

## COLECCIÓN BANCO SANTANDER

Para Banco Santander es una gran satisfacción presentar el catálogo actualizado de su colección artística, reunida a lo largo de sus más de 150 años de historia como una colección de colecciones, pues está formada por los conjuntos artísticos de las distintas entidades que hoy constituyen Banco Santander.

Una parte importante de estas piezas se encuentra habitualmente expuesta en la Sala de Arte Santander, ubicada en la ciudad financiera de Boadilla del Monte (Madrid) y diseñada específicamente para la Colección. Allí el público puede disfrutar, además, de una extraordinaria colección numismática que permite realizar un completo recorrido por la historia monetaria de España.

Quisiera agradecer al profesor José Manuel Cruz Valdovinos, gran especialista en la Colección y autor del texto introductorio de este catálogo, su incondicional ayuda; a todos los autores de las fichas, su colaboración para arrojar nueva luz sobre el conocimiento de las obras y a todos los profesionales que han intervenido, el haber hecho posible este proyecto.

Con iniciativas como esta, Banco Santander quiere ayudar a proteger y difundir nuestro patrimonio artístico y cultural, cumpliendo con su misión de contribuir al progreso de las personas y de las empresas. Porque solo si conocemos y aprendemos de nuestro pasado, podremos enfrentarnos con éxito a los retos que nos plantea el futuro.

**Ana Botín**

Presidenta de Banco Santander

## ÍNDICE

**Introducción**  
7 - 23

**Artistas seleccionados**  
25 - 369

**Catalogación**  
371 - 405

## **INTRODUCCIÓN**

José Manuel Cruz Valdovinos

Se presenta al público especialista o aficionado un nuevo catálogo de la Colección Banco Santander que pone al día el editado en 2005. La mayor parte de los comentarios se han redactado nuevamente y los que se mantienen de catálogos anteriores se han revisado y modificado, incluso los que se redactaron para la última exposición de los fondos de pintura de la Colección celebrada en Wrocław (Polonia) en 2013. Es un signo de la inquietud por el progreso de la investigación artística que deseamos destacar.

Hecho conocido y comentado en anteriores ocasiones es que la actual colección de obras artísticas se ha formado a lo largo de casi cuarenta años. Este periodo podría alargarse hasta casi un siglo si atendemos al tiempo en que fueron ingresando muchas de las piezas que la componen en el patrimonio de distintas entidades bancarias ahora extintas. Los procesos de integración de aquellas en el Banco Santander han significado, de modo paralelo, la fusión de sus respectivas colecciones.

Las obras artísticas habían llegado a sus antiguos propietarios por caminos diversos, algunas veces por encargo directo y muchas más por compra. En cierto modo, la formación de esas colecciones recuerda a las de monarcas, nobles o sedes eclesiásticas de épocas pretéritas, que reunían piezas del más diverso estilo procedentes de herencias y donaciones, a las que los sucesivos propietarios iban añadiendo otras según sus gustos. Este proceso conlleva la ausencia de especialización y de uniformidad, pero no puede decirse que sea demérito cuando las obras alcanzan una calidad notable, como es el caso. Su superior interés las hacía dignas de figurar en un museo y hace unos años, en 2006, esta idea cuajó en la realidad de una colección permanente instalada y expuesta en la Sala de Arte de la Ciudad Grupo Santander (Boadilla del Monte, Madrid). Un amplio espacio de 3.000 m<sup>2</sup> donde, para completar el paralelismo, se acogen y celebran exposiciones temporales de manera regular. No hay precedentes ni ejemplos de entidad bancaria que exhiba de forma gratuita su fondo de arte y ofrezca además un servicio de visitas guiadas.

El origen de la Colección se halla en el Banco Urquijo. Existió en esta entidad un ánimo específico de reunir obras de arte y formar una colección propiamente dicha, si bien lo temprano del momento dentro del fenómeno del coleccionismo corporativo y de grandes empresas no permitió que se trazara una línea nítida de selección. Se incrementó la Colección a partir de otras dos, las del Banco Hispano Americano y del Banco Central. Bajo la denominación de Colección Central Hispano fue conocida durante bastantes años, mientras la Fundación correspondiente desplegaba una actividad extraordinaria en su sala de exposiciones en la madrileña calle del Marqués de Villamagna. Su absorción por Banco Santander supuso otro gran impulso para este fondo artístico, que se ha visto ampliado recientemente tras la absorción de Banesto. La Fundación ha tomado nuevo impulso, sus actividades son continuas y variadísimas y la Colección ocupa un lugar primordial entre ellas, como demuestra la edición de este nuevo catálogo.

La conservación de las obras es una preocupación constante de los responsables de la Colección. De acuerdo a la necesidad, a la importancia de las piezas o a la oportunidad de una exposición pública, se ha procedido a aplicar los tratamientos oportunos. Valgan como ejemplos, muy notables, la restauración efectuada en las pinturas de Luis de Morales, Adam Pynacker, Francisco de Zurbarán o Alonso Cano.

La década que ha transcurrido desde la publicación del anterior catálogo hacía conveniente afrontar la realización de uno nuevo. Por una parte, el contenido de la Colección ha sido objeto de algunas modificaciones. Como acostumbran a hacer no

solo los coleccionistas privados, sino también museos norteamericanos y de algunos países europeos, la Colección se ha depurado, prescindiendo de unas pocas obras que no reunían las características convenientes al conjunto. Pero también se ha incrementado con la incorporación de nuevas piezas de especial calidad y significación que han servido para ampliar la importancia de la misma. Así ha sucedido con maestros antiguos como Alonso Sánchez Coello, con otros del paso del siglo XIX al XX como Aureliano de Beruete o Joaquín Sorolla, y con bastantes artistas contemporáneos, entre ellos Niki de Saint Phalle y Alighiero Boetti, o los todavía vivos Carl Andre y Richard Long. El continuo estudio de las obras, motivado por su exposición frecuente y por el préstamo a instituciones diversas, ha llevado en ocasiones a descubrimientos y comentarios innovadores. Entre los últimos, por ejemplo, la atribución al neerlandés Edwaert Collier de una *vanitas* hasta ahora anónima, lo mismo que un retrato de caballero adjudicado a Agustín Esteve. También varios autores han redactado algunas fichas que habían quedado obsoletas ante el avance de la investigación.

El presente catálogo es selectivo y recoge, con reproducción y comentario, obras de más de 140 artistas, sobre todo pinturas con muy diversas técnicas, pero también dibujos y esculturas. Al final se reproducen con su correspondiente ficha técnica todas las piezas de esas artes además de tapices, como testimonio de los otros capítulos –muebles, relojes, cerámica y porcelana– que constituyen la Colección.

Debe recordarse igualmente que es muy importante la colección numismática que alcanza el millar de piezas, cuya catalogación efectuada por el Museo Arqueológico Nacional está a disposición del público desde 2009 a través de la web de la Fundación.

