
Guía del Museo de Bellas Artes de Asturias

JUAN CARLOS APARICIO

LETICIA AZCUE BREAO

JAVIER BARÓN

GABINO BUSTO HEVIA

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ

JOSÉ LUIS DÍEZ

DAVID GARCÍA CUETO

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

SARA MORO

BENITO NAVARRETE

JAVIER NOVO

ALFONSO PALACIO

GRETTEL PIQUER

JAVIER PORTÚS

GERMÁN RAMALLO

FABIENNE DI ROCCO

LETICIA RUIZ

ELENA M. SANTIAGO PÁEZ

PILAR SILVA MAROTO

MARÍA SOTO CANO

ALFONSO DE LA TORRE

ENRIQUE VALDIVIESO

MUSEO · DE
BELLAS ·
ARTES · DE
ASTURIAS

AMI
GOS
DEL
MUSEO · DE
BELLAS ·
ARTES · DE
ASTURIAS



M U S E O • D E
B E L L A S •
A R T E S • D E
A S T U R I A S



Edición a cargo de Gabino Bustos Hevia
Coordinación: Alfonso Palacio
Textos: los autores

Documentación: Paula Lafuente Gil y Teresa Caballero Navas
Fotografías: Joaquín Cortés y Marcos Morilla
Diseño: Pandiella y Ocio
Impresión: Gráficas Summa

Cubierta: detalle de la obra *La princesa Isabel de Borbón, futura Reina de España, 1615-1616*, atribuida a Bartolomé González. Donación de Plácido Arango Arias en 2017.

ISBN: 978-84-09-24701-1
Depósito Legal: AS 01944-2020

© de la edición: Museo de Bellas Artes de Asturias
© de los textos: Sus autores
© de las fotografías: Joaquín Cortés y Marcos Morilla
© Ignacio Zuloaga, Hermen Anglada-Camarasa, Pablo Picasso,
José Gutiérrez Solana, Salvador Dalí, Juan Barjola, Comissió
Tàpies, Manolo Millares, Darío Villalba, Equipo Crónica
(derechos del coautor Manuel Valdés), Juan Muñoz Estate,
Joaquín Vaquero Palacios, Orlando Pelayo, Amador, Alejandro
Mieres, Cristina Iglesias, VEGAP, Oviedo, 2020
© Pablo Palazuelo, Fundación Pablo Palazuelo, 2020
© Eduardo Arroyo, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2020
© Joan Miró, Succesió Miró, 2020

JUNTA DE GOBIERNO DEL CENTRO
REGIONAL DE BELLAS ARTES - MUSEO
DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

Presidenta

BERTA PIÑÁN SUÁREZ, consejera de
Cultura, Política Lingüística y Turismo.
Gobierno del Principado de Asturias

Vicepresidente

JOSÉ LUIS COSTILLAS GUTIÉRREZ, concejal
de Gobierno de Educación, Cultura,
Centros Sociales, Salud Pública y
Consumo del Ayuntamiento de Oviedo

Vocales

PABLO LEÓN GASALLA
LETICIA GONZÁLEZ ÁLVAREZ
YOLANDA VIDAL VALLÉS
LUCÍA FALCÓN GARCÍA
LEOPOLDO TOLIVAR ALAS
INMACULADA D'OCÓN NAVAZA
M.ª TRINIDAD RODRÍGUEZ DÍEZ
LUIS FEÁS COSTILLA
SILVIA BLANCO FLECHA
CONSUELO VALLINA

Secretario

ALFONSO PALACIO, director del Museo
de Bellas Artes de Asturias

Patrón de Honor

PLÁCIDO ARANGO ARIAS (†)

PERSONAL DEL MUSEO
DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

Dirección
ALFONSO PALACIO

Conservación
GABINO BUSTO HEVIA

Restauración
BEATRIZ ABELLA VILLAR

Registro
PAULA LAFUENTE GIL

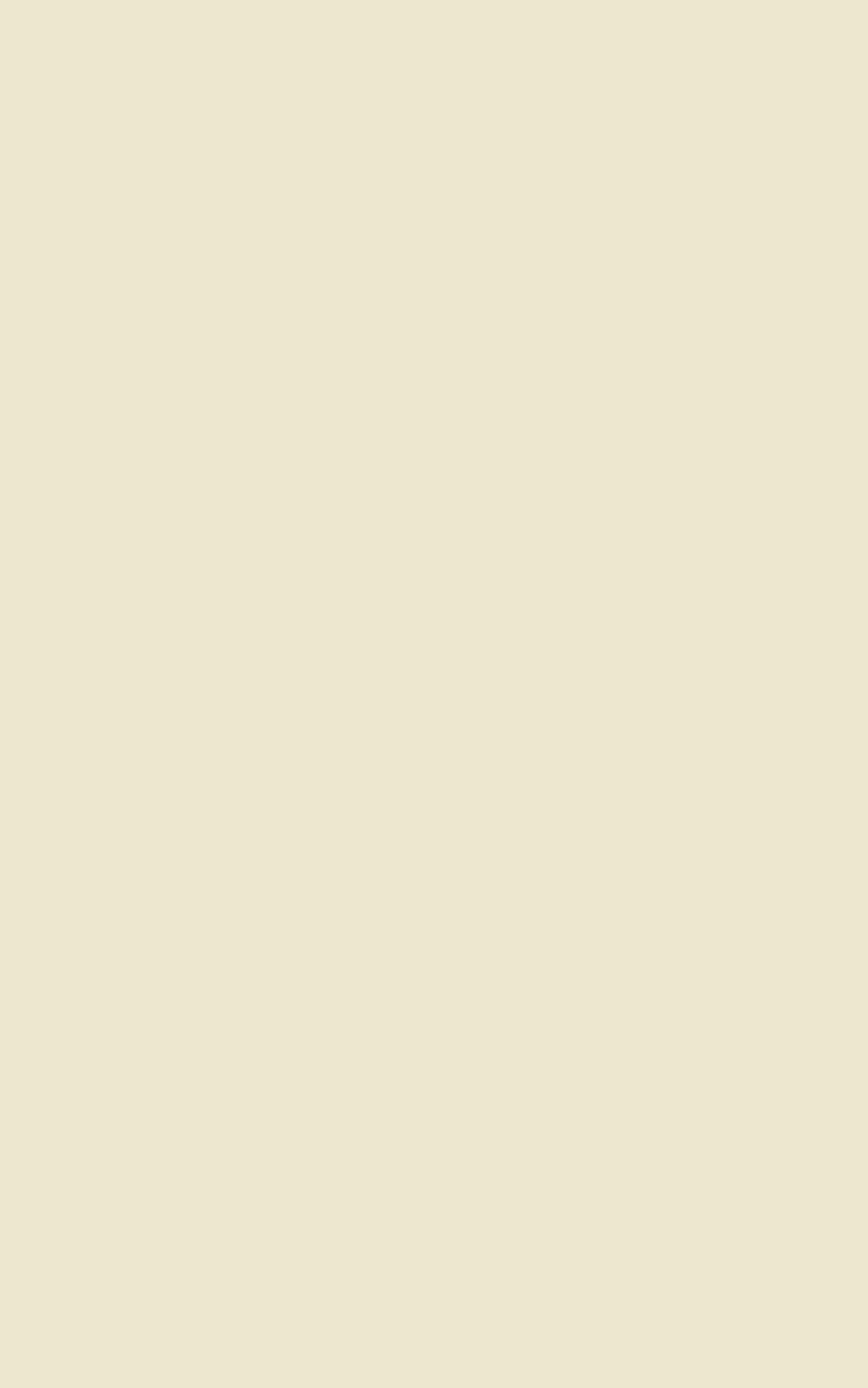
Biblioteca
TERESA CABALLERO NAVAS

Sección económico-administrativa
ANA FERNÁNDEZ VERDES
/ PAULA GARCÍA ROJO
ISOLINA LOMBARDERO DÍAZ

Mantenimiento e instalaciones
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ ZAZO

Ordenanzas-vigilantes
M.ª FLOR ÁLVAREZ GONZÁLEZ
EUGENIO ARTIDIÉLLO RODRÍGUEZ
M.ª EUGENIA DE LA FUENTE PACO
ADOLFO GARCÍA ÁLVAREZ
JUAN GARCÍA DÍAZ
JUAN IGNACIO GRANDA ABARRO
LUIS AVELINO GRANDA FERNÁNDEZ
MIGUEL MONTERO GALLEGOS
M.ª JESÚS RODRÍGUEZ TRIGUEROS
SIRA TERESA VINJOY AMOR

Vigilantes-montadores
JACINTO CASAS BALLESTEROS
EMILIO JOSÉ DOPICO GRANDA
JOSÉ JORGE FERNÁNDEZ PÉREZ
MERCEDES MENÉNDEZ SÁNCHEZ
COVADONGA RODRÍGUEZ FUEYO



La edición de la *Guía del Museo de Bellas Artes de Asturias* culmina de modo brillante un trabajo arduo, riguroso y necesario, que satisface una demanda museográfica prolongada en el tiempo. Al hacerse ahora efectiva demuestra el buen momento por el que atraviesa la primera pinacoteca asturiana, precisamente en la conmemoración de los 40 años desde su fundación.

Desde aquel mes de mayo de 1980 en que el Museo abría sus puertas en el Palacio de Velarde con 350 obras hasta hoy, en que la colección permanente del Bellas Artes suma más de 15.000 obras, se han sucedido numerosas adquisiciones, donaciones, legados, depósitos y daciones, siempre gestionadas con una rigurosidad profesional ejemplar. Este es, sin duda, uno de los principales motivos por los que el Museo se ha hecho grande, además de por la ingente labor de conservar, documentar y ordenar las diferentes colecciones para su exposición.

El incremento paulatino de la obra obligó, obviamente, a multiplicar el espacio expositivo en varias ocasiones durante estas cuatro décadas. Así, al Palacio de Velarde se unió la Casa de Oviedo-Portal dos años después de la fundación del museo, y en 2015 se agregó el denominado edificio Ampliación. Este último venía a completar el continente que permite la exhibición de más de 800 obras de la colección permanente, además de albergar una sala de exposiciones temporales, cuestión imprescindible en un gran museo. Esta configuración otorgó al Bellas Artes una solvencia sobresaliente desde la que se supo aprovechar el eclecticismo de sus espacios para ordenar las colecciones y diseñar un trayecto expositivo de una riqueza estética y un rigor artístico incuestionables.

La evolución del Bellas Artes tiene mucho que ver con la agilidad y el talento con que se combinan su poderosa colección permanente con la calidad y la idoneidad de cada una de las muestras temporales que se han montado en estos cinco últimos años. Un crecimiento al que acompañan siempre actividades educativas y culturales de gran nivel, como corresponde a un centro generador de arte y comprometido con su vocación didáctica y de divulgación. De ahí que a cada paso hacia adelante que da el Museo, por pequeño que sea, le demos la importancia que merece, porque todos los avances caminan hacia la excelencia del Bellas Artes de Asturias, que es de por sí uno de los centros neurálgicos y de los motores intelectuales de la cultura asturiana.

La *Guía* de las colecciones es uno de esos pasos relevantes que van conformando la calidad del Museo. Esta publicación, demandada hace ya varios

años por usuarios y especialistas, se convierte ahora en una herramienta fundamental, tanto por su interés práctico para el visitante, como por pasar a ser una nueva revisión de la riqueza de la colección permanente. Esta selección de 126 de las joyas del museo está hecha con un escrupuloso criterio profesional, desde la rigurosidad más absoluta en los contenidos, pasando por la calidad de los textos de los especialistas que participan en la obra, hasta la magnífica presencia de la publicación, que cuida al límite todos los detalles literarios, gráficos y editoriales.

La Guía de las colecciones del Bellas Artes de Asturias concuerda con la exigencia a que obliga la dimensión de todo gran museo.

La edición de la *Guía del Muséu de Belles Artes d'Asturias* remata de manera brillante un trabayu dificultosu, rigorosu y necesariu, que satisfai una demanda museográfica enllargada nel tiempu. Al facese agora efectiva demuestra'l bon momentu pel que traviesa la primer pinacoteca asturiana, precisamente na conmemoración de los 40 años dende la so fundación.

Dende aquel mes de mayu de 1980 en que'l muséu abría les sos puertes nel Palaciu de Velarde con 350 obres hasta güei, en que la colección permanente del Belles Artes suma más de 15.000 obres, asocediéronse numeroses alquisiciones, donaciones, legaos, depósitos y daciones, siempre xestionaes con una rigurosidá profesional exemplar. Esti ye ún de los principales motivos polos que'l muséu se fizo escelente, amás de pol llabor ixnente de caltener, documentar y ordenar la so magnífica colección col oxetivu prioritariu de compartirla y esplicala. Ensín dulda, el fin últimu de la xestión cultural na nuestra sociedá.

La medra paulatina de la obra obligó, obviamente, a multiplicar l'espaciu espositivu del muséu en delles ocasiones n'estes cuatro décadas. Asina, al Palaciu de Velarde xunióse la Casa d'Uviéu-Portal dos años depués de la fundación, y en 2015 amestóse'l denomináu edificiu Ampliación. Esti últimu vieno a completar el continente que permitió dende entós la exhibición de más de 800 obres de la colección permanente, amás d'abrir una sala d'esposiciones temporales, cuestión imprescindible pa un muséu d'estes características. Esta configuración otorgó una solvencia sobresaliente al Belles Artes dende la que supo aprovechase l'eclecticismu de los sos espacios pa ordenar les colecciones y diseñar un trayectu espositivu d'una riqueza estética y un rigor artísticu incuestionables.

La evolución del muséu tien enforma que ver cola axilidá y el talentu con que se combinan la so poderosa colección permanente cola calidá y la idoneidá de caúna de les muestres temporales que se montaron nestos cinco últimos años. Un crecimientu al qu'acompañen siempre actividaes educatives y culturales de gran nivel, como correspuende a un centru xenerador d'arte y comprometíu cola so vocación didáctica y de divulgación del arte. D'ehí qu'a cada pequeñu pasu p'alantre que da'l muséu-y deamos la importancia que merez, porque toles meyores caminen escontra la excelencia del Belles Artes d'Asturias, que ye de por sí ún de los motores intelectuales de la cultura asturiana.

La guía de les coleccions ye ún d'esos pasos relevantes que van conformando la calidá del muséu. Esta publicación, demandada fai ya dellos años por usuarios y especialistes, conviértese agora nunu ferramienta fundamental pol so interés prácticu pal visitante, como por pasar a ser una revisión nueva de la riqueza de la colección permanente.

La guía escueye 126 de les grandes xoyes del Belles Artes, y failo con un escrupulosu criteriu profesional, con una rigorosidá absoluta nos sos conteníos, ellaboraos por especialistes de prestíu oldeáu, y con un prograru excepcional en tolos detalles, lliterarios, gráficos y editoriales.

La guía de les coleccions del Muséu de Belles Artes d'Asturias ta al altor de la esixencia a qu'obliga la dimensión de tou gran muséu.

BERTA PIÑÁN SUÁREZ

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

*Conseyera de Cultura, Política Llingüística y Turismu
del Gobiernu del Principáu d'Asturias*

La Guía del Museo de Bellas Artes de Asturias pretende ser una herramienta de lectura, consulta y disfrute para todo aquel público interesado en conocer algunas de las grandes obras que atesora esta Institución. Se trata de una guía de mano para la que se ha hecho una selección de 126 obras, con su correspondiente comentario, escogidas entre lo mejor de los fondos que atesora el Centro, así como de otras 16 que simplemente se han reproducido para contextualizar algunas de las ricas colecciones de dibujo, grabado, fotografía, artes industriales y artes aplicadas con que cuenta la Institución.

Para la realización de los comentarios de esas 126 obras, el Museo ha contado con 22 especialistas procedentes de diferentes ámbitos, pero en particular del campo de los museos y de la universidad. A todos ellos queremos agradecer su enorme esfuerzo a la hora de sintetizar sus grandes conocimientos en las ajustadas líneas que les propusimos debían escribir para cada pieza. También quisiera agradecer todo el trabajo desempeñado para la elaboración de esta *Guía* por el equipo del Museo y, en particular, por Gabino Bustó Hevia, Paula Lafuente Gil y Teresa Caballero en lo que a edición y revisión de los textos, acopio de imágenes y documentación se refiere.

Las 126 obras escogidas hacen un repaso por lo más importante de nuestra colección desde el siglo XIV al siglo XX, y también desde el ámbito artístico asturiano al internacional, pasando por el español. Su cometido será el de servir de carta de presentación general de los ricos fondos que se exponen en nuestro Museo, que hasta ahora carecía de una publicación de estas características, la cual se hacía cada vez más necesaria y que a partir de ahora ya estamos en condiciones de disfrutar.

ALFONSO PALACIO
Director del Museo de Bellas Artes de Asturias

Índice

	PÁG.
Texto institucional de la Consejera de Cultura, Política Llingüística y Turismo	7
Texto institucional del Director del Museo de Bellas Artes de Asturias	11
Relación de autores, abreviaturas utilizadas en la guía y notas introductorias.....	21

Introducción	23
La Guía del Museo de Bellas Artes de Asturias	26
Las colecciones del Museo de Bellas Artes de Asturias	27
· Las colecciones de arte antiguo español e internacional (siglos XIV-XVIII)	27
· Las colecciones de arte asturiano, español e internacional del siglo XIX	31
· Las colecciones de arte asturiano, español e internacional del siglo XX	34
Por Alfonso Palacio y Gabino Bustos Hevia	

I. Arte español e internacional	39
I-A. Edad Media. Siglos XIV y XV	41
1 ANÓNIMO SIENÉS <i>Crucifixión</i> , h. 1350, por Pilar Silva Maroto	42
2 MAESTRO DE CUBELLS (Lérida, fines s. XIV-inicios s. XV) <i>Retablo de los santos Juanes</i> , h. 1400, por Pilar Silva Maroto	44
3 ANÓNIMO ASTURIANO <i>Cristo crucificado</i> , h. 1400, por Gabino Bustos Hevia	46
4 CÍRCULO DE ARNAU GASSIES (Perpiñán, 1410-1456) <i>Retablo de san Miguel</i> , h. 1450, por Pilar Silva Maroto	48
5 RAMÓN SOLÁ II (h. 1435-1494) <i>La Virgen con el Niño</i> , 1465-1470, por Leticia Ruiz	50
6 MAESTRO DE PALANQUINOS (act. h. 1470-1500) y MAESTRO DEL RETABLO DE SANTA MARINA <i>Retablo de santa Marina</i> , h. 1500, por Gabino Bustos Hevia	52
7 JUAN DE LA ABADÍA, <i>El Viejo</i> (doc. 1471-1498). Antes MAESTRO DE ALMUDÉVAR <i>San Pedro entronizado entre dos cardenales</i> , h. 1490, por Pilar Silva Maroto	56
8 CÍRCULO DEL MAESTRO DE LA VISITACIÓN (act. 1490-1505) y MAESTRO DE OÑA (Fray Alonso de Zamora) (act. 1480/1485-1510) <i>Retablo de la Flagelación, de Leonor de Velasco</i> , h. 1490, por Pilar Silva Maroto	58

I-B. Renacimiento y Manierismo. Siglos xv, xvi e inicios del xvii	61
9 FERNANDO GALLEGOS (h. 1440-1507) <i>Adoración de los Reyes Magos</i> , 1490-1494, por Leticia Ruiz	62
10 PEDRO BERRUGUETE (Paredes de Nava, h. 1440-Madrid, 1503) <i>Asunción y Coronación de la Virgen</i> , h. 1490, por Leticia Ruiz	64
11 FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA (Almedina, Ciudad Real; h. 1475-h. 1540) <i>Santa Catalina de Alejandría y santa Margarita de Antioquía</i> , 1515-1518, por Leticia Ruiz	66
12 CÍRCULO DEL MAESTRO DE LA LEYENDA DE LA MAGDALENA (act. en Bruselas entre 1490 y 1535) <i>Tríptico de Álvaro de Carreño y M.ª González de Quirós / Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos</i> , h. 1520, por Gabino Bustos Hevia	68
13 FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO (Valencia, h. 1480-1547) <i>Adoración de los Reyes Magos</i> , 1520-1525, por Leticia Ruiz	70
14 PIETER CLAEISSENS, I (Brujas, h. 1499-1576) <i>Santa Úrsula con las once mil vírgenes</i> , 1560-1570, por Gabino Bustos Hevia	72
15 MARCELLUS COFFERMANS (doc. en Amberes entre 1549 y 1575) <i>Tríptico de la Virgen con el Niño, santa Catalina de Alejandría y santa Bárbara</i> , 1555-1565, por Gabino Bustos Hevia	74
16 JUAN CORREA DE VIVAR (Mascaraque, h. 1500-Toledo, 1566) <i>Virgen de la Anunciación</i> , h. 1555, por Leticia Ruiz	76
17-18 JUAN CORREA DE VIVAR (Mascaraque, h. 1500-Toledo, 1566) <i>Camino del Calvario</i> , h. 1550 <i>La Crucifixión</i> , h. 1550, por Leticia Ruiz	78
19 LUIS DE MORALES (h. 1510-¿Alcántara, Cáceres?, 1584) <i>San Esteban</i> , 1555-1560, por Leticia Ruiz	82
20 LUIS DE MORALES (h. 1510-¿Alcántara, Cáceres?, 1584) <i>La Piedad</i> , 1565, por Leticia Ruiz	84
21 JUAN DE JUANES (¿Valencia?, h. 1510-Bocairent, 1579) <i>San Agustín</i> , 1579, por Leticia Ruiz	86
22 LUCA CAMBIASO, <i>LUQUETO</i> (Moneglia, Liguria, antigua República de Génova, 1527-El Escorial, Madrid, 1585) <i>La oración en el Huerto</i> , h. 1575, por Gabino Bustos Hevia	88
23 DOMENIKOS THEOTOCOPOULOS, <i>EL GRECO</i> (Candía, Creta, 1541-Toledo, 1614) <i>Apostolado de Oviedo</i> , 1608-1614, por Gabino Bustos Hevia	90
24 JUAN PANTOJA DE LA CRUZ (Valladolid, 1553-Madrid, 1608) <i>Retrato de Margarita de Austria</i> , 1607, por Leticia Ruiz	94
25 ATRIBUIDO A BARTOLOMÉ GONZÁLEZ (Valladolid, h. 1583-Madrid, 1627) <i>Retrato de la princesa Isabel de Borbón, futura Reina de España</i> , 1615-1616, por Leticia Ruiz	96
I-C. Barroco. Siglo xvii	99
26 JUAN DE ROELAS (¿Flandes?, h. 1570-Olivares, Sevilla, 1625) <i>Sagrada Familia con santa Ana y san Juanito</i> , h. 1615, por Benito Navarrete	100
27 EUGENIO CAJÉS (Madrid, 1574-1634) <i>Descanso en la huida a Egipto</i> , 1610-1620, por Benito Navarrete	102
28 Atribuido a JUAN BAUTISTA MAÍNO (Pastrana, Guadalajara, 1581-Madrid, 1649) <i>Magdalena penitente</i> , h. 1620, por Benito Navarrete	104

29 JOSÉ DE RIBERA (Játiva, Valencia, 1591-Nápoles, 1652) <i>San Bernardo de Claraval</i> , 1634, por Gabino Bustos Hevia	106
30 JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN (Madrid, 1596-1631) <i>Bodegón de la cesta de guisantes y cerezas, con dos floreros</i> , h. 1621, por Gabino Bustos Hevia	108
31 FRANCISCO DE ZURBARÁN (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664) <i>Cristo muerto en la Cruz</i> , 1635-1640, por Benito Navarrete	110
32 FRANCISCO DE ZURBARÁN (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664) <i>P. Bustos de Lara</i> , h. 1640, por Benito Navarrete	112
33 JERÓNIMO JACINTO ESPINOSA (Cocentaina, Alicante, 1600-Valencia, 1667) <i>Visión mística de san Bernardo / Premio lácteo a san Bernardo / Lactación de san Bernardo</i> , 1650-1660, por Javier Portús	114
34 ALEJANDRO DE LOARTE (¿Madrid?, h. 1600-Toledo, 1626) <i>Bodegón con frutero de membrillos y granadas, y otras frutas</i> , h. 1624, por Gabino Bustos Hevia	116
35 LUIS FERNÁNDEZ DE LA VEGA, (Llantones, Leorio, Gijón, 1601-Oviedo, 1675) <i>Cristo Resucitado</i> , 1645-1646, por Germán Ramallo	118
36 ELIAS VONCK (Ámsterdam, 1605-1652) <i>Bodegón con pescados</i> , h. 1650, por Enrique Valdivieso	120
37 JAN FYT (Amberes, 1609-1661) y ERASMUS II QUELLINUS (Amberes, 1607-1678) <i>Diana descansando tras la caza</i> , 1650-1655, por Ana Diéguez Rodríguez	122
38 JUAN CARREÑO DE MIRANDA (Oviedo, 1614-Madrid, 1685) <i>Magdalena penitente</i> , 1647, por Benito Navarrete	124
39 JUAN CARREÑO DE MIRANDA (Oviedo, 1614-Madrid, 1685) <i>Carlos II a los diez años</i> , 1671, por Benito Navarrete	126
40 JUAN DE ARELLANO (Santorcaz, Madrid, 1614-Madrid, 1676) <i>Búcaro con flores, mariposas y caracol</i> , h. 1655, por Gabino Bustos Hevia	128
41 JUAN DE ARELLANO (Santorcaz, Madrid, 1614-Madrid, 1676) <i>Búcaro con flores e insectos</i> , h. 1655, por Gabino Bustos Hevia	130
42 FRANCISCO GUTIÉRREZ (Prov. Burgos, h. 1616-Madrid, h. 1670) <i>El banquete de Ester</i> , h. 1666, por Javier Portús	132
43 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (Sevilla, 1617-1682) <i>San Pedro</i> , 1665-1667, por Benito Navarrete	134
44 JUAN DE VALDÉS LEAL (Sevilla, 1622-1690) <i>La danza de Salomé ante Herodes</i> , 1673-1675, por Javier Portús	136
45 ALONSO DEL ARCO (Madrid, h. 1635-1704) <i>La Magdalena despojándose de sus joyas</i> , 1688, por Javier Portús	138
46 JOSÉ ANTOLÍNEZ (Madrid, 1635-1675) <i>La Asunción de la Virgen</i> , h. 1670, por Javier Portús	140
47 CLAUDIO COELLO (Madrid, 1642-1693) <i>Visión del padre Simón de Rojas</i> , 1663-1665, por David García Cueto	142
48 PETER CASTEELS III (Amberes, 1684-Richmond, 1749) <i>Gran ramo de flores alrededor de un jarrón</i> , 1704-1749, por Gabino Bustos Hevia	144
I-D. Rococó y neoclasicismo. Siglo xviii e inicios del xix	147
49 MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ DE RIBERA (Oviedo, 1679-Madrid, 1734) <i>Retrato de Felipe V</i> , h. 1712, por Elena M. Santiago Páez	148

- 50 MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ DE RIBERA (Oviedo, 1679-Madrid, 1734)
Alegoría de Asia, 1717-1720, por Elena M. Santiago Páez 150
- 51 MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ DE RIBERA (Oviedo, 1679-Madrid, 1734)
Retrato del marqués del Vadillo, 1729, por Elena M. Santiago Páez 152
- 52 LUIS EGIDIO MELÉNDEZ (Nápoles, 1716-Madrid, 1780)
Bodegón de postres con sandía, uvas, queso, pan, manzana y objetos, h. 1772, por Gabino Busto Hevia 154
- 53 LUIS EGIDIO MELÉNDEZ (Nápoles, 1716-Madrid, 1780)
Retrato de hombre, h. 1760, por Gabino Busto Hevia 156
- 54 JOSÉ AGUSTÍN MELÉNDEZ (Madrid, h. 1721/1723-1798)
Autorretrato a los 18 años de edad, 1739-1742, por Gabino Busto Hevia 158
- 55 MARIANO SALVADOR MAELLA (Valencia, 1739-Madrid, 1819)
Retrato póstumo del padre Benito Jerónimo Feijoo, 1780-1790, por Gabino Busto Hevia 160
- 56 ANGELICA KAUFFMANN (Coire, Suiza, 1741-Roma, 1807)
San José con el Niño, 1796, por Gabino Busto Hevia 162
- 57 FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)
Retrato de Jovellanos en el arenal de San Lorenzo, h. 1782, por Gabino Busto Hevia 164
- 58 FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)
Retrato de Carlos IV en traje de corte, 1789, con renovación en 1799-1801, por Gabino Busto Hevia 166
- 59 FRANCISCO AGUSTÍN Y GRANDE (Barcelona, 1753-Utrera, Sevilla, 1801)
Virgen con el Niño, san Juanito y ángeles, 1784, por Gabino Busto Hevia 168
- 60 VICENTE LÓPEZ PORTAÑA (Valencia, 1772-Madrid, 1850)
La reina María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, 1816, por José Luis Díez 170
- 61 ANTONIO SOLÁ (Barcelona, 1780-Roma, 1861)
Busto de dama, 1830, por Leticia Azcue Brea 172
- I-E. Arte del siglo xix 175
- 62 JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA Y BOCANEGRAS (Sevilla, 1791-Madrid, 1865)
Santa Catalina de Alejandría, 1854, por Pedro J. Martínez Plaza 176
- 63 RAFAEL TEgeo (Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798-Madrid, 1856)
Caída de Faetón, 1830-1832, por Gabino Busto Hevia 178
- 64 FRANCISCO PÉREZ DEL VALLE (Bones, Ribadesella, Asturias, 1804-Madrid, 1884)
Cupido, 1864, por Leticia Azcue Brea 180
- 65 GENARO PÉREZ VILLAAMIL (El Ferrol, La Coruña, 1807-Madrid, 1854)
Una procesión en la catedral de Oviedo, 1837, por María Soto Cano 182
- 66 FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (Roma, 1815-Madrid, 1894)
Leopoldo Sánchez del Bierzo, 1857, por Javier Barón 184
- 67 GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES (Murcia, 1823-1894)
La Magdalena con el vaso de perfume, 1865, por Javier Barón 186
- 68 MARTÍN RICO Y ORTEGA (Madrid, 1833-Venecia, 1908)
Vista de Covadonga, 1856, por Javier Barón 188
- 69 AURELIANO DE BERUETE Y MORET (Madrid, 1845-1912)
Toledo. El arrabal de Afuera, 1901, por Javier Barón 190

- 70 SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS (Valencia, 1845-Madrid, 1914)
Lucrecia Borgia, h. 1880, por Javier Barón 192
- 71 IGNACIO PINAZO CAMARLENCH (Valencia, 1849-Godella, Valencia, 1916)
Baco niño, 1879, por Javier Barón 194
- 72 JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (Valencia, 1863-Cercedilla, Madrid, 1923)
Preparación de la pasa (Transportando la uva. Jávea), 1900, por Javier Barón 196
- 73 JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (Valencia, 1863-Cercedilla, Madrid, 1923)
Corriendo por la playa, Valencia, 1908, por Javier Barón 198
- 74 DARÍO DE REGOYOS VALDÉS (Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913)
Otoño vascongado / Automne Pays Basque, 1886, por Javier Barón 200
- 75 DARÍO DE REGOYOS VALDÉS (Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913)
Autorretrato, h. 1902, por Gabino Busto Hevia 202
- 76 RAMÓN CASAS (1866-1932)
Mujer desnudándose, h. 1894, por Gabino Busto Hevia 200
- 77 JOAQUÍN MIR (Barcelona, 1873-1940)
País de flores, 1925, por Javier Barón 202
- 78 JULIO ROMERO DE TORRES (Córdoba, 1874-1930)
A la amiga, 1905-1906, por Javier Barón 204
- I-F. Arte del siglo xx 207
- 79 IGNACIO ZULOAGA (Eibar, Gipuzkoa, 1870-Madrid, 1945)
Buffalo, cantor de Montmartre, 1907, por Javier Novo 208
- 80 HERMEN ANGLADA-CAMARASA (Barcelona, 1871-Pollensa, Baleares, 1959)
Campesinos de Gandía, 1909, por Javier Barón 210
- 81 PABLO PICASSO (Málaga, 1881-Mougins, Alpes Marítimos, Francia, 1973)
Mosquetero con espada y amorcillo, 1969, por Javier Barón 212
- 82 MARÍA BLANCHARD (Santander, 1881-Madrid, 1932)
Naturaleza muerta, h. 1918, por Javier Barón 214
- 83 JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA (Madrid, 1886-1945)
Corrida de toros en Sepúlveda, 1923, por Javier Barón 216
- 84 JOAN MIRÓ (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983)
La Grande Écaillère (La Gran Vendedora de ostras), 1975, por Alfonso Palacio 218
- 85 PANCHO COSSÍO (San Diego de los Baños, Cuba, 1894-Alicante, 1970)
Tres mesas, bodegón y marina, 1965, por Javier Barón 220
- 86 LUIS FERNÁNDEZ (Oviedo, 1900-París, 1973)
Sin título, 1934-1936, por Alfonso Palacio 222
- 87 LUIS FERNÁNDEZ (Oviedo, 1900-París, 1973)
Rose (Rosa), h. 1965, por Alfonso Palacio 224
- 88 LUIS FERNÁNDEZ (Oviedo, 1900-París, 1973)
Crâne et bougies (Cráneo y velas), 1967-1968, por Alfonso Palacio 226
- 89 ESTEBAN VICENTE (Turégano, Segovia, 1903-Long Island, Nueva York, 2001)
Sin título, 1983, por Alfonso Palacio 228
- 90 SALVADOR DALÍ (Figueres, Gerona, 1904-1989)
Metamorfosis de ángeles en mariposa, 1973, por Juan Carlos Aparicio 230
- 91 PABLO PALAZUELO (Madrid, 1915-2007)
Campo de Campos I, 1987, por Alfonso de la Torre 232

- 92 JUAN BARJOLA (Torre de Miguel Sesmero, Badajoz, 1919-Madrid, 2004)
Sus dos amigos, h. 1971, por Sara Moro 234
- 93 ANTONI TÀPIES (Barcelona, 1923-2012)
Ocre y gris, 1964, por Alfonso Palacio 236
- 94 MANUEL MILLARES (Las Palmas de Gran Canaria, 1926-Madrid, 1972)
Guerrillero muerto, 1967, por Alfonso Palacio 238
- 95 EDUARDO ARROYO (Madrid, 1937-2018)
Toda la ciudad habla de ello, 1984, por Fabienne di Rocco 240
- 96 DARÍO VILLALBA (San Sebastián, 1939-Madrid, 2018)
La Espera, 1979, por Alfonso Palacio 242
- 97 EQUIPO CRÓNICA (activo entre 1964 y 1981; formado por RAFAEL SOLBES (1940-1981) y MANUEL VALDÉS (1942))
El bosque maravilloso, 1977, por Gabino Bustos Hevia 244
- 98 JUAN MUÑOZ (Madrid, 1953-Ibiza, 2001)
Balcón con dos figuras, 1992, por María Soto Cano 246
- 99 CRISTINA IGLESIAS (San Sebastián, 1956)
Sin título, 1986, por María Soto Cano 248
-
- II. Arte asturiano. SIGLOS XIX Y XX** 251
- 100 DIONISIO FIERROS (Ballota, Cudillero, Asturias, 1827-Madrid, 1894)
Las Carrayas. Rompientes en Ribadeo, 1890, por Javier Barón 252
- 101 IGNACIO SUÁREZ LLANOS (Gijón, 1830-Madrid, 1881)
Gaitero italiano, 1863, por Javier Barón 254
- 102 IGNACIO LEÓN Y ESCOSURA (Oviedo, 1834-Toledo, 1901)
Una fiesta en el campo, 1860, por Javier Barón 256
- 103 LUIS ÁLVAREZ CATALÁ (Madrid, 1836-1901)
Filandón en Monasterio de Hermo, Asturias, 1872, por Javier Barón 258
- 104 JOSÉ URÍA Y URÍA (Oviedo, 1861-Vigo, 1937)
La vuelta de Pin de Rosa / ¿Será Pin de Rosa?, h. 1906, por Javier Barón 264
- 105 LUIS MENÉNDEZ PIDAL (Pajares, Asturias, 1861-Madrid, 1932)
El Lazarillo de Tormes, 1900, por Javier Barón 266
- 106 JUAN MARTÍNEZ ABADES (Gijón, 1862-Madrid, 1920)
El Rinconín, 1910, por Javier Barón 268
- 107 EVARISTO VALLE (Gijón, 1873-1951)
Haraganes / Vagabundos, h. 1932; último estado, h. 1947, por Gretel Piquer 270
- 108 EVARISTO VALLE (Gijón, 1873-1951)
Carnavalada / Carnavalada de Oviedo, h. 1929; repintado h. 1930, por Gretel Piquer 272
- 109 JOSÉ RAMÓN ZARAGOZA (Cangas de Onís, 1874-Madrid, 1944)
Tríptico: Mito de Prometeo, 1908, por Sara Moro 274
- 110 NICANOR PIÑOLE (Gijón, 1878-1978)
Retrato de don Manuel Prendes, 1914, por Gretel Piquer 276
- 111 NICANOR PIÑOLE (Gijón, 1878-1978)
Recogiendo la manzana, 1922, por Gretel Piquer 278
- 112 MANUEL ÁLVAREZ-LAVIADA (Oviedo, 1892-Madrid, 1958)
Retrato de Amelia Francos / Muchacha sobre un delfín, 1945, por María Soto Cano 280

- 113 JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (Oviedo, 1900-Madrid, 1998)
Oviedo / Oviedo en ruinas, h. 1942, por Juan Carlos Aparicio 282
- 114 FAUSTINO GOICO-AGUIRRE (Oviedo, 1905-Madrid, 1987)
Figura sentada, 1936-1937, por María Soto Cano 284
- 115 AURELIO SUÁREZ (Gijón, 1910-2003)
Noche de frío espeso, 1954, por Alfonso Palacio 286
- 116 AURELIO SUÁREZ (Gijón, 1910-2003)
Entre dos días, 1952, por Alfonso Palacio 288
- 117 ORLANDO PELAYO (Gijón, 1920-Oviedo, 1990)
Todo el año es Carnaval, 1967, por Alfonso Palacio 290
- 118 ANTONIO SUÁREZ (Gijón, 1923-2013)
Pintura, 1958, por Alfonso Palacio 292
- 119 AMADOR RODRÍGUEZ, AMADOR (Ceuta, 1926-Madrid, 2001)
Cubo vacío ascendente-descendente, 1970, por Alfonso Palacio 294
- 120 ALEJANDRO MIERES (Astudillo, 1927-Gijón, 2018)
Laminación, 1992, por Alfonso Palacio 296
- 121 CÉSAR MONTAÑA (Vegadeo, 1928-Madrid, 2000)
Acróbatas, 1959, por Alfonso Palacio 298
- 122 JOAQUÍN RUBIO CAMÍN (Gijón, 1929-2007)
Mujeres, 1956, por Alfonso Palacio 300
- 123 JOAQUÍN RUBIO CAMÍN (Gijón, 1929-2007)
Salix, 1982, por Alfonso Palacio 302
- 124 JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS (Madrid, 1934-Oviedo, 1979)
Piloto, 1975, por María Soto Cano 304
- 125 JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS (Madrid, 1934-Oviedo, 1979)
Madera + color, h. 1978, por María Soto Cano 306
- 126 MANOLO CALVO (Oviedo, 1934-Madrid, 2018)
No a la violencia, 1963, por Alfonso Palacio 308
-
- III. Dibujo** 311
- 127 TEODORO ARDEMANS (Madrid, 1665-1726)
Proyecto de retablo, h. 1690 312
- 128 GENARO PÉREZ VILLAAMIL (El Ferrol, La Coruña, 1807-Madrid, 1854)
Pórtico de San Juan de Amandi (Villaviciosa), 1846 313
- 129 DAVID ROBERTS (Edimburgo, 1796-Londres, 1864)
Atardecer en Carmona (Sevilla), 1833 314
- 130 LUIS FERNÁNDEZ (Oviedo, 1900-París, 1973)
Marine / Marina, h. 1955-1956 315
-
- IV. Obra gráfica** 317
- 131 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI (Moiano de Mestre, Venecia, 1720-Roma, 1778)
Columna Antonino Pío. Piedestallo di marmo..., h. 1773 318
- 132 FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)
Paisaje con peñasco, edificios y árboles, h. 1820 319

133	DARÍO DE REGOYOS VALDÉS (Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913) <i>La priére (Espagne) / La oración. España (Álbum vasco)</i> , 1897	320
134	PABLO PICASSO (Málaga, 1881-Mougins, Alpes Marítimos, Francia, 1973) Sin título (<i>Composición con Hércules</i>), Serie 156, 1970	321
V. Fotografía		323
135	CHARLES CLIFFORD (Gales del Sur, 1819-Madrid, 1863) <i>San Miguel de Liño, 1854</i>	324
136	JULIO PEINADO (Valladolid, 1869-Gijón, 1940) <i>Alegoría de la fotografía, 1903</i>	325
VI. Artes aplicadas e industriales		327
137	FÉLIX ANTONIO DE GUISASOLA Y ANTONIO DE DOIZTÚA <i>Pareja de pistolas de duelo, 1795</i>	328
138	JOSÉ BUSTAMANTE <i>Juego de escribanía, 1848</i>	329
139	REAL FÁBRICA DE SARGADELOS (Cervo, Lugo, 1804-1875) <i>Legumbreira estampada en azul con vista de la Comandancia General de Marina de La Habana, 1847-1875</i>	330
140	FÁBRICA DE VIDRIOS LA INDUSTRIA (Gijón, 1844-1983) <i>Jarrones con retratos de los fundadores de la Fábrica: Mariano Suárez-Pola, Luis Truan Lugeon y Anselmo Cifuentes, h. 1880</i>	331
141	FÁBRICA DE LOZA LA ASTURIANA (Gijón, 1874-1985) <i>Sopera prusiana estampada en marrón, 1900</i>	332
142	FÁBRICA DE LOZA SAN CLAUDIO (San Claudio, Oviedo, 1901-2009) <i>Cafetera decorada con lustre y oro, 1930</i>	333

Relación de autores (por orden de aparición)

- PILAR SILVA MAROTO. Museo del Prado
- GABINO BUSTO HEVIA. Museo de Bellas Artes de Asturias
- LETICIA RUIZ. Museo del Prado
- BENITO NAVARRETE. Universidad de Alcalá de Henares
- JAVIER PORTús. Museo del Prado
- GERMAN RAMALLO. Universidad de Murcia
- ENRIQUE VALDIVIESO. Universidad de Sevilla
- ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ. Instituto Moll
- DAVID GARCÍA CUETO. Museo del Prado
- ELENA M. SANTIAGO PÁEZ. Biblioteca Nacional
- JOSÉ LUIS DÍEZ. Colecciones Reales
- LETICIA AZCUE BREA. Museo del Prado
- PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA. Museo del Prado
- MARÍA SOTO CANO. Doctora en Historia del Arte
- JAVIER BARÓN. Museo del Prado
- JAVIER NOVO. Museo de Bellas Artes de Bilbao
- ALFONSO PALACIO. Museo de Bellas Artes de Asturias
- JUAN CARLOS APARICIO. Universidad de Oviedo
- ALFONSO DE LA TORRE. Teórico, crítico de arte y especialista en arte contemporáneo
- SARA MORO. Museo de Bellas Artes de Asturias
- FABIENNE DI ROCCO. Comisaria e historiadora del arte
- GRETEL PIQUER. Fundación Museo Evaristo Valle

Abreviaturas utilizadas en la guía

act.	activo
cm	centímetros
Cód.	Código
d. C.	después de Cristo
doc.	documentado
etc.	etcétera
h.	hacia
Hchs.	Hechos
mm	milímetros
Prov.	Provincia
SS.	Santíssima
s.	siglo

Notas introductorias

Las dimensiones de las pinturas responden a sus correspondientes bastidores y están expresadas en centímetros, antecediendo el alto al largo.

Las dimensiones de las obras realizadas sobre papel corresponden a las de este soporte y están expresadas en milímetros, antecediendo el alto al largo.

Las dimensiones de las esculturas contemplan el alto, largo y ancho de la pieza, y se encuentran expresadas en centímetros siguiendo el orden aquí consignado.



Introducción

El Museo de Bellas Artes de Asturias es un organismo autónomo adscrito a la Administración del Principado de Asturias. Regido y financiado por esta Institución y por el Ayuntamiento de Oviedo, abrió al público el 19 de mayo de 1980. Los fondos inaugurales procedían de la colección de arte de la extinta Diputación Provincial —que a finales de la década de 1950 y principios de la siguiente había adquirido, entre otras obras, dos escogidos lotes de los pintores asturianos Evaristo Valle y Nicanor Piñole— y en la que, con el paso del tiempo, habían confluido las colecciones de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos (creada en 1844) y la del antiguo Museo de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador (fundado en 1889), así como los depósitos del antiguo Museo de Arte Moderno en 1911; y el muy importante de la Comisaría General de Patrimonio Artístico Nacional en 1941.

Ese 19 de mayo de 1980, el Museo de Bellas Artes de Asturias inició su trayectoria con 78 obras, repartidas en las plantas baja y primera del Palacio de Velarde. El edificio, construido en 1767 por el arquitecto asturiano Manuel Reguera, había sido adquirido en 1971 a la Congregación del Santo Ángel, que lo había destinado a usos docentes. La primera intervención museográfica corrió a cargo del arquitecto Florencio Muñiz Uribe. También se adquirió una construcción contigua al Palacio de la década de 1940, conocida como el Edificio Anexo o de Servicios. De esta manera, el Palacio de Velarde se convirtió en el edificio fundacional del Museo. Su pequeño jardín, de tipo francés, quedó incorporado asimismo al ámbito del Centro.

Meses más tarde, el 29 de diciembre de 1980, se abrió al público la segunda planta del Palacio, con 103 obras más expuestas. Por otro lado, ese mismo año fue nombrado director del Museo José Antonio Fernández-Castañón, actuando como secretario Emilio Marcos Vallaire, que más tarde se haría con la dirección del Centro desde 1995 hasta 2011.

Desde el primer momento, la política de adquisiciones que mantuvieron estos responsables se articuló en torno a tres premisas fundamentales: la recuperación al mayor nivel posible del arte asturiano; la construcción de una

← *Palacio de Velarde. Fachada principal*

visión amplia de la historia del arte español y, por último, la incorporación de ejemplos significativos de pintura europea.

Con el discurrir del tiempo, y empujado por esa política de adquisiciones y por la gestión de numerosos depósitos, algunos de ellos tan relevantes como los del Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía —a partir de 2014—, amén de otros de procedencia particular, como el muy destacado de Juan Antonio Pérez Simón, junto a donaciones como la de Gonzalo Suárez —hijo del pintor Aurelio Suárez—, el Museo fue necesitando de sucesivos crecimientos espaciales. Así, en 1982 se adquirió la denominada Casa de Oviedo-Portal, edificada en 1660 según trazas atribuidas al arquitecto cántabro Melchor de Velasco Agüero, y colindante al Palacio de Velarde, con el fin de dar cabida a un mayor número de obras de arte. Los trabajos de restauración y adaptación de ese edificio, a cargo de los arquitectos Fernando Nanclares y Nieves Ruiz, se acometieron a partir de 1983, y la inauguración aconteció en junio de 1986. De igual modo, entre 1993 y 1996 se llevaron a cabo importantes obras de rehabilitación y acondicionamiento de los edificios que hasta ese momento componían el complejo museal, bajo la dirección de los arquitectos Jorge Hevia y Cosme Cuenca. Además, esos años y hasta 2002, fueron también testigos de la progresiva incorporación al Museo de una buena parte de los fondos artísticos del financiero asturiano Pedro Masaveu Peterson, los cuales pasaron al Principado de Asturias a finales de 1994 como dación en pago de derechos sucesorios. Esta entrada de un conjunto de más de 400 piezas, un centenar de ellas verdaderamente excepcional, supuso uno de los principales hitos de la historia del Museo de Bellas Artes de Asturias, permitiéndole dar un enorme salto cuantitativo y cualitativo hasta situarlo entre los museos autonómicos de bellas artes más importantes de España. A un tiempo, gracias a esos fondos, una parte de su colección entró en la esfera del interés internacional. A esta dación habría que sumar, por su trascendencia, la que, gracias a Hidroeléctrica del Cantábrico, hizo llegar al Museo en 2000, el primer retrato de Jovellanos realizado por Goya, y la que, en idénticas condiciones, y a través de Aceralia-Grupo Arcelor, permitió la incorporación en 2002 del *Apostolado de Oviedo*, del Greco, anteriormente propiedad del Marqués de San Feliz. Ambas daciones quedaron integradas en el contexto de la colección permanente como depósitos del Estado español. Finalmente, la anexión de grandes piezas a la colección del Museo tuvo su momento de mayor esplendor con la donación de 33 obras maestras del patrimonio histórico artístico español de los siglos xv al xx, que en 2017 hiciera el coleccionista Plácido Arango, quien en 2007 ya había donado otra obra, y que originó un nuevo salto de calidad, convirtiendo al Centro asturiano en uno de los tres mejores de España en su división. Precisamente, la donación Arango ya pudo verse en una parte de la que, hasta ahora, ha sido la última ampliación que ha experimentado el Museo, un edificio *ex novo* implantado en los espacios de la Casa de Solís-Carbajal; la Casa de Omaña; los inmuebles 14 y 16 de la calle de la Rúa y una casa del arquitecto Juan Miguel de la Guardia. Esta ampliación fue proyectada por el arquitecto navarro Francisco Mangado, y conectó el Museo con la transitada Plaza de Alfonso II el Casto, que es la de



Jardín del Palacio de Velarde

la Catedral. El nuevo inmueble quedó inaugurado el 30 de marzo de 2015. Gracias a este nuevo espacio, pudieron pasar a exhibirse en todo el Museo más de 800 obras, lo que vino a duplicar la capacidad expositiva que hasta ese momento tenía el Centro y a dotarlo de una sala de exposiciones temporales acorde con las necesidades del presente. En el transcurso de las obras se halló una fuente imperial romana, estructura que se integró en el recinto museal. La ampliación ha permitido incrementar el programa de actividades del Centro, sistematizándolo y planteándolo de manera continuada, mediante un persistente y consistente trabajo de investigación, presentación y difusión.

Como ya se avanzó, junto a Plácido Arango, el Museo también ha contado con infinidad de generosos donantes que, a mayor o menor escala, han mostrado siempre un gran compromiso con la Institución y a quienes desde estas páginas se les quiere rendir un pequeño homenaje. Las piezas de estos donantes, unidas a las compras, depósitos y legados han logrado que la Institución pasara de las 300 obras inaugurales en 1980, a las 16708 con que se cuenta en la actualidad, repartidas entre pinturas, esculturas, dibujos, grabados, fotografías y un singular conjunto relacionado con las artes aplicadas e industriales. Igualmente, es preciso agradecer el compromiso e implicación que han demostrado los centenares de seguidores y simpatizantes, que desde fines de 2019 forman parte de la activa Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Asturias, creada en ese momento. Dicha Asociación, en tan corto tiempo, ya ha demostrado ser un modelo de colaboración ciudadana destinado a respaldar apoyar y, en definitiva, hacer suya una Institución cultural de las características del Museo de Bellas Artes de Asturias.

La Guía del Museo de Bellas Artes de Asturias

En esta *Guía* para visitantes aparecen 126 obras maestras del Museo reproducidas y comentadas por veintidós expertos. Este elenco abarca la pintura y la escultura desde el siglo xiv al xxi. Otras diecisésis reproducciones, con sus datos de identificación, acompañan los contenidos relativos al dibujo, la obra gráfica, la fotografía y las artes aplicadas e industriales que, a excepción de una litografía de Joan Miró, han recibido comentarios genéricos.

La pretensión de esta publicación, por tanto, es ofrecer una visión esencial y equilibrada de los fondos más destacados del Museo. El criterio general ha sido la selección de una obra por artista, salvo en los casos de algunos creadores que, resultando célebres en la historia del arte, cuentan en las colecciones del Centro con una representación superior a la unidad. En esas entradas especiales el número de obras por artista no ha excedido nunca, en cualquier caso, de los tres ejemplares. Aparecen forzosamente juntas las piezas que han sido concebidas por parejas, al igual que los ciclos, constituyan éstos series completas o incompletas, o deriven de retablos desarmados.

En general, quedan excluidos de la *Guía* los depósitos de los Museos de titularidad estatal y los de otras Instituciones, por ejemplo, el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como los de otras entidades privadas o particulares. No obstante, por su estrecha vinculación histórica y cultural con Asturias, sí aparecen, de manera excepcional, los depósitos correspondientes al *Apostolado de Oviedo*, del Greco, y al *Retrato de Jovellanos en el arenal de San Lorenzo*, de Goya, ambos propiedad del Estado y adscritos, en su día, al Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Igualmente, por su excelencia y carácter indefinido, han sido incluidos tres depósitos procedentes de la extinta Comisaría General de Patrimonio Artístico Nacional que, como los anteriores, se encuentran asimismo bajo titularidad estatal. De igual manera, en virtud de la implicación jurídica del Ayuntamiento de Oviedo en el Centro, se incluyen dos selectos depósitos de esa Corporación Local.

En lo que respecta al arte actual se ha prescindido de incluir obras de los artistas en activo, a excepción de Cristina Iglesias.

La mayor parte de las piezas comentadas podrán encontrarse en la exposición permanente del Centro. Ahora bien, por razones museográficas que van desde los préstamos a los exámenes y tratamientos de conservación, es posible que algunas obras se encuentren ausentes de los espacios expositivos de manera temporal.

Las colecciones del Museo de Bellas Artes de Asturias

LAS COLECCIONES DE ARTE ANTIGUO ESPAÑOL E INTERNACIONAL (SIGLOS XIV-XVIII)

El fondo primacial del arte antiguo en el Museo de Bellas Artes de Asturias está constituido por una notable colección de pinturas. Esta cuantiosa y selecta compilación facilita una visión muy completa de la historia de la pintura española, con significativos ejemplos de la flamenca e italiana. Es una fortuna y un privilegio que el Museo conserve y exponga obras, en propiedad o en depósito, de los grandes genios de la pintura española como El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez —éste a través de su taller—, Murillo y Goya.

En primer lugar, la aludida dación en pago de impuestos sucesorios de Pedro Masaveu permitió conformar una sección muy valiosa de pintura bajomedieval castellana, aragonesa y catalano-aragonesa. Con esa dación ingresaron piezas de mucho interés, como la *Crucifixión* de hacia 1350 —la pintura más antigua que muestra el Museo— correspondiente a un anónimo sienés o catalán. La donación de Plácido Arango —con aportaciones de pintura española gótica aragonesa y castellana—, contribuyó a enriquecer aún más esta fracción. Así, en este campo, resulta espectacular el ciclo de *Retablos* que actualmente expone el Museo, como el de los *santos Juanes*, del Maestro de Cubells; el de *san Miguel*, del Círculo de Arnau Gassies; el de *santa Marina*, del Maestro de Palanquinos y del Maestro del Retablo de santa Marina, o el de la *Flagelación de Leonor de Velasco*, del Círculo del Maestro de la Visitación y del Círculo del Maestro de Oña.

A continuación, la pintura renacentista goza también en el Museo de notable desarrollo, pues ofrece obras maestras de carismáticos artistas como Fernando Gallego; Pedro Berruguete; Yáñez de la Almedina; Felipe Pablo de san Leocadio; Juan Correa de Vivar, Luis de Morales; Juan de Juanes y su discípulo Nicolás Borrás.

Este sector se completa con ejemplos muy interesantes de pintura flamenca, como el *Tríptico de Álvaro de Carreño y M.ª González de Quirós*, del Círculo del Maestro de la Magdalena, y exquisitas piezas de notoriedad internacional pintadas por Peter Claeissens I, Marcellus Coffermans y Lucas Gassel.

El manierismo es un movimiento destacado en el Museo con características pinturas de Luca Cambiasso y Blas de Prado, y un curioso *Apostolado* realizado sobre cobres de Segismundo Laire.

De los afamados retratistas del periodo atesora la Pinacoteca asturiana ejemplos de Sánchez Coello —a través de un depósito particular de 2006—, Juan Pantoja de la Cruz, discípulo del anterior, y Bartolomé González, posteror representante del estilo.

Del arte italiano del siglo xvi expone el Centro dos obras de escuela veneciana: una *Santa Catalina*, de Tiziano, depósito del Museo del Prado, y una *Presentación del Niño en el templo*, del Veronés —en colaboración con Alvise Benfatti—, una de las pinturas cedidas en depósito por el coleccionista astur-mejicano Pérez Simón.



Finalmente, el conjunto estelar de este capítulo está conformado por el *Apostolado de Oviedo* del Greco, doce impresionantes lienzos con sendos apóstoles, que son paradigma del insólito y expresivo estilo del artista.

A continuación, el número y la significación de la pintura barroca hace de este movimiento una de las señas de identidad del Museo asturiano. En lo que atañe al arte español, tienen cabida en la colección obras magníficas de sus principales centros. Así, la escuela barroca madrileña cuenta con un elenco muy completo de artistas, pues se encuentran representados, entre otros, Cajés, Carducho, Maíno, Félix Castello, Van der Hamen, Velázquez —con un retrato de taller del *Príncipe Baltasar Carlos*—, Diego Polo, Arellano, Francisco Gutiérrez y Francisco de Palacios. El pleno barroco, en torno a la



Primera planta del Palacio de Velarde. Crucía alta del patio

esplendente personalidad del asturiano Juan Carreño de Miranda —con una serie de obras en la que sobresale el emblemático *Retrato de Carlos II a los diez años*—, resulta de una riqueza formidable, ya que acoge obras de Francisco Rizzi, Francisco de Solís, Juan Antonio Frías Escalante, José Antolínez, Alonso del Arco, Juan Martín Cabezalero y Claudio Coello, el último gran maestro madrileño.

La escuela andaluza tiene en el Museo una interesante creación de Juan de Roelas y dos importantes obras de Zurbarán: *Cristo muerto en la Cruz* y *P. Bustos de Lara*. También figuran los dos pinceles más memorables de la

Sevilla del siglo XVII: Murillo, con los lienzos *San Pedro y San Fernando*; y Valdés Leal, con *La danza de Salomé ante Herodes*.

A la escuela barroca valenciana pertenecen un par de *Floreros* de Yépes; un *San Vicente Ferrer*, que ha sido relacionado con el pintor Vicente Castelló, y un *Premio lácteo a san Bernardo*, obra maestra de Jacinto Espinosa.

La pintura barroca italiana está integrada con ejemplos de alta calidad y de varias escuelas regionales. Así, de supuesta procedencia toscano-romana es la enigmática *Magdalena penitente*, de artista anónimo; exponente del clasicismo bolonés es la *Lucrecia dándose muerte*, del taller de Guido Reni, y testimonios de la escuela napolitana son el sobresaliente conjunto de obras de José de Ribera, las dos pinturas atribuidas a Andrea Vaccaro; las correspondientes a Luca Giordano y la de su aventajado discípulo Paolo de Matteis.

Dentro de la pintura flamenca del siglo XVII y su paso al XVIII figuran como piezas más destacadas las obras mitológicas de *Eolo y Vulcano*, de Rubens, y la *Diana descansando tras la caza*, de Jan Fyt y Erasmus II Quellinus. Dos espléndidos *Floreros*, uno de Jan Bruegel de Velours y otro de Peter Casteels III, ilustran acerca de las características que adoptó el género en esa fértil escuela. Resulta obligado citar a Jacob Ferdinand Saeys, interesantísimo pintor flamenco establecido en Viena, autor de la obra *Capricho arquitectónico con Lázaro y el rico Epulón*.

Por último, un excelente *Bodegón con pescados* de Elias Vonck hace posible una aproximación a la pintura holandesa del siglo XVII.

La pintura dieciochista está encarnada en las tres generaciones de los Meléndez, saga artística de origen asturiano que abarcó más de cien años. Las representaciones de los artistas más famosos del clan —el ovetense Miguel Jacinto Meléndez y su sobrino Luis Egidio Meléndez— son completísimas. Del primero custodia el Museo ejemplos de retrato cortesano y nobiliario, obra religiosa y alegórica; del segundo atesora siete bodegones y un retrato, un grupo de pinturas que ambicionaría cualquier museo del mundo.

