con ayuda de varios colaboradores, de un conjunto de 55 floreros con fondos dorados pintados sobre tabla, que decorarían el llamado *camón dorado* del Rey, una estructura monumental que albergaría la cama de Carlos II y de la que sólo ha sobrevivido una pieza (colección privada).

A pesar de todo lo dicho, realmente son escasos los datos que de la vida de Bartolomé Pérez han llegado a nuestros días; hecho que, en parte, se debe a la elección temática que protagonizó la mayor parte de sus trabajos. A este respecto cabe mencionar que la naturaleza muerta y sus derivados era un género poco valorado desde el punto de vista teórico, lo que provocó que en las primeras recopilaciones biográficas la información sobre creadores como Pérez fuera escasa y más en comparación con la que se dedicaba a artistas que cultivaron otros géneros.

El último trabajo que el pintor madrileño comenzó fue un encargo del duque de Monteleón. Sin embargo, mientras Pérez pintaba unos frescos, murió al caerse de andamio, siendo ésta su última obra.

Claudio Coello

(Madrid, 1642-1693)

Claudio Coello, nacido en Madrid en 1642, fue uno de los más afamados pintores de la escuela barroca madrileña.

Coello se formó en el taller de Francisco Rizi, junto a quien realizó algunos encargos como ayudante entre los que se hallan escenarios teatrales.

Gracias a la estrecha relación que le unió a su maestro Rizi y que, por proximidad, se extendió al ilustre asturiano Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello pudo conocer una parte de las colecciones reales, principalmente aquellas ubicadas en el Alcázar de Madrid. Si con anterioridad había estudiado en profundidad los dibujos de su maestro, durante sus vistas al desaparecido Alcázar el joven Coello copió a los grandes pintores allí reunidos: Tiziano, Veronés, Bassano, Giordano, Van Dyck y Rubens.

A partir de la década de 1660, Coello comenzó a acometer trabajos de forma individual. Obras como *Susana y los viejos* (1663) o *El triunfo de San Agustín* (ambas en el Museo Nacional del Prado) dan muestra de su estilo, por entonces ya sólido, en el que quedan patentes las influencias que las escuelas flamenca y veneciana aportaron a su pintura. Hacia 1666 recibió el que puede considerarse su primer gran encargo: las pinturas para el retablo mayor de la iglesia de Santa Cruz (actualmente desaparecidas) de Madrid.

Fue a finales de dicho decenio, concretamente en 1668, cuando Claudio Coello recibió su gran oportunidad: realizar una serie de pinturas para la iglesia de San Plácido, en Madrid. Una de las obras, dedicada a la *Anunciación*, evidencia el excelente sentido escenográfico que caracterizó lo mejor de la pintura de este autor, así como su dinamismo compositivo y su brillante colorido.

La década de 1670 estuvo marcada por su labor como fresquista. Arquitecturas fingidas, vigorosas composiciones y un uso exquisito del color, hicieron de Coello un artista muy respetado. Prueba de ello fueron los frescos realizados para la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor o los pintados para la madrileña catedral de San Isidro, destruidos durante la Guerra Civil.

En 1679 Coello inició su relación con la Corona tras su colaboración en la decoración efímera realizada con motivo de la celebración de la llegada de la primera esposa de Carlos II, María Luisa de Orleans, a la capital. Posteriormente, en 1683, el artista fue nombrado pintor del rey. Por entonces ya no solo desarrolló temas religiosos, sino que comenzó a pintar retratos, sin abandonar nunca su labor como fresquista.

La década de 1680 fue decisiva en su carrera al iniciar, en 1685, los trabajos para el retablo de la sacristía de El Escorial. Esta obra, encargada inicialmente a Francisco

Rizi, fue llevada a cabo por Coello tras el fallecimiento de su maestro. En ella creó una de sus obras más ambiciosas, *La Sagrada Forma*, cuyo éxito le valió ser nombrado pintor de cámara.

Durante sus últimos años de vida, Claudio Coello redujo su dedicación pictórica al tener que desempeñar otras actividades, como la supervisión de las colecciones reales, la restauración de obras o la tasación de colecciones. Por otro lado, la llegada del italiano Luca Giordano a la corte provocó que Coello fuera definitivamente desplazado.

Claudio Coello falleció en Madrid en 1693.

Luis Egidio Meléndez

(Nápoles, 1716-Madrid, 1780)

Procedente de una reputada familia de artistas, Luis Meléndez fue hijo del miniaturista Francisco Antonio, y sobrino del famoso retratista Miguel Jacinto, ambos de ascendencia asturiana.

Nacido en la ciudad de Nápoles en 1715, donde sus padres se habían establecido desde 1699, Meléndez comenzó su formación junto a su padre, ya de vuelta en Madrid. A continuación, el joven creador continuó su aprendizaje en las clases de la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando, en la que su padre ostentaba el cargo de director honorario de pintura, y donde fue discípulo de Louis-Michel van Loo. Las enseñanzas de éste, sobre todo en lo que al retrato se refiere, quedaron de manifiesto en el maravilloso *Autorretrato* (Museo del Louvre) que pinta en 1746, donde se presentó como un estudiante, con el porta-lápiz en una mano y un dibujo de “academia” en la otra, en un tipo de retrato “a la francesa”, muy de moda en la corte madrileña del momento, y en la línea de los modelos propuestos por Jean Ranc y el propio Van Loo, los cuales sin duda se oponían a la tradición española encabezada por su tío Miguel Jacinto.

Tras una conflictiva expulsión por parte de Francisco Antonio de la Junta de la que era miembro fundador, Luis Meléndez se vio obligado a abandonar como castigo las clases. Partió entonces a Italia.

En Roma, además de continuar formándose, Luis Meléndez retrató a importantes personalidades como el cardenal Portocarrero, por entonces embajador español ante la Santa Sede. A continuación, Meléndez viajó a Nápoles donde obtuvo el título honorífico de pintor de cámara del monarca Carlos VII. Sin embargo, la acuciante situación económica por la que pasaba le obligó a regresar a España e iniciar su trabajo como miniaturista junto a su padre en la realización de un nuevo juego de libros litúrgicos que sustituyeron a los desaparecidos en el incendio del Alcázar y su Capilla Real. Este fue un encargo realizado por Fernando VI y dirigido por Francisco Antonio Meléndez.

Tras el fallecimiento del citado monarca y la vuelta a España de Carlos III, Luis Meléndez elevó un memorial en el que expuso, entre sus méritos, el título honorífico que había obtenido en Nápoles años atrás con la intención de incorporarse a la Corte. Sin embargo, su solicitud fue rechazada.

Fue precisamente durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando Luis Meléndez pintó sus primeros bodegones conocidos, género con que consiguió posicionarse como una figura fundamental dentro de la Historia del Arte, aunque no siempre reci-

bió los reconocimientos que se merecía. Ejemplo de ello fue el nuevo memorial que en 1771 envió como solicitud del puesto de pintor de Cámara del Monarca y que, una vez más, fue rechazado.

En 1771, Luis Meléndez inició, sin embargo, un ambicioso proyecto para la Casa Real consistente en la decoración del nuevo gabinete de Historia Natural del Príncipe de Asturias, originalmente emplazado en la Casita de El Escorial. A pesar de las expectativas del bodegonista, éste fue el último encargo que recibió del mencionado príncipe y que, a su vez, coincidió con una nueva solicitud del puesto de pintor de cámara que, por tercera ocasión, fue denegada.

Durante la última etapa de su producción, alejada de cualquier patrocinio real, Meléndez centró su actividad en la realización de sus impresionantes bodegones. El 13 de junio de 1780 declaró ante un escribano en Madrid ser pobre y estar enfermo. Un mes más tarde, Luis Meléndez falleció a la edad de 64 años. Fue enterrado en la iglesia de San Martín.

Antonio Solá

(Barcelona, 1780-Roma, 1861)

Antonio Solá es, sin duda, uno de los escultores más importantes del periodo neoclásico español. Nacido en la ciudad de Barcelona en 1780, se formó inicialmente en la Escuela de la Lonja. Con 22 años, Solá fue pensionado por la Junta de Comercio de Barcelona, lo que le permitió completar su formación artística en Roma. Uno de los cometidos que Solá debía llevar a cabo en dicha ciudad era la tutela de los pensionados españoles; un proyecto que se concibió más ambicioso al pretender establecer una escuela de escultores que, sin embargo, no llegó a término.

Por sus cualidades y capacidades, Antonio Solá fue individuo de mérito de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, así como miembro de la Academia Pontificia de San Lucas en Roma. Su buen hacer le valió el ser nombrado director de esta última, cargo que también desempeñó en la Real Academia de Florencia.

Durante la invasión francesa de Roma sufrida en el año 1808, Antonio Solá fue apresado en el Castillo de Sant'Angelo junto a otros artistas españoles, entre ellos José de Madrazo, uno de sus grandes amigos, por negarse a reconocer a José Bonaparte como rey de España.

Lo cierto es que el escultor catalán permaneció en Italia hasta su muerte, acontecida en 1861, sin perder nunca el contacto con España. En este sentido, Solá envió de forma regular obras a su país natal, en donde recibió distintos nombramientos, como el de académico de San Fernando o escultor honorario de la reina Isabel II.

Dentro de su producción, destacan obras con un marcado espíritu clásico como la titulada *La Caridad Romana* (Museo Nacional del Prado), una de las obras más interesantes del periodo tardío del artista en la que abordó un tema poco frecuente en la iconografía escultórica del siglo XIX: la historia de Cimón y Pero, un ejemplo de amor filial en el que un padre es alimentado por su hija con la leche materna de ésta a causa de su encarcelamiento. Aunque, sin duda, una de las obras más conocidas y aplaudidas de Solá es el grupo de Daoíz y Velarde de la plaza del Dos de Mayo de Madrid. En él, Solá representó a dos héroes de la Guerra de la Independencia que habían fallecido durante la resistencia frente a los franceses en 1808. El grupo, esculpido en 1830, además de evidenciar una gran maestría en su ejecución, resultó innovador en la elección de los ropajes de los soldados que, en lugar de hacerlo *alla antica*, como era frecuente en esta clase de obras, optó por realizarlo de acuerdo al momento real de los hechos.

Cecilio Pizarro y Librado

(Toledo, 1818-Madrid, 1886)

Cecilio Pizarro nació en Toledo en 1818. Tras recibir una primera formación en el Hospital de Santa Cruz, donde destacó en las disciplinas de Teología y Dibujo, con apenas 15 años se incorporó en la Real Escuela de Dibujo y Nobles Artes de Santa Isabel. Tras su ingreso, Pizarro concluyó su primer año con una medalla de plata; condecoración que recibió en otras ocasiones y que le valió ser nombrado profesor suplente de dicha institución en 1839.

Durante esta primera etapa toledana, Pizarro desempeñó otros trabajos que, sin duda, ayudaron a forjar su reputación. En este sentido, el joven pintor realizó escenografías para teatro a las que se sumaron interesantes vistas de marcado carácter romántico protagonizadas por algunos de los monumentos toledanos más conocidos.

Ese gusto por lo pintoresco no debió de pasarle desapercibido a uno de los principales paisajistas románticos de mediados del siglo XIX, como fue Genaro Pérez Villaamil, quien tras su paso por Toledo entre 1832 y 1839, contaría con Pizarro para la realización de algunos de los dibujos que embellecerían una de sus principales obras: *España Artística y Monumental* (1842). Ésta no fue la única obra en la que Cecilio Pizarro participó como ilustrador, pues su trabajo también estuvo presente en otros destacados proyectos editoriales como *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865), de Francisco Javier Parcerisa, y *Toledo pintoresca* (1845), de José Amador de los Ríos.

En 1847, el pintor toledano se trasladó a Madrid. Sin embargo, este nuevo periodo arrancó de manera desafortunada debido a la represión política vivida entre 1844 y 1854, y que le valió el ser recluido varios años en prisión (de 1847 a 1850). Tras este infortunado episodio, Pizarro revalidó su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hecho en el que jugó un importante papel el embajador de Inglaterra en España, John Hobart Caradoc, II barón de Howden, quien fue el responsable de uno de los proyectos pictóricos más importantes de Pizarro: el encargo de un conjunto de treinta y seis cuadros que estarían protagonizados por los principales monumentos de Toledo, Guadalajara, Madrid, El Escorial y Aranjuez, a los que debemos sumar otro grupo de escenas costumbristas españolas.

Como muchos de los pintores en activo a mediados del siglo XIX, a partir de 1858 Pizarro también participó en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Sin embargo, su éxito fue relativo: en 1862 consiguió una medalla de tercera clase por su obra *Vista del palacio de Galiana en Toledo*, que repitió en 1878 gracias a *Un billete amoroso*.

Junto a su faceta como pintor, Pizarro trabajó durante gran parte de su trayectoria para la imprenta. En este sentido, el artista se encargó de realizar los dibujos que pos-

teriormente se grabarían en madera e, incluso, ejerció como litógrafo y aguafortista en algunas ocasiones. A este respecto, sus ilustraciones aparecieron en publicaciones como *El Museo Universal*, *Ilustración Española y Americana*, *El Arte en España*, *Iconografía Española*, *Historia de Madrid* e *Historia General de España*.

Sus trabajos como pintor e ilustrador se completaron, a partir de 1864, con aquellos que le unieron al Museo del Prado: primero como conservador del Museo de la Trinidad y, más tarde, como ayudante de restaurador-forrador del Museo Nacional.

Cecilio Pizarro falleció en Madrid en 1886.

José Gragera y Herboso

(Laredo, Cantabria, 1818-Oviedo, 1897)

A pesar de haber nacido en la localidad cántabra de Laredo, José Gragera y Herboso mantuvo siempre una fuerte vinculación con Asturias, lugar en el que pasó gran parte de su infancia y donde, más tarde, concluyeron sus últimos años de vida.

En la capital asturiana, Gragera estudió gramática latina, filosofía y matemáticas, al tiempo que fue un aplicado alumno en la Escuela de Dibujo y Modelado de la Sociedad Económica de Amigos del País. Con 21 años, el joven artista presentó un barro a la exposición organizada por la citada Sociedad Económica de 1839, por el que fue premiado.

De la capital asturiana pasó a Madrid, donde estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo las enseñanzas de José Piquer, José de Madrazo, Juan Rivera y José Tomás. Gracias a su relación con este último, Gragera colaboró en el *Monumento al Dos de Mayo* en la madrileña plaza de la Lealtad, donde intervino en la estatua del *Valor* y en el relieve del *León defendiendo las armas nacionales*.

En 1857, José Gragera fue nombrado escultor-restaurador del Taller del Prado, institución a la que se mantuvo unido cerca de treinta y dos años pues, a partir de 1869, alcanzó el cargo de subdirector del citado Museo.

En lo que a su obra respecta, José Gragera y Herboso destacó, sobre todo, por su excelente capacidad como retratista. Ejemplo de ello es el grupo de bustos en yeso que de artistas italianos y españoles realizó para el Prado, y de los que sólo el de Juan de Villanueva llegó a pasarse a mármol. Sin embargo, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias por la gran pinacoteca nacional, también destaca el que realizó del monarca Alfonso XII, en donde el escultor prestó una especial atención a los pliegues de las vestiduras, así como al aura de solemnidad y majestuosidad que proyecta el retratado. En este sentido, uno de los trabajos más destacados de los llevados a cabo por el escultor cántabro y que, desgraciadamente, hoy está desaparecido, es la estatua de Juan Álvarez Mendizábal, trabajo por el que fue premiado.