La catalogación se ha dispuesto cronológicamente según la fecha de nacimiento de los artistas, incluyendo no solo los pintores, sino también los escultores. Aunque muchos de los pintores y algunos de los escultores cuentan con varias obras en la Colección, de los artistas seleccionados se reproduce una sola obra pero se comentan todas. Hay algunas excepciones justificadas por distintos motivos, normalmente por la importancia de la pieza. Así sucede con El Greco, Alonso Cano y Pedro de Campobón (sus dos obras son pareja), entre los maestros antiguos, o con Regoyos, Sorolla, Mir, Tàpies y Chillida, entre los modernos. Criterio diferente se ha seguido con las obras de dos artistas: Josep Maria Sert y José Gutiérrez Solana. Del primero se guarda en la Colección una serie de cinco lienzos que adornaron una casa noble londinense y otra de quince lienzos de gran tamaño que constituyeron parte de la decoración originaria del hotel Waldorf Astoria de Nueva York, lo que ha llevado a incluir la totalidad de tan singular conjunto. El caso de Solana, con una treintena de obras en la Colección, se explica por su relación vital con Cantabria, territorio de origen de Banco Santander. Esta circunstancia le convierte en la figura artística más significativa de la Colección, por la que se ha mostrado siempre una especial preferencia.

Los comentarios a cada una de las obras han sido redactados por destacados especialistas, tanto profesores de universidad como conservadores de museos u otros reconocidos estudiosos. Se han aprovechado algunos textos que aparecían en el citado catálogo general de 2005 o en el de la exposición de Wrocław siempre que no se hayan dado a conocer novedades sobre tales piezas. En caso contrario, además de para las piezas de reciente adquisición, se han redactado nuevas fichas y comentarios.

Comencemos el repaso de los fondos de la Colección. Las pinturas más antiguas se datan en el siglo XVI. Las seleccionadas tienen origen tanto en la península ibérica –Toledo, Valencia, Badajoz y Madrid– como en Wittenberg, Amberes, Brujas y Venecia.

Son escasas en España las obras del franconio Lucas Cranach el Viejo y, entre un centenar de obras suyas conservadas, no se conoce ninguna que represente *La predicación de san Juan Bautista*, lo que añade interés a esta pieza. La marca del dragoncito que empleó en su obrador desde 1508 lleva las alas bajas, por lo que hay que datar la obra después de 1537, cuando empezó a hacerlo a consecuencia de la muerte de Hans, su hijo mayor. El refinamiento cromático y cierta uniformidad fisonómica son propios de su lenguaje teñido de goticismo tardío.

Por las mismas fechas, poco antes de mediar el siglo, hay que datar tres tablas con escenas de la infancia de Jesús que debieron de formar parte de un retablo. Aunque se han propuesto diversas atribuciones entre Zamora y Toro, nos hemos inclinado recientemente hacia dos seguidores de Juan de Borgoña, no identificados por el momento, de quien aprenderían en Toledo, si bien más capaz el que pintó el *Nacimiento de Jesús y anuncio a los pastores*. La correcta disposición espacial y los tipos humanos son herencia del maestro nórdico que llevó a Toledo novedades renacentistas aprendidas en Italia.

La gran tabla de Juan de Juanes que representa una *Inmaculada Concepción* coronada por la Trinidad y rodeada de diecisiete símbolos con sus letreros identificadores, se propuso que fuera la que contrató en 1537 para San Bartolomé de Valencia, lo que la convierte en cabeza de serie de otras versiones suyas o de imitadores. Inspirada en la narración de la visión del jesuita Martín Alberro, es de gran riqueza iconográfica y muestra gran solidez en las figuras. Perteneció al infante Sebastián Gabriel.

Tras estas obras de los primeros decenios del siglo xvi, aunque de origen y características diferentes, siguen tres que se sitúan en el primer decenio de la segunda mitad del siglo. La versión de obrador de la famosa obra de Pieter Aertsen *Bodegón con carne y con la Sagrada Familia* (h. 1551) es obra típica del pintor establecido en Amberes desde 1535, por la reunión de una escena religiosa con otra de mercado o de bodegón. Contrapone aquí la caridad de María a los pecados de gula, lujuria y avaricia, representados en el primer término, de la escena al fondo a la derecha y de la tablilla referida a un caso de corrupción. De años cercanos son dos retratos de personajes anónimos. *Hombre sentado con barba roja* lo hemos atribuido a Pierre Pourbus por su similitud con los muchos retratos que aparecen en las puertas del retablo de la cofradía de la Santa Sangre de Brujas de 1556; su insistente realismo está teñido de delicadeza. *Joven de veinticinco años con pelliza* reúne características de Tintoretto en lo formal y en lo psicológico, si bien la manera de vestir y peinar aparece en retratos de otros venecianos y sus modelos suelen mirar al espectador; algunas debilidades de perspectiva y color en la mesa quizá se deban a posteriores retoques.

El extremeño Luis de Morales en su *Ecce Homo*, tablita apenas de un palmo, presenta una imagen devocional propia del ambiente contrarreformista que impulsó san Juan de Ribera desde que en 1562 ocupó la sede pacense. Lejos de la narración evangélica y también de la abstracción de sus últimas obras, consigue una imagen que mueve a la compasión, llena de mansedumbre, dolorida y sangrienta, con realismo punzante en la corona de espinas y áspero en la sogá; retórica en el gesto, provoca en el espectador una profunda meditación.

Hacia 1585 hemos datado el retrato *Doña Juana de Mendoza con un enano*, de Alonso Sánchez, pintor de cámara de Felipe II, una de las más recientes adquisiciones de la Colección. Hija del V duque del Infantado –en cuya propiedad aparece la obra en 1601–, se casó con el VI duque de Béjar y, ya viuda, profesó como carmelita descalza. No es excepcional, pero sí poco común, la presencia del enano que presenta a la niña un búcaro

de barro rojo en una salva de plata en parte dorada, con pie y escotaduras, servicio que preludia el de *Las meninas*. El retrato pretende sobre todo mostrar la pertenencia a una familia noble, formando parte de una galería a imitación de las de la realeza.

Corresponden ya a los años iniciales del siglo xvii los dos lienzos del Greco que posee la Colección. *Cristo agonizante*, con una fantasmal e inventada Toledo al fondo de extraordinaria calidad, es obra firmada en la que puede reconocerse una amplia participación del maestro y mayor calidad que en otras versiones del mismo asunto. Destaca la cabeza elevada de Cristo cuando comienza a recitar el salmo 22. La *Anunciación* formó parte del encargo que hizo Pedro Salazar de Mendoza, administrador del hospital de San Juan Bautista de Toledo, fundado por el cardenal Tavera, de quien procede la denominación usual. El gran lienzo estaba destinado a uno de los altares colaterales pero quedó inconcluso a la muerte del Greco en 1614 y fue completado por su hijo Jorge Manuel, lo mismo que *El quinto sello del Apocalipsis* que, mutilado, se conserva en el Metropolitan Museum. También la parte superior de la *Anunciación*, con un conjunto de ángeles músicos, fue cortada en el siglo xix, si bien se conserva en la Galería Nacional de Atenas. El alargamiento de las figuras, la transformación de los colores primarios, el trabajo de manchas, sobre todo en las Virtudes, y los cambios de escala son algunas de las atractivas características de la pintura. El escenario se deberá a la intervención de Jorge Manuel. En el comentario se indica que, en el siglo xx, se recortaron las piernas del ángel y se desplazaron para que se apoyase en el suelo.