La poderosa creatividad de Goya y su capacidad para atrapar la esencia de su tiempo encuentran venturosa expresión en el Museo a través del *Retrato de Jovellanos en el arenal de San Lorenzo* y el *Retrato de Carlos IV en traje de corte*.

Otros artistas españoles de la colección adscritos al Siglo de las Luces son Mariano Salvador Maella, Ramón Bayeu y Francisco Agustín y Grande.

De las escuelas europeas del siglo XVIII merecen cita las obras de Mariano Nani, Angelica Kauffmann y el círculo de Louis Léopold Boilly.

A diferencia de la colección de pinturas, la escultura antigua no ha conocido en la trayectoria del Museo de Bellas Artes de Asturias un desarrollo sistemático y elemental, lo que ha impedido de momento abordar un recorrido completo por la historia de esta modalidad en España y ha imposibilitado, a un tiempo, el instructivo ejercicio de percepción complementaria con las obras pictóricas. En este sentido, ha resultado especialmente dolorosa, por poner un solo ejemplo, la dificultad a lo largo de los años precedentes de incorporar un trabajo de Juan Alonso Villabril y Ron, escultor barroco asturiano de importancia capital en la historia del arte español. A pesar de esta ausencia, el Centro conserva algunas piezas aisladas que, sin llegar a constituir una gliptoteca, desprenden cierto interés. Entre ellas, merecen consignarse un *Fragmento de*

togado romano; un *Cristo crucificado*, talla gótica asturiana o leonesa, y algunos ejemplos de imaginería barroca, como un *Cristo Resucitado* y una *Inmaculada Concepción*, del escultor asturiano Luis Fernández de la Vega; una *Santa Rita*, de Tomás de Sierra; un *San Juan Bautista en el desierto*, copia de anónimo español del siglo XVIII; una *Dolorosa* de Toribio de Nava, en depósito, y un *San Juan Evangelista* del escultor y arquitecto asturiano José Bernardo de la Meana. Es objetivo del Museo la subsanación, hasta donde las circunstancias lo consientan, de las carencias que históricamente arrastra esta sección.

En cuanto al dibujo, los fondos antiguos son contados. Más pujanza presenta la obra gráfica con los corpus de Piranesi y Goya.

La presencia de artes aplicadas e industriales anterior al siglo XIX necesita también de impulso, pues sólo contempla de interés algunas piezas de mobiliario; un guadamecí y una mitra abacial, objetos del siglo XVIII procedentes de los monasterios asturianos de Valdediós y Obona, respectivamente. De fines de ese mismo siglo, una carabina española de caballería; una pareja de pistolas de chispa y, por último, un juego de pistolas de duelo, producción de la primera fábrica de armas de Asturias, a cargo de los armeros vascos Guisasola y Doiztua.

LAS COLECCIONES DE ARTE ESPAÑOL, INTERNACIONAL Y ASTURIANO DEL SIGLO XIX

Se trata de un núcleo muy amplio y sustancioso de las colecciones del Museo en el que, dentro del campo de la pintura española, están representados, bien con obras propiedad del Centro, bien con depósitos, tanto los artistas que habiendo nacido en el siglo XVIII realizaron algunos de sus cuadros de madurez a comienzos del XIX, como los representantes más significativos de las generaciones romántica y realista. De entre los primeros destaca Agustín Esteve y Marqués, Zacarías González Velázquez, Bartolomé de Montalvo, Vicente López Portaña, Luis de la Cruz y Ríos y Rafael Tegeo.

En cuanto a la generación romántica, muy equilibrada en lo que a escuelas y temas se refiere, figuran obras de artistas como Eugenio Lucas Velázquez y, sobre todo, Genaro Pérez Villaamil, el más importante de los paisajistas españoles de ese momento, representado en la colección de pinturas con tres excepcionales obras centradas en Asturias.

Dentro de la que podría denominarse escuela madrileña, el género del retrato tiene un cultivador muy destacado en la figura de Federico de Madrazo y Kuntz, de quien el Museo posee las efigies de dos artistas y la de un político asturiano; así como en las de Carlos Luis de Ribera y Eduardo Larroquette. También el retrato está presente en las obras de los pintores andaluces Antonio María Esquivel y Ángel María Cortellini. Completan esta generación el madrileño Eduardo Cano Peña, el sevillano José Gutiérrez de la Vega y el murciano Germán Hernández Amores, con su versión del purismo.

En cuanto a la generación de pintores realistas y naturalistas, el Museo custodia obras de Carlos de Haes, maestro de los paisajistas españoles, incluidos los asturianos; Agustín Lhardy; los hermanos sevillanos José Jiménez Aranda y Manuel Jiménez Prieto, los valencianos Francisco Domingo, Salvador

Martínez Cubells, Emilio Sala e Ignacio Pinazo, el cántabro Casimiro Sáinz y el madrileño Aureliano de Beruete.

Herederos de Mariano Fortuny —que, al igual que Eduardo Rosales, está pendiente de representación en el Museo—, o artistas pertenecientes a su círculo, se encuentran el madrileño Martín Rico y el valenciano Joaquín Agrasot. Por otro lado, las obras de José Casado del Alisal y Raimundo de Madrazo son dos ejemplos de la calidad alcanzada por los pintores españoles en París y Roma durante la década de 1880. Interesante es también la obra de Miguel Jadrake.

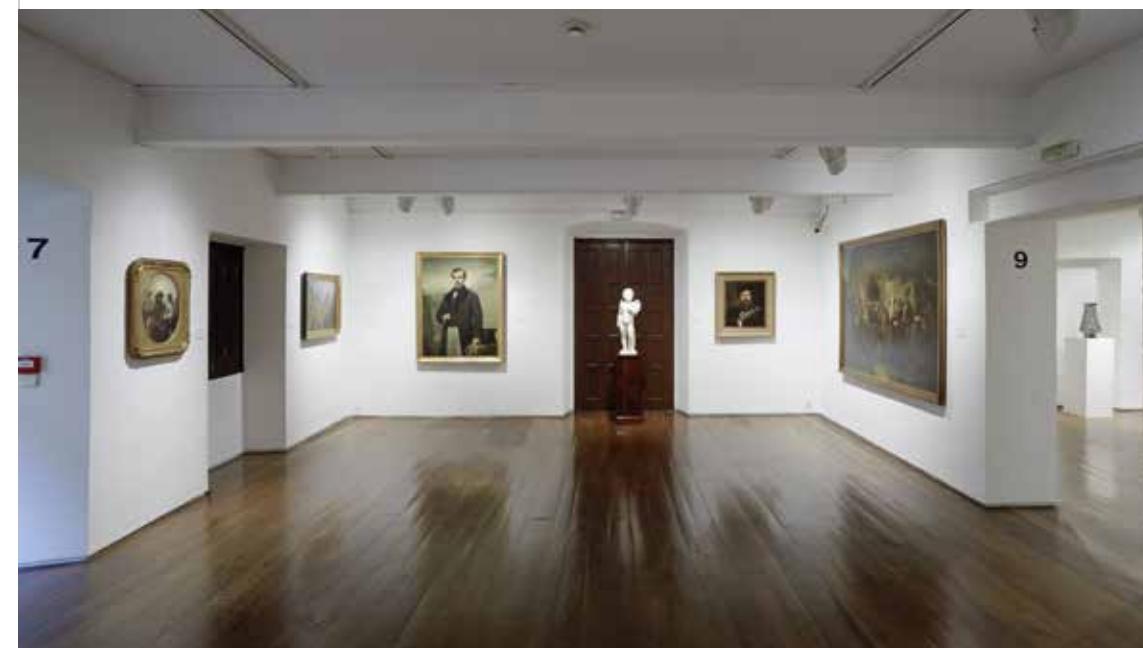
Otros pintores del siglo xix presentes en las colecciones del Museo son Cecilio Pizarro, Antonio Pérez Rubio, Eduardo León Garrido y Salvador Sánchez Barbudo.

Por otro lado, la pasión de algunos artistas extranjeros por España puede quedar perfectamente reflejada con la obra romántica del británico John Philip y con la de otros artistas como David Roberts, Adrien Dauzats, Alfredo Guesdon, Wilhem Gail, Karl Peter Burnitz, Gustav Friedrich Papperitz, Egron Shillif Lündgren y John Frederick Lewis, de los que el Museo tiene una apreciable representación de trabajos sobre papel. Interesantes autores del ámbito internacional son también el inglés William A. Nesfield y el noruego, afincado en Alemania, Carl Frithjof Smith con su considerada pintura *El jardín del hospital*.

Finalmente, entre los escultores españoles del ochocientos de los que el Museo de Bellas Artes de Asturias posee obras, destacan las de Antonio Solá, José Piquer, Elías Martín Riesco y Agustín Querol.

En el ámbito asturiano, otro importante núcleo de la colección del Museo de Bellas Artes de Asturias, se hallan representados los pintores más insignes de la generación romántica y realista. Entre los primeros hay que citar a Vicente Arbiol y Rodríguez, que fue director de la Escuela de Dibujo de Oviedo; Dionisio Fierros, discípulo de Federico de Madrazo y hacedor de retratos, cuadros de costumbres, paisajes y, en menor medida, bodegones; Ramón Romea y Ezquerra, gran paisajista, quien también fuera director de la Escuela de Dibujo de Oviedo; Ignacio Suárez Llanos, asimismo importante retratista, que fue elegido al final de su vida académico de San Fernando, aunque no llegara nunca a tomar posesión a causa de su temprana muerte; Gumersindo Díaz; Ignacio de León y Escosura, autor de una pintura de gran minuciosidad, en donde se plasman tipos e interiores historicistas; Luis Álvarez Catalá, artista de éxito internacional, cultivador de géneros como el retrato, la pintura de costumbres, el tema galante y el paisaje, que llegó a ser director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid; Eduardo Casielles y José Robles, buen paisajista, aparte de retratista y autor de decoraciones murales y cuadros de género.

Entre los pintores de la generación realista hay que subrayar la presencia de obras de Telesforo Fernández Cuevas, destacado paisajista; Pío Escalera; Nemesio Lavilla; Tomás García Sampedro, cofundador de la Colonia Artística de Muros y del que el Museo guarda obras como la *Alegoría del Verano*, pintura de 1924, retirada del techo del comedor de la casa de los González Fierro en El Pito (Cudillero); José Uriá y Uría, antiguo director de la Escuela de Bellas Artes de Oviedo y dotado creador del que el Museo expone, entre

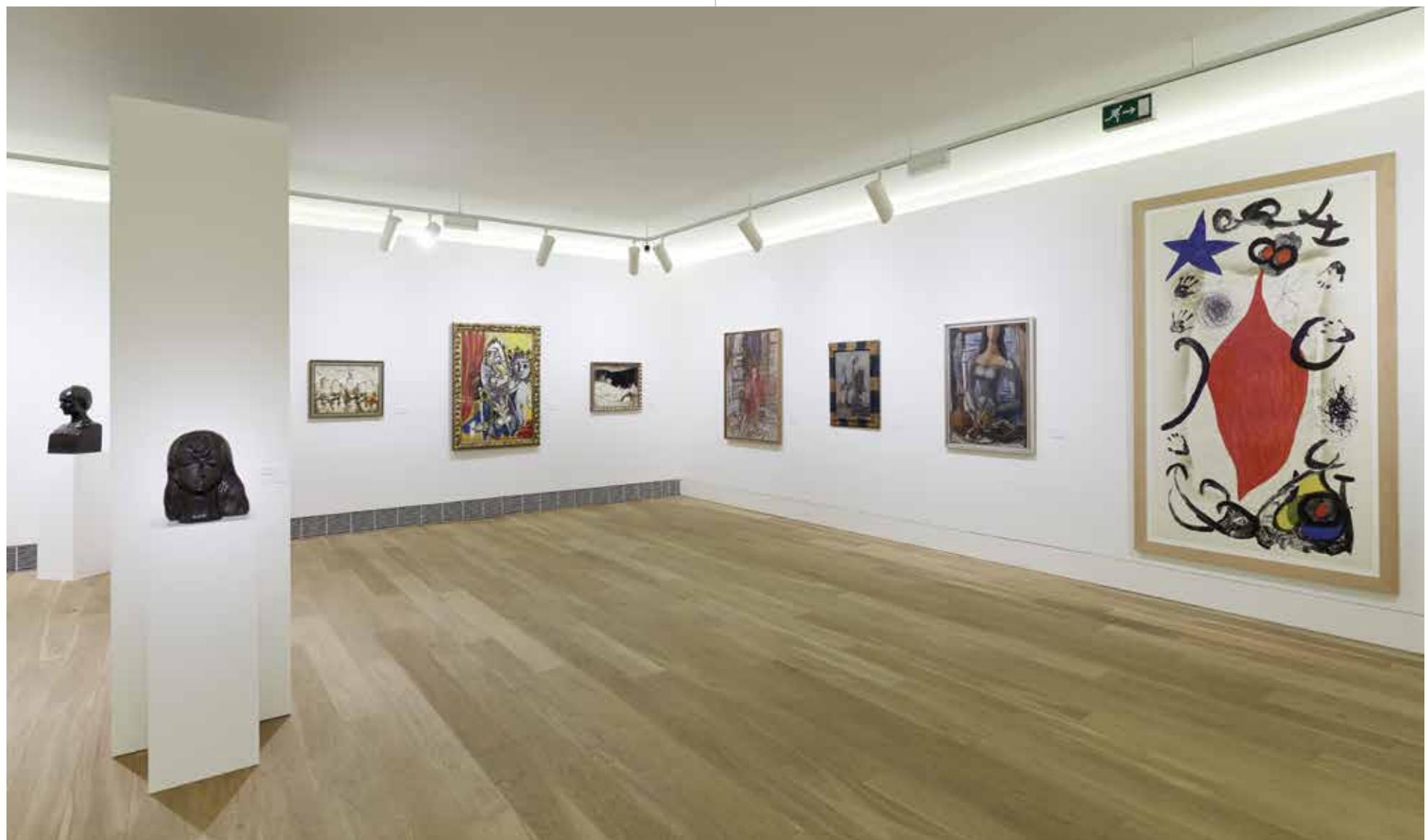


Segunda planta de la Casa de Oviedo Portal. Sala n.º 7

otras obras, *Después de una huelga*, una de las pinturas de temática social más importantes del siglo xix en España; Luis Menéndez Pidal, que llegó a ser profesor de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, y del que el Museo conserva veinticinco obras, incluida la gran tela *La cuna vacía*, depósito del empresario y coleccionista astur-mexicano Antonio Suárez; Juan Martínez Abades, autor de cuadros de temática social y popular marinista; el bodegonista José Polledo; la paisajista Carolina del Castillo; el también paisajista Manuel Arboleya; Arturo Truan Vaamonde, subdirector de la fábrica asturiana de vidrios «La Industria» y fotógrafo, aparte de pintor; Ventura Álvarez Sala, creador de escenas de costumbres y retratos; y Augusto Junquera, retratista, paisajista y costumbrista. Otros artífices que deben nombrarse son Manuel Fernández Escandón, Manuel Medina Díaz, Agustín Otermín, Antonio Fernández Cuevas y García de la Mata.

Además, la colección de arte asturiano del siglo xix se acompaña de significativas piezas de loza de «La Asturiana» y de vidrio de «La Industria. Cifuentes, Pola y Cía.», fábricas fundadas en Gijón en esa centuria, así como de lotes de dibujos, grabados y fotografías. Igualmente, están presentes esculturas de autores como Pérez del Valle y José Gragera con su busto de Alfonso XII. Este retrato áulico se expone permanentemente junto a los bustos de Francisco Queipo de Llano y María del Carmen Fernández de Córdoba, piezas del italiano Rinaldo Rinaldi.

La pequeña colección de armería del Museo tiene su continuidad en este capítulo decimonónico con una pareja de pistolas de pistón y una interesante escopeta de la Fábrica de Armas de Oviedo.



**LAS COLECCIONES DE ARTE ESPAÑOL, INTERNACIONAL
Y ASTURIANO DEL SIGLO XX**

La colección del Museo de Bellas Artes de Asturias del siglo xx se articula, en el plano nacional, e incluyendo obras en propiedad y depósitos, en torno a tres ejes que vienen marcados fuertemente por los representantes de la pintura modernista, con artistas como Ramón Casas; Isidre Nonell; Hermen Anglada-Camarasa y Joaquín Mir; por los de la pintura luminista valenciano-catalana, como Joaquín Sorolla —con obras tan icónicas como *Corriendo por la playa*—, Dionisio Baixeras, José Navarro Llorens, José Mongrell, Enrique

Primera planta del Edificio de Ampliación. Sala n.º 23

Martínez Cubells y Manuel Benedito; y por otras figuras singulares y de gran relieve internacional, como Darío de Regoyos —con un peculiar y antiacadémico *Autorretrato*— Ignacio Zuloaga y Julio Romero de Torres, José Ramón Zaragoza —con el deslumbrante *Tríptico: mito de Prometeo*— y Fermín Arango, éstos dos últimos, asturianos.

A ellos habría que añadir los representantes del arte español e internacional de la primera mitad del siglo xx, voces pertenecientes al denominado arte nuevo y al arte de vanguardia, bien en España o en París, como Francisco Iturrino,

José Gutiérrez Solana, Cristóbal Ruiz, Joaquín Torres-García, Pablo Picasso —con la impactante obra *Mosquetero con espada y amorcillo*—, Joan Miró, Salvador Dalí, María Blanchard, Pablo Gargallo, Luis Fernández, Francisco Bores, Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, José Caballero, Pancho Cossío, Pedro Sánchez, Alfonso Ponce de León, Rafael Zabaleta, Baltasar Lobo, Emilio de Madariaga, Timoteo Pérez Rubio, Santos Balmori, Tsuguharu Foujita y Leon Kroll, entre otros.

Dentro de la segunda mitad del siglo xx, destacan las figuras tanto nacionales como internacionales asociadas a un arte innovador, como sucede con el pintor español que trabajó con la generación de los expresionistas abstractos estadounidenses Esteban Vicente; otros grandes nombres de la modernidad asociados al Museo son Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo y Antoni Tàpies; los artistas del grupo El Paso o próximos a él, como el asturiano Antonio Suárez, Manuel Rivera, Manuel Millares y Rafael Canogar; pintores como Juan Barjola, Josep Guinovart, Carmen Laffón, Eduardo Arroyo, Darío Villalba y el Equipo Crónica; los artistas de la eclosión pictórica de la década de 1980, como José Luis Alexanco, José Manuel Broto, Manuel Quejido, José María Sicilia, Miguel Ángel Campano, Antón Patiño, Soledad Sevilla, y otros creadores como José Manuel Ciria, Miquel Navarro, Txomin Badiola, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Carlos Cruz Díez, Valerio Adami y Ana Cristina Leite.

El arte asturiano del siglo xx está representado por todas sus generaciones y en su máxima extensión, con grandes núcleos de la colección encarnados en pintores fundamentales de la renovación que se dio en los primeros años del siglo xx, como los casos de Evaristo Valle y Nicanor Piñole; o un poco más avanzados en el tiempo, los de Luis Bayón, Alfredo Truan, Mariano Moré, Paulino Vicente, Joaquín Vaquero Palacios, Gonzalo Pérez Espolita, Germán Horacio, Luis Pardo, Andrés Vidau —con la pintura de gran formato *Alegoría de Asturias*— y José María San Julián, así como los escultores Julián Cañedo y González-Longoria, Sebastián Miranda, Víctor Hevia, Manuel Álvarez-Laviada, Faustino Goico-Aguirre y Víctor Fernández. La importancia de la obra en la colección del Museo del singular Aurelio Suárez es también resaltable.

Hay elementos de artes aplicadas e industriales de esta época, entre los que merecen citarse, por su número y variedad, las muestras de producción de loza de «San Claudio», fábrica ovetense fundada en 1901.

Finalmente, dentro del arte asturiano de la segunda mitad del siglo xx, y de las generaciones de artistas nacidos entre 1916 y 1931, y entre 1932 y 1946, que trajeron al arte hecho en nuestra región los lenguajes de la renovación nacional e internacional de su tiempo, figuran los nombres de pintores y escultores como Maruja Moutas, Amparo Cores, Nigro, Paulino Vicente, *el Mozo*, Orlando Pelayo, Amador Rodríguez, Alejandro Mieres, Zuco, César Montaña, Armando Suárez y Joaquín Rubio Camín, tanto en su faceta de pintor como de escultor. También los de otros escultores propiamente dichos como José María Navascués, Armando Pedrosa, José Manuel Legazpi, Fernando Alba y Herminio, así como los de los pintores Joaquín Vaquero Turcios, Manuel Calvo, Darío Velázquez, Elías García Benavides, Adolfo Bartholomé, Jaime Herrero, Eduardo Úrculo, Bernardo Sanjurjo, José Santamarina, Consuelo Vallina, Carlos Sierra, José Ramón Muñiz, Ramón Rodríguez, Manuel Beltrán,



Edificio de Ampliación desde la Plaza Alfonso II El Casto

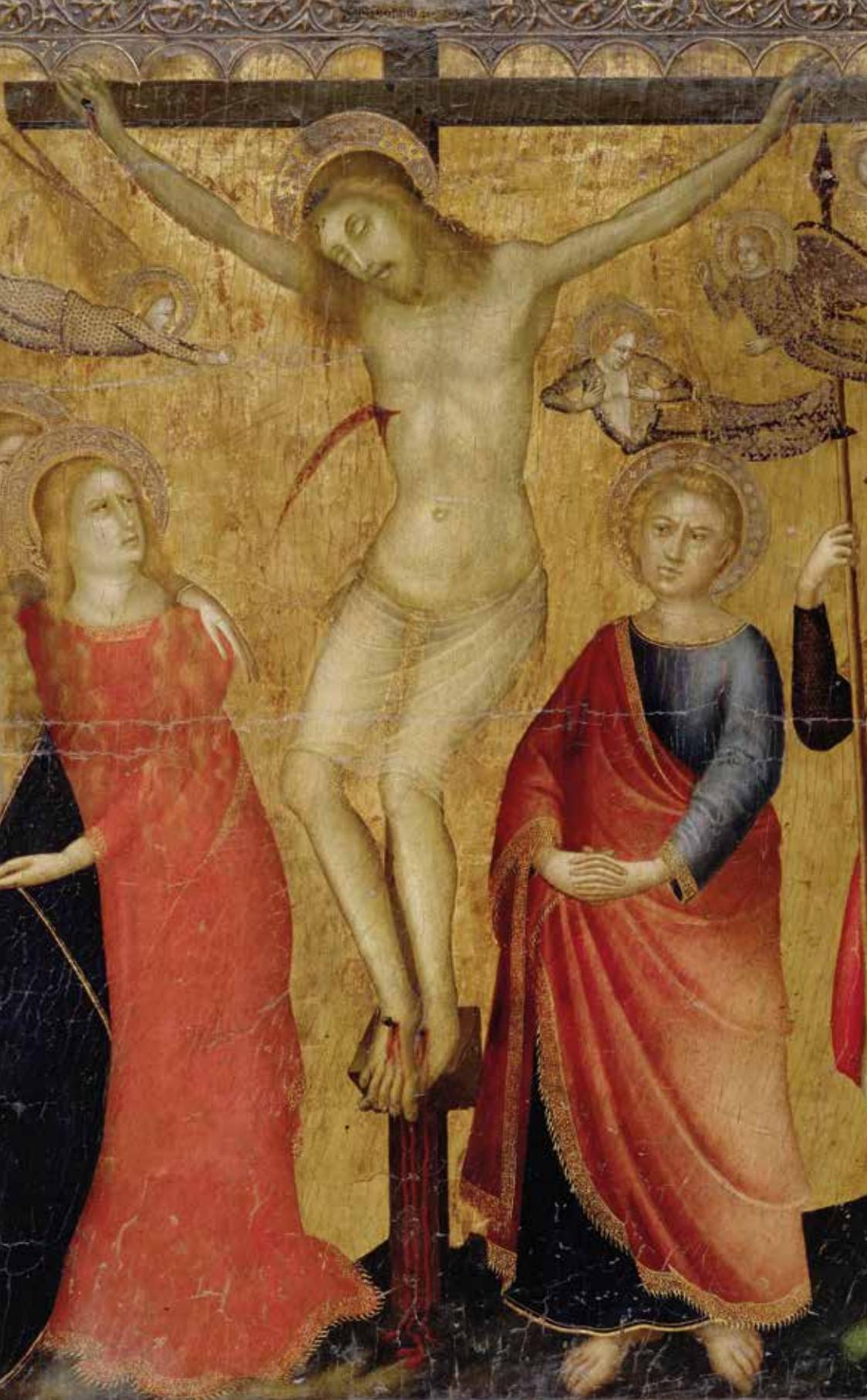
Miguel Ángel Lombardía, Reyes Díaz, José Paredes, José Manuel Núñez Arias, Manuel Rey Fueyo, Paco Fernández, Ángel Guache, Vicente Iglesias, Eugenio López, Luis Fega, Hugo O'Donnell, Ánxel Nava, Francisco Fresno, Francisco Velasco, Javier Reguera, Pelayo Ortega, Melquiades Álvarez, Miguel Galano, Vicente Pastor, Ricardo Mojardín, Manuel Cimadevilla, Adolfo Manzano, María Álvarez, Gil Morán y María Jesús Rodríguez, entre otros.

Las últimas generaciones están representadas por creadores de lo más variado en cuanto a técnicas, estilos, lenguajes y temáticas, como Kely, Agustín Bayón, Lisardo, Pablo Maojo, Cuco Suárez, Luis Vigil, Mario Cervero, Maite Centol, Carlos Coronas, Gabriel Truan, Ramón Isidoro, Javier Riera, Santiago Mayo, Paco Cao, Isabel Cuadrado, Victorero, Álvarez Cabrero, Rebeca Menéndez, Carlos Suárez, Faustino Ruiz de la Peña, Pablo de Lillo, Natalia Pastor, Chechu Álava, Lara+Coto, Soledad Córdoba, María Vallina, Elena Rato, Hugo Fontela y muchos más, con los que el Museo pone a disposición de aficionados y estudiosos un completo panorama del arte actual en Asturias.

ALFONSO PALACIO, Director
GABINO BUSTO HEVIA, Conservador
Museo de Bellas Artes de Asturias

I

Arte español e internacional



I-A | Edad Media.
Siglos XIV y XV

I ANÓNIMO SIENÉS*Crucifixión*, h. 1350

- Temple sobre tabla, 120 × 152 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 143

De procedencia desconocida, debió concebirse como *pala* de altar o retablo para un oratorio privado o capilla conventual. Probablemente pudo tener una predela y quizás unos pináculos, actualmente desaparecidos.

El autor, anónimo, vinculado a la escuela de Siena, entre los seguidores de Simone Martini, debió realizar esta obra a mediados del *trecento*, después de la peste negra (1348), aunque tampoco se puede descartar que fuera algunos años antes.

Representa la Crucifixión, acorde con la nueva iconografía italiana de fines del *duecento* y comienzos del *trecento*, que rompe con la tradición bizantina. Ante un fondo de oro, sobre un espacio sugerido por el suelo de tierra y verde, el pintor dispone las figuras a modo de friso. En el centro muestra a Cristo crucificado, ya muerto, con la llaga del costado manando abundante sangre. A la izquierda está la Virgen sostenida por las santas mujeres con expresión doliente en sus rostros. Entre ellas destaca la Magdalena por el color rojo de su vestido. A la derecha sitúa a Juan, expresando su dolor en el rostro y con sus manos unidas. Está separado de los soldados —junto a él está el portador de la lanza, Longinos—; y de los judíos. Arriba, a ambos lados de Cristo, revolotean unos ángeles casi diminutos, manifestando también su duelo, particularmente el que rasga sus vestiduras sobre la cabeza de san Juan.

Los tipos humanos derivan de Simone Martini. A él remite la figura de Cristo y sus delicadas proporciones, la forma de la herida del costado o el velo transparente que le cubre hasta las rodillas. Aunque la expresividad lineal, la belleza del colorido o el modo de expresar las emociones también lo conectan con el estilo de Simone Martini, sus figuras carecen de la gracia y las estilizadas proporciones que les otorga ese autor, y también sus ropajes son más simples.

Manuela Mena en 1988 señaló analogías con el estilo de Barna de Siena (fallecido h. 1350), autor de los frescos de la Colegiata de san Gimignano, pero no es el mismo pintor de la tabla de Oviedo, en la que se aprecia un interés por el claroscuro, de influencia giottesca, al igual que elementos tomados del arte clásico, al que remiten el manto y la actitud de san Juan.

/ PILAR SILVA MAROTO



2 MAESTRO DE CUBELLS (Lérida, fines s. XIV-inicios s. XV)

Retablo de los santos Juanes, h. 1400

- Temple sobre tabla de pino, 230 × 273 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1831

Procede de la Iglesia de san Pedro de Cubells, en la provincia de Lérida. Se ignora el paradero de varias de las tablas que tenía originalmente en los pináculos, dadas a conocer por Post en 1941, en el volumen VIII de su *History of Spanish Painting*, en donde tomó esta obra para designar a este pintor con el nombre convencional de Maestro de Cubells.

En la disposición actual consta de cuatro piezas, las tres calles del cuerpo del retablo y la predela. En la calle central figuran los dos titulares: a la izquierda, san Juan Bautista, barbado, con pieles y manto blanco y una vara rematada en un disco en el que hubo un cordero —*Agnus Dei*—, apenas perceptible. A la derecha, san Juan Evangelista, joven, sin barba, sostiene la palma que le entregó la Virgen, como anuncio de su muerte. La flanquean dos entrecalles, la izquierda con un santo Obispo arriba y santa Catalina abajo y la derecha con otro santo Obispo arriba y santa Bárbara abajo. La calle lateral izquierda —dedicada al Bautista— muestra abajo la decapitación a las puertas de la prisión y arriba el banquete de Herodes con Salomé llevando la cabeza del Bautista. Tiene una entrecalle con un apóstol con la cruz (¿san Felipe?) y un santo Obispo dominico. La calle lateral derecha —con historias del Evangelista— muestra abajo el milagro de la copa envenenada y arriba el martirio en la caldera de agua hirviendo. Tiene una entrecalle con un Evangelista con un libro y un santo Obispo con el hábito blanco de los bernardos.

En la predela se representan de más de medio cuerpo a san Pedro, san Rafael, Cristo de Piedad entre la Virgen y san Juan, san Miguel y san Pablo.

El autor anónimo del *Retablo de Cubells* —un tanto arcaizante— muestra la deuda que mantiene con la tradición figurativa de los Serra, particularmente evidente en las arquitecturas con motivos procedentes del mundo toscano. Se aprecia además un carácter personal, con un tono más sencillo, mucho más ingenuo, en sus figuras dibujadas con precisión lineal.

Dado que trabaja en el tránsito del siglo XIV al XV, se detecta en él la influencia del estilo gótico internacional. Se lo ha conectado con el pintor Lorenzo Zaragoza, activo en Barcelona y Valencia entre 1363 y 1406.

/ PILAR SILVA MAROTO



3 ANÓNIMO ASTURIANO O LEONÉS

Cristo crucificado, h. 1400

- Talla, madera policromada, medidas con la cruz:
164,5 × 143,5 × 26,5 cm
- Procedente de la antigua Iglesia de san Damías del Coto, Cangas del Narcea, Asturias. Adquisición en 1992
- Cód. obra: 1490

Esta talla, de estatuario anónimo, procede de una Iglesia parroquial del concejo de Cangas del Narcea, en el occidente asturiano, territorio que conoció una intensa actividad monástica durante el periodo medieval. Representa al Crucificado de acuerdo a la fórmula gótica, esto es, muerto y sujeto por tres clavos al Árbol de la Vida. Dotado de paño de pureza anudado en el lado derecho del cuerpo, a la altura de la cadera, con rítmica caída de pliegues curvos, el Cristo presenta brazos en leve angulación respecto al travesaño de la cruz, manifestándose así el peso del cuerpo, y pies dispuestos en aspa, con el derecho superpuesto al izquierdo en punto de intersección coincidente con el clavo.

Llama la atención la cabeza, de cuidada factura, ladeada hacia su derecha, provista de corona trenzada de espinas y cubierta por media cabellera, una de cuyas crenchas cae por delante del hombro diestro. El semblante del Crucificado es de serenidad, con los ojos cerrados; bigote y barba de mechones simétricos respecto al eje facial, y boca pequeña de labios entreabiertos.

El tronco y las extremidades muestran una ejecución más desabrida, con planteamientos anatómicos que acusan algunos esquematismos y desengarces. Conserva restos de la policromía original, con intervenciones posteriores.

La talla, testimonio de la sensibilidad religiosa bajomedieval, pertenece al interesante grupo de Cristos crucificados góticos del occidente asturiano, con analogías que alcanzan al *Crucificado del Calvario de Carballo*, del mismo concejo de Cangas del Narcea, fechable a fines del siglo xv. Estos ejemplares tienen su ascendente en el *Cristo del Calvario de san Mamés de Tebongo*, asimismo de Cangas del Narcea, hoy en el Museo Frederic Marès de Barcelona, con datación estimada en la segunda mitad del siglo XIII.

/ GABINO BUSTO HEVIA



4 CÍRCULO DE ARNAU GASSIES (Perpiñán, 1410-1456)

Retablo de san Miguel, h. 1450

- Óleo sobre tabla, 162 × 131 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1790

De procedencia desconocida, se conserva completo. Por su tamaño, debió pertenecer a una capilla gremial o familiar. Consta de tres calles y predela. Está dedicado a san Miguel, que figura en la calle central, vestido con armadura, escudo y lanza, venciendo al demonio. Sobre él se dispone, en una especie de ático, a Cristo crucificado en brazos de Dios Padre. En la calle izquierda se representa arriba la batalla de san Miguel y los ángeles contra los demonios, y abajo a san Miguel pesando las almas. San Miguel va vestido con una dalmática, entre el ángel que acoge al alma a la puerta del paraíso, donde le espera san Pedro, y el demonio que arrastra al condenado. En la calle derecha, arriba, un eclesiástico sentado ante san Miguel, que permanece de pie, tiene a sus pies a un hombre decapitado. Quizás se trate del milagro recogido en el *Libro de los ángeles* de Francesc Eiximenis (1392) en el que el mercader Polimarc, asaltado y ajusticiado cerca de París, recibe la confesión por la milagrosa intervención del arcángel. Este mismo tema figura en el *Retablo de san Miguel y san Hipólito* (1454) de la Iglesia del Palau del Vidre, la única obra documentada de Arnau Gassies, establecido en Perpiñán desde 1440. En la calle derecha, abajo, se representa el milagro del toro en el monte Gárgano. En la predela aparecen de más de medio cuerpo, de izquierda a derecha: san Pedro, la Virgen Dolorosa, Cristo varón de dolores, san Juan evangelista y san Pablo.

Considerada como obra anónima, Gudiol y Alcolea, en su *Pintura gótica catalana* (1986), la incluyeron en la órbita de Bernat Martorell en Barcelona. Francesc Ruiz la conectó con la pintura del Rosellón, en la que Joan Antigó y Honorat Borrassá continuaron la obra de los Borrassá de Gerona, junto con el Maestro del Rosellón, que se asocia con Arnau pintor. Pese a los paralelismos que Francesc Ruiz ve con el *Retablo de san Miguel y san Hipólito* de Arnau Gassies, sobre todo iconográficos, no la considera de su mano. Aprecia en el *Retablo* de Oviedo una estilización en las figuras propia de la herencia del gótico internacional, pero también ecos del realismo flamenco, como la cerámica valenciana del embaldosado o la forma de reproducir el escudo del arcángel.

/ PILAR SILVA MAROTO



5 RAMÓN SOLÁ II (h. 1435-1494)

La Virgen con el Niño, 1465-1470

- Temple sobre tabla, 167 × 89 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1791

El tema de la Virgen y el Niño entronizados y dirigiendo la mirada al espectador fue frecuente en la pintura de la Corona de Aragón durante todo el siglo xv. Es una composición sencilla que presenta al Niño Jesús bendiciendo, sentado en el regazo materno —primer trono y sostén del pequeño Jesús—, y ambos situados sobre un amplio sitial gótico. La contenida melancolía de María, la desnudez del Niño, cubierto parcialmente con un paño que anticipa el cendal con que será crucificado, o la sutil aproximación de la mano de la Virgen a los pies de su hijo —que serían horadados al ser clavado en la cruz—, eran convenciones de la época que servían para recordar el papel de futuro Redentor del Niño Dios.

El paño brocado y dorado del fondo refuerza el significado áulico de la representación, el espacio sagrado que tiene su continuidad formal en el solado de azulejería de la estancia, en la rica túnica de María, en la orla dorada que guarnece su manto y en los nimbo que coronan las cabezas de la Virgen y el Niño. El de éste, nimbo crucífero, y el de María acompañando a la corona, símbolo de la *Regina Coelorum*. Estos elementos realizados con pan de oro y en relieve, son característicos de la pintura catalano-aragonesa, una tradición que se prolongará hasta bien avanzado el siglo xvi. En esta pintura, el oro se convierte además en un tono base que conforma el delicado equilibrio cromático de la obra.

La autoría de la tabla se ha concretado en los últimos años en la figura de Ramón Solá II, miembro de una familia de pintores que protagonizaron la pintura gerundense durante buena parte del siglo xv. Tanto la producción del padre (Ramón Solá I) como la del hijo mantuvieron una notable relación estilística con la de Jaume Huguet (h. 1412-1492), el gran maestro de la pintura hispano-flamenca del momento. De hecho, esta tabla de Oviedo ha estado atribuida con sólidos argumentos a Huguet, con cuyos elegantes modelos guarda importantes paralelismos, comenzando por los rasgos faciales y la serena y un tanto ausente expresión de los rostros. También el modo de dibujar los pliegues del manto, o la cuidada técnica pictórica, realizada aún al temple y con abundante empleo del pan de oro, se relacionan estrechamente con Huguet. Ramón Solá II trabajó en Barcelona entre 1462 y 1471, fechas en las que debe situarse este ejemplar del Museo de Asturias.

/ LETICIA RUIZ



6 MAESTRO DE PALANQUINOS (act. h. 1470-1500) y MAESTRO DEL RETABLO DE SANTA MARINA

Retablo de santa Marina, h. 1500

- Óleo sobre tablas de pino; estimación de las dimensiones en disposición lineal a su máxima amplitud, 600 × 830 cm; estimación de las dimensiones en instalación de origen, 600 × 690 cm
- Procedente de la Iglesia de santa Marina, en Mayorga de Campos, Valladolid. Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obras: 1835-1837

Este colosal *Retablo* de veinticuatro escenas pintadas en veintidós tablas constituye uno de los conjuntos artísticos más espectaculares del Museo. Como se indica en el encabezamiento, procede de la iglesia de santa Marina, en Mayorga de Campos, provincia de Valladolid.

El *Retablo* fue dado a conocer por el historiador estadounidense Chandler Rathfon Post en 1933 como obra del Maestro de Palanquinos, nombre de fortuna acuñado por Gómez Moreno en 1908 para designar a ese artista, cuya actividad se encuentra circunscrita a la antigua diócesis de León, especialmente a Tierra de Campos.

El *Retablo* fue desmontado en 1969 —cuando la iglesia que lo acogía se encontraba en estado de ruina—, y sus tablas fueron adquiridas ese mismo año por Pedro Masaveu.

Los investigadores del Hamilton Kerr Institute of Cambridge y Pérez Sánchez, al estudiar las pinturas, detectaron la intervención de un segundo maestro, de aliento más naturalista, que trabajó en comandita con el citado Maestro de Palanquinos y que el profesor Ballesté Escorihuela ha pasado a denominar, recientemente, como Maestro del Retablo de santa Marina.

Hasta la fecha, ninguno de los dos artistas ha podido ser identificado de manera fehaciente.

El conjunto denuncia, de un lado, la expresividad un tanto convulsa de Fernando Gallego —creador que habrá conectado a los referidos Maestros con las formas flamencas—; y de otro, numerosos y sutiles registros de Pedro Berruguete.

En su emplazamiento original, el *Retablo* estaba estructurado en bancal, tres cuerpos y siete calles, una central, hoy perdida, cuyo núcleo lo ocupaba una imagen escultórica, y tres calles laterales a izquierda y derecha. El ensamblaje primitivo presentaba una disposición angular de las dos calles consecutivas de ambos extremos, igualmente definida en el bancal.

Los dos cuerpos superiores del *Retablo* contienen, en doce escenas, la leyenda de la santa titular. Así, en orden de lectura occidental, vemos el bautismo de santa Marina; el encuentro con el poderoso pretor que la desea; la entrevista posterior con el pretendiente; el encarcelamiento de la joven por haber rechazado al pretor y a sus dioses; la conversación del pretor y la santa en la celda; la flagelación de la muchacha por no someterse a los apetitos del pretor; la fantástica aparición del demonio, en forma de dragón, ante

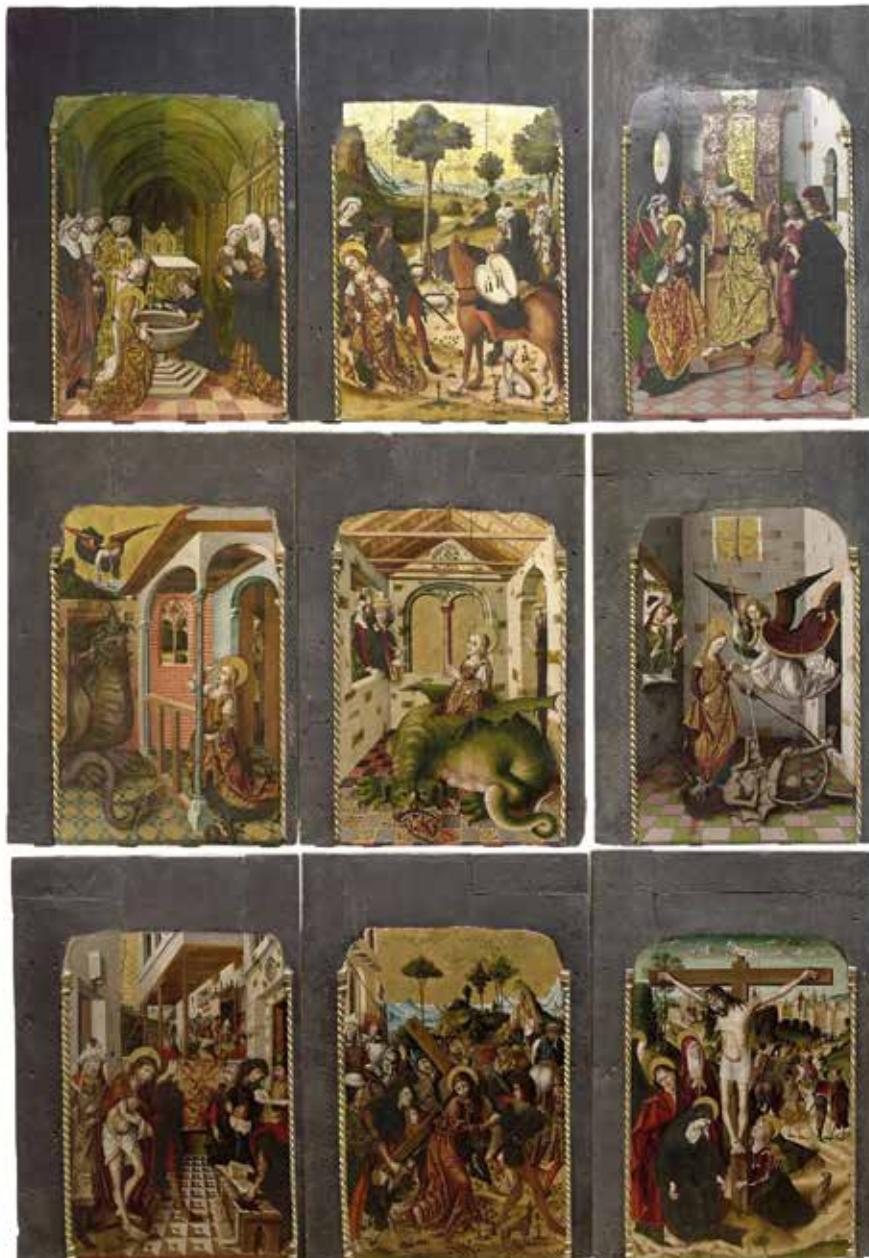
la protagonista; la salida de la santa, milagrosamente incólume, del cuerpo reventado de la bestia, después de que ésta la hubiera devorado; el repetido triunfo de la santa sobre el diablo con la ayuda de un ángel; el nuevo suplicio que se le infinge mediante varazos; el intento frustrado de ahogamiento de la doncella en una cuba de agua y, por último, el desenlace de la historia con la decapitación de la santa. Como ya se ha advertido en otras ocasiones, la leyenda de santa Marina resulta coincidente con la de santa Margarita de Antioquía, dándose entre ambas una suerte de identificación hagiográfica. En esos dos cuerpos superiores, los celajes dorados, conformados por ornamentaciones mudéjares, constituyen uno de los elementos característicos del Maestro de Palanquinos, mientras que los tratamientos espaciales de mayor elaboración —como el que muestra la escena de la entrevista entre el prefecto y la santa— se asocian al trabajo del segundo Maestro.

El cuerpo inferior del Retablo incluye seis episodios de la pasión de Cristo en otras tantas tablas: Ecce Homo, Camino del Calvario, Crucifixión, Piedad, Entierro de Cristo y Resurrección. En esta sección, los fondos dorados, de impronta mudéjar, quedarían relacionados de nuevo con el Maestro de Palanquinos, mientras que los celajes con nubecillas, más naturalistas, estarían adscritos al Maestro del Retablo de santa Marina.

Finalmente, el bancal reúne, en seis compartimentos distribuidos en cuatro tablas, efigies de medio cuerpo de santos emparejados con profetas, salvo un caso. Así, nuevamente en orden de lectura occidental, encontramos a san Juan Bautista con santo Tomás; Daniel con san Juan Evangelista; David con san Pedro —la señalada excepción iconográfica—; san Pablo con Isaías; san Andrés con Jeremías y, por último, Habacuc con Santiago.

El discurso de la obra plantea una relación evidente entre los sucesos experimentados por santa Marina y la pasión de Cristo, en tanto que éste aparece como modelo salvífico de aquélla. A su vez, la vida de la santa, con su virtuosa resistencia y martirio, funcionaría como un ejemplo de conducta para el fiel.

/ GABINO BUSTO HEVIA



7 JUAN DE LA ABADÍA, EL VIEJO (doc. 1471-1498).

Antes MAESTRO DE ALMUDÉVAR

San Pedro entronizado entre dos cardenales, h. 1490

- Óleo sobre tabla de pino, 150 × 100 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 10993

Junto con la tabla de *San Miguel y santa Engracia* —donada asimismo por Arango en 2017—, procede de la parroquia de Marcén (Huesca). Las características que muestra no dejan ninguna duda sobre su atribución al pintor oscense Juan de la Abadía, *el Viejo*, cuyo estilo se conoce a partir de la única obra documentada que se conserva, el *Retablo de santa Catalina*, de la Iglesia de la Magdalena de Huesca (1490), perteneciente a una fase avanzada de su actividad, como esta tabla de san Pedro entronizado.

San Pedro —muy anciano, con los cabellos y la barba blanquísimos—, identificado por sus atributos, las llaves que lleva en su mano izquierda y el libro que descansa sobre sus rodillas, aparece representado en su condición de primer papa, con la triple tiara y sentado en la cátedra, entronizado, entre dos cardenales y bendiciendo con la mano derecha, cubierta con un guante rojo, frente al blanco, que suele ser el habitual.

Entre las notas más significativas para fijar la autoría de Juan de la Abadía, *el Viejo*, hay que señalar los tipos humanos de las tres figuras representadas, en las que se aprecia ese aire ensimismado, tan peculiar en las obras del pintor oscense. Y lo mismo sucede con la rudeza de su carácter, percibido en los dos cardenales, que se pueden conectar con los dominicos del *Retablo de Almudévar*, que Chandler Post, en el volumen VIII de su *History of Spanish Painting* (1941) tomó como punto de partida para designar a este pintor con el nombre convencional de Maestro de Almudévar, antes de que Ricardo del Arco lo asociara con Juan de la Abadía, en un artículo en el *Seminario de Arte Aragonés* (1945). También en los dos cardenales se constata la utilización del claroscuro para dar sensación de volumen y plasticidad, algo que no es frecuente entre los pintores de su tiempo. Cabe mencionar, asimismo, la forma de los plegados, que rompen de manera desordenada, fuertemente destacados por la luz, al igual que la amplia presencia del oro, según resulta característico entre los pintores hispano-flamencos aragoneses, como se comprueba, entre otros, en el nimbo y en la tiara papal de san Pedro, o en el fondo.

/ PILAR SILVA MAROTO



- 8 CÍRCULO DEL MAESTRO DE LA VISITACIÓN** (act. 1490-1505)
 y **MAESTRO DE OÑA** (Fray Alonso de Zamora) (act. 1480/1485-1510)
Retablo de la Flagelación, de Leonor de Velasco, h. 1490
 • Óleo sobre tabla, 500 x 390 cm
 • Donación de Plácido Arango Arias en 2017
 • Cód. obra: 10995

Procede del Monasterio de clarisas de Medina de Pomar (Burgos). Lo mandó hacer su abadesa, doña Leonor de Velasco. Conserva su estructura original. Está compuesto por tres calles, la central con dos cuerpos y las dos laterales con tres cuerpos. Tiene un guardapolvo a cada lado, con cuatro cuerpos. Excepcionalmente la predela está tallada en madera.

Dedicado a la pasión de Cristo, su lectura se hace de izquierda a derecha y de abajo a arriba, en el cuerpo y en los guardapolvos. En el cuerpo hay ocho pasajes de la pasión: Santa Cena, Prendimiento, Cristo en casa de Caifás, Flagelación, Ecce Homo, Camino del Calvario, Crucifixión y Entierro de Cristo. En el guardapolvo izquierdo figuran san Pedro, san Juan Evangelista, un ángel con el escudo de los Velasco y san Andrés; y en el derecho san Pablo, Santiago el Mayor, un ángel con el escudo de los Velasco y Santiago el Menor. La imagen titular es la Flagelación, un tema insólito para un retablo de la pasión, pero considerado entonces como un momento clave para que el fiel participara de los dolores de Cristo y por ello se eligió en las comunidades de monjas.

Los autores son dos. El primero del círculo del Maestro de la Visitación de Palencia, hizo seis tablas: Santa Cena, Prendimiento, Flagelación, Ecce Homo, Camino del Calvario y Crucifixión. El segundo, el Maestro de Oña (Fray Alonso de Zamora), realizó Cristo en casa de Caifás y el Entierro de Cristo y las ocho de los guardapolvos.

El punto de partida para conocer el estilo del Maestro de la Visitación de Palencia es el *Retablo de la Visitación* de la sede palentina. El pintor del *Retablo de la Flagelación*, como él, varía la relación de las figuras con el marco y aumenta o decrece su tamaño, según su número o su papel en el conjunto. También se asemejan al de la *Visitación* los rasgos de los rostros y el nacimiento de los cabellos, retrocediendo en forma de arco en las mujeres y en los hombres jóvenes. El Maestro de Oña, fraile del monasterio burgalés de Oña, se caracteriza por el feísmo de sus figuras, incluidas las femeninas, y sobre todo por los cabellos claros de la Virgen, las mujeres y los hombres jóvenes. A ello se suma su interés por la moda, del que participa también la propia Virgen.

/ PILAR SILVA MAROTO





I-B | Renacimiento
y Manierismo.
Siglos xv, xvi e inicios
del xvii

9 FERNANDO GALLEGOS (h. 1440-1507)

Adoración de los Reyes Magos, 1490-1494

- Óleo sobre tabla, 131 × 100 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 235

Fernando Gallego fue uno de los más notables pintores de la escuela castellana del último cuarto del siglo xv y principios del xvi. No hay certezas sobre su lugar de nacimiento, ni sobre el entorno de formación. Tal vez el apellido haga referencia a los orígenes propios o familiares, aunque su biografía segura lo vincula a Salamanca, la ciudad en la que debió de asentar su principal taller. La pintura de Fernando Gallego se relaciona estrechamente con la pintura gótica flamenca, a la que pudo acceder a través de un vínculo inicial con un maestro norte-europeo que lo inició en el conocimiento del dibujo y de la incipiente técnica al óleo. También debió de manejarse con estampas que lo dotaron de un repertorio de composiciones y modelos de raigambre flamenca.

Esta *Adoración* es un buen ejemplo de las características de Gallego, tanto por la concepción de sus tipos humanos, de apariencia un tanto tosca (de nariz larga, párpados pesados y expresión ausente), como por los quebrados pliegues de la vestimenta. La composición se centra en la Virgen, sentada y recogiendo con sus manos al Niño. Por su centralidad y por la disposición de sus ropajes, se enfatiza el simbolismo de María como trono de Cristo. A los lados, san José, los tres Reyes y sus pajes se distribuyen en el interior de un cobertizo de piedra y techumbre de madera. Las miradas contrapuestas de los personajes sugieren una doble secuencia narrativa: mientras el Niño se dirige al Rey anciano que se arrodilla después de haber entregado el primer presente, ya en manos de san José, éste y María contemplan el que se dispone a ofrecer el segundo Rey, un cofre o píxide que debe contener la mirra, la resina aromática empleada para embalsamar a los muertos. Un recordatorio del destino trágico del Niño Salvador.

Esta tabla fue realizada para formar parte de un retablo, seguramente vinculado a la historia de Jesús, principal protagonista de la iconografía cristiana. La parte superior muestra el espacio de la tracería con que se remataba dentro del retablo gótico. Se ha deducido que su procedencia original debe buscarse en el desmembrado *Retablo mayor* de la Catedral de Zamora, un amplio conjunto de tablas realizado con ayuda del taller de Fernando Gallego.

/ LETICIA RUIZ



10 PEDRO BERRUGUETE (Paredes de Nava, h. 1440-Madrid, 1503)

Asunción y Coronación de la Virgen, h. 1490

- Óleo sobre tabla de pino, 147 × 92 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1792

Es probable que esta tabla fuera realizada para formar parte de un retablo de temática mariana; una imagen triunfante de María, a la que Berruguete situó, siguiendo tradiciones medievales hispano-flamencas, sobre un fondo dorado que simboliza el cielo. El pintor hizo uso frecuente del pan de oro para enfatizar el espacio sacro que ocupa la Virgen, a veces conformando ricos cordobanes, damasquinados o brocados. Estos últimos se incluyen igualmente en la vestimenta, como es el caso de la túnica de cardos y piñas que lleva María, una figura de alargadas proporciones, prolongadas por la disposición de la túnica y el manto azul, arrebatado sobre el creciente lunar. Éste es sostenido por tres de los ángeles que rodean, asisten y coronan a la Virgen bajo la bendición de Dios Padre. Dos de ellos visten capas pluviales, prenda solemne para sacerdotes y diáconos que también es frecuente en la representación de los arcángeles.

La interpretación del asunto representado es compleja, porque presenta aspectos que se corresponden con la imagen característica de la Inmaculada Concepción, tales como la expresión humilde y de aceptación (los ojos bajos y las manos orantes) y la presentación con el cabello suelto. Se sitúa además en el espacio celestial, rodeada de ángeles y colocada sobre el creciente lunar con los cuernos hacia arriba; elemento que se hará consustancial con el tema de la Inmaculada en el segundo cuarto del siglo xvi. Por lo demás, podría corresponderse también con la Asunción, escena en que aparecen los ángeles ayudando en la ascensión mariana. Suele complementarse con la coronación de María por parte de Dios Padre, a veces ayudado por ángeles o por Cristo.

Estamos por lo tanto ante una representación de significado múltiple o complejo, a la par de otras composiciones que en la segunda mitad del siglo xvi comenzarán a fijar su entidad iconográfica al tiempo que se entremezclarán como imágenes de exaltación mariana: Asunción, Inmaculada y la Coronación. Esta tabla es por tanto una composición peculiar que Berruguete debió de realizar tal vez hacia 1490, según propuesta de Pilar Silva, especialista en el pintor. Los paralelismos con otras obras del pintor palentino probarían esa cronología que lo destacan como un artista de depurado dibujo, capaz de resolver los diferentes escorzos de los ángeles y desarrollar una equilibrada composición y un depurado y sutil cromatismo.

/ LETICIA RUIZ



II FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA (Almedina, Ciudad Real; h. 1475-h. 1540)

Santa Catalina de Alejandría y santa Margarita de Antioquía, 1515-1518

- Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 73 × 57,5 cm
- Adquisición en 2003
- Cód. obra: 4942

En palabras del agudo historiador Elías Tormo, Fernando Yáñez de la Almedina fue «el más exquisito» pintor del renacimiento español. Su biografía y su formación están aún envueltas por el misterio. Nacido en la Mancha, su formación se desarrolló en Italia, principalmente entre Roma y Florencia, en el entorno de los maestros como Filippino Lippi, Pollaiuolo, Perugino, Rafael y sobre todo, Leonardo da Vinci, de quien se cita un colaborador español —Ferrando Spagnolo— que probablemente debe identificarse con Yáñez de la Almedina, referencia a la localidad de origen del pintor. En 1506 aparece documentado en Valencia, junto a Fernando Llanos, trabajando para la Catedral donde realizarán una de las cumbres de la pintura española del renacimiento: el *Retablo mayor*.

Nada se sabe sobre la procedencia de la pintura de Oviedo, inédita hasta su descubrimiento en 2003. Los parecidos estilísticos con otros santos emparejados realizados también por Yáñez, de dimensiones y formato similares, hacen suponer que estas dos figuras fueron pintadas para formar parte de la predela de algún retablo. Tanto Catalina de Alejandría como Margarita de Antioquía fueron dos santas del siglo III d. C. que a lo largo de toda la Edad Media alcanzaron gran popularidad, convirtiéndose en nombres frecuentes entre la nobleza europea. Las dos figuras repiten modelos característicos de Yáñez; la concepción escultórica, la indumentaria con un modo propio de colocar los mantos, recogidos a la cintura, y la fisonomía de los rostros, provistos de una ensoñación estrechamente vinculada a Leonardo y pintados como éste, con un delicado *sfumato*, son señas de identidad del artista manchego.

La realización de esta pintura debe situarse en Valencia, en fechas previas al regreso definitivo del artista a su localidad natal. Una década antes, hacia 1510, realizó la monumental *Santa Catalina* propiedad del Museo del Prado, una tabla de grandes dimensiones que anticipa la concepción de este ejemplar doble del Museo de Asturias. Hay aspectos de esa espléndida obra en las dos santas: la cabeza y los rasgos faciales de santa Margarita, y la disposición corporal de santa Catalina, incluido el elegante ademán de la mano derecha o la forma de apoyar la izquierda en la espada, instrumento con el que fue decapitada. Santa Margarita, única en la producción de Yáñez, bendice al dragón que está a sus pies, bendición que le permitió salir del cuerpo del fantástico animal tras ser engullida por éste. El paisaje del fondo, concebido en tonalidades claras y con estratos casi transparentes de pintura, contrasta con los colores saturados de las dos santas, al modo de las obras realizadas por Yáñez y Llanos en el *Retablo mayor* de la Catedral de Valencia.

/ LETICIA RUIZ



12 CÍRCULO DEL MAESTRO DE LA LEYENDA DE LA MAGDALENA

(act. en Bruselas entre 1490 y 1535)

Tríptico de Álvaro de Carreño y M.^a González de Quirós / Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos, h. 1520

- Óleo sobre tablas de roble, dimensiones de encuadramiento: central, 91,2 × 90 cm; portezuelas, 91,2 × 45 cm
- Procedente de la Iglesia de San Tirso, Oviedo, Asturias. Adquirida por la Diputación Provincial de Oviedo en 1962. Ingreso en 1979
- Cód. obra: 277

Esta obra flamenca ha sido atribuida a un artista bruselense del círculo del Maestro de la Leyenda de la Magdalena, nombre de fortuna acuñado por Friedländer, que acaso corresponda, según las investigaciones del historiador del arte Hulin de Loo, a Bernaert van der Stockt. Lo seguro es que este Maestro trabajó bajo la influencia de Rogier van der Weyden y Bernard Van Orley.