Otro de los hitos de la carrera de José Gragera fue su intervención como representante del Ministerio de Fomento en la transferencia del Museo de Pintura y Escultura desde el Ministerio de Hacienda a este departamento ministerial en 1870. Entonces, Gragera quedó incorporado como secretario a la comisión que iba a llevar a cabo la refundición en un único museo del Museo de la Trinidad y el Museo del Prado (unión que se materializó en el Decreto de 1872).

José Gragera y Herboso, que había rechazado su incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sí aceptó, en cambio, el ser miembro de la de San Salvador de Oviedo. En esta ciudad pasó sus últimos días, falleciendo en ella en 1897.

Antonio Pérez Rubio

(Navalcarnero, Madrid, 1822-Madrid, 1888)

Pérez Rubio estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue discípulo de Carlos Luis de Ribera. Como tantos otros artistas de su generación, participó de forma habitual en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, certámenes a los que acudió entre 1862 y 1887. Fue precisamente en su primera comparecencia cuando Pérez Rubio recibió una tercera medalla gracias a la obra *Meninas y majas de la época de Felipe IV jugando al escondite*. No conseguiría otra hasta los años ochenta, y más concretamente hasta 1881, momento en el que recibió una segunda medalla por el cuadro de historia *La farsa de Ávila*.

Antonio Pérez Rubio desarrolló durante su carrera temas de historia, así como otros de carácter literario que, a mediados del siglo XIX, estaban tan de moda. En sus obras se aprecia una marcada influencia de Goya, aunque también son evidentes las enseñanzas de Velázquez.

A pesar de su constante participación en certámenes nacionales, Pérez Rubio obtuvo escasos éxitos en los mismos. En este sentido, Antonio Pérez Rubio siempre fue un hombre de cierta condición bohemia, que tuvo una vida modesta, cuya profesión como pintor, en muchas ocasiones, solo le permitió malvivir de su oficio.

El Museo Nacional del Prado alberga en sus colecciones algunas obras cuyos motivos están inspirados en temas literarios, sobre todo en escenas de Don Quijote. El estilo de Pérez Rubio resulta perfectamente reconocible por lo abocetado de su pintura, cuya influencia más directa debemos buscar en la última etapa de Goya. Asimismo, Pérez Rubio desarrolló sus escenas históricas y literarias en cuadros de pequeño tamaño que, una vez más, lo hicieron diferenciarse del grueso de sus contemporáneos. Sólo en contadas ocasiones llevó a término una pintura de grandes dimensiones, siendo un ejemplo *Francisco I en la Torre de los Lujanes*, obra de 1884 propiedad del Museo Nacional del Prado.

Antonio Pérez Rubio falleció en Madrid en 1888 tras ser atropellado por un ómnibus.

Germán Hernández Amores

(Murcia, 1823-1894)

Germán Hernández Amores, miembro de una familia dedicada a la artesanía, comenzó su formación en su Murcia natal donde, a través de las clases de dibujo que recibió en la academia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, adquirió sus primeros conocimientos artísticos. Allí siguió las enseñanzas de Santiago Baglietto, por entonces director de la sociedad. En 1844 Hernández Amores se trasladó a Madrid, donde continuó su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que por entonces dirigían José y su hijo Federico de Madrazo. En la academia madrileña también tuvo como maestros a Juan y Carlos de Ribera, con los que mantuvo una estrecha amistad durante toda su vida.

La primera etapa de Hernández Amores se movió, por lo tanto, vinculada a la corriente clasicista. A esta línea se adscriben los dibujos que realizó para *El Semanario Pintoresco* o las ilustraciones que acompañaron los cuentos del editor Mellado.

En 1851, Hernández Amores consiguió una beca de la Comisaría de la Cruzada que le permitió trasladarse a París. En la ciudad del Sena tuvo como maestro a Charles Gleyre, conocido por obras como *Las ilusiones perdidas*. Asimismo, pintores como Ingres, Flandin y Bourguereau funcionaron como auténticos modelos para el joven.

En 1853, el artista murciano volvió a cambiar de residencia: en esta ocasión, gracias a una pensión extraordinaria partió hacia Roma. La Ciudad Eterna fue el lugar donde el pintor murciano entró en la madurez gracias al contacto con artistas de la talla de Overbeck, Peter Cornelius y el círculo de los nazarenos.

De vuelta a España, Hernández Amores participó en diferentes Exposiciones Nacionales. Así, en 1858, consiguió una medalla de segunda clase gracias a la obra *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*; una obra en la que queda patente su conocimiento de los textos clásicos cuya estela también podemos rastrearla en otras pinturas como *Combate de Eros y Anteros*, *Esclava de guerra*, *Medea con sus hijos muertos* y la titulada *Una ofrenda a Pericles*. La medalla de primera clase llegó con el cuadro *El viaje de María Santísima y san Juan a Éfeso después de la muerte del Redentor*, presentada a la Exposición Nacional de 1862. La obra, de temática religiosa, supone un claro ejemplo de la máxima influencia nazarena en la pintura española del siglo XIX.

Junto a los ya mencionados certámenes nacionales, el pintor también se dedicó a la docencia. En este sentido, en 1864 Hernández Amores obtuvo el título de profesor de dibujo de figura, cargo que desempeñó tras la creación de las Escuelas de Artes y Oficios.

Durante las décadas de 1870 y 1880, Hernández Amores obtuvo diversos honores y reconocimientos, así como importantes encargos. A este respecto, en 1873 se le encomendó la organización del Museo Helénico en el Casón del Buen Retiro. Tres años más tarde, se le concedió la Encomienda de Carlos III. Ya en la década de 1880, representó a España en la Exposición de Bellas Artes de Viena. Los últimos años de su vida también contuvieron varios hechos importantes. Así, en 1892 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1894, Hernández Amores solicitó permiso por enfermedad y volvió a su Murcia natal, donde falleció un mes después a los 71 años de edad.

Vicente Poleró y Toledo

(Cádiz, 1824-Madrid, 1911)

Vicente Poleró nació en Cádiz, ciudad en la que inició sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes, con un aprendizaje que continuó más tarde en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

Pese a su formación artística, su trabajo como pintor fue muy discreto. En contraposición, el gaditano desarrolló una intensa labor teórica y fue un destacado restaurador.

A este respecto, Vicente Poleró fue autor de varios tratados de gran importancia, de entre los que sobresale *Arte de la restauración*, obra de referencia en su campo y que estuvo vigente hasta bien entrado el siglo XX. Publicado en 1853, fue el primer tratado de restauración pictórica publicado en España y, sin duda, el más importante del autor. Su aparición supuso un gran avance en la configuración de la restauración como disciplina autónoma al marcar una clara separación con respecto a la práctica pictórica con fines artísticos.

Desde 1854 hasta 1857, Poleró fue destinado en comisión de servicios al Real Monasterio de El Escorial con el objetivo de llevar a cabo distintas restauraciones. Sin embargo, el gaditano no sólo intervino en muchas de las pinturas allí reunidas, sino que también se ocupó de localizar obras ignoradas que reubicó para una mejor conservación. Además, llevó a cabo estudios históricos y críticos de la citada colección de pintura que dieron lugar a la publicación del *Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda* (1857) y en el que se recogieron más de 900 cuadros.

En 1863 Poleró y Toledo fue nombrado tercer restaurador del Museo Nacional del Prado, cargo que ocupó hasta 1867, momento en el que ya consta como restaurador jubilado. Durante esos años, el gaditano restauró numerosas obras, entre las que se hallan *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco o *La Reina de Hungría* de Velázquez. En el Museo del Prado, por entonces dirigido por su amigo Federico de Madrazo, Poleró también llevó a cabo otras tareas de gran importancia como el ordenamiento de las colecciones en sala.

En 1868, Poleró publicó *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, una escueta publicación que, sin embargo, tuvo un gran interés a nivel museográfico y que evidencia la defensa que Poleró y Toledo hizo de la reforma museística a nivel nacional.

En 1886 publicó un tercer escrito titulado *Tratado de pintura en general*, un gran compendio de contenido variado en el que Poleró trató cuestiones como la perspectiva, el dibujo o las diferentes escuelas de pintura.

Junto a esta labor como teórico, el autor andaluz también escribió sobre la tasación de obras de arte y fue colaborador frecuente de distintas revistas. También fundó una tertulia literaria conocida como *Academia* o *Sociedad del gato*, que debió su nombre a una pintura de juventud del propio Poleró. En 1902, publicó su última obra: *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVI* en la que abundaron dibujos realizados por el propio Poleró acompañados de un glosario.

Vicente Poléro falleció en Madrid en 1911.

Carlos de Haes

(Bruselas, 1826-Madrid, 1898)

Nacido en el seno de una familia belga dedicada a los negocios comerciales y financieros, tras una crisis económica el conjunto familiar se trasladó a la ciudad de Málaga. Allí, de la mano del reputado academicista Luis de la Cruz, el joven Haes inició su formación artística, dando tempranas muestras de su talento y capacidad para asimilar la técnica del dibujo.

Con 23 años, Haes emprendió un viaje a Bélgica con el objetivo de expandir su horizonte artístico. Tras instalarse en Bruselas, el pintor entró en contacto con el arte que, por entonces, imperaba en Europa. Sin embargo, su mayor influencia le llegó de la mano de su maestro Joseph Quinaux, con quien descubrió la pintura al aire libre, al tiempo que entró en contacto con el paisajismo de las escuelas de Namur, Tervueren y Termonde.

Durante su estancia en Bélgica, el artista participó en diferentes exposiciones que le reportaron cierta notoriedad. A finales de 1855, sin embargo, regresó a España, donde concurrió a la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en Madrid en 1856, despertando rápidamente el interés de la crítica especializada, que le otorgó una tercera medalla.

La buena acogida que la pintura de Haes tuvo en nuestro país, unida al descubrimiento de los parajes del Monasterio de Piedra, determinaron su decisión de establecerse en España; razones a las que debemos sumar la obtención de la cátedra de paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, libre tras el fallecimiento de Genaro Pérez Villaamil.

En este sentido, la proyección de las enseñanzas de Carlos de Haes en generaciones de artistas que se formaron con él como discípulos fue decisiva para la implantación, consolidación y renovación de la escuela paisajística española de la segunda mitad del siglo XIX. A este respecto, creadores de la talla de Aureliano de Beruete, Agustín Lhardy, Jaime Morera y Hermenegildo Estevan, entre otros muchos, son claros ejemplos de la significación que el pintor belga ejerció en la creación de una escuela pictórica paisajística que marcó una época de esplendor en la pintura realista y *plenairista* española.

De forma paralela a su importante labor docente, Carlos de Haes continuó concurriendo a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde obtuvo primeras medallas en los certámenes de 1858, 1860 y 1862. Coincidiendo con el éxito de 1860, Haes fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciando un discurso sobre los orígenes del paisaje que debemos relacionar con otros escritos del artista sobre asuntos técnicos y teóricos que evidencian el compro-

miso con la docencia que marcó toda su vida profesional. Dos años más tarde, Haes fue condecorado con la Encomienda de la Orden de Carlos III y con la de la Orden de Isabel la Católica.

Las décadas de 1860 y 1870 llevaron a Haes a viajar por diferentes partes de la Península, especialmente el interior de Levante y toda la cornisa cantábrica. Tras el fallecimiento de su esposa y su hija en 1877, Haes también realizaría distintos viajes por Europa acompañado por uno de sus discípulos más queridos, Jaime Morera.

A partir de 1887, su mala salud le obligó a abandonar su actividad pictórica, centrando su compromiso laboral únicamente en las tareas derivadas de su condición de académico y de docente en la Escuela de Bellas Artes.

Carlos de Haes falleció en 1898. En su testamento dejó a sus discípulos el contenido de su estudio en la calle Atocha, en el que el pintor había ido reuniendo una gran cantidad de cuadros, testigos de su laboriosa e incansable actividad a lo largo de sus viajes por la geografía europea y que, gracias al ahínco de todos ellos, pasarían al Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, encontrándose ahora atesorados en el Museo Nacional del Prado.

Dionisio [Fernández] Fierros Álvarez

(Ballota, Asturias, 1827-Madrid, 1894)

Dionisio Fierros es uno de los pintores más importantes de la denominada generación romántica asturiana. Nacido en el seno de una humilde familia, en 1841 partió a Madrid donde, tras pasar por el taller de sastrería de su tío, entró como aprendiz de mayordomo en la casa de los marqueses de San Adrián. Sin embargo, el joven Fierros pronto dio muestras de sus habilidades como dibujante, disposiciones que fueron alentadas y apoyadas por los marqueses, quienes lo matricularon en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1842, al mismo tiempo que le sufragaron las clases en el taller de José de Madrazo, por entonces director de la citada academia y el Museo del Prado. Dos años más tarde, el asturiano pasó al taller de Federico de Madrazo, con el que permaneció una década: primero como discípulo y, más tarde, como ayudante.

Los años de formación junto a los Madrazo fueron fundamentales para Fierros: no sólo por la adquisición de excelentes conocimientos técnicos sino, sobre todo, por la puesta al día en torno las principales novedades artísticas europeas.

En 1855 Fierros se trasladó a Santiago de Compostela, donde permaneció hasta 1858. Tres años en los que realizó un elevado número de retratos pero en los que, además, desarrolló una serie de obras de temática costumbrista muy interesantes y determinantes en su trayectoria. A este respecto, la inclusión del tema gallego en el género costumbrista por parte de Fierros, hasta entonces exclusivo del mundo andaluz y castellano, supuso una auténtica actualización y engrandecimiento del género. Así, en 1858 el pintor presentó a la Exposición Agrícola e Industrial dos cuadros costumbristas que le valieron la primera medalla y el nombramiento como socio de mérito de la institución. Por entonces, Fierros regresó a Madrid.

En 1860, participó por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes con cinco obras, todas ellas de temática costumbrista, dándose así a conocer al gran público de la capital. Fue entonces, con la obra titulada *Romería en los alrededores de Santiago*, cuando el joven pintor recibió una medalla de primera clase. Ese fue el primer éxito de los muchos que engrandecieron su carrera. Así, en la década de 1860 se le nombró miembro del tribunal a la cátedra de composición y colorido de la Academia de Bellas Artes de Cádiz.

En 1861, Fierros viajó a París, donde entró en contacto con algunos de los representantes más significativos de la pintura española del momento e inició un proceso de depuración de sus esquemas románticos en favor de una concepción pictórica mucho más moderna. Ese mismo año, el pintor asturiano fue nombrado miembro del tribunal a la cátedra de profesor supernumerario de pintura de la Escuela Superior de dicho

ramo en Madrid. Un año más tarde, Fierros volvió a ser condecorado en una Exposición Nacional, en esta ocasión con una segunda medalla, gracias al cuadro *Salida de misa en una aldea de Santiago* (obra del Museo Nacional del Prado depositada en el Museo de Bellas Artes de Asturias). No sólo fue aclamado en los certámenes nacionales sino también fuera de España. Así, en 1863, Fierros obtuvo una segunda medalla en la Exposición Internacional de Bayona, en donde otra de sus temáticas novedosas, la salmantina, fue la protagonista de una de las obras.