Como es de esperar, la Colección es todavía más rica en obras del siglo xvii, al margen de que las del Greco también se fechen en esa centuria. Los orígenes son diversos: Amberes y Bruselas, Ámsterdam, Haarlem y Leiden, Roma y Nápoles, París, Sevilla, Madrid o Valencia, además de Valladolid en el caso de Gregorio Fernández. Su *Cristo flagelado* se ha datado hacia 1616. Es una figura que repetiría con frecuencia, pues satisfacía con plenitud las ansias devocionales de cualquier cliente. El realismo abunda en detalles emocionales, aunque sin excesos en la expresión. La anatomía es respetada con fidelidad y el ritmo compositivo resulta sutil y coherente en todas sus partes.

Grandes pintores flamencos nacidos todavía en el siglo xvi están representados con piezas de distintos géneros. Rubens retrató varias veces a su amigo y, quizá confesor, el obispo dominico de Bois-le-Duc, *Michel Ophovius* (1571-1637). La versión sobre tabla, extrañamente enmarcada por un arco de medio punto, ha sido aceptada por la mayoría de los especialistas e incluso se ha llegado a fechar en 1635, aunque parece que es anterior; aun teniendo ciertas durezas, muestra en la mirada la inteligencia y decisión del escritor y maestro. Personaje contemporáneo, también teólogo y profesor con amplia obra publicada, fue el obispo de Amberes *Jan van Malderen* (1563-1633). Se conservan varios retratos suyos pintados por Van Dyck en 1628/1631, cuando regresó de Italia a Amberes y antes de su estancia en La Haya y de establecerse en Londres. El conde de Fuensaldaña adquirió un ejemplar en la venta de los bienes de Carlos de Inglaterra en 1651 como original y pudo ser el mismo que tuvo el marqués de Leganés. Existe la posibilidad de que sea el de la Colección a pesar de algunas durezas en la aplicación del color y de luces y sombras, producidas quizá por excesivas limpiezas. El retrato *Don Diego de Mexía, marqués de Leganés* lo hubo de pintar Van Dyck en Bruselas a fines de 1634, pues en 1630 estuvo en Amberes, donde no consta que viajara el marqués. En 1988, el National Museum of Western Art de Tokio adquirió otra versión muy semejante que ostenta el número 457 que tenía en el inventario de los bienes de Leganés, redactado en 1637. El flamenco hizo un retrato a la madrileña, impulsado también por la indumentaria del marqués, pero la retórica en el gesto y la opulencia de las joyas lo diferencian sutilmente de los que hacía Velázquez en Madrid.

*Paisaje montañoso* muestra el número 128, que sirvió para identificarlo como uno de los seis de Joost de Momper que figuran en el inventario del propio marqués de Leganés a su muerte en 1655. Por la amplitud del punto de vista, los contrastes entre zonas boscosas y acuáticas, la presencia abundante de figurillas y construcciones, como el gran monasterio, y la gama cromática que tiende a fundir los colores en la lejanía, resulta obra típica de los últimos años, hacia 1625-1630, de uno de los más admirados paisajistas del primer tercio del siglo en Amberes. Dos grandes pinturas de naturalezas muertas con figuras son también antuerpienses. La escena del *Bodegón del enfriador* es propia de Frans Snyders en época temprana, probablemente tras su regreso de Italia en 1609. La composición diagonal con el pavo real es constante en el pintor; la cocina con figuras al fondo procede de Aertsen y Beuckelaer y la mesa que luego desaparece recuerda las pinturas de colaciones de Osias Beert y Clara Peeters. Son curiosas la firma y fecha apócrifas de David Teniers 1676 que han aparecido tras la reciente limpieza. *Bodegón con sirvienta* se viene atribuyendo a Paul de Vos, imitando a su maestro y cuñado Snyders y datándola tardíamente, lo que nos parece dudoso. Pero hay que tener en cuenta la confusión que sigue existiendo entre muchas obras de ambos maestros, pues el más joven emplea animales y viandas semejantes y sigue la típica composición en diagonal marcada por el pavo real; la presencia de animales vivos no nos resulta por completo definitiva. Hay que recordar, además, que el Museo del Prado posee otra versión en todo semejante, documentada ya en 1686 y considerada de Snyders con alguna opinión contraria.

Un grupo de obras de importantes pintores españoles pueden datarse en el segundo tercio del siglo XVII. *Virgen niña dormida* es pintura delicadísima de Zurbarán en la que una limpieza reciente ha puesto de relieve el espléndido color y la calidad en el tratamiento de las distintas materias: telas, libro, silla, florero y plato sobre la mesita. La aureola de querubines que rodea la cabeza de María distingue con otros detalles esta obra de la versión de la catedral de Jerez de la Frontera. Por su realismo tenebrista debió de pintarse poco antes de su traslado a la Corte en 1634. Recientemente se ha revaluado el gran lienzo *San Miguel arcángel*, como cabeza de serie de otros ejemplares de discípulos y seguidores; ha de ser pieza realizada durante la década 1640-1650, época de las exportaciones a Indias. También está pintada en Sevilla la rara pareja de lienzos de *Escritorio con arquilla y frutero* que firma Pedro de Campobín. No se conocen obras fechadas de este pintor hasta 1646, aunque fue aprobado como maestro en Sevilla en 1632, y las diferencias con sus piezas catalogadas nos llevaron a proponer que sean obras tempranas del decenio 1630-1640, considerando los objetos representados y su equilibrada ordenación.

Otras obras se hicieron en Madrid. La que se viene titulando *El mensajero*, que debe de ser un correo que entrega un billete o carta a otra persona situada a la izquierda en una parte perdida del lienzo, ha sido atribuida a fray Juan Ricci y datada hacia 1640. Se ha propuesto que el destinatario del billete sea el eclesiástico sentado de la antigua colección Moret. Se trata, por tanto, de una escena no religiosa, si bien las características formales responden a las de otras que hizo para los monasterios de la orden benedictina. Hemos adjudicado a Diego Polo el *San Juan Bautista* que puede ser el que hizo para el escribano Alonso Portero y que datamos hacia 1645, tras concluir las dos parejas reales que pintó para la alcoba del rey en el Alcázar. Un análisis formal y comparativo –no se conoce obra alguna firmada–, en el que se destaca la influencia de la producción tardía de Tiziano, justifica nuestra atribución.