En la tabla central vemos la Adoración de los Reyes Magos. Los tres Reyes ofrecen sus presentes al Niño Jesús, sentado en el regazo de María, detrás de la cual aparece san José. Una arquitectura en ruinas acoge a los personajes y deja ver, al fondo, un paisaje de horizonte alto. En la portezuela izquierda encontramos al donante de la pintura, el asturiano Álvaro de Carreño (fallecido en 1544), recaudador y aposentador del emperador Carlos V, presentado por Santiago el Mayor. En la portezuela derecha figura la dama donante, asimismo asturiana, María González de Quirós (expirada en 1529), esposa del caballero anterior, respaldada por san Pedro. Detrás de ambos retratos pueden contemplarse sendos fondos de edificaciones y paisajes, que son continuación de los aparecidos en la tabla central.

Los vierteaguas del encuadramiento contienen la siguiente inscripción: «ESTA OBRA MANDO FACER EL HONRRADO SEÑOR ALBARO (D)E CARREÑO EN BRVSE^{as} ENEL MES...», interrumpiéndose el rótulo en su parte final por degradación o borrado.

Con el tríptico abierto son visibles, en las partes inferiores de sus cantos laterales, sendas marcas de los carpinteros bruselenses que colaboraron en la manufactura de la obra. Este dato, publicado por el infrascrito en 2004, permitió revalidar de manera concluyente la filiación de la pintura a la escuela de Bruselas.

El tríptico cerrado muestra, en los reversos de las portezuelas, el habitual tema de la Anunciación a la Virgen, pintado en grisalla, en simulación de un tandem escultórico.

En la obra, las características tradicionales de la pintura flamenca conviven con determinados componentes del arte italiano, detectables, sobre todo, en la idealización, delicadeza y refinamiento que impregnan la escena.

El tríptico está claramente investido de valores humanistas y es un trabajo carismático de las experiencias pictóricas que tuvieron lugar en Flandes entre el gótico y el renacimiento.

/ GABINO BUSTO HEVIA



Tríptico cerrado



13 FELIPE PABLO DE SAN LEOCADIO (Valencia, h. 1480-1547)*Adoración de los Reyes Magos, 1520-1525*

- Óleo sobre tabla de pino, 84 × 72 cm
- Depósito del Estado. Procedente de la Comisaría General de Patrimonio Artístico Nacional. Ingreso en 1979
- Cód. obra: 408

Esta *Adoración de los Reyes Magos* muestra bien la personalidad de su autor, hijo de Paolo de San Leocadio (Reggio Calabria, 1447-Valencia, 1520), uno de los introductores del renacimiento en el área valenciana y titular de un taller que, como es habitual en la época, incluyó a sus dos hijos pintores. Además de Felipe Paolo, Miquel Joan, nacido del tercer y último matrimonio del artista italiano. No hay noticias sobre la producción del más joven de los San Leocadio, mientras que el catálogo de obras de Felipe Pablo ha ido conformándose en los últimos años, como es el caso de esta tabla, probablemente derivada de algún retablo del ámbito valenciano. Las dimensiones y el formato, así como la temática misma —La Epifanía o Adoración de los Magos—, son propios de las historias que solían conformar las secuencias fundamentales de la vida de Cristo y la Virgen, protagonistas de la iconografía cristiana.

La escena principal de esta composición se centra en la habitual entrega de ofrendas por parte de los tres Magos: el oro, el incienso y la mirra como símbolos de la naturaleza regia, divina y redentora del Niño, respectivamente. En primer término, uno de los Magos se descubre y arrodilla ante el pequeño, sentado desnudo en el regazo materno. Detrás aparece san José, que observa con gesto expresivo a los otros dos Reyes y al cortejo que los acompaña. Es un grupo numeroso; la mayoría ancianos tocados con variados turbantes y algunos de ellos desarrollando gestos codificados de respeto y admiración. La comitiva se hace aún más numerosa con el grupo más alejado, que conforma una escena de notable riqueza visual, un desfile que recuerda las epifanías italianas de finales del siglo xv, incluyendo el desarrollo del paisaje y la arquitectura clasicista que enmarca a la Sagrada Familia y ordena el desfile de los personajes. Es esta acumulación figurativa la que da originalidad y entidad propia a la composición. En ella, Felipe Pablo de San Leocadio desborda las fórmulas empleadas por su padre, siempre más delicado en la resolución de los rostros, en el trazo pictórico y la concepción cromática, e introduce unas variantes propias, aunque tomadas de modelos de Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, los dos grandes protagonistas de la pintura en Valencia en el primer cuarto del siglo. Varias figuras de esta *Adoración* repiten, con variantes, figuras y expresiones representados por los «Hernandos» en el *Retablo mayor* de la Catedral de Valencia, y que recuperan, a su vez, ejemplos de Leonardo o Pollaiolo.

/ LETICIA RUIZ



14 PIETER CLAEISSENS, I (Brujas, h. 1499-1576)*Santa Úrsula con las once mil vírgenes*, 1560-1570

- Óleo sobre tabla de roble, 66 × 76 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 170

Esta tabla fue atribuida inicialmente a Ambrosius Benson por la especialista Elisa Bermejo. Sin embargo, Didier Martens, profesor de la Université Libre de Bruxelles, comunicó al Museo de Bellas Artes de Asturias en 2002 una atribución centrada en Pieter Claeissens, *el Viejo*. Esta misma autoría, defendida también por la investigadora Ana Diéguez, es la que se viene manteniendo hasta el momento. Claeissens, *el Viejo* o Claeissens, I fue un destacado artista de la escuela de Brujas, ciudad en donde promovió un taller que pasó después a sus hijos. Esta saga de pintores se mantuvo fiel a la práctica pictórica desarrollada por el citado Benson y Adriaen Isenbrant, caracterizada por el respeto al estilo tradicional flamenco, pero sensible a elementos italianizantes.

El cuadro recoge la historia de santa Úrsula y las once mil vírgenes, tema de gran arraigo en la pintura del norte de Europa, especialmente en el arte bajomedieval y alto renacentista.

Úrsula era una princesa cristiana de Bretaña que organizó una peregrinación a Roma en compañía de once mil doncellas. A su regreso, las virtuosas peregrinas fueron martirizadas por los hunos en Colonia. El jefe de la horda, fascinado por la belleza de la joven Úrsula, le propuso perdonarle la vida si accedía a ser su esposa, pero al ser rechazado por ésta, la mató clavándole una flecha. De acuerdo a esta leyenda medieval, la pintura muestra a la santa en el centro de la composición, de cuerpo entero y afrontada, con la flecha —su atributo— espetada en el cuello y amparando bajo un manto púrpura forrado de armiño a sus compañeras de martirio y a otros seguidores. Esta presentación de la santa a tamaño jerárquico respecto a sus partidarios tiene su precedente en uno de los testeros de la *Arqueta de santa Úrsula* del Hospital de san Juan en Brujas, obra de Hans Memling, y retoma la fórmula iconográfica de la Virgen de la Misericordia, advocación en donde María cobija también bajo su manto a un grupo de fieles.

Al fondo, en el lateral izquierdo, aparece un puerto con algunos navíos, en alusión al viaje emprendido por la santa y sus expedicionarias; en el lateral derecho, asoma un paisaje urbano escalonado, recreación de la ciudad en donde las mujeres encontraron la muerte. Toda la escena conforma una composición armoniosa y estable.

Dieguez ha señalado la vinculación de la tabla con la *devotio moderna* o nueva devoción, corriente espiritual que, surgida en el siglo XIV, experimentó gran difusión en el norte de Europa a lo largo de la centuria siguiente.

/ GABINO BUSTO HEVIA



15 MARCELLUS COFFERMANS (doc. en Amberes entre 1549 y 1575)

Tríptico de la Virgen con el Niño, santa Catalina de Alejandría y santa Bárbara, 1555-1565

- Óleo sobre tabla de roble, dimensiones de encuadramiento: central, 68,8 × 51,2 cm; portezuela izquierda, 67 × 25,6 cm; portezuela derecha, 67 × 26,6 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1793

Elisa Bermejo adjudicó la producción de este tríptico a Marcellus Coffermans, pintor relacionado con la ciudad de Amberes y seguidor arcaizante de Rogier van der Weyden. Aunque dotado de una personalidad artística propia, Coffermans fue también un ecléctico emulador de Memling, Adriaen Isenbrant y otros artistas flamencos y alemanes.

La tabla central, dedicada a la Virgen con el Niño, muestra en primer término a María, sentada en un saliente rocoso, sujetando a Jesús que, en pie, se yergue sobre la pierna derecha de su Madre. Un paisaje de cuidada perspectiva atmosférica y animado celaje, en el que se incluyen edificaciones tradicionales del norte europeo, sirve de fondo a las figuras. La composición evoca las versiones del Descanso en la huida a Egipto creadas por otros pintores del foco flamenco.

En la portezuela izquierda figura santa Catalina de Alejandría, sentada en un murete con cubierta vegetal y orientada tres cuartos a la derecha, en comunicación con los personajes de la tabla central. De esta forma, la joven sostiene en su mano derecha un anillo y posa la izquierda en un Libro de Horas asentado en su regazo. La iconografía remite por tanto al tema de Los Desposorios místicos de santa Catalina. Al pie de la santa, medio tapada por el manto, asoma la espada con la que fue decapitada, uno de sus atributos. Dos ornamentos parejos de su manto, en forma de rueda —instrumento de su martirio—, funcionan también como atributo. Ambos objetos —espada y rueda— reaparecen, miniaturizados, en el remate de su corona.

La portezuela derecha acoge a santa Bárbara en posición sedente y orientación inversa a santa Catalina, sujetando con sus manos la palma del martirio y un libro. A su lado se encuentra la pequeña torre, recuerdo de su reclusión y uno de sus atributos. Las santas se recortan delante de sendos paisajes, que son continuidad del representado en la tabla central.

Los personajes del *Tríptico* siguen fielmente los modelos de Adriaen Isenbrant, artista de la escuela de Brujas, en la tabla titulada *Virgen con el niño, santa Catalina y santa Inés*, que perteneció a la *Historical Society* de Nueva York hasta su paso a una colección particular italiana, con la perceptible commutación del corderillo de santa Inés por la aludida torre de santa Bárbara y la nivelada separación de los sujetos en los respectivos compartimentos del *Tríptico*.

El aura tradicional que desprende esta obra unido a la exquisitez y recato de sus escenas habrán hecho de ella una codiciada pintura devocional.

/ GABINO BUSTO HEVIA



16 JUAN CORREA DE VIVAR (Mascaraque, h. 1500-Toledo, 1566)*Virgen de la Anunciación*, h. 1555

- Óleo sobre tabla de pino, 67,7 × 55,8 cm
- Depósito del Estado. Procedente de la Comisaría General de Patrimonio Artístico Nacional. Ingreso en 1979
- Cód. obra: 2

Esta hermosa representación de María, arrodillada en el interior de una habitación abierta a un claustro, con las manos cruzadas en el pecho, los ojos bajos y dulce semblante, formó parte de una Anunciación. Falta por tanto la figura de san Gabriel, el arcángel encargado de comunicar a la joven su destino como madre de Jesús, el Hijo de Dios. Estamos por tanto ante una imagen incompleta cuyo aspecto original conocemos gracias a una fotografía que se dio a conocer en 1983 y que permite ver una composición semejante a otros ejemplares pintados por Correa de Vivar. A la izquierda del espectador, se situaba el arcángel Gabriel, sobrevolando la habitación y portando una filacteria con el texto en latín *Ave Gratia Plena* y un ramo de azucenas en la mano izquierda. Esto último nos parece extraño, porque con el dedo índice de esa mano el arcángel se servía normalmente para señalar al cielo y, además, las azucenas (símbolo de la pureza de la Virgen) aparecían ya en un jarrón en el suelo que también fue eliminado con el recorte de la tabla. Desapareció igualmente el Espíritu Santo, la paloma rodeada de luz que aparecía sobre la cabeza de María, aunque en éste caso no fue recortada; se ocultó por un repinte que completó el paño del fondo. La presencia del Espíritu Santo y la actitud de aceptación de María, situarían la escena en el momento posterior a la Anunciación: el Hijo de Dios se ha encarnado en el vientre de la doncella.

La composición y los principales elementos de la misma están presentes en la producción de Correa de Vivar desde finales de los años treinta del siglo xvi, prolongándose durante veinte años y mostrando el desarrollo estilístico del pintor toledano. Esta tabla de Oviedo se sitúa a medio camino entre *La Encarnación* de Meco (Madrid), de hacia 1538 y la del Museo del Prado, procedente del *Retablo de La Anunciación* (o mejor *Encarnación*) de Guisando (Ávila) conservado en el Museo del Prado, de hacia 1559. Es muy probable que esta pintura procediera originalmente de un retablo desmembrado después de la Desamortización eclesiástica de 1835. Tal vez por motivos de conservación o por razones de gusto estético, al pasar al mercado artístico fue recortada y repintada.

/ LETICIA RUIZ



17-18 JUAN CORREA DE VIVAR (Mascaraque, h. 1500-Toledo. 1566)*Camino del Calvario*, h. 1550

- Óleo sobre tabla de pino, 200 × 140 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 10996

La Crucifixión, h. 1550

- Óleo sobre tabla de pino, 200 × 140 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 10997

Juan Correa de Vivar fue uno de los pintores más importantes del Arzobispado de Toledo, diócesis que hasta el siglo xix comprendía un amplio territorio que además de la actual provincia de Toledo, incluía Madrid, Ciudad Real y parte de Guadalajara, Albacete, Jaén, Badajoz, Cáceres y Granada.

Correa de Vivar nació en la localidad toledana de Mascaraque, a pocos kilómetros de Toledo, ámbito éste último en el que debió formarse como pintor, muy vinculado con el entorno de Juan de Borgoña (h. 1470-1536), figura fundamental de la escuela toledana desde su irrupción en el entorno de la Catedral hacia 1495. Aunque no consta la presencia de Correa de Vivar en ninguno de los muchos encargos relacionados expresamente con Borgoña, es muy probable que formara parte de su taller. A mediados de la década de los años treinta, Juan Correa dio continuidad a una dinámica de trabajo que, ayudado por un taller propio o asociándose con diversos artistas y artesanos, le permitió llevar a cabo un buen número de retablos en sus distintas tipologías: además de los retablos mayores o los más pequeños destinados a capillas, elaboró asimismo retablos de estación o procesionales, realizados para monasterios y conventos.

Además de repetir los esquemas de trabajo desarrollados por Juan de Borgoña para satisfacer los numerosos encargos, Correa mantuvo con personalidad propia la estética del maestro, repitiendo o variando modelos y composiciones, parecidos fondos escénicos, tanto en la representación de interiores como en los delicados paisajes que a veces incorpora, y un hondo sentido narrativo. Ya en los años cuarenta, Correa introdujo nuevos elementos tomados que testimonian el uso de estampas, muchas de ellas reproduciendo composiciones de Rafael o de Durero. En esa década, sin abandonar del todo el horizonte inicial cercano a Juan de Borgoña, las figuras de Correa se alargan, se hacen más gráciles en su disposición, provista de un dinamismo y una gestualidad un tanto convencional, pero muy efectiva.

Estas dos tablas de Oviedo se sitúan en ese momento de la producción del pintor, iniciados ya los años cincuenta. No sabemos su procedencia aunque, atendiendo a su temática y dimensiones, cabe relacionarlas tanto con algún recinto monástico desamortizado como con alguna capilla privada. Las dos representaciones dependen de composiciones de otros maestros, Durero para *El camino del Calvario*, y Juan de Borgoña para *La Crucifixión*. Para la primera hubo de valerse de una estampa; para la segunda, de la cercanía de los ejemplos de Borgoña en el ámbito toledano. Parece además que Correa conocía la pintura de Luis de Morales (h. 1510-1584); así lo sugiere la cabeza

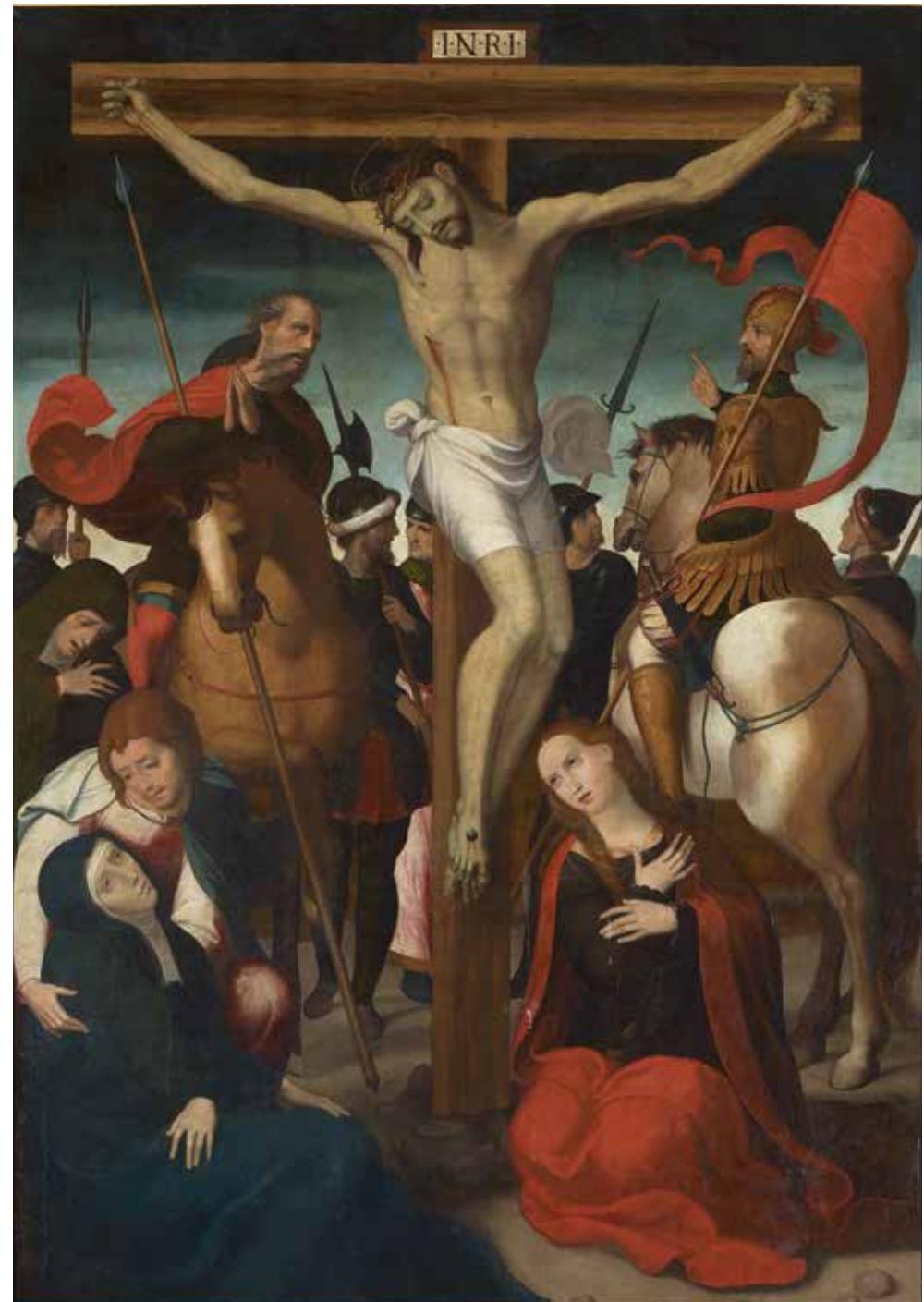


de Cristo, modelo paralelo a los del extremeño, también en su delicado tratamiento pictórico.

Característico de esa producción tardía, Correa ha dotado a las dos composiciones de una fuerza expresiva renovada; dos episodios repetidos de la iconografía pasionista en donde se reduce la representación del escenario para dar protagonismo a la figura de Cristo, rodeado de numerosos personajes que le hostigan o sufren dolientes su martirio. En la primera de las tablas la escena tiene lugar a las puertas de las murallas de Jerusalén. Jesús ha caído al suelo vencido por el peso de la cruz. Mientras los soldados le castigan, el Cireneo se apresta a ayudarle con el madero. María, san Juan, y en un primer plano aún más cercano al espectador, la Verónica, quien sostiene la sabanita con la Santa Faz, un elemento devocional que en Toledo alcanzó una prolongada difusión.

En *La Crucifixión*, el cuerpo muerto de Cristo, con la cabeza postrada, aparece rodeado de soldados. Dos jinetes cuyas monturas contrapuestas permiten apreciar al notable dibujante que fue Correa, evidencian con sus gestos complementarios el sentido de la escena: Longinos mira consternado a Cristo, mientras junta las manos en actitud de súplica; el portaestandarte se retira tras verificar que la condena se ha cumplido. A los pies de la cruz, ocupando casi el espacio del espectador, María es sostenida por san Juan, mientras la Magdalena aparece arrodillada a los pies de la cruz.

/ LETICIA RUIZ



19 LUIS DE MORALES (h. 1510-?Alcántara, Cáceres?, 1584)

San Esteban, 1555-1560

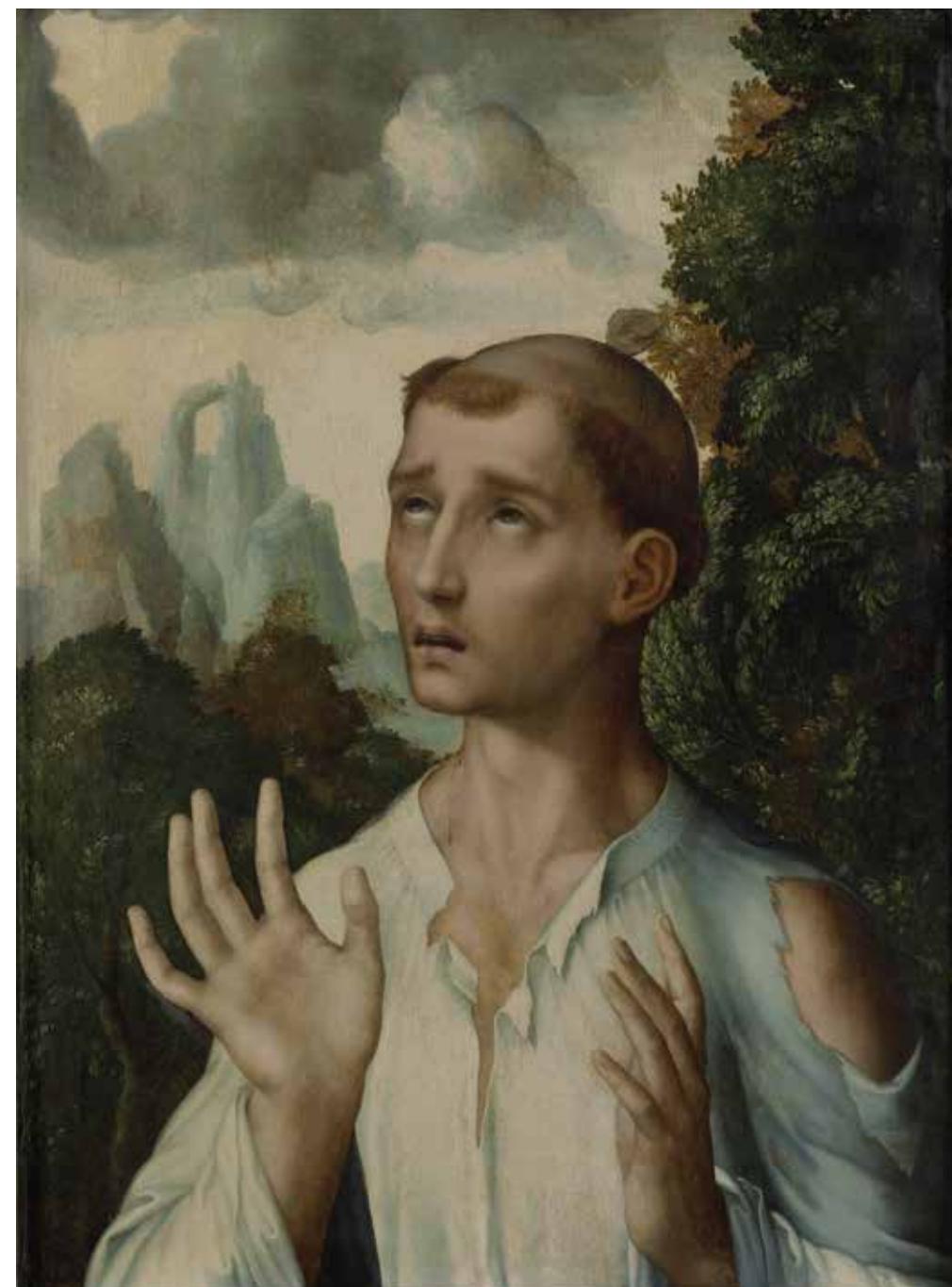
- Óleo sobre tabla de nogal, 69 × 50 cm
- Adquisición en 2002
- Cód. obra: 2164

La pintura representa el pasaje del libro de los *Hechos de los Apóstoles*, que describe la lapidación de san Esteban (fallecido h. 34 d. C.), después de ser condenado por blasfemo por el Sanedrín de Jerusalén: «mientras lo apedreaban, Esteban invocaba: Señor Jesús, recibe mi espíritu» (Hch. 7, 59 y 69). El asunto, frecuente en la iconografía del considerado protomártir cristiano, solía representar al santo arrodillado en el momento en que un grupo de verdugos lo rodean y lapidan. Morales adaptó el episodio a un formato pequeño, pensado para oratorios y capillas privadas, buscando concretar una religiosidad intimista e introspectiva que se concentraba en la expresión resignada y doliente del santo, invocando a Dios en medio del dolor. Un guijarro situado precariamente sobre la cabeza y el alba o camisa rasgada, le bastaban al creyente que, próximo a la imagen, la convertía en ejemplo de vida. Las manos elevadas, al igual que los ojos, evidencian la aceptación de la voluntad divina; un gesto codificado que el pintor empleó en otras figuras de similar significado: san Francisco de Asís o san Francisco en oración.

A diferencia de lo que es habitual en otras composiciones semejantes del pintor extremeño, el fondo negro se ha sustituido por un ameno paisaje con frondosos árboles y unos peñascos al fondo, que entraña con ejemplos de la pintura flamenca.

Es probable que esta composición fuera un encargo específico, dado que no se conocen otras representaciones de este santo, a excepción de una copia del taller que se conserva en el Museo del Prado. Se trata de una versión de las mismas dimensiones que, siguiendo el proceder habitual del taller de Morales, fue realizada a partir de la misma plantilla o modelo, y empleando los mismos pigmentos. No así el soporte, un tablero de pino, que es totalmente ajeno al proceder del pintor. De hecho, esta pintura de Oviedo está realizada sobre nogal, una madera de calidad que junto a la cuidadosa preparación de la tabla y el delicado tratamiento pictórico son prueba de la importancia del encargo. Nada se sabe de su procedencia inicial, aunque un nombre manuscrito en el reverso de la tabla, la vincula con una familia extremeña de larga tradición: «Soy de don Pedro Regalado de Mena y de Salazar».

/ LETICIA RUIZ



20 LUIS DE MORALES (h. 1510-;Alcántara, Cáceres?, 1584)

La Piedad, 1565

- Óleo sobre tabla de nogal, 68 × 52 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 10998

La representación de La Piedad o Quinta Angustia fue uno de los temas más recurrentes de Luis de Morales, una creación pensada sobre todo para oratorios privados, que tuvo una enorme aceptación a lo largo de todo el siglo xvi. Fueron bastantes las versiones salidas de la mano de Morales y su taller; y aún más numerosas las copias y versiones tardías de escasa calidad pictórica y excesivo dramatismo. La existencia de tal número de obras «moralescas» dan cuenta de la eficacia de esta creación; una composición sencilla en su formulación, pero de probado impacto emocional: en un plano muy próximo al espectador, el cuerpo muerto de Cristo es sostenido al pie de la cruz por María. Las dos figuras, en busto corto están fuertemente iluminadas y destacadas sobre un fondo negro que las aísla y descontextualiza de la escena más compleja de la que parten —Llanto ante Cristo muerto— y la transforman en una imagen devocional, pensada para una contemplación próxima e íntima.

Las versiones salidas de la mano del pintor o su entorno más próximo, son siempre de tamaño pequeño o medio, y están realizadas con una cuidada técnica que seguía básicamente fórmulas flamencas. Los soportes son siempre de madera (roble o nogal, y puntualmente castaño); tablas aparejadas y preparadas con esmero sobre las que se aplican capas sutiles de color procurando no dejar rastros de las pinceladas en las vestimentas, y trabajando con sutiles transparencias en las carnaciones. La resolución final de lágrimas, cejas, pestañas, cabellos o barbas, se conseguían con trazos caligráficos, casi imperceptibles.

Ayudado por una luz dirigida y contrastada, estas composiciones trastocan la idea misma de imagen pictórica para apreciarse como talla escultórica, una percepción casi tridimensional de la imagen devocional en la que el espectador se sumergía para poder visibilizar los sermones y las lecturas que construyeron la espiritualidad de la época.

Por su calidad técnica, esta *Piedad* del Museo de Oviedo es uno de los ejemplares de mayor calidad y delicadeza cromática del catálogo del pintor. Baste apuntar el modo en que están tratados los rostros o el delineado de los pliegues de la túnica y el manto, en contraste con el torso desnudo de Cristo, de suave anatomía.

/ LETICIA RUIZ



21 JUAN DE JUANES (Valencia?, h. 1510-Bocairent, 1579)*San Agustín*, 1579

- Óleo sobre tabla de pino, 105,5 × 59,2 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 10999

Esta monumental figura de san Agustín (354-430) es una obra excepcional de Juan de Juanes, la gran figura del renacimiento valenciano. El delicado tratamiento pictórico empleado, la concepción de la figura, monumental y expresiva, o el marco arquitectónico en que se sitúa, conforman un depurado ejemplo de la calidad alcanzada por el pintor en el periodo final de su producción artística.

Junto a la representación de los otros tres padres de la Iglesia, este ejemplar fue realizado para decorar el basamento del *Retablo mayor* de la parroquia de Bocairent (Valencia), último encargo de Juanes, inconcluso a su muerte y finalizado por su hijo, Vicente Macip Comes (1555-1623). El *Retablo* estaba formado por un total de veintiséis tablas referidas a la vida de Cristo y de María, alternándose con bustos de santas vírgenes, los cuatro evangelistas y los ya citados padres de la Iglesia: san Gregorio, san Agustín, san Ambrosio y san Jerónimo. Durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) las pinturas se dispersaron en distintas colecciones nacionales y extranjeras, perdiéndose en algún caso la relación con Juanes. Es el caso de esta tabla, atribuida en 1977, cuando fue puesta a la venta, a Vicente Carducho (1576/1578-1638), probablemente por el severo clasicismo de la figura, concebida con un diestro dibujo y dotada de un potente claroscuro. Poco después de ingresar en la colección Arango Arias, se devolvió al artista valenciano su autoría.

Juanes concibió al santo como una escultura policromada en el interior de una hornacina. El personaje viste con su dignidad obispal, con tiara y una capa pluvial de terciopelo labrado con rizo de oro, característico de los telares valencianos del siglo xvi. Se acompaña además de una robusta maqueta, y sobre ésta, un libro abierto; en la página por la que está abierto puede leerse el inicio del *Te Deum Laudamus*, uno de los primeros cantos de alabanza del cristianismo, cuyo origen se relaciona con este santo y con san Ambrosio. La mirada de san Agustín se dirige al espectador, al tiempo en que con un expresivo gesto de la mano izquierda hace ademán de disertar.

/ LETICIA RUIZ



- 22 LUCA CAMBIASO, *LUQUETO*** (Moneglia, Liguria, antigua República de Génova, 1527-El Escorial, Madrid, 1585)
La oración en el Huerto, h. 1575
 · Óleo sobre lienzo, 187,3 × 126 cm
 · Adquisición en 2001
 · Cód. obra: 183

Luca Cambiaso es el artista más representativo del manierismo genovés. Conocido en España como El Luqueto, fue un consumado y fecundo dibujante, con un peculiar lenguaje que resolvía las formas mediante esquemas geométricos. Su llegada a España en 1583 para trabajar al servicio de Felipe II vino precedida, no obstante, por su gran fama como pintor de frescos. En esta exigente especialidad ejecutó numerosos encargos en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

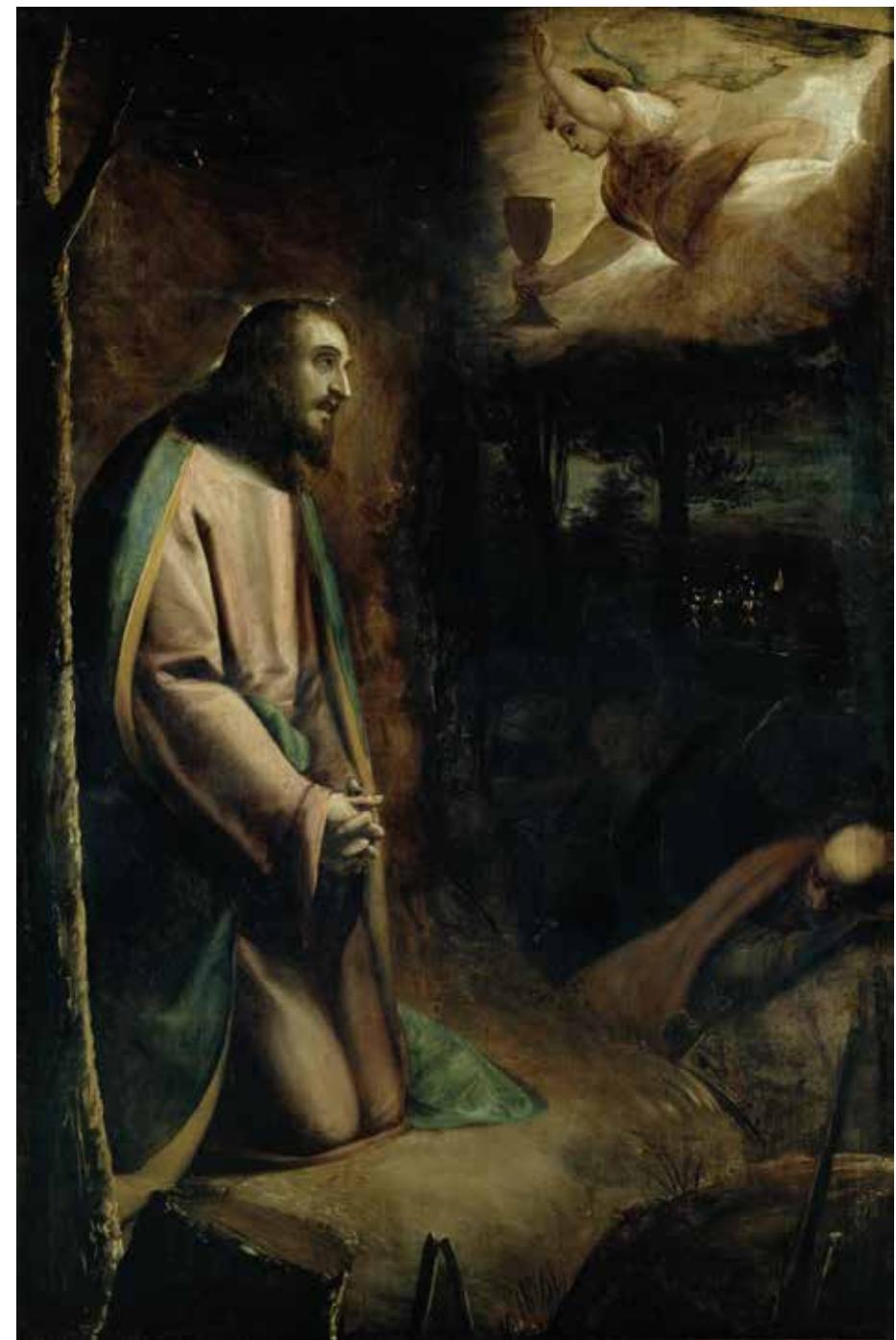
El lienzo *La oración en el Huerto*, atribuido al pintor de Moneglia por el historiador del arte y profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, muestra el episodio precedente al prendimiento de Jesús en Getsemaní. El Mesías, genuflexo y en actitud orante, aparece enmarcado entre el tronco del árbol que coincide con el eje vertical del espacio pictórico y el que reencuadra y cierra la composición por el extremo izquierdo. La monumental y severa figura de Cristo acusa la característica resolución geométrica de Luqueto, en este caso, de maciza traza troncopiramidal. En la mitad derecha y en un plano inferior, aparecen recostados los apóstoles Juan, Santiago y Pedro, a los que ha vencido el sueño. En el vértice superior derecho, un rompimiento de gloria deja ver al ángel portador del cáliz e ilumina la afligida figura de Cristo. En la misma mitad derecha, al fondo, resaltado por los reflejos de una antorcha, irrumpen el grupo conducido por Judas.

La pieza es ejemplo de los *Nocturnos* de Cambiaso, caracterizados de un lado, por su lirismo; y de otro, por una suerte de experimentación lumínica que anticipa el tenebrismo.

La pintura del Museo deriva de la composición homónima de Cambiaso, sita en la Capilla de la Madonna Addolorata de la Iglesia de la SS. Annunziata di Portoria, en Génova, inspirada a su vez, según Bertina Suida Manning —una de las mayores autoridades en la obra del autor genovés—, en otra pintura del mismo asunto de Perin del Vaga, procedente de un *Retablo* de la Iglesia, también genovesa, de Santa María della Consolazione. Este tema pasionista de Luqueto originó otras réplicas, copias y derivaciones. El profesor Collar de Cáceres dio a conocer en su día, sin datación alguna, una versión de taller en Toledo de composición prácticamente literal al lienzo que nos ocupa.

La obra, que podría fecharse a comienzos del último cuarto del siglo xvi, denuncia la floración de un nuevo estilo, en acatamiento de las exigencias de la Contrarreforma.

/ GABINO BUSTO HEVIA



23 DOMENIKOS THEOTOCOPOULOS, *El Greco*

(Candía, Creta, 1541-Toledo, 1614) y TALLER

Apostolado de Oviedo, Camón Aznar: h. 1595; Wethey: 1610-1615;
Pérez Sánchez: h. 1590; Leticia Ruiz: 1610-1614

- Óleo sobre lienzo; doce pinturas con una dimensión media de 70,2 x 53,2 cm
- Depósito del Estado. Adscrito al Museo Nacional de Escultura. Valladolid
- Cód. obras: 4351-4362

Domenikos Theotocopoulos, conocido como El Greco, es uno de los artistas más grandiosos de la historia del arte universal. Vinculado al manierismo, fue durante siglos un genio incomprendido. Hoy está considerado, entre otras estimaciones, como el creador que más vías ha anticipado al desarrollo del arte contemporáneo.

El Greco recibió en Creta, su isla natal, una formación centrada en la pintura de iconos y marcada por el arte tardo-bizantino. Seguidamente, a través de sus estancias en Venecia y Roma, asimiló las experiencias pictóricas que ofrecían esos dos importantes centros artísticos.

En 1576 viajó a España y fijó su residencia en Toledo, ciudad en donde realizó las obras más destacadas de su carrera. Entre ellas, el conocido como *Apostolado de Oviedo*. Este conjunto, uno de los de mayor significación internacional que exhibe el Museo de Bellas Artes de Asturias, consta de una docena de lienzos, cada uno de ellos con un apóstol en encuadre de busto prolongado sobre fondo oscuro. Las pinturas revelan el original estilo del artista, caracterizado por la potencia expresiva, la libertad técnica, la iluminación centelleante y el vibrante y sofisticado colorido.

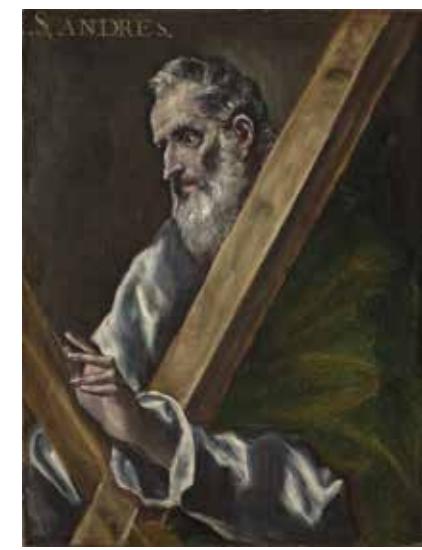
La serie, de la que está ausente Cristo Salvador, incluye a seis apóstoles portando atributos (san Pedro, san Andrés, Santiago el Menor, san Judas Tadeo, san Pablo y san Lucas); dos con sendos libros abiertos (san Mateo y san Simón) y cuatro sin objetos visibles (Santiago el Mayor, san Juan Evangelista, san Felipe y santo Tomás). Alrededor de 1770, cada ejemplar recibió en su parte superior una inscripción con el nombre del apóstol efigiado, pero ésta resultó incorrecta en cuatro casos. Así, de un lado, las obras *San Felipe* y *San Mateo* tienen sus respectivas inscripciones «S. MATEO.» y «S. PHELIPE.» intercambiadas; de otro lado, las piezas *San Simón* y *San Lucas* muestran sus respectivos rótulos «S. BARTHOLOMÉ» y «S. SIMON.» patentemente equivocados.

Como dejé detalladamente fundamentado en 2007, este *Apostolado* no pudo funcionar, según defendieron algunos expertos, como prototipo de todos los demás. Muy al contrario, su génesis, principalmente por razones iconográficas, tuvo que depender de un ciclo *princeps*, posiblemente configurado por *modellini* del artista.

El hecho de que seis figuras se dirijan por posición o mirada a la derecha y seis a la izquierda, apoya la hipótesis de que las obras, en su primitiva instalación, se agruparon enfrentadas y de manera promediada en los muros largos de una sala rectangular, convergiendo hacia un Cristo Salvador, colocado en un testero.



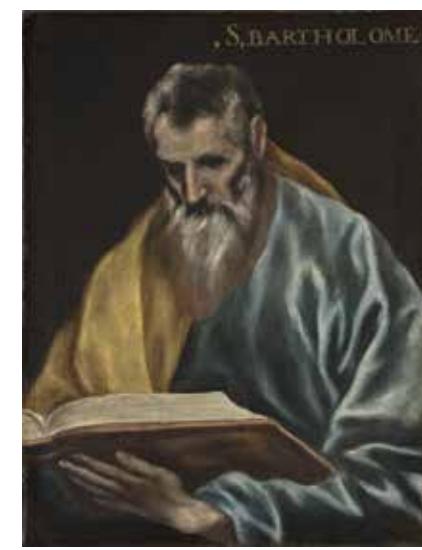
[San Felipe]



[San Andrés]



[San Mateo]



[San Simón]

La cronología de la serie ha resultado muy controvertida. Por ello, consignamos las datas más relevantes que se han aplicado hasta el momento y que abarcan desde el periodo de madurez del artista hasta su etapa final. Leticia Ruiz, entre otros autores, ha subrayado la participación del taller del artista en cada uno de los ejemplares.

Los doce lienzos del *Apostolado* se pintaron con un evidente sentido devocional, buscando la potenciación del culto a los santos, que la Reforma protestante refutaba.



[Santiago el Menor]



[San Judas de Tadeo]



[San Juan Evangelista]



[Santiago el Mayor]



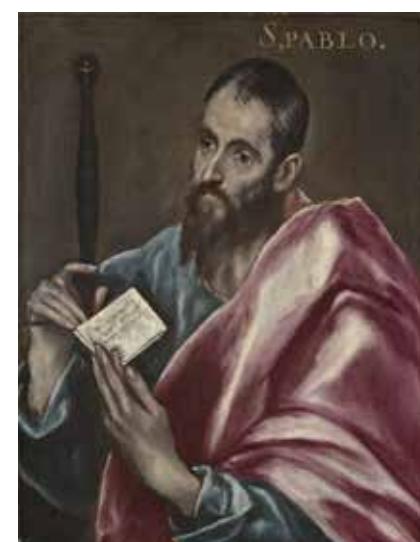
[Santo Tomás]



[San Lucas]



[San Pedro]



[San Pablo]

El asturiano Juan Eusebio Díaz de Campomanes compró el conjunto en Sevilla, durante el segundo cuarto del siglo XVIII, razón por la que el *Apostolado* pasó a Asturias. En 1906, el lote fue adquirido por el ovetense marqués de san Feliz, hasta que en 2002, el Estado Español lo recibió mediante dación por pago de impuesto de sociedades. Adscrito desde entonces al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, el *Apostolado* grequiano está depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en Oviedo, al objeto de no desligarlo de la ciudad a la que ha permanecido vinculado y que le da nombre.

/ GABINO BUSTO HEVIA



Hipotética instalación del *Apostolado* en origen.
Fuente: Gabino Busto Hevia: *El Apostolado de Oviedo del Greco*, Oviedo, 2007

24 JUAN PANTOJA DE LA CRUZ (Valladolid, 1553-Madrid, 1608)*Retrato de Margarita de Austria, 1607*

- Óleo sobre lienzo, 103 x 124 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11000

Margarita de Austria (1584-1611) casó con Felipe III en 1599. Fue madre de ocho hijos, de los que sobrevivieron cuatro; entre ellos, el futuro rey Felipe IV. Fue mujer de reconocida religiosidad y de notable influencia en su esposo, lo que le granjeó la enemistad del duque de Lerma, valido del monarca.

Juan Pantoja de la Cruz fue el retratista del reinado, un pintor que dio continuidad a las convenciones del retrato cortesano creado por Alonso Sánchez Coello (1531-1588) para Felipe II. La imagen del Rey o su familia, en este caso la Reina, debía reflejar no sólo los rasgos fisionómicos, sino evidenciar igualmente la distancia, la solemnidad y la severidad que se consideraban señas de identidad dinástica y por ende del buen gobierno.

La disposición de la figura responde asimismo a esa misma tradición: de pie o tres cuartos, pero siempre en un primer término; de frente, aunque ligeramente escorzada. El rostro bien iluminado y las manos sosteniéndose en mesas o, como es el caso, el respaldo de un frailejo. En la izquierda sostiene un amplio pañuelo blanco bordeado de encajes, un elemento que apenas interrumpe la visión del espectacular vestido de la Reina, un suntuoso y geométrico andamiaje coronado por el inexpresivo rostro de Margarita. Realizado en seda blanca acuchillada al tresbolillo y profusión de pasamanería en hilos de oro sobre los que se superponen joyas características de la época, combinaciones de gemas y perlas engastadas en oro esmaltado: botones, puntas, brazaletes y la cintura, rematada en un joyel de mayor tamaño que combina con la pieza más importante, colocada en el pecho: el *Joyel rico*. Esta doble joya estaba compuesta por *El Estanque*, un diamante en tabla cuadrado montado en oro esmaltado sobre el que pende *La Peregrina*, perla que había sido traída desde Panamá en 1579.

Este retrato repite con escasas variaciones las representaciones de la Reina salidas del taller de Pantoja de la Cruz, lo que probaría que éstos se basaron en un prototipo, una cabeza que sirvió para realizar las efigies necesarias; imágenes de cuerpo entero o de tres cuartos, que sirvieron para fines diversos: completar galerías de retratos o ser enviados a otros miembros de la familia.

/ LETICIA RUIZ



25 Atribuido a BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

(Valladolid, h. 1583-Madrid, 1627)

Retrato de la princesa Isabel de Borbón, futura Reina de España,

1615-1616

· Óleo sobre lienzo, 196 x 112,5 cm

· Donación de Plácido Arango Arias en 2017

· Cód. obra: 11001

Es muy posible que este retrato sea el primero de los realizados a la princesa Isabel de Borbón, al poco de llegar a la Corte española, donde contrajo matrimonio con el futuro rey Felipe IV. Ha sido atribuido a Rodrigo de Villandrando (1588-1627), pero el estilo pictórico, con una modelación más prieta y una cuidadosa y envolvente iluminación, se asemeja más a la pintura de Bartolomé González, un notable artista que realizó numerosos encargos como retratista de la Corte. De hecho, este lienzo puede identificarse con uno de los retratos anotados por González en las cuentas presentadas entre enero de 1608 y agosto de 1617. Una de esas cuentas refiere expresamente esta efigie: un «retrato original de la Ser.ma Princesa Nra Sra, en lienzo de dos varas y tercia de ancho, vestido de tela rica de oro y plata, guarnecido de pasamanos de oro y plata con las joyas ricas aderezada con los botones de tres diamantes y cintura y joya rica y una sarta de perlas, plumas blancas y encarnadas en la gorra y una joya de diamantes en medio. La una mano en una silla y la otra con un pañuelo de puntas y cortina de carmesí».

El retrato de la joven Princesa sigue los usos habituales de este tipo de imágenes, y la comparación con el retrato de *Margarita de Austria* de Pantoja de Cruz de este mismo Museo, evidencia unos paralelismos que son expresión del sentido de los mismos, como manifestación de la continuidad dinástica. La misma presencia en primer término, semejante disposición de los brazos, la suntuosidad indumentaria e incluso los aderezos de joyas que llevan ambas retratadas, expresan no sólo las tendencias del momento, sino la tradición que ambas representan. En este ejemplar, sólo la juventud y viveza de la joven Princesa se alzan por encima de esas convenciones.

La inscripción que aparece sobre el fondo: «Virginia Centuriona», debió de colocarse tiempo después, cuando la imagen adulta de Isabel de Borbón borró el recuerdo de la adolescente Princesa. Es probable que haga referencia a Virginia Centurione Bracelli (1587-1623), una virtuosa joven genovesa, emparentada con los poderosos banqueros Centurione, que fue fundadora de las Hermanas de Nuestra Señora del Refugio. El retrato pudo incorporarse a alguna galería de retratos, donde se fueron perdiendo las referencias y confundiéndose los datos hasta relacionar la aristocrática efígie con la joven viuda y fundadora genovesa.

/ LETICIA RUIZ





I-C | Barroco.
Siglo xvii

26 JUAN DE ROELAS (¿Flandes?, h. 1570-Olivares, Sevilla, 1625)*Sagrada Familia con santa Ana y san Juanito*, h. 1615

- Óleo sobre lienzo, 150 × 113,7 cm
- Adquisición en 2007
- Cód. obra: 8949

Juan de Roelas representa en la pintura sevillana una de las personalidades cruciales en el tránsito del manierismo reformado al primer naturalismo. En este lienzo se muestra una escena especialmente proclive a mostrar esos elementos naturalistas y de gran intimismo que poco a poco van haciéndose patentes en la pintura española y que Roelas anticipa de forma extraordinaria. La Virgen sostiene en su regazo al Niño Jesús con corona de espinas en su cabeza y la cruz en sus manos, donde se pueden leer los versos del *Cantar de los Cantares* inscritos en letras doradas: «TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE», alusión a la limpia concepción de María, aspecto especialmente reivindicado en la Sevilla mariana que en fechas cercanas a 1615 comenzó a demandar con procesiones y pinturas que María fue concebida sin pecado original. En la parte derecha del lienzo completan la escena la madre de la Virgen, santa Ana, que le acerca un sabroso racimo de uvas al Niño de una cesta que porta en sus rodillas, en la que se advierten otras frutas y, detrás, en penumbra y a medio borrar, la figura de san José con las manos juntas en oración. En la parte inferior y arrodillado ante Jesús, la figura de san Juanito que besa sus pies portando su vara en forma de cruz.

El hallazgo que hicimos en la Fundación Selgas-Fagalde en Cudillero (Asturias) de otra versión autógrafa de esta composición, pero representando a la Virgen con el Niño y san Juanito, sin la figura de la santa Ana y también con la efígie muy perdida del san José en el extremo contrario a donde está en el lienzo que estudiamos, planteó la paradoja de la existencia de dos obras de Roelas en Asturias para un artista del que no se contaba con representación alguna en el Principado. Con respecto a la procedencia de alguna de estas dos Sagradas Familias, lo único que podemos precisar es la noticia que suministra el conde de Maule, quien menciona en la colección del conde del Águila una *Sagrada Familia* de Roelas que le fue regalada al rey Carlos IV por el propio conde.

/ BENITO NAVARRETE



27 EUGENIO CAJÉS (Madrid, 1574-1634)*Descanso en la huida a Egipto, 1610-1620*

- Óleo sobre lienzo, 150,5 × 192 cm
- Adquisición en 1985
- Cód. obra: 78

Se trata de una de las más íntimas y delicadas obras de Eugenio Cajés, probablemente procedente del Palacio del Buen Retiro, donde aparece descrita en sucesivos inventarios en 1700 y 1794. En ella se representa el descanso de la Sagrada Familia en su huida a Egipto mientras que el Niño duerme plácidamente en el regazo de la Virgen. San José, a un lado de la composición, señala con un brazo a los cielos, haciendo alusión al ángel que le anunció en sueños que Herodes iba a perseguir a todos los nacidos y que debían huir, mientras que María señala al hijo de Dios. Al fondo dos ángeles secan las ropas del Niño en un fuego que es el que ilumina la escena, produciendo unos efectos bassanescos de un gran realismo. El tono idílico de la composición, y sobre todo el manejo del dibujo en las figuras de formas alargadas y gran elegancia, vinculan los tipos con los de Correggio, artista al que Cajés copió en más de una ocasión en las colecciones reales y que terminó por configurar su personalidad artística. En este sentido el interés por la luz y los contrastes de claros y oscuros que evidencia esta pintura, no están lejos tampoco de las formas que puso en práctica su amigo Orazio Borgianni en su monumental *San Cristóbal* de la Iglesia Parroquial de Gélvés (Sevilla). Es probable que él le introdujera en los recursos caravaggistas que aquí se ponen de relieve, aunque siempre en clave de un manierista reformado más que de un naturalista. Es precisamente esta ligazón con los artistas del manierismo lo que le confiere a Cajés un gran interés y hasta una cierta sofisticación en el modo en como entendió la pintura y como iluminó a sus personajes. Tratados con gran morbidez y suavidad, parecen estar iluminados por dentro, haciéndolos especialmente atractivos para el espectador por sus singulares colores y por utilizar una técnica fluida y ligera que, aplicada a sus imágenes sagradas, las hace gráciles y esbeltas como tallas de marfil, faceta de la que fue también un consumado maestro como relatan las fuentes antiguas.

/ BENITO NAVARRETE



28 ATRIBUIDO A JUAN BAUTISTA MAÍNO (Pastrana, Guadalajara, 1581-Madrid, 1649)

Magdalena penitente, h. 1620

- Óleo sobre lienzo, 160 × 124 cm
- Adquisición en 2003
- Cód. obra: 5001

Se trata de la única composición de este carácter completa en la que se encuentra la Magdalena arrepentida y haciendo penitencia frente a la cueva de Sainte Baume. En ella aparece la santa sentada sobre una roca con un libro en las manos y con sus senos al descubierto sobre los que caen sus cabellos de forma elegante y sugestiva. A un lado se encuentra el ungüentario y en la parte inferior a la derecha una calavera a manera de *vanitas*, junto a unos matorrales. Más al extremo, sobre una roca muy característica de las formas de Maíno, una cruz, y al fondo lo que parece una cascada con un río. Todos estos elementos figuran de forma similar en la estampa de Johan Sadeler I del mismo asunto, mostrando extraordinaria similitud en lo que respecta a la figura de la Magdalena y su posición haciendo penitencia sobre una roca. Esta pintura es probablemente una réplica o copia de taller de una versión de mayor calidad en colección particular de Suiza, donde el lienzo había sido evidentemente cortado, eliminando quizás el aspecto más religioso (Crucificado), y mostrándola como una «Venus cristiana», quizás por razones de gusto y destacando en ella su figura de forma extraordinaria. La importancia de la versión de Asturias estriba en presentar la composición completa, lo que es una prueba que demuestra la mutilación del lienzo ahora en colección privada en algún momento de su historia, que pasó por el mercado de arte en varias ocasiones desde que se localizaba en una colección de Vitoria y ahora en Suiza. Alguna de las dos versiones conocidas debieron formar parte de la colección del canónigo granadino Juan de Matute, en cuyo inventario de bienes de Madrid en 1628 se anota: «un quadro entero de la Magdalena en el desierto de muy alta pintura de mano de Juº Baptº Pastrana, de la orden de S. domingo q de pste es y a sido m.º de pintura de Su m.d este quadro y el de Sta Mª La m.r Son de su mano».

/ BENITO NAVARRETE



29 JOSÉ DE RIBERA (Játiva, Valencia, 1591-Nápoles, 1652)*San Bernardo de Claraval*, 1634

- Óleo sobre lienzo, 70 × 62 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1794

José de Ribera, hijo de un zapatero, emigró en su juventud a la península ibérica. Hay noticias de su temprana apreciación en Parma y de su actividad como académico de San Lucas, en Roma. En 1616 pasó a residir definitivamente en Nápoles, entonces bajo dominio español. Predilecto de los Virreyes españoles, Ribera se convirtió en la figura culminante de la escuela napolitana y en uno de los artistas más prestigiosos e influyentes del arte europeo.

En su vasta producción hay una prolongada y original interpretación del caravaggismo, lo que no empece para encontrar en su madurez obras de planteamiento, luminosidad y cromatismo asociados al pleno barroco.

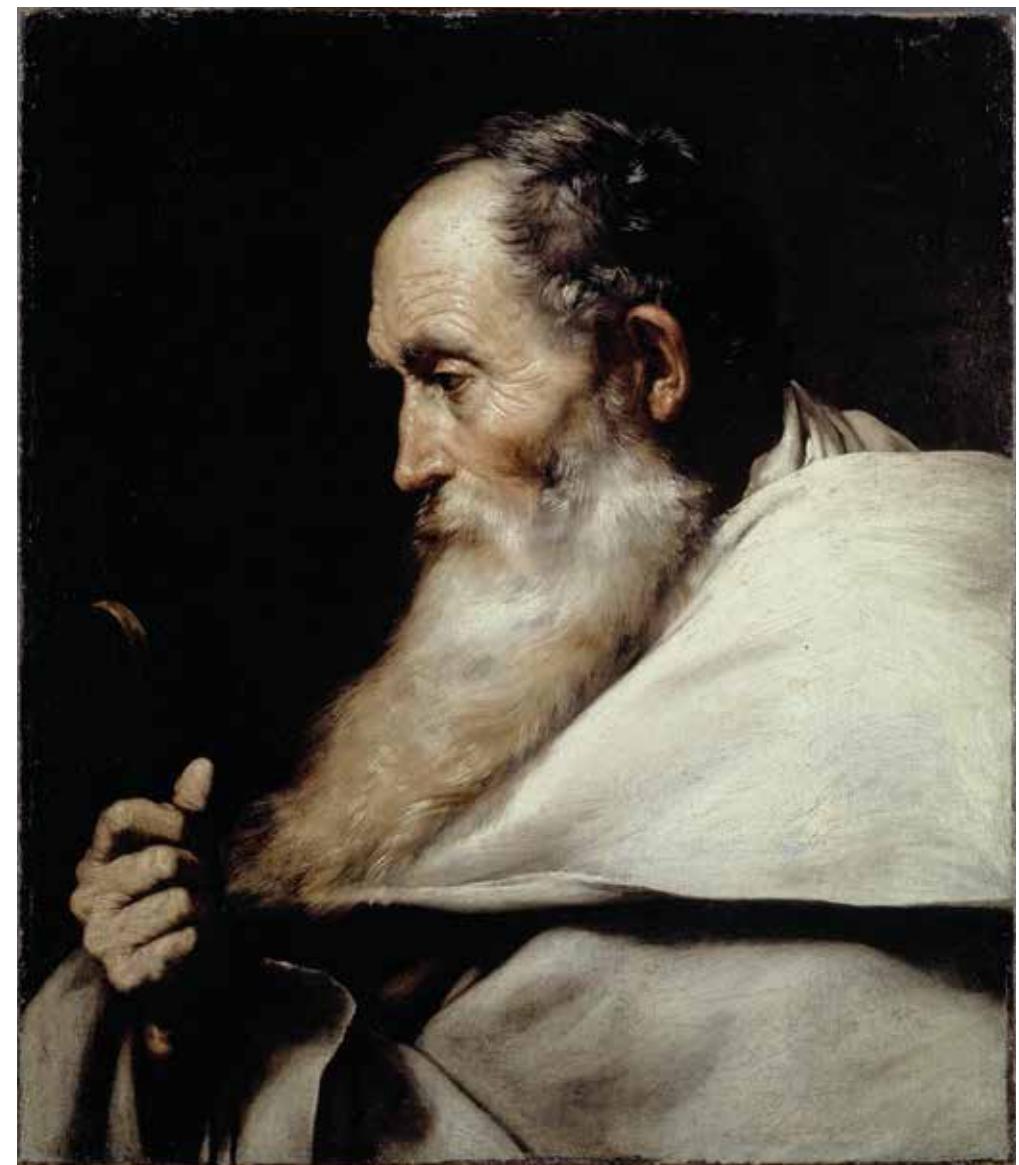
La pintura del Museo, firmada y datada, representa un hombre mayor de larga barba, perfilado a la izquierda sobre fondo oscuro y en encuadre de busto prolongado. El erigiado, en actitud de ensimismamiento, viste ropaje blanco y empuña en su mano derecha un objeto. El profesor Alfonso E. Pérez Sánchez pensó que este personaje podría tratarse del apóstol san Bartolomé. Años después, Nicola Spinoza, uno de los mayores expertos internacionales en la obra de Ribera, pasó a dictaminar, a través de un examen directo, que la pintura representaba a san Pedro, apoyándose para ello en la caracterización del mencionado objeto, que descifró como una llave, atributo del referido apóstol. Sin embargo, ese objeto no es una llave. Más bien parece un *flagrum* o flagelo, instrumento para azotar, compuesto por un mango del que penden unas cuerdas o correas. Así reconocido, se trata de uno los instrumentos de la pasión de Cristo, que funciona como atributo de san Bernardo. El hábito blanco del Císter, que viste el representado, fortalece la exégesis que consignamos aquí en primicia.