Sin embargo, la capacidad de Fierros fue más allá al trabajar también pintura de historia, por entonces el género por excelencia del arte oficial. Y lo hizo con obras como *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* (medalla de tercera clase en 1866), cuadro que fue adquirido por la reina Isabel II quien, en reconocimiento de sus méritos, lo nombró caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III. Ese mismo año también fue nombrado socio de mérito del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Aunque no muy abundantes, por entonces Fierros también pintó algunas obras de temática literaria e inició una nueva etapa en la que desarrolló una serie de interesantes bodegones.

A finales de la década de 1860 y principios de la siguiente, Fierros pasó por Ribadeo, Roma y París. Volvió a Galicia en 1872 para retornar a Madrid en 1874. En 1875 recibió la primera medalla de la Exposición de Oviedo y, al año siguiente, consiguió un premio de primera clase en la Exposición Universal de Filadelfia; mérito que repitió en la Exposición de Lugo.

A finales de 1878, Fierros se instaló de forma definitiva en Oviedo. Falleció en Madrid en 1894.

Ignacio Suárez Llanos

(Gijón, 1830-Madrid, 1881)

Ignacio Suárez Llanos, nacido en Gijón al arrancar la década de 1830, comenzó su formación en el Instituto Jovellanos de su ciudad natal, donde tuvo como maestro de dibujo a Miguel Menéndez Duarte, al mismo tiempo que estudió la colección artística allí reunida. A principios de la década de 1850, Suárez Llanos se trasladó a Madrid, donde continuó sus estudios en la Escuela Superior de Pintura y Escultura y en la Real Academia de San Fernando, lugares en los que fue discípulo de artistas de la talla de Federico de Madrazo y Bernardino Montañés. En el decenio de 1860 completó su formación en la ciudad de Roma. Fruto de ese viaje surgieron obras como *Gaitero italiano*, actualmente perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Asturias.

Desde finales de los años cincuenta, Ignacio Suárez Llanos concurrió de forma asidua a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Fue en la celebrada en 1858 cuando obtuvo su primera condecoración: una tercera medalla gracias a la obra titulada *Lazarillo de Tormes*. En 1860, sin embargo, el pintor gijonés consiguió una segunda medalla por *Una escena de La Tía fingida* para, dos años después, hacerse con una primera medalla gracias a la pintura titulada *Sor Marcena de San Félix, monja de las trinitarias descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre*.

Desde mediados de la década de 1860, el pintor comenzó a dedicarse casi exclusivamente a la realización de retratos, con lo que alcanzó una gran fama y que le valieron varias medallas. A este respecto, fue uno de los principales artífices de algunas de las grandes iconotecas nacionales como la del Congreso de los Diputados, el Ateneo de Madrid, la Biblioteca Nacional o la Universidad de Oviedo. En este sentido, Suárez Llanos trabajó en la colección cronológica de los Reyes de España del Museo del Prado, así como en la galería del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de su ciudad natal, donde luce un retrato de Jovellanos que sigue el modelo del pintado por Goya. Junto a éstos, Suárez Llanos llevó a cabo innumerables encargos particulares, así como otros de su familia, convirtiéndose en uno de los pintores más solicitados de su generación.

En 1868, Suárez Llanos entró a formar parte del cuerpo de docentes de la Escuela Superior de Pintura y Escultura como profesor interino de estudios elementales. Ya en 1873, el creador asturiano ocupó la cátedra de anatomía artística.

Ignacio Suárez Llanos falleció en Madrid el 25 de diciembre de 1881, sin haber podido tomar posesión del nombramiento de académico de Bellas Artes de San Fernando que había recibido un año antes.

Paulino de la Linde

(Granada, 1837-1862 (?))

Paulino de la Linde nació en Granada en 1837. Sin embargo, desde 1850 el pintor vivió en Madrid. Fue precisamente en la capital donde de la Linde fue discípulo de Eugenio Lucas Velázquez, artista románticista varias generaciones mayor que él y que marcó sus inicios artísticos.

Desde 1856, de la Linde participó en diferentes Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En este sentido, fue precisamente en la celebrada ese año cuando el pintor granadino realizó algunas de sus obras más conocidas, como la titulada *Romería de San Isidro en Madrid* o la recientemente depositada en el Museo de Bellas Artes de Asturias por el Museo Nacional del Prado *Una asturiana desplumando un pichón*, con las que obtuvo una mención honorífica. Un año más tarde, Paulino de la Linde pintó *Monjes franciscanos repartiendo sopa para los pobres en el atrio de un convento*, encargado por el entonces embajador inglés en España.

El pintor andaluz concurrió en más ocasiones a las ya mencionadas Exposiciones Nacionales. Así, sabemos que presentó cinco obras a la celebrada en 1858, mientras que dos años más tarde de la Linde mandó el cuadro alegórico *Sus Majestades y altezas con el señor Patriarca de las Indias dando gracias a la Virgen por los triunfos de nuestras armas en África*.

Una de las anécdotas que se asocian a Paulino de la Linde es que en abril de 1859 pintó un cuadro de capricho en dos horas. Lo hizo en el Nuevo Liceo de Madrid, donde posteriormente se subastó junto a las creaciones de otros pintores. Sin embargo, son muy pocos los datos certeros que se tienen de este artista. En este sentido, parece ser que a finales de 1859 Paulino de la Linde se dirigió a la ciudad de Córdoba con la idea de recorrer Andalucía.

A finales de 1861, de la Linde cayó gravemente enfermo, hecho que no le impidió presentar una obra en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, concretamente la titulada *Carlos V y el leñador del Pardo*. A partir de entonces no se tienen más datos acerca de la vida de este creador, lo que supone que su muerte pueda haber acaecido a finales del citado 1862.

Joaquín María Herrero y Rodríguez

(San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1838 - Manila, 1917)

Joaquín María Herrero y Rodríguez fue un pintor especializado en los géneros paisajístico y costumbrista. Dentro de este último destacan las escenas protagonizadas por interiores de iglesias y los cuadros de casacones.

Recibió su primera formación en Madrid al ingresar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando, donde fue discípulo de artistas de importancia como Federico de Madrazo o el conocido ilustrador y pintor Carlos Múgica y Pérez.

Tras este primer aprendizaje, Herrero y Rodríguez fue pensionado por la Diputación Provincial de Madrid para continuar sus estudios en París. Allí, el artista madrileño se formó en la Academia Imperial, donde recibió las enseñanzas del pintor suizo Charles Gleyre. En esta ciudad, el creador madrileño se codeó, además, con el grupo de artistas españoles que por entonces residían en París, entre los que se hallaban Mariano Fortuny, Martín Rico y Eduardo Zamacois. Posteriormente, Joaquín María Herrero concluyó su aprendizaje en Roma, ciudad en la que vivió una larga temporada.

Durante la década de 1880, el pintor volvió a España, instalándose entonces en Ciudad Real, donde se dedicó a la enseñanza, llegando a ocupar la cátedra de dibujo en su instituto.

En lo que a su participación en las Exposiciones Nacionales se refiere, Herrero y Rodríguez envió trabajos desde los años sesenta del siglo XIX. A este respecto, en las celebradas en 1867 y, más tarde, en 1892, obtuvo una tercera y segunda medalla respectivamente por las obras tituladas *El agua bendita o las comendadoras de Santiago* y *Flores de mayo*. Asimismo, participó en la Exposición de Madrid de 1876, a la que llevó *Un mercado en Asturias*, obra adquirida por el gobierno y actualmente depositada por el Museo Nacional del Prado en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Joaquín María Herrero no sólo participó en concursos nacionales, sino que en 1864 también acudió a la Exposición Franco-Española de Bayona, a donde llevó el cuadro *La lectura* y, tres años más tarde, a la Universal de París con la obra *El chocolate*.

Elías Martín Riesco

(Aranjuez, Madrid, 1839-1910)

Formado en la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando, el escultor Elías Martín Riesco completó sus estudios en Roma gracias a una pensión que le permitió trasladarse a la Ciudad Eterna en 1862. Allí completó su formación en la Academia de España, alargando su estancia durante seis años.

En 1864, el joven escultor participó en la Exposición Nacional de ese año con la obra *San Juan de Dios* (actualmente propiedad del Museo Nacional del Prado), por la que obtuvo una segunda medalla y que más tarde fue adquirida por la reina Isabel II. Sin embargo, no fue la única escultura que de este autor se vio en las muestras nacionales. En este sentido, el artista también remitió otras piezas destacadas, como *Vulcano*, *Degollación de los inocentes*, *Quevedo*, *Eva y Narciso en la fuente*, por la que, una vez más, obtuvo una segunda medalla en 1871.

Durante su trayectoria Elías Martín Riesco llevó a cabo distintos trabajos de carácter civil y religioso. Así, participó junto a otros escultores en un *Apostolado* monumental como parte de la decoración llevada a cabo en la segunda mitad del siglo XIX en la Real Basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Martín Riesco también fue el autor del monumento a *Eusebio da Guarda*, en A Coruña, así como del dedicado al héroe cántabro del Dos de Mayo *Pedro Velarde*, ubicado en Santander. A estas obras hay que sumar los encargos de los sepulcros del *General Castaños* y del *Marqués del Duero*, ambos situados en el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid.

Paralelamente a su labor como escultor, Elías Martín Riesco también desempeñó otros cargos. Fue secretario de la Sección de Escultura de la Real Academia de San Fernando, cargo que ocupó desde 1872 hasta 1877. En 1873 fue nombrado por oposición ayudante de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, para en 1888 convertirse en catedrático numerario.

Finalmente, Martín Riesco fue director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1901 y 1909.

José Robles y Martínez

(Madrid, 1843- 1911)

Nacido en Madrid en 1843, José Robles se formó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde fue discípulo de Federico de Madrazo. Este aprendizaje lo completó con sus múltiples visitas al Museo Nacional del Prado realizando copias de algunos de los grandes maestros allí expuestos.

Robles participó en dos ocasiones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Concretamente lo hizo en las celebradas en 1860 y 1867. Para esta última pintó una obra titulada *Descanso de los trabajadores de una huerta*, por la que obtuvo una medalla de tercera clase. Dos años más tarde, Robles consiguió una medalla de oro en la Exposición Regional de Gijón.

A pesar de haber nacido en Madrid, Robles siempre mantuvo una estrecha relación con Asturias, pudiéndolo considerar uno de los artistas asociados a la nómina de creadores de la llamada generación romántica. En este sentido, su primer viaje al Principado tuvo lugar en 1867, cuando fue invitado por Nicolás Suárez Cantón, protector suyo. A partir de entonces, Robles volvió en repetidas ocasiones.

En 1868 el pintor madrileño viajó a París, ciudad que volvió a visitar entre 1880 y 1883, así como en 1889 y 1890. Allí, Robles trabó amistad con el bodegonista Sebastián Gessa. No fue éste, sin embargo, el único enclave europeo que visitara Robles. Así, en 1879 se trasladó a Italia realizando estancias en Roma y Venecia, ciudad esta última en la que coincidió con el paisajista Martín Rico, así como con otros creadores de la talla de Francisco Pradilla, José Villegas y José Casado del Alisal.

Como ya se mencionara anteriormente, el lugar al que Robles siempre volvió fue Asturias, donde se convirtió en uno de los más destacados protagonistas de la llamada colonia artística de Muros, creada por el alcarreño Casto Plasencia y que reunió a relevantes creadores en torno al hermoso paisaje de Muros del Nalón y sus alrededores.

Robles fue un artista de gran versatilidad que no sólo abordó con destreza la pintura, también escribió distintos artículos y fue un gran aficionado a la fotografía. En este sentido, fue un frecuente colaborador del diario asturiano *El Carbayón*, para el que dibujó y escribió distintos artículos.

A pesar de que su especialidad fueron los paisajes, José Robles también cultivó la decoración, el retrato y el cuadro de género. Entre sus discípulos destaca la pintora catalana Antonia Sala Martí.

José Robles falleció en Madrid en 1911.

Agustín Lardhy Garrigues

(Madrid, 1848-1918)

Hijo de Juana Garrigues y de Emilio Hugnenin Dubois, popularmente conocido como Emilio Lardhy por ser el fundador y propietario del conocido restaurante madrileño de idéntico nombre, Agustín nació en Madrid en 1848, arrancando su formación en Francia. No obstante, fue en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde recibió las enseñanzas de Carlos de Haes, las cuales resultaron fundamentales en su aprendizaje, así como en su interés y pasión por el género del paisaje.

Desde el año 1876 Lhardy participó de forma asidua en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Dos años más tarde, el pintor consiguió una tercera medalla por *Paisaje de los Pirineos*, reconocimiento que repitió en 1890 gracias a *Pinos de la costa de Asturias*, actualmente depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Sin embargo, éstas no fueron las únicas medallas que Lhardy atesoró a lo largo de su carrera. En este sentido, en 1895 fue premiado por un paisaje y, seis años más tarde, obtuvo una segunda medalla por la obra titulada *Primavera*.

Junto a las obras galardonadas en la sección de pintura deben sumarse aquellas que le dieron reconocimiento en la dedicada al grabado. Así, en 1904 el creador madrileño ganó una segunda medalla por *Aguafuerte de un cuadro de Haes*, con el que rindió homenaje al que fue su gran maestro y que permite conectar su trabajo con el grabado de reproducción francés de finales del siglo XIX dedicado a interpretar la pintura contemporánea. Ocho años más tarde, Lhardy se alzó con una primera medalla gracias a la presentación de un conjunto de obras.

Junto a las mencionadas Exposiciones Nacionales, el paisajista también participó en otras muestras, como la organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Exposición Internacional de Panamá. En esta última, celebrada en 1916, consiguió una medalla de oro.

Asimismo, Lhardy también fue un destacado ilustrador, cuyos trabajos pudieron verse en publicaciones como *Blanco y Negro* y *La Ilustración Española y Argentina*. De hecho, en los últimos años de vida grabó numerosos aguafuertes que hoy forman parte de la Calcografía Nacional. En esta etapa final, Lhardy también participó en la decoración del palacio que la infanta Isabel de Borbón mandó construir en el madrileño barrio de Argüelles. En ella, Lhardy trabajó junto a Juan Comba y Mariano Benlliure en una pintura al fresco.

Antonio Amorós y Botella

(Alicante, 1849-Madrid, 1925)

Pintor alicantino cuya especialidad fueron los bodegones y floreros, géneros en los que destacó por un inteligente uso del color que supo acompañar de unas composiciones acertadamente construidas. Además, durante su carrera Amorós también cultivó otros temas, como el paisaje o la pintura de género, por los que también obtuvo cierto reconocimiento.

Antonio Amorós inició su formación en Madrid, ciudad a la que se trasladó gracias a la pensión que la Diputación Provincial de Málaga le otorgó para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí Amorós fue discípulo de Enrique Jiménez. Más tarde, el pintor alicantino se trasladó a Roma donde amplió y completó su formación.

Como muchos artistas contemporáneos, Antonio Amorós alternó su participación en las Exposiciones Nacionales del momento con la docencia. En ese sentido, desde los inicios de 1880, Amorós y Botella compareció de forma asidua en las mencionadas exposiciones, obteniendo una tercera medalla en la celebrada en 1887.