A mediados del siglo, el valenciano Esteban March pintó la pareja de escenas veterotestamentarias –*Moisés y el becerro de oro* y *Moisés y la serpiente de bronce*– y firmó

la segunda. Son obras características por su colorido cálido, la expresividad nerviosa de las figuras y la ambientación rural. Cabe destacar el contraste entre el simbolismo de los dos animales alzados en cada pintura, negativo uno y positivo otro.

Durante el decenio 1655-1665, Juan de Arellano firmó en Madrid el *Bodegón con flores* que con su pareja –hoy en colección privada– perteneció al marqués de Moret. Es pieza opulenta por los tres grupos de variadas flores con tarja de piedra, elemento ya utilizado en obras anteriores, y un cestillo que luego empleará constantemente.

Mencionaremos ahora algunas pinturas de otros artífices europeos. Se ha dudado mucho sobre el asunto representado por el napolitano Domenico Gargiulo, conocido como Micco Spadaro, en el gran lienzo con una dama destacada en puerto de mar: *Desembarco de la infanta María en Nápoles* en 1630, como indicó el historiador De Dominici, o *Embarco de la reina Mariana de Austria en el puerto de Finale* en 1649 para venir a España a casar con Felipe IV, episodio acorde con la edad del pintor, el paisaje y el vestido femenino, aunque no consta que Gargiulo se ausentara de Nápoles. La obra destaca por la cuidada descripción de figuras y barcos, que son abundantes.

En 1688 se enviaron a Madrid desde Nápoles, entre otras pinturas de Luca Giordano, las cuatro que representaban las partes del mundo y los héroes conquistadores. En el incendio de la embajada de España en Lisboa en 1974 pereció, al parecer, una de las obras y sufrieron daños las demás, si bien nos consta que Asia y África están colgadas en el palacio de la Zarzuela. Tanto en Nápoles como en Madrid, el conjunto fue copiado en el obrador del pintor. En la Colección se conserva una serie completa, reducida a la mitad de sus dimensiones, fiel por completo a la original y de notable calidad, aunque se desconoce su origen. Las pinturas, muy ricas iconográficamente, se inspiran en Cesare Ripa con leves variantes y añadiendo las figuras de la Iglesia católica, Alejandro Magno, Escipión el Africano y la Monarquía española a Europa, Asia, África y América respectivamente.

Es muy probable que *El juramento de Cayo Mucio Scevola* que firmó el danés Eberhart Keilhau (conocido en Italia como Monsù Bernardo) esté pintado en Roma, donde se estableció en 1656 tras su paso por numerosas ciudades, absorbiendo variadas influencias de Rembrandt a Feti. El asunto transmitido, entre otros por Tito Livio, muestra al romano dejando quemar su mano derecha al ser detenido por los enemigos etruscos. Su determinación ejemplar a favor de la libertad de su ciudad y de su pueblo hizo que el episodio fuera muy representado, incluso por este pintor más dado a la pintura de género que a las obras religiosas e históricas.

Dada la escasez de pinturas holandesas en España –por obvios motivos históricos– son de destacar dos paisajes firmados por Johan de Lagoon (*Paisaje con cuatro árboles*) hacia 1630 y por Adam Pynacker (*Paisaje con pastores*) hacia 1625-1630, pintados en Haarlem y Ámsterdam respectivamente. En el primero, los árboles de primer término y las nubes de rico cromatismo contrastan con la reposada visión de llanura, de dilatado y lejano horizonte. En el otro se evoca la campiña italiana con efecto dramático y se describen con precisión los troncos de grandiosos árboles que empequeñecen a los pastores. Ambas son piezas características de la producción tardía de sus autores.

Dos espléndidas pinturas de naturaleza muerta han planteado problemas de atribución. *Los cinco sentidos* está firmada por un desconocido Joannes Battista Manerius como académico romano. Con cierto riesgo la hemos atribuido al francés Jean-Baptiste Monnoyer por coincidencias formales aunque, al parecer, no figura en la Academia de

San Lucas, si bien en 1665 ingresó en la Academia real francesa. Cerca de esa fecha hay que datar la pieza, opulenta y con gran variedad de elementos, que más tarde reduciría el pintor a floreros. La *Vanitas* que se clasificaba como de anónimo francés la hemos adjudicado al holandés Edwaert Collier y consideramos que fue realizada hacia 1675 en Leiden, antes de que acabara su vida en Londres, curiosamente como Monnoyer. Los numerosos objetos que aquí también aparecen hacen referencia a la insignificancia de los bienes del mundo, alegoría moral muy frecuente en la obra del pintor.

El siglo xvii se cierra con tres pinturas de andaluces. El granadino Juan de Sevilla firmó hacia 1670 la *Presentación de la Virgen en el templo*, que ofrece algunas variantes respecto al ejemplar sin firma del Museo del Prado. Además de influencias de su maestro Cano, destacan la perspectiva desde abajo y la atención a detalles cotidianos. Hacia 1680 pintó el sevillano Juan de Valdés Leal *La imposición del nombre de Jesús*, en la que sigue la recomendación de Pacheco respecto a la manera de representar la circuncisión de Jesús por la misma Virgen y sin más testigos que san José y los ángeles. Pudo ser un encargo privado y se ha pensado que estuvo relacionado con los jesuitas, pero de antiguo se citaba una obra con este asunto en el coro de la Merced Calzada de Sevilla. Es pieza madura y típica por la expresividad, claroscuro y dinamismo emocional. Obra curiosa y rara es *La heroica derrota de Orán*, que firma Antonio Palomino hacia 1700 ya en Madrid. Representa, según narra una gran cartela ovalada en el ángulo inferior izquierdo, un episodio bélico de caballería cerca de Orán sucedido en marzo de 1698, en el que se batieron las tropas cristianas al mando del alférez José de Angulo y que acabó con su martirio y el de trece compañeros más en Mequínez. El escudo que se ve arriba, a la derecha, refuerza la impresión de que fue un encargo de la familia del militar. Son visibles los influjos de pinturas de batallas hechas por Luca Giordano, que estaba en España y a quien el pintor cordobés conoció y acompañó con frecuencia.

La Colección cuenta con algunas obras del siglo xviii de notable importancia. Las pinturas escogidas son de artífices extranjeros. Uno de los lienzos de naturaleza muerta de caza en un jardín está firmado por el parisino Jean-Baptiste Oudry y fechado en 1715; era normal que las obras decorativas se pintaran por parejas. Pertenece a su producción temprana; si bien presenta ya el asunto de la caza que le caracteriza, aparecen gran cantidad de otros elementos como jarrones con flores. Las pinturas resultan un poco oscuras y menos diáfanas que sus grandes piezas de madurez más simples. El retrato de *Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias*, futuro Carlos III de España, hecho por el napolitano Giuseppe Bonito quizá con motivo de la victoria de 1744 sobre las tropas austriacas en Velletri, fue imagen oficial del monarca –varias veces replicada– que le valió a su autor en 1751 el título de pintor de cámara. A la indispensable individualización se une la composición estudiada y el refinamiento cromático; hay que añadir que se conserva el rico marco originario. También trabajó en Nápoles desde mediados del siglo el quizá romano Carlo Bonavia. Se especializó en vistas reales o panoramas inventados para viajeros que hacían el *Grand Tour* siguiendo fielmente las huellas de Vernet. Su *Naufragio en una cala rocosa*, firmado y datado en 1757, es prueba de su atractivo estilo, pleno de efectos teatrales.