La obra, de gran intensidad devocional, ilustra acerca de la efectividad del misticismo de san Bernardo en el mundo espiritual del barroco.

Destaca en la pintura el tratamiento naturalista, la iluminación contrastada y la vigorosa técnica del maestro hispano-napolitano, muy atenta a las calidades sensoriales de la materia.

El lienzo formó parte de la colección británica del mayor W.P. Kindred-Lenox, en Dowton Castle, antes de su adquisición por Pedro Masaveu.

/ GABINO BUSTO HEVIA



30 JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN (Madrid, 1596-1631)

Bodegón de la cesta de guisantes y cerezas, con dos floreros, h. 1621

- Óleo sobre lienzo, 61 × 81,3 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11002

Esta obra, que recibió la atención del hispanista norteamericano e historiador del arte William B. Jordan, es un buen ejemplo de pintura española de bodegones en la Edad áurea. Su autor, Juan van der Hamen, nació en una familia oriunda de los Países Bajos. A pesar de su corta vida, asumió encargos de la Casa Real y trabajó principalmente para funcionarios de la Corte y aristócratas. Sabemos que el artista prestó servicio en los llamados Archeros de Borgoña, guardia que tenía encomendada la protección del Rey de España. Ese prestigioso cargo seguramente lo ayudó a captar más clientes y mecenas.

Juan van der Hamen mantuvo también relaciones con la intelectualidad madrileña, especialmente con los círculos literarios. Realizó retratos y pinturas religiosas, pero fue su dedicación a la naturaleza muerta, centrada en bodegones y floreros, lo que le aportó la mayor reputación e impacto comercial.

La pieza del Museo, uno de los trabajos de su etapa inicial, muestra un bodegón colocado en el borde de un nicho de piedra e iluminado mediante un efecto de claroscuro. En la parte central, distinguimos una cesta con guisantes y cerezas, flanqueada a la izquierda por una alcachofa y un jarrón esférico de vidrio, de tipo veneciano, con podas doradas, que contiene un ramillete de rosas; mientras que, a la derecha, en habilidoso contrapunto, aparece una pequeña rama con tres manzanas y un búcaro de loza blanca decorada en azul, con azucenas, una rosa y dos camelias —no azucenas y rosas blancas, como erradamente se ha publicado—. Pequeñas flores salpican los espacios libres de la base del receptáculo. En el tercio superior, encima de la cesta, pende una rama de almendro con sus frutos.

Juan van der Hamen recogió aquí la herencia de Sánchez Cotán, pero con un acento pomposo y recargado, propio del canon barroco. De esta misma composición conocemos otra versión autógrafa y una copia de taller.

El sentido de este tipo de piezas apunta fundamentalmente hacia la decoración y la afirmación de estatus, pero no deben descartarse otros usos relacionados con el conocimiento de la historia natural, por lo demás, compatibles con los antedichos.

/ GABINO BUSTO HEVIA



31 FRANCISCO DE ZURBARÁN (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664)

Cristo muerto en la Cruz, 1635-1640

- Óleo sobre lienzo, 271 × 177 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 516

Este Cristo crucificado, conocido como de «Villafuerte», por la procedencia (marquesa de Villafuerte, de Sevilla), es uno de los ejemplos que más directamente sigue al de Francisco Pacheco de 1614, conservado en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y que tuvo una enorme influencia en los artistas sevillanos del segundo tercio del siglo xvii, desde Alonso Cano, a Velázquez en su famoso *Cristo de San Plácido*, y al propio Zurbarán. Tal y como lo pintó el suegro de Velázquez, lo representa crucificado con cuatro clavos y el supedáneo, hierático, y con la cabeza humillada, siguiendo en esta iconografía una estampa de Alberto Durero conservada en el British Museum, sin duda el punto de partida que siguió Pacheco para idear esta tipología de Cristo. Diferentes autores que han estudiado la obra de Zurbarán se inclinan en fecharlo entre 1635 y 1640, considerándolo como la primera versión de otras que hizo el artista, precisamente cuando está vigente en Sevilla la polémica sobre los cuatro clavos con los que fue crucificado Cristo y las aprobaciones a esta iconografía por parte de profesores y sacerdotes, además de la polémica sobre el Título de la cruz de Cristo que también evidencia en esta pintura Zurbarán y que mantiene viva la discusión tanto del III duque de Alcalá como de Francisco de Rioja.

El pintor de Fuente de Cantos ha conseguido en esta representación una portentosa figura de fuertes connotaciones esculturales que quedan acentuadas por el uso de la luz dirigida de izquierda a derecha, haciendo que se proyecte con una gran fuerza la silueta del cuerpo de Cristo, y colaborando en potenciar ese efecto barroco. Son precisamente estos recursos los que consiguen que encontremos en esta pintura efectos similares a los que se aprecian en el famoso *Crucificado* del artista que estuvo en la sacristía de San Pablo el Real de Sevilla y hoy en el Chicago Art Institute. En ambas obras el paño de pureza blanco, casi en relieve, adquiere unas connotaciones casi mágicas al oscilar las entonaciones blancas y grisáceas en una sinfonía cromática que hace que por momentos creamos que lo que contemplamos es la imagen real de un hombre muerto en la cruz.

/ BENITO NAVARRETE



32 FRANCISCO DE ZURBARÁN (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664)

P. Bustos de Lara, h. 1640

- Óleo sobre lienzo, 183 × 91 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11004

Esta pintura pertenece a la serie de *Los Infantes de Lara*, personajes legendarios recogidos por Alfonso X el Sabio en su *Primera Crónica General* de 1270. P. Bustos de Lara fue uno de los infantes hijo de Gonzalo Bustos de Lara, asesinados por su tío Ruy Velázquez, instigado por su mujer doña Lambra de Bureba en venganza por haber matado los Lara en su boda al familiar suyo Alvar Sánchez. Fueron entregados a los musulmanes en el campo de Almenar y después de muertos sus cabezas se llevaron a su padre que se encontraba preso de Almanzor en Córdoba. Este tipo de pinturas de temática literaria son características de las series que pintaba Zurbarán y su obrador con destino a la exportación para el Nuevo Mundo, destacando siempre en ellas un modelo príncipe por su calidad, como es el caso de esta pintura que donó al Museo Plácido Arango. Existen al menos dos series con esta temática incompletas, inspirándose Zurbarán en su ideación en los autos sacramentales y en las obras de teatro como la de Lope de Vega, *El bastardo Mudarra y los siete Infantes de Lara*, así como en los grabados que ilustraban la obra de Otto Venius, *Historia septem infantium de Lara*, publicada en 1612 y de la que el Museo de Bellas Artes de Asturias cuenta con un ejemplar. El éxito de este tipo de obras se justificaba por proporcionar en el Nuevo Mundo modelos de hombres famosos y legendarios que de alguna forma colaboraban en recrear linajes y vínculos ancestrales con la metrópoli. Esta es la razón que explica el éxito de estas series y la repetición de los modelos, utilizándose en muchas ocasiones para la decoración y prestigio de las casas de los cargos administrativos en los Virreinatos. Aunque la desigualdad en su ejecución es notable, este es un caso muy concreto de pintura de mayor calidad, y por tanto de un original ideado por el propio Zurbarán para que sus oficiales repitieran sus esquemas compositivos de forma más seriada. Se conocen otros integrantes de la serie, hasta un total de ocho de muy diferente calidad y algunas veces repetidos reuniendo a los protagonistas de la historia que son, además de los hijos masacrados donde estaba también Diego Bustos de Lara, el padre Gonzalo Bustos de Lara, el rey Almanzor, el ayo Nuño Salido, que murió junto a los infantes que tutelaba en la emboscada preparada por el traidor Ruy Velázquez, y también el primo de los infantes, Alvar Velázquez de Lara.

/ BENITO NAVARRETE



33 JERÓNIMO JACINTO ESPINOSA (Cocentaina, Alicante, 1600-Valencia, 1667)

Visión mística de san Bernardo / Premio lácteo a san Bernardo / Lactación de san Bernardo, 1650-1660

- Óleo sobre lienzo, 118 × 90 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11005

La Virgen se aparece a san Bernardo, que se encontraba orando, para premiarle con un hilo de su propia leche. Esa recompensa se justificaba por los desvelos del santo en la promoción del culto mariano, y se interpretaba de una manera alegórica, como una forma de simbolizar la inspiración divina. La mezcla de oración, aparición y premio, junto con la presencia de María, popularizó la escena, que fue representada por importantes artistas españoles del Siglo de Oro, como Murillo, Alonso Cano, Carreño o Roelas.

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

Hasta 1985 la obra se atribuyó a Zurbarán, pero las grandes afinidades tipológicas de la Virgen y el Niño con personajes femeninos o infantiles que aparecen en obras de Espinosa aconsejaron su atribución a este pintor, que es unánimemente aceptada. Jerónimo Jacinto Espinosa fue uno de los nombres fundamentales para el desarrollo de la pintura levantina tras la muerte de Francisco Ribalta en 1628. Su estilo hunde sus raíces en la obra de este pintor, de su hijo y de Pedro Orrente; y prolongó los modelos, las técnicas narrativas, la gama cromática y los efectos lumínicos propios del naturalismo hasta las décadas centrales del siglo. La presente obra es una de sus piezas en las que logra un clima emotivo más delicado, y en las que mejor demuestra hasta qué punto la técnica naturalista se adaptaba bien a la representación de escenas rebosantes de intimidad y recogimiento.

/ JAVIER PORTÚS



34 ALEJANDRO DE LOARTE (¿Madrid?, h. 1600-Toledo, 1626)

- Bodegón con frutero de membrillos y granadas, y otras frutas, h. 1624*
- Óleo sobre lienzo, 81,5 × 108 cm
 - Donación de Plácido Arango Arias en 2017
 - Cód. obra: 11003

Investigada, entre otros, por los historiadores del arte Willian B. Jordan y Peter Cherry, esta obra, atribuida a Alejandro de Loarte, constituye un magnífico exponente del bodegón español más representativo de la primera mitad del siglo XVII.

Alejandro de Loarte, probablemente nacido en Madrid, debió formarse con su padre, Jerónimo de Loarte, también pintor. En 1623, el artista pasó a residir con su esposa en Toledo, acaso con el deseo de encontrar nuevos clientes en un mercado menos competitivo que el operante en la capital del Reino. En la antigua ciudad imperial desarrolló la fase más significativa de su carrera, que resultó interrumpida de manera prematura por la muerte.

Loarte trabajó varios géneros pictóricos, tal vez con la pretensión de abarcar lo más ampliamente posible la demanda local, pero son sus bodegones los que han recibido un mayor seguimiento e interés, aparte de las dos versiones de *La Gallinera*, ambiciosa escena de costumbres en donde las figuras humanas se combinan con la animalística y la naturaleza muerta.

La obra que aquí estudiamos muestra un espacio penumbroso, acaso el habitual cubículo cotanista, en el que destacan varios elementos. En el centro, coincidente con el eje vertical del cuadro, aparece un frutero de cerámica rebosante de membrillos y granadas. Lo acompañan, en el lateral izquierdo, una ramita con dos membrillos; y en el derecho, un melón del que se ha cortado y extraído una porción con forma de triángulo esférico. En el tercio superior del cuadro, por encima de los mencionados elementos, cuelgan dos ramas de manzano con abundantes frutos.

La pintura, de esmerado dibujo y compensada composición, conjuga los cuerpos esféricos de las frutas con el perfil troncocónico del frutero.

La pieza presenta estrecha relación con el *Bodegón con cesta de uvas y otras frutas*, hoy en el Museo del Prado, del mismo Alejandro de Loarte, y atestigua la dependencia del pintor de los patrones de Juan van der Hamen, deudores, a su vez, de los de Juan Sánchez Cotán.

Las frutas abiertas, mostrando sus apetitosas carnes, nos recuerdan que estas pinturas, aparte de la consabida función decorativa, podían despertar también una placentera estimulación sensorial.

/ GABINO BUSTO HEVIA



35 LUIS FERNÁNDEZ DE LA VEGA, (Llantones, Leorio,

Gijón, 1601-Oviedo, 1675)

Cristo Resucitado, 1645-1646

- Talla, bajorrelieve en madera de nogal, 86 × 68,2 × 11,2 cm
- Adquisición en 1996
- Cód. obra: 1505

Relieve del ático que coronaba el *Retablo mayor* del Santuario de Nuestra Señora de Carrasconte, entre las comarcas de Babia y Laciana, municipio de Cabrillanes (León). Se concertó su hechura en enero de 1645 con Luis Fernández de la Vega, escultor, y Alonso Carreño y Pedro Sánchez de Agrela, arquitectos ensambladores, por la cantidad de 300 ducados. Estuvo todo bajo la supervisión del obispo de Oviedo, don Bernardo Caballero de Paredes. El *Retablo* se desmontó y desapareció del lugar en fecha imprecisa, pero por el contrato de obra y tres elementos que se han localizado, se puede reconstruir de manera aproximada. El piso primero acogería dos relieves de un metro de lado representando, la Anunciación y san Roque con un ángel, que flanqueaban la imagen antigua de María, para la que se habría de hacer un trono de ángeles. Ambos relieves se encuentran ahora expuestos en el Museo Marés, de Barcelona. Sobre ellos irían las imágenes de bulto redondo de san Tirso y san Francisco, desaparecidas hasta hoy. Y por último, en el ático, este relieve del Resucitado. Según consta en el contrato, toda la escultura debía hacerla Fernández de la Vega y desde luego, a su mano directa se pueden atribuir las tres piezas conservadas. Este Resucitado, con ángeles sobre nubes en los ángulos superiores, responde a su mejor forma de hacer, siempre dependiente de la estética castellana, y al modelo que usó otras veces para este tema, así como para representar a Cristo en momentos de su pasión, como Ecce Homo o Crucificado. Utiliza un tipo humano, delgado y huesudo, de rostro afilado con barba y cabellos crecidos y abundantes, movidos y muy trabajados; en este caso, lleva anudado a la cintura su propio sudario que revolotea a los lados y refuerza la impresión de movimiento. Igualmente los ángeles responden a los modelos de Fernández de la Vega, como podemos ver en el *Retablo del obispo Vigil*, Catedral de Oviedo, o de *Malleza*, Colegiata de Salas. Al estar sin policromía se aprecia muy bien el virtuosismo del escultor que tanto alabó Jovellanos. Tras esta obra trabajaría varias veces para el citado obispo, para su fundación de Medina del Campo y para la Catedral de Oviedo.

/ GERMÁN RAMALLO



36 ELIAS VONCK (Ámsterdam, 1605-1652)*Bodegón con pescados*, h. 1650

- Óleo sobre lienzo, 107 × 65 cm
- Depósito del Estado. Procedente de la Comisaría General de Patrimonio Artístico Nacional. Ingreso en 1979
- Cód. obra: 502

Fue Elias Vonck uno de los principales pintores que trabajó en Ámsterdam en la primera mitad del siglo xvii, dedicado a la creación de bodegones, destacando sus descripciones de animales muertos, conseguidos a través de la caza o la pesca. Su principal virtud técnica fue la captación exacta y virtuosa de la piel, las plumas o los brillos y reflejos de las escamas de los pescados.

Es este *Bodegón con pescados* uno de los escasos ejemplares que realizó con este tema y en él describe la mesa de una cocina, intensamente sumida en la penumbra, en la cual, con ritmo movido y dinámico, pormenorizó la fisonomía de peces como platijas, congrio, eglefino, *cottus*, salmón y moluscos como el mejillón. Un fuerte golpe de luz los hace destacar intensamente de la oscuridad ambiental, lo que facilita al artista pormenorizar todo tipo de reflejos sobre la piel brillante, escamas, agallas y ojos. Igualmente describe con gran habilidad las texturas de una gran rodaja de salmón, cuyo tono vitaliza la monotonía gris plata que emana de los peces.

Por otra parte, Vonck ha cuidado en esta obra el ritmo con que dispone los pescados, con líneas paralelas y sinuosas, que crean curvas y contracurvas, perfectamente armonizadas. El trazo circular del cesto que aparece a la izquierda, dentro del cual se acomodan otros peces más pequeños, completa el armonioso contrapunto de juegos lineales con los que el artista ha configurado la composición.

No está exenta esta espléndida pintura de inducir algunos de los sentimientos que en el temperamento de los holandeses se producía al reflexionar acerca de la acción del hombre sobre la naturaleza. En efecto, aparte de la complacencia que podía producir la contemplación de la buena calidad de los alimentos que iban a ingerir, se advierte el intento de señalar el patético efecto de los peces sin vida, motivado por la irremediable necesidad que el ser humano tiene de imponerse a otras especies y destruir sus vidas para subsistir a base de ellas.

/ ENRIQUE VALDIVIESO



**37 JAN FYT (Amberes, 1609-1661) y ERASMUS II QUELLINUS
(Amberes, 1607-1678)**

Diana descansando tras la caza, 1650-1655

- Óleo sobre lienzo, 138,4 × 206,5 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 4605

Este lienzo firmado por Jan Fyt, pintor conocido por sus naturalezas muertas y representación de animales, recrea el momento en que Diana, diosa de la caza, se ha detenido en el recodo de un bosque a descansar. El jabalí, las liebres, el venado y los faisanes que le acercan las ninfas del bosque, son testimonio de la intensa cacería que se ha llevado a cabo. Los perros buscan alrededor de la diosa su recompensa por el esfuerzo realizado. Dos jóvenes ninfas completan la escena cerrando la composición en torno a Diana. La joven, en el centro de la escena, mira directamente hacia el espectador, interpellándolo a través de su sugerente mirada.

Esta combinación de la caza con los perros olisqueando las presas es propia del trabajo de Jan Fyt a mediados del siglo xvii. Como se aprecia en la *Cacería* de 1649 de la Gemäldegalerie de Berlín, o en la firmada por el pintor en 1650 del Bayerischemuseum de Múnich. Una cronología que también encaja con el autor de las figuras: Erasmus II Quellinus. La colaboración de ambos maestros fue habitual durante las décadas centrales del siglo xvii. Este tipo de trabajos conjuntos entre especialistas en diferentes géneros era algo habitual en Flandes. Heinrich en 2003 y Sanzsalazar en 2018 ya sugieren la intervención de Quellinus en esta pintura para las tres figuras femeninas. La colaboración de otro pintor para los personajes fue intuida por Goudlaugsson, que en 1954 sugirió la mano de Pieter van Lint, y en la venta de la obra en 1978 se atribuyen a Thomas Willeboirts Bosschaert, propuesta que desestima Heinrich en su monografía sobre este último pintor. La relación tipológica de los rostros de Diana y sus ninfas con los modelos de Erasmus II Quellinus en la versión de la Gemäldegalerie de Berlín, o en la *Artemisia* de la galería de la Universidad de Glasgow en Escocia, ratifican la atribución propuesta.

Antes de entrar en la colección del museo, la pintura estuvo en la colección de sir Richard Proby, conde de Carysford, en Elton Hall.

/ ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ



38 JUAN CARREÑO DE MIRANDA (Oviedo, 1614-Madrid, 1685)

Magdalena penitente, 1647

- Óleo sobre lienzo, 168 × 127 cm
- Adquisición en 1982
- Cód. obra: 11

Considerada siempre como obra juvenil o primeriza de Carreño, fue pintada por el artista con 33 años de edad, apreciándose en ella los elementos venecianos que sin duda enriquecerán su obra en el futuro. El lienzo se hermana en cuanto a factura y estilo, con el *San Antonio predicando a los peces* del Museo del Prado, firmado un año antes, en 1646, y también pintura de calidad por el uso de las transparencias azuladas y la pincelada muelle característica del pintor, que lo relaciona en ocasiones con el modo de pintar de Antonio de Pereda. Esas transparencias en la pincelada a lo Van Dyck, que se advierten en el paisaje de la *Magdalena*, y sobre todo, el modo de aplicar la luz deshaciendo la materia pictórica y diluyendo la atmósfera, es un recurso que se aprecia en su obra posterior y que aparece aquí plenamente constituido y que será un soberbio antecedente de lo que hiciera más tarde Juan Antonio de Frías y Escalante. Pero en esta obra, además, como ya señalara Pérez Sánchez, se evidencia la transformación del naturalismo ribesco en el modelo de la santa y sobre todo la «asimilación de la sensualidad de Tiziano». La santa aparece a las puertas de la cueva de Saint Baume en el momento en el que reflexiona y hace penitencia, quizás el recuerdo de su vida disoluta le haga presentar esa actitud apesadumbrada que la sume en sus propios pensamientos, sin duda llenos de misticismo, pues el rayo de luz que rompe el celaje supone su comunicación directa con Dios. La melancolía que destila su postura reflexiva y serena es otro de los elementos que hacen de esta pintura un claro ejemplo de ensueño y placidez, logrando olvidarse del asunto que representa y convirtiendo a María Magdalena en una joven que, apesadumbrada, se identifica más que nunca con su naturaleza mortal.

El modo de presentar a la arrepentida desnuda y sentada, apoyada en una roca con cierta elegancia, así como la forma de hacer caer sus cabellos sobre la desnudez de sus senos, nos hacen ver la sensibilidad del artista y la sensualidad de la obra, y sobre todo, la capacidad de emplear los colores con poca materia, casi acariciando el lienzo con el pincel, disponiendo el óleo con gran fluidez de forma aterciopelada. En sus manos porta la calavera como símbolo de reflexión sobre la muerte y a la derecha se amontonan sobre una roca libros sagrados; el flagelo, como elemento de la mortificación; y la cruz de Cristo, como garante de la vida eterna.

/ BENITO NAVARRETE



39 JUAN CARREÑO DE MIRANDA (Oviedo, 1614-Madrid, 1685)

Carlos II a los diez años, 1671

- Óleo sobre lienzo, 210 × 147 cm
- Adquisición en 1981
- Cód. obra: 12

Se trata de una de las imágenes más importantes de Carlos II, cargada de un contenido simbólico, al situarlo en el Salón de los Espejos, estancia representativa del Alcázar de Madrid y uno de los lugares de mayor contenido político. Carlos II se sitúa junto a una de las consolas de pórfido con piedras engastadas que Velázquez le encargó a Matteo Bonarelli en Roma en 1650 y que actualmente se conserva en el Museo del Prado, otra en el Salón del Trono del Palacio Real. El Rey aparece representado a la edad de diez años con su larga cabellera rubia, vestido de negro riguroso, a la española, y con el Toisón de Oro. Se apoya en la mesa con un sombrero en la mano y en la otra porta una carta. El escenario que representa está captado minuciosamente como constata el inventario del Alcázar de 1686 en el que se describe al Salón de los Espejos que había sido concluido en 1659, interviniendo en él directamente Velázquez y en el que también colaboraron Rizi y Carreño. Incluso los espejos que aparecen representados han podido ser documentados como obra del escultor Domingo de Rioja, pues aparecen mencionados en su testamento de 1654. Sin embargo el protagonismo absoluto lo tienen, tanto los leones como las águilas, en un claro mensaje dinástico en un momento de extrema debilidad para la Monarquía y la necesidad de subrayar los gloriosos antecedentes. Las pinturas que aparecen reflejadas en los espejos y que formarían parte de la estancia no están invertidas. Ni el *Retrato de Felipe IV a caballo* de Rubens, ni el *Ticio* de Tiziano han sido copiados del revés. El *Retrato ecuestre de Felipe IV acompañado por la Divina Justicia y la Fe Católica* simboliza la continuidad de la Monarquía española y subraya al Príncipe cristiano, y el *Ticio* representa el justo castigo a los que atentan contra la Divinidad y el Poder. Lo más importante de este retrato es su carácter de obra príncipe y cabeza de serie, lo que le confiere una importancia y singularidad sobre todas las demás versiones. La reaparición en el mercado de arte de esta pintura en 1979 supuso todo un acontecimiento, aunque hasta que no se limpió y apareció la firma no se pudo apreciar la trascendencia del retrato.

/ BENITO NAVARRETE



40 JUAN DE ARELLANO (Santorcaz, Madrid, 1614-Madrid, 1676)

Búcaro con flores, mariposas y caracol, h. 1655

- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Óleo sobre lienzo, 71 × 58 cm
- Cód. obra: 1797

Juan de Arellano es el pintor de flores más sobresaliente de la escuela madrileña del siglo xvii. Establecido en la Villa y Corte, fue discípulo de Juan de Solís, maestro con el que debió iniciarse en la pintura de asuntos religiosos. No encontrando en esa vía un desarrollo profesional satisfactorio, pasó a especializarse en la pintura de flores y floreros, subgénero de la naturaleza muerta con el que alcanzó muy pronto una formidable notoriedad que ha perdurado hasta nuestro tiempo.

En la etapa inicial de su carrera, las composiciones florales recibieron la influencia de sus homólogas flamencas. Poco después, la infiltración de rasgos de estilo de la pintura de flores italiana contribuyó a dinamizar esas creaciones en sus sistemas compositivos y cromáticos, otorgándoles una modulación vivaz, ampulosa y exuberante, ya enteramente barroca.

El cuadro que nos ocupa, firmado, muestra un fondo neutro sobre el que aparecen un sumuoso búcaro con ramo de flores, dos mariposas y un caracol. El recipiente, de clara filiación manierista, podría estar inspirado en una cerámica verdadera, vidriada y coloreada, con cuerpo globular gallonado y asas en forma de sierpe y de niño sátiro, a derecha e izquierda del vaso, respectivamente; aunque también podría responder a un diseño imaginario. El jarrón se encuentra encumbrado mediante pedestal pétreo compuesto por plinto, neto de hojas y cornisa.

En el manojo de flores, abierto en abanico, se distinguen representaciones de azucena, tulipán holandés, rosa, clemátide azul, peonía de santa Rosa, narciso trompón y jacinto. Estas flores permitieron al pintor exhibir una paleta de extraordinaria riqueza e intensidad.

La obra pertenece a un ciclo decorativo de *Búcaros con flores* clasificable en el albor de la madurez del artista. Además de esta pieza, se conocen, al menos, dos ejemplares más: el *Búcaro con flores e insectos*, conservado también en el Museo de Bellas Artes de Asturias (n.º 41 de esta publicación); y otro en colección particular que, al contar con búcaro de cuerpo gallonado y tener las asas en posición invertida respecto al aquí comentado, hace indudable duó con él.

Los tres lienzos, que recibieron recercados en su parte superior, fueron concebidos como sobrepuertas o sobreventanas, dado el ligero contrapicado con que sus sendos y principales motivos se muestran.

/ GABINO BUSTO HEVIA



41 JUAN DE ARELLANO (Santorcaz, Madrid, 1614-Madrid, 1676)

Búcaro con flores e insectos, h. 1655

- Óleo sobre lienzo, 71 × 58 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1798

Juan de Arellano debió intuir las posibilidades comerciales que presentaba la pintura de flores en Madrid, hasta entonces una modalidad muy dependiente del mercado exterior. De esta manera, su obrador, sin desatender el cultivo de otros géneros, fue orientándose hacia esas vistosas producciones que tanto deseo y admiración despertaban en los estamentos superiores, bien sensibles al boato, la etiqueta y la voluptuosidad. El artista llegó a contar con un plantel de colaboradores para atender la demanda y a disponer de una afamada tienda en el centro de la ciudad.

Esta pieza floral, signada por el autor, sigue la misma formulación que la anterior (n.º 40 de esta publicación). De nuevo contemplamos un lujoso búcaro con flores, elevado en idéntico pedestal y destacado sobre el mismo fondo neutro. El contenedor, basado en modelos del manierismo italiano, probablemente tomados de las estampas, presenta una configuración similar al precedente, pero esta vez con modelado de figurillas infantiles de carácter fabuloso en la panza y llamativa inversión en la colocación de las asas en forma de serpiente y niño sátiro. Los cambios más significativos, como era de esperar, se concentran en el manojo de flores, con incorporaciones de lirio cárdeno, rosa de Siria, tulipán de Holanda, clemátide, espuela de caballero y alhelí amarillo. Otra nota distintiva radica en la representación de los insectos.

La presencia del lirio —en este ejemplar— y de las azucenas —en el preliminar— por encima de las asas serpentinas ha llevado a conjeturar acerca de un posible simbolismo mariano, relacionado con el culto inmaculista, pero el desconocimiento del primer contexto de los cuadros, la anexión de otras flores a los ramos y la frecuencia de ese tipo de agarraderas en la orfebrería de tradición manierista, impiden, de momento, corroborar esa interpretación.

Como ya quedó advertido más atrás, la obra pertenece a un conjunto decorativo de *Búcaros con flores* del que se conocen otros dos ejemplares cuyos contenidos hacen dúo. La complementariedad de ese par de especímenes invita a formular la hipótesis de que el estudiado en esta entrada tendrá su pareja en un cuarto ejemplar, aún no localizado.

Al igual que sus compañeros, este lienzo, dado el ángulo de visión utilizado en la representación del motivo, debió de concebirse como sobrepuerta o sobreventana.

/ GABINO BUSTO HEVIA



42 FRANCISCO GUTIÉRREZ (Prov. Burgos, h. 1616-Madrid, h. 1670)

El banquete de Ester, h. 1666

- Óleo sobre lienzo, 111 × 139 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11006

Ester había convocado a su esposo, el rey persa Asuero, a un banquete en el palacio de Susa. Los vemos ante la mesa, él presidiéndola y ella a su derecha. Enfrente de Ester está Amán, el ministro que planeaba la exterminación del pueblo judío, y cuyos propósitos fueron denunciados por la Reina durante ese banquete. Como resultado, esos planes fueron abortados, y Asuero expidió un decreto para la protección de los judíos. Esos ingredientes dramáticos popularizaron la historia entre artistas y clientes.

Francisco Gutiérrez ha primado los contenidos ambientales sobre los narrativos, y ha aprovechado la ocasión para describir un banquete suntuoso en un entorno arquitectónico de gran esplendor. Vemos la mesa cubierta de viandas sofisticadas y recipientes ricos, y a su alrededor los servidores, entre los que se distingue una enana negra, que connota el lugar como áulico. En los extremos se aprecian sendos «aparadores» cargados de vajilla de plata y oro.

Todo ello se desarrolla en un marco arquitectónico que constituye el verdadero protagonista del cuadro. Está presidido por una gran fachada compuesta, de orden gigante, y en cuyo centro se abre un gran arco a partir del cual se sucede un espacio cobijado por una cúpula y, al fondo, un patio palaciego. Esa fachada tan frontal y esa fuga crean un eje de simetría al que se somete toda la composición. Como es habitual en las obras de Gutiérrez, la construcción no describe una arquitectura real; y se inspira más bien en modelos grabados, respecto de los cuales exacerba la decoración. El resultado es un espacio inventado, que no responde a la lógica arquitectónica, sino a los dictados de la imaginación. Así, el banquete está teniendo lugar, contra toda costumbre, al aire libre.

Francisco Gutiérrez Cabello está documentado en Madrid desde 1639. En su tiempo se lo calificó como «admirable pintor de perspectivas», y desde la identificación de la primera obra segura suya en 1971, cuenta ya con un nutrido catálogo, que permite considerarlo el especialista más importante de su generación en España en la elaboración de cuadros cuyo contenido principal es un capricho arquitectónico, que actúa como gran escenario en el que se desarrolla (a pequeña escala) una escena generalmente bíblica o mitológica.

/ JAVIER PORTÚS



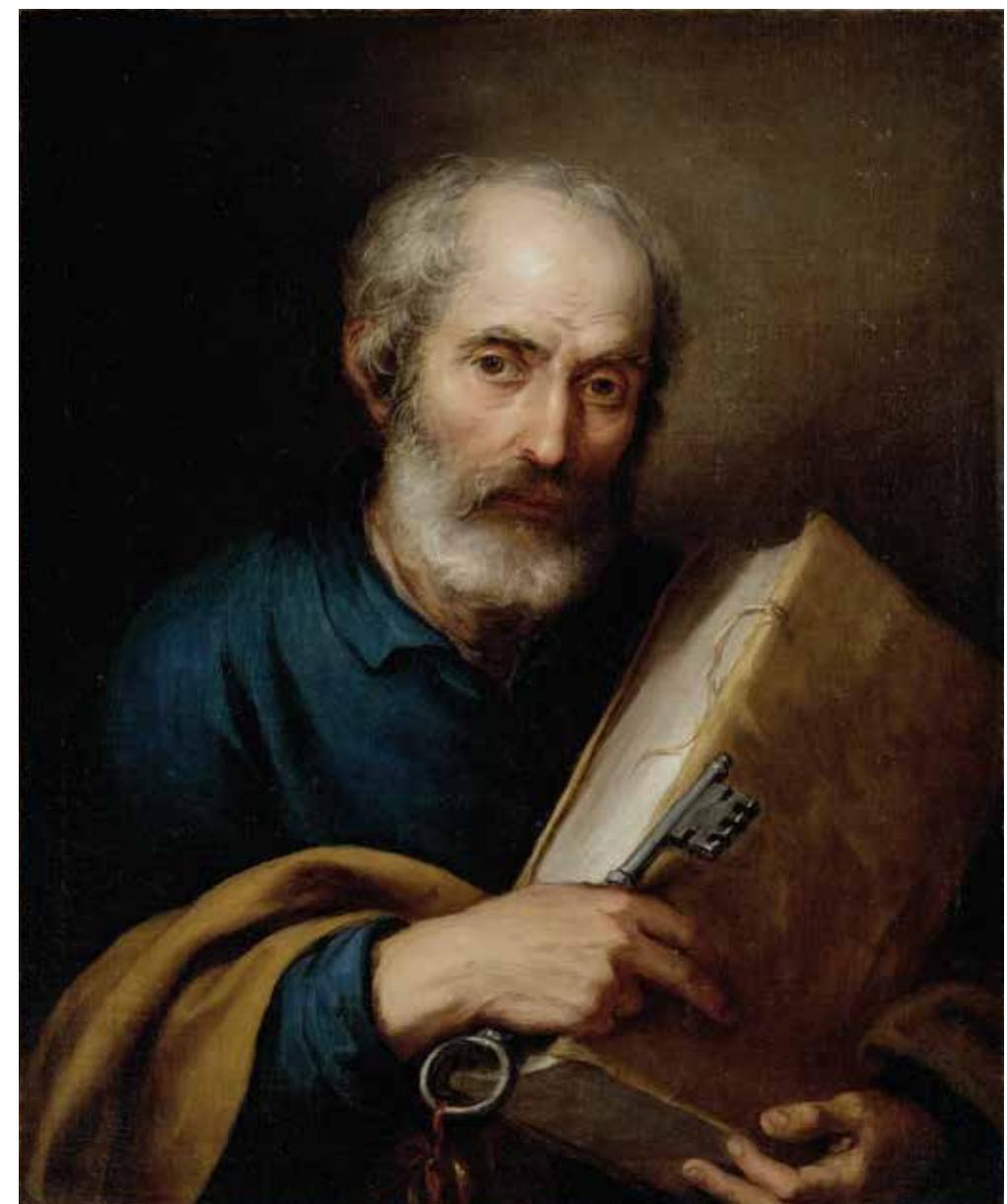
43 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (Sevilla, 1617-1682)

San Pedro, 1665-1667

- Óleo sobre lienzo, 71,5 × 58 cm
- Adquisición en 2003
- Cód. obra: 4401

Este san Pedro portando su atributo característico de las llaves y el libro entre las manos, formó pareja con un san Pablo y muy probablemente serían pinturas para la devoción privada merced al dibujo de Murillo conservado en el Graphische Sammlung de la Albertina de Viena, donde quedan esbozados dos rostros de personajes barbados correspondiendo los rasgos de los ojos, pómulos y nariz al que nos ocupa, y hermanándose con una cabeza barbada que corresponde con la del san Pablo, de idénticas medidas a este y que pasó por el mercado de arte. La posibilidad de que fueran pinturas de devoción privada se deduce del inventario de doña Ana de Auriaga, viuda de Francisco de Yabaszaval, contador diputado de la Avería de la Casa de Contratación de Indias, donde el 29 de octubre de 1670 se registran como originales de Murillo «Otros dos lienzos de medio cuerpo el uno de San Pedro y el otro de San Pablo de una vara de largo con sus molduras doradas», medidas que coinciden con la que hoy conserva el Museo de Asturias. Se trata de pintura de hacia 1665-1667, donde advertimos la altísima calidad de su pincelada característica en las barbas grisáceas y en las carnaciones sonrosadas del rostro, así como en la intensidad de la mirada del apóstol. No creemos que en este caso existiera un *Apostolado* completo, sino solo estos dos *san Pedro* y *san Pablo* encargados por cuestiones de devoción, como atestigua el citado dibujo. Se conoce en cambio un *Apostolado* del artista completo que se conserva en la Galería Nazionale de Parma donde al ser un mayor número de obras la calidad es mucho más desigual, además de su estado de conservación. Esta circunstancia refrenda que cuando se trata de pinturas aisladas o por parejas el sentido de calidad y excelencia es el que atestigua la pintura que ahora comentamos.

/ BENITO NAVARRETE



- 44 JUAN DE VALDÉS LEAL** (Sevilla, 1622-1690)
La danza de Salomé ante Herodes, 1673-1675
 · Óleo sobre lienzo, 177 × 148 cm
 · Donación de Plácido Arango Arias en 2017
 · Cód. obra: 11007

La historia de Salomé formaba parte fundamental de la biografía de san Juan. Tras bailar en un banquete convocado por Herodes, este le prometió acceder a cualquier deseo que pidiera, y ella solicitó la cabeza del Bautista.

La escena muestra a Salomé en primer plano y en plena danza, para la que se vale de unas castañuelas. Luce un lujoso vestido encarnado, y tanto la riqueza cromática y formal de su indumentaria, como su dinamismo y la gracia de sus rasgos la destacan poderosamente y la convierten en centro de atención de la composición. Esta se desarrolla en un escenario palaciego, donde se despliega la mesa con los comensales, cuyas lujosas galas adoptan tonos más oscuros. Todo ello crea una atmósfera de esplendor, y da lugar a un efectista juego de contrastes cromáticos que sirve para subrayar el dinamismo de la bailarina. Valdés Leal ha relacionado de manera verídica los gestos y actitudes de un elevado número de personajes, creando una obra de extraordinario equilibrio y de una gran eficacia comunicativa.

El de Salomé es uno de los relatos evangélicos en los que aparecen más elementos dramáticos y novelescos, y de los que tienen una mayor carga erótica, pues en él se mezclan el lujo, el baile, la seducción y la muerte. Eso ha hecho que haya sido una figura con un gran poder inspirador para artistas, literatos o músicos, y de ello tenemos prueba en esta obra, una de las composiciones más afortunadas de Valdés Leal, que fue, junto con Murillo, el pintor más importante y original de entre los activos en Sevilla en la segunda mitad del siglo xvii. Se trata de una de sus obras en las que ha sabido explotar mejor sus dotes narrativas y su capacidad para expresar sofisticación, gracia y erotismo. Para ello se ha valido de su peculiar estilo pictórico, en el que se concede un lugar principal a los valores del color, y en el que tiene protagonismo una pincelada a la vez suelta, vivaz y certera, con mucha capacidad para transmitir la sensación de movimiento.

El cuadro formaba parte de una serie de diez, que narraban la historia del Bautista, y que en 1675 se citan en una colección particular sevillana.

/ JAVIER PORTÚS



- 45 ALONSO DEL ARCO** (Madrid, h. 1635-1704)
La Magdalena despojándose de sus joyas, 1688
 · Óleo sobre lienzo, 170 × 123 cm
 · Adquisición en 1991
 · Cód. obra: 157

En primer término, y ocupando toda la parte central de la composición, vemos a una mujer joven de pie, con el cabello rubio suelto, mostrando uno de sus pechos, disponiéndose a arrancarse un collar de perlas, y con un gesto coordinado de la cabeza y el brazo izquierdo transmitiendo inequívocamente un sentimiento de rechazo hacia lo que se encuentra sobre una mesa de vistoso tapete: varias joyas, un pequeño cofre y un espejo. En el rincón suelo enlosado volvemos a encontrar otro cofre, un broche y una serie de perlas que se han desprendido. Se trata de María Magdalena, representada en uno de los momentos cruciales de su biografía: cuando, impresionada por el conocimiento de Jesús, decidió cambiar su vida y sustituir la riqueza por la austeridad, y la vanidad por la penitencia. A la vanidad alude, precisamente, el espejo que rechaza con su mano izquierda.

Como es frecuente en las representaciones de la Magdalena, en esta se mezclan emoción, devoción y belleza femenina, aunque con contenidos más sutiles de lo que podrían sospecharse. Una de las peculiaridades iconográficas de esta obra, como señaló Natividad Galindo, es el descubrimiento del seno derecho. Aunque a primera vista ese hecho parece formar parte de la misma retórica acerca del lujo y la sensualidad a la que pertenecen joyas, cofres y espejo, en realidad está aludiendo a la vida posterior de Magdalena, cuando decidió prescindir de las vanidades mundanas. De hecho, la semidesnudez caracteriza muchas de las obras en las que se representa como penitente.

El cuadro está firmado, en 1688, por Alonso del Arco, que fue un prolífico artista que se formó en el taller de Antonio de Pereda, y se especializó en piezas de carácter devocional destinadas tanto a instituciones religiosas como a particulares, siendo autor también de algún retrato. El presente cuadro es una de sus obras más logradas y originales. En ella, a través de la figura serpenteante de la santa, la precisión con que están coordinados los gestos de los brazos, el rostro y el propio cuerpo, y la brillantez cromática del manto azul y el tapete encarnado, logra crear un clima a la vez suntuoso y emotivo, que transmite certeramente el significado de la escena.

/ JAVIER PORTÚS



46 JOSÉ ANTOLÍNEZ (Madrid, 1635-1675)

La Asunción de la Virgen, h. 1670

- Óleo sobre lienzo, 165 × 116 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11008

Vemos a María siendo transportada hacia el Cielo, con los brazos abiertos y la cabeza dirigida hacia lo alto, con lo que se subraya el impulso ascensional. Se asienta sobre una nube y viste túnica encarnada, como es habitual en otras representaciones del tema. La iconografía de la Asunción y la de la Inmaculada tenían muchos puntos en común, y en la España del Siglo de Oro con cierta frecuencia se fusionaron. Esas relaciones han hecho que en alguna ocasión se haya identificado esta obra con una Inmaculada Concepción.

En el lado inferior derecho de la composición hay una inscripción que identifica a su autor, José Antolínez, y que es similar a firmas que aparecen en otras obras suyas. Además, las características estilísticas, o la tipología de los angelitos y la Virgen son comunes a otros cuadros suyos. Así, la cabeza de María tiene unos rasgos similares a los de sus Inmaculadas, y resulta especialmente característica la boca, fina, pequeña, y con el labio inferior redondeado. Igualmente, el cabello largo y rizado es muy característico, y cae de manera parecida sobre sus hombros.

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

Desde el punto de vista del catálogo de su autor, es una obra muy interesante, pues sirve para ampliar su repertorio temático y, al mismo tiempo, constituye un hermosísimo ejemplo de su capacidad para sacar un gran partido a las combinaciones de colores cálidos y fríos. Así, la túnica encarnada es de una profundidad y suntuosidad que evoca a Tiziano y nos recuerda que Antolínez fue uno de los artistas españoles de su época que manejaron el color de una manera más sutil.

/ JAVIER PORTÚS



47 CLAUDIO COELLO (Madrid, 1642-1693)

Visión del padre Simón de Rojas, 1663-1665

- Óleo sobre lienzo, 35,2 × 26,4 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11009

El pintor Claudio Coello ha sido tradicionalmente considerado como el último gran maestro de la escuela madrileña. Tras formarse con Francisco Rizi (1614-1685), Coello emprendió una exitosa carrera que lo llevó a trabajar para la nobleza, el clero y la Corona. Al constituir por entonces la Corte un escenario artístico que aglutinaba muy diversas influencias, Coello pudo configurar un estilo propio de gran sensualidad cromática y alta precisión ejecutiva, basado en buena parte en su conocimiento de los lienzos de Tiziano (h. 1490-1576) y Rubens (1577-1640), presentes por entonces en las colecciones reales.

La obra muestra en el ángulo superior izquierdo a la Virgen con el Niño en el regazo sobre un trono de nubes y rodeados de querubines, mientras en la parte inferior derecha aparece un fraile trinitario —identificable por el hábito de su orden—, que sostiene un rosario y toma delicadamente, llevándola a su pecho, una filacteria que le entrega la propia Virgen. La escena transcurre en un jardín monumental; en el último plano, dos figuras de niños irrumpen en ella ascendiendo por una escalinata.

Considerando estos elementos, puede identificarse el hecho representado con la milagrosa aparición de la Virgen al padre trinitario Simón de Rojas (1552-1624), fallecido en fama de santidad y canonizado en 1988. Muy influyente en los medios cortesanos, Rojas fue confesor de la reina Isabel de Borbón y preceptor de los infantes Fernando y Carlos de Austria. La visión celestial le inspiró la fundación en 1611 de la Congregación de Esclavos del Dulce Nombre de María, conocida como del «Ave María»; de ahí las palabras inscritas sobre la filacteria que representa su diálogo con la Virgen. A los pies del fraile aparece una canasta con panes, alusión a sus obras de caridad con los presos de Madrid.

Esta obra, perteneciente a la etapa de juventud de Coello —como pone de manifiesto el que siga modelos de su maestro Rizi—, hubo probablemente de ser un encargo de algún miembro de la mencionada Congregación, estando por su pequeño formato relacionada con la devoción privada. Su ejecución suelta y abocetada, así como el colorido suave y la propia composición ponen de manifiesto el especial apego a la pintura veneciana que se dio en Madrid hacia 1660.

/ DAVID GARCÍA CUETO



48 PETER CASTEELS III (Amberes, 1684-Richmond, 1749)

Ramo de flores alrededor de un jarrón, 1704-1749

- Óleo sobre lienzo, 84,9 × 69,6 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1799

Este artista antuerpiense, nieto e hijo de pintores homónimos, contribuyó a mantener viva la tradición de la pintura floral flamenca en el siglo XVIII.

Después de una estancia de trabajo en Inglaterra, Peter Casteels acabó estableciéndose definitivamente en ese país en 1717. Se ganó la vida como pintor especializado en naturalezas muertas, con dedicación preferente al género floral, y también en pintura animalística, sobre todo de aves. Ejerció asimismo de grabador y diseñador textil.

La obra de este creador conservada en el Museo está firmada y representa un exuberante ramo de flores alrededor de un gran jarrón.

Alfonso E. Pérez Sánchez, responsable de la primera catalogación de esta pieza, advirtió de la presencia en el cuadro de «un gran vaso de cristal sobre un antepecho de piedra». Sin embargo, aunque el estado de conservación de la pintura no permita apreciarlo con claridad, una observación aguda y pausada apunta, de un lado, a la representación de un jarrón cerámico, del que se vislumbran la base, una parte del cuerpo y un trozo de la boca; y, de otro lado, a la indudable plasmación de un pedestal de piedra poliédrico, probablemente hexagonal.

Los ramaletos de flores, conformados por rosas, tulipanes, nardos, narcisos y peonías, destacan del fondo oscuro en forma de guirnaldas que se superponen unas a otras envolviendo al recipiente por entero. Este recurso, del que hasta ahora no se tuvo certeza en esta obra, fue empleado por otros admirados pintores flamencos como Jan Baptist Bosschaert. Esta disposición de las flores lleva a una densidad y dinamismo muy característicos del barroco culminante.

Una luz con foco cenital izquierdo incide en el eje vertical del conjunto floral, pautando la composición y contribuyendo hábilmente al efecto de profundidad. Por otra parte, el tratamiento cromático, armonizado en una tonalidad cálida, con predominio de rojos y blancos, confiere unidad a la compleja estructura floral.

El hecho de que la pintura muestre las flores muy abiertas, justo a punto de perder sus pétalos, da pie para sospechar acerca de la transmisión de un mensaje moralizante —relacionado con la fugacidad de la belleza— lo que permitiría reconocer en el lienzo una implícita *vanitas*.

La pintura del Museo de Asturias, de imprecisa cronología —dado el actual estado de conocimiento del autor y su producción—, tiene estrecha correlación con la *Naturaleza muerta con flores*, que del mismo Peter Casteels III posee la colección de Mompesson House, en Wiltshire. La proximidad de formatos e iconografías hace pensar incluso en la posibilidad de un hermanamiento.

/ GABINO BUSTO HEVIA





I-D | Rococó
y Neoclasicismo.
Siglo XVIII e inicios
del XIX

49 MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ DE RIBERA

(Oviedo, 1679-Madrid, 1734)

Retrato de Felipe V, h. 1712

- Óleo sobre lienzo, 83 × 63,5 cm
- Adquisición en 1998
- Cód. obra: 289

Aunque nació en Oviedo, Miguel Jacinto Meléndez, tío del famoso bodegonista Luis Meléndez, fue probablemente el pintor español más importante de los que trabajaron en Madrid en el primer tercio del siglo XVIII. Pintor del rey Felipe V, su obra es muy representativa de un periodo de transición en el que conviven los últimos coletazos de la gran escuela barroca madrileña con la implantación en la Corte de los gustos de la escuela francesa que se impuso con la llegada del francés Jean Ranc como retratista oficial del Rey.

Su obra está ligada al momento histórico que le tocó vivir y, en gran parte, la constituyen los numerosos retratos de los miembros de la familia real: Felipe V, el primer representante de la dinastía borbónica española, sus dos esposas y sus hijos. Aún en plena Guerra de Sucesión a la Corona de España, era fundamental dar a conocer la imagen del nuevo Rey de origen francés a los españoles, por lo que se pintaron cientos de retratos del monarca que presidían los organismos oficiales, las casas de sus partidarios como testimonio de fidelidad, se regalaron a los militares en agradecimiento a los servicios prestados en la guerra, etcétera.

En este retrato temprano, Felipe V viste a la francesa una casaca de un intenso color rojo adornada con grandes bordados en oro, corbatín de encaje y cubre la gran peluca blanca con un elegante sombrero de tres picos. A pesar de no llevar media armadura bajo la casaca, como ocurre en otros casos, sujetada con la mano derecha el bastón de mando de mariscal indicando su condición de guerrero. Le cruza el pecho la banda azul de la orden francesa del Saint Esprit y, apenas visible, ostenta también el Toisón de Oro. Forma pareja con un retrato de su primera esposa, María Gabriela de Saboya, también propiedad del Museo de Bellas Artes de Asturias.

/ ELENA M. SANTIAGO PÁEZ



50 MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ DE RIBERA

(Oviedo, 1679-Madrid, 1734)

Alegoría de Asia, 1717-1720

- Óleo sobre lienzo, 100,5 × 96 cm
- Adquisición en 2004
- Cód. obra: 5799

Este cuadro es el único que se conoce de Miguel Jacinto Meléndez que no sea un retrato o una pintura religiosa pues, hasta ahora, no se han localizado ni su pareja, una *Alegoría de África*, ni las otras dos *Alegorías de Europa y América* que pintó Nicola Vaccaro.

Se identifica la preciosa figura femenina como una Alegoría de Asia por el ramo de flores que lleva en la mano, el incensario aludiendo a las esencias que venían de Oriente y, sobre todo, por el camello, que siempre se asocia con este continente. Meléndez le ha añadido un cuerno de la abundancia a los pies, del que salen ricos tesoros: collares de perlas, cadenas de oro, medallas y monedas, y ha inventado un curioso tocado en el que se combina una preciosa corona de flores, pintadas con la maestría que caracteriza al artista y tan abundantes en sus cuadros religiosos, con un gorro de seda en forma de casco que recuerda a los que se suponía que llevaban los turcos y del que cuelga un velo de fina seda.

La riqueza de las sedas del traje y de las joyas de la mujer, pintadas con brillantes colores, unas veces con largas y valientes pinceladas y otras con gran minuciosidad para representar los ricos bordados de oro que cubren la falda blanca, hacen que la figura se destaque poderosamente contra el fondo oscuro de lo que parece una cueva. La sabiduría del empleo de la luz, que incide sobre los atributos que la identifican como Asia y la fragilidad y la gracia de la mujer, convierten a esta obra en un claro ejemplo de lo que será el rococó.

Aunque el cuadro no está fechado, posiblemente Meléndez y Vaccaro pintaron las Cuatro partes del Mundo antes de 1720 pues Nicola Vaccaro murió en febrero de este año y el cuadro de Asia ya estaba colgado en el salón de Grandes del Alcázar de Madrid en 1721.

/ ELENA M. SANTIAGO PÁEZ



51 MIGUEL JACINTO MELÉNDEZ DE RIBERA

(Oviedo, 1679-Madrid, 1734)

Retrato del marqués del Vadillo, 1729

- Óleo sobre lienzo, 200 x 140 cm
- Adquisición en 1984
- Cód. obra: 81

Don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre (San Andrés de Soria, 1646-Madrid, 1729) durante los reinados de Carlos II y Felipe V demostró ser un excelente y honrado gestor como corregidor de importantes ciudades de Castilla y Andalucía. El rey Borbón le concedió el título de marqués del Vadillo en 1712, en agradecimiento a los servicios prestados durante la Guerra de Sucesión a la corona de España y en lo sucesivo ocupó otros cargos muy importantes en la Administración. Desde 1715 hasta su muerte en 1729 fue corregidor de Madrid, centrando su gestión en mejorar la ciudad no sólo desde el punto de vista de la salubridad y la seguridad, sino en su embellecimiento.

A su muerte se sacó una mascarilla de su rostro que serviría de modelo para el retrato póstumo que habría de colocarse en la Ermita de la Virgen del Puerto en Madrid, fundada por él, y que se encargó al pintor Miguel Jacinto Meléndez.

El marqués viste rigurosamente de negro, como lo hicieron la mayoría de los cargos públicos españoles hasta fechas muy avanzadas del reinado de Felipe V, apoya la mano derecha en el bastón de corregidor y en la izquierda sostiene unos guantes de cabritilla blancos que contrastan con la negra casaca, lo mismo que la corbata y los puños de encaje. Lo más interesante del cuadro es la cabeza. Un foco de luz ilumina el lado izquierdo de la cara en una gradación de arriba abajo destacando aún más la enorme frente en alusión a la inteligencia del personaje y en ella se aprecia el más mínimo detalle del modelado; unos ojos vivísimos miran directamente al espectador, cosa curiosa al tratarse de un retrato póstumo. La descarnada nariz proyecta una gran zona de sombra sobre su mejilla izquierda contribuyendo a atraer la atención hacia el ojo iluminado que queda por encima. Por el contrario, la boca desdentada queda desdibujada al estar en un plano un poco hundido. Meléndez demuestra aquí su excelente calidad como pintor de retratos y como tal lo debían considerar en su época al encargarle el de un personaje tan importante.

/ ELENA M. SANTIAGO PÁEZ



52 LUIS EGIDIO MELÉNDEZ (Nápoles, 1716-Madrid, 1780)

Bodegón con sandía, uvas, queso, pan, manzana y recipientes, h. 1772
 · Óleo sobre lienzo, 48 × 34,5 cm
 · Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
 Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
 · Cód. obra: 1801

Luis Meléndez es una de las personalidades artísticas más excelsas y singulares del siglo XVIII español. Este pintor formó parte de una importante familia de creadores de ascendencia asturiana. Su padre, nacido en Oviedo, fue el artista Francisco Antonio Meléndez, especializado en miniaturas; y su tío, Miguel Jacinto Meléndez, también ovetense, llegó a fungir como pintor de cámara del rey Felipe V. Sus hermanos Clara, Ana y José Agustín, y su sobrina Francisca, ejercieron también como pintores.

Luis Meléndez colaboró con su padre y fue alumno y ayudante del pintor francés Louis Michel van Loo. Trabajó la miniatura y el retrato, pero se especializó en la naturaleza inerte. Su dedicación y maestría en este género le permitió atender a una clientela particular y asumir un relevante encargo del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, con destino a su Gabinete de Historia Natural.

Los siete bodegones de Meléndez que conserva el Museo de Bellas Artes de Asturias —uno de ellos depósito del Museo del Prado—, forman uno de los conjuntos artísticos de mayor alcance internacional de cuantos conserva y expone el Centro asturiano.

Obra maestra de este grupo es el *Bodegón con sandía, uvas, queso, pan, manzana y recipientes*. Encima de una sencilla mesa de madera hallamos, en primer término, una manzana y una rosca de pan; detrás, un trozo de queso curado y un racimo de uvas negras; en último término, una gran sandía al lado de una jarra de barro cocido —probablemente de Alcorcón—, tapada por un vaso de vidrio que parece tener doble asa. Estos motivos, algunos de ellos recurrentes en el corpus del pintor, dan la impresión de estar dispuestos de forma casual, pero en realidad responden a una meditada y armoniosa ordenación de volúmenes, destellos y tonalidades. En efecto, una sagaz coordinación rige la escena. Así por ejemplo, la esfericidad de la manzana encuentra una rima amplificada en la de la sandía, a su vez consonante con la del cuerpo de la jarra. De otro lado, los sutiles reflejos de las uvas tienen su maridaje en los del vaso de vidrio.

Las formas reciben un tratamiento pictórico muy virtuoso, preciso y analítico, que hace de Meléndez uno de los más eminentes pintores de calidades de la historia del arte.

La racionalidad compositiva, el verismo y la atención otorgada a los productos agrícolas conectan este trabajo con numerosas aspiraciones y mentalidades del Siglo de las Luces.

La pintura hace pareja, probablemente, con el *Bodegón con botella, jarra, tejoleta, panes y cuchillo* (h. 1772), pieza presente también en la colección del Museo de Bellas Artes de Asturias.

/ GABINO BUSTO HEVIA



53 LUIS EGIDIO MELÉNDEZ (Nápoles, 1716-Madrid, 1780)

Retrato de hombre, h. 1760

- Óleo sobre lienzo, 89 × 60 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1800

Esta obra, catalogada por Alfonso E. Pérez Sánchez en 1995 como *Retrato de un desconocido*, es una de las pinturas más enigmáticas de las colecciones del Museo. Atribuida a Luis Egidio Meléndez por el referido profesor, al igual que por otros investigadores, la reconocida historiadora del arte y conservadora de museo Eleanor May Tufts, llegó a defender la tesis de que se trataba de un *Autorretrato* del propio Meléndez, una vez hubo estudiado y cotejado la obra con el *Autorretrato* que de ese artista atesora el Museo del Louvre. De ser cierto ese dictamen, resulta muy chocante, entre otras cuestiones, que el sujeto no exhiba los útiles característicos del oficio de pintor, ni que aparezca ninguna otra referencia explícita al arte de Apeles. Únicamente se ha señalado la semejanza entre el paño blanco que cubre la cabeza del personaje y los tocados con los que algunos artífices de su tiempo aparecen en ocasiones esfigiados, pero esa relación no es argumento suficiente para identificar al retratado como un profesional de la pintura.