En lo que a la docencia se refiere, Antonio Amorós fue profesor de dibujo en la Escuela de Mahón, trabajó en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña en la década de 1890 y fue catedrático de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid.

Dentro de las muestras de carácter individual en las que pudo mostrar su trabajo, destacan las llevadas a cabo en su Alicante natal: concretamente la celebra en 1894 en el Ateneo, así como la retrospectiva que tuvo lugar un año antes de su fallecimiento.

Julia Alcayde Montoya

(Gijón, 1885-Madrid, 1939)

Julia Alcayde fue la menor de tres hermanos. Hija de Manuel Alcayde, militar profesional, y Julia Montoya, la familia se trasladó a la capital cuando Julia aún era una niña. Fue allí donde recibió su primera formación de la mano del pintor Manuel Ramírez, profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, Julia siempre mostró un carácter autodidacta con el que exploró la pintura por sí misma.

Si por algo destacó Alcayde fue por su especialización en el género del bodegón, gracias al cual se convirtió en una de las pintoras más prestigiosas de su generación.

A este respecto, Julia Alcayde participó de forma asidua en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas entre 1887 y 1934. Consiguió una tercera medalla en las ediciones de 1892 y 1895, y obtuvo una segunda medalla en las de 1899 y 1912.

No fueron éstos los únicos certámenes en los que Alcayde participó. En 1907 la asturiana se presentó a las Exposiciones de Bellas Artes de Berlín y Múnich, donde su obra fue muy bien acogida. En su etapa de madurez, la artista participó en el Salón de Otoño de 1920 y 1932 que, por entonces, se postulaba como una alternativa moderna a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

A pesar de su especialización en el citado género del bodegón, lo cierto es que la obra de Alcayde abarcó otras temáticas. Así, su trayectoria se vio enriquecida con el cultivo de retratos, paisajes y escenas costumbristas. Del mismo modo, Alcayde trabajó diferentes técnicas -óleo, acuarela, cera, pastel y dibujo a lápiz-, hecho que la convirtió en una creadora muy versátil que, sin embargo, mantuvo una marcada unidad de estilo.

Julia Alcayde vivió una vida tranquila en la que pudo dedicarse por completo a su gran pasión: la pintura. En sus últimos años, la bodegonista asturiana padeció una fuerte sordera que la obligó a comunicarse por signos. Sin embargo, nunca dejó de pintar y exponer. A este respecto, y debido a la alta estima que su obra consiguió, participó en las Exposiciones Internacionales de Chicago (1893), Bruselas (1910), Buenos Aires (1910), Roma (1911) y Múnich (1913).

Andrés Cánovas y Gallardo

(El Pardo, Madrid, 1856 - doc. hasta 1890)

Andrés Cánovas Gallardo, pintor madrileño nacido en El Pardo en 1856, es conocido principalmente por su producción paisajística.

A los diez años de edad, la familia de Cánovas se trasladó a la ciudad de Sevilla. Allí, el joven pintor comenzó su formación artística en la Academia de Bellas Artes bajo las enseñanzas del pintor Eduardo Cano de la Peña.

Desde la década de 1880, Cánovas envió de forma asidua sus obras a distintas muestras y certámenes, muchos de ellos de relevancia nacional. A este respecto, Andrés Cánovas participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 con la pintura *La caída de la tarde*, sin duda una de sus obras más aclamadas y conocidas. Por ella obtuvo una tercera medalla.

Seis años más tarde, el artista madrileño recibió otro importante reconocimiento con *El anochecer en un pinar*, obra con la que concursó en el certamen organizado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla, y por la que fue premiado con la máxima distinción.

Como ya se mencionó al principio, Andrés Cánovas se dedicó mayoritariamente al género paisajístico. De ello dan prueba varias de las obras realizadas por el artista a finales de la década de 1880 del siglo XIX y que fueron compradas por el Estado, perteneciendo en la actualidad a los fondos del Museo Nacional del Prado. Una de ellas, *Paisaje a orillas del Guadalquivir*, puede verse en el Museo de Bellas Artes de Asturias, donde ha sido depositada por la pinacoteca nacional.

Aunque no se lo incluye dentro de la nómina de creadores que conformaron la Escuela de Alcalá de Guadaira, lo cierto es que Andrés Cánovas fue un asiduo visitante de este lugar, en cuya bonita campiña pasó muchas temporadas pintando del natural aquellos paisajes que protagonizaron muchos de sus cuadros.

Tomás Campuzano y Aguirre

(Santander, 1857-Becerril de la Sierra, Madrid, 1934)

Tomás Campuzano, nacido en Santander en 1857, fue el único varón de seis hermanos. Hijo de un ingeniero, Carlos Campuzano Watkins, y de Amanda Aguirre, el joven Tomás comenzó sus estudios en la Facultad de Derecho en 1875, licenciándose cuatro años después en Derecho civil y canónico por la Universidad de Madrid. Sin embargo, su interés por la pintura le llevó a cursar estudios en la madrileña Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado.

A pesar de su pasión por el arte, Tomás Campuzano fue nombrado oficial de cuarta clase de Hacienda Pública en 1879, momento en el que fue destinado a la Dirección General del Tesoro Público.

Como tantos otros pintores nacidos a mediados del siglo XIX, Carlos de Haes fue una de las figuras que más marcó a Campuzano. En este sentido, sus entusiastas y sobresalientes enseñanzas movieron al pintor santanderino a dedicarse al género del paisaje; tema que no sólo desarrollaría al óleo sino también a través del aguafuerte. A este respecto, fueron constantes las ocasiones en las que Campuzano participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que, durante la segunda mitad del siglo XIX, tan importantes resultaron en la vida artística del país. Así, en 1884 obtuvo su primer galardón, una tercera medalla gracias a la obra *El Tajo (Lisboa)*. Más tarde, también vio reconocida su labor como grabador al conseguir nuevamente una medalla de tercera clase en 1890 con una *Marina*. Siete años después, el creador cántabro recibió una segunda medalla por un conjunto de aguafuertes titulado *Del Cantábrico*.

La década de 1880 fue rica en otras cuestiones que, sin duda, tuvieron su reflejo en la pintura de Campuzano. A este respecto, Tomás Campuzano viajó a Asturias en 1884. Como parte de la estimada colonia de Muros, recorrió la provincia acompañado por dos de sus miembros, Casto Plasencia, alma del grupo, y Alfredo Perea.

En 1886, siendo corresponsal de la revista *La Ilustración Española y Americana*, formó parte de la Comisión Española que visitó las obras del Canal de Panamá. No fue ésta la única publicación en la que trabajó, pues también colaboró en *Historia y Arte*, así como en *La Estampa*, publicación editada por la Sociedad de Grabadores Españoles. Con un peso más artístico y personal, de la mano de Campuzano también nacieron varias colecciones de grabado: concretamente las tituladas *Del Cantábrico* y *Paisajes*. Ambas se agruparon posteriormente bajo el nombre *Del Cantábrico* que pasó de ser una colección de doce a convertirse en una de cuarenta y seis aguafuertes.

Tomás Campuzano fue, además, Administrador de la Calcografía Nacional desde inicios de los años noventa, vertiente que completó con su participación en la *Galería*

de retratos de los directores generales de Instrucción pública con varios grabados. Fue durante su periodo como administrador de la citada calcografía cuando ésta se integró en la Escuela Nacional de Artes Gráficas.

Ya en pleno siglo XX, el artista cántabro fue profesor de grabado de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, de la que acabó convirtiéndose en director. Algunos de sus discípulos trabajaron en la Fábrica de Moneda y Timbre.

Ignacio Díaz Olano

(Vitoria, 1860-1937)

Ignacio Díaz Olano, nacido en Vitoria en 1860, recibió su primera formación en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal bajo las enseñanzas de Emilio Soubrier. Gracias a la obtención de una beca concedida por el Ayuntamiento de Vitoria, Díaz Olano se trasladó a Barcelona, donde continuó su formación en su Academia de Bellas Artes. Sin duda, fueron los cursos del pintor gibraltareño Gustavo Bacarissas los que más definieron el periodo catalán de Díaz Olano.

Entre 1890 y 1894 el pintor vasco pasó una temporada en París, donde llevó a cabo unos trabajos para el Teatro de la Ópera. Tras una breve estancia en su Vitoria natal, en 1894 se trasladó a Roma gracias a la ayuda de su mecenas, Felipe de Arrieta. Una vez de vuelta a España, Díaz Olano fijó su residencia de forma definitiva en Vitoria.

A partir de entonces, el pintor vitoriano creó un taller que acabó convirtiéndose en un lugar de aprendizaje, donde se formaron destacados artistas alaveses. Sin embargo, su faceta como docente no terminó ahí, pues también fue profesor del Instituto General y Técnico de Vitoria, así como de figura y copia de yeso en la Escuela de Artes y Oficios de la misma ciudad.

Por otro lado, Díaz Olano frecuentó las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde finales del siglo XIX hasta 1925. En ellas obtuvo varios premios, como una medalla de bronce en 1895 y otra de plata en 1899 gracias a su obra *Agosto*, actualmente propiedad del Museo Nacional del Prado, pero depositada en el Museo de Bellas Artes de Asturias. En 1925, el artista presentó una de sus obras más famosas, *La vuelta de la romería*.

En esas décadas finales del siglo XIX, Ignacio Díaz Olano también colaboró como ilustrador del semanario satírico *El Danzarín*, aunque entonces lo hizo bajo el pseudónimo de “Galop”.

En lo que a su pintura se refiere, Díaz Olano se especializó en temas costumbristas que, sin duda, son hoy sus obras más conocidas. Sin embargo, también desarrolló otros géneros como el retrato, el bodegón y el paisaje, así como trabajos más decorativos, como los llevados a cabo en la Librería Española (Vitoria), los techos del palacio de los Ajuria y el gran salón de baile del Círculo Vitoriano, entre otros.

Ignacio Díaz Olano trabajó principalmente la pintura al óleo y muy rara vez la acuarela. Su minuciosidad y realismo le obligaron a preparar de forma exhaustiva sus cuadros, primero a partir de bocetos y más tarde a través de su volcado en el lienzo. Asimismo, fue un creador que se dejó seducir por otros maestros, tanto históricos como contemporáneos, que le hicieron avanzar y mejorar en su técnica.

Falleció a los 77 años de edad en su ciudad natal.

Manuel Antonio Menéndez Entrialgo

(San Andrés de la Pedrera, Gijón, 1861-1925)

Manuel Menéndez Entrialgo nació en San Andrés de la Pedrera, Gijón, en 1861. Procedente de una familia dedicada al trabajo escultórico, fue el que mayor proyección artística consiguió de entre todos sus hermanos.

Menéndez Entrialgo arrancó su formación en la Escuela de Bellas Artes de Oviedo. Ya entonces, su buen hacer le valió ser premiado en varias asignaturas. Toda esta serie de reconocimientos alcanzaron su máxima expresión con la obtención, en 1880, de una pensión de la Diputación Provincial con la que se trasladó a Madrid para continuar sus estudios.

En la capital, Manuel estuvo bajo la tutela del escultor José Gragera y Herboso, de quien siempre se consideró un discípulo. Estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y tras la finalización de su primer pensionado consiguió varias prórrogas que le permitieron continuar en la escuela madrileña hasta 1885.

Ese año, Menéndez Entrialgo solicitó a la Diputación una de las pensiones de mérito para el estudio de la escultura en Roma, que se le concedió en 1886. En la capital italiana, el escultor acudió a la Real Academia de San Lucas. Su periodo de formación romano finalizó en 1888, momento en el que se trasladó a Oviedo para continuar sus trabajos de escultura en el taller familiar. De ese momento sobresalen obras como la estatua en mármol de la *Fe*, promovida por Manuel González Longoria para el panteón de su familia en el cementerio de Oviedo, o la imagen, también en mármol, de la *Virgen del Carmen* que Menéndez Entrialgo ejecutó para el convento de las Carmelitas de Oviedo. En 1899, el escultor colaboró con la Comisión Provincial de Monumentos llevando a cabo un conjunto de vaciados de lápidas sepulcrales de la capilla del Rey Casto y de la capilla de Santa Leocadia, ambas en la catedral ovetense.

Su regreso a Oviedo también supuso el inicio de su carrera como docente; una dedicación que, sin duda, resultó decisiva en su trayectoria profesional. Menéndez Entrialgo comenzó en 1899 como profesor interino de Dibujo aplicado a las Artes y a la Fabricación en la escuela ovetense. Sin embargo, pronto su carrera le llevó a desplazarse a otras partes de España y hasta 1920 no dejó de trasladarse de forma regular por distintas escuelas artísticas nacionales. Logroño, Burgos, Ourense, Ciudad Real, Palma de Mallorca, Baeza y Almería fueron los destinos elegidos por el escultor asturiano. En todos ellos, Menéndez Entrialgo dejó su impronta, no sólo a través de las enseñanzas impartidas, sino también por trabajos de interés que llevó a cabo de forma paralela a la su labor docente. Un ejemplo fue la serie de retratos de alcaldes que hizo por encargo del Ayuntamiento de Logroño a principios del siglo XX y que, curiosamente, no fueron escultóricos sino pictóricos. Asimismo, también destaca la colección

de vaciados en yeso de la flora y la fauna mallorquinas y que sirvió de modelo en las enseñanzas de la Escuela de Palma de Mallorca.

Menéndez Entrialgo también participó en diferentes ocasiones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Obtuvo dos medallas de tercera clase por las esculturas de yeso *Perro salvavidas* (1895) y *El mejor amigo* (1899), propiedad del Museo Nacional del Prado. Por otro lado, en 1897 recibió una mención honorífica por *En el día de la Primera Comunión* y aún obtuvo otras dos terceras medallas a comienzos del siglo XX por sus obras *Allegro* (1901) y *Retrato* (1906).

José Uría y Uría

(Oviedo, 1861-Vigo, 1937)

José Uría y Uría nació en Oviedo en 1861. Su padre, funcionario de Hacienda, fue un hombre cercano a la cultura, cuyo amor por la música y la literatura le llevaron a fundar distintas revistas. Un ambiente cultivado que, sin duda, marcó la infancia y juventud de José Uría y que se dejó sentir en sus gustos y aficiones. Tal fue así que, en 1907, Uría participó en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, agrupación coral que, con el tiempo, acabó presidiendo.

A este respecto, la liberalidad de su familia hizo que Uría abandonara los estudios de bachillerato con tan solo 14 años para dedicarse a la que había sido su afición desde pequeño: la pintura. De hecho, fue su propio padre quien, con orgullo, lo llevó entonces al estudio de Antonio Fernández Cuevas, donde el joven artista inició su formación. Era el año 1875, el mismo en el que obtuvo un diploma de tercera clase en la Exposición Provincial Asturiana tras presentar dos dibujos e iniciando con ello la que fue una carrera repleta de éxitos.