Una de las obras escultóricas antiguas más importantes de la Colección es el busto de mármol de *Carlos III*, firmado y datado por Juan Pascual de Mena en 1764. Es semejante al que encargó la Academia de Bellas Artes de San Fernando al artífice toledano en 1759 cuando aún no había llegado el monarca a Madrid y que envió terminado en diciembre de 1764, hecho en un trozo de mármol que le proporcionó el escultor Olivieri. Seguramente aprovechó los modelos en yeso realizados para tal ocasión en otros bustos, como el que aquí se menciona, que le encargarían instituciones oficiales. Es retrato bien caracterizado, de labor cuidadosa y detallada, con ricos efectos de claroscuro.

Por razones históricas y económicas, las colecciones españolas, tanto públicas como privadas, suelen ser mucho más abundantes en piezas del siglo xix realizadas por pintores hispanos, aunque a veces hechas fuera de España, que en obras de artistas extranjeros. Así sucede también en la Colección Banco Santander.

No son muchas las pinturas seleccionadas correspondientes al siglo xix, si bien hay un importante conjunto de artistas que trabajaron a caballo entre dos siglos, aunque los lienzos que forman parte de la Colección están datados en los inicios del xx.

La relación comienza con dos ejemplares de *Retrato de caballero*, género muy cultivado en la centuria, de medio cuerpo y similares dimensiones. Recientemente se ha identificado como obra del valenciano Agustín Esteve el que se inventariaba como anónimo, pues firma y fecha (1786) de Goya resultaban claramente apócrifas; se ha datado poco antes de la llegada de las tropas napoleónicas. Podría representar a algún estudioso científico por el libro que sostiene; en cualquier caso, se trataría de un burgués que posó sentado en una silla no lujosa. El que firma el sevillano Antonio María Esquivel, datable tras la muerte de Fernando VII, es típica muestra de su capacidad para conseguir el parecido, lo que le procuró frecuentes encargos de altas clases sociales durante la regencia de María Cristina. Por la joya y el brillante chaleco no ofrece duda de que se trataba de un personaje bien acomodado. Ambos pintores lograron sus mayores éxitos en el ámbito del retrato y resulta representativa la distancia de treinta años que existe entre las dos obras.

Al mismo tiempo que el segundo de los retratos, el gallego Genaro Pérez pintó Villaamil sus dos vistas de la catedral de Sevilla, una de las cuales, la que muestra el interior, firmó y fechó en Madrid en 1835. En una se representa la procesión del Corpus Christi por dentro del templo y en la otra el exterior por el lado de las gradas. Más cerca de la realidad que en otras ocasiones y, por tanto, con interés documental, son piezas que muestran su habilidad para la pintura arquitectónica y sus tendencias al costumbrismo. *Paisaje con ruinas*, firmado y fechado en 1848 por Lluís Rigalt, es obra muy importante de su primera etapa. En la tradición clasicista de la pintura de ruinas es, por el contrario, una obra romántica por su fantástica invención, el tratamiento cromático y la consideración del hombre en la naturaleza.

Cerrada la primera mitad del siglo, la Colección reúne numerosas obras a partir de 1880, lo que, sin solución de continuidad, alcanza hasta el inicio de la I Guerra Mundial e incluso de la guerra civil española. La mayoría –como, por otra parte, es seña de identidad de la Colección– están firmadas y fechadas. Ante tanta abundancia, la selección se ha hecho más estricta e incluso se ha llevado a cabo forzosamente dentro del conjunto de un mismo artista.

Dos obras diferentes están hechas en París en 1883: una minuciosa y deslumbrante vista del *Patio del palacio ducal de Venecia* del escurialense Martín Rico y un *Retrato de caballero*, de busto vestido a la usanza del siglo xvii con amplísima gorguera, del valenciano Francisco Domingo Marqués, que sigue con realismo una tendencia historicista vigente entre algunos pintores franceses. Distinto origen y carácter tiene la pintura *Las hijas del Cid*, versión corregida y ampliada que hizo otro valenciano, Ignacio Pinazo, de la obra de pensionado que envió en 1879 desde Roma a Valencia; la técnica empleada y la importancia de los desnudos le alejan de la más común visión de la pintura de historia.

Las obras siguientes, datadas ya en el siglo xx (con una excepción poco significativa) responden, como es lógico, a visiones y conceptos diferentes. Distintos son ya dos paisajes de fecha cercana. El madrileño Aureliano de Beruete en su vista de la ermita de *La Virgen del Valle, Toledo*, firmado y fechado en 1899, pone, como tantas veces, la atención en el paisaje castellano uniendo naturaleza y pasado histórico, de acuerdo con el pensamiento de la Institución Libre de Enseñanza; pintado al aire libre, las elevaciones rocosas ofrecen un cromatismo cercano al del impresionismo que aparecerá en los años siguientes. El asturiano Darío de Regoyos en sus *Altos hornos de Bilbao*, que firmó en 1908, ofrece una modernidad forjada en el contacto con la vanguardia bruselesa de Les xx que se desarrolló en la interpretación del paisaje de pueblos y ciudades españoles y que aquí testimonia su interés por el progreso industrial y no solo por las visiones rurales.

Dos pintores gijoneses casi coetáneos están representados en la Colección. De un joven Nicanor Piñole se escoge *Pepita* (h. 1903), su prima predilecta Josefa Prendes, a la que retrata con aire *cezanniano* mediante simplicidad de planos. *Vagabundos* de Evaristo Valle es obra característica de la década 1910-1920, cuando los marginados se convierten en protagonistas, si bien el aspecto trágico queda atemperado por el cromatismo del paisaje que suaviza su expresionismo.