El hombre, en la cuarentena, figura de medio cuerpo sobre un fondo oscuro. Girado tres cuartos hacia su derecha, mira con atención al espectador, mientras muestra su brazo izquierdo pegado al cuerpo y flexionado en ángulo recto. Viste camisa blanca y elegante traje de color azulado, compuesto por chupa y casaca de forro grana.

La pintura recoge, ciertamente, la objetividad, el verismo y el rigor característicos de las creaciones de Luis Egidio Meléndez. La lograda articulación anatómica, el modelado soberbio de la cabeza, la estabilidad de la figura, el primor en la representación de las carnaciones y la resolución de las calidades del atuendo en habiliosa paleta de azules y blancos, convierten este trabajo en una pieza muy destacada del retrato dieciochista español.

La mano del personaje, pintada en disposición de haber sujetado algún objeto o en previsión de sujetarlo, acrecienta aún más, si cabe, el misterio que envuelve la obra.

Llama la atención, asimismo, la franqueza de expresión del individuo, no exenta de aflicción y gravedad.

La pieza está pendiente de la realización de estudios físicos, que incluyan la exploración radiológica, al objeto de avanzar más en su conocimiento.

/ GABINO BUSTO HEVIA



54 JOSÉ AGUSTÍN MELÉNDEZ (Madrid, h. 1721/1723-1798)

Autorretrato a los 18 años de edad, 1739-1742

- Óleo sobre lienzo, 39,2 × 31,3 cm
- Adquisición en 1998
- Cód. obra: 803

José Agustín Meléndez siguió el oficio de pintor, al igual que su padre Francisco Antonio Meléndez; su tío, Miguel Jacinto Meléndez; sus hermanas Clara y Ana Meléndez; y su hermano, Luis Egidio Meléndez, el artista más célebre del clan. La propia hija de José Agustín, de nombre Francisca, abrazó también la profesión, protagonizando la tercera generación de esta saga artística de origen ovetense que se extendió durante más de cien años.

Aunque la escasísima obra inventariada de José Agustín Meléndez está centrada en la miniatura y la naturaleza muerta, el Museo pudo conseguir este *Autorretrato* que nos permite conocer la efígie del pintor y su estilo inicial.

En la obra, el artista recurrió a un busto corto sobre fondo oscuro que se esclarece en el lateral derecho. Aparece en edad juvenil, con el cuerpo ligeramente girado hacia su izquierda y la cabeza vuelta hacia el espectador, al que mira con naturalidad, aplomo y firmeza. Luce una copiosa cabellera de pelo negro, que recoge en una coleta anudada con lazo rojo, y viste casaca azul con rameados blancos y galones dorados. Completa su atuendo una corbata sujetada al cuello mediante lazada.

El registro que hace el artista de sí mismo es de una extraordinaria viveza e intensidad, con técnica precisa y diestro modelado. Estos tratamientos coadyuvan a la comunicación de la autognosis llevada a cabo mediante el autorretrato, en la que se detectan asomos de autoestima, sensibilidad y gallardía.

La pieza conecta con la minuciosidad y elegancia de los retratos del pintor italiano Giuseppe Ghislandi, también conocido como Fra Galgario, y posee una calidad que, dada la fecha de ejecución, advierte de la precocidad del artista. De esta manera, este *Autorretrato* de José Agustín Meléndez si bien responde, en general, a una preceptiva tardobarroca, da entrada a nuevos elementos que atienden a una mayor espontaneidad, una expresión más libre y directa, y una revaloración de la personalidad individual del creador.

/ GABINO BUSTO HEVIA



55 MARIANO SALVADOR MAELLA (Valencia, 1739-Madrid, 1819)

Retrato póstumo del padre Benito Jerónimo Feijoo, 1780-1790

- Óleo sobre lienzo, 115,5 × 91 cm
- Depósito del Ayuntamiento de Oviedo en 1991
- Cód. obra: 223

Salvador Maella recibió su formación en la madrileña Academia de San Fernando y la perfeccionó en Roma. A su vuelta a España, bajo la protección de Anton Raphael Mengs —el prestigioso pintor y tratadista neoclásico—, trabajó en varios encargos al servicio de la Corona. Más tarde, llegó a ser director general de la citada Academia y compartió con Goya, su oponente, el título de pintor del rey Carlos IV. Después de la Guerra de la Independencia, debido a su colaboración con José I Bonaparte, perdió todos sus cargos.

La obra pictórica de Maella, muy influida por el ideario estético de Mengs, forma parte del neoclasicismo académico.

Este retrato póstumo, atribuido al pintor valenciano, representa al padre Feijoo (Orense, 1676-Oviedo, 1764), celebérrimo adalid de la Ilustración española, que residió en Oviedo desde 1709 hasta su muerte.

La imagen, en encuadre de tres cuartos de figura, muestra al ilustre erudito en su estudio. Vestido con el hábito de su orden, aparece sentado en un sillón, ante su mesa de trabajo —sobre la que se dispone el recado de escribir, con el cuerpo orientado hacia la izquierda y la cabeza vuelta hacia el espectador. Al fondo, una librería con unos volúmenes y un lujoso cortinaje verde enmarcan la figura a izquierda y derecha, respectivamente.

Maella rememoró al padre Feijoo en una pausa de su tarea de escritor. En efecto, el sabio benedictino sostiene con la mano diestra la pluma sobre el papel, mientras compone con la izquierda un elocuente gesto de indicación o presentación de su actividad intelectual, no de otras acciones que de manera tan variopinta como desacertada se han llegado a especular y difundir. Ese ademán, que Maella retomó en el *Retrato de Juan Sixto García de la Prada* (h. 1795), resulta de importancia capital para desentrañar el sentido de la pintura.

En lo que atañe a la figura del ilustrado, el artista siguió la técnica depurada y pulida de Mengs, inspirándose para el semblante en la iconografía que Palomino había dado a la estampa del docto padre, deudora a su vez de un retrato del pintor Martínez Bustamante. De otro lado, la escenografía del cuadro responde al peso de la tradición barroca.

Este retrato asumió un indudable papel conmemorativo y lo más probable es que haya tenido como primer destino la galería de algún monasterio de la orden benedictina.

Aparte de esta obra, el Museo conserva de Maella otras dos piezas: el boceto y la pintura definitiva de *Esaú vende su primogenitura a Jacob*, de hacia 1790.

/ GABINO BUSTO HEVIA



56 ANGELICA KAUFFMANN (Coire, Suiza, 1741-Roma, 1807)*San José con el Niño*, 1796

- Óleo sobre lienzo, 89,5 × 67,5 cm
- Adquirido en 1980
- Cód. obra: 262

Esta obra representa en el Museo a Angelica Kauffmann, pintora de relevancia internacional, relacionada con los círculos artísticos más avanzados del neoclasicismo, entre los que se encontraba el célebre historiador del arte y arqueólogo J. J. Winckelmann.

Artista precoz, Kauffmann aprendió a pintar con su padre. Trabajó en Florencia, Roma y Venecia, antes de establecerse en Londres. Fue en esta gran urbe donde conoció al pintor Joshua Reynolds —con el que participó en la fundación de la Royal Academy of Art—, y en donde desarrolló la parte más significativa de su carrera. Posteriormente regresó a Italia para asentarse de nuevo en Roma, ciudad en donde falleció.

La obra del Museo fue pintada, precisamente, en la Ciudad Eterna, durante la etapa final de la artista. Kauffmann abordó en el cuadro el tema de san José con el Niño. Se trata de una escena intimista, en la que san José, representado de medio cuerpo, sujetó delicadamente al Niño con la mano diestra mientras le ofrece un platillo de frutos con la izquierda. Jesús, desnudo, aparece sentado en una base recubierta de tela y colocada en una mesa, recogiendo los frutos con ambas manos, al tiempo en que dirige su mirada al espectador.

El motivo artístico de la relación paternofilial de san José y el Mesías adquirió un intenso desarrollo en la iconografía josefina del siglo XVII y mantuvo su continuidad y pujanza, como vemos, en la del XVIII.

En esta obra, la identificación de los frutos ha resultado muy problemática hasta el presente. Sin embargo, todo indica que se trata de un ramillete de olivo —con hojas y frutos coincidentes con la variedad gordal—, ello en indudable remisión al Monte de los Olivos y como prefiguración de la pasión de Cristo. En este sentido, san José no asumiría aquí el papel de padre nutricio del Señor —según se ha venido transmitiendo de manera incorrecta—, sino el de cabeza de familia que participa simbólicamente del sacrificio del Redentor. La completa desnudez del Infante y el paño blanco sobre el que se asienta remachan la elucidación aquí expuesta.

La pintura, de la que se hicieron algunas copias, presenta una factura suave, delicada y vaporosa, que deja traslucir la huella de Bartolomé Esteban Murillo.

El cuadro fue adquirido con toda probabilidad por el coronel asturiano Juan Antonio Suárez Victorero y Robledo (Llastres, Asturias, 1774-1857), caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, para la *Capilla de san José*, en Llastres, de la que era propietario.

/ GABINO BUSTO HEVIA



- 57 FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES** (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)
Retrato de Jovellanos en el arenal de San Lorenzo, h. 1782
 · Óleo sobre lienzo, 185 × 110 cm
 · Depósito del Estado. Adscrito al Museo Nacional de Escultura. Valladolid
 · Cód. obra: 2525

Este es el primero de los dos retratos que Francisco de Goya —uno de los creadores más portentosos de la historia de la humanidad—, pintó del polígrafo, jurista y político asturiano Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744-Puerto de Vega, Navia, 1811). La obra, realizada en Madrid, testimonia la favorable relación que el ilustre personaje sostuvo con el pintor maño.

Goya concibió al retratado al aire libre, en pie y de cuerpo entero, en actitud sosegada y firme, no exenta de altivez, con el brazo derecho en jarras agarrando el bastón, y el izquierdo, paralelo al cuerpo, sosteniendo el sombrero.

Apoyado en el citado bastón, Jovellanos cruza la pierna derecha por delante de la izquierda en gesto de convenida elegancia y distinción. Viste traje de calle con camisa y chaleco de color blanco, casaca verde abotonada al pecho, calzón pardo, medias blancas y zapatos de hebillas plateadas. A la altura del pecho, prendido a la casaca, distinguimos el distintivo de la Orden de Alcántara.

La figura tiene como fondo una marina que comprende el arenal de san Lorenzo, próximo al antiguo Gijón, y su bahía, con un par de buques mercantes cercanos a la costa y otros dos vislumbrados en el horizonte.

La pose del retratado deriva de la estatuaria clásica, especialmente del *Hércules Farnesio* de Lisipo, que Goya llegó a dibujar; y coincide con la de otros retratos italianos y británicos de la misma época.

La obra, de sesgo neoclásico, celebraba sin duda la promoción de Jovellanos al Consejo de las Órdenes Militares, pero es probable que expresara también las preocupaciones del ilustrado asturiano por el progreso de Asturias. De esta manera, la inclusión de los navíos podría aludir al incremento comercial confiado a las actuaciones que Jovellanos planteaba, entre las que se encontraba la apertura de la carretera de Gijón a Oviedo, con su salida a Castilla.

Una radiografía del lienzo, realizada en 2010, reveló la presencia de un retrato subyacente, también de Goya, que la investigadora Manuela Mena, especialista en el pintor, ha identificado como la dama aragonesa María Antonia Gonzaga de Caracciolo, marquesa viuda de Villafranca. Así, esta tela, aparte de sustentar la memoria de Jovellanos, guarda también, probablemente, el primer retrato femenino pintado por Goya.

/ GABINO BUSTO HEVIA



58 FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

Retrato de Carlos IV en traje de corte, 1789,
con renovación en 1799-1801
· Óleo sobre lienzo, 153,5 × 110 cm
· Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
· Cód. obra: 2222

Este extraordinario retrato áulico, surgido de los pinceles de Francisco de Goya, corresponde a Carlos IV (Portici, 1748-Nápoles, 1819), Monarca que sucedió en el trono a su padre Carlos III, y fue proclamado Rey de España el 17 de enero de 1789. Su reinado, marcado por la Revolución francesa, se extendió hasta 1808, año en que abdicó.

En abril de 1789, después de una ascendente carrera en la Corte, Goya recibió el nombramiento de pintor de cámara, disponiéndose a ejecutar las regias efigies. Es muy probable que con este *Retrato* del Museo de Bellas Artes de Asturias y el de su pareja, el *Retrato de la reina María Luisa de Parma*, conservado en el Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar (Zaragoza), el pintor creará los prototipos para establecer la imagen oficial de los Reyes. El primer estado de ambas obras debe datarse en el referido año 1789, pero las piezas recibieron sendas reformulaciones entre 1799 y 1801, cuando Goya pasó a fungir en la Corte como primer pintor de cámara.

El *Retrato de Carlos IV* aquí recogido, probablemente ejecutado del natural, muestra al Soberano de pie, sobre fondo oscuro, en encuadre de tres cuartos y mirando al espectador. Lleva traje de seda azul bordado en plata, chaleco y camisa blancos, corbata enrollada al cuello y banda de la Orden de Carlos III (blanca y azul), superpuesta a las de San Jenaro (roja) y Saint Esprit (azul). Resultan asimismo destacables, a la altura del pecho, la placa de la Gran Cruz de la mencionada Orden de Carlos III; al cuello, colgando de una cinta roja, la insignia de la Orden del Toisón de Oro; y, sujetado a la cintura, un espadín del que distinguimos la empuñadura. El Rey sujetó con la mano derecha un bastón de mando, mientras apoya la izquierda en la cadera. Al lado del Monarca, encima de una mesa, advertimos la corona sobre el manto púrpura forrado de armiño, símbolos del poder real.

El retrato, gracias a las renovaciones introducidas por el artista en algún momento del mencionado periodo 1799-1801, despliega la distintiva estética, audacia técnica y aguda exploración psicológica que, entre otras dotes, han hecho memorable al pintor aragonés.

/ GABINO BUSTO HEVIA



- 59 FRANCISCO AGUSTÍN Y GRANDE** (Barcelona, 1753-Utrera, Sevilla, 1801)
Virgen con el Niño, san Juanito y ángeles, 1784
 · Óleo sobre tabla, 41,8 × 36,4 cm
 · Adquisición en 2001
 · Cód. obra: 2605

El artista catalán Francisco Agustín y Grande recibió su formación en la Real Academia de San Fernando (Madrid). Estudió también bajo la protección de Mengs y completó su aprendizaje como pensionado en Roma. De vuelta a España recibió el nombramiento de pintor de cámara del rey Carlos IV.

La obra que nos ocupa —un óleo sobre tabla—, fue creada durante la estancia del artista en Roma. Se trata de uno de los trabajos que el pintor remitió a España en 1784, con destino a José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca, el poderoso secretario de Estado que, fungiendo en Roma como embajador español ante la Santa Sede, había recibido la encomienda de tutelar al grupo de pintores pensionados, entre los que se encontraba el joven Agustín. La tabla lleva al dorso una dedicatoria del artista a ese relevante político español.

El tema central de la obra es la Virgen con el Niño y san Juanito, iconografía recurrente en el arte cristiano. La Virgen, frontal y sedente, sostiene al Niño en su regazo. En la parte inferior izquierda, de espaldas, actúa san Juanito. Al fondo, un ángel adolescente en actitud orante ocupa el flanco izquierdo, mientras dos ángeles niños asoman, risueños, por el derecho.

El Niño Jesús, desnudo, parcialmente cubierto por un paño blanco, asie en su mano derecha uno de los atributos de san Juanito, la Cruz de cañas con la filacteria «ECCE AGNUS DEI» («Este es el cordero de Dios»), y porta en la izquierda una rosa. La aparición conjunta de estos elementos remite a la futura pasión del Redentor.

La pintura presenta una tectónica muy estable al recurrir a un gran triángulo para encajar a la Virgen, y contener dentro de éste otro más, de coincidente base, destinado a encofrar las figuras de los sagrados Niños. En la obra, la influencia de Mengs resulta notoria en la remisión a los modelos rafaelinos; la técnica ceñida y preciosista; la tersura de la superficie pictórica y el lustroso y refinado colorido, bien próximo al esmaltado de un joyel.

La tabla presenta un fin devocional de carácter privado y es ejemplo del neoclasicismo académico que, bajo el influjo de Mengs, desarrollaron varios artistas españoles durante el último tercio del siglo XVIII.

/ GABINO BUSTO HEVIA



60 VICENTE LÓPEZ PORTAÑA (Valencia, 1772-Madrid, 1850)

La reina María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, 1816

- Óleo sobre lienzo, 72,5 × 57,5 cm
- Adquisición en 2002
- Cód. obra: 4402

Está retratada de busto corto a sus diecinueve años, ante un fondo de celaje rasgado de nubes. Viste a la moda imperio, peinada con el cabello ensortijado ceñido por una diadema y luce un traje de terciopelo rojo, de talle alto y amplio escote, bordeado de un delicado encaje, como las mangas, adornadas con rosetas bordadas en relieve con hilo de oro. Lleva un collar de perlas y sobre el pecho ostenta la placa y banda de la orden portuguesa de Cristo, junto a la banda de la orden española de María Luisa, además de la insignia ovalada de la orden femenina austriaca de la Cruz y la Estrella.

La infanta portuguesa María Isabel de Braganza (1797-1818) fue la segunda esposa del rey Fernando VII, con quien casó el 28 de septiembre de 1816. Murió apenas dos años después, tras dar a luz a una niña que apenas vivió unos meses. Mujer de refinada cultura, inteligente y sensible, influyó decisivamente en el ánimo de su regio esposo para que se decidiera a crear el Real Museo de Pintura y Escultura, que abriría finalmente sus puertas un año después del fallecimiento de la reina. Fernando VII esperó con verdadera expectación la llegada a la Corte de su nueva esposa, para quien mandó decorar en el Palacio Real un fastuoso tocador con grisallas pintadas por Goya y el propio Vicente López, entre otros, equipado con un riquísimo ajuar de mobiliario y platería.

El presente retrato es uno de los cinco que Vicente López realizó de su mano al poco de llegar la joven reina a la Corte de Madrid, inaugurando un formato enmarcado en óvalo que el pintor continuaría después para otras efigies familiares. En él se destila el refinamiento más virtuoso de la técnica exquisita de este maestro valenciano, tanto en la reproducción verdaderamente táctil de las calidades y texturas de los tejidos, como el terciopelo o los encajes, el modelado metálico de las condecoraciones o los brillos sutiles del cabello, mostrando su especial habilidad para el suavísimo modelado de las carnaciones, visible tanto en el tornado de los brazos como, sobre todo, en la graduación de las sombras que modelan el cuello y la parte izquierda del rostro de la malograda soberana portuguesa. Conserva su marco original.

/ JOSÉ LUIS DÍEZ



61 ANTONIO SOLÁ (Barcelona, 1780-Roma, 1861)*Busto de dama*, 1830

- Esculpido, escayola, 75 × 50,3 × 32,5 cm
- Adquisición en 2009
- Cód. obra: 9271

Obra de uno de los escultores más destacados del panorama español que, pensionado en Roma en 1803, decidió instalarse en la Ciudad Eterna hasta su fallecimiento. Excepcional representante del arte neoclásico, se decantó por las referencias tomadas del mundo griego y del maestro Thorvaldsen, y estableció una estrecha relación con los protagonistas del ambiente artístico del momento en Roma.

Llegó a tener un gran reconocimiento, ingresando en 1834 en la «Academia de los Virtuosos del Panteón». Fue, junto con el escultor danés Thorvaldsen, del que tanto aprendió, uno de los dos únicos escultores extranjeros que llegaron a ser presidentes de la reputada Academia de San Luca en Roma de 1838 a 1840.

Además de su carrera artística, se lo nombró en 1831 director de los pensionados españoles en la Ciudad Eterna, tarea a la que dedicó, hasta el fin de sus días, todos sus esfuerzos y su implicación personal para superar las continuas trabas burocráticas en la vida de los pensionados, y en la suya propia.

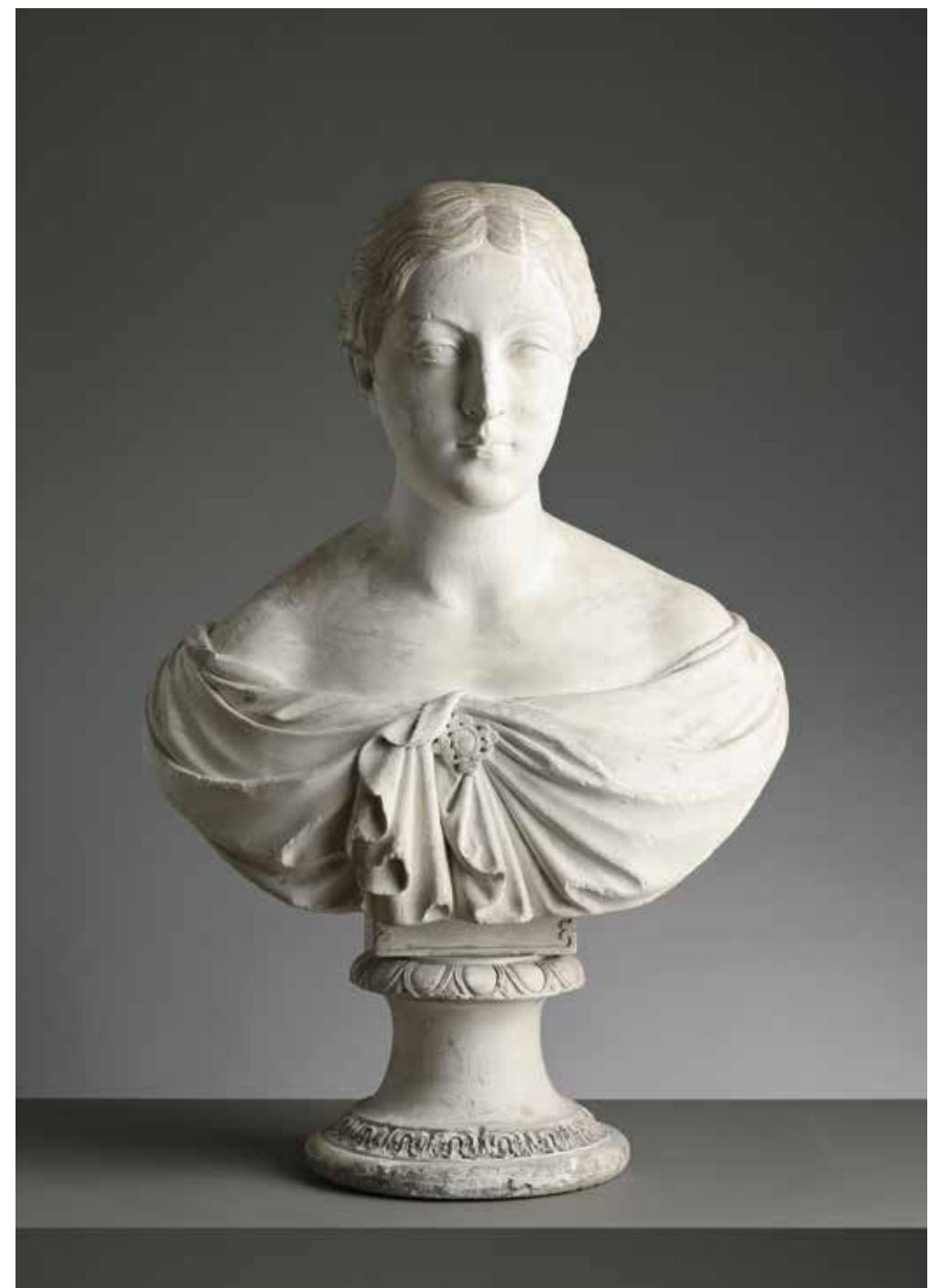
En España se conservan varias obras suyas en diversas ciudades, destacado por su importancia monumental el grupo *Daoíz y Velarde* en la plaza del 2 de Mayo de Madrid.

Recibió encargos oficiales y privados, fundamentalmente de la Iglesia y del ambiente nobiliario, como la familia Torlonia, siendo su más destacado comitente en Roma el XIV duque de Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart. Quizá en este contexto pudo realizar el sobrio *Busto de dama* del Museo de Asturias, que lleva un peinado con el cabello ondulado y trenza a modo de moño bajo, siguiendo una moda muy poco habitual en España, pero más común, al parecer, en el entorno italiano.

Cubre ligeramente los hombros con una especie de chal, sujetado por una sencilla joya a modo de prendedor. Es presumible que se tratara de una piedra central en cabujón con una montura dorada.

Se trata de una obra inédita, que no figura en la bibliografía especializada del escultor, testimonio de un artista ya consolidado, y relativamente excepcional, ya que se centró, sobre todo, en esculpir temas mitológicos, históricos o alegóricos, y los retratos que realizó fueron, en su gran mayoría, masculinos. Responde a su estilo de gran calidad en la ejecución técnica, y de cierta frialdad en el estudio psicológico de sus retratados.

/ LETICIA AZCUE BREA





I-E | Arte del siglo xix

62 JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA Y BOCALEGRA

(Sevilla, 1791-Madrid, 1865)

Santa Catalina de Alejandría, 1854

- Óleo sobre lienzo, 153,3 × 104 cm
- Adquisición en 2003
- Cód. obra: 4995

La producción religiosa de este pintor es muy abundante y diversa, y en ella destacan las obras que representan a las santas mártires de los primeros siglos del cristianismo, destinadas sobre todo a la devoción privada. El esquema suele ser similar: sobre un fondo oscuro, la santa es representada hasta las rodillas y su cabeza inclinada forma una diagonal con la apertura del cielo, desde el que se asoman numerosos angelitos. Ellos anuncian la gloria que alcanzan quienes han dado su vida por defender a Cristo. Catalina de Alejandría (siglo IV) sufrió varios tormentos, como muestra esta obra. Primero fue azotada por orden del emperador romano Majencio, quien no logró que renegase de su fe. Por ese motivo, Gutiérrez representa a un ángel liberándola de las ataduras tras recibir este castigo, cuyas secuelas aún se observan en su rostro. Posteriormente fue sometida por dos veces al martirio: la rueda dentada de la izquierda alude al primero de ellos, que no logró su objetivo, pues Catalina salió indemne. La espada que apoya sobre su rodilla el ángel de la derecha alude a su decapitación, que le permitió alcanzar la palma del martirio. Este símbolo es también portado por este ángel, que se inclina ante la santa compadeciéndose de su sufrimiento.

El cuadro pertenece al periodo de plena madurez de este artista sevillano, uno de los más destacados del romanticismo español, cuya carrera se desarrolló desde 1833 en Madrid. Gutiérrez, de hecho, incluye el nombre de la ciudad al poner su firma en la rueda. La obra muestra la influencia de Bartolomé Esteban Murillo, cuyo estilo le sirvió de base. Gutiérrez se convirtió, junto a su paisano Antonio María Esquivel, en uno de los principales defensores de la recuperación del maestro barroco para la pintura contemporánea de la primera mitad del siglo XIX. A Murillo remiten la técnica esponjosa, el diseño y colorido de los ropajes, la calidez de las entonaciones —sobre todo de los dorados del cielo— y la delicadeza y dulzura de los afectos y de los rasgos humanos. Estos últimos son especialmente intensos en la santa y el ángel que se arrodilla ante ella ofreciéndole su consuelo.

/ PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA



63 RAFAEL TEGEÓ (Caravaca de la Cruz, Murcia, 1798-Madrid, 1856)

Caída de Faetón, 1830-1832

- Óleo sobre lienzo, 43 × 27,5 cm
- Adquisición en 2003
- Cód. obra: 4460

Se trata del boceto preparatorio para la pintura al temple de un techo del Palacio Real de Madrid. Su autor, Rafael Tegeo, se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y amplió sus estudios en Roma. De vuelta a España, realizó una ascendente carrera que culminó con el nombramiento de pintor de cámara de la reina Isabel II. Este creador cultivó varios géneros pictóricos, destacando especialmente en el retrato. A lo largo de su trayectoria pasó de un neoclasicismo tardío a una estética de orientación romántica.

La pintura expuesta en el Museo narra el momento culminante del mito clásico de Faetón o Faetonte. Este personaje, hijo del Sol y Clímene, en la dilucidación de su identidad, quiso conducir por un día la cuadriga de su progenitor. Desoyendo los consejos paternos, que intentaban disuadirlo de esa arriesgada empresa, el joven Faetón subió al carroje y emprendió el vuelo. Al poco, la impericia y el pánico hicieron que el imprudente auriga perdiera el control del carro. Desorbitados los caballos y equivocada la ruta, la tierra comenzó a sufrir abrasamientos. Para detener la hecatombe, Zeus, rey de los dioses, lanzó un rayo a Faetón, provocando su caída y muerte.

El boceto del Museo de Bellas Artes de Asturias muestra un luminoso celaje en el que Faetón, ligeramente cubierto por un paño rosa, resulta violentamente arrojado del carro del sol y cae al vacío en posición invertida. Detrás de él patean, desbocados e inestables, cuatro caballos de capa castaña. Al fondo, se vislumbra, descompuesto, el carro dorado.

Tegeo emplea recursos barroquizantes, como la composición en diagonales y la plasmación de escorzos, especialmente en los animales, al objeto de enfatizar el caos provocado por el vuelco del carroje y la sensación de precipitación de la cuadriga hacia el espectador.

Se ha señalado como fuente de inspiración de este trabajo la pintura mural que del mismo tema se encuentra en la Galería Borghese, obra de Francesco Caccianiga —que Tegeo pudo conocer durante su estancia en Roma-. Igualmente, dos estampas, una del mismo asunto, y otra con La caída de Ícaro, ambas pertenecientes a una edición de *Las Metamorfosis* de Ovidio, publicada en París en 1769, con sendos dibujos y grabados de Charles Eisen y Denis Née, respectivamente, presentan concomitancias con la pieza que nos ocupa.

La fábula de Faetón, que tiene cierta afinidad en la mitología cristiana con la historia de Lucifer, ilustraba, entre otras moralejas, acerca de los riesgos que la indagación del origen, la soberbia y la temeridad pueden llegar a entrañar.

/ GABINO BUSTO HEVIA



64 FRANCISCO PÉREZ DEL VALLE (Bones, Ribadesella, Asturias, 1804-Madrid, 1884)

Cupido, 1864

- Esculpido, mármol, 79,5 × 29 × 21,5 cm
- Adquisición en 1996
- Cód. obra: 1522

Este escultor asturiano, vinculado desde su formación y durante toda su vida a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde desempeñó varios cargos, llegó también a ser escultor honorario de Cámara en 1843, y segundo escultor de Cámara en 1858.

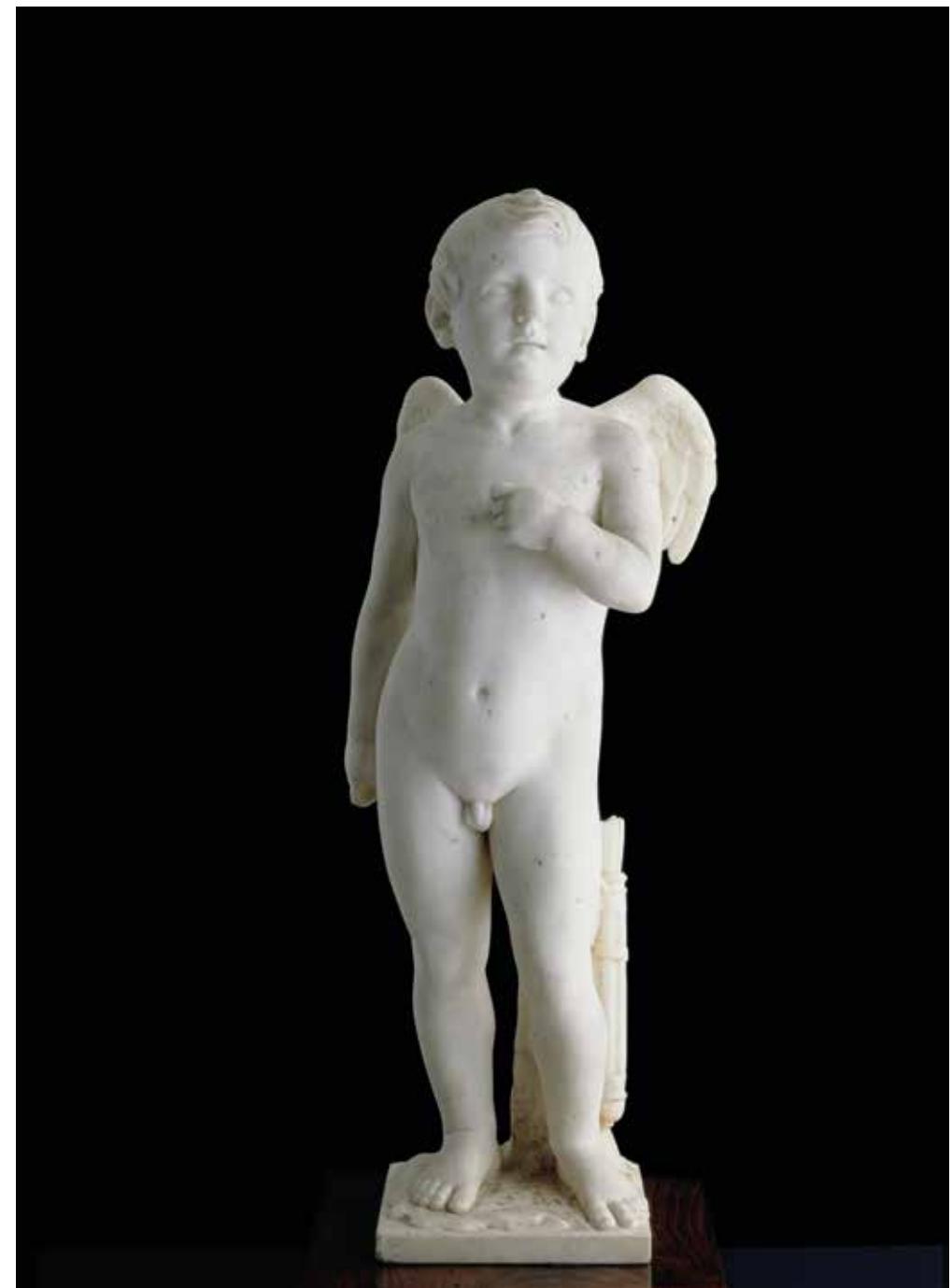
Vivió siempre en Madrid, desde que se instalara en la capital en 1826. No parece que, como la mayoría de artistas de su generación, tuviera la oportunidad de una estancia en Roma, lo que explica también su clasicismo más académico.

Junto a la realización de temas mitológicos, y algún ejemplo de escultura religiosa, se especializó, principalmente, en los retratos de corte, destacando en la ejecución de los bustos de la reina Isabel II y de su esposo Francisco de Asís —y en especial el del Rey consorte de cuerpo entero en 1849—, así como en retratos de diversos miembros de la familia real y de políticos, militares e intelectuales, género en el que procuró acentuar sus rasgos más característicos, aunque siempre con un cierto toque de idealización. La mayor parte de estos bustos se conservan en importantes instituciones como el Museo del Prado, Patrimonio Nacional, el Senado o el Museo del Ejército, y fueron ejecutados no solo en mármol, sino también en bronce y hierro, fundidos en la Fábrica de Trubia (Asturias) entre 1846 y 1856, en los momentos en que esta industria contó con una sección artística.

En 1864 esculpió, distanciándose del resto de su producción, un delicado *Cupido*, en el que mostró la continuidad con la tradición de los niños realizados en estilo neoclásico, con formas suaves, en actitud pensativa y algo lánguida, un refinado tratamiento técnico con una factura de superficies teras y pulidas, y gran minuciosidad en los detalles del estudio del desnudo infantil. Lo representa con sus atributos, alado y con el carcaj con las flechas a sus pies en la parte posterior. Se advierte una pequeña desproporción entre las partes del cuerpo, quizás por estar menos habituado a este tipo de asuntos.

Es probable que este tema le interesara dentro de la iconografía con resabios neoclásicos, y que hiciera varias versiones ya que, unos años antes, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856 presentó una composición titulada *Cupido en observación*.

/ LETICIA AZCUE BREA



- 65 GENARO PÉREZ VILLAAMIL** (El Ferrol, La Coruña, 1807-Madrid, 1854)
Una procesión en la catedral de Oviedo, 1837
 · Óleo sobre lienzo, 101 × 71 cm
 · Donación de Plácido Arango Arias en 2017
 · Cód. obra: 11010

Este óleo fue realizado tras uno de los viajes de Villaamil por Asturias y se relaciona con otras interpretaciones de la Catedral de Oviedo o *Sancta Ovetensis*, particularmente con una hojalata conservada en el Museo del Prado y con una tinta y acuarela sobre papel que pertenece a los fondos del Museo de Bellas Artes de Asturias, ambas datadas en torno a 1837. Muestra una fantasía arquitectónica inspirada en la ciudad y en la Catedral de Oviedo ante la que se desarrolla una procesión ambientada en el siglo xvi. La torre del templo es el eje de la composición, ligeramente descentrado hacia la izquierda, y el único elemento «exacto» o real del lienzo, aunque los pináculos son más altos y están aparentemente más separados del cuerpo central. El resto de las arquitecturas están construidas a partir de motivos dispares, basados en otros edificios góticos o inventados y combinados con un personal eclecticismo. En cuanto a la plaza, que se representa redimensionada, aparece recorrida de derecha a izquierda por una procesión, cuyos integrantes comienzan a penetrar en el templo a través de una puerta situada a la izquierda de la escena, por donde ya desaparecen la cruz de guía y los dos ciriales de apertura. En ella se ha identificado el paso de la Virgen barroca de la Soledad, que es procesionado durante la Semana Santa. Como en otras escenas pintadas por el artista, predomina la variedad de tipos que, al igual que el ajuar litúrgico, son tratados con precisión y una gran variedad cromática pese a la brevedad de la técnica.

La escena, de colorido cálido y brillante, ha sido pintada con gran riqueza matérica y aparece envuelta por una característica luz dorada, que baña especialmente la parte central de la composición. La portada del edificio y la torre son además tratadas con sus habituales y efectistas filigranas de pasta pictórica, que enfatizan los puntos de luz y las decoraciones escultóricas. Estos efectos contrastan con los bruscos contraluces de los extremos, que contribuyen, junto a la entonación dorada y la suave coloración del cielo, a generar una atmósfera vaporosa y de ensueño.

Genaro Pérez Villaamil es el más destacado paisajista romántico español. Fue además un extraordinario dibujante y como catedrático de Paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Fernando influyó en toda una generación de paisajistas españoles.

/ MARÍA SOTO CANO



66 FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (Roma, 1815-Madrid, 1894)*Leopoldo Sánchez del Bierzo, 1857*

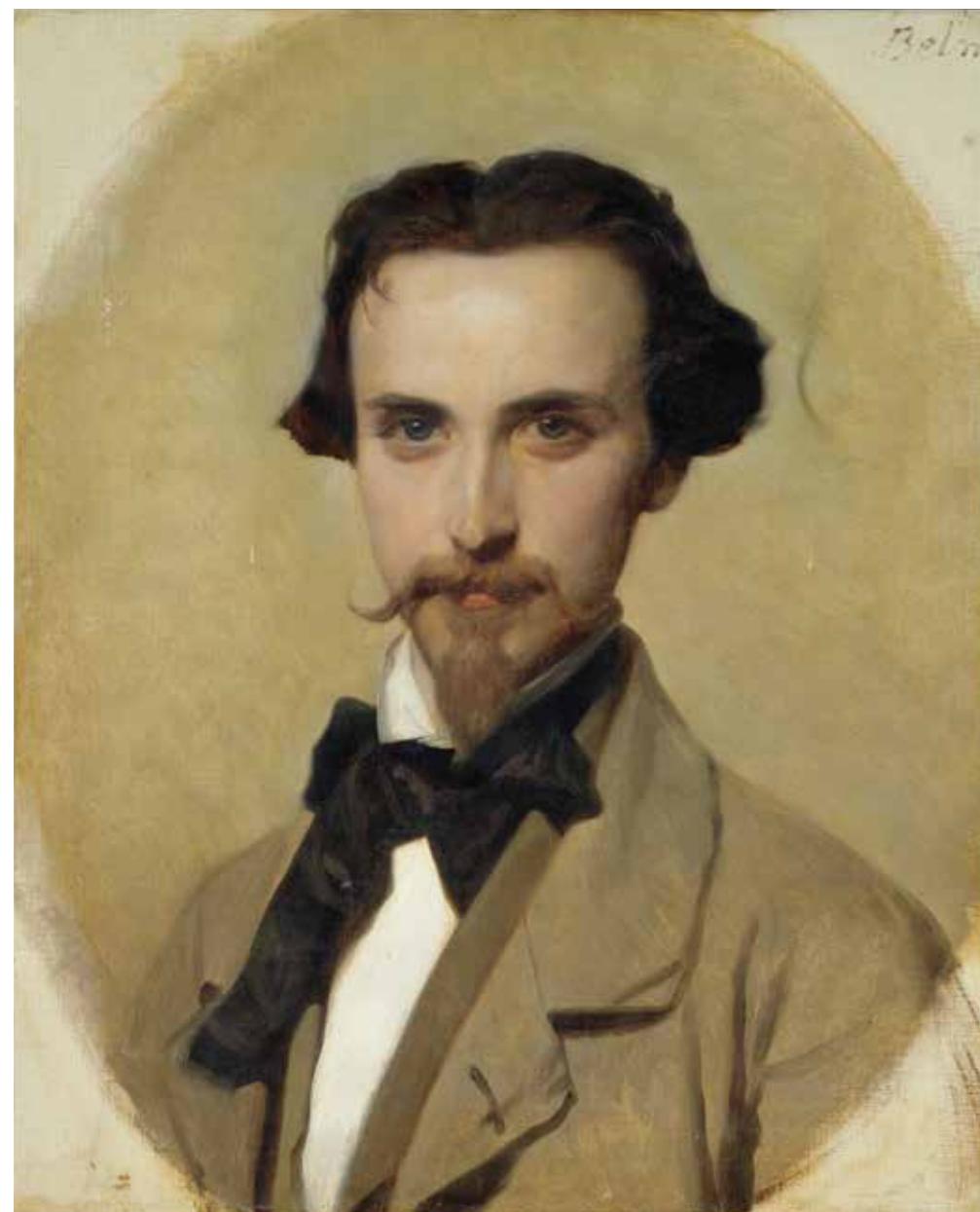
- Óleo sobre lienzo, 53,7 × 43 cm
- Adquisición en 2003
- Cód. obra: 4992

Federico de Madrazo fue el pintor español más destacado de su generación. Su principal dedicación a lo largo de su carrera artística fue el retrato, género en el que obtuvo el máximo reconocimiento. Dos años antes de realizar esta obra el artista había recibido una primera medalla por un conjunto de retratos en la Exposición Universal de 1855 de París, en el momento de mayor plenitud en su carrera. Entre las diversas efigies que abordó tienen gran interés las de otros artistas, fueran amigos, condiscípulos o alumnos a su cargo, en las clases de Colorido y Composición que impartía en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este, de Leopoldo Sánchez Díaz (Villafranca del Bierzo, 1830-1900), conocido por Sánchez del Bierzo, es uno de estos últimos.

Como la mayor parte de estas efigies es de poco más que busto, no presenta ningún objeto o accesorio en el fondo y se concentra únicamente en la expresión y en la indumentaria del personaje, entonces joven alumno del pintor, tratado con inmediatez y con la sobria dignidad propia de su autor. Entonado en elegantes colores castaños, está pintado en óvalo, característica de algunos retratos de esta época del artista, como los de *El pintor Carlos de Haes* (Museo del Prado). En las esquinas sin pintar, ocultas por el marco, aparece la preparación blanca que solía utilizar el pintor. Como era habitual en este género de obras que prodigó Madrazo a lo largo de su vida, la pincelada es amplia y suelta, testimonio de su maestría.

El artista consignó este retrato en la relación de los que había regalado o conservaba en su poder. En esa misma circunstancia estaba otro retrato que le pintó en 1870, en paradero desconocido.

/ JAVIER BARÓN



67 GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES (Murcia, 1823-1894)

La Magdalena con el vaso de perfume, 1865

- Óleo sobre lienzo, 103 × 60 cm
- Adquisición en 2003
- Cód. obra: 4970

Pintor culto y de formación muy completa, en Murcia, Madrid, París (donde frecuentó el estudio de Charles Gleyre) y Roma, fue el más destacado entre los artistas españoles que abordaron el género religioso en la tradición clasicista a lo largo del tercer cuarto del siglo. Esta obra, como la *Virgen del desierto*, que pintó un año antes para el duque de Fernán Núñez, sigue un modelo compositivo de tradición nazarena, en el que la monumental figura ocupa toda la composición bajo un semicírculo que resalta el carácter religioso del motivo. La solidez de la figura, la precisión de su dibujo y el canon de sus proporciones evocan la estatua clásica que el pintor estudió con esmero y que le fue también de utilidad para sus evocaciones del mundo antiguo y de la mitología. La túnica evoca los pliegues rectos del peplo dórico de las figuras clásicas y el fino manto sobre ella recuerda los curvilíneos del *khytón* jónico. Estos últimos se relacionan con los del dibujo conservado en el Museo de Bellas Artes de Murcia, que representa también *La Magdalena con un vaso de perfume* con la postura de los brazos alternada con respecto a esta obra y la cabeza girada al otro lado. El artista, que un año antes (1864) había sido nombrado profesor de dibujo de Figura en los Estudios elementales de la Escuela Superior de Pintura de Madrid, mostró aquí su dominio de esta disciplina, patente en la corrección de las líneas.

El carácter solitario del paisaje parecería acorde con la iconografía de la Magdalena en el desierto, propia de la tradición de la pintura barroca española. Sin embargo, en lugar de aparecer meditando y arrepentida, vestida con harapos junto a un cráneo, Hernández Amores representó su imagen perfectamente vestida con el pomo de perfume alusivo a la escena evangélica en la que ungiría los pies de Jesús. La coloración violácea de las montañas del fondo, junto a la calidad del cielo, parecen inspirados por su conocimiento de la pintura orientalista. Poco tiempo después pintó, también rematado en semicírculo y con similares medidas, *La Magdalena a la puerta del Sepulcro de Cristo* (Murcia, colección particular).

/ JAVIER BARÓN



68 MARTÍN RICO Y ORTEGA (Madrid, 1833-Venecia, 1908)

Vista de Covadonga, 1856

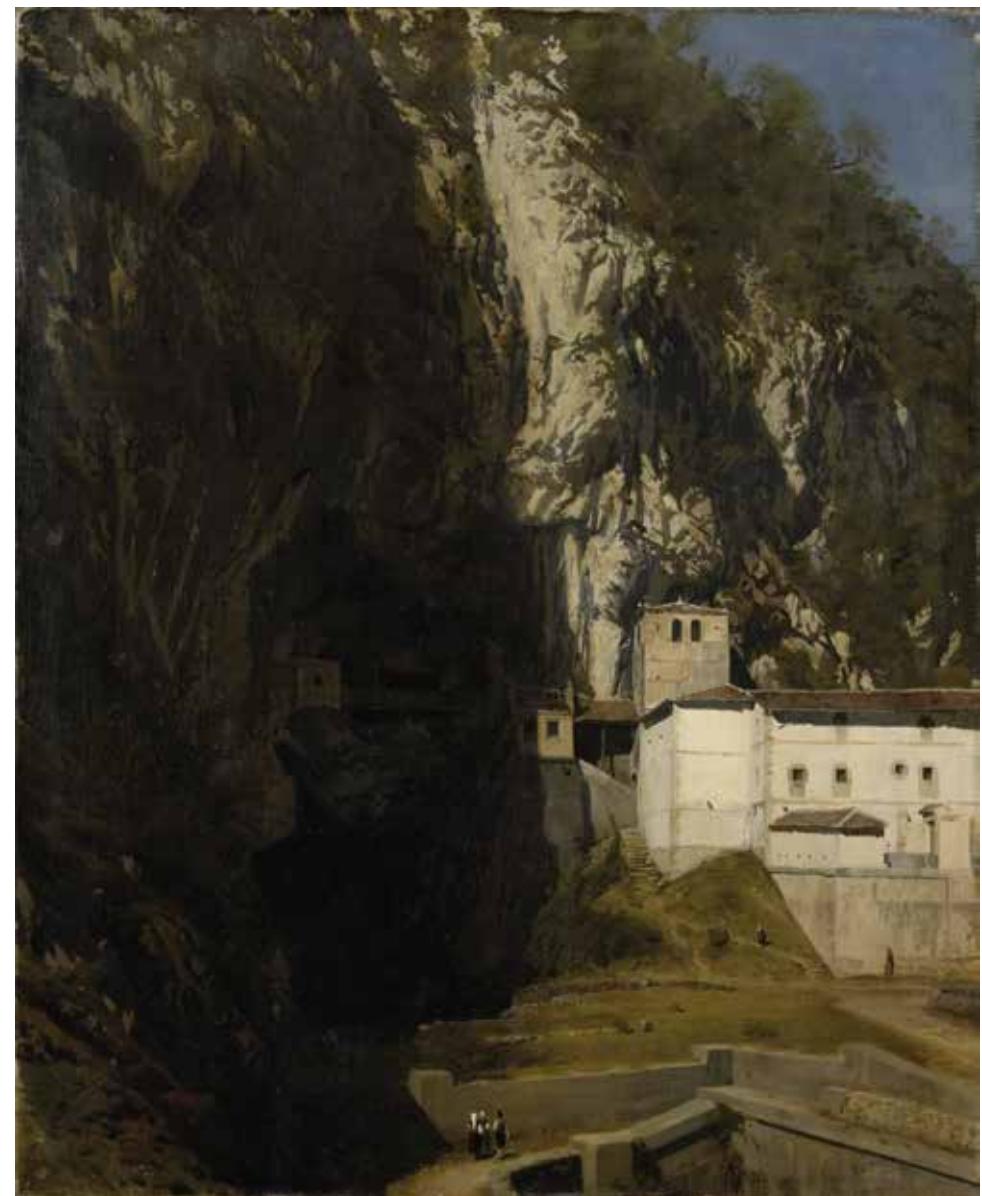
- Óleo sobre lienzo, 83 × 67 cm
- Adquisición en 2011
- Cód. obra: 9735

Martín Rico fue uno de los artistas más destacados e influyentes en el paisaje realista español. Alumno de Genaro Pérez Villaamil, comenzó su trayectoria en la década de 1850 en la tradición del paisaje romántico. Buscaba entonces la naturaleza de la alta montaña, inicialmente el Guadarrama, y después Covadonga y Sierra Nevada, los Alpes suizos y los Pirineos.

Esta pintura fue realizada a partir de los estudios realizados en un viaje a Covadonga en el verano de 1856 en compañía de su amigo y colega el pintor Pablo Gonzalvo, que luego se especializaría en pintura de interiores arquitectónicos. Rico se encontraba en el Santuario el día de la celebración, entonces el 8 de septiembre, e inscribió su firma en el Álbum de visitantes. Allí había pintado el que fuera profesor suyo, Pérez Villaamil, cuya *Cueva de Covadonga* conserva el Museo de Bellas Artes de Asturias y, en ese mismo año de 1856, Luis de Madrazo presentaría a la primera Exposición Nacional de Bellas Artes su gran cuadro *Don Pelayo en Covadonga* (Museo del Prado, depósito en la Real Basílica de Covadonga) y el escultor José Pagnucci su estatua *Don Pelayo* (Museo del Prado, depósito en la Real Academia de la Historia).

A diferencia de la obra de Pérez Villaamil, la aproximación de Rico es realista. La representación con luz de mediodía deja un contraste abrupto entre la parte al sol y la que está en la oscuridad que es, justamente, la Cueva, con la capilla de culto que se había erigido en 1820 y el sepulcro de Pelayo bajo un tejaroz. A pleno sol pintó la Colegiata de San Fernando, con el antiguo camposanto y su osario, elementos que desaparecerían con la reforma que impulsó a partir de su nombramiento en 1868 el obispo de Oviedo Benito Sanz y Forés. En el primer término, sobre el basamento de la Basílica proyectada por Ventura Rodríguez que no llegó a construirse, la pequeñez de dos figuras de mujeres vestidas con trajes de la región y un hombre, tocado con montera picona, contrasta con la dimensión de la Peña Auseva en la que se abre la Gruta, que aparece aún más imponente debido al corte de la parte superior del lienzo. En ella el artista estudió con atención los cambios de color producidos en la roca por la incidencia de la luz.

/ JAVIER BARÓN



69 AURELIANO DE BERUETE Y MORET (Madrid, 1845-1912)*Toledo. El arrabal de Afuera, 1901*

- Óleo sobre lienzo, 58 × 77 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1808

Toledo y sus alrededores fueron los motivos tratados con mayor asiduidad a lo largo de su trayectoria artística por Aureliano de Beruete, el paisajista español más destacado, junto con Darío de Regoyos, de su generación. Desde 1875 acostumbraba a pasar en la ciudad castellana el mes de octubre de cada año, ocupado en reflejar sus distintos aspectos. Entre ellos elegía a menudo puntos de vista situados fuera de la población, de modo que esta apareciera rodeada por su paisaje, lo que ponía de manifiesto la continuidad entre ambos. Así, hacía patente cómo el aspecto histórico y monumental estaba intrínsecamente unido al geológico y paisajístico, cuestión del mayor interés en la visión de España que la renovadora Institución Libre de Enseñanza, de la que había sido miembro fundador, quería transmitir. La elección de Toledo, además, le permitía poner de manifiesto la singularidad de la cultura española cuya triple raíz medieval, cristiana, islámica y judía, había tenido en aquella ciudad su más destacado exponente.

En este caso la elección del barrio de las Covachuelas y la Antequeruela le llevó a pintar en sus distintos planos las casas del arrabal de Afuera, la muralla y, al fondo, tras el Tajo, el Castillo de san Servando, que se recorta contra el cielo. La composición con un horizonte alto, predilecta del artista, le permitió mostrar una gran riqueza de términos, animados los más próximos al espectador por las pequeñas figuras de personas y animales, que completan el carácter de veracidad de esta vista, realizada ante el natural.

Cuando pintó esta obra, en 1901, Beruete no había desarrollado plenamente los principios impresionistas por los que se guio en su etapa posterior y aparecía aún vinculado a la estética de su amigo el pintor Martín Rico, con quien había trabajado en esa misma ciudad, y a su gusto por los tonos muy medidos, matizados con finura. La pincelada suelta y alargada es característica del pintor —artista muy culto, historiador y coleccionista de relieve—, que la estudió con detalle en la obra de Diego Velázquez, a quien había dedicado un libro publicado en 1898.

/ JAVIER BARÓN



70 SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS (Valencia, 1845-Madrid, 1914)

Lucrecia Borgia, h. 1880

- Óleo sobre lienzo, 95,5 × 135,5 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1926

En el último tercio del siglo xix la escuela valenciana fue la más fértil entre los distintos núcleos pictóricos españoles. Muchos de sus artistas tuvieron un contacto directo con Madrid, donde hicieron su trayectoria y llegaron a ocupar puestos de relieve, como fue el caso de Salvador Martínez Cubells, restaurador del Museo del Prado, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y académico de Bellas Artes de San Fernando. Dedicado a la pintura de historia, en la que consiguió dos primeras medallas, y al retrato, abordó también el cuadro de género histórico, de pequeñas dimensiones y ejecución muy cuidada, en el que había destacado Rosales con su *Presentación de don Juan de Austria*. En esa misma orientación Martínez Cubells pintó algunas obras, como *La vuelta del torneo* (Museo del Prado) y esta *Lucrecia Borgia*, en cuya ejecución quizá influyera su representación en el Teatro Real de Madrid de la ópera así titulada de Gaetano Donizetti (estrenada en 1833) en los meses de enero y febrero de 1880, interpretada por el tenor navarro Julián Gayarre y la soprano austriaca Anna d'Angieri, a cuyas fisionomías recuerdan las de los dos personajes que intervienen en la escena, representando a Gennaro y a Lucrecia Borgia. También pudo interesar especialmente al artista el motivo debido al origen valenciano de los Borgia.

Ambos aparecen en la escena séptima del acto segundo, poco antes del final de la ópera, en el palacio de la princesa Negroni en Ferrara. El momento elegido por el pintor es el del reconocimiento de la identidad del protagonista, Gennaro, como hijo de Lucrecia, a la que amenazaba con un cuchillo por haber envenenado a sus amigos. Su sorpresa viene indicada por el movimiento hacia atrás de la figura. El dramatismo de esta anagnórisis, previa solo en unos instantes a su muerte por haber ingerido también él el tóxico, aparece sugerido por la disposición en diagonal de las figuras. Tanto la indumentaria como la arquitectura (con un arco conopial del gótico tardío) y los elementos mobiliarios y decorativos son acordes con la transición del siglo xv al xvi que corresponde al matrimonio de Lucrecia Borgia y Alfonso de Aragón, quien también interviene como personaje en la ópera.

/ JAVIER BARÓN



71 IGNACIO PINAZO CAMARLENCH (Valencia, 1849-Godella, Valencia, 1916)

Baco niño, 1879

- Óleo sobre lienzo, 66 × 130 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1809

Ignacio Pinazo fue uno de los más destacados maestros de la escuela valenciana en el último cuarto del siglo xix. Como tal, y así lo revela esta obra, destacó por la veracidad de su acercamiento al natural, por la inmediatez de la aproximación a sus modelos, por la viveza del colorido y por la fluidez de la pincelada. El motivo de Baco niño había sido uno de los predilectos de los pintores pensionados a Roma, que a menudo siguieron en su interpretación a Mariano Fortuny.

En el caso de Pinazo destaca la sensualidad con la que trató el motivo, del cual realizó otra versión. Una de las dos formó parte del envío del segundo año de pensionado por la Diputación de Valencia. En esta obra y en otras de desnudos infantiles de su primera época, Pinazo se reveló como un extraordinario pintor de niños, faceta que luego aplicaría a los numerosos retratos de sus hijos, especialmente de Ignacio, el menor.

En esta obra, la nitidez y compacidad de la figura, dibujada con toda claridad y modelada con precisión, destaca sobre un primer término y un fondo abocetados. Este contraste, que llevaba a destacar lo esencial, en este caso la figura, era un procedimiento muy característico de las obras de Fortuny, que influyó en ello a algunos artistas españoles, entre ellos, Pinazo. En esa orientación fortunyanana lo más relevante por su modernidad es la coloración azulada de la piel en las partes correspondientes a las sombras. Además, el seguimiento del natural es muy visible en la captación del desnudo, con el vientre ligeramente hinchado y restos de suciedad en las uñas y los dedos.

Como obra que el mismo artista consideraba genéricamente una «academia», existen numerosos dibujos preparatorios, uno de ellos cuadriculado, en la Casa Museo Pinazo de Godella, así como, al menos, un estudio al óleo y otra réplica de pequeñas dimensiones, pintada en 1897. Consecuencia de esta pintura es también la diminuta tablita de 1888 que conserva el Museo del Prado, en la que un muchacho desnudo asimismo coronado de pámpanos aparece tendido de espaldas. En todos los casos el artista interpretó la visión arcádica del mundo antiguo a la luz del moderno naturalismo.