En 1877 José Uría se trasladó a Madrid para iniciar estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado. En la Escuela de San Fernando, el pintor asturiano conoció a Salvador Martínez Cubells, quien fue su maestro e instigador en la realización de cuadros de historia. En 1881 Uría presentó a la Exposición Nacional de ese año el cuadro *El príncipe don Carlos y el duque de Alba* por el que recibió una tercera medalla. Un año antes, Uría había participado en la creación del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del que fue socio fundador. Tras finalizar sus estudios en la Escuela Superior, en 1882 se trasladó a la ciudad de Roma, donde permaneció durante ocho años. Allí pintó una de sus obras más importantes: *Lope de Vega en el cementerio*, creación que presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 y por la que obtuvo una nueva tercera medalla.

A pesar de estar establecido en Roma, Uría pasó muchos veranos en su Asturias natal. Asimismo, en 1885 viajaría junto a otros artistas a París. Dos años más tarde, Uría se presentó de nuevo a un certamen nacional donde obtuvo una segunda medalla gracias al lienzo *El campo de San Francisco: Primer grito de independencia en 1808*.

En 1892 Uría repitió condecoración gracias a la obra *Antes de dar el sí*, con la que puso fin a su inclusión en el género de historia que, entonces, sustituyó por la pintura social. Un año más tarde, Uría fue nombrado ayudante interino en la Escuela de Artes de Valladolid, plaza que pasó a ser de su propiedad a mediados de ese mismo año.

Ya en 1895, Uría presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes la obra *Después de una huelga*, pintura inspirada en la famosa huelga que en 1892 habían protagoni-

zados los empleados de los talleres de la Compañía del Norte en Valladolid y que le valió la obtención de una segunda medalla.

En 1900 José Uría se incorporó a la Escuela de Artes e Industrias de Oviedo, donde desempeñó diferentes cargos. Así, en 1902 fue nombrado secretario general de la Escuela hasta que, siete años más tarde, se posicionó como director del centro, cargo que ocupó hasta su jubilación en 1931. Su labor en la Escuela fue de gran importancia siendo, además, maestro de varias generaciones de artistas asturianos. Desde 1914 Uría fue, además, director del Museo Provincial de Pinturas de Oviedo.

Una vez instalado en Asturias, Uría abandonó los temas sociales en favor de las escenas costumbristas y los paisajes, sin olvidar los retratos. Asimismo, destacó en la realización de acuarelas. De igual modo, participó en distintos certámenes como la I Exposición Regional de Bellas Artes de 1916 y la celebrada en 1921, organizada por el Centro de Estudios Asturianos. Ese mismo año, el artista ofreció una exposición individual en el salón Masaveu que, tras el repentino fallecimiento de su esposa, fue suspendida. Su última individual aconteció en plena guerra civil en la villa portuguesa de Viana do Castelo.

Uría falleció en Vigo en 1937.

Luis Menéndez Pidal

(Pajares, Asturias, 1861-Madrid, 1932)

Originario de Pajares, Luis Menéndez Pidal pasó sus primeros años entre A Coruña, Asturias y Sevilla, ciudad a la que llegó en 1875 tras el nombramiento de su padre como Magistrado de la Audiencia Provincial.

Luis Menéndez Pidal cursó estudios de Derecho en las universidades de Valladolid, Madrid y, finalmente, Oviedo, donde se licenció en 1882. Sin embargo, de forma simultánea el creador asturiano también desarrolló su aprendizaje artístico, el cual formalizó tras su ingreso en la Escuela Superior de Pintura de Madrid, donde fue alumno de Alejandro Ferrant.

Si durante su estancia en Sevilla el joven Menéndez Pidal había entrado en contacto con la pintura española del siglo XVII, a partir de 1880 comenzó a estudiar a los grandes maestros del Museo Nacional del Prado, especialmente a Velázquez, cuya influencia resultó decisiva en la conformación de su gusto y estilo personal. Junto al genio sevillano, Menéndez Pidal copió la obra de otros destacados creadores como El Greco y Francisco de Goya.

En 1886 el pintor consiguió una beca del Ministerio de Fomento que le permitió trasladarse a Italia, donde estudió en ciudades como Roma, Nápoles, Venecia y Florencia, teniendo como mentores a artistas de la talla de Francisco Pradilla, José Villegas y el italiano Stefano Ussi, así como todos aquellos maestros antiguos que, con su obra, agrandaron sus referencias.

A partir de 1888 Menéndez Pidal se instaló en Madrid, dando comienzo a su carrera como pintor de forma profesional. Por entonces, Luis Menéndez Pidal participó en diferentes concursos y certámenes como el convocado por *La Ilustración Española y Americana* del citado año y, dos años más tarde, en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Durante la década de 1890, Menéndez Pidal consiguió dos primeras medallas por las obras *La cuna vacía* (Colección de Antonio Suárez, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias) y *Salus infirmorum* (Museo Nacional del Prado). En 1897, Menéndez Pidal llevó ésta última y otras dos pinturas más a la Exposición Internacional de Múnich, donde obtuvo una medalla de segunda clase. Tres años más tarde, *Salus infirmorum* viajó de nuevo, en esta ocasión junto a la pintura titulada *Lazarillo de Tormes* (Museo de Bellas Artes de Asturias) a una exposición en el extranjero: concretamente, a la Exposición Universal de París.

En 1897 Menéndez Pidal inició su andadura como docente. Primero, como profesor de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y, tres años más

tarde, como catedrático de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Madrid, cuya labor continuó hasta su jubilación.

Académico de San Fernando desde 1907, Luis Menéndez Pidal dejó tras de sí una larga lista de discípulos entre los que se encuentran artistas como Augusto Junquera, José Ramón Zaragoza, Manuel Medina y Nicolás Soria.

Juan Martínez Abades

(Gijón, 1862-Madrid, 1920)

Juan Martínez Abades, nacido en el seno de una familia numerosa, tuvo su primer contacto con el mundo artístico en el Instituto Jovellanos, donde estudió bachillerato. Allí se atesoraba una colección de bocetos donada por su fundador que muy pronto despertó el interés del joven Abades. A partir de entonces, y movido por su cada vez mayor afán creativo y también musical, acudió con asiduidad a los ensayos de La Armonía, sociedad musical y lugar de reunión de la bohemia artística gijonesa de entonces que marcaría su personalidad de forma decisiva, pues, en lo sucesivo, Martínez Abades desarrollaría dichas dotes convirtiéndose en pintor, músico y letrista.

En 1880, Abades se trasladó a Madrid, donde inició sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Al mismo tiempo, el artista asturiano asistió al estudio del escultor José Gragera y Herboso, quien fue fundamental en el asesoramiento y tutela de muchos de los artistas que, procedentes de Asturias, se trasladaron a la capital.

En 1884, Martínez Abades se presentó por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año. Lo hizo con un cuadro de historia, *La muerte de Mesalina*, el cual, a pesar de no ser premiado, recibió muy buenas críticas, algo que ayudó a que la Diputación de Oviedo le concediera una pensión.

En uno de sus viajes estivales a Gijón en 1886 nació, de forma ciertamente fortuita, la que fue su seña de identidad artística: la marina. Desde entonces, consciente de sus posibilidades e influenciado por las directrices de su maestro Carlos de Haes, el incipiente creador centró su atención en el mar, potenciando y embelleciendo todo lo que éste podía ofrecerle en obras que evolucionaron en sus temas y formas a lo largo de su carrera.

Tras realizar una escenografía para la ópera de Meyerbeer *La africana*, que supuso un auténtico éxito, Martínez Abades recibió una pensión de la Diputación de Oviedo para ampliar sus estudios en Roma entre 1888 y 1890. Conoció entonces distintas ciudades italianas, aunque sus temas continuaron siendo los de su tierra natal.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, a la que Abades llevó la obra *El viático a bordo*, recibió una segunda medalla. El pintor arrancó entonces su periplo por exposiciones tanto a nivel nacional como internacional. Así, en 1892 Abades obtuvo una nueva segunda medalla por la pintura *El entierro del piloto*.

Instalado en Madrid tras su paso por Italia, el pintor mantuvo una estrecha relación con el Círculo de Bellas Artes, con el que colaboró en diversas ocasiones y de cuya relación extrajo cierta promoción en diferentes ambientes artísticos madrileños. Asi-

mismo, Abades colaboró como ilustrador durante muchos años en la revista *Blanco y Negro*, donde llegó, incluso, a ejercer como reportero gráfico. Un trabajo que le valió la obtención de una creciente fama que, sin duda, se tradujo en un elevado número de encargos que el artista alternó con sus participaciones en concursos y exposiciones, así como con otras colaboraciones en diarios y revistas de la época.

El inicio del siglo XX trajo para Abades el éxito más esperado: en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 obtuvo una primera medalla y la encomienda de Isabel La Católica por el conjunto de los cuadros presentados.

Fue durante la primera década de la pasada centuria cuando Abades comenzó a alternar la pintura con la música, siendo capaz de cantar, tocar el piano y componer con gran soltura. En este contexto, Martínez Abades destacó en la composición de cuplés que, sin duda, le supusieron gran notoriedad y una enorme fortuna. A pesar de ello, el polifacético Martínez Abades nunca abandonó la pintura. Así, continuó participando en exhibiciones y exponiendo hasta el final de su vida acontecido el 19 de enero de 1920.

Cipriano Folgueras Doiztúa

(Oviedo, 1863-Madrid, 1911)

Cipriano Folgueras fue un destacado escultor naturalista que trabajó entre el último cuarto del siglo XIX y principios del XX. Nacido en la capital asturiana en 1863, con quince años recibió una pensión de la Diputación Provincial de Oviedo que le llevó a Madrid, donde comenzó su formación artística en la Escuela Superior de Bellas Artes. Anteriormente, Folgueras había estudiado en la Escuela de San Salvador de su ciudad natal, iniciando entonces su formación artística.

En Madrid, el joven Folgueras fue discípulo de Jerónimo de Suñol y José Gragera. Así, gracias a sus avances y dedicación, Folgueras obtuvo una segunda pensión con la que completó su formación en Roma. Allí, Folgueras estudió en la Academia Española de Bellas Artes. Más tarde viajó por Francia, pasando una temporada en París, ciudad en la que entró en contacto con los artistas que estaban renovando el panorama artístico, entre ellos el escultor Aguste Rodin.

Una vez de vuelta a España, Folgueras se instaló en Madrid. En 1903, el escultor asturiano fue nombrado profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en la sección de pintura, escultura y grabado para, más tarde, ocupar la cátedra de modelado de la citada institución.

En la capital, Cipriano Folgueras recibió abundantes encargos al mismo tiempo que consiguió varias medallas de primera clase en las Exposiciones Nacionales celebradas en los años 1895 y 1906. En dichos certámenes, las obras de Folgueras sobresalieron por el carácter realista con el que abordó los temas más anecdóticos. Ejemplo de lo mencionado es la escultura que conserva el Museo Nacional del Prado titulada *Las cosquillas* y que actualmente está depositada en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Folgueras fue un creador que atendió encargos tanto públicos como privados. Sin embargo, muchas de sus obras desaparecieron durante la Guerra Civil. Junto a los retratos, Cipriano Folgueras destacó, sobre todo, por la ejecución de algunos monumentos, como el desaparecido *Panteón de fray Ceferino González* (originalmente ubicado en la iglesia de los dominicos de Ocaña, Toledo) y la estatua del *Arzobispo Valdés Salas*, que se sitúa en el patio del Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo. En esta línea, también realizó el *Monumento a Fernando Villamil* que se encuentra emplazado en el parque Vicente Lorient de Castropol. Igualmente, otra de las creaciones más reconocidas y aplaudidas de Cipriano Folgueras fue la estatua del panteón de los marqueses de San Juan de Nieva, ubicada en el cementerio de La Carriona en Avilés.

Folgueras falleció en Madrid a la edad de 44 años.

Ventura Álvarez Sala

(Gijón, 1869-1919)

Ventura Álvarez Sala es uno de los creadores más destacados de la llamada generación realista. Formado inicialmente en la Escuela Municipal de Dibujo de Gijón, posteriormente trabajó como ayudante en el taller del pintor-decorador Dionisio Canal, lo cual resultó muy importante para su primer aprendizaje.

Hacia 1890, el joven pintor partió hacia la capital, donde ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y asistió a los talleres impartidos por José Jiménez Aranda y Manuel Ojeda. Asimismo, Álvarez Sala fue un frecuente copista en el Museo del Prado, hecho que le obligó a enfrentarse directamente con la obra de los grandes maestros allí presentes.

En 1892 Ventura concurre por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes con la pintura titulada *Naufragio en las costas de Gijón*; participación que repitió en numerosas ocasiones a lo largo de su vida.

Dos años más tarde, Álvarez Sala buscó la obtención de una beca por parte de la Diputación Provincial que, al no conseguir, desencadenó un periodo de ciertas dificultades económicas que el artista sobrellevó entre Madrid y Gijón.

Por fin, en 1895, el pintor obtuvo su primer reconocimiento en la Exposición Nacional de ese año, una mención honorífica con la obra *En el estudio*. Un año más tarde, Ventura se estrenó como ilustrador de *Blanco y Negro*, un trabajo que le reportó cierto desahogo económico. Ventura Álvarez Sala colaboró con la citada revista durante doce años, llevando a cabo distintos proyectos que harían de él un artista conocido y estimado.

En 1897, el pintor obtuvo una tercera medalla por la obra *¡Todo a babor!*, la cual fue adquirida por el Estado para el, por entonces, Museo de Arte Moderno y que, actualmente, es una de las obras que el Museo Nacional del Prado tiene depositadas en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Dos años más tarde, Ventura repitió condecoración con la obra *La rifa de la xata*, en la que el pintor mostró un costumbrismo de corte anecdótico muy del gusto de entonces. Esta obra participó junto a otras en la Exposición Regional celebrada en los Campos Elíseos de Gijón en 1899.

En 1900, el Casino de Gijón le concedió una beca para estudiar en Roma, donde permaneció hasta 1902. Su estancia en Italia supuso un cambio que se dejó sentir en su pintura. A su vuelta, el artista se instaló en Somió (Gijón), donde pintó la que es considerada una de sus mejores obras, *La promesa* (actualmente también depositada en el museo asturiano por la gran pinacoteca nacional), por la que recibió una segunda medalla en la Exposición Internacional de Múnich de 1905, después de ser comprada por Aureliano de Beruete tras su exposición en la Nacional de 1904.

Tras varias medallas de segunda clase en 1906, 1908 y 1910, Ventura Álvarez Sala obtuvo en 1915 la esperada medalla de oro. Y lo hizo con la obra *El pan nuestro de cada día* que, sin duda, supuso un punto de inflexión en la carrera del pintor. Tal fue así, que Ventura no participó en ningún otro concurso, al mismo tiempo que sus temas y tratamiento adquirieron otros matices e intenciones.

Ventura Álvarez Sala falleció en su Gijón natal el 5 de marzo de 1919 víctima de la gripe.

Eusebio Pérez de Valluerca

(Beotegui, Álava, doc. 1887-1915)

Pintor alavés, nacido en Beotegui, localidad ubicada en el municipio de Ayala. Son pocos los datos que se saben de este creador, cuya infancia y juventud están oscurecidas por el desconocimiento.

Documentado a partir del último cuarto del siglo XIX, Eusebio Pérez Valluerca se trasladó a Madrid, donde cursó estudios junto a Emilio Sala. No sólo el pintor valenciano ejercería una influencia sobre Pérez Valluerca, también el gran paisajista Carlos de Haes resultó clave en su formación. En este sentido, el creador alavés acompañaría a Carlos de Haes en alguna ocasión en las campañas llevadas a cabo en el valle de Cercedilla para pintar al aire libre.