Varios artistas catalanes, casi todos barceloneses, representan variadas tendencias que se manifiestan en torno al cambio de siglo y se extienden durante al menos un par de décadas. *Carrer de la Noguera des del carrer de Balmes* (1927) es la última obra de Francesc Gimeno. Fue pintada desde la terraza de la casa en que vivió y murió en el antiguo municipio de Sant Gervasi de Cassoles, ya entonces unido a Barcelona. La visión de la calle, que ahora lleva el nombre del pintor y que a pesar de los cambios sufridos es reconocible, ofrece un moderno encuadre de poético naturalismo en luces y colores. Entre las piezas de los llamados modernistas Ramón Casas y Santiago Rusiñol se ha destacado del primero el retrato de su hermana *Montserrat Casas de Nieto en traje de noche*, firmado y fechado en 1904, de desusada proporción, valioso por su estructura geométrica y su rica combinación de color predominantemente frío. *El paseo de los plátanos* de Aranjuez, del segundo, está firmado y se pintó en 1916, año en que fue nombrado jardinero mayor honorario de aquella posesión real. Sus vistas de jardines con árboles son asunto repetido en su madurez y cada vez están más valoradas, apreciando la organización geométrica de formas y las superficies unificadas de colores que superan el aparente naturalismo.

De Hermen Anglada Camarasa se presentan cuatro dibujos al carboncillo de *Bailarinas de can-can* (1900-1901). Hechos del natural en París, captan movimientos con gran espontaneidad que en las pinturas de esos mismos años iniciales del siglo muestran un carácter ornamental con una especial labor de cromatismo. Apenas algunos años más jóvenes, Joaquim Mir e Isidre Nonell, amigos y coetáneos, con inicio común y trayectoria diversa, están también presentes en la Colección. Del primero hay muestras de sus diferentes etapas. *L'arbre gran. Sa Calobra*, está firmado y, por su factura suelta e inacabada, se data hacia 1903, al final de su estancia en el pueblo mallorquín donde sufrió el dramático accidente. En *Primavera*, seguramente pintada en 1910 en L'Aleixar, durante su convalecencia en el Camp de Tarragona, avanza hacia una abstracción casi monocroma superando el naturalismo del paisaje y se aleja incluso del convencionalismo material al escoger una arpillera en formato casi cuadrado. Formó parte del conjunto de obras por el que obtuvo primera medalla en la exposición internacional de Barcelona de 1911. También de 1910 es la tabla *Dolors* de Nonell, firmada y fechada, en la que combina cierta serenidad melancólica en el perfil y en la mirada, con atrevidas y visibles pinceladas y un cromatismo poco convencional.

La obra más famosa del valenciano Manuel Benedito es el retrato de *Cléo de Mérode* (1910), una de las mujeres que más admiración suscitó en su época. Modelo y pintor tenían 35 años y en este retrato simbolista de belleza lánguida y sensual parece que cerraron una época que, en lo artístico, estaba siendo revolucionada por distintas tendencias que han venido a llamarse vanguardias históricas. Al mismo tiempo que Benedito pintaba en París lo hacía Julio Romero de Torres en Córdoba. Su *Panneau* es también pieza simbolista teñida de historicismos, con mujeres sensuales y melancólicas y el fondo abierto al barandal de la ribera cordobesa del Guadalquivir. Poco antes, Francisco Iturrino, nacido en Santander, en sus *Manolas* daba prueba brillante de su acercamiento al fauvismo, con audacias cromáticas y compositivas, quizá un poco antes de los viajes que hizo en 1908, 1910 y 1911 a Andalucía y Marruecos con su gran amigo Matisse, cuando llegaron a pintar obras sobre el mismo asunto que resultan confundibles.

El valenciano Joaquín Sorolla, de la misma generación que los anteriores, es pintor al margen que alcanzó fama y prestigio internacionales incomparables, los cuales en el tiempo presente parece que renacen. *Baile en el café Novedades de Sevilla* (1914) se ha incorporado recientemente a la Colección. Fue uno de los grandes encargos que le hizo Thomas F. Ryan, magnate del tabaco, en 1913. A partir de los bocetos parciales pintados en Sevilla en marzo y abril de 1914, realizó el gran cuadro en Madrid. A pesar de coincidir con las obras que hacía para Archer M. Huntington –*Visión de España* (Hispanic Society of America)– es pieza llena de frescura y dinamismo, sobresaliente en audacias cromáticas incluso en los rostros. Precisamente al acabar el extenso y agotador encargo antes citado, viajó en el verano de 1919 a Ibiza, donde pintó *Niños buscando mariscos*, una de sus últimas obras, pues al año siguiente sufrió el ataque de hemiplejía que le impidió seguir su labor. Aunque había pintado muchas veces los efectos de luz en el agua y en la piel de los niños, aquí la abstracción en las manchas cromáticas de las rocas que casi se funden en una superficie uniforme y el elevado punto de vista originan una pieza evolucionada.

Aunque era madrileño, Enrique Martínez Cubells hacia 1910 y durante una década se dedicó a pintar escenas de pesca ambientadas en las playas levantinas, abandonando su naturalismo de raíces sobre todo alemanas. A ese momento corresponde *La pesca del bou*, con las parejas de bueyes arrastrando las barcas; el pintor empleaba fotografías para la composición de estas obras, que repitió con pequeñas variantes, obteniendo el éxito ante una clientela burguesa sudamericana. Muy distinto es el sevillano Gonzalo Bilbao, cuya obra de madurez *El bautizo* (h. 1920) se desarrolla a la salida de una iglesia románica francesa, pues, por el origen de su esposa, viajaba con frecuencia al país vecino. Fiel a su tradición costumbrista y a su espíritu devoto, presta atención, además, a los efectos atmosféricos.

Contemporáneos de muchos de los citados, que nacieron entre 1870 y 1880, pero mostrando diferentes conceptos en su tratamiento de la figura humana, aparecen en la Colección algunos catalanes y vascos con obras hacia 1930. Al *noucentismo* responde Joaquim Sunyer, de Sitges, en el retrato *Les noies Daure*; en la casa del hombre de negocios francés pasó temporadas en 1935 y 1936. Alejado de los convencionalismos que solía exigir el retrato, realiza una composición de dos figuras en paralelo con grandeza casi inmutable por estatuaría. No muy lejano resulta el bilbaíno Aurelio Arteta en sus *Muchachas bañistas* por su sobriedad cromática, orden compositivo y simplicidad anatómica. Y también en las mismas fechas el vasco, aunque nacido en Madrid, Valentín de Zubiaurre, coincide en sus *Aldeanos vascos* en el esquematismo y en la uniformidad cromática, aunque mantiene su peculiar casticismo.

En el presente catálogo se ha considerado oportuno dedicar un tratamiento diferenciado a dos pintores: el barcelonés Josep Maria Sert y el madrileño José Gutiérrez Solana. Del catalán se conservan dos monumentales conjuntos pintados en grisalla, negro y rojo sobre lienzo dorado. En 1912-1913 hizo los cinco paneles que decoraron la Kent House, residencia de sir Saxton Noble en Knightsbridge (centro de Londres), con el *Triunfo de Apolo* como asunto principal, de influjos miguelangelescos y adición de elementos exóticos como los elefantes. Son quince, de enorme tamaño, los que adornaron el comedor del hotel Waldorf Astoria de Nueva York desde 1929 a 1972. Con gran fantasía relata las *Bodas de Camacho*, narradas por Cervantes en el *Quijote*. A pesar de su carácter popular, hispanizante y goyesco, son muestra espectacular y simbólica del fin de una época del capitalismo internacional.