/ JAVIER BARÓN

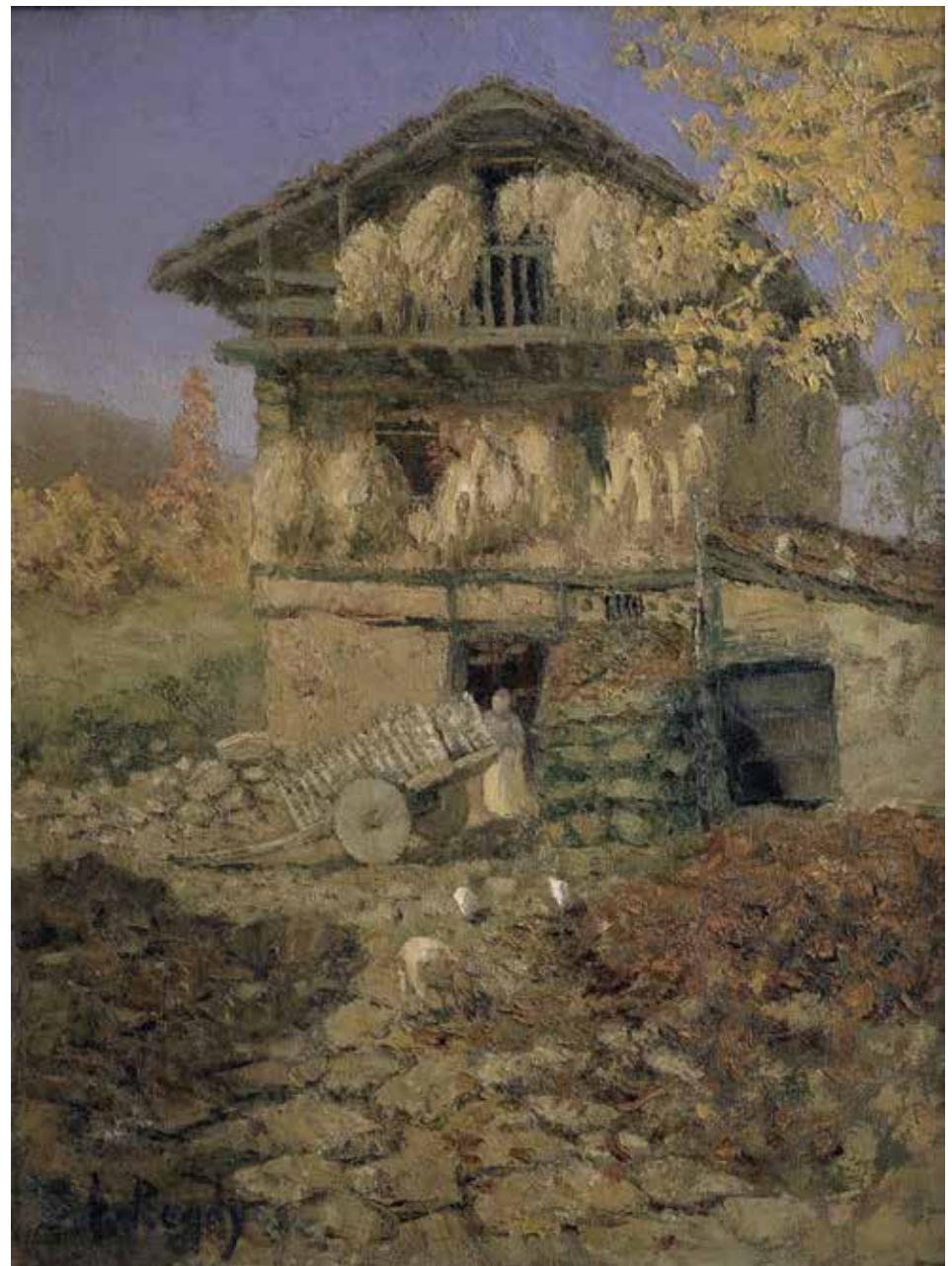


- 72 DARÍO DE REGOYOS VALDÉS** (Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913)
Otoño vascongado / Automne Pays Basque, 1886
 · Óleo sobre lienzo, 120 × 90 cm
 · Donación de Plácido Arango Arias en 2007
 · Cód. obra: 7711

Se trata de uno de los cuadros de mayores dimensiones que Regoyos pintó en esta época. El gusto por la España húmeda en la que había pasado su niñez le llevó a pintar el País Vasco, donde su presencia fue un gran estímulo para los artistas allí residentes. En este año de 1886 el pintor pasó el invierno en Bruselas, adonde había viajado ya en 1879, pero gran parte del resto del año estuvo en el norte de España. El interés de Regoyos en la etnografía, visible también en otros óleos y dibujos, y en las litografías de su *Álbum vasco*, aparece aquí en la elección del motivo del caserío en mampostería con entramado de madera, repleto de heno, con un carro de rueda maciza ante él. El carácter humilde de lo representado, muy del gusto del artista, se hace patente en el primer término, un corral empedrado con distintos animales. Al pintor le atraían la irregularidad de las casas y su apariencia vetusta y desconcertada y por ello las convertía, como en este caso, en los protagonistas casi animados de la composición, cuya parte superior llena casi por completo este edificio.

El artista captó el motivo en un soleado día de otoño con una pintura directa y muy empastada, en la que dominan en primer término los ocres, pero en la parte superior también los amarillos y azules intensos. La pincelada poco detallada atiende a conseguir un efecto de conjunto y por ello apenas se precisan la figura de la mujer, las dos gallinas y el cerdo. La franca modernidad de su pintura hizo que el artista fuera muy apreciado en los círculos renovadores de Bruselas, donde formó parte en esta época del importante grupo *Les XX*, a cuyo IV Salón celebrado en 1887 concurrió el artista con varias obras, entre ellas esta. En cambio, cuando se expuso con otras pinturas de Regoyos en Madrid diez años después en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, la totalidad del envío recibió críticas negativas.

/ JAVIER BARÓN



- 73 DARÍO DE REGOYOS VALDÉS** (Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913)
Autorretrato, h. 1902
 · Óleo sobre tabla, 46,1 × 37,9 cm
 · Aportación de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, en 1985
 · Cód. obra: 47

Regoyos, pintor de orientación posimpresionista, es uno de los grandes protagonistas de la pintura europea del periodo de entresiglos xix-xx. Estrechamente vinculado al movimiento cultural belga de ese tiempo, formó parte de los significativos grupos *L'Essor* y *Les XX*.

Este *Autorretrato*, pintado en el reverso de un paisaje de Valmaseda —de ahí la inscripción que aparece en el lateral izquierdo—, es uno de los dos que se conocen del artista asturiano. El pintor, de unos 45 años, comparece inactivo, en encuadre de busto y ladeado tres cuartos a la derecha. Presenta rostro enjuto, cabello moreno, cutis amarillento, cejas a distinta altura, ligero estrabismo, mirada algo perdida, mostacho de guías erguidas y cuello con marcadas arrugas. Viste de manera informal, con camiseta blanca y bata o gabán negro.

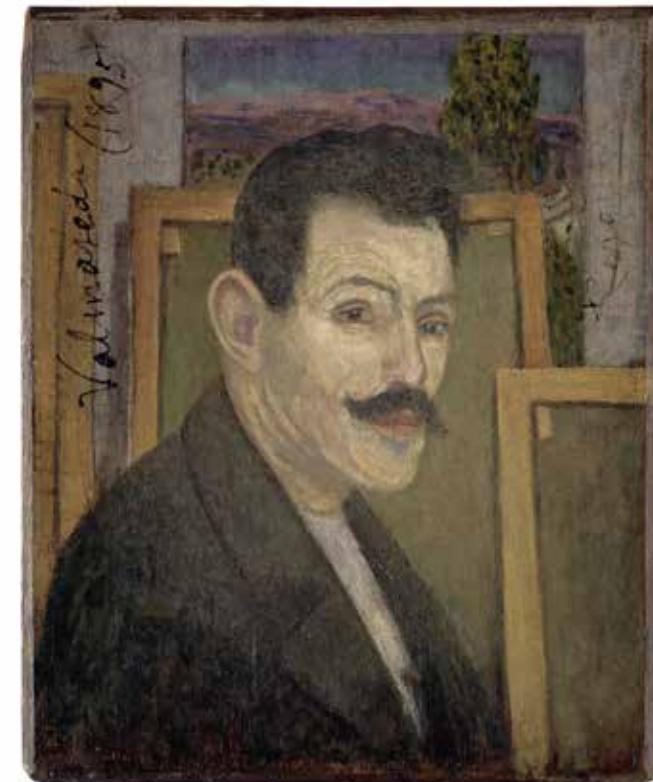
Al fondo, ante una pared gris, aparecen cuatro cuadros, tres de ellos en disposición escalonada y vistos por detrás; y otro, parcialmente oculto, visto al derecho, que llegó a ser percibido por más de un estudioso del pintor, sorprendentemente, como una ventana.

La simplificación de las formas, la libertad técnica, el talante primitivo y la fuerza expresiva del color hacen de esta pintura un valeroso alegato antiacadémico. Tanto es así que la obra podría emparentarse fácilmente con otros autorretratos de Gauguin e incluso con alguno de Van Gogh.

Es evidente que los cuadros incluidos en el *Autorretrato*, de acuerdo a la consabida fórmula del cuadro dentro del cuadro, funcionan como atributos del artista. En este sentido, la obra de Regoyos tiene un antecedente en el *Autorretrato* de Nicolás Poussin, conservado en el Museo del Louvre. Como ya dejé publicado en 2005, el cuadro del fondo con la cara al derecho no es otro que *La Sierra de Béjar (Último Rayo)* (1901), obra del propio Darío de Regoyos, basada en un boceto de 1900 y recreada de manera invertida, a causa de la utilización del espejo en la realización del *Autorretrato*. Esa pieza pudo identificarse gracias a la colaboración de Juan San Nicolás, especialista en el pintor y autor de su catálogo razonado, a quien agradecemos —y agradecemos de nuevo—, su liberalidad.

En la tabla, el pintor asturiano dejó una visión íntima, desencantada y sincera de sí mismo, alejada de todo aparato y convencionalidad, al tiempo en que ofrecía la autorrepresentación melancólica de un hombre a quien la vida no se lo estaba poniendo fácil.

/ GABINO BUSTO HEVIA



Valmaseda (al dorso del Autorretrato)

74 JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (Valencia, 1863-Cercedilla, Madrid, 1923)

Preparación de la pasa (Transportando la uva. Jávea), 1900

- Óleo sobre lienzo, 125,5 × 201 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1812

Después de haber obtenido la máxima distinción en la Exposición Universal de 1900 de París, Joaquín Sorolla pasó el verano en Jávea. Allí abordó los trabajos de la transformación de la uva moscatel en uva pasa, de gran arraigo y tradición en Jávea y en todo el marquesado de Denia donde se mantenía el mismo procedimiento ya descrito en el siglo xv. En 1896, durante su primera visita a la localidad, la correspondencia del pintor refleja su interés por estos motivos, en los que advertía la posibilidad de captar los variados movimientos de las figuras de los trabajadores sobre los fondos intensamente blancos de la cal que la luz coloreaba.

Entre los cuadros que dedicó a este asunto es este el más importante, por sus dimensiones y su ambición. En una carta del 19 de agosto de 1900 a su amigo Pedro Gil Moreno de Mora, el artista mostraba su intención de realizar esta composición a la que en principio quería dar un carácter social, pues pensaba incluir el contraste entre el esfuerzo de los trabajadores y un personaje obeso tumbado en una mecedora y fumando. En otra carta del 3 de septiembre declaraba que estaba realizando el cuadro pero había prescindido de este último aspecto. Estudió la composición en algunos dibujos de trazo muy rápido, en uno de los cuales aparece ya la idea de la figura del primer término, cortada por el borde inferior del lienzo, lo que le da una sensación de inmediata presencia. La gradual disposición de las figuras en profundidad permite observar con detalle todo el proceso de escaldado de la uva, su colocación en el cañizo y su transporte afuera del *riurau*, cobertizo bajo el que trabajan, para secarse al sol. Es muy sutil la diferencia del color de las uvas recogidas en los capazos, más claras que las que, ya escaldadas, se transportan en el cañizo. La pincelada amplia con la que Sorolla supo resolver las figuras le permitió también ejecutar con cierta rapidez del natural la compleja composición.

Antes de presentar esta obra al Salón de París de 1901, por consejo de Pedro Gil, el artista modificó el fondo de la escena, pero restableció finalmente el primer estado, puesto que prefirió seguir lo que había realizado del natural.

/ JAVIER BARÓN



75 JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (Valencia, 1863-Cercedilla, Madrid, 1923)

Corriendo por la playa, Valencia, 1908

- Óleo sobre lienzo, 90 × 166,5 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1958

Durante la campaña que realizó Sorolla en 1908 en la playa de Valencia se fijó especialmente en los motivos de baño, que realizó del natural. En ellos aparecen junto a la orilla, a plena luz del mediodía, niños desnudos y muchachas vestidas con túnicas. Transmiten los ecos de un clasicismo intemporal, sugerido al artista por su profunda vivencia del Mediterráneo y también por el reciente recuerdo de la visita en Londres, donde había expuesto aquel año, a los mármoles del *Partenón*. El marco original de esta obra (como el de otras de parecido carácter) reflejaba esta resonancia mediante el empleo del orden jónico.

El artista dedicó los meses del verano de 1908 a realizar gran número de obras con motivos de mar, hasta un total de sesenta y cuatro, para nutrir la gran exposición que tenía comprometida en Nueva York para el año siguiente con Archer Milton Huntington, el fundador de The Hispanic Society of America, a quien había conocido en Londres. Como en otras obras de esta campaña, el mar ocupa toda la dimensión en altura del lienzo, de modo que la mirada del espectador queda captada por su superficie, exenta de horizonte, recurso que favorece la inmersión de la mirada en la superficie líquida. También es característica de esta etapa la exaltación de los tonos complementarios de los azules intensos del mar con el anaranjado de la arena húmeda y de los cuerpos de los muchachos que corren. Al fondo, la vivacidad del movimiento de las olas aparece resaltada por las actitudes de los niños que se bañan. Uno de ellos, que mira al espectador, se protege los ojos con la mano en un gesto habitual en algunas figuras de otros lienzos, tratadas en la playa a pleno sol por el artista.

Sorolla realizó estudios para esta obra en cuatro grandes dibujos, que se conservan en el Brooklyn Museum of Art de Nueva York. El cuadro fue adquirido por Henry E. Huntington, primo de Archer.

/ JAVIER BARÓN



76 RAMÓN CASAS (Barcelona, 1866-1932)

Estudio de luz, h. 1894

- Óleo sobre lienzo, 54,1 × 36,2 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1962

Ramón Casas es uno de los representantes más destacados del modernismo en España. Exponente de los artistas españoles que buscaron en el París *fin de siècle* nuevas vías de expresión pictórica, el fabro catalán fue un afamado retratista de la alta burguesía —como revela el *Retrato de la familia Sánchez de Larragoiti* (1912), obra perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Asturias—. Ramón Casas alcanzó renombre, asimismo, en la pintura de crónica, el dibujo y el cartelismo.

El óleo elegido para este compendio ha sido identificado como el *Estudio de luz* que el artista expuso en el año 1901, durante su primera muestra individual en Madrid (Salón Amaré). Representa una figura femenina, en encuadre de tres cuartos y perfilada a la derecha sobre fondo indefinido y valorado. El pintor captó la acción de la modelo sentada en una silla —que aparece cubierta parcialmente por una tela—, en el momento en que se despoja con ambas manos de su ropa interior —no de su vestido, como erradamente se ha señalado—. Una cálida luz cenital, procedente de una lámpara de techo, de la que se aprecia parte de la pantalla en el extremo superior, baña la escena. Así, la obra, realizada por el artista un tiempo después de su estancia en el barrio parisino de Montmartre, explora los efectos de la luz artificial en el pelo y la piel de la mujer, al igual que en los tejidos. El fulgor anaranjado que contornea la figura —estableciendo un contraste de complementarios con las sombras azuladas de las telas— y el abocetamiento general de la composición otorgan a este *Estudio* una sugerente frescura y vivacidad.

Las escenas de intimidad femenina, que habían sido motivo recurrente en el impresionismo francés, encontraron en Ramón Casas un asiduo y hábil cultivador durante su época de plenitud. En esas pinturas, la mujer, como ocurre aquí, suele aparecer ensimismada y envuelta en un halo de sensualidad y misterio.

La historiadora del arte y profesora Isabel Coll, autora del catálogo razonado del artista, dejó noticia de que este *Estudio de luz* fue propiedad del célebre compositor Isaac Albéniz, amigo de Casas.

/ GABINO BUSTO HEVIA



77 JOAQUÍN MIR (Barcelona, 1873-1940)

País de flores, 1925

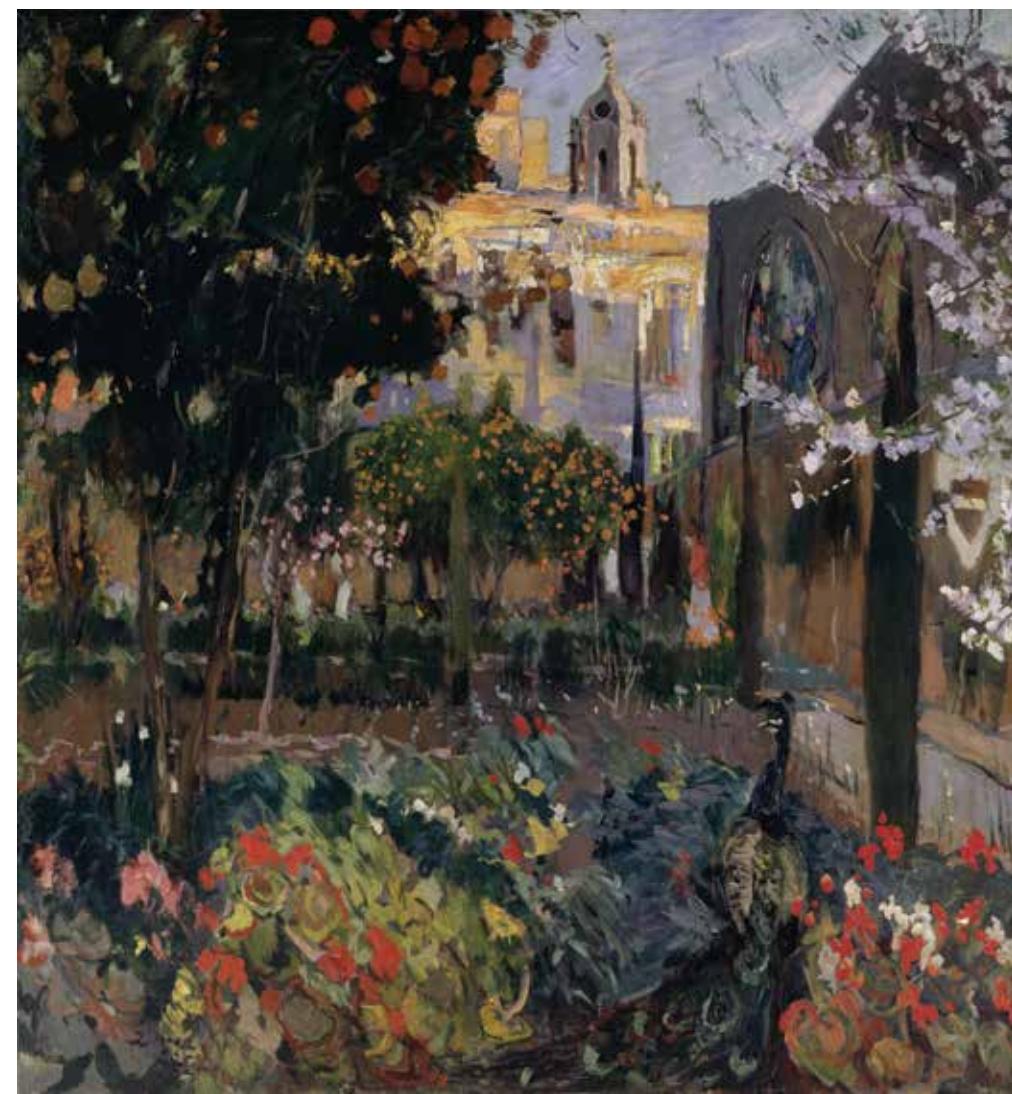
- Óleo sobre lienzo, 160 × 149 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1818

La obra representa el jardín de la casa, fechada en 1869, que adquirió el pintor a raíz de su boda en 1921 en Villanueva y Geltrú (Barcelona), localidad natal de su esposa, María Estalella, donde el matrimonio fijó su residencia. Estaba situada en el número 1 de la Rambla de san José, junto al hospital y el antiguo convento de carmelitas. Allí se trasladaron a vivir en 1925 y a partir de entonces Mir representó en numerosas ocasiones la casa y su jardín. Realizó obras en este, de mayor alcance en 1929 y 1933, y lo ordenó en arriates simétricos con abundantes macizos de flores que pueden verse en el primer término de la composición, junto a un pavo real, animal que ya había pintado en la decoración para el comedor pequeño de la Casa Trinxet en Barcelona.

Como escribió Josep Pla, el jardín se convirtió en «el gran campo de operaciones» del artista, que encontraba en él los vivos colores de las flores y los frutos que necesitaba plasmar, con inmediata cercanía a los motivos, en su pintura luminosa y directa. La comodidad de pintar en su propia casa y en su jardín le llevó a realizar buen número de obras entre las cuales destaca esta, una de las primeras. Aunque contaba con un jardinero, el propio Mir trabajó también a su lado y el título de esta obra, visible en el reverso del lienzo y realizado a pincel por el propio artista, expresa el orgullo de cuanto había conseguido.

Al fondo, entre los cipreses y junto a un naranjo, aparece una figura femenina, que no es su esposa, mucho más gruesa. Tras el jardín, sobre el caserío, destaca la torre barroca de la Iglesia arciprestal de san Antonio Abad, proyectada en 1670 por fray José de la Concepción y terminada en 1706, coronada aún en la época del cuadro por un ángel monumental. En diciembre de 1925, el mismo año en que la pintó, el artista envió la obra a una exposición colectiva celebrada en el Salón Nancy de Madrid. Una composición similar puede verse en un aguafuerte que realizó el artista cuatro años después.

/ JAVIER BARÓN



78 JULIO ROMERO DE TORRES (Córdoba, 1874-1930)

A la amiga, 1905-1906

- Óleo sobre lienzo, 168 × 95,5 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1822

La obra es un testimonio elocuente de la visión simbolista de Julio Romero de Torres en los años 1905 y 1906 que precedieron a la definición de su estilo más conocido, en 1907. El aislamiento de las figuras, su condición estática, su expresión triste, la soledad del jardín del fondo y el colorido casi monocromo en tonos claros, revelan el gusto del artista por una interpretación que enlazaba con las nuevas preocupaciones expresivas del regeneracionismo y del 98. Ya en los murales del Círculo de la Amistad de Córdoba, pintados en 1905, el artista había desarrollado esa nueva estética, a la que no había sido ajeno el contacto con el modernismo catalán, sobre todo con Santiago Rusiñol y Ramón Casas.

El propio tema hace referencia a «la amiga», escuela maternal para niños de dos a seis años y tradicional institución de gran arraigo en Andalucía y en Córdoba, ciudad natal del artista, en particular. La pintura tiene una estrecha relación con *Esperando* (Museo de Montserrat), ambientada en un patio muy similar. La niña solitaria aparece también en otros cuadros, como *Pesadumbres* (colección Masaveu) y *La merendilla*, en tanto que la joven protagoniza el cuadro *Mal de amores* (Museo de Bellas Artes de Córdoba). El artista presentó estas tres últimas pinturas, junto con la del Museo de Bellas Artes de Asturias, a la Exposición General de Bellas Artes de 1906, en la que un cuadro también suyo con otro carácter, *Vividoras del amor* (Fondos de Arte de la Caja Canarias), produjo un gran escándalo y fue rechazado por el jurado.

El predominio de un dibujo de contorno que encierra a las figuras, la exaltación de la intensidad de la mirada de la joven y la austereidad del tratamiento cromático indican el empeño del artista en dar una nueva orientación, más profunda y moderna, a la pintura social que anteriormente había trabajado en obras como *Conciencia tranquila* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Ese interés en esos temas vino en cierto modo influido por la conciencia social de su entorno familiar pues su padre, el también pintor Rafael Romero de Barros, fue secretario de la Asociación de obreros cordobeses La Caridad, que se ocupaba de la protección de los hijos de los trabajadores.

/ JAVIER BARÓN





I-F | Arte del siglo xx

79 IGNACIO ZULOAGA (Eibar, Gipuzkoa, 1870-Madrid, 1945)

Buffalo, cantor de Montmartre, 1907

- Óleo sobre lienzo, 193 × 116 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11011

A pesar de que Zuloaga se lamentara a lo largo de su vida de lo poco que le agradaba la realización de retratos, la realidad es que su virtuosismo técnico, su maestría en la captación psicológica y su especial talento compositivo lo convirtieron en uno de los mayores retratistas de su tiempo. A lo largo de su producción, el vasco discriminó la mayor parte de sus encargos además de por una determinada afectividad con el retratado, por el atractivo del personaje, tanto a nivel fisionómico como por su encanto natural. Es por este motivo que en ocasiones cueste discernir una íntima y personal representación, de la imagen de un popular y singular personaje.

Este es el caso del cantor Buffalo, una peculiar figura del mundo bohemio, cuyos ambientes atrajeron a Zuloaga a lo largo de toda su vida. Concretamente, Buffalo fue un miembro activo de los café-cantantes de Montmartre, donde su voz de barítono y su guitarra rápidamente le hicieron destacar como un *chanteur populaire*. En la obra destaca, además de la captación psicológica y el virtuosismo en las calidades matéricas, la presencia solemne del bardo, que el pintor enmarca sobre un vistoso telón verde. La pose, la iluminación y el marcado contraste con el fondo aumentan la atención sobre la propia figura, que se yergue ante el espectador sosteniendo su principal atributo, la guitarra.

El estilo y el esquema compositivo de la obra es el característico a todo el corpus artístico de Zuloaga. Una manera de trabajar que tiene su origen en las fórmulas aplicadas en numerosas obras precedentes protagonizadas por tipos segovianos, toreros, gitanos o sus primas y que habían sido las que le habían granjeado un absoluto éxito internacional. Figuras humildes y mundanas cuya esencia el pintor vasco captó soberbiamente en un entorno paisajístico o bien, todo lo contrario, como en el caso de Buffalo, en espacios interiores neutralizados mediante un estudiado uso cromático. Dos claras tipologías que tuvieron el común denominador de una fuerte teatralidad —favorecido por una luz artificial externa y oblicua—, que dotan a la escena de un aspecto antinatural y que contribuían a generar una división entre las figuras y el fondo, favoreciéndose con esa ausencia de atmósfera el destacado protagonismo del retratado.

/ JAVIER Novo



80 HERMEN ANGLADA-CAMARASA

(Barcelona, 1871-Pollensa, Baleares, 1959)

Campesinos de Gandía, 1909

· Óleo sobre lienzo, 240 × 300 cm

· Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.

Dación a la muerte del coleccionista, en 1994

· Cód. obra: 1817

Esta obra es muy representativa del periodo de mayor esplendor en la orientación decorativa de Anglada-Camarasa, que estuvo asociada al cultivo de temas costumbristas valencianos. A ese carácter de ornamental suntuosidad sirven la composición, dispuesta como un friso, y el fastuoso colorido, de resonancias orientales, vinculado con una materia de gruesos empastes aplicados como si se tratara de joyas refulgentes.

Como en otros cuadros del artista, el motivo de cabalgada, propio de las fiestas de Valencia, aparece a través de la pareja engalanada al uso de las Ferias de Julio, sobre un caballo ricamente enjaezado que lleva amplias y coloridas mantas valencianas. Cierran la composición sirviendo a su propósito ornamental, como si tratara de un escenario de teatro, dos figuras femeninas que sostienen grandes botijos de cerámica local.

La riqueza de la indumentaria, especialmente de las faldas bordadas, los enormes pendientes y los adornos dorados (*pintas*) que rematan los cabellos, traslucen un interés etnográfico que había desarrollado el pintor a partir de 1904 en Valencia y que era acorde con una tendencia de la pintura europea del momento en favor de la recuperación de estos aspectos, asociados a una expresión de modernidad. A través de ellos, gracias a un cromatismo abigarrado, el artista consiguió una sugerión oriental de cierto exotismo. También la línea ondulante de los perfiles de las figuras contribuye a resaltar la resonancia modernista de esta composición, que en las figuras del segundo término, más deformadas por su dibujo de contorno, acusa una intensa expresividad, ya presente en las pinturas anteriores del artista.

Es una de las obras más destacadas en la trayectoria del artista, que la eligió para representarlo en diferentes muestras, empezando por la Exposición Internacional de Arte del Centenario de la República Argentina (1910-1911) en Buenos Aires, en la que obtuvo el Gran Premio. También participó en la Exposición Internacional de Roma de 1911. Cuatro años después, el cuadro figuró en la exposición de Barcelona de 1915, donde una Comisión designada por la Junta de Museos de Barcelona aconsejó su adquisición, que no llegó a producirse.

/ JAVIER BARÓN



81 PABLO PICASSO (Málaga, 1881-Mougins,

Alpes Marítimos, Francia, 1973)

Mosquetero con espada y amorcillo, 1969

· Óleo sobre lienzo, 130 × 89 cm

· Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.

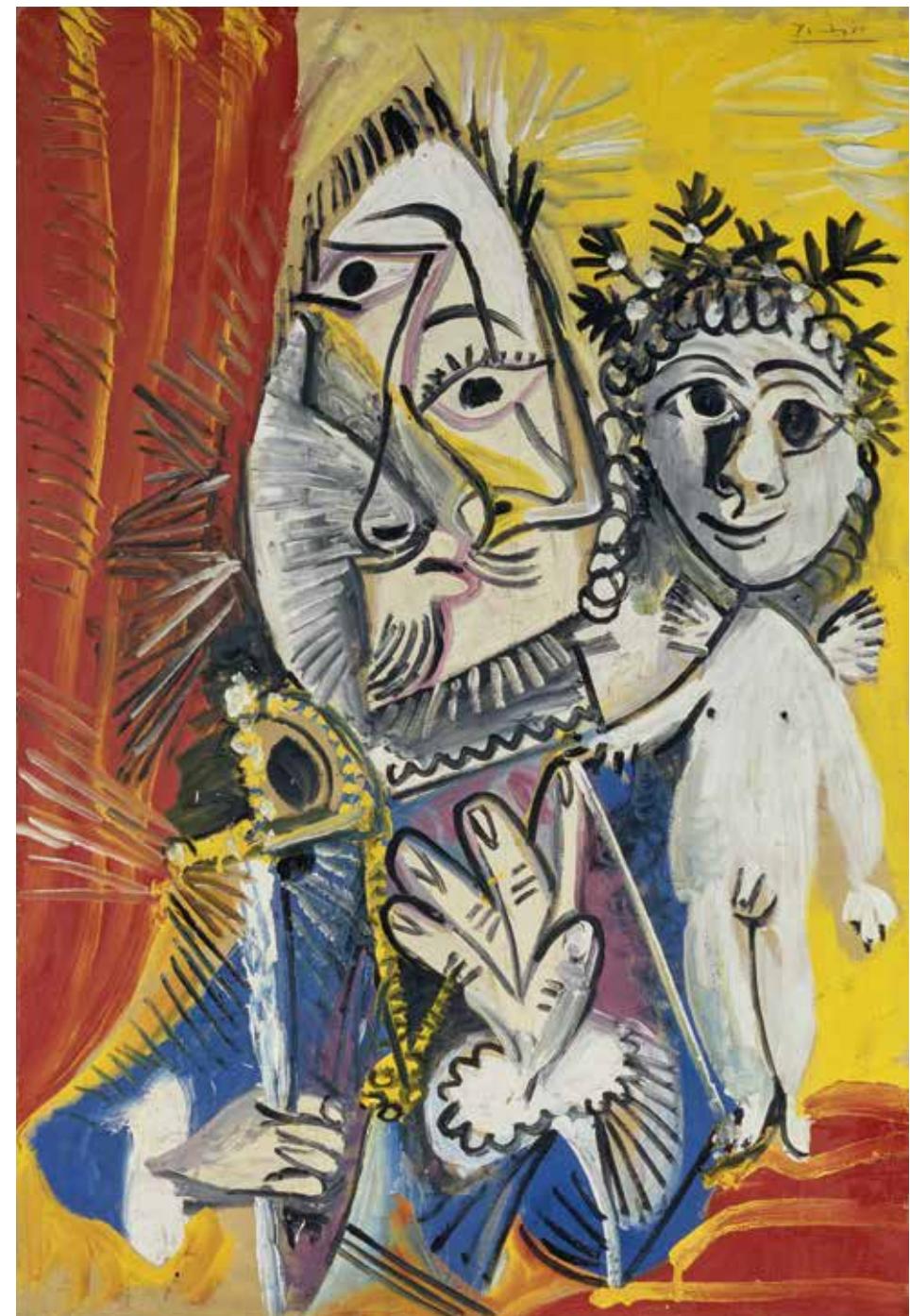
Dación a la muerte del coleccionista, en 1994

· Cód. obra: 1825

Esta obra es relevante en el conjunto de pinturas que Picasso realizó en su último periodo, caracterizado por un trabajo intenso y continuo. El personaje del mosquetero había aparecido en su producción tres años antes. Es consecuencia de su gusto por las escenas de teatro del Siglo de Oro, a las que aludiría también el cortinaje. Evidencia también su fascinación por la obra del Greco, a la que recuerda en la iconografía del personaje, con la espada y una mano en el pecho, en la estilización de la figura y en la gravedad de sus facciones. Junto a él, la presencia de un cupido desnudo indica la asociación del amor al personaje, maduro y solitario, del mosquetero. La descomposición en planos de su rostro, de carácter cubista, revela una tensión expresiva y melancólica, acentuada por el color azul de su indumentaria, que contrasta con la actitud risueña del cupido. Este mira intensamente al espectador con unos ojos agrandados que recuerdan a los de alguno de los autorretratos del Picasso juvenil. La tensión del mosquetero podría ser un eco de las que, relacionadas con su edad, habría experimentado Picasso en este periodo de su vida.

El cuadro se realizó en un solo día, el 27 de febrero de 1969, en cuyo transcurso el artista pintó otros tres óleos de dimensiones menores a este. Este frenesí creativo requería de una ejecución directa con una pintura muy empastada, cuya rápida y segura aplicación definía sin retoques ulteriores la composición. El color no llega a cubrir la totalidad de la superficie del lienzo, que deja ver la imprimación blanca en algunas partes. Las figuras ocupan buena parte del espacio disponible. Esto, su carácter casi plano y su presentación frontal evocan a los naipes de la baraja, según sugirió André Malraux. También es muy sumaria la gama del color, limitada a los tres tonos primarios, el blanco y el negro. La presencia de grandes áreas de rojo y amarillo hicieron pensar a Rafael Alberti en la añoranza de su país por parte de Picasso, especialmente acusada en este periodo final de su vida.

/ JAVIER BARÓN



82 MARÍA BLANCHARD (Santander, 1881-Madrid, 1932)

Naturaleza muerta, h. 1918

- Óleo sobre lienzo, 80,5 × 60 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1885

En 1915 María Blanchard se estableció en París donde pintó según un estilo cubista de franca modernidad. Ya en 1914 su estrecha relación con Diego Rivera y Jacques Lipchitz, con quienes compartió estudio en Madrid, había favorecido su aproximación al lenguaje de vanguardia, y en 1915 había participado en la Exposición de Pintores Íntegros, primera muestra de vanguardia realizada en España.

Entre 1916 y 1918 su obra se acercó al espíritu de medida y rigor geométrico en la descomposición de los planos que guiaba la pintura de Juan Gris, quien apoyó a la artista, lo mismo que André Lhote, pintor y teórico del cubismo, y Jean Metzinger. En esta obra, una de las numerosas naturalezas muertas que realizó en estos años, los objetos sobre la mesa aparecen resaltados en tonos claros sobre los planos oscuros del fondo. La dureza de las rectilíneas aristas de los planos y la marcada plasticidad de los objetos dan al cubismo sintético un aspecto constructivo y vigoroso que, junto al rigor compositivo, definen las características de la aportación de la pintora al movimiento.

El formato vertical, presente en la buena parte de las pinturas cubistas de la artista, lleva a una ordenación en formas triangulares, con una forma de guitarra en la parte superior que remata la composición. Los planos soportes de la mesa aparecen formando ángulos abiertos con los bordes verticales del lienzo, en los que justamente se encuentran los vértices, lo que produce en la composición un intenso dinamismo, superior al que muestran las obras de Gris. Otro vértice de la mesa apunta, como en otros bodegones suyos, al espectador, y quedan los elementos curvilíneos hacia el centro de la composición. La pintura está aplicada con gran cantidad de materia, en colores que a veces presentan alguna variación de matices pero que en general son planos. La obra se relaciona con algunas que fueron de la colección de Léonce Rosenberg, marchante de la artista en aquellos años, como una de las que luego perteneció a la colección Zorrilla Lequerica de Bilbao.

/ JAVIER BARÓN



83 JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA (Madrid, 1886-1945)

Corrida de toros en Sepúlveda, 1923

- Óleo sobre lienzo, 115 × 142 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1827

Uno de los temas que más interesó a José Gutiérrez Solana fue el de las corridas de toros. Ya lo había abordado en 1904, pero fue en la década de 1920 cuando lo cultivó más asiduamente. Prefería las corridas celebradas en ciudades no muy grandes, en las que el recinto donde se toreaba era en realidad la plaza mayor de la localidad. En esta de Sepúlveda representó la Plaza de España donde se celebraban corridas de toros desde el siglo xvii. Al fondo, el castillo medieval, con sus tres torreones y la fachada del Edificio del Reloj, adosado en el barroco, dominan la composición.

La pintura anticipa otras que por su motivo, tamaño, composición y carácter tienen relación con ella, como la *Capea en Ronda* y la *Capea en Turégano*, posteriores a esta, que muestran asimismo una importante presencia de los edificios de esas ciudades como elementos que sirven de fondo a las escenas taurinas. Esta de Sepúlveda representa la suerte más cruenta, la de varas, con el picador rodeado de caballos desventrados y muertos, como habitualmente ocurría. La composición en friso muestra el característico estatismo del pintor que parece inmovilizar a las figuras, cuya presencia parece casi escultórica. La preferencia por los grises sucios, los negros y los ocres se extiende a los edificios, entre los que destaca, como una mole ominosa, con mayor peso aún al quedar cortada por el borde superior del lienzo, la fortaleza. Solana abordó a menudo en sus escritos asuntos parecidos a los de su pintura. Así, en su libro *Madrid: escenas y costumbres (segunda serie)* (1918), había descrito un caballo «exánime y arrodillado; como tiene color blanco, la sangre destaca más y parece pintado de rojo; sosteniéndose sobre las rodillas delanteras intenta levantarse», que se relaciona con el pintado a la izquierda. Este paralelo testimonia la persistencia de las impresiones visuales del artista a lo largo de los años.

El motivo había sido abordado en 1916 por el pintor Ignacio Zuloaga, que había pintado una *Corrida en Sepúlveda* cuyo último término representaba el mismo escenario que el cuadro de Solana. Este dedicó al pintor vasco su libro *Madrid callejero*, publicado el mismo año en que pintó esta obra.

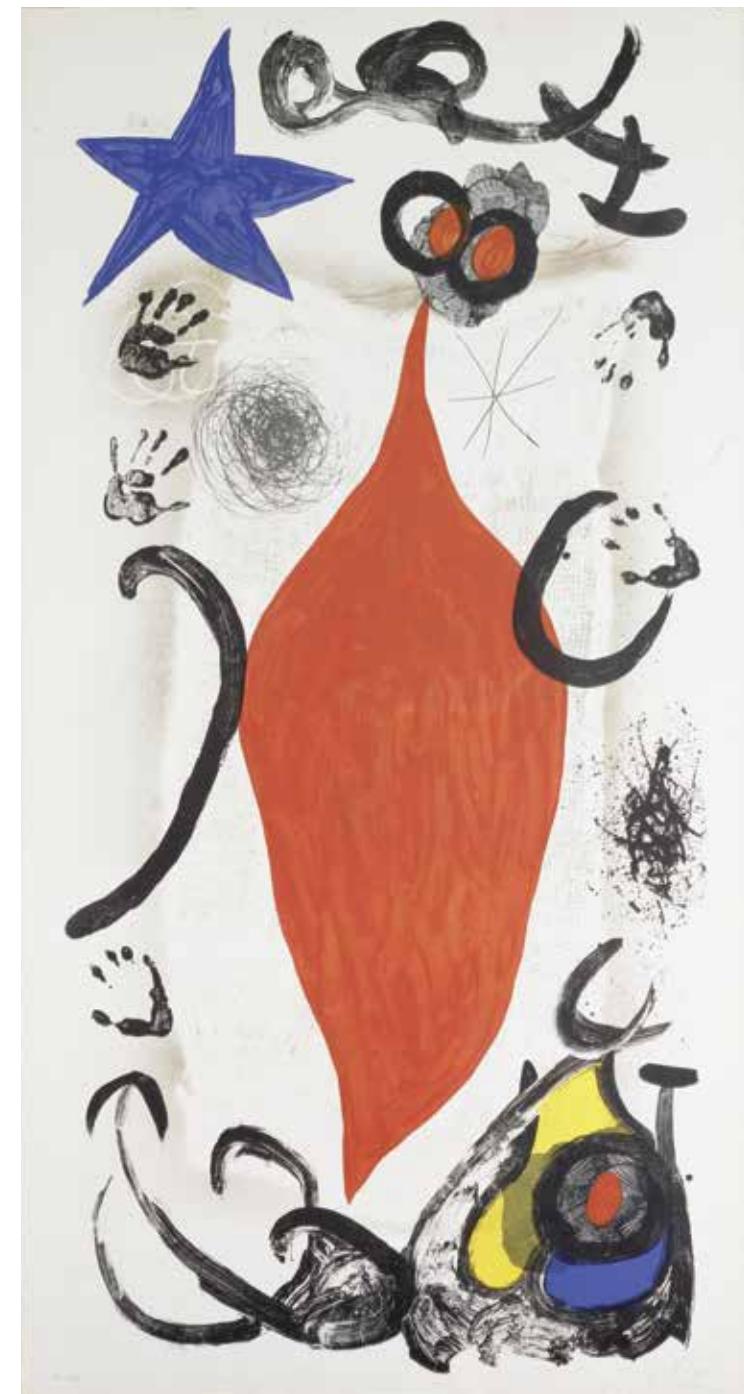
/ JAVIER BARÓN



- 84 JOAN MIRÓ** (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983)
La Grande Écaillère (La gran vendedora de ostras), 1975
 · Litografía sobre papel, 2265 × 1075 mm
 · Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
 Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
 · Cód. obra: 4578

La Grande Écaillère representa una mujer mediante el tradicional lenguaje mironiano de formas gestuales y sintéticas. Esto se aprecia sobre todo en la cabeza y el cuerpo de la figura, que se encuentran reducidas a dislocadas y esquemáticas formas curvas. Por su parte, las extremidades aparecen aludidas por medio de un conjunto un tanto confuso de líneas negras. Destaca la importancia que el artista concede a los ojos, órganos en su opinión mitológicos, cargados de un profundo carácter sagrado. Una serie de elementos propios del universo iconográfico de este artista, como son huellas de manos, signos caligráficos de diversa naturaleza y estrellas, aparecen flotando alrededor de la figura femenina. A ello hay que añadir la mancha blanca con forma de gran sábana que se encuentra enmarcando la imagen como si de un telón de fondo se tratara, y en la que el artista explota las posibilidades táctiles que puede tener el trabajo sobre la piedra litográfica. Y que su presencia introduce en la composición un carácter ilusionista y de perspectiva, que contrasta con la bidimensionalidad del resto de formas. Pese a la monumentalidad del personaje, toda la composición se caracteriza por su enorme libertad y sentido dinámico. Este último aspecto reside especialmente en el empleo del arabesco, que puede ser tanto de trazo fino como grueso, y al que Miró fue tan aficionado en esta época de su vida. El juego entre llenos y vacíos está perfectamente conseguido. Por otra parte, junto a los tradicionales colores negros y blancos, los rojos, azules y amarillos constituyen lo principal del luminoso registro cromático del que se nutre esta obra. Las tintas cálidas, energicas y a las que en el trabajo del pintor catalán se les ha asignado a menudo una fuerte connotación sexual, se combinan por lo tanto con otras más frías, que transmiten una sensación de sosiego y tranquilidad. Esa combinación entre intensidad y severidad de los colores fue una de las grandes aspiraciones que Miró trató de llevar siempre a sus obras. También destaca la plenitud de la luz que emana sobre todo de los blancos. Desde este punto de vista, como del de la representación, esta litografía guarda una estrecha relación con la ejecutada el mismo año bajo el título de *La folle au piment rageur*.

/ ALFONSO PALACIO



- 85 PANCHO Cossío** (San Diego de los Baños, Cuba, 1894-Alicante, 1970)
Tres mesas, bodegón y marina, 1965
 · Óleo sobre lienzo, 120 × 230,5 cm
 · Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
 Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
 · Cód. obra: 1893

Esta obra, una de las de mayor tamaño e importancia entre las que pintó Francisco Gutiérrez Cossío en su etapa final, incluye los tres motivos más característicos del artista en ese periodo: el interior, la naturaleza muerta y la marina. Los tres aparecen fundidos sin solución de continuidad en una atmósfera vaporosa conseguida gracias al uso de una materia muy deshecha y a un cromatismo de tonos claros muy delicados. El espacio pictórico no está definido con arreglo a una perspectiva unitaria y el fondo aparece como si se tratara de un escenario, de modo que la composición recuerda una fantasía pictórica. Con todo, el artista captó el ambiente propio de las vistas desde las casas de Santander, ciudad en la que residió gran parte de su vida y en la que, como él mismo señaló, tomó contacto verdaderamente con el mar.

Su recuerdo aparece en los motivos de la playa, como la de la parte superior izquierda, parecida a la de Mataleñas, y de los faros, en ambas esquinas superiores, eco de los de Cabo Mayor y la isla de Mouro. La visión del mar Cantábrico en un día de niebla evoca la fascinación del artista por las obras de J. M. W. Turner en la calidad de la atmósfera disuelta en una luz que emana de las capas pictóricas más internas. La pintura muestra el dominio del artista en los diferentes tratamientos de la materia, en empastes barridos en el fondo, habituales en sus marinas desde la década de 1940, y en sutiles veladuras del primer término. Es también propio del artista el gusto por los suaves tonos amarillos y ocres del interior sobre los azules y grises del mar, y la elegancia del dibujo de las sillas que destacan con nitidez sobre el fondo.

/ JAVIER BARÓN



86 LUIS FERNÁNDEZ (Oviedo, 1900-París, 1973)

Sin título, 1934-1936

· Óleo sobre madera, 21 × 336 cm

· Donación de la familia del artista en 2009

· Cód. obra: 9540

Luis Fernández cultivó la anamorfosis en varias de sus obras realizadas entre 1934 y 1936, años que marcan el momento más importante de su aproximación a la órbita surrealista. Consiste esta técnica en la manipulación de la perspectiva a que se somete una forma, la cual da lugar, por el mecanismo psíquico de la condensación, a una representación de dos o más realidades distintas. Esta modalidad artística, tan del gusto de muchos de los artistas del surrealismo, fue teorizada por el artista español en su último artículo para la revista *Cahiers d'Art*, titulado «*Intentions*» y publicado en 1936. Y demuestra fundamentalmente la influencia que la obra teórica de Freud sobre la interpretación de los sueños tuvo en el imaginario de Luis Fernández, con sus conceptos de condensación psíquica y desplazamiento onírico. Igualmente, en todas estas obras el pintor realizó lo que, con motivo de su participación en la fundación del movimiento dimensionista en 1936, definió como *la contraction longitudinale de l'espace picturale*.

Para el caso concreto de esta obra, el pintor representa, dentro de esas claves de interpretación anamórficas, a un personaje masculino sentado sobre una silla y dotado de un instrumento de cuerda, presumiblemente un violín. El personaje citado guarda estrecha relación fisonómica con el que sirvió de modelo para otra obra con idéntica iconografía, aunque de distinto cromatismo, firmada por el artista entre 1934 y 1935, y que podría identificarse con un compañero de la imprenta parisina en la que en su día trabajó Fernández de nombre Jean-Sébastien Szwarc. Esa última obra también se diferenciaría con respecto a la conservada en el Museo de Bellas Artes de Asturias, con la que parece formar un conjunto, en que no opta por el mecanismo de la anamorfosis para su decantación. Por otro lado, en la anamorfosis el pintor se decide por una paleta a base de rojos, amarillos, verdes y anaranjados, muy en la línea de los utilizados para el resto de trabajos encuadrables en el contexto de esta serie, que remiten a ese mundo de lo imaginario, lo irreal y el sueño en el que parecen encuadrarse todas estas imágenes.

/ ALFONSO PALACIO



87 LUIS FERNÁNDEZ (Oviedo, 1900-París, 1973)

Rose (Rosa), h. 1965

- Óleo y lápiz compuesto sobre papel, 238 × 319 mm
- Adquisición en 1982
- Cód. obra: 86

La obra representa una rosa situada en posición horizontal y orientada hacia la izquierda. Se ubica sobre una mesa y se recorta sobre un fondo de color ultramar. Su composición es la habitual en Fernández: el tallo largo y ligeramente inclinado presenta dos hojas. En él se pueden ver nítidamente unos contornos trazados a lápiz. En cuanto a la corola, ésta se revela como una estructura muy sólida, compartimentada en planos, para cuya resolución el pintor utiliza un lenguaje postcubista. El espacio, por el contrario, no está sometido a ninguna clase de fragmentación. En este sentido, y a pesar de ese empleo del postcubismo en el motivo, se constata la notable diferenciación que en esta obra se puede advertir entre la figura y el fondo, lo cual, entre otros aspectos, contribuye a la intensificación e individualización de la rosa.

Desde el punto de vista cromático, en esta obra predominan los azules violáceos y grisáceos, así como el blanco y el cobalto, para todo lo relacionado con la mesa, el fondo y el tallo de la rosa. La corola va trabajada con el negro, el rosa, el naranja, el blanco y una amplia gama de verdes oscuros. A esos pigmentos Fernández hace alusión en sus anotaciones situadas en el dorso de la obra. También a la necesidad de barnizar y reestructurar determinados aspectos de la rosa y de la mesa sobre la que ésta se apoya. En torno a la corola aparece, excepcionalmente en el artista ovetense, una especie de aura, que este autor explica como resultado de la posible no finalización de la obra. La sombra de la rosa no está definida. En este sentido, a trabajos como este se le podrían aplicar muy bien aquellas palabras de Christian Zervos, cuando en una ocasión señaló que los motivos de Fernández tenían muchas veces el resplandor de las joyas. Por otra parte, en el ángulo inferior derecho de la superficie aparece un estudio cromático realizado a base de blancos, naranjas, rosas y grises. Esas manchas de color se corresponden con las que aparecen, por el anverso, en los cuatro márgenes. El artista español las hacía para graduar los colores antes de llevarlos a la obra.

/ ALFONSO PALACIO



- 88 LUIS FERNÁNDEZ** (Oviedo, 1900-París, 1973)
Crâne et bougies (*Cráneo y velas*), h. 1967-1968
 · Gouache sobre papel, 370 × 540 mm
 · Adquisición en 2002
 · Cód. obra: 4326

Apenas unos años posterior a su serie de las palomas, es el comienzo, hacia 1966-1967, de la que Luis Fernández dedicó a una calavera de ser humano acompañada por un conjunto de velas. En este sentido, la obra representa un cráneo humano, girado hacia la izquierda en sus dos terceras partes y en el eje central de una superficie rectangular que parece una mesa, a la izquierda de la cual se encuentran situados a distinta altura dos cirios apagados y a la derecha una vela igualmente apagada. Esa superficie en forma de ara vuelve a dar un aura sacrificial a toda la composición.

Son obras de este tipo las que han hecho que a la pintura de Fernández se la haya conectado desde el punto de vista iconográfico con la tradición española del siglo XVII, atenta a los temas fúnebres del paso del tiempo y de la llegada irrevocable de la muerte. En este sentido, de la calavera que podría denominarse completa parece desprenderse un carácter sufriente que no se encuentra en las que el pintor español realizó como máscara, mucho menos humanas y que dan la sensación de mayor atemporalidad y frialdad. Así, en obras como esta aparece representada la muerte, no como tránsito, sino como fin último y condena, que hace que de los cirios y de la vela no surja ninguna llama que dé un poco de luz y de esperanza.

Fuertemente iluminado todo el conjunto por el lado izquierdo, las sombras, como suelen ser habitual en todas las composiciones del pintor, se proyectan de manera acusada hacia la derecha. La luz fría vuelve a modelar estas formas silenciosas, dándoles una corporeidad escultórica. Series de cuadros como esta son las que han permitido entroncar a Luis Fernández con la tradición española de las naturalezas muertas barrocas, cuestionadoras del paso del tiempo, de la vanidad de la vida y de la llegada irreversible de la muerte. La belleza tenebrosa, por utilizar una expresión que asignó a este creador su buen amigo Jacques Lipchitz, que respiran estas obras es absoluta.

/ ALFONSO PALACIO



89 ESTEBAN VICENTE (Turégano, Segovia, 1903-Long Island, Nueva York, 2001)

Sin título, 1983

- Papeles pegados, grafito y *gouache* sobre lienzo, 116,8 × 124,5 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11013

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

Esteban Vicente siempre acometió la elaboración de *collages* desde el punto de vista del *papier collé* (papel pegado), antes que desde la introducción en ellos de objetos o materiales extraídos del mundo cotidiano. Esto le permitía al artista español, como se aprecia en esta composición, reforzar la vinculación de este medio con la pintura, pues en ambos casos se trataría de trabajar la relación entre el plano, la superficie, el espacio, los materiales y el color. En los dos ámbitos se trabajaba por adición: en la pintura de pigmentos, en el *collage* de papeles. Eran estos últimos los que, mediante su superposición, como si fueran pinceladas o brochazos, permitían al artista ir encontrando la luminosidad y la transparencia en aras de una nueva realidad plástica. De igual modo, a partir de este principio de la suma o adición, el artista también trabajó sus esculturas, más conocidas con el nombre de *toys*, y que en ocasiones, sobre todo en lo referente a esos componentes de construcción y cromatismo que hay detrás de las mismas, también han sido comparadas con sus *collages*.

/ ALFONSO PALACIO



90 SALVADOR DALÍ (Figueres, Gerona, 1904-1989)

Metamorfosis de ángeles en mariposa, 1973

- Acuarela y gouache sobre papel pegado a lienzo, 1415 × 2005 mm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 4604

Metamorfosis de ángeles en mariposa, de monumentales proporciones y frágil apariencia, fue ejecutada en papel y pegada a un lienzo, sobre el que se representa una escena donde dos ángeles envuelven a una exuberante y ausente figura femenina, con la que acaban por hibridarse. El personaje que se sitúa en la parte izquierda de la composición es una suerte de ángel anunciador, quizás el arcángel Gabriel, que parece bendecir a la figura femenina con sus dedos; mientras, el otro ser celeste, un ángel narrador, nos mira y alza su brazo hasta tocar la llamada «cuarta pared», un guiño directo al público, al que se dirige. Al tiempo, el querubín apunta con una mano al vientre de la mujer, que deja ver sus pechos de forma clara y reemplaza sus miembros inferiores por un manto translúcido que se continúa con las alas de una mariposa, en que está transformándose. Toda la escena parece en realidad una agitada visión o revelación que únicamente cobra sentido en el universo del autor.

Por otra parte, se observa una llamativa cruz dibujada en la parte central de la obra y coincidente con el sexo de la figura femenina, en el centro mismo del cuadro, alusión a las obsesiones sobre la reproducción y a la teoría de la concepción sin contacto carnal alguno que el artista propugnaba. A modo de telón, Dalí sugiere un paraje de la comarca gerundense del Ampurdán, donde incluso es reconocible el monte de El Pení, uno de los lugares de referencia del autor de Cadaqués desde su juventud y sobre el que incluso esboza una cuarta figura, además de superponer esta suerte de mitología propia, repleta de líneas y aspas que se entrecruzan confiriendo un gran dinamismo a la obra.

Esta enérgica *Metamorfosis*, pintada en una exquisita y medida gama cromática de ocres que entremezcla con otra de azules, fue ejecutada en un momento avanzado de su carrera.

La obra forma parte del conjunto de obras que integraron la dación del financiero Pedro Masaveu Peterson, quien la adquirió al poco tiempo de ser materializada y que está doblemente firmada (una en forma de característico anagrama) por el artista ampurdanés en la parte derecha del soporte, práctica habitual de Dalí en los años setenta y ochenta.

/ JUAN CARLOS APARICIO



91 PABLO PALAZUELO (Madrid, 1915-2007)

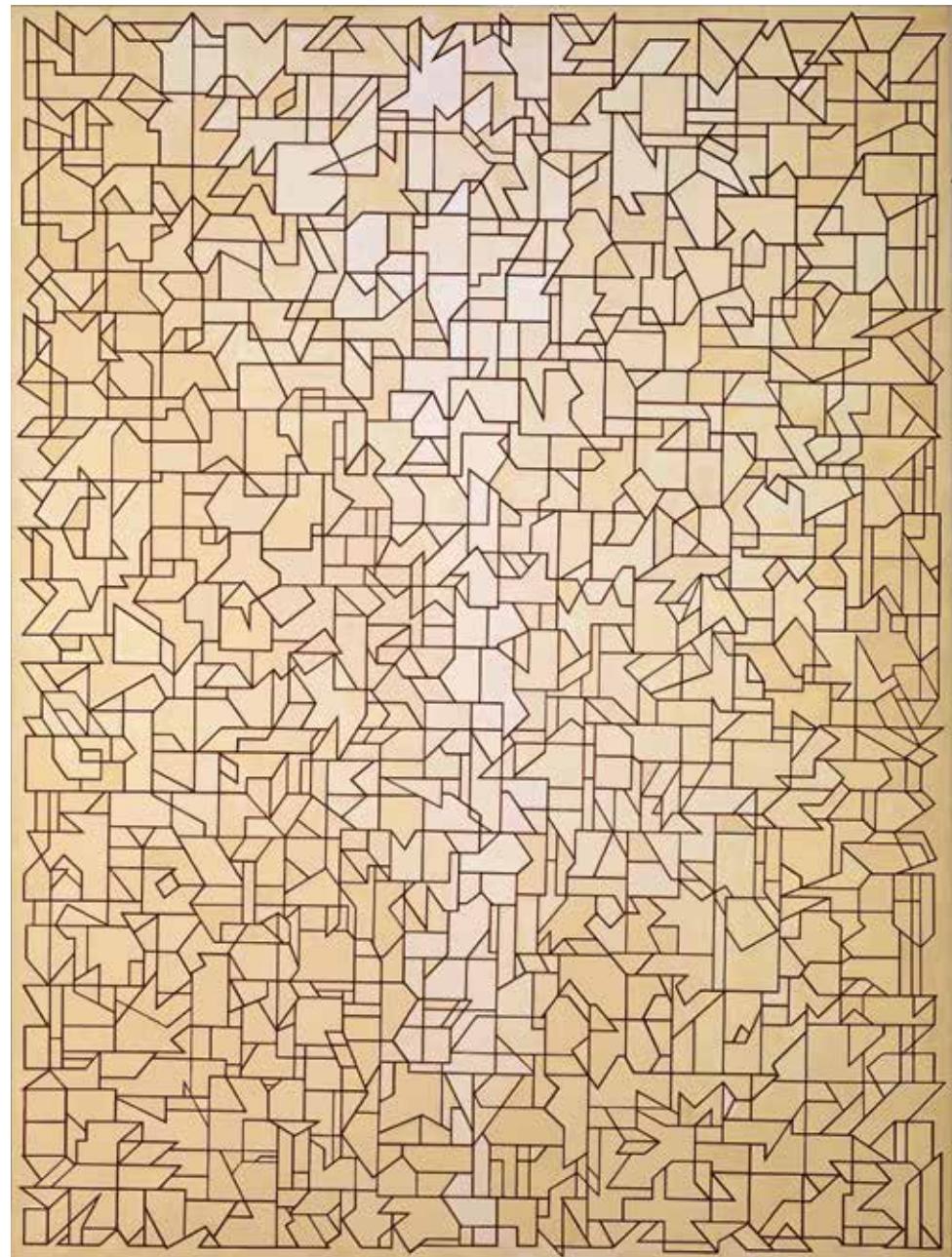
Campo de Campos I, 1987

- Óleo sobre lienzo, 222 × 168 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11014

Pintor lento, de cuidadosa factura en sus lienzos y dibujos, durante el año en que realizó esta obra, Pablo Palazuelo ejecutó apenas una decena de pinturas. En este sentido, es *Campo de Campos I* ejercicio de un declarado dejar hablar a las líneas, lineaje de líneas y formas devenido también laberinto conducente hacia el plano que, expandido, le permitirá abordar su trabajo escultórico, tan riguroso. Línea como imagen que es emblema como movimiento en el espacio, activadora de ese más también de la verdadera visión, conformadora del mundo, vehículo de energías capaz, en palabras del artista, de hacer visible lo invisible. Palazuelo, un pintor poeta, un artista intenso y reflexivo explorador de un insólito lenguaje, una belleza otra, fue creador plenamente abstracto e indagador de la reducción a la síntesis de las formas del universo. Y además de ello, resonancia kleeniana. Al cabo, Klee había sido esencial referencia en el encuentro de Palazuelo con la abstracción, llegando a decir sobre su descubrimiento del artista suizo: «me causó una profunda impresión, quizás fue la emoción más fuerte que yo había sentido desde que empezara pintar. Me intrigaba su interés por la geometría, su percepción de las manifestaciones de la geometría en la naturaleza hechas poesías: esas líneas y colores que sueñan [...] es su relación con la energía en la naturaleza lo que más me atrae de la obra de Klee. Sus paisajes, las fantásticas ciudades y las ruinas, las personas fantasmagóricas, sus líneas y colores: todo se encuentra en un estado de máxima atención hacia la intensidad y la energía».