Como muchos de los creadores contemporáneos a Eusebio Pérez Valluerca, éste también fue un asiduo participante de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, por entonces certámenes claves en el desarrollo y éxito de los pintores. A este respecto, Pérez Valluerca llegó a conseguir dos terceras medallas en las muestras de 1887 y 1892.

Precisamente, para la celebrada en el año 1887, Pérez Valluerca pintó una de sus obras más conocidas: *Lavadero en el Manzanares*, una pintura de grandes dimensiones que, por entonces, fue adquirida por el Estado y que hoy es propiedad del Museo Nacional del Prado, siendo uno de los fondos que la pinacoteca nacional ha depositado en el Museo de bellas Artes de Asturias.

Esta pintura da muestra del talento y habilidad de este creador que, además del ya mencionado género del paisaje, también desarrolló una pintura costumbrista de fuerte emotividad y carácter social. En este sentido, otra de las obras notables de Pérez Valluerca es la conocida bajo el nombre de *Mujeres en el mercado de Bilbao*, datada en 1904.





BIBLIOGRAFÍA Y EXPOSICIONES

BIBLIOGRAFÍA

ADÚRIZ 1975

Patricio Adúriz, *Pintores asturianos. Luis Menéndez Pidal. Juan Martínez Abades*, Oviedo, Banco Herrero, 1975.

ALCÁNTARA 1888

Francisco Alcántara, «El Certamen Artístico de “La Ilustración Española y Americana”», *El Globo*, año XIV, n.º 4752 (6 de noviembre de 1888).

ALCÁNTARA 1890

Francisco Alcántara, «Exposición Nacional de Bellas Artes. Salas B, C y D», *El Globo*, año XVI, n.º 5349 (27 de junio de 1890).

ALCÁNTARA 1901

Francisco Alcántara, «La Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, año XXXV, n.º 12 228 (29 de abril de 1901).

ALCÁNTARA 1910

Francisco Alcántara, «La Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, año XLIV, n.º 15 658 (8 de octubre de 1910).

ALFONSO 1890

Luis Alfonso, «La Exposición Nacional de Bellas Artes XXII», *La Época*, año XLII, n.º 13 592 (28 de junio de 1890).

ALPERI 1974

Víctor Alperi Fernández, *Pintores asturianos*, tomo 10, Oviedo, Banco Herrero, 1974.

ALPERS 1968

Svetlana Alpers, «The decoration of the Torre de la Parada», *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard IX*, Londres, Phaidon, 1968.

ANDORRA 1991

El Segle D'Or de la Pintura Espanyola al Museu del Prado, [cat. exp. Andorra], Andorra, Vegueria Episcopal, 1991.

ANGULO 1962

Diego Angulo, «Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», *Archivo español de arte y arqueología*, tomo 35, n.º 138, 1962, pp. 95-122.

ANGULO 1981

Diego Angulo, *Murillo: su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.

ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ 1969

Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969.

ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ 1983

Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española: escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

ANÓNIMO 1864

Anónimo, «Variedades», *El Arte en España*, 1864, pp. 317-320.

ANÓNIMO 1907

Anónimo, «Informe sobre el cuadro titulado “Florinda (La Niña de las Lilas)” de D. José Robles», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2ª época, 1907.

APARICIO 2012

Juan Carlos Aparicio Vega, «Coleccionismo artístico en el antiguo Palacio Provincial de Oviedo (1910-2010)», *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, n° 1, 2012.

ARCEDIANO SALAZAR 2001

Santiago Arcediano Salazar, *Ignacio Díaz Olano* [cat. exp. Vitoria, Sala Fundación Caja Vital Kutxa], Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001.

ATERIDO, MARTÍNEZ Y PÉREZ 2004

Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo de la Historia del Arte Hispánico, 2004.

AZCUE 2007

Leticia Azcue Brea, «Il Cavaliere Antonio Solà, escultor español y Presidente de la Academia romana de San Lucas», *Boletín del Museo del Prado*, tomo 25, n° 43, 2007.

AZCUE 2009

Leticia Azcue Brea, «Solà al Museu del Prado», *Quaderns del Museu Frederic Marès*, n° 15, 2009, pp. 203-227.

AZCUE 2012

Leticia Azcue Brea, «La escultura española durante el Romanticismo: continuidad y cambios» en Francisco Calvo Serraller (dir.), *El arte de la era romántica*, Madrid/Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.

BACCHESCHI 1977

Edi Baccheschi, *La obra pictórica completa de Guido Reni*, Barcelona, Noguer, 1977.

BALSA DE LA VEGA 1897

Ramón Balsa de la Vega, «La Exposición de Bellas Artes», *El Liberal*, año XIX, n.º 6461 (11 de junio de 1897).

BALSA DE LA VEGA 1906

Ramón Balsa de la Vega, «Exposición General de Bellas Artes IV. Escultura», *La Ilustración Española y Americana*, año L, n.º XXIV (30 de junio de 1906).

BAQUERO ALMANSA 1913

Andrés Baquero Almansa, *Catálogo de los profesores de bellas artes murcianos: con una introducción histórica*, Murcia, Imprenta Sucesores de Nogués, 1913.

BARCELONA 1946

Catálogo de la exposición de pintura antigua (pintura antigua siglos XV-XVI-XVII y XVIII) de las colecciones barcelonesas [cat. exp. Barcelona, Sala Parés], Barcelona, Edimar, 1946.

BARDI 1982

Pietro Maria Bardi, *La obra pictórica completa de Velázquez*, Barcelona, Noguer, 1982.

BARÓN 1991

Javier Barón Thaidigsmann, «Iconografías de trabajo industrial en la pintura asturiana de la Restauración», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 4, n.º 8, 1991, pp. 182-188.

BARÓN (ed.) 1996

Javier Barón Thaidigsmann (ed.), *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996.

BARÓN (ed.) 1998

Javier Barón Thaidigsmann (ed.), *Colección Pedro Masaveu. Pintores del siglo XIX* [cat. exp.

Gijón, Palacio Revillagigedo], Oviedo, Consejería de Cultura, Caja de Asturias, 1998.

BARÓN 2001

Javier Barón Thaidigsmann, *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Leopoldo Alas (1901-2001)* [cat. exp. Oviedo, Centro Cultural Cajastur], Oviedo, Cajastur, 2001.

BARÓN 2002

Javier Barón Thaidigsmann, «El paisaje en España en el siglo XIX» en José Luis Díez (ed.), *Carlos de Haes (1826-1898)* [cat. exp. Santander, Fundación Marcelino Botín; Madrid, Fundación Carlos de Amberes], Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, pp. 13-65.

BARÓN 2004

Javier Barón Thaidigsmann, «Luis Menéndez Pidal en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, tomo 22, n.º 40, 2004.

BARÓN 2007

Javier Barón Thaidigsmann, *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.

BARÓN 2021

Javier Barón Thaidigsmann, *Ventura Álvarez Sala (1869-1919). El horizonte del naturalismo* [cat. exp. Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos], Gijón, Cultura y Educación, Ayuntamiento de Gijón, 2021.

BARÓN Y CID 1996

Javier Barón Thaidigsmann y Carlos Cid Priego, «Escultura del siglo XIX» en BARÓN (ed.) 1996.

BARROSO 1989

Julia Barroso Villar, *La sociedad en la pintura tradicional asturiana* [cat. exp. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias] Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1989.

BASA 1909

Leopoldo Basa, *Dionisio Fierros y el arte en Galicia*, Buenos Aires, 1909.

BERENSON 1957

Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A list of the principal artists and*

their works with an index of places. Venetian School, vol. I, Londres, Phaidon, 1957.

BERMEJO DE LA RICA 1974

Antonio Bermejo de la Rica, *La mitología en el Museo del Prado*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

BEROQUI 1927

Pedro Beroqui, «Tiziano en el Museo del Prado», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 35, n.º 1, 1927, pp. 1-20.

BOLETÍN DEL MUSEO DEL PRADO 1990

«Noticias. Nuevos depósitos. Oviedo. Museo de Bellas Artes», *Boletín del Museo del Prado*, tomo 11, n.º 29, 1990, p. 116.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO 1895

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tomo 18, n.º 150, Madrid, diciembre de 1895.

BONET (coord.) 1982

Antonio Bonet Correa (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982.

BURDEOS 1978

La nature morte de Brueghel a Soutine [cat. exp. Burdeos, Galerie des Beaux-Arts], Burdeos, Galerie des Beaux-Arts, 1978.

CAMÓN AZNAR 1973

José Camón Aznar, *Pintura española de los siglos XVI al XIX* [cat. exp. Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón], Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973.

CÁNOVAS 1901

Antonio Cánovas y Vallejo, «Exposición Nacional de Bellas Artes VI. Sección de Pintura», *La Época*, año LII, n.º 18 282 (3 de mayo de 1901).

CARAVIA 1978

Pedro Caravia Hevia, «Ventura Álvarez Sala (1869-1919)», en *Pintores asturianos*, tomo 9, Oviedo, Banco Herrero, 1978.

CASTRO 2018

Celia Castro Fernández, *Pintura y fotografía en el siglo XIX: una aproximación al arte de Dionisio Fierros*, La Coruña, Hércules de Ediciones, 2018.

CEÁN BERMÚDEZ 1800

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta Viuda de Ibarra, 1800.

CHECA 1992

Fernando Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.

CHECA 1994

Fernando Checa Cremades, *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994.

CHECA, FALOMIR Y CUYÀS 1997

Fernando Checa Cremades, Miguel Falomir Faus y María Margarita Cuyàs, *De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997.

CHERRY 2006

Peter Cherry, *Luis Meléndez. Still-Life Painter*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

CHERRY, LOUGHMAN Y STEVENSON 2010

Peter Cherry, John Loughman y Lesley Stevenson, *In the presence of things: four centuries of European still-life painting* [cat. exp. Lisboa, Calouste Gulbenkian Museum], Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2010.

CIUDAD DE MÉXICO 2000

El mundo de Carlos V: de la España medieval al siglo de Oro [cat. exp. Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Idelfonso], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

CLAVEROLLES 1895

Claverolles, «Los asturianos en la Exposición de Bellas Artes», *Asturias*, año XI, n.º 126 (1 de junio de 1895).

COLORÍN-COLORADO 1895

Colorín-Colorado, «Bellas Artes. La Exposición de 1895», *El Globo*, año XXI, n.º 7149 (11 de junio de 1895).

COMAS 1890

Augusto Comas y Blanco, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid 1890*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890.

COMMODO IZZO 1951

Maria Commodo Izzo, *Andrea Vaccaro, pittore: 1604-1670*, Nápoles, Conte, 1951.

CONCA 1793

Antonio Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si da' notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, Parma, Dalla Stamperia Reale, tomo 2, 1793.

CORTINA 1976

Isidoro Cortina Frade, *Ventura Álvarez-Sala*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1976.

CRABIFFOSE Y MARCOS 1991

Francisco Crabiffosse Cuesta y Emilio Marcos Vallaure, «Los fundadores y sus sucesores. El entorno familiar», en Emilio Marcos Vallaure (dir.), *Arte e industria en Gijón (1844-1912). La Fábrica de vidrios de Cifuentes, Pola y C^{ía}* [cat. exp. Oviedo, Museo de Bellas de Asturias], Gijón, Mercantil-Asturias S. A., 1991.

CRABIFFOSE Y MARCOS 2003

Francisco Crabiffosse Cuesta y Emilio Marcos Vallaure, *Alejandro Mon. Hacienda y política en la España isabelina* [cat. exp. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias], Oviedo, Centro Regional de Bellas Artes, 2003.

CROWE Y CAVALCASELLE 1877-1878

Joseph Archer Crowe y Giovanni Battista Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 vols., Florencia, Successori Le Monnier, 1877-1878.

CURTIS 1883

Charles Boyd Curtis, *Velazquez and Murillo. A Descriptive and Historical Catalogue of the Works of Don Diego de Silva Velazquez and Bartolomé Esteban Murillo*, Londres, S. Low, Marston, Searle, and Rivington; Nueva York, J.W. Bouton, 1883.

DE ANDRÉS 1971

Gregorio de Andrés, «Relación anónima del s. XVII sobre los cuadros del Escorial», *Archivo*

Español de Arte y Arqueología, tomo 44, n.º 173, 1971, pp. 49-64.

DE LA PUENTE 1955

Joaquín de la Puente, «Gnomos alquimistas», ficha de catálogo en *Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1955.

DE LA PUENTE 1978

Joaquín de la Puente, *Del Greco a Goya* [cat. exp. Ciudad de México, Palacio de Bellas Artes], Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

DE LA PUENTE 1985

Joaquín de la Puente, *Casón del Buen Retiro. Catálogo de las pinturas del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

DÍAZ PADRÓN 1975

Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado: catálogo de pinturas: escuela flamenca*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional de Museos, 1975.

DÍAZ PADRÓN 1995

Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1995.

DÍAZ PADRÓN 2012

Matías Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, vol. 2, Madrid, Prensa Ibérica, 2012.

DÍEZ, GUTIÉRREZ Y MARTÍNEZ 2015

José Luis Díez, Ana Martínez y Pedro J. Martínez Plaza, *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

DOVAL 2010

María del Mar Doval Trueba, «Alonso Cano y los retratos del príncipe Baltasar Carlos», en *Goya*, n.º 332, 2010, pp. 202-211.

EBERT-SCHIFFERER, EMILIANI Y SCHLEIER (eds.) 1988

Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani y Erich Schleier (eds.), *Guido Reni und Europa: Ruhm und Nachruhm* [cat. exp. Frankfurt, Schirn Kunsthalle], Bolonia, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

E. F. H. 1888

E. F. H. [Eugenio Fernández Hidalgo], «Un éxtasis de san Francisco», *La Unión Católica*, año II, n.º 443 (23 de noviembre de 1888).

EMILIANI (ed.) 1988

Andrea Emiliani (ed.), *Guido Reni. 1575-1642* [cat. exp. Bolonia], Bolonia, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

ESPINÓS, ORIHUELA, ROYO et al. 1985

Adela Espinós, Mercedes Orihuela, Mercedes Royo et al., «El “Prado disperso”», *Boletín del Museo del Prado*, tomo 6, 1985.

ESPINOSA 1989

Carmen Espinosa Martín, «Aportes documentales a los bodegones de Luis Meléndez», en *Boletín del Museo del Prado*, tomo 10, 1989, pp. 67-78.

ESTEBAN 1980

Claude Esteban, *Tout l'oeuvre peint de Murillo*, París, Flammarion, 1980.

EXPOSITION UNIVERSELLE 1867

Exposition Universelle de 1867 a Paris. Catalogue Général, París, E. Dentu, 1867.

FALOMIR 2003

Miguel Falomir Faus, *Tiziano* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

FERNÁNDEZ DE LA LLANA 1980

Juan Fernández de la Llana, «Ignacio Suárez Llanos», en *Pintores asturianos. Tomás García Sampedro. Ignacio Suárez Llanos*, Oviedo, Banco Herrero, 1980.

FERNÁNDEZ-CASTAÑÓN Y MARCOS 1985

José Antonio Fernández-Castañón y Emilio Marcos Vallaure, *Juan Carreño de Miranda y la pintura barroca madrileña* [cat. exp. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias], Gijón, Mercantil Asturias, 1985.