La afición a la pintura de Solana se inició, como es obvio, por su vinculación tan profunda con Santander, solar donde radican las raíces de los presidentes del Banco, y ha continuado hasta el presente, de modo que se ha formado así una colección incomparable de treinta lienzos, además de dibujos, fechados desde sus inicios en 1906 hasta 1945, año en el que falleció. Comprende todos los asuntos propios de su obra: retratos individuales (los dos únicos que hizo por encargo: el naviero *Valentín Ruiz Senén* y *Don Miguel de Unamuno*) y colectivos, tipos humanos de distintas profesiones, toros y toreros, carnaval, máscaras y verbenas, prostitutas, ermitaños, procesiones y muerte, además de naturalezas muertas con objetos comunes y peculiares. El carácter literario y la visión tremendista del mundo se manifiestan en esta antología que reúne muchas de las piezas más conocidas e importantes de su catálogo.

Hay que mencionar también algunas obras de escultores. El valenciano Mariano Benlliure firma y fecha en 1927 el busto en mármol de *José Gómez-Acebo y Cortina, III marqués de Cortina* con inscripción que le señala como presidente del Banco Español de Crédito; fue el Consejo de Administración el que hizo el regalo. El escultor se especializó en retratos de busto, que se le encargaron continuamente en la década de los veinte. Destaca en esta pieza el trabajo material y su penetración psicológica en el personaje. El pequeño bronce del famoso violinista Francesc Costa (h. 1935) que firma el barcelonés Manolo Hugué es un producto típico de su clasicismo *noucentista*, aunque teñido por la captación elemental del peculiar personaje. Aunque Julio González sea también barcelonés y casi coetáneo de Hugué, su obra se diferencia por completo. El dibujo *Tête Rigueur*, firmado y fechado en 1936, expresa su asimilación de la estructura en planos, que procede del cubismo.

La Colección destaca de forma relevante por sus obras realizadas después de la II Guerra Mundial, incluso hasta el final del siglo xx y los años transcurridos del XXI. Conviene comenzar por algunos artistas que son figuras fundamentales del pasado siglo, si bien están presentes en esta selección con piezas tardías. El 9 de junio de 1967 firma Picasso su *Busto de caballero III* como tercera obra de ese día, aunque hubiera cumplido ya 85 años. Su inagotable capacidad de trabajo y su inventiva, que le llevan a realizar tres o cuatro asuntos con variantes constantes, apoyándose en el lenguaje cubista que él mismo había originado, hacen cada vez más apreciadas estas obras de sus postreros años. A punto de cumplir 80 años hizo Miró su primera obra textil, *Sobreteixim* (1972): tapiz sobre arpillera, pero pintado y con lanas sobrepuestas de varios colores; a partir de su surrealismo signico no figurativo, muestra una nueva preocupación por los materiales. De otro surrealista, el lagunero Óscar Domínguez, también hay una obra cercana a su trágica muerte: *Ritmo para una sonata de Chopin*, de 1953. Una estructura ortogonal, de cuadrícula, se ve enriquecida y contrastada por líneas y formas curvas, con un cromatismo

severo de oscuros colores. Dos escultores, en algunos aspectos clasificables como surrealistas, coinciden en la fecha de realización de las piezas escogidas. El madrileño Ángel Ferrant firma y data su *Toro-figura 6* en 1957; la madera parece hierro e importa más la torsión de las formas que el reconocimiento del animal. Al mismo tiempo, el toledano Alberto, en su exilio moscovita, concluía el *Pájaro bebiendo agua*, fundido luego en bronce; la elegancia de su elevación curvilínea se ha comparado al mejor Brancusi.

Varios pintores nacidos alrededor de 1900 pasaron años en París y asimilaron tendencias de vanguardia de manera diversa, algo que se diluye con el paso del tiempo aunque permanezca en ellos un sólido fundamento pictórico. Así había sucedido con el onubense Daniel Vázquez Díaz y el cubismo. El *Pájaro y niño celeste* (h. 1942) lo refleja con suavidad, pero hay que recordar la trascendencia de su ejemplo en pintores jóvenes en los años siguientes al fin de la Guerra Civil. El albaceteño Benjamín Palencia, que había fundado junto a Alberto la llamada Escuela de Vallecas y que estuvo en París junto a los pintores que citaremos a continuación, abandonó el surrealismo después de la Guerra Civil y pasó a pintar paisajes y vistas de ciudades, como *Alba de Tormes* (1953), con gran riqueza cromática, influyendo también en la generación de pintores que entonces se formaban. Pancho Cossío, nacido en Cuba, se inició en París en el cubismo, pero su *Bodegón de la caja de puros*, de 1967, realizado ya en España y cercano a su muerte, supone una evolución hacia el informalismo. Similar es el caso del madrileño Francisco Bores; su *Fleurs des champs*, de 1961, es pieza de notable abstracción, si bien asentada frente a la fluctuación de la anterior. En cambio, el parisino Hernando Viñes está presente con un bodegón de flores y frutas (hacia 1943-1945) en el que mantiene más las formas, incidiendo en oblicuas, y el color se vuelve artificial, resultando algo hiriente. Trayectorias muy diversas tienen el extremeño Godofredo Ortega Muñoz y el palentino Juan Manuel Díaz Caneja, coetáneos, como demuestran sus respectivas obras –*Viñas* (1967) y *Paisaje* (1976)– en las que se acercan a invenciones, esquemática en uno e informalista en el otro, lejos de la realidad vista.

Otros artistas representados en la Colección han mostrado lenguajes considerados más audaces por su distanciamiento de la figuración natural y por sus actitudes de modernidad más evidente. El gerundense Beulas y los madrileños Martínez Novillo y Redondela, nacidos en 1921 y 1922, en sus paisajes –*Toledo* (1964), *Paisaje* (1966) y *Segovia* (1969)– disuelven levemente las formas sin perder en menor o mayor medida la estructura realista de las poblaciones. En cambio, el extremeño Juan Barjola aún recuerda picassianos con castizo expresionismo en su madura *Tauromaquia*, fechada en 1993.

Entre las varias obras del barcelonés Antoni Clavé, que trabajó en París, se ha seleccionado la de más reciente adquisición: *Faunes et guerrier (A don Pablo)*, datable en 1985; con frecuencia trabajó sobre la figura del guerrero, donde, sin perjuicio de referencias cubistas y surrealistas, se movió hacia la abstracción, que culmina en esta obra en la que imita telas arrugadas.

Con una resonancia disminuida actualmente el Equipo 57, constituido en Córdoba en ese año por Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola y Serrano, nacidos en torno a 1930, significó una visión abarcadora de varias disciplinas artísticas con sentido de lo público de extraordinario valor. El gran mural de varillas de acero *Sin título* (1959) destinado a un edificio bancario en Córdoba, es ejemplar y muestra un juego visual de gran riqueza acentuado por la luz.