Pinta el paisaje, el campo, contempla la realidad Palazuelo devinida en *Campo de campos*, un *tangram* que recuerda a sus grandes estudios de finales de los cincuenta, tentando ver lo no visto antes, conocer una parte de lo desconocido para él, máxima palazuelina que reflexiona sobre el complejo sentido de la creación artística: el mundo es forma capaz de revelar la idea. Formas que, más que encontrarse, muestran su agitada vida, el lineaje: el permanente engendramiento de unas formas a otras.

/ ALFONSO DE LA TORRE



- 92 JUAN BARJOLA** (Torre de Miguel Sesmero, Badajoz, 1919-Madrid, 2004)
Sus dos amigos, h. 1971
 · Óleo sobre lienzo, 146 × 156,5 cm
 · Depósito del Ayuntamiento de Oviedo en 2005
 · Cód. obra: 6409

Durante la década de 1970 la obra de Juan Barjola experimentó un crecimiento. Una evolución de marcado carácter expresionista en la que el artista extremeño conjugó rasgos procedentes de la figuración de artistas como Picasso, De Kooning o Bacon junto a otros derivados del más abstracto informalismo. El resultado, sin embargo, dio lugar a un estilo muy personal que alcanzaría la madurez en la citada década.

La obra que expone el Museo de Bellas Artes de Asturias, procedente de la colección de Andrés Tamés del Valle y titulada *Sus dos amigos*, nos adentra en el más característico mundo «barjolian» en el que dos personajes aparecen, como en un sueño, poblando un espacio conformado a base de líneas y colores planos. Una niña, con una larga melena rubia y expresión abstraída, aparece acompañada de un perro que, postrado a sus pies, presenta un gesto ambiguo en el que lo mismo identificamos el cariño de un lametazo que la violencia de un mordisco. Lo bello y lo terrible, como escribiera el poeta Antonio Gamoneda, a propósito de la pintura de su amigo.

Esos polos opuestos que Juan Barjola tan bien supo hacer dialogar en su obra y que aquí cobran sentido, no sólo a través de las actitudes de los personajes sino, también, gracias a las tonalidades empleadas en donde sobriedad y estridencia se dan la mano.

El resultado es una composición repleta de misterio en la que lo onírico y lo dramático departen gracias al dominio que Juan Barjola tuvo sobre el color y el gesto, y que guardan una estrecha relación con aquellos que fueron sus referentes. En este sentido, además de los nombres ya citados, hallamos, como no podía ser de otro modo, los pesos pesados del arte figurativo español: Velázquez, El Greco y Goya. Y es que en Barjola se halla esa vena de lo español, que conecta la tradición artística del país con el presente, dando lugar a esa actualización de formas que permitió que España ocupara un sitio en el arte de la segunda mitad siglo xx. A este respecto, Juan Barjola fue una de las individualidades más notables y contundentes del momento cuyas obras se caracterizaron por una gran fuerza e intensidad expresiva.

/ SARA MORO



93 ANTONI TÀPIES (Barcelona, 1923-2012)

Ocre y gris, 1964

- Técnica mixta sobre lienzo, 65 × 92 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11015

Las obras realizadas por Antoni Tàpies entre 1954 y 1967 se caracterizan por su fuerte dimensión matérica. Ese trabajo con la materia se hace evidente en la obra que aquí se comenta. De ella destaca, en primer lugar, la técnica con la que está ejecutada, que posibilitó a Tàpies dejar atrás el óleo de sus composiciones anteriores, y su sustitución por una mezcla de polvo de mármol y barniz con la que el artista consiguió aminorar la incidencia de la luz sobre el lienzo. Finalmente, su vinculación con la imagen de la tapia o el muro era clave para entender la producción de este pintor, tal como el propio Tàpies señaló en un momento. Dentro de esta misma idea, un aspecto importante es la presencia en este conjunto de cuadros, y en particular en este que se está comentando, de toda una serie de signos, manchas e inscripciones que, desde la propia noción de muro, conectaban estas creaciones con el universo del graffiti o del lenguaje que se instalaba sobre las superficies magulladas de las paredes.

Esas especies de muros y tapias, como puede verse en la obra que aquí se comenta, se caracterizan por sus superficies opacas, manchadas de signos y muy texturadas, sobre las que el artista despliega su reflexión acerca de una serie de conceptos como son lo informe, lo mimético e incluso lo mágico. Elaborada desde la horizontalidad, sobre el suelo o sobre una mesa, parece como si en ella siempre hubiera una inclinación por parte de su autor a trabajar hacia los bordes del plano, dejando el centro de la composición más liberado. Por otra parte, en esas superficies predomina una paleta a base de colores marrones y grises, de apariencia cementosa y franciscana. A ello hay que añadir la presencia de una serie de formas y signos muy representativos de la obra de este artista como es, para el caso del lienzo que nos ocupa, la letra «X», signo que para Tàpies se caracterizaría, antes que nada, por su polivalencia semántica. Así, la «X» puede funcionar como un símbolo de misterio. Otras veces puede actuar como una manera de tachar cosas o de todo lo contrario, es decir, de señalarlas. Y, en último lugar, también ha habido veces en que la «X» aparece sobre la superficie del lienzo como una manera de dotar a este de una fuerza particular.

/ ALFONSO PALACIO



94 MANUEL MILLARES (Las Palmas de Gran Canaria, 1926-Madrid, 1972)

Guerrillero muerto, 1967

- Técnica mixta sobre arpíllera, 150 × 150 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11016

En esta obra se aprecia la habilidad del pintor para manipular el soporte y hacer de él, incluso por encima del color, el verdadero motor de la emotividad de la pieza. Esta intervención se concentra en los dos grandes costurones, vertical y horizontal, que recorren la arpíllera, los cuales sirven como poderoso elemento articulador e incluso constructivo de la representación. De ellos puede encontrarse un antecedente en los trabajos realizados por el italiano Alberto Burri a finales de los años cuarenta. En segundo lugar, sobre esa superficie negra también se despliega toda una serie de signos que, junto a la carga matérica, introducen una vertiente gestual. Algunos podrían ser interpretados como ecos lejanos de un abecedario al que le cuesta encontrar una correcta articulación. Finalmente, para el caso concreto de esta composición, cabría reflexionar también sobre ese cuerpo central que aparece con plena fuerza, y que ha de identificarse con el guerrillero muerto. Su materialidad es tan grande que podría equipararse a una especie de «amasijo» de tela, pero en este caso rasgada, agujereada y lacerada, sobre la que se vierte el cromatismo a base de negros, blancos y escalas de rojos, aquí identificados con la propia sangre del fallecido, más o menos adensados y grumosos. De este modo, junto con las anteriores, parece incorporarse también a la obra, mediante esa laceración, una tercera dimensión, igualmente propia del arte informalista europeo de posguerra, como es la relacionada con cierta investigación espacial en torno al soporte. Por otra parte, en ese núcleo central parece cristalizarse, más que en ningún otro lado del cuadro, un aspecto tan frecuente en el hacer de Miralles como es la articulación de la obra de arte en torno a un principio de construcción y otro de destrucción en continua lucha. Un zapato, a modo de *collage*, pone el punto y final, en clave dramática, a la representación, dotando además de una cierta connotación un tanto *arte povera* a la pieza.

Toda esa estructura central guarda estrecha relación con el arquetipo del homúnculo, y por lo tanto del dolor y la muerte, que nutrió muchas de las obras de este pintor realizadas en esta época, y sobre el que el propio Millares teorizó en un artículo publicado en 1959.

/ ALFONSO PALACIO



95 EDUARDO ARROYO (Madrid, 1937-2018)

Toda la ciudad habla de ello, 1984

· Óleo sobre lienzo, 200 × 300 cm

· Donación de Plácido Arango Arias en 2017

· Cód. obra: 11020

Este lienzo forma parte de un ciclo de pinturas de la década de los años 1980 tituladas *Toda la ciudad habla de ello* e inspiradas en la película *The whole town's talking* (1935), de John Ford, ambientada en el mundo del hampa y conocida en España como *Pasaporte a la fama*.

El protagonista del primer plano alude, sin duda, al actor Edward G. Robinson que, en el *film noir*, desempeña el papel de un sanguinario bandido y el de su doble, un hombre inofensivo, víctima de su parecido con el malhechor.

Luce, como los gánsteres de los años treinta, un borsalino caído hacia uno de los lados, ocultándole un ojo. El otro ojo, azul cielo, se deja ver por la abertura de un antifaz negro recortada por el amarillo de la luna menguante. Esta, pintada en lo alto de la parte izquierda del cuadro, ilumina la sonrisa feroz del bandido y sus manos, a la vez que pone de realce un fajo de inverosímiles billetes y un bolso repleto.

Desprovistos de cuerpo, dos fantoches nocturnos están acechando al enmascarado. El masculino lleva puesto un sombrero parecido al del gánster y tiene la cara disimulada por el color, como el rostro del *Ciudadano*, personaje que prolifera en la obra de Eduardo Arroyo; el segundo, silueteado en blanco, es una mujer que está sacando una fotografía. Traduce la preocupación periodística de Arroyo y su interés por la anécdota.

Dominando este grupo, dos elementos que parecen sacados de un anuncio antiguo: el dedo índice de una mano, pintada en negro sobre un cuadrado rojo, indica una dirección, mientras que en un letrero azul tres policías, armados de una porra, corren hacia el lado opuesto.

En la parte izquierda del lienzo, envuelta en la sombra, un sereno con el llavero en la mano observa al supuesto gánster. Su semejanza con el otro *Ciudadano* provoca ambigüedad y nos mantiene en vilo como al gato negro, animal noctámbulo por antonomasia, a la par que símbolo de los nativos de Madrid, lugar de nacimiento del propio pintor.

Con su misteriosa leyenda urbana, Eduardo Arroyo interroga a la pintura rebajando los tonos de su paleta. En el marco de esta ciudad color de asfalto, cobra la anécdota una potente dimensión plástica.

/ FABIENNE DI ROCCO



96 DARÍO VILLALBA (San Sebastián, 1939-Madrid, 2018)

La Espera, 1979

- Emulsión fotográfica, pintura bituminosa, cera y óleo sobre lienzo, 200 × 480 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11021

La obra de Darío Villalba ha tendido muchas veces a adoptar la disposición de díptico, tríptico o políptico, dando buena muestra de su potencial carácter narrativo. En el caso concreto de *La Espera* se observa la nuclear presencia de un panel central, en torno al cual hay que situar desde un punto de vista visual y discursivo los dos laterales. El primero contiene la figura multiplicada, mediante recurso fotográfico a lo Eadweard Muybridge o Étienne Jules Marey que nos retrotrae a los orígenes de esta disciplina, de uno de sus más célebres encapsulados, de idéntico título, realizado por el artista vasco en 1974. A izquierda y derecha puede verse la imagen distorsionada del mismo personaje, con su característica posición fetal y mirada ensimismada, complementaria en cuanto a sus presencias y desapariciones: la de la izquierda patentiza más la imagen del cuerpo, mientras que la derecha se concentra sobre todo en

la del rostro y el torso. Se trata de figuras que se remiten a seres dolientes, sufrientes, enfermos y marginados. Se trata, igualmente, de representaciones rotundas, emblemáticas, en que la fotografía es trabajada como pintura, consiguiendo de este modo descontextualizar la imagen fotográfica de su función tradicional, así como transformar el uso documental que la mayor parte del arte conceptual estaba haciendo de ella por aquellos momentos, redirigiéndola hacia otro de carácter mucho más narrativo y emocional.

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

Finalmente, esta obra también es perfecta demostración de la capacidad que para Darío Villalba tienen tanto la pintura como la fotografía de congelar un momento, haciéndolo eterno.

/ ALFONSO PALACIO



- 97 EQUIPO CRÓNICA** (activo entre 1964 y 1981; formado por RAFAEL SOLBES (Valencia, 1940-1981) y MANUEL VALDÉS (Valencia, 1942))
El bosque maravilloso. Serie El billar, 1977
 · Acrílico sobre tela, 175 × 275 cm
 · Donación de Plácido Arango Arias en 2017
 · Cód. obra: 11019

El Equipo Crónica fue un grupo constituido a finales del año 1964 por los artistas valencianos Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manuel Valdés. Toledo abandonó el trío al año siguiente de su constitución, mientras que Solbes y Valdés siguieron trabajando en comandita hasta 1981, fecha en la que, a causa del fallecimiento del primero, la agrupación quedó disuelta.

El Equipo Crónica, influido por el arte pop y la Nueva Figuración, abordó en su producción un análisis muy crítico de la realidad social y política de su tiempo, utilizando lenguajes vinculados a los medios de comunicación de masas y numerosas apropiaciones de la cultura visual contemporánea. El grupo evolucionó de las puras motivaciones políticas y sociales a las especulaciones intelectuales sobre la propia práctica artística y las relaciones entre arte y sociedad. En este marco hay que ubicar el acrílico que, fruto de la donación Arango, forma parte de la colección del Museo. La pintura pertenece a la serie *La partida de billar, autonomía y responsabilidad de una práctica* o, en forma más abreviada, *El billar*, datada en 1977. En esta carismática tela, el Equipo recreó el interior de Billares Colón, una sala pública de billar, que venía funcionando desde la postguerra en una de las bocacalles de la valenciana calle Colón. En el ejemplar, la identificación del establecimiento quedó advertida en el rótulo incorporado en la parte superior. Como en el resto de la serie, Solbes y Valdés utilizaron fotografías del local a modo de cuaderno de apuntes, al objeto de representar, en depurada síntesis geométrica, el espacio interno de la sala, las mesas de billar alineadas, las lámparas y otros objetos. La iconografía de la obra se densifica con cinco citas pictóricas: en el centro, un maniquí acéfalo obtenido del acervo del pintor Carlo Carrá. Rodeando a esta figura, cuatro motivos vegetales dispuestos en aspa, dos en primer término, provenidos del corpus de Fernand Léger; y otros dos, más al fondo, ubicados a izquierda y derecha, con extracción respectiva en obras de Henri Rousseau y Max Ernst. Estos fitomorfos explican el peculiar título de la obra. El tratamiento espacial, al igual que otras pinturas del mismo ciclo, se ha puesto en correlación, acertadamente, con *Las Meninas* de Velázquez.

En algunas fotografías publicadas de la obra *El bosque maravilloso* hemos constatado ciertos cambios respecto a la configuración con la que ingresó en el Museo —como revela la ausencia del motivo correspondiente a Max Ernst—, lo que es indicio de que la pieza debió conocer un estado preliminar.

En este complejo trabajo, el Equipo Crónica relacionó metafóricamente el juego del billar con el ejercicio profesional del arte. Se invitaba así a los espectadores a un debate sobre el papel de la práctica artística en la llamada «España de la Transición»; y, más en particular, a una discusión acerca de la implicación que debía adoptar esa práctica en los conflictos de carácter social.

/ GABINO BUSTO HEVIA



98 JUAN MUÑOZ (Madrid, 1953-Ibiza, 2001)

Balcón con dos figuras, 1992

- Terracota y bronce, 149,9 × 50,8 × 27,9 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11022

Juan Muñoz es un artista poliédrico, que cultivó la escultura, pero realizó también obras radiofónicas y teatrales, dibujos, escritos y ensayos. Es una figura clave en la escultura española e internacional de las décadas de 1980 y 1990, y un revitalizador de la escultura figurativa desde una óptica moderna y narrativa, basada en su profunda erudición, la cual le permite aunar en sus creaciones distintas fuentes literarias, filosóficas, musicales, etcétera. Pese a su temprana muerte, fue autor de una amplia producción, que culminó en *Double Bind (Doble vínculo)*, de 2001.

Pieza única realizada en 1992, cuando el artista residía con su esposa, Cristina Iglesias, en el Trastevere romano, *Balcón con dos figuras* es una de sus célebres *conversation piece* o escenas de conversación. Está compuesta por un balcón metálico y dos figuras de terracota de personajes anónimos, con rasgos genéricos y despersonalizados, y de tamaño inferior al natural.

Muñoz comenzó a trabajar con fragmentos arquitectónicos —como escaleras, puertas, barandillas y balcones— a principios de los años ochenta. En concreto, los balcones se han relacionado con el sentido de la vista, pues son lugares desde los que ver y ser visto. Primero los concebía vacíos y, posteriormente, poblados de personajes absortos en sí mismos, ensimismados. Aislados y descontextualizados, los balcones no dejan de tener cierto carácter de inutilidad, de extrañamiento, lo que potencia aún más el propio aislamiento de las figuras. En cuanto a la disposición de estas últimas, se ha relacionado con la obra de Goya (*Majas en un balcón*), en un claro diálogo con la historia del arte español.

Por otra parte, y como suele ser habitual en su producción, juega un papel fundamental su ubicación y su relación con el espectador, es decir, la «puesta en escena» de la obra en el espacio expositivo. En este sentido, la fusión entre escenografía teatral, espacio arquitectónico y figura escultórica contribuye a potenciar un relato simbólico donde prima la densidad psicológica y el interrogante espacial.

Procedente de una colección particular, esta obra fue subastada en Nueva York en 2004, donde fue adquirida por Plácido Arango, quien la donó al Museo, junto con otras 32 obras, en 2017.

/ MARÍA SOTO CANO



99 CRISTINA IGLESIAS (San Sebastián, 1956)

Sin título, 1986

- Hierro y cemento pigmentado, 191 × 51 × 56 cm
- Donación de Plácido Arango Arias en 2017
- Cód. obra: 11023

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

La producción es fiel reflejo de su obra temprana, aquella realizada entre 1984 y 1986. Se trata de una pieza única, ejecutada por la artista en 1986 y presentada en la galería madrileña Marga Paz un año después. De carácter exento, compacto y concentrado, en ella es clave, como en toda la producción de Iglesias, su imbricación en el espacio, tanto el que ocupa como el circundante y, sobre todo, su clara relación con la arquitectura. De hecho, esta obra asemeja una especie de columna inestable, provisional e incluso funcionalmente «inútil», de carácter fragmentario e incidental, que se configura a partir de la yuxtaposición de dos láminas metálicas formando un ángulo o esquina, una disposición que sería clave en su producción inicial.

Por otra parte, Iglesias emplea aquí los materiales habituales en sus primeros años de madurez artística: el hierro, en vigas o, como en este caso, en láminas; y el cemento, tratado este último con pigmentos colorantes aplicados durante la fragua. Así, con la combinación de ambos consigue establecer un fuerte contraste textural y un intenso diálogo antagónico, tanto lírico como plástico. «Cuando realizaba estas obras, era consciente de que una viga es una viga, indica elevación y aporta estructura, mientras el cemento es maleable y se acerca a la idea de paisaje, de color», afirma la artista. La estructura tectónica, férrea e industrial del hierro, que aporta «rigor» a la pieza, se opone por tanto al carácter más expresivo, más gestual y sensual con el que emplea el cemento que, pese a su dureza y resistencia, simula con su tonalidad y aparente maleabilidad el barro, material primitivo asociado al modelado y, por tanto, a la escultura desde sus orígenes.

/ MARÍA SOTO CANO





II

Arte asturiano. Siglos XIX y XX

100 DIONISIO FIERROS (Ballota, Cudillero, Asturias, 1827-Madrid, 1894)

Las Carayas. Rompientes en Ribadeo, 1890

- Óleo sobre lienzo, 93 × 126 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1843

Además de haber sido el primer representante de la pintura de costumbres en el norte de España, Dionisio Fernández Fierros cultivó el retrato y, especialmente durante su última época, el paisaje. El artista pintó a menudo en Ribadeo, donde se había casado en 1873, y allí abordó en diferentes ocasiones motivos de marinas, con los que estaba familiarizado, pues había nacido en una localidad costera, Ballota, donde también pintó. Algunas de las obras que realizó en Ribadeo representan las rompientes en Las Carayas y, entre ellas, esta es la más imponente y monumental. Aunque por sus dimensiones el artista pintó el cuadro en su estudio, seguramente en Oviedo, donde residía desde 1878, la existencia de un boceto preparatorio de la composición parece indicar su origen en una percepción directa del natural.

En muchas de sus marinas el artista utilizó acantilados y puertos para cerrar el encuadre por un lado, pero en este caso representó el mar abierto. Esto entrañaba mayor dificultad por no disponer de anclaje alguno en la composición, que resolvió con pleno acierto gracias al ritmo progresivo de las olas, ligeramente oblicuas con respecto al espectador. El motivo de las rompientes de un mar embravecido era característicamente romántico, pero continuó abordándose en las décadas finales del siglo por pintores ya naturalistas. Esta obra pone de manifiesto el esfuerzo del artista por dotar de veracidad a la representación del mar y del cielo en plena tempestad. Aspectos como la disposición de las olas, la espuma disuelta en el aire por el viento, el horizonte con puntos de luz que acentúan la profundidad, muestran los resultados de una observación precisa del natural por parte del artista, en tanto que los tonos ocres y verdosos del mar y los violetas y anaranjados del cielo remiten a una orientación romántica.

/ JAVIER BARÓN



101 IGNACIO SUÁREZ LLANOS (Gijón, 1830-Madrid, 1881)

Gaitero italiano, 1863

- Óleo sobre lienzo, 192,5 × 101,5 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1803

La obra fue pintada en Italia durante la estancia del artista allí en 1863 o bien en Madrid, a su vuelta, basándose en estudios previos. Es buena muestra del atractivo que los tipos de músicos populares ejercieron sobre los artistas europeos que visitaban Italia. Era frecuente entre los pensionados y artistas viajeros la representación de gaiteros o *zampognari*, a veces acompañados de *pifferari* que tocaban el pífano. Procedentes de la campiña del Lazio, o también en la Campania, interpretaban aires populares, especialmente en navidad, como muestran por ejemplo *Los pifferari* (Comunidad de Madrid), una obra que José de Madrazo, uno de los maestros de Suárez Llanos, pintó en Roma.

En este caso el artista realizó la figura de tamaño natural en una *villa* con enlosado y balaustrada de mármol, al modo clásico, uno de cuyos plintos remata una esfinge, junto a un gran jarrón de piedra cuya boca se recorta sobre el mar. El músico viste una indumentaria tradicional, que era también muy atractiva para los pintores por su pintoresquismo. Un grabado de Bartolomeo Pinelli había difundido este motivo, del que en esa época se hacían eco ya los fotógrafos. Con total fidelidad al modelo, el pintor lo representó con *cioccie* de tiras enlazadas, polainas hasta la rodilla, chaquetilla y capa, y con sombrero de ala ancha. La figura se recorta con un dibujo muy correcto como silueta oscura contra el cielo claro que, como el paisaje, sigue los modelos clasicistas. La *zampogna*, que a Suárez Llanos hubo de recordarle la gaita de su tierra natal, lleva fuelle de piel de cordero o cabrito y dos punteros divergentes. El músico ha dejado de soplar y, apretando el fuelle contra su cuerpo, sigue produciendo el sonido al tiempo que parece iniciar un paso de baile y mira risueño al espectador.

/ JAVIER BARÓN



102 IGNACIO LEÓN Y ESCOSURA (Oviedo, 1834-Toledo, 1901)

Una fiesta en el campo, 1860

- Óleo sobre lienzo, 89 × 139 cm
- Adquisición en 1983
- Cód. obra: 15

Es la primera obra importante de su autor que bajo el título *Una fiesta en el campo* la presentó, junto con otro cuadro, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, y también el primer cuadro de costumbres asturianas pintado por un artista de la región. Representa un conjunto de escenas en un día de fiesta ambientado en el concejo de Piloña, donde se hallaba la casa natal del padre del artista. Entre los tipos característicos en el primer término destacan un gaitero, a cuyo son bailan algunos campesinos, un ciego con su lazarrillo, mozos que cortejan, algunas mujeres junto a una cesta de manzanas y a una *ferrada* con un cangilón para llenar los vasos y un bar de comisión, tenderete con botellas.

A la izquierda, junto a un tonel de sidra, que se sirve en jarras de cerámica y estaño, y en una *zapica* de madera, aparece el cura párroco, con sombrero de teja. En las pintorescas casas entre árboles, de gusto romántico, aparecían unos muchachos tirando voladores, que ahora apenas se perciben. En el segundo término pintó algunos personajes vestidos al modo burgués, entre los que se halla, a la derecha, el propio artista, tocado con sombrero, que inaugura una serie de autorretratos que pintó a lo largo de su vida, bien de modo exento, bien incluidos en cuadros con escenas. También incluyó a su hermana Candelaria, que aparece de frente y con un pañuelo a la cabeza.

La composición en friso, el estatismo de las figuras y el fuerte contraste entre los tonos oscuros del primer término y los claros del fondo, son propios del inicio de la trayectoria del artista, que evolucionaría después hacia un estilo influido por la pintura francesa y holandesa, en obras ambientadas en los siglos XVI y XVII, con las que obtuvo un gran éxito internacional.

/ JAVIER BARÓN



103 LUIS ÁLVAREZ CATALÁ (Madrid, 1836-1901)

Filandón / Filandón en Monasterio de Hermo. Asturias, 1872

- Óleo sobre tabla, 33 × 46 cm
- Adquisición en 1989
- Cód. obra: 106

La obra testimonia un cambio de estilo en la trayectoria del artista por la influencia de Mariano Fortuny, a quien trató en Roma. Después de una primera etapa en la que su pintura, como la de sus amigos Eduardo Rosales y Vicente Palmaroli, venía a renovar el cuadro de historia y el de costumbres, Álvarez evolucionó, como lo haría también Palmaroli, hacia una pintura de pincelada minuciosa, colores más vivos y luz más resaltada, realizada sobre pequeñas tablas como esta. Estos cuadros atrajeron a una clientela internacional atendida por marchantes que visitaban al artista en Roma, donde residía.

A diferencia de lo que resultó después más habitual en su producción, la obra no se inspira en los motivos más artificiosos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, sino en una escena popular asturiana. El pintor la ambientó en la *txariega* de su casa paterna en Monasterio de Hermo, en la que había vivido durante parte de su infancia y en la que estuvo en el verano de 1872, cuando realizó esta obra. Era una casa de campesinos acomodados, como revela la calidad del escaño de madera y del ajuar doméstico, en el que hay ejemplos de loza azul, blanca y amarilla de Manises. Junto a las hilanderas, que hilan con *fuso* y *rueca*, el artista dispuso escenas de interés etnográfico, como el madreñero que desbasta con la azuela la madera para realizar las madreñas de tazo, que pueden verse en primer término, algunas con *coricias* de paño verde, usuales en el occidente asturiano. Unas mujeres preparan la comida en un caldero de cobre suspendido mediante *calamiyeres* sobre el llar y otras dos, al fondo, tocan sendos panderos cuadrados.

El artista cuidó en procurarse modelos para reflejar con precisión las figuras, si bien es probable que en aquellos años no se usaran ya aquellos trajes en estas tareas. De vuelta a Madrid retocó algunas partes, como el delantal azul de la joven de la izquierda, para evitar que se fundiese con las demás figuras. Consiguió una armónica presentación, que reúne distintas escenas costumbristas (como, además de las señaladas, la de los mozos que cortejan a la izquierda) en un escenario ampliado sobre el de la cocina de la casa.

/ JAVIER BARÓN



- 104 JOSÉ URÍA Y URÍA** (Oviedo, 1861-Vigo, 1937)
La vuelta de Pin de Rosa / ¿Será Pin de Rosa?, h. 1906
 · Óleo sobre lienzo, 44 × 66,5 cm
 · Adquisición en 1990
 · Cód. obra: 461

También titulado *¿Será Pin de Rosa?*, representa el regreso de un indiano a su lugar natal en Asturias. Al fondo se ve el apeadero de Meres, en el concejo de Siero, hacia el que desciende el prado. El viajero que, tras bajarse del tren, acaba de franquear la *portiella* que delimita el prado, va vestido de blanco con corbata azul, panamá, bastón de caña en una mano y *nécessaire* en la otra, seguido por un mozo que portea su baúl. En el apeadero le contemplan varias personas y, en las ventanas del tren, que ha reemprendido su marcha, se asoman los viajeros. Un muchacho acompaña al que vuelve, con un brazo a la espalda y el otro extendido, en actitud de llamar la atención de sus paisanos. En primer término, una familia de campesinos que descansan de sus faenas de la hierba, se fijan entonces en el recién llegado. Al fondo se ve un campo de maíz y tres cucas o balagares de pequeño tamaño en los que se ha reunido la hierba segada.

El tema reúne la visión de dos mundos, las faenas de la siega y el ferrocarril. El motivo central es el contacto del mundo rural y el cosmopolita, con ocasión de la vuelta de un indiano desde América a su aldea, en el momento en que está a punto de ser reconocido por sus paisanos. El artista plasmó ese elemento dramático a través de una composición diagonal, con un amplio vacío en el centro. La captación de lo momentáneo, para la que Uría tenía una gran capacidad, se acentúa por el encuadre fotográfico, que corta a la derecha la figura del viejo, y por el movimiento del tren. El contraste entre ambos polos de la composición se manifiesta también en la iluminación, a pleno sol para los que caminan y de luz filtrada a través de las hojas del árbol que da sombra al grupo del primer término. En éste, todas las figuras muestran los perfiles de sus rostros, finamente dibujados. El color, de gran delicadeza, muestra un verde claro propio de la primavera o el principio del estío del norte.

/ JAVIER BARÓN



105 LUIS MENÉNDEZ PIDAL (Pajares, Asturias, 1861-Madrid, 1932)

El Lazarillo de Tormes, 1900

- Óleo sobre lienzo, 191 × 125 cm
- Procedente de la colección de la Diputación Provincial de Oviedo. Ingreso en 1979
- Cód. obra: 21

Hermano de Juan y Ramón Menéndez Pidal, Luis se sintió atraído por la literatura española, a la que dedicó algunas de sus obras, como esta. El mismo motivo de Lázaro bebiendo por una cánula de la jarra del ciego había sido pintado en 1858 por el también asturiano Ignacio Suárez Llanos y por el artista establecido en Madrid Luis Santamaría Pizarro en 1887. Menéndez Pidal lo interpretó en una clave pictórica heredera de los grandes maestros españoles del siglo XVII, entre los que le interesó sobre todo Velázquez. El contraste entre las expresiones del ciego, que permanece estático pero alerta, y Lázaro, que le observa atentamente mientras bebe, se refuerza por el distinto colorido de sus respectivas indumentarias. La iluminación lateral resalta los elementos principales de la composición, los rostros, las manos, la jarra de barro y la hornacina portátil de latón alusiva al oficio de santero del ciego. Además, articula la profundidad del espacio y da a cada objeto el destello preciso en función de su materia y de la distancia al espectador.

El artista estudió con detalle la obra en 1899 durante su estancia estival, luego prolongada, en Pajares, y la terminó en febrero del año siguiente. Se conservan al menos dos estudios preparatorios (uno en colección particular asturiana y otro en la colección Masaveu), muy acabados, para el ciego, cuya expresión no obstante varió en el cuadro definitivo.

La obra fue enviada a la Exposición Universal de 1900 de París pues el artista, tras haber obtenido dos medallas de primera clase en 1892 y 1899, deseaba refrendarlas con un reconocimiento internacional. Sin embargo, su gran sobriedad de colorido hizo que no fuera apreciada en un certamen en el que triunfó una pintura de cromatismo más vivo y luminoso. La crítica española estimó en cambio el cuadro y, así, José Ramón Mélida vio la influencia de Ribera en el claroscuro, Velázquez en la ejecución y Murillo en la vivacidad de la cabeza del muchacho. Posteriormente la obra fue expuesta por el artista en la muestra individual que celebró en Madrid en 1908 y en la Nacional de Bellas Artes de 1924, dentro de un elenco compuesto por seis de sus mejores pinturas que le valió la medalla de honor.

/ JAVIER BARÓN



106 JUAN MARTÍNEZ ABADES (Gijón, 1862-Madrid, 1920)

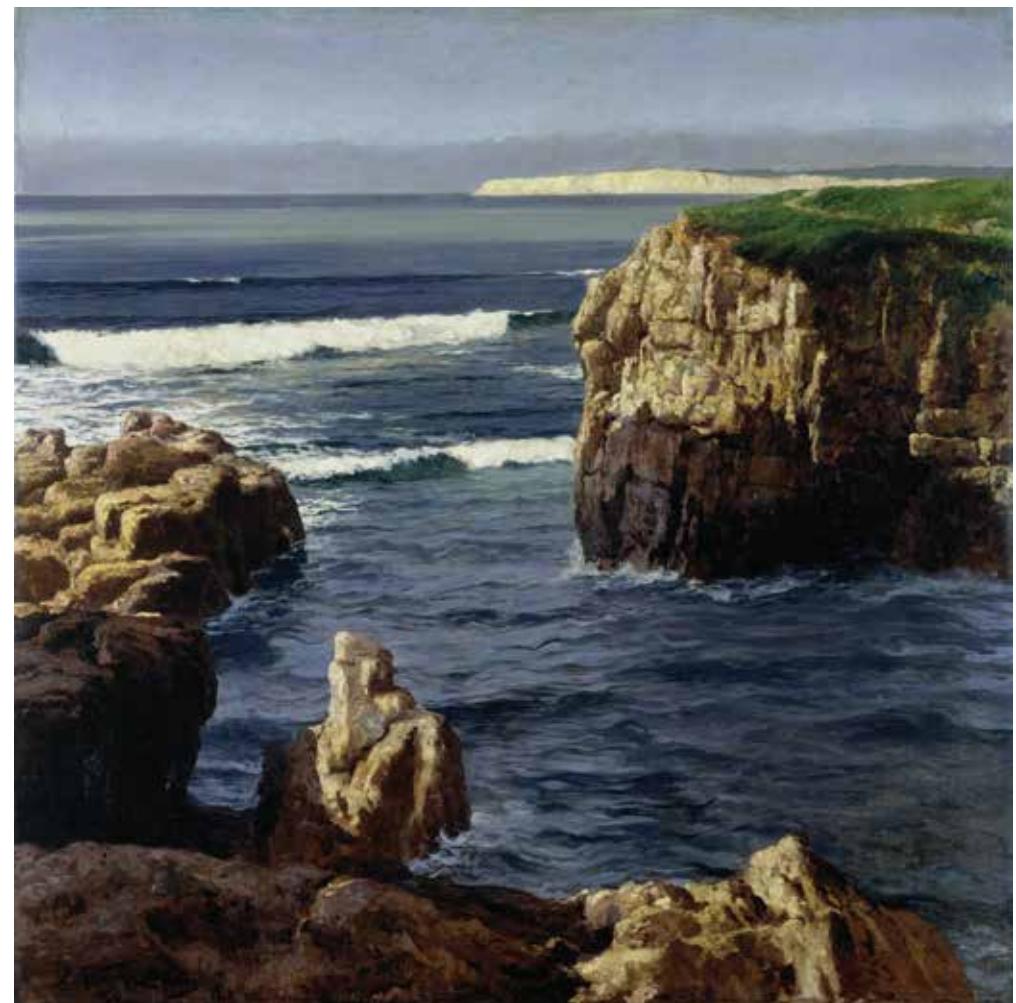
El Rinconín, 1910

- Óleo sobre lienzo, 150 × 150 cm
- Principado de Asturias. Colección Pedro Masaveu.
- Dación a la muerte del coleccionista, en 1994
- Cód. obra: 1852

Juan Martínez Abades fue el marinista más destacado entre los de su generación en el norte de España. Aunque pasaba los veranos en la costa cantábrica, especialmente en Gijón, su ciudad natal, trabajaba también el resto del año en su estudio de Madrid a partir de los apuntes y notas de color que tomaba. En su producción tuvieron alguna importancia las vistas de acantilados, especialmente los que pintó en Gijón en dos momentos, hacia 1900 en Cimadevilla, al oeste de la ciudad, y, en torno a 1910, en el Rinconín, en el Mayán de Fuentel, al este. En tanto que en los primeros el artista se esforzaba por captar con pinceladas muy precisas las rocas y mostrar su dureza, en los segundos optó por toques mucho más amplios, que le permitían una ejecución más rápida y eran especialmente útiles para pintar el mar. A través de pinceladas largas y onduladas logró transmitir el efecto del reflujo de las aguas y su movimiento balanceado en el primer término. En esta época Martínez Abades perseguía la búsqueda de la belleza del mar a través de un color vivo y brillante, bien conseguido en las variaciones de los azules y en la utilización de los blancos de las espumas de las olas, ligeramente oblicuas en su avance, que dan dinamismo a la composición. Por otra parte la ejecución más suelta le permitía, ya avanzada la primera década del siglo, abordar mayor número de obras y terminarlas en sus campañas estivales.

A través de la adecuada disposición de las rocas en torno al mar resolvió los problemas derivados de adaptar una marina a un formato cuadrado. Una acuarela en colección particular ovetense representa el mismo motivo, tomado sin duda del natural. En ella no se ve la elaborada composición de las rocas, que enmarcan en este óleo el mar y muestran un juego de contrastes entre luces y sombras, ni aparece la lengua del cabo de San Lorenzo, que cierra la línea del horizonte y refleja el sol en sus rocas.

/ JAVIER BARÓN



107 EVARISTO VALLE (Gijón, 1873-1951)

Haraganes / Vagabundos, h. 1932; último estado, h. 1947

- Óleo sobre lienzo, 114 × 135 cm
- Procedente de la colección de la Diputación Provincial de Oviedo.
- Ingreso en 1979
- Cód. obra: 26

Una de las novedades temáticas en la pintura de Evaristo Valle a comienzos de la década de 1920 fue la aparición de escenas definidas por el protagonismo absoluto de individuos al margen de la sociedad, que hasta entonces habían compartido espacio en los lienzos con representantes de la burguesía urbana o el campesinado acomodado, siempre en actitud mendicante.

En *Haraganes*, tres vagabundos conversan sentados en un cercado de piedra, junto al maizal que se extiende en segundo plano y en el que se refleja la luz filtrada entre las nubes bajas, a la manera habitual de Valle. Uno de los hombres lleva un brazo en cabestrillo y parece centrar el interés de sus compañeros, en los que llama la atención la gran expresividad de los rostros, con muecas llenas de picardía. Es especialmente característica la imagen del personaje central, con sotabarba y sombrero. Las ropas de tonos tostados que visten los haraganes resaltan sus figuras sobre los verdes y grises del paisaje.

Además de constituirse en un tema en sí mismo, el retrato de la miseria definió la pintura de Evaristo a ojos de la crítica en la tercera década del siglo, enmarcada en el contexto del post-expresionismo europeo. Con motivo de la exposición monográfica celebrada en el Real Instituto Jovellanos de Gijón en agosto de 1922, José Díaz Fernández (1898-1941), iniciador del género de la novela social en España, señaló como Valle era el pintor de «los labriegos miserables que arruinó el fisco, de las campesinas feas que destrozó la maternidad, el trabajo brutal y la mala comida [...], de las chiquillas encanijadas que arañan en los detritus del río [...] Es la gente del mar, del campo y de las minas, esclava del vicio, del trabajo y del sufrimiento».

Evaristo presentó *Haraganes* a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, en la que consiguió una tercera medalla por su otro envío: *Carnavalada en la cuenca minera* (h. 1932, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Posteriormente el artista retocaría partes de la tela en al menos dos ocasiones, para darlo por acabado en 1947. En diciembre de 1948 se expuso de nuevo en el I Salón de Navidad de Gijón, organizado por los jóvenes pintores Antonio Martínez Suárez (1923-2013) y Joaquín Rubio Camín (1929-2007).

/ GRETEL PIQUER



108 EVARISTO VALLE (Gijón, 1873-1951)

Carnavalada / Carnavalada de Oviedo, h. 1929; repintado, h. 1930
 · Óleo sobre lienzo, 111 × 127 cm
 · Depósito del Ayuntamiento de Oviedo en 1981
 · Cód. obra: 24

Ocho figuras bailan con pesados ademanes o se acometen entre sí en esta carnavalada, en una plazoleta acotada por muros de diversas construcciones. El tono marrón rojizo de las paredes del caserío sirve de fondo a los ropajes claros y nacarados de los disfrazados, quienes visten capirotes y enaguas femeninas que remiten, sintetizados, a los tipos clásicos de *guirrios* y *aguilanderas*. Las tonalidades de los disfraces revelan la frecuente inspiración que Evaristo Valle hallaba en la colección de conchas marinas heredadas de su padre, muy gratas al pintor por sus formas y brillos: irisaciones y reflejos que empleaba como un verdadero archivo de colores.

El sentido de la profundidad de la escena se subordina al dramatismo y ritmo de las figuras, y la violenta danza contrasta con la soledad del espacio que la acoge. Al fondo del caserío se destaca la que pudiera ser la torre de la Catedral de Oviedo, pero esta referencia a una arquitectura concreta es más inventada que documental. Lo cierto es que Evaristo nunca dio a este lienzo el título de *Carnavalada de Oviedo* y simplemente como *Carnavalada* fue adquirido por el Ayuntamiento de la ciudad en 1943.

Posiblemente se trate de una escena enmarcada en el *antroxu* que antecede a la Cuaresma, si bien a partir de la década de 1920 las mascaradas de Valle se caracterizaron por su pérdida de estacionalidad. Al mismo tiempo en que aparecían los primeros estudios etnográficos sobre el carnaval en la región, Evaristo abandonó la mascarada urbana, aristocrática y burguesa, que había cultivado en la década de 1910, para comenzar a representar indistintamente los dos ciclos festivos de invierno asociados a la utilización de disfraces en la Asturias central: el *antroxu* y el periodo comprendido entre Navidad y el día de Reyes.

Hacia 1930, Valle realizó pequeñas modificaciones en el estado original del cuadro: repintó el brazo extendido del personaje del extremo izquierdo en segundo término, y el capirote que porta una de las dos figuras de la pareja central. También elevó la línea de las montañas y transformó los edificios del fondo. La obra se expuso en su estado definitivo en agosto de 1930, en la sección de arte regional organizada por el propio artista en el marco de la VII Feria de Muestras de Gijón.

/ GRETEL PIQUER



109 JOSÉ RAMÓN ZARAGOZA (Cangas de Onís, 1874-Madrid, 1944)

Tríptico: mito de Prometeo, 1908

- Óleo sobre lienzo, 360 × 765 cm
- Adquisición en 1991
- Cód. obra: 510

En 1907 José Ramón Zaragoza iniciaba el que fue su trabajo final como pensionado en Roma. En él reunió todo aquello que había aprendido durante sus años de formación: los artistas que había estudiado, las corrientes que había asimilado y, por supuesto, la maestría que había adquirido. El resultado fue la sobrecogedora creación que ahora nos ocupa y que representa el mito de Prometeo.

Para llevarla a cabo el pintor se decantó por el tradicional formato del tríptico. Sin embargo, alteró la narrativa habitual del mismo en favor de su propio parecer compositivo, eligiendo tres momentos trascendentales del relato mitológico.

En la parte izquierda hallamos a Epimeteo y Pandora. El primero, aparece postergado a los pies de la mujer que, como un ídolo, emerge ante la figura arrodillada y subyugada de Epimeteo. Junto a la tan significativa disposición de los personajes, Zaragoza crea una aureola de luz y color que, rodeando a



Pandora, llega hasta la figura del hombre, evidenciando la seducción que la fémina ejerce sobre Epimeteo. En un segundo plano, una tercera figura que mira atenta a la pareja, el dios Zeus, emerge como un nubarrón en mitad del espacio.

La parte derecha del tríptico se dedica al momento en el que Prometeo, después de haber robado el fuego a los dioses, se lo entrega a la humanidad. De acuerdo con la magnitud del hecho, Prometeo es representado de forma monumental. Su cuerpo desnudo recibe la luz indirecta del fuego que concede a los hombres quienes, situados en un segundo plano y con unas dimensiones menores, potencian la envergadura del protagonista.

La obra central del tríptico es, sin embargo, la más impactante de las tres. En ella se representa a Prometeo encadenado. Zaragoza crea una composición en la que queda manifiesto el influjo de obras barrocas a través del cuerpo castigado y encadenado de Prometeo. La ubicación de éste al filo de la abrupta montaña, al tiempo que casi es aplastado contra el borde superior del cuadro mientras ofrece indefenso su vientre para el martirio eterno, supone el clímax de la composición. A sus pies, un grupo de hombres lloran el castigo.

El dramatismo de la composición hizo que muchos la consideraran demasiado atrevida para la pintura española del momento. Hoy es, sin duda, una de las obras maestras de la colección del Museo.

/ SARA MORO

110 NICANOR PIÑOLE (Gijón, 1878-1978)

Retrato de don Manuel Prendes, 1914

- Temple sobre lienzo, 100 × 82 cm
- Procedente de la colección de la Diputación Provincial de Oviedo. Ingreso en 1979
- Cód. obra: 372

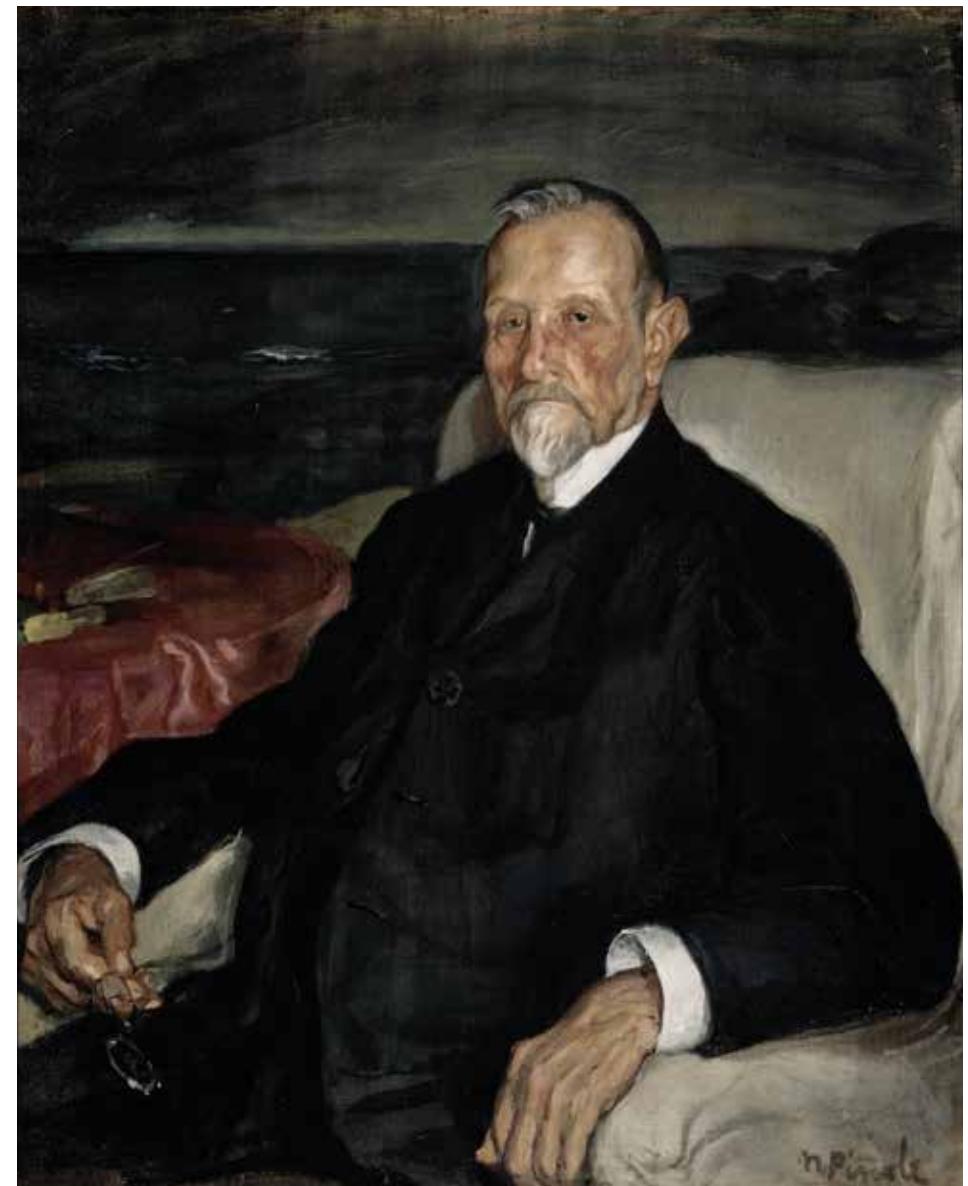
Nicanor Piñole retrató en múltiples ocasiones a su tío abuelo Manuel Prendes González (1832-1920), quien a su regreso de América contrajo matrimonio con su sobrina Manuela en 1880, práctica endogámica frecuente entre las familias de indios. Manuela era la hermana menor de Brígida Rodríguez Prendes (1854-1952), madre de Piñole, quien había quedado viuda en septiembre de 1878, tras suicidarse su marido Nicanor Piñole Ovies al creer perdido el vapor *Asturias* que capitaneaba, varado en las costas de Tarragona. El nuevo matrimonio Prendes acogió a Brígida y a Nicanor, y don Manuel terminó prohijando al futuro pintor.

Piñole representa a su tío de medio cuerpo, en tres cuartos, ligeramente girado hacia la izquierda y sentado en un sillón. La proverbial fortaleza física del hombre aún se aprecia al final de su vida, si bien sus manos se ven algo deformadas por la gota. Tanto en el encuadre, como en la postura del retratado, la disposición del rostro y la de las manos, se evidencia la influencia del *Retrato de Inocencio X* (1650) de Velázquez (1599-1660), que Piñole había admirado durante su estancia formativa en Roma entre 1900 y 1902. También en la mesa a la izquierda del sillón, cubierta por un tapete púrpura, cuya tonalidad y reflejos en los pliegues recuerdan a la muceta del pontífice.

La expresión del rostro, melancólico y sereno, pero lleno de firmeza en la boca y la mirada, lleva la atención del espectador hacia el último término de la obra: una marina que representa un tramo de la costa del concejo de Carreño, tierra de origen de los Prendes. En la escala de grises que domina la composición, del oscuro traje que viste don Manuel a la clara tonalidad del asiento, se destacan las notas de blanco y carmín de la camisa y el paño de la mesa.

El cuadro fue presentado al público por vez primera en Gijón en agosto de 1915, en el Salón de Arte celebrado en el Real Club Astur de Regatas. Ya entonces la crítica local destacó la obra como merecedora de una primera medalla y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917 obtendría la primera de las de segunda clase, además de los elogios del poeta Juan Ramón Jiménez (1881-1958).

/ GRETEL PIQUER



III NICANOR PIÑOLE (Gijón, 1878-1978)*Recogiendo la manzana*, 1922

- Óleo sobre lienzo, 150 × 206 cm
- Procedente de la colección de la Diputación Provincial de Oviedo. Ingreso en 1979
- Cód. obra: 30

La obra representa la pomarada de la Quinta de Chor en septiembre, durante la recogida de la manzana para la fabricación de la sidra natural. Heredada de la familia materna del artista en el concejo de Carreño, la Quinta tomó su nombre de Melchor Prendes y «Chor» se convirtió casi en un patronímico de la finca y sus moradores, mucho más característico que el de la parroquia de su apellido. Sería Manuel Prendes quien transformó la Quinta de Chor en una residencia india para las temporadas estivales, convirtiéndose la propiedad en un asunto predilecto para el pintor desde la primera década del siglo xx.

La composición se divide horizontalmente en dos partes. Abajo, las figuras se disponen casi en un friso; arriba, tras la cortina de árboles, el paisaje se eleva dejando escaso margen al cielo poblado de nubes. Un carro tirado por dos parejas de vacas asciende trabajosamente hasta la colina en la que se emplaza la vivienda de la familia Rosal, colindante con la Quinta y variante de la tipología de casa mariñana.

En primer término, se desarrollan simultáneamente diversas faenas agrícolas en torno a la pomarada: la recolección de la manzana en *paxos* o cestos de varas de avellano, su selección y el transporte hasta el lagar, en el carro de dos ruedas pintado de azul hacia el que un mozo guía una yunta de vacas. Como en el paisaje, la vocación realista de Piñole se pone de manifiesto en la caracterización de los personajes, miembros de su familia, como sus pequeños sobrinos José Manuel y María Jesús, o lugareños del concejo.

Bajo la luz plena, el color adquiere un papel fundamental en la vitalidad, gracia y frescura que transmite la escena, especialmente en los árboles cargados de fruto y en las ropas de los aldeanos.

Piñole presentó *Recogiendo la manzana* a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922. El cuidado puesto en el envío se evidencia en la larga preparación del mismo, pues entre 1919 y 1922 el artista realizó al menos dieciséis apuntes y dibujos preparatorios a lápiz, pastel y ceras y dos bocetos a óleo sobre cartón de la composición. No obstante, y si bien la crítica madrileña recibió con interés la obra, no obtuvo ningún galardón.

/ GRETEL PIQUER



- 112 MANUEL ÁLVAREZ-LAVIADA** (Oviedo, 1892-Madrid, 1958)
Retrato de Amelia Francos / Muchacha sobre un delfín, 1945
 · Piedra caliza marmórea, 77 × 48 × 33 cm
 · Adquisición en 1989
 · Cód. obra: 110

Formado desde niño como escultor con su tío, Cipriano Folgueras (1860-1911), Manuel Álvarez-Laviada completó sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y en la Academia de España en Roma como pensionado del Estado (1922-1928). A partir de entonces, su producción escultórica se vinculó a la renovación clasicista derivada del *ritorno all'ordine* novecentista, que tanto seguimiento tuvo entre los escultores españoles de las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo. Fue además profesor en la Escuela de San Fernando en Madrid, ciudad en la que residiría la mayor parte de su vida, y autor, entre otras obras, de la decoración escultórica de la Universidad Laboral de Gijón.

También conocida como *Muchacha sobre un delfín*, la obra representa a Amelia Francos y, según ha apuntado Dolores Villameriel Fernández, fue encargada por su padre, quien conoció al escultor por mediación de Augusto Díaz-Ordóñez, conde de san Antolín, el cual sería un apoyo fundamental para Laviada en los años de posguerra. La adolescente, de media melena y cuerpo atlético, aparece vestida con bañador, lo que refuerza la idea de modernidad y belleza juvenil y atlética tan frecuente en la producción del asturiano y en los artistas del Novecento italiano. Amelia aparece sentada sobre el animal al que está dando de comer con su mano derecha mientras apoya la izquierda en su cola. Este ser, de interpretación libre, decorativa y estilizada, se ha asociado, como indica el otro título por el que es conocida, con un delfín. De hecho, recuerda en gran medida a las representaciones de estos seres en las fuentes renacentistas y barrocas romanas, como por ejemplo en la *Fuente del delfín* de la Piazza della Rotonda, donde también se transforma el aspecto de cabeza y cola. Con su disposición, que envuelve la figura, y la peana sobre las que ambos se apoyan, de aspecto macizo, y con el característico tratamiento *non finito* rodiniano, el artista consigue contrarrestar rítmica y contenidamente el cuerpo de la efigiada.

La pieza, labrada en piedra caliza marmórea, se caracteriza como buena parte de su producción por el predominio del estudio de la figura humana, de las formas atléticas, de la síntesis compositiva y de la rotundidad volumétrica de las formas.

/ MARÍA SOTO CANO



113 JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (Oviedo, 1900-Madrid, 1998)

Oviedo / Oviedo en ruinas, h. 1942

- Óleo sobre lienzo, 161 × 200,5 cm
- Depósito del Ayuntamiento de Oviedo en 1981
- Cód. obra: 488

Se trata de uno de los trabajos más emocionales del pintor y arquitecto ovetense Joaquín Vaquero Palacios, quien cultivó una intensa trayectoria en ambas disciplinas, enriquecida por el cosmopolitismo que le otorgó su conocimiento de los contextos americano e italiano. A lo largo de su carrera compuso una obra pictórica en que el paisaje fue su gran asunto. Este género lo inició tempranamente en Somiedo. En cambio, y a diferencia de la fulgurante visión *pleinairista* de juventud, en Oviedo ofrece una visión rotunda, telúrica y oscura de una ciudad que acababa de vivir sus peores momentos. La obra, inscrita en la dura posguerra española, cosechó un gran éxito en la Exposición Nacional de Barcelona (1942), donde obtuvo la primera medalla, y pocos meses después en la Primera Exposición Nacional de Arte, celebrada en la Universidad de Oviedo.

El cuadro, de hondo significado, recoge a la perfección el lamentable estado material de la ciudad después del cerco al que fue sometida durante la Guerra Civil. En el lienzo se reposa la percepción de la destrucción, a diferencia de *Ruinas de la guerra. San Lázaro* (1937), de Magín Berenguer (Oviedo, 1918-2000), quien ideó una escena dotada de un dramatismo más elocuente, en una obra que también fue adquirida directamente al artista por la Corporación local con la intención de «completar el adorno de las salas» del reconstruido Palacio municipal.

La pintura, de gran formato, representa una monumental visión panorámica desde el castigado flanco sur. Así, se muestra en primer término el itinerario de las trincheras que destruyeron los barrios de San Lázaro y Santo Domingo, verdadera ampliación del casco histórico, que se eleva justo detrás, cual acrópolis, presidido por la herida silueta de la gran fábrica gótica catedralicia, cuya torre aún aparece desmochada por las cargas de artillería dirigidas contra ésta en 1934 y en 1936-1937, implementada por el ciclón de Santander del año 1939. Tras una primera sucesión de ruinas, se observan en segundo término algunas edificaciones completas, sin ese grado de afectación, como el antiguo Palacio de Dóriga, en la parte derecha del lienzo. Como telón, la sombría silueta del Monte Naranco, parcialmente cubierto con los brumosos celajes que habitualmente sobrevuelan la ciudad y que hacen que resalte en tan lacónica escena el fuego, generando además una inquietante nube de humo negro ascendente. Resulta magistral la representación del suburbio que aprieta la vieja colina.

En la obra, aún adscrita a su época negra, el pintor emplea una paleta repleta de grises. Asimismo, es exquisito el efecto provocado por la sucesión de muros medianeros y el sabio empleo de la iluminación, fuertemente dirigida. La pintura tiene el carácter de verdadero mural comprimido, impregnado del conocimiento que el artista tiene de su ciudad y de su naturaleza, al tiempo que por la sólida presencia del paisaje arquitectónico, irreductible incluso en sus más dramáticas circunstancias.