FERNÁNDEZ-CASTAÑÓN Y MARCOS 1986

José Antonio Fernández-Castañón y Emilio Marcos Vallaure, *Catalogo-Guía del Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Mercantil Asturias, 1986.

FERNÁNDEZ LACOMBA 2019

Juan Fernández Lacomba, *Pintura de paisaje y plen-air en Andalucía: 1800-1936*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.

FERNÁNDEZ Y CAPEL DEL ÁGUILA 2012

José María Fernández Navarro y Francisco Capel del Águila, *El vidrio en la pintura del Museo Nacional del Prado*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Nacional del Prado, Sociedad Española de Cerámica y Vidrio, 2012.

FERNANFLOR 1887

Fernanflor [seudónimo de Isidoro Fernández Flórez], «Exposición Nacional de Bellas Artes “Las terceras medallas”», *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, n.º 24 (30 de junio de 1887).

FIERROS 1966

Dionisio Fierros, «Nota autobiográfica», en Dionisio Gamallo Fierros, *Fierros*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1966.

FONTBONA 1992

Francesc Fontbona, «Folleto divulgativo sobre Pío VII», *Museo de Bellas Artes de Asturias. Obras selectas. A. Solá: Pío VII y Blasco de Garay*, Oviedo, 1992.

GARCÍA CUETO 2016

David García Cueto, *Claudio Coello: pintor, 1642-1693*, Madrid, Arco/Libros, La Muralla, 2016.

GARCÍA MIÑOR 1976

Antonio García Miñor, «José María Uría y Uría», en *Pintores asturianos*, Oviedo, Banco Herrero, 1976.

GARNELO 1913

José Garnelo, «La última vista de Felipe II al Escorial, original de D. Ignacio Suárez Llanos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1913.

GARRIDO Y CHERRY 2004

Carmen Garrido y Peter Cherry, *Luis Meléndez: la serie de bodegones para el Príncipe de Asturias. Estudio técnico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

GAYA NUÑO 1957

Juan Antonio Gaya Nuño, *Claudio Coello*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

GAYA NUÑO 1978

Juan Antonio Gaya Nuño, *La obra pictórica completa de Murillo*, Barcelona, Noguer, 1978.

GINER DE LOS RÍOS 1888

Hermenegildo Giner de los Ríos, «Nuestros grabados. Lavadero en el Manzanares», *La Ilustración Ibérica*, año VI, n.º 276 (14 de abril de 1888).

GUTIÉRREZ 2002a

Ana Gutiérrez Márquez, *Carlos de Haes en el Museo del Prado, 1826-1898: catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

GUTIÉRREZ 2002b

Ana Gutiérrez Márquez, «Catálogo» en José Luis Díez (ed.), *Carlos de Haes (1826-1898)* [cat. exp. Santander, Fundación Marcelino Botín; Madrid, Fundación Carlos de Amberes], Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.

GUTIÉRREZ ALONSO 1983

Luis Carlos Gutiérrez Alonso, «Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Egidio Meléndez», *Boletín del Museo del Prado*, tomo 4, n.º 12, 1983, pp. 162-166.

HARRIS Y DE ANDRÉS 1972

Enriqueta Harris y Gregorio de Andrés, «Descripción del Escorial por Cassiano del Pozzo», en *Archivo Español de Arte*, n.º 179, 1972, pp. 1-33.

HEIJDEN 1999

Chris van der Heijden, *Schittering van Spanje: 1598-1648: van Cervantes tot Velázquez* [cat. exp. Ámsterdam, Nieuwe Kerk], Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

ITINERANTE 1996

Pintores del reinado de Carlos II [cat. exp. Itinerante 1996-1997], Madrid, Museo Nacional del Prado, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996.

JAFFÉ 1964

Michael Jaffé, «Esquisses inédites de Rubens pour la Torre de la Parada», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 14, 1964.

JAPÓN 2022

Rafael Japón, «Las copias y el copiado de Guido Reni en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, tomo 38, 2022 [en prensa].

LEAL 1909

F. Leal, «La exposición Menéndez Pidal», *El Universo*, 5 de enero de 1909.

LEANSE Y PEZZINI 1999

Victoria Leanse y Barbara Pezzini, «Bartolomé Carducho. Estigmatización de san Francisco», ficha de catálogo en Hugh Brigstocke y Zahira Veliz (coords.), *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro. The Apelles Collection* [cat. exp. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias], Gijón, Mercantil Asturias, 1999.

LÓPEZ 2010

María Jesús López Terrada, «La flora americana en la pintura española del Barroco», en María Celia Fontana Calvo (comp.), *Memoria de las imágenes 2: Teoría y creación artística*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010.

LÓPEZ-REY 1963

José López-Rey, *Velázquez: a catalogue raisonné of his oeuvre*, Londres, Faber and Faber, 1963.

LUNA (dir. y coord.) 1982

Juan J. Luna (dir. y coord.), *Luis Meléndez: bodegonista español del siglo XVIII* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

LUNA 1995

Juan J. Luna, *Los alimentos de España en la pintura. Bodegones de Luis Meléndez*, Madrid, Mercasa, 1995.

LUNA 2012

Juan J. Luna, *Luis Meléndez: bodegones para el Príncipe de Asturias* [cat. exp. El Pito, Cudillero, La Quinta de Selgas], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

MADRAZO 1875

Discurso de contestación leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el acto de recepción de Francisco Sans, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1875.

MADRID (ENBA) 1871

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y de Ciegos, 1871.

MADRID (ENBA) 1876

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1876.

MADRID (ENBA) 1899

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1899, Madrid, Imprenta y Fundición de los Hijos de J. A. García, 1899.

MADRID (ENBA) 1906

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906, Madrid, Imprenta Alemana, 1906.

MAGARIÑOS 1989

Antonio Magariños, *Las raíces de todas las cosas: exposición con motivo del Día Mundial del Medio Ambiente* [cat. exp. Madrid, Palacio Villanueva del Real Jardín Botánico], Madrid, Ministerio de Obras Públicas, 1989.

MALVASIA [1678] 2019

Carlo Cesare Malvasia, Lorenzo Pericolo (ed.), *Life of Guido Reni. Felsina pittrice. lives of the bolognese painters: a critical edition and annotated translation*, 2 vols., Londres, Harvey Miller, [1678] 2019.

MARTÍNEZ PLAZA 2018

Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

MAYER 1913

August L. Mayer, *Murillo: des meisters Gemälde in 287 abbildungen*, colección «Klassiker der Kunst», Stuttgart y Berlín, Deutsche Verlag-Austalt, 1913.

MENA (ed.) 2013

Manuela Mena Marqués (ed.), *La belleza encerrada: de Fra Angelico a Fortuny* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

MENA, ALBARRÁN Y DE AZÚA 2014

Manuela Mena Marqués, Virginia Albarrán y Félix de Azúa, *La belleza cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado* [cat. exp. Barcelona, CaixaForum Barcelona], Barcelona, Obra Social «La Caixa», 2014.

MESONERO ROMANOS 1831

Ramón de Mesonero Romanos, *Manual de Madrid : descripción de la corte y de la villa. Comprende su historia, blasones, hombres celebres, instrucción a los forasteros para vivir en ella...*, Madrid, Imprenta de D. M. Burgos, 1831.

MIGUEL 1910

Mariano Miguel, «La actualidad artística. La Exposición Nacional de Bellas Artes», *Por esos mundos*, año XI, n.º 189 (octubre de 1910).

MILLÁN 1895

P. Millán, «Exposición de Bellas Artes. Sala segunda derecha», *El País*, año IX, n.º 2894 (1 de junio de 1895).

MORÁN, URREA Y ORIHUELA 1993

Miguel Morán Turina, Jesús Urra y Mercedes Orihuela, *Pintores del reinado de Felipe III* [cat. exp. Itinerante 1993-1994], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1993.

MURCIA 2006

Germán Hernández Amores 1823-1894: pintor del romanticismo nazareno [cat. exp. Murcia, Centro Cultural Las Claras Cajamurcia], Murcia, Fundación Caja Murcia, 2006.

MUSEO DE ARTE MODERNO 1899

Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899.

MUSEO DE ARTE MODERNO 1900

Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1900.

MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA 1865

Gregorio Cruzada Villaamil, *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.

MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA 1872

Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA 1889

Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y C^a, 1889.

MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA 1900

Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1900.

MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA 1910

Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, Imprenta y fototipia de J. Lacoste, 1910.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO 1942

Museo del Prado: catálogo de los cuadros, Madrid, Blass, S. A., 1942.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO 1952

Museo del Prado: catálogo de los cuadros, Madrid, Blass, S.A., 1952.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO 1969

Principales adquisiciones de los últimos diez años: 1958-1968, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1969.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO 1972

Xavier de Salas y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Barcelona, I.G. Seix y Barral Hnos., S.A., 1972.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO 1985

Catálogo de las pinturas, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO 1990-1996

Museo del Prado: inventario general de pinturas, 3 volúmenes, Madrid, Espasa-Calpe, 1990-1996.

NAVARRO (ed.) 2020

Carlos G. Navarro (ed.), *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020.

NAVARRO DE ZUVILLAGA 2000

Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Serbal, 2000.

OSSORIO 1868

Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del Siglo XIX*, tomo I, Madrid, Imprenta Ramón Moreno, 1868.

OSSORIO 1883-1884

Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.

PÁEZ BURRUEZO 1995

Martín Páez Burruezo, *El clasicismo en la pintura del siglo XIX: Germán Hernández Amores*, Murcia, Editorial Regional de Murcia, D. L., 1995.

PALLOL 2017

Rubén Pallol Trigueros, «“Tan lejos, tan cerca”. Redes migratorias, mercado laboral y solidaridad de origen en Madrid entre 1850 y 1900» en Isidro Dubert y Vincent Gourdon (eds.), *Migración, Trabajo y Servicio Doméstico en la Europa Urbana, Siglos XVIII-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017.

PALOMINO 1724

Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español, pintoresco laureado*, tomo III, Madrid, 1724.

PANTORBA 1980

Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García, Rama, [1ª ed. 1948] 1980.

PARDO 1954

Enrique Pardo Canalís, *Vida y Arte de José Gragera*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

PARDO 1958

Enrique Pardo Canalís, *Escultura neoclásica española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.

PASCOLI 1730-1736

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, Per Antonio de' Rossi, 1730-1736.

PEPPER 1984

Stephen Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works*, Oxford, Phaidon, 1984.

PÉREZ NIEVA 1897

Alfonso Pérez Nieva, «Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes IV. El óleo», *La Dinastía*, año IV, n.º 6218 (24 de junio de 1897).

PÉREZ ROJAS 2000

Francisco Javier Pérez Rojas, *El retrato elegante* [cat. exp. Madrid, Museo Municipal], Madrid, Ayuntamiento, 2000.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, Universidad Fundación Valdecilla, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ 1970

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, Casón del Buen Retiro], Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, 1970.

PÉREZ SÁNCHEZ 1983

Alfonso E. Pérez Sánchez, *El niño en el Museo del Prado* [cat. exp. Itinerante 1983-1984], Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

PÉREZ SÁNCHEZ 1986

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*,

[cat. exp. Madrid, Palacio de Villahermosa, Museo Nacional del Prado], Madrid, Ministerio de Cultura, Banco Herrero, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992

Alfonso E. Pérez Sánchez, «San Francisco de Asís en éxtasis», ficha de catálogo en Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa (dirs.), *Ribera (1591-1652)* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, BUENDÍA Y MORALES 1982

Alfonso E. Pérez Sánchez, J. Rogelio Buendía y José Luis Morales, *Josepe Martínez y su tiempo* [cat. exp. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar»], Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1982.

PÉREZ SUESCUN 2013

Fernando Pérez Suescun (ed.), *Los objetos hablan: colecciones del Museo del Prado* [cat. exp. Itinerante 2013-2017], Madrid, Museo Nacional del Prado; Barcelona, Obra Social “La Caixa”, 2013.

PICÓN 1890

Jacinto Octavio Picón, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Imparcial*, año XXIV, n.º 8442 (8 de mayo de 1890).

PICÓN Y CONDE DE SAN ROMÁN 1890

Jacinto Octavio Picón y el conde de San Román, *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1890.

POMPEY 1946

Francisco Pompey, *Museo de Arte Moderno. Guía gráfica y espiritual*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1946.

PONZ 1772-1794

Antonio Ponz, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 18 vols., Madrid, Imprenta Joachin Ibarra/Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1772-1794.

PORTAL 2012

Lluís Portal, *Cipriano Folgueras, una gloria d’Asturies*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

PORTÚS 2006

Javier Portús Pérez «El príncipe Baltasar Carlos (h. 1636)», ficha de catálogo en Leticia Ruiz Gómez (ed.), *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya* [cat. exp. Itinerante 2006-2007], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.

PORTÚS 2019

Javier Portús Pérez «Taller de Velázquez. El príncipe Baltasar Carlos (c. 1636)», ficha de catálogo en Alfonso Palacio y Sara Moro (eds.), *Austrias y Borbones. Príncipes y Princesas de Asturias, y Reyes de España* [cat. exp. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias], Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2019.

REAL MUSEO 1834

Inventario de las Pinturas del Museo Hecho a la Muerte del Rey Fernando VII, Madrid, 1834.

REAL MUSEO 1854-1858

Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, Madrid, 1854-1858.

REAL MUSEO 1857

Inventario reales. Real Museo, Madrid, 1857.

REYERO 2000

Carlos Reyero, «Géneros y modernidad en la escultura española de fines del siglo XIX. Una aproximación a través de seis piezas del Prado depositadas en Canarias», *Vegueta*, n.º 5, 2000, pp. 297-312.

REYERO 2002

Carlos Reyero, *Escultura, museo y estado en la España del siglo XIX: historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002.

REYERO 2014

Carlos Reyero, «Martí Alsina y el realismo que viene de París 1860-1880» en *Del realismo al impresionismo*, Madrid, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2014.

RIVERA 1980

Javier Rivera Blanco, «Un nuevo florero de Bartolomé Pérez», en *Boletín del Seminario de*

Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, tomo 46, 1980, pp. 498-500.

ROBLES 1982

Margarita Robles, *Mis ochenta y ocho añitos. Autobiografía de la actriz Margarita Robles*, Madrid, Agesa, 1982.

RUIZ 1991

Leticia Ruiz Gómez, *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991.

SÁNCHEZ DE LEÓN 1992

María Ángeles Sánchez de León Fernández, «Iconografía del rey Fernando III en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, n.º 75, 1992, pp. 511-556.

SÁNCHEZ-PACHECO 1997

Trinidad Sánchez-Pacheco, *Cerámica española*, colección «Summa Artis», vol. 42, Madrid, Espasa, 1997.

SANTANDER-MADRID 2000

Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934) [cat. exp. Santander, Salas Pedrueca, Fundación Marcelino Botín; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], Santander, Fundación Marcelino Botín, 2000.

SANZ 1982

María Jesús Sanz, «Las joyas en la pintura de Murillo», en *Goya*, n.º 169-171, 1982, pp. 113-121.

SENTENACH 1895

Narciso Sentenach, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIX, n.º 21 (8 de junio de 1895).

SEPÚLVEDA 1887

Enrique Sepúlveda, *La vida en Madrid*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fé, 1887.