/ JUAN CARLOS APARICIO



114 FAUSTINO GOICO-AGUIRRE (Oviedo, 1905-Madrid, 1987)

Figura sentada, 1936-1937

- Piedra de Escobedo, 75,5 × 44,5 × 55,3 cm
- Adquisición en 1997
- Cód. obra: 1756

Faustino Goicoechea Aguirre, más conocido como Goico-Aguirre, es, de entre la nómina de escultores asturianos activos en el primer tercio del siglo xx, el que desplegó la trayectoria más innovadora y vanguardista. Su labor escultórica, intensa y concentrada, se desarrolló sólo desde la década de 1920 hasta 1937, año en que, en el contexto de la Guerra civil y como consecuencia de su ideología de izquierdas, fue internado en un campo de concentración en Muros de Noya. En el Museo de Bellas Artes de Asturias se conserva una nutrida representación de su obra —que engloba no sólo la escultura, sino también dibujos y acuarelas, ilustraciones y grabados—, enriquecida gracias a las donaciones realizadas por sus herederos en 1993 y en 2017.

Pensionado por la Diputación Provincial de Oviedo para ampliar sus estudios artísticos, primero en Madrid y luego en el extranjero, su producción estuvo especialmente marcada por sus estancias en Italia y en París de 1929-1931, donde absorbió corrientes internacionales como el postcubismo francés y otras tendencias figurativas italianas de los años veinte. Esto es especialmente patente en *Figura sentada*, donde aúna clasicismo con una síntesis formal postcubista, de corte geométrico y decorativismo decó.

En este desnudo femenino, Goico aplica un canon corto que, junto con el carácter cilíndrico de las extremidades y el marcado abocetamiento en manos y pies, son característicos de sus obras posteriores a su etapa parisina. Esto contribuye a generar una pieza de volúmenes netos, contundentes, enfatizados por un tratamiento muy pulido de la superficie. La disposición de brazos y piernas, y el giro del torso imprimen a la escultura cierto dinamismo. Particularmente interesante es la geometrización de los rasgos del rostro y, especialmente, de los cabellos, que recuerda a la obra de otros artistas como Henri Laurens (1885-1954) y Ossip Zadkine (1890-1967). No obstante, quizás su referente más claro sea *Mediterráneo* (1905), del escultor francés Aristide Maillol (1861-1944), al que se asemeja no sólo por la disposición de la figura, sino por el carácter de ensimismamiento y ensueño con el que ambas obras se representan.

Esta pieza, que perteneció a Belarmino Cabal, fue trasladada a su material definitivo mediante saca de puntos por Enrique del Fresno en 1940 y restaurada tras su adquisición por el Museo.

/ MARÍA SOTO CANO



115 AURELIO SUÁREZ (Gijón, 1910-2003)

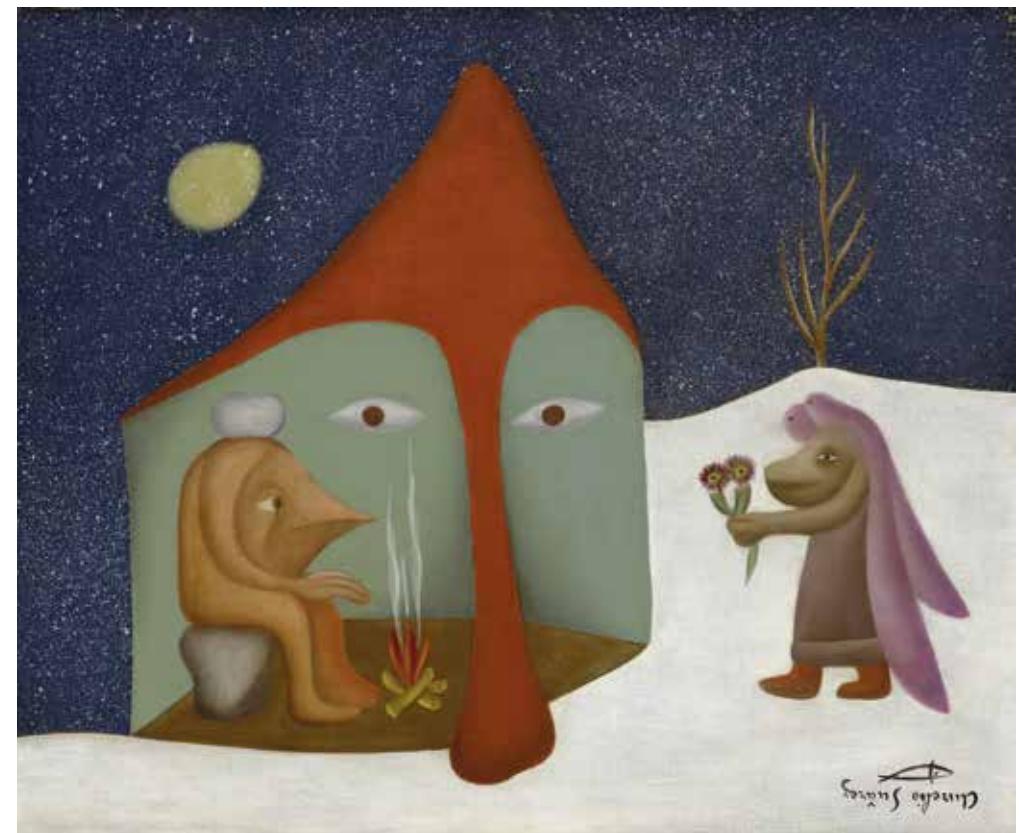
Noche de frío espeso, 1954

- Óleo sobre lienzo, 38,5 × 46,5 cm
- Adquisición en 1985
- Cód. obra: 446

Se trata sin lugar a dudas de una de las mejores creaciones de Aurelio Suárez, que condensa lo más granado de la fantasía, delicadeza y hondo aliento lírico que están presentes en muchos de sus trabajos. Representa un paisaje nevado, habitado por una pareja de seres imaginarios, uno de los cuales aparece en un interior calentándose en un fuego mientras que el otro se acerca desde el exterior en actitud oferente con un ramo de flores en las manos. En este sentido, destaca la originalidad y poderosa imaginación con que están concebidos los personajes, a mitad de camino entre lo fantástico, lo animal y lo humano, y representantes a su manera de un principio masculino y otro femenino que están a punto de entrar en contacto. También cabe mencionar el modo tan singular como está resuelta esa especie de tienda que aparece en la composición, tan cálida y protectora por otro lado, y que consigue aunar ese principio de la doble imagen de lo arquitectónico y del rostro humano, con su frente, nariz y ojos que contemplan toda la escena. Los diminutos copos que caen, que dan la sensación de espesor a la que alude el título, la blanca nieve que se deposita sobre el suelo, el oscuro cielo estrellado, la amarilla luna con forma de huevo y las ramas deshojadas de un árbol completan la composición, otorgando una carga ensueñadora y un tanto bucólica al trabajo, como de cuento infantil. Además, un profundo silencio parece apoderarse de toda la obra. El tiempo da la sensación de haberse congelado. Todo está quieto, tranquilo, como si se hubiera alcanzado una armonía superior. El espacio, completamente imaginario, parece llevar al espectador a otra dimensión.

La obra es deudora de la influencia que el mundo fantástico de artistas como El Bosco y Brueghel, *el Viejo* ejerció desde muy joven sobre la producción de Aurelio Suárez, solo que descargado ese mundo de su habitual violencia e incorporado en lo que se refiere a su orientación onírica y simbólica. De hecho, en una entrevista realizada por Bastián Faro en 1949, el propio Aurelio Suárez aludió al magisterio que habían ejercido esos dos pintores, así como Giotto, Patinir, El Greco y Goya, tanto en su formación artística como en la configuración de su universo iconográfico.

/ ALFONSO PALACIO



116 AURELIO SUÁREZ (Gijón, 1910-2003)*Entre dos días*, 1952

- Óleo sobre lienzo, 37,5 × 46 cm
- Adquisición en 1981
- Cód. obra: 447

Aurelio Suárez declaró en una ocasión que geometría, física y psicología eran las tres disciplinas sobre las cuales debía articularse el discurso pictórico. La primera determinaría la composición, la segunda el color utilizado y la tercera el tema representado. En este sentido, desde el punto de vista compositivo destaca el perfecto equilibrio y la cuidada distribución de formas, pesos, masas y volúmenes con que ha sido ejecutado el cuadro en torno a ese eje axial que viene marcado por la cara, la esfera sobre el cono invertido y esa otra forma orgánica que, como si fuera un péndulo o un saco escrotal, no se sabe muy bien si cuelga o está a punto de desprenderse de la cara. A izquierda y derecha de ese centro de gravedad se despliegan algunos de los seres y elementos característicos del universo iconográfico de Aurelio Suárez, relacionados con el mundo animal, vegetal y mineral. Ellos se encuentran instalados en un silencioso paisaje mental que parece organizado por niveles o estratos y en donde se mezclan lo aéreo, lo terrestre y lo acuático. También se aprecian en la composición los característicos seres fantásticos de este artista, aparte de la concha y el pájaro, construidos a modo de hibridación de diferentes realidades y organismos. Todo ello está realizado además con el habitual estilo minucioso y detallista del pintor asturiano, apoyado en un cuidadoso dibujo y en la utilización de una preciosista paleta casi siempre sujetada a los colores blanco, negro, bermellón, amarillo, azul ultramar y verde esmeralda.

Finalmente, mención especial merece la presencia de ese rostro ambiguo, a mitad de camino entre lo masculino y lo femenino, y a cuya izquierda se encuentra un huevo, motivo este bastante frecuente en el arte surrealista y del propio Aurelio por la dimensión misteriosa y de vida latente que parece albergar. Mientras, por su parte derecha, esa cabeza se prolongaría en una mano que agarra una especie de cráneo, elemento este alusivo a la muerte. Así, en función de esta posible interpretación, origen de la existencia y final de la misma serían los dos principios que el artista trataría de confrontar en esta composición. Ambos se identificarían con los dos días (el del nacimiento y el de la muerte) a los que hace mención su título.

/ ALFONSO PALACIO



117 ORLANDO PELAYO (Gijón, 1920-Oviedo, 1990)*Todo el año es Carnaval*, 1967

- Óleo sobre lienzo, 114 × 145,5 cm
- Donación de Orlando Pelayo en 1989
- Cód. obra: 858

De la nostalgia por la geografía española mostrada hasta el año 1962, Orlando Pelayo derivó a la de la historia. En unas declaraciones hechas por este artista en 1963, el pintor asturiano señaló la necesidad que por aquella época sintió de pasar de una imagen física de su país, condensada en sus *Cartografías de la ausencia*, a otra de carácter psíquico, que a partir de aquel momento, y hasta 1972, se manifestó principalmente en sus series tituladas *Retratos apócrifos* y *La pasión según Don Juan*. Es como si una vez recuperado el espacio, con el cual se había aproximado desde el punto de vista formal a la abstracción, llegara para Pelayo el momento de habitarlo. Pero no hubo en este cambio de registro, que le llevó de lo abstracto nuevamente a lo figurativo, propósito alguno de ruptura, sino más bien de transición emocional. De hecho, el propio pintor ha explicado cómo llegó un momento en que de forma natural las rugosidades y accidentes del terreno que podían verse en sus paisajes se fueron anudando hasta formar estos nuevos personajes.

En *Todo el año es carnaval*, título probablemente tomado, según Gabino Busto Hevia, de uno de los *Artículos de costumbres* de Larra, se muestra a cuatro personajes unidos por sus manos en círculo y en actitud de bailar. El punto de vista ha cambiado. Ya no es el cenital de sus composiciones anteriores, sino que ahora el pintor se coloca frente a ellos. La manera con que se imponen estos seres, tanto pictórica como emocionalmente, es evidente. Quizás sea esa dimensión que tienen, a mitad de camino entre la historia y la leyenda, la que les da la enorme fuerza psicológica que ostentan. Por otra parte, a pesar de esa capacidad para identificar el motivo, la pintura y el juego con los medios plásticos siguen siendo en las obras de este artista soberanos. Los empastes son muy potentes. La pincelada se hace larga, fluida y muy violenta. La paleta opta por las gamas de verde, ocre, negro y blanco. Las atmósferas respiran un gran dramatismo. La luz, que surge o se impone desde dentro del propio cuadro, revela la cualidad de espectros o formas larvarias que tienen los distintos personajes. Estos siempre aparecen captados como en un momento de resplandor que los ilumina a ellos y deja en penumbra el resto de la composición.

/ ALFONSO PALACIO



118 ANTONIO SUÁREZ (Gijón, 1923-2013)*Pintura*, 1958

- Óleo sobre lienzo, 114 × 145 cm
- Adquisición en 1999
- Cód. obra: 438

La progresión de Antonio Suárez hacia el arte abstracto se advierte ya en torno a 1955, cuando el artista realizó una serie de trabajos sobre papel en los que apuntaba esta orientación. Aunque sus monótipos ejecutados al año siguiente la reafirmaron, no fue hasta 1957, con su participación en el nacimiento del grupo *El Paso*, cuando su obra abrazó definitivamente esta nueva modalidad de expresión, revolucionaria en el contexto del arte español de posguerra.

Este cuadro, que estuvo presente en la XXIX Bienal de Venecia que consagró a los miembros de ese colectivo de artistas, es un buen ejemplo de esos primeros años de singladura abstracta. Sobre un fondo dominado por gamas frías aplicadas mediante veladuras de grises, marrones y blancos, aparecen flotando un conjunto de manchas para cuya definición el artista se sirve de colores como el rojo, el azul y el dorado. Así, frente a la gravedad y fiereza del expresionismo abstracto de sus compañeros de *El Paso*, la obra de Suárez siempre se ha caracterizado por una búsqueda de la elegancia y el refinamiento cromático. Javier Barón ha llegado incluso a señalar la resonancia mágica que concretamente le confieren esas manchas a esta pieza. De igual modo, ya comienza a apreciarse en obras como está la obsesión del artista por generar un núcleo, en este caso desplazado un poco hacia la derecha, a partir del cual poder articular el resto de la composición. Los márgenes de la tela, casi siempre más liberados, arropan en este caso una especie de estructura circular en la que se concentra una luminosidad bastante difusa, próxima a la ensueño, que parece emerger de lo más hondo del cuadro.

Pintor intuitivo, siempre reacio a ejecutar cualquier clase de estudio preparatorio o boceto para sus cuadros, la obra de Antonio Suárez ha hecho del juego con la materia y el color, más allá de las anécdotas figurativas que en ocasiones puedan aparecer en su producción, el verdadero centro de su trabajo. En este caso, se trata de su preocupación por los ritmos cromáticos, que transmiten un delicado lirismo, lo que constituye el eje de su reflexión.

/ ALFONSO PALACIO



119 AMADOR RODRÍGUEZ, *AMADOR* (Ceuta, 1926-Madrid, 2001)*Cubo vacío ascendente-descendente*, 1970

- Hierro, 50 × 50 × 50 cm
- Donación del Banco de Bilbao en 1986
- Cód. obra: 394

A partir de 1967 y sobre todo entre los años 1969 y 1971 el cubo se convirtió en uno de los motivos principales sobre los que reflexionó la obra de Amador Rodríguez. Atrás había quedado su investigación acerca de la escultura redonda y la descomposición de la esfera, para la que el artista tomó como referencia el trabajo de desocupación de este cuerpo geométrico que el escultor vasco Jorge Oteiza había realizado una década antes. Es esa misma preocupación por la parte interior de las formas la que vuelve a apreciarse en el vaciado que el creador asturiano realiza del hexaedro. La operación de destrucción-construcción a que somete sus partes, característica de toda su producción, le sirve para poner de relieve las constantes volumétricas y espaciales sobre las que se articulan esta clase de cuerpos. Una vez realizado este proceso, según el propio escultor, puede verse cómo en las figuras aparecen «unas líneas frías, unas líneas estáticas, unas líneas dinámicas» llenas de significación y cómo «la conjunción equilibrada de todas ellas constituye la forma armónica», sobre la cual descansa la emoción estética.

Efectivamente, en esta pieza se aprecia cómo, a partir del cubo inicial, Amador ha ido sustrayendo de las distintas caras la misma cantidad de hierro hasta configurar una estructura ascendente-descendente que dinamiza esa matriz primera con tendencia al estatismo. Para ejecutar esa labor de desmaterialización se ha tomado como unidad de medida en cada una de sus caras el mismo módulo. La pieza pierde así el monolítico carácter unitario que tenía para mostrar una mayor articulación y, junto a ello, una superior trabazón. Suele ser costumbre de Amador no priorizar ninguna de las partes. Al vaciamiento de ese perímetro ha de unirse el del espacio interior, que actúa como fuerza activa capaz de proyectar la figura hacia un silencio original. La luz y la sombra irrumpen así de una manera rotunda como agentes transformadores dentro de una estructura que se ha desembarazado de su materialidad, pero sin debilitarse.

/ ALFONSO PALACIO



120 ALEJANDRO MIERES (Astudillo, 1927-Gijón, 2018)

Laminación, 1992

- Óleo sobre madera, 122 × 244 cm
- Adquisición en 1995
- Cód. obra: 293

Esta obra resulta significativa dentro de esa orientación hacia el mundo de lo tecnológico e industrial que se observa a veces en Alejandro Mieres. Sobre una superficie monocromática de color naranja muy saturado el artista dispone, en la parte central, de izquierda a derecha y en sentido horizontal, uno de sus habituales estriados de óleo magro realizado con un peine dentado. En él destacan los distintos grados que se dan de ondulación y espesor en la materia, auténtica protagonista por sus cualidades táctiles de todos los trabajos de este pintor. Es llamativa también la manera en que la luz, que resbala por las zonas planas trabajadas con espátula, queda atrapada en las distintas hendiduras de esa banda, originando todo un juego de vibraciones y un movimiento virtual que acerca la obra de este autor a algunas de las propuestas del *op-art*. Se trata del clásico efecto muaré, uno de los patrones compositivos preferidos por el grupo de creadores vinculados a las corrientes cinéticas, lo que Mieres utiliza en sus cuadros. No en vano, el crítico de arte italiano Gillo Dorfles incluyó la figura de este artista dentro de esos movimientos atentos a excitar mediante la vibración el ojo humano en su ensayo sobre las últimas tendencias del arte contemporáneo.

Esa ilusión de movimiento generado en el interior de la propia obra introduce en los cuadros de Mieres una concepción particular del espacio. Para el caso de *Laminación*, este parece dilatarse y contraerse como un acordeón a lo largo y ancho de la parte central del soporte, eliminando cualquier punto de vista único en su percepción. También acabando con los ejes rígidos a los que está sometida buena parte de la pintura más tradicional. Es el espectador quien animado por la fuerza de los propios ritmos ondulados debe desplazarse por delante de la obra, acompañándola en su progresión e introduciendo así la noción de tiempo dentro del flujo de lo representado. Unos pequeños segmentos de color naranja, a modo de vectores de energía, acompañan por los márgenes superior e inferior ese movimiento de traslación, que si bien parece indefinido, ya que se regenera una y otra vez, resulta limitado en su proyección horizontal. En este sentido, la obra se convierte en una especie de devenir y no en algo estático, que reclama para su captación el concurso de distintos sentidos.

/ ALFONSO PALACIO



121 CÉSAR MONTAÑA (Vegadeo, 1928-Madrid, 2000)

Acróbatas, 1959

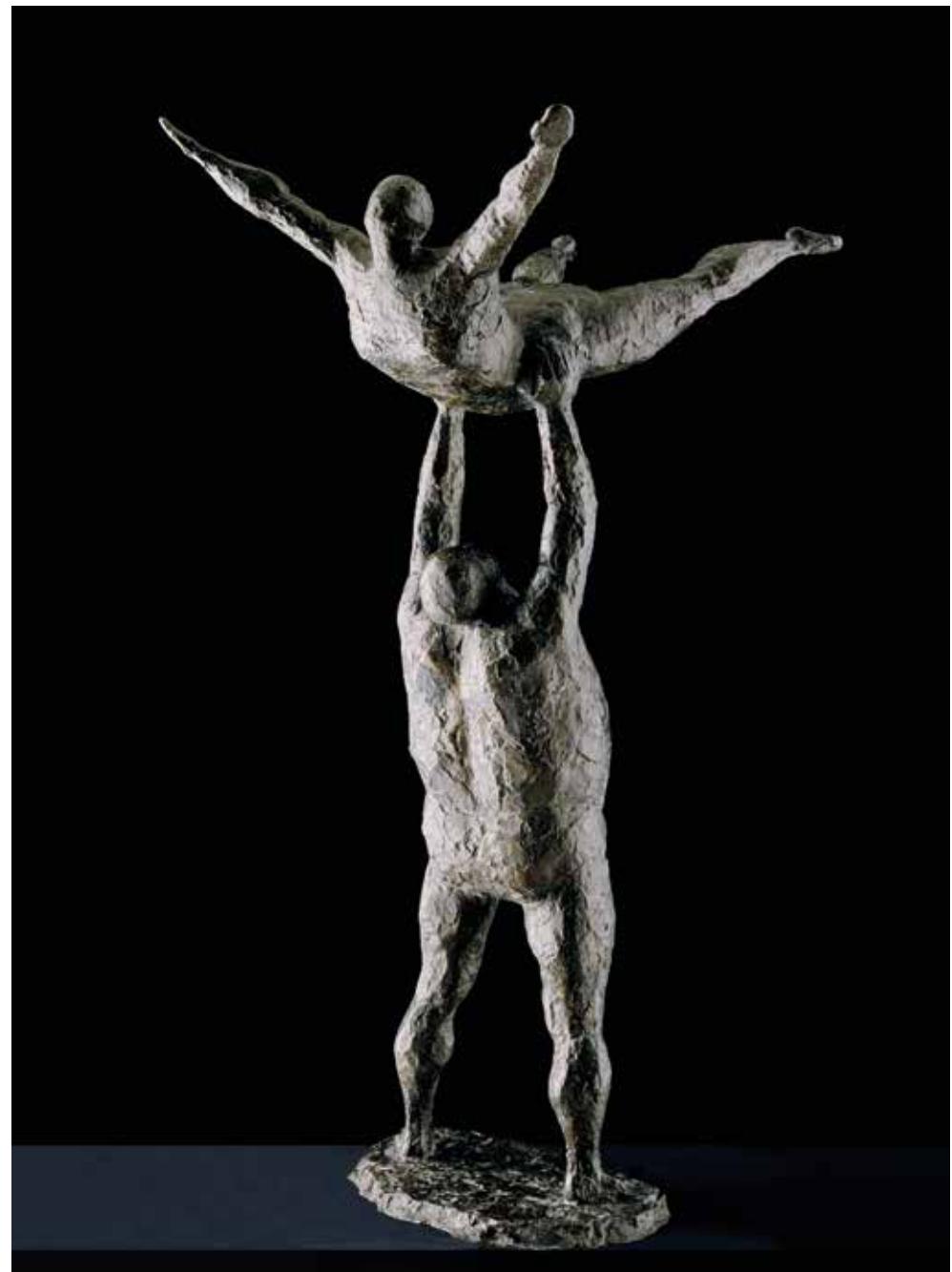
- Bronce, 100,5 × 47 × 57,5 cm
- Colección de la Diputación Provincial de Oviedo. Procedente de la Junta General del Principado de Asturias en 1996
- Cód. obra: 2280

Entre 1955 y 1960 se desarrolló el periodo italiano de la obra de César Montaña. La pieza representa una pareja de acróbatas haciendo uno de sus ejercicios de equilibrio. El hombre aparece de pie, con sus piernas ligeramente separadas y sus brazos extendidos hacia arriba sosteniendo la figura de la mujer. Su vertical, completamente estática, contrasta con la horizontal que proyecta el personaje femenino, de gran sensualidad. Éste, que arquea su cuerpo hacia arriba mediante la esforzada apertura de sus extremidades, es el que concentra la sensación de movimiento presente en el grupo. Milagros Rodero ha señalado acerca de este trabajo que en él se plasma por primera vez una especie de esquema arbóreo al que fue aficionado el escultor, con una figura masculina asimilable al tronco de un árbol y otra femenina a modo de ramaje abierto. La escultura aúna a partes iguales las sensaciones de tensión y armonía que transmite la posición de sus protagonistas. El conjunto destaca por su solidez y fuerte volumetría. La materia aparece trabajada de manera expresiva.

En esta pieza se hace evidente, desde el punto de vista plástico, la investigación que el artista realizó durante estos años de la estatuaria de las grandes civilizaciones de la antigüedad griega y romana, así como de la escultura que estaba llevándose a cabo en el panorama artístico italiano de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo. En este sentido, y dentro de este último campo, quizás sea Marino Marini el creador a quien más haya prestado atención el artista asturiano durante este periodo, por encima de otros como Arturo Martini, Giacomo Manzù y Emilio Greco. Ahora bien, en los malabaristas, acróbatas, jinetes y bailarinas del escultor italiano hay una reflexión en torno a una humanidad nómada, primitiva y desarraigada, propia de buena parte de la plástica posterior a la Segunda Guerra Mundial, que no está presente en los trabajos realizados en esta misma línea por Montaña, en quien parecen primar más las preocupaciones de índole formal.

El tema del circo fue retomado por este escultor años más tarde en obras como *Forzudo* (1959), que en lo que a su fisonomía se refiere guarda cierta similitud con el personaje masculino de este conjunto, *Equilibristas* (1961), *Venus circense* (1969) y *Malabaristas* (1970).

/ ALFONSO PALACIO



122 JOAQUÍN RUBIO CAMÍN (Gijón, 1929-2007)*Mujeres*, 1956

- Óleo sobre lienzo, 114,5 × 145,5 cm
- Procedente de la colección de la Diputación Provincial de Oviedo.
- Ingreso en 1979
- Cód. obra: 919

Sobre un fondo de suburbio o arrabal en el que vuelven a apreciarse, al lado de un muro y una chimenea, un conjunto de edificios reducidos a sus volúmenes principales, se recorta un grupo de cinco mujeres que, a pesar de su canon estilizado, compiten en rotundidad con las arquitecturas que les sirven de enmarque. Colocadas en distintos planos, adoptando posturas tectónicas, tres de ellas aparecen de espalda, una de perfil y otra, la más cercana, de frente al espectador. Visten falda hasta los pies y al menos un total de cuatro cubren su cabeza y tronco con una especie de toca o mantilla que también oculta sus brazos. Esta postura acentúa la sensación que transmiten estas mujeres, replegadas sobre sí mismas, de profunda introspección. La quinta va adornada con un pañuelo en la cabeza y lleva en una de sus manos un gallo. El dibujo, recio, es capaz de perfilar escultóricamente las formas. La paleta se decanta por los grises y ocres. Una luz crepuscular confiere cierta monotonía a todo el conjunto.

La monumentalidad y el carácter hierático de estas figuras han propiciado que algunos autores las hayan comparado acertadamente con los seres pintados por Massimo Campigli, artista italiano próximo a la estética del Novecento. Las imágenes, de reminiscencias arcaicas, dan la sensación de estar congeladas en su disposición piramidal. Su estatismo, próximo a lo intemporal, degenera además en absoluta incomunicación. Un pesado silencio y una atmósfera rarificada sacuden la obra. Todo ello contribuye a reforzar la sensación de aislamiento emocional a la que se encuentran sometidas esas mujeres que, a pesar de su solidez original, parecen auténticos espectros. Así, los personajes son incapaces de esbozar la más mínima expresión que les permita entablar cualquier clase de contacto entre ellos o con el espectador. Son sentimientos de soledad y melancolía los que despiertan composiciones de estas características. También podrían citarse los de ausencia y una cierta angustia existencial, que parecen flotar por todas partes.

Rubio Camín fue muy aficionado a realizar entre los años 1955 y 1958 esta clase de composiciones. Toda esta clase de escenas también alimentaron buena parte de los trabajos fotográficos ejecutados por el artista gijonés durante su etapa como miembro del grupo La palangana a finales de los años cincuenta.

/ ALFONSO PALACIO



123 JOAQUÍN RUBIO CAMÍN (Gijón, 1929-2007)*Salix*, 1982

- Acero, 114 × 54 × 31 cm
- Adquisición en 1983
- Cód. obra: 402

Las primeras esculturas en acero de Joaquín Rubio Camín datan de 1961. Habrían de pasar dos o tres años, a lo largo de los cuales el artista alternó esta disciplina con la práctica de la pintura que venía desarrollando desde finales de la década de 1940, para que esta nueva dedicación se convirtiera en exclusiva. Ya desde sus primeros compases, se observó en el creador gijonés un interés por jugar con las líneas, los volúmenes y el desarrollo espacial que podían tener sus figuras, aunque éstas comenzaran mostrando un marcado signo mural que poco a poco fueron abandonando. Alentado por el contacto con Jorge Oteiza, también es cierto que Camín vio pronto en el angular o diedro la forma a partir de la cual podía articular todas sus composiciones. El corte, la doblez y la soldadura del material se convirtieron a partir de este momento en los tres gestos técnicos con los que pasó a trabajar el acero o el hierro. De ellos parte todo un conjunto de posibilidades que impiden caer a estas obras, a pesar de su evidente sencillez y elementalidad, en la repetición y la monotonía.

Como ha señalado la crítica, la obra de Joaquín Rubio Camín sobre metal se ha caracterizado por el tránsito de un barroquismo inicial a una mayor depuración formal o clasicismo. En el alto grado de despojamiento y esencialidad que manifiesta, la pieza que ahora nos ocupa podría ser un buen ejemplo de esta última fase. Así, frente al abigarramiento y a las tensiones dinámicas que mostraban las obras de su primera etapa, ésta destaca por la limpieza con la que se encuentran definidas las formas y la consiguiente claridad de su contemplación. La obra, interpretación abstracta de un sauce, está concebida como una sencilla concatenación de módulos, en la que todo parece estar perfectamente medido y proporcionado. Esto es lo que impide a esta clase de trabajos caer en la pesantez y combinar, en cambio, solidez y ligereza, esta última concentrada en las armónicas proyecciones perpendiculares al eje central de la pieza en su parte superior. Por otra parte, el desarrollo vertical de la escultura reafirma esa otra dimensión arquitectónica, totémica y columnaria que a veces se ha atribuido al trabajo de este artista. En él muy pocas veces hay frialdad.

/ ALFONSO PALACIO



124 JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS (Madrid, 1934-Oviedo, 1979)

Piloto, 1975

- Madera de pino báltico tallada y ensamblada, y anilinas, 73 × 49,2 × 34,3 cm
- Adquisición en 1983
- Cód. obra: 32

Natural de Madrid, José María Navascués se trasladó en 1939 con su familia a Gijón. En 1952 regresó a la capital para iniciar estudios de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos, y, un año después, de Arquitectura, pero abandonaría ambos. Tras pasar por la academia de dibujo de Gerardo Zaragoza y por las clases del Círculo de Bellas Artes de Madrid comenzó, a mediados de los años cincuenta, su dedicación al arte, instalándose de nuevo en Gijón. Desde entonces y hasta su muerte desarrolló una intensa actividad, primero pictórica y luego escultórica, que englobó también el dibujo y el diseño de mobiliario.

Navascués trabajó preferentemente la madera. Este es de hecho el material elegido para esta obra, perteneciente a su serie *Maderas negras* (1969-1975) y, más concretamente, al conjunto de *Pilotos* de 1974-1975.

La pieza resume a la perfección algunos de los intereses principales del artista en esta etapa. En primer lugar, la atención al hombre y su relación con la máquina. Así, en esta «cápsula antropomórfica» (como la definió Antonio Gamoneda) se muestra solamente el «envoltorio» del piloto de carreras: el casco y el traje, algo por tanto fragmentario y descontextualizado. El artista seleccionaba este tema no sólo por su afición a la velocidad, sino también por su capacidad connotativa, sígnica. Para él, «el piloto de coches de carrera es, a la vez, conductor y conducido. Dominador y atrapado. Abierto y encerrado. Su imagen externa es su propia imagen virtual».

Por otra parte, hay que destacar la importancia que Navascués concede al procedimiento técnico. Ayudado por el ebanista Víctor López, el proceso incluía el corte y preparación de la madera, normalmente de pino báltico, que luego se ensamblaba, pulía y lijaba para, finalmente, teñir con anilinas, lacar y pulir con varias capas de cera. Pese a la innegable belleza formal conseguida gracias a este cuidado acabado, sus pilotos tienen una clara relación con la violencia —idea presente también en otras obras suyas de este mismo periodo como las guillotinas, estacas de vampiros, armas, etc.— pues, en palabras del propio escultor, el casco «comportaba la violencia, antichoque, la ocultación, la despersonalización, la destrucción del concepto hombre, deshumanizado».

/ MARÍA SOTO CANO



125 JOSÉ MARÍA NAVASCUÉS (Madrid, 1934-Oviedo, 1979)*Madera + color*, h. 1978

- Madera tallada y ensamblada, 183,5 × 119,5 × 24,3 cm
- Adquisición en 1983
- Cód. obra: 316

Con una treintena de piezas, el Museo de Bellas Artes de Asturias es, junto con el Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón, la colección pública con más obra de José María Navascués, el escultor más personal de la década de 1970 en Asturias.

Tras su etapa de las *Maderas negras*, Navascués desarrolló desde 1976 y hasta el final de su vida una nueva serie, que denominaría con el título genérico de *Madera + color*. Prescinde a partir de entonces, y como bien denota su título, de la carga de significación de las esculturas anteriores para hacer valer los elementos materiales de la propia obra. Al mismo tiempo, entra de lleno en el por aquel entonces frecuente debate de la supresión de los límites entre las artes, fusionando en este caso pintura y escultura, pues a pesar de ser piezas tridimensionales están pensadas como la pintura para ser colgadas de la pared, ser visionadas desde un punto de vista eminentemente frontal y recibir color aplicado sobre un soporte.

Concebida como una superficie rectangular de desarrollo vertical, está creada con tableros de madera generados y ensamblados con un procedimiento técnico similar al de *Piloto*, aunque sin el teñido y lacado final pues, como ya se ha apuntado, en este caso interesa evidenciar la propia materialidad de la madera, con sus nudos, vetas y coloraciones, así como los signos del propio procedimiento técnico, con sus despiece y uniones, que se dejan visibles aún con la posterior aplicación de color con aerógrafo, hoy perdido en buena parte de las obras. El panel suele además configurarse con un abombamiento en su parte central, también de desarrollo vertical y sentido generalmente descendencial, que aporta a los relieves un carácter fantástico, de extrañamiento e incluso de agresión, no exento en ocasiones de reminiscencias humanas o animales de hermética interpretación. No obstante, cuando expuso por primera vez este tipo de piezas en Gijón en 1977 Navascués apuntó como «las tablas no tienen un tema figurativo determinado. Son sólo eso: la madera y el color. No intentan representar nada. La obra significa lo que es ella misma. La suma de los elementos de la obra hacen o constituyen una realidad distinta, una cosa nueva».

/ MARÍA SOTO CANO



126 MANOLO CALVO (Oviedo, 1934-Madrid, 2018)*No a la violencia*, 1963

- Óleo sobre lienzo, 216 × 186 cm
- Adquisición en 1986
- Cód. obra: 179

Manolo Calvo inició su trayectoria en el ámbito de una figuración que bebió de los pintores de las primeras vanguardias. A continuación, su adscripción a la abstracción geométrica a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta del siglo xx enseguida lo convirtió en uno de los artistas asturianos de mayor proyección nacional e internacional. Además, su estancia en París por aquella época le puso en contacto con Richard Mortensen y el círculo de artistas organizados en torno a la galería Denise René en la que Calvo también expuso. A su investigación analítica sobre el círculo, siguió su incorporación poco tiempo después a Estampa Popular en 1962, así como la realización de unas obras en las que el compromiso social y político pasó a ocupar un primer plano.

En este sentido, *No a la violencia* surgió como reacción al asesinato el mismo año en que fue realizada del líder comunista español Julián Grimau. En ella se aprecia un conjunto de elementos de carácter mecánicista, como discos, tuercas y vigas, que se conjugan con líneas de fuerza que atraviesan en diagonal el lienzo, imprimiendo gran fuerza y un dinamismo centrífugo a la pieza. De este modo se originan en el interior de la composición una serie de formas con aspecto de cuña, dentro de las cuales el artista deposita una pincelada vibrante y nerviosa. La expresividad del colorido contribuye a incrementar esta sensación de violencia. El pintor alcanza de este modo una síntesis perfecta entre figuración y arte abstracto, que en cierta forma prosigue en trabajos suyos posteriores como *¿Persona animal o cosa?*, realizado entre 1969 y 1972, y *Serie Jordaens*, de 1973-1974.

/ ALFONSO PALACIO





III

Dibujo

El Museo de Bellas Artes de Asturias cuenta actualmente con un fondo de 3742 dibujos, de los que 3301 son fondos propios de la Institución (28 de ellos aportados por la dación de Pedro Masaveu); 13 añadidos por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias y 428 en depósito de instituciones o particulares. Dentro de este conjunto, resulta de importancia capital la donación que en su día hiciera la familia del escultor asturiano Faustino Goico-Aguirre, la cual se aproxima a las 570 obras, a la que hay que sumar otra donación en 2017 de Amelia Goicoechea, hija del artista, de 231 dibujos.

Si bien hay algún dibujo antiguo, como el *Proyecto de retablo* delineado por el madrileño Ardemanns, el núcleo importante de la colección de dibujos del Museo se vertebría en torno al siglo XIX, con obras de autores como José Álvarez Cubero, José de Madrazo, Genaro Pérez Villaamil —con 27 ejemplares—, Federico de Madrazo, Raimundo de Madrazo, Eliseo Meifrén, etcétera; Con el tiempo, se ha reunido otra colección de esa misma época, pero de autores asturianos. En ella aparecen Dionisio Fierros, Luis Álvarez Catalá, José Uría y Uría, Luis Menéndez Pidal, Telesforo Fernández Cuevas y otros.

Como se indicó en la «Introducción», hay un fondo muy atractivo de obra sobre papel de artistas extranjeros, liderado por el británico David Roberts.

Del arte del siglo XX asturiano, en sus distintas promociones, también se conservan bastantes ejemplos. Es el caso de los 56 dibujos de Nicanor Piñole, en su mayoría autorretratos; los 70 de Luis Fernández; las 222 caricaturas de Marola; los 22 dibujos de Orlando Pelayo; los 406 de Amador y los 12 de Navascués.

127 TEODORO ARDEMANS (Madrid, 1665-1726)*Proyecto de retablo*, h. 1690

- Lápiz, tinta a plumilla y aguada gris a pincel sobre papel verjurado, 583 × 305 mm
- Adquisición en 1997
- Cód. obra: 158

**128 GENARO PÉREZ VILLAAMIL** (El Ferrol, La Coruña, 1807-Madrid, 1854)*Pórtico de San Juan de Amandi (Villaviciosa)*, 1846

- Lápiz sobre papel, 447 × 588 mm
- Adquisición en 2000
- Cód. obra: 2522

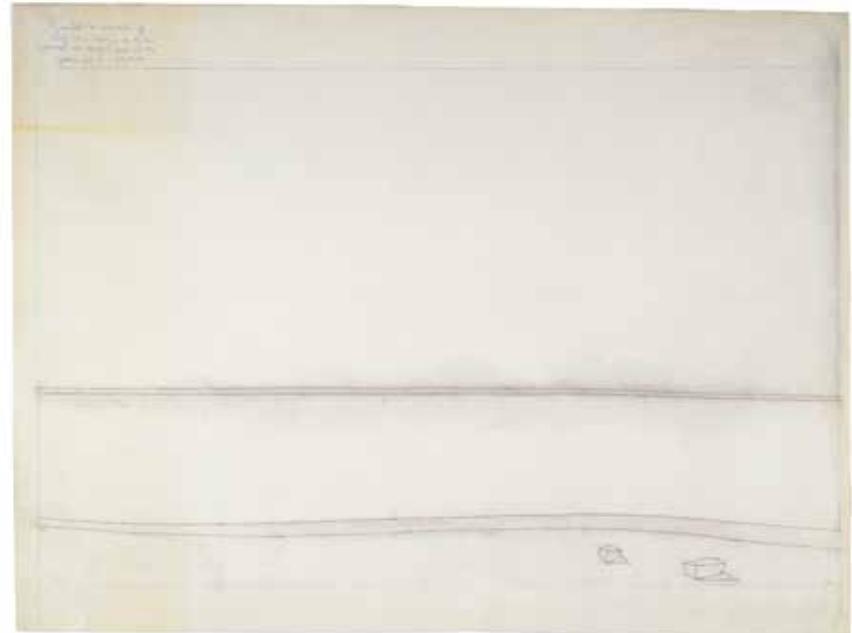


129 DAVID ROBERTS (Edimburgo, 1796-Londres, 1864)*Atardecer en Carmona (Sevilla)*, 1833

- Lápiz, carboncillo, acuarela y aguazo sobre papel pegado a cartulina, 187 × 269 mm
- Adquisición en 2003
- Cód. obra: 4334

**130 LUIS FERNÁNDEZ** (Oviedo, 1900-París, 1973)*Marine (Marina)*, h. 1955-1956

- Lápiz compuesto sobre papel vegetal, 552 × 733 mm
- Adquisición en 1997
- Cód. obra: 85





IV

Obra gráfica

El Museo tiene en sus colecciones 1.879 estampas, de éstas, 1.537 en fondo propio (cuatro procedentes de la dación Pedro Masaveu); 81 aportadas por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias y 261 depósitos. Estas obras abarcan desde el siglo xvi al siglo xx, con series completas de grabadores tan considerados como Piranesi y Goya. Otros artistas que gozan de representación son Carlos de Haes, Regoyos, Picasso, Solana, Miró, Balmori, Clavé, Tàpies, Saura, José Hernández y Fuentes.

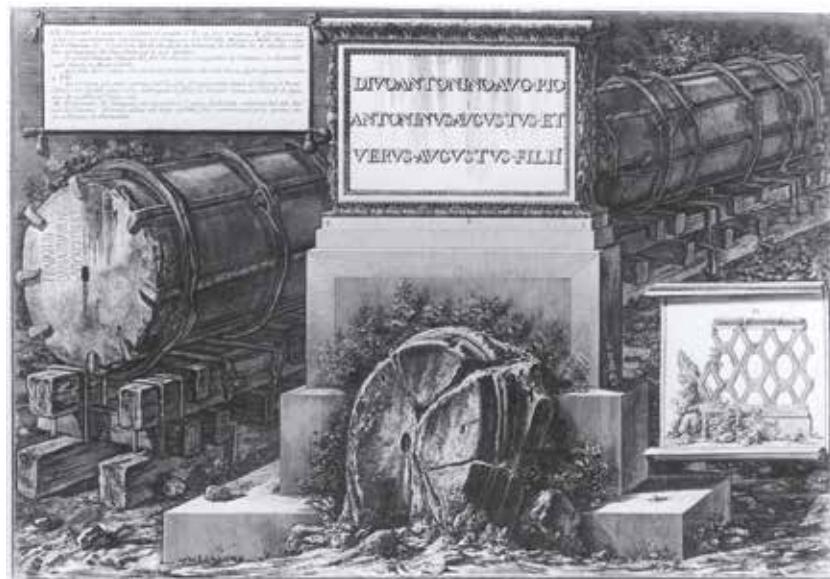
Las estampas asturianas pertenecen, entre otros, a Sócrates Quintana, Folgueras, Bartholomé y Orlando Pelayo. Muchos artistas asturianos en activo tienen también obras de este tipo en el Museo.

Las colecciones se enriquecen con 44 láminas de cobre del citado Adolfo Álvarez Folgueras —artista de quien el Museo conserva su tórculo en perfecto estado de funcionamiento—; 6 planchas de zinc de Esteve Botey; 12 matrices de linóleo de Faustino Goico-Aguirre; 32 de diversos materiales de otros tantos grabadores asturianos contemporáneos y sendas piedras litográficas procedentes de Litografía Viña de Gijón y de la imprenta ovetense La Carpeta. A todo esto habría que añadir la copiosa colección de carteles, en su mayor parte de temática cinematográfica, realizados por algunos de los cartelistas españoles más afamados de esta especialidad como Renau, Soligó, Jano, Mac, MCP y Cruz Novillo. Por último, el Museo guarda también una colección filatélica.

131 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI (Moiano de Mestre, Venecia, 1720-Roma, 1778)

Columna Antonino Pío. Piedestallo di marmo..., h. 1773

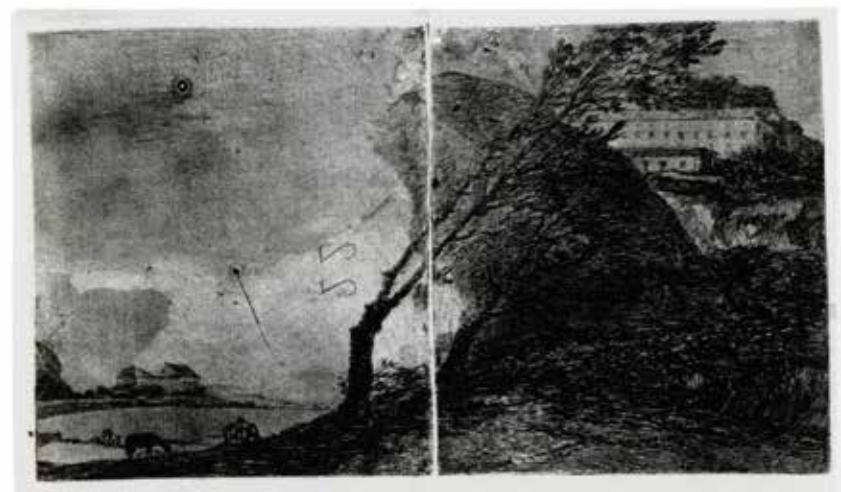
- Aguafuerte sobre papel verjurado, 560 × 838 mm
- Aportación de la Junta General del Principado de Asturias, 1989
- Cód. obra: 3862



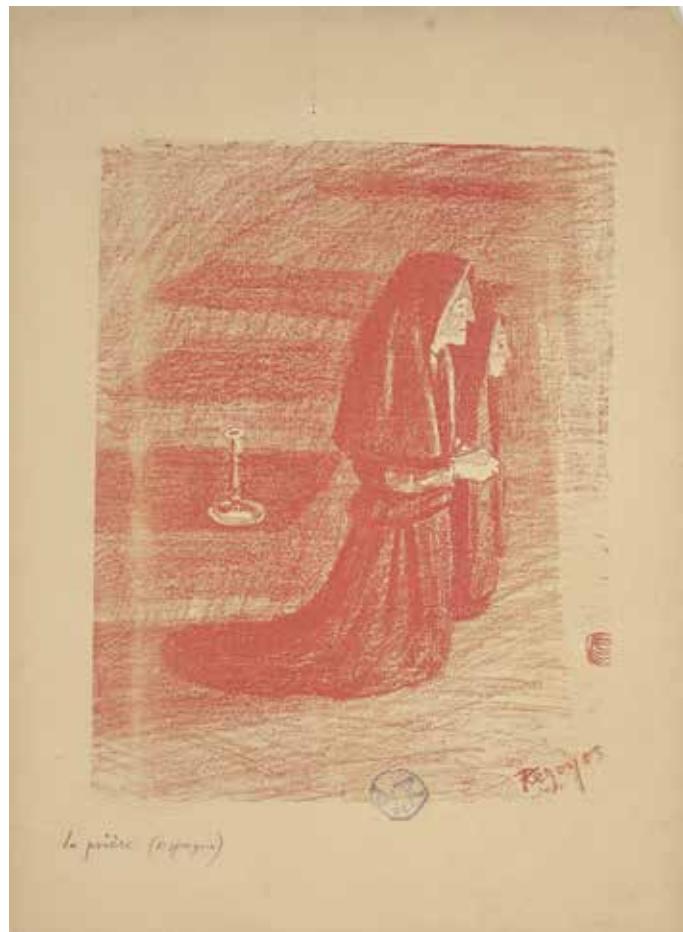
132 FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

Paisaje con peñasco, edificios y árboles, grabado: 1799; estampación: h. 1920

- Aguafuerte y aguatinta sobre papel verjurado, 284 × 455 mm
- Adquisición en 2007
- Cód. obra: 8530



- 133 DARÍO DE REGOYOS VALDÉS** (Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913)
La priére (Espagne) / La oración. España (Álbum vasco), 1897
 · Reporte litográfico sobre papel agarbanzado, 434 × 314 mm
 · Adquisición en 2009
 · Cód. obra: 9533



- 134 PABLO PICASSO** (Málaga, 1881-Mougins, Alpes Marítimos, Francia, 1973)
 Sin título (*Composición con Hércules*), Serie 156, 1970
 · Aguafuerte sobre papel, 634 × 765 mm;
 soporte: 634 × 765 mm
 · Adquisición en 1984
 · Cód. obra: 353





V

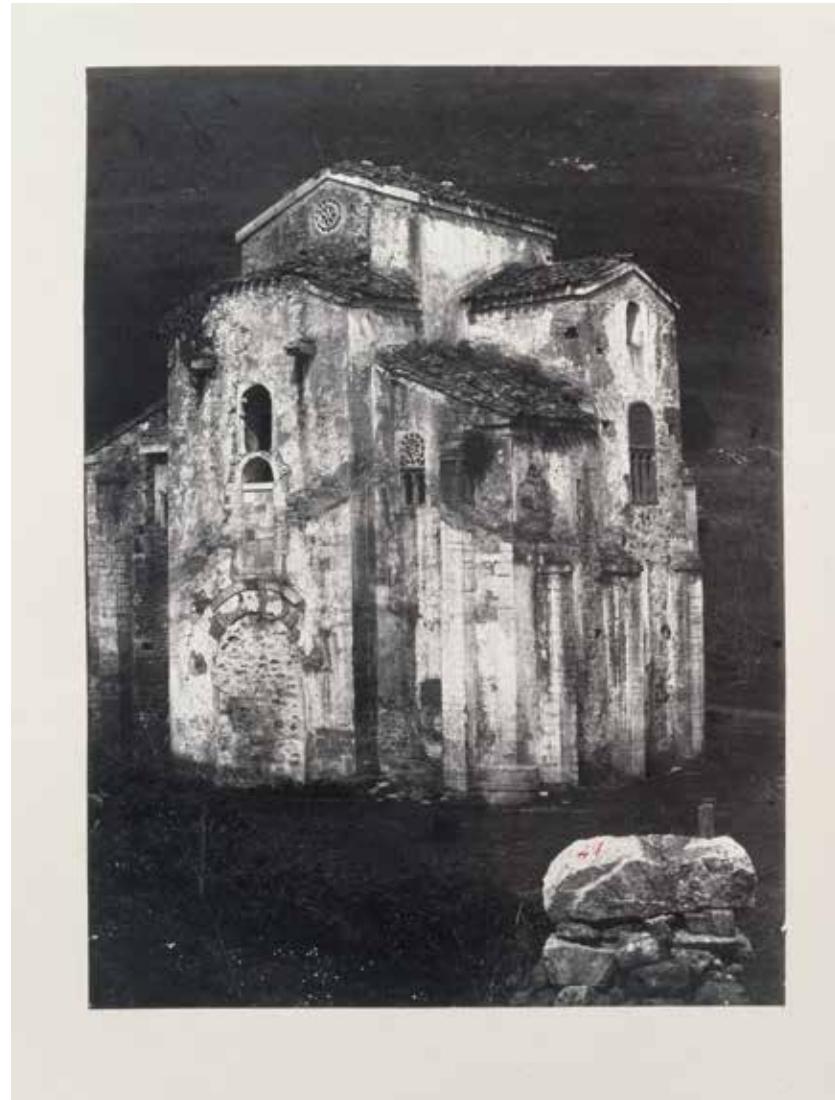
Fotografía

El fondo del Museo consiste en 3471 fotografías (1701 pertenecientes al Centro; 14 a la Consejería de Cultura del Principado de Asturias y 1756 negativos en depósito). A ello debe añadirse un buen conjunto de fotocromos (*lobbycards*) cinematográficos —todos ellos propiedad directa del Museo—. En este núcleo de las colecciones destacan por encima de todo las albúminas del fotógrafo inglés Charles Clifford y las del francés Jean Laurent. De otro lado, hay una buena representación de la fotografía asturiana del siglo xx (Luis Muñiz Miranda, Julio Peinado, Manuel García Alonso y Joaquín García Cuesta). También están presentes trabajos de los mejores fotógrafos asturianos en activo.

135 CHARLES CLIFFORD (Gales del Sur, 1819-Madrid, 1863)

San Miguel de Liño, 1854

- Albúmina, copia positivada a partir de un negativo de papel (calotipo) sobre papel, 404 × 288 mm
- Adquisición en 1988
- Cód. obra: 2305



136 JULIO PEINADO (Valladolid, 1869-Gijón, 1940)

Alegoría de la fotografía, 1903

- Carbón sobre papel adherido a cartón (tarjeta de visita), 250 × 171 mm
- Donación del fotógrafo J. A. Sánchez García, *Alonso*, 2003
- Cód. obra: 8365





VI

Artes aplicadas e industriales

La colección de artes aplicadas e industriales del Museo reúne elementos de mobiliario; una amplia representación de vidrios y lozas, y un pequeño, aunque variado, conjunto de objetos relacionados con la armería, la platería, la metalistería, la tejeduría, las artes gráficas y la juguetería. La mayor parte de este patrimonio deriva, como resulta lógico deducir, de la historia artística asturiana.

De estas líneas de colecciónismo, las que han experimentado mayor desarrollo han sido, desde luego, las correspondientes a las llamadas artes del fuego, con 1022 vidrios (todos ellos propiedad del Museo); 2687 lozas (también propiedad directa del Centro) y 533 planchas calcográficas para la estampación sobre loza. En este sentido, las citadas fábricas «La Asturiana» —fundada en 1873 en Gijón—, y «San Claudio» —fundada en 1901 en Oviedo—, ambas dedicadas a la producción de lozas, se encuentran espléndidamente representadas en las colecciones del Centro. De «San Claudio» custodia el Museo de manera adecuada y pertinente una máquina de hacer platos.

Al igual que las locerías asturianas, también está muy presente la nombrada Fábrica de vidrios «La Industria. Cifuentes, Pola y Cía.», de Gijón, constituida en 1844, que contó para la realización de sus productos artísticos con una gran nómina de pintores, escultores, diseñadores y grabadores extranjeros, asturianos y del otras provincias españolas. Además, cabe recordar que el fundador de la «Real Fábrica de Loza de Sargadelos», en Lugo, fue el asturiano Raimundo Ibáñez, lo que ha hecho que el Museo de Bellas Artes de Asturias atendiera a la formación de una buena colección de esa célebre firma gallega, a la que hay que añadir otras muchas piezas representativas de «La Cartuja» y «San Juan de Aznalfarache» (Sevilla); «La Amistad» (Cartagena); «Moncloa», «Valdemorillo» y «Vallecas» (Madrid); «Vargas» (Segovia); «Yanci» (Navarra); «Busturia» (Vizcaya); «Íbero Tanagra» (Santander) y «Álvarez» (Vigo). Igualmente, hay también producciones de algunas destacadas locerías europeas de Inglaterra —como la prestigiosa firma «William Adams & Sons»—, Alemania, Bélgica, Francia y Portugal.

137 FÉLIX ANTONIO DE GUISASOLA y ANTONIO DE DOIZTÚA*Pareja de pistolas de duelo, 1795*

- Fundición. Metal y madera de nogal, 43 cm de longitud cada pieza
- Adquisición en 1995
- Cód. obra: 6347

**138 JOSÉ BUSTAMANTE***Juego de escribanía, 1848*

- Orfebrería. Plata, 18 × 25 × 12,5 cm
- Adquisición en 1995
- Cód. obra: 1700



- 139 REAL FÁBRICA DE SARGADELOS (Cervo, Lugo, 1804-1875)**
Legumbriera estampada en azul, con vista de la Comandancia General de Marina de La Habana, 1847-1875
 · Cerámica. Loza, altura máxima con tapa: 165 mm;
 ejes del cuerpo, sin asas: 285 × 250 mm
 · Adquisición en 1999
 · Cód. obra: C-1713

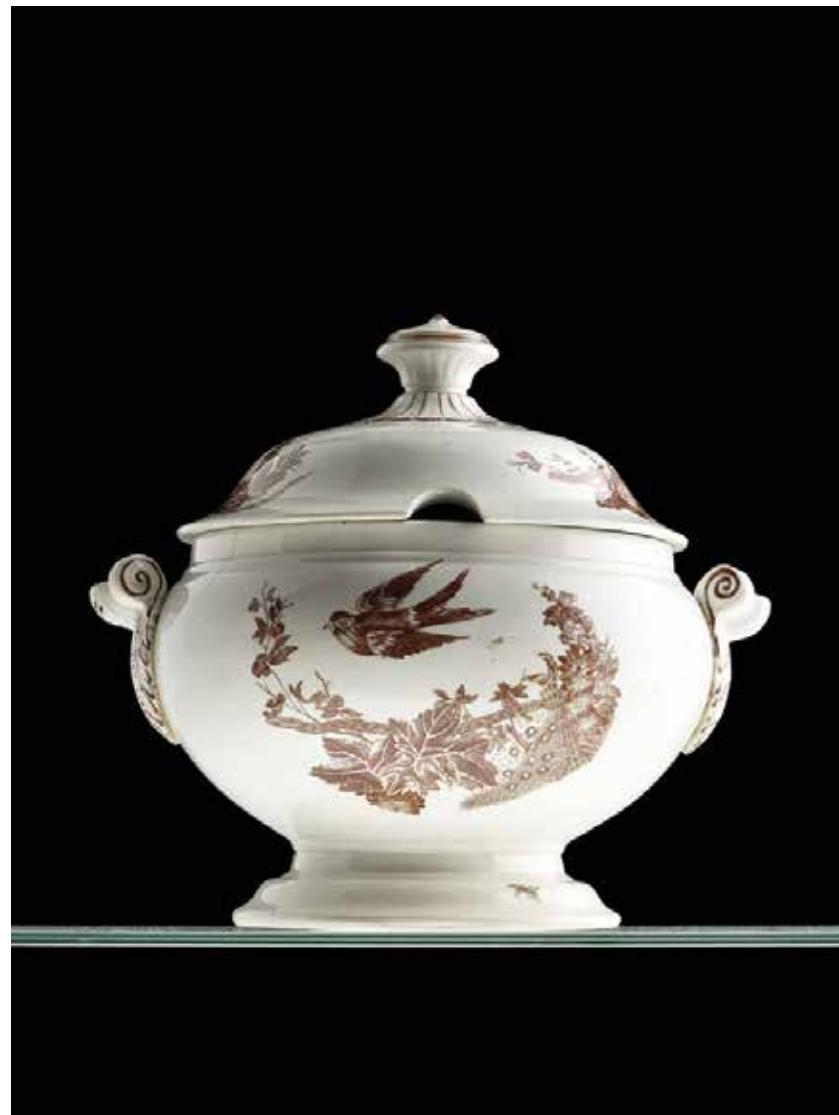


- 140 FÁBRICA DE VIDRIOS LA INDUSTRIA (Gijón, 1844-1983)**
Jarrones con retratos de los fundadores de la Fábrica: Mariano Suárez-Pola, Luis Truan Lugeon y Anselmo Cifuentes, h. 1880
 · Vidrio. Opalina, alturas: 596 y 412 mm
 · Adquisición en 1988, 1989 y 2006, respectivamente
 · Cód. obras: V-5, V-85 y V-939



141 FÁBRICA DE LOZA LA ASTURIANA (Gijón, 1874-1985)*Sopera prusiana estampada en marrón, 1900*

- Cerámica. Loza, altura: 267 mm
- Adquisición en 1990
- Cód. obra: C-282

**142 FÁBRICA DE LOZA SAN CLAUDIO (San Claudio, Oviedo, 1901-2009)***Cafetera decorada con lustre y oro, 1930*

- Cerámica. Loza, altura: 186 mm
- Adquisición en 1989
- Cód. obra: C-25





ESTA PRIMERA EDICIÓN DE LA
GUÍA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA XX DE XXXX
DE 2020, EN LOS TALLERES DE GRÁFICAS SUMMA,
POLÍGONO DE SILVOTA, LLANERA, ASTURIAS,
EN CELEBRACIÓN DEL CUARENTA ANIVERSARIO
DE LA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA
Y CON EL DESEO DE FACILITAR AL PÚBLICO
EL ACCESO A SUS COLECCIONES