SOLÍS 1908

Rafael Solís, «Exposición Menéndez Pidal», *La Correspondencia de España*, año LIX, n.º 18 534 (29 de diciembre de 1908).

SPINOSA 1979

Nicola Spinosa, *La obra pictórica completa de Ribera*, Barcelona, Noguer, D. L., 1979.

SPINOSA 2008

Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008.

SUÁREZ 2002

Cristina Suárez, *Artistas Asturianos. Tomo I: Pintores*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2002.

SULLIVAN 1986

Edward J. Sullivan, *Baroque painting in Madrid: the contribution of Claudio Coello with a catalogue raisonné of his works*, Columbia, University of Missouri Press, 1986.

SULLIVAN 1989

Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989.

TAGLIAFERRO Y AIKEMA 2009

Giorgio Tagliaferro y Bernard Aikema, *Le botteghe di Tiziano*, Florencia, Alinari, 2009.

TOLIVAR 1984

José Ramón Tolivar Faes, *José Robles, pintor de Asturias*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1984.

TUFTS 1982

Eleanor Tufts, «Luis Meléndez, still-life painter sans pareil», *Gazette des Beaux-Arts*, n.º 1366, noviembre de 1982.

TUFTS 1985

Eleanor Tufts, *Luis Melendez: Eighteenth-Century master of the Spanish Still Life with a Catalogue Raisonné*, Columbia, University of Missouri Press, 1985.

TUCK-SCALA 2012

Anna Kiyomi Tuck-Scala, *Andrea Vaccaro (Naples, 1604-1670). His documented life and art*, Pozzuoli, Paparo, 2012.

VALDIVIESO 1990

Enrique Valdivieso, *Murillo: Sombras de la tierra. Luces del cielo*, Madrid, Silex, 1990.

VALDIVIESO 2010

Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, El Viso, 2010.

VALLADOLID 1999

Arte y saber: la cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV [cat. exp. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villanueva], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

VALLEJO Y GRANÉS 1876

José Mariano Vallejo y Salvador María Granés, *Catálogo cómico-crítico de la exposición de Bellas Artes de 1876*, Madrid, Imprenta de F. Iglesias y P. García, 1876.

VALTIERRA 2014-2015

Ana Valtierra Lacalle, «Iconografía de Lucrecia. Repercusiones plásticas en la Península Ibérica», *ANAS*, 27-28, 2014-2015, pp. 241-261.

VÉLEZ 1899

Augustino Vélez Albo, «Para “El Noroeste”.- Visitando la Exposición», *El Noroeste*, 15 de septiembre de 1899.

VÉZILIER-DUSSART (ed.) 2016

Sandrine Vézilier-Dussart (ed.), *L'Odyse des animaux: les peintres animaliers flamands au XVII^e siècle*, Gante, Snoeck, 2016.

VICENTI 1882

Alfredo Vicenti, «Revista decenal», *La Ilustración Cantábrica*, tomo 4, n.º 1 (8 de enero de 1882).

VILLA PASTUR 1973

Jesús Villa Pastur, «Dionisio Fierros», en *Pintores asturianos*, tomo 4, Oviedo, Banco Herrero, 1973.

WEIL 1888

Alfred Weil, «Note sur les oeuvres de decoration de Rubens pour le rendezvous de chasse de la Torre de la Parada au Prado», *Rubens-Bulletijn*, III, 1888.

WETHEY 1969

Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian, I, The Religious Paintings*, Londres, Phaidon, 1969.

YXART 1891

José Yxart, «La Exposición General de Bellas Artes IV. La sección de pintura española (Continuación). La pintura religiosa e histórica», *La Ilustración Artística*, año X, n.º 491 (25 de mayo de 1891).

EXPOSICIONES

ÁMSTERDAM 1998-1999

Schittering van Spanje: 1598-1648: van Cervantes tot Velázquez, Ámsterdam, Nieuwe Kerk], 1998-1999.

BARCELONA 1891

Primera Exposición General de Bellas Artes, Barcelona, Palacio de Bellas Artes y Museo Municipal de Bellas Artes, 1891.

BARCELONA 1896

III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona, Ayuntamiento, 1896.

BARCELONA 1997-1998

De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997-1998.

BARCELONA 2009

La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861), escultor a Roma, Barcelona, Museu Frederic Marès, 2009.

BARCELONA 2014-2015

La bellesa captiva. Petits tresors del Museo del Prado, Barcelona, CaixaForum Barcelona, 2014-2015.

BAYONA 1864

Exposición Internacional Franco-Española, Bayona, Palais de l'Industrie, 1864.

CALAHORRA 2000

La Rioja. Tierra abierta. Calahorra, Catedral, 2000.

CIUDAD DE MÉXICO 1978

Del Greco a Goya, Ciudad de México, Palacio de Bellas Artes, 1978.

DUBLÍN 1865

International Exhibition of Art and Manufactures, Dublín, Exhibition Palace, 1865.

EL PITO 2012

Luis Meléndez: bodegones para el Príncipe de Asturias, El Pito, Cudillero, Fundación Selgas-Fagalde, La Quinta de Selgas, 2012.

GIJÓN 1897

Exposición, Gijón, Instituto Jovellanos, 1897.

GIJÓN 1899

Exposición Regional de Gijón de 1899, Gijón, 1899.

GIJÓN 1904

Exposición, Gijón, Instituto Jovellanos, 1904.

GIJÓN 1976

Exposición Homenaje a Ventura Álvarez Sala, Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos, 1976.

GIJÓN 1998

Colección Pedro Masaveu. Pintores del siglo XIX, Gijón, Palacio Revillagigedo, 1998.

GIJÓN 2021

Ventura Álvarez Sala (1869-1919). El horizonte del naturalismo, Gijón, Casa Natal de Jovellanos, 2021.

ITINERANTE 1983-1984

El niño en el Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado; Valencia, Ayuntamiento; Vigo, Caja de Ahorros; Málaga, Museo de Bellas Artes; Oviedo, Museo de Bellas Artes; Tudela, Centro Cultural Castel-Ruiz; Albacete, Museo; Zaragoza, Museo Camón Aznar; Orense, Ateneo; León, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros; Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo Casa de los Caballos; Ciudad Real, Museo; 1983-1984.

ITINERANTE 1993-1994

Pintores del reinado de Felipe III, Vigo; León; Vitoria; Santander; Pamplona; Zaragoza; Valencia; Murcia; Sevilla; Toledo; 1993-1994.

ITINERANTE 1996-1997

Pintores del reinado de Carlos II, Vigo; León; Santander; Vitoria; Pamplona; Zaragoza; Valencia; Murcia; Sevilla; Toledo; 1996-1997.

ITINERANTE 2003-2005

Carlos de Haes en el Museo del Prado (1826-1898), Málaga, Museo Municipal; Badajoz, Museo de Bellas Artes; Vitoria, Museo de Bellas Artes; Valencia, Museo de Bellas Artes; Burgos, Casa del Cordón; La Coruña, Museo de Bellas

Artes; Santa Cruz de Tenerife, Sala La Granja; 2003-2005.

ITINERANTE 2006-2007

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya, Santiago de Compostela, Sala de Exposiciones Fundación Caixa Galicia; Salamanca, Sala de Exposiciones San Eloy, Caja Duero; Toledo, Museo de Santa Cruz; Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina; Bilbao, Museo de Bellas Artes; Madrid, Museo Nacional del Prado; 2006-2007.

ITINERANTE 2013-2017

Los objetos hablan: colecciones del Museo del Prado, Gerona, CaixaForum Girona; Lérida, CaixaForum Lleida; Tarragona, CaixaForum Tarragona; Zaragoza, CaixaForum Zaragoza; Cádiz, Casa de Iberoamérica; Santa Cruz de Tenerife, Espacio Cultural CajaCanarias; La Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso; Valencia Centre del Carme; Sevilla, Museo de Bellas Artes; 2013-2017.

ITINERANTE 2017-2022

Arte y mito. Los dioses del Prado, Palma de Mallorca, CaixaForum Palma; Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias; San Sebastián, San Telmo Museoa; Sevilla, CaixaForum Sevilla; Zaragoza, CaixaForum Zaragoza; Cádiz, Casa de Iberoamérica; Tarragona, CaixaForum Tarragona; Lérida, CaixaForum Lleida; Gerona, CaixaForum Girona; 2017-2022.

LA CORUÑA 1973

Dionisio Fierros, La Coruña, Colegio Calvo Sotelo, 1973.

LISBOA 1974

Pintura Espanhola do Seculo XIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

MADRID (ENBA) 1856

Exposición General de Bellas Artes de 1856, Madrid, Ministerio de Fomento, 1856.

MADRID (ENBA) 1862

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, Madrid, Casa de la Moneda, 1862.

MADRID (ENBA) 1864

Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Convento de las Monjas de Vallecas, 1864.

MADRID (ENBA) 1871

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, Madrid, Palacio de la Fuente Castellana, 1871.

MADRID (ENBA) 1876

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876, Madrid, Palacio de la Fuente Castellana, 1876.

MADRID (ENBA) 1881

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, Madrid, Palacio de la Fuente Castellana, 1881.

MADRID 1882

Ignacio Suárez Llanos, Madrid, Casino, 1882.

MADRID 1884-1885

Exposición Literario-Artística, Madrid, Parque del Retiro, Escuelas Aguirre, 1884-1885.

MADRID (ENBA) 1887

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, 1887.

MADRID 1888a

Certamen Artístico de «La Ilustración Española y Americana», Madrid, Círculo de Bellas Artes, 29, 30 y 31 de octubre de 1888.

MADRID 1888b

Madrid, Escaparates Guesnu, 1888.

MADRID (ENBA) 1890

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, 1890.

MADRID (ENBA) 1895

Exposición General de Bellas Artes de 1895, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, 1895.

MADRID (ENBA) 1897

Exposición General de Bellas Artes de 1897, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, 1897.

MADRID 1899

Exposición póstuma del pintor Carlos de Haes. *Exposición General de Bellas Artes*, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, 1899.

MADRID (ENBA) 1899

Exposición General de Bellas Artes de 1899, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, Madrid, 1899.

MADRID (ENBA) 1901

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, 1901.

MADRID (ENBA) 1904

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, 1904.

MADRID (ENBA) 1906

Exposición General de Bellas Artes de 1906, Madrid, Palacio de las Artes e Industrias, 1906.

MADRID 1908-1909

Exposición Luis Menéndez Pidal, Madrid, Centro de Defensa Social, 1908-1909.

MADRID (ENBA) 1910

Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, 1910.

MADRID (ENBA) 1912

Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, 1912.

MADRID (ENBA) 1924

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, Madrid, Palacios de Exposiciones del Retiro, 1924.

MADRID 1956

Un siglo de arte español (1856-1956), Madrid, Palacio de Cristal y Palacio de Velázquez de los Jardines de El Buen Retiro, 1956.

MADRID 1970

Pintura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado, Madrid, Museo Nacional del Prado, Casón del Buen Retiro, 1970.

MADRID 1975

La época de la Restauración, Madrid, Palacio de Velázquez. 1975.

MADRID 1982-1983

Luis Meléndez: bodegonista español del siglo XVIII, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1982-1983.

MADRID 1989

Las raíces de todas las cosas: exposición con motivo del Día Mundial del Medio Ambiente, Madrid, Pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico, 1989.

MADRID 1992a

David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pintores, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992.

MADRID 1992b

Cuatro siglos de teatro en Madrid, Madrid, Museo Municipal, 1992.

MADRID 1997-1998

Cánovas y la Restauración, Madrid, Centro Cultural Conde Duque; Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1997-1998.

MADRID 2000-2001

El retrato elegante, Madrid, Museo Municipal, 2000-2001.

MADRID 2003

Tiziano, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

MADRID 2013

La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

MADRID 2018-2019

Museo del Prado. 1819-2019. Un lugar de memoria, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018-2019.

MADRID 2020-2021

Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020-2021.

MADRID-BARCELONA 1998

España, fin de siglo: 1898, Madrid, Museo Nacional de Antropología; Barcelona, Centro Cultural de la Fundación «la Caixa», 1998.

MÚNICH 1892

Internationale Kunst-Ausstellung, Múnich, 1892.

MÚNICH 1905

Internationalen Kunstausstellung, Munich, Königl Glaspalaste, 1905.

OVIEDO 1894

Exposición-venta de varios bocetos, estudios, cuadros y acuarelas de Dionisio Fierros y Álvarez, Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, 1894.

OVIEDO 1985

Juan Carreño de Miranda y la pintura barroca madrileña, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1985.

OVIEDO 1989

La sociedad en la pintura tradicional asturiana, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989.

OVIEDO 2001-2002

Clarín y su tiempo, Oviedo, Centro Cultural Cajastur, 2001-2002.

OVIEDO 2003

Alejandro Mon: Hacienda y política en la España isabelina, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003.

OVIEDO 2019

Austrias y Borbones. Principes y Princesas de Asturias, y Reyes de España, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2019.

PARÍS 1919

Exposition de Peinture Espagnole Moderne, París, Palais des Beaux-Arts, 1919.

ROMA 1911

Esposizione Internazionale di Roma, Roma, Pabellón Español, 1911.

SANTANDER-MADRID 2000

Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934), Santander, Salas Pedrueca, Fundación Marcelino Botín; Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2000.

SANTANDER-MADRID 2002

Carlos de Haes (1826-1898), Santander, Fundación Marcelino Botín; Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2002.

TOKIO 2015-2016

Captive Beauty. Treasures from The Prado Museum, Tokio, Mitsubishi Ichigokan Museum, 2015-2016.

TOLEDO 1971

Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826-1898), Toledo, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

VITORIA 2001-2002

Ignacio Díaz Olano, Vitoria, Sala Fundación Caja Vital Kutxa, 2001-2002.

CATÁLOGO

Coordinación:

Laura Baños
Sara Moro
Alfonso Palacio

Textos:

Leticia Azcue
Laura Baños
Javier Barón
Gabino Busto Hevia
Carlos G. Navarro
Rafael Japón
Pedro J. Martínez Plaza
Sara Moro
Eduardo Muñoz Baudot
Alfonso Palacio

Documentación:

Teresa Caballero
Glenda Pérez López

Diseño:

Santamarina Diseñadores

Impresión y encuadernación:

Sistemas gráficos del noroeste

Cubierta:

Anónimo italiano, *Éxtasis de santa María Magdalena* (detalle de cat. 17) a partir del diseño de Santamarina Diseñadores

Fotografías:

© Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado, Madrid

Publicado por el Centro Regional de Bellas Artes, Asturias

© 2022 Museo de Bellas Artes de Asturias

D. L.: AS 01852-2022

ISBN: 978-84-09-42245-6

EXPOSICIÓN

Comisario:

Gabino Busto Hevia

Coordinación:

Alfonso Palacio

Control de obras:

Paula Lafuente Gil

Restauración:

Beatriz Abella

Documentación:

Teresa Caballero

Montaje e instalación:

Equipo del Museo de Bellas Artes de Asturias
José Carlos González Zazo
Emilio José Dopico
José Jorge Fernández
Covadonga Rodríguez
Jacinto Casas

Área económica:

Paula García
Isolina Lombardero

Departamento de Educación:

Cristina Heredia

Difusión:

Sara Moro