A pesar de la breve existencia de El Paso como grupo (1957-1960), los artistas que lo integraron y otros relacionados con ellos marcaron una dirección de indudable

importancia para el arte en España por su informalismo y su compromiso con la innovación cultural y la contestación política. Nacidos casi todos los componentes en la década posterior a la I Guerra Mundial, la mayoría de sus obras en la Colección corresponden al periodo 1960-1970, que es seguramente el más característico. El *Homúnculo* (1960) desgarrado del canario Manuel Millares, la explosión luminosa en la oscuridad (*Sin título*, 1961) del zaragozano Manuel Viola, la oprimida e incomunicada *Dama en su habitación* (1966) del oscense Antonio Saura, la materia y energía, luz y oscuridad en el madrileño Luis Feito (*Sin título*, 1966), son definidoras de obras típicas en las que fácilmente se identifica a sus autores. Más tardía, de 1977, pero también representativa de su labor con telas metálicas en las que se producen sutiles variaciones de luz y color, es *Mutación* del granadino Manuel Rivera; y muy alejada no solo en el tiempo *Homenaje a Van Gogh* (1987) del toledano Rafael Canogar, en la que la sugerida cabeza se emborrona de colores. Dos escultores pertenecieron también al grupo. El turolense Pablo Serrano está presente con el bronce *Hombre con puerta* (h. 1965), concentrado contraste de lo abierto y lo cerrado y de las superficies pulida y rugosa. El canario Martín Chirino en su *Raíz (40)* (1967) opone en cambio la extensión y el despliegue del hierro en otra visión simbolista. Coetáneo de Serrano aunque ajeno al grupo, el zamorano Baltasar Lobo en el mármol *La siesta* (1969) depura el cuerpo humano con simplicidad geométrica.

Por otros caminos llegaron también al informalismo artistas de la misma generación. El onubense José Caballero firma, data en 1970 y titula *La larga noche circular de Nazim Hikmet*, obra llena de signos y no carente de preocupación social. *Bajo jable* (1977) del lanzaroteño César Manrique sugiere un terreno cubierto por la arena volcánica anunciando su preocupación por la conservación de la tierra y el mar. José Guerrero, granadino, pasó mucho tiempo en Estados Unidos en contacto con el expresionismo abstracto; su *Paisaje* (1967) es buena prueba de ello por la fuerza del color y su sentido de dirección. Lucio Muñoz, de Madrid, y Francisco Ferreras, barcelonés, se enfrentan a la madera en fechas cercanas con formas astilladas y colores fuertes, entre esqueleto y paisaje el primero (*Fisial de Mo*, 1988) y más estructurada y suave la *Composición* (1977) del segundo. El valenciano Manuel Hernández Mompó en *Gente en el campo* (1969) se mueve con claridad y sencillez en una línea más lírica y cotidiana. La abstracción se hace más poética y leve en *Paisaje verde* (1971) de Fernando Zóbel, como si su nacimiento en Manila dejara una huella oriental.

Dos madrileños se mueven en campos geométricos muy estrictos. *Panoplia I* (1964) de Pablo Palazuelo, solo blanco y negro sobre papel, es un juego lineal rítmico que requiere gran atención intelectual para disfrutar de su belleza. *Pintura blanca* (1970) de Gerardo Rueda es una tabla en la que solo destacan leves insinuaciones de sombra en una rigurosa geometría.

Antes de referirnos a otras aportaciones geométricas hay que mencionar a los artistas catalanes que fundaron Dau al Set en 1948 y desde el surrealismo avanzaron en dirección informalista, con más o menos intensidad, pero dejando una obra trascendente. Al lado de los artistas ya citados que trabajaron sobre todo en Madrid, es escasa la representación de los catalanes. Pero es amplia y de calidad la de Antoni Tàpies, de la que se han seleccionado dos obras: *Ventana al vacío* (1965) y *Materia ocre sobre tela virgen* (1969), que en cierta manera oponen lo vacío y lo lleno, el color y la materia, las superficies planas y rugosas.

Varios escultores nacidos en la década de los veinte realizaron al mismo tiempo obras muy diversas pero alejadas de cualquier matiz de realismo, con predominio de unas

formas de gran riqueza geométrica. Del valenciano Amadeo Gabino es *Apolo 22* (1974), de la serie de cubos de acero inoxidable cuya superficie se horada con formas curvas concéntricas. El albacetense José Luis Sánchez en el *Relieve* (h. 1970) de aluminio y hormigón ofrece una muestra de sus obras pensadas para su integración en estructuras arquitectónicas. La solidez de esas obras se convierte en ritmo dinámico en las varillas de acero inoxidable que despliegan una elegante curvatura en el espacio del también valenciano Andreu Alfaro (*Generatriz 3*, 1972).

El donostiarra Eduardo Chillida es considerado por muchos como el más grande de nuestros escultores durante la segunda mitad del siglo xx. Entre sus obras en la Colección se ha seleccionado *Rumor de límites VII* (1960-1969), de hierro y granito, y *Tokí* o lugar (1969), de acero, que muestran no solo variaciones de material sino también de estructuras formales y de conceptos espaciales, concentración y expansión, desde una perspectiva siempre humanista.

Dos artistas de distinto origen son autores de obras que cabe calificar de cinéticas si bien en distinto grado. Eusebio Sempere, alicantino, titula su obra *Penetración del cuadrado en el círculo* (1970), lo que ya indica el comienzo del juego visual que se propone al espectador. El mendocino Julio Le Parc en *Modulación n.º 66* ofrece un trampantojo a través de sus experimentos con las formas ondulantes y los colores luminosos.

Un grupo de estudiantes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando estableció antes de 1960 relaciones de amistad e incluso matrimoniales, y casi todos cultivaron un peculiar neorrealismo. Dos de ellos nacidos en 1930 cuentan con piezas representativas en la Colección. *Puerta del monigote* (1979) de la toledana Amalia Avia es ejemplo de su atención a la villa de Madrid, vieja y deteriorada, con un cromatismo coherente. *Tapia y perro* (1972) de Julio López Hernández, madrileño, es un testimonio similar, en bronce y fragmentado, de la vida cotidiana llena de abandono.

En relación con el llamado arte pop pueden encuadrarse una serie de piezas, aunque ofrezcan una gran diversidad y no exista relación entre sus autores. Ha sido reciente la incorporación de *Bailarina* (1966) de la francesa Niki de Saint Phalle, grotesca como un juguete, en resina de poliéster, material poco noble, y con una policromía estridente, en oposición al trato que de la mujer hicieron clásicos y modernos. El sevillano Luis Gordillo, que ha contribuido a la renovación de la pintura en España, en la doble imagen de *Choque* (1968) muestra el contraste de las formas y colores, del orden y la destrucción, con acentos cercanos a la historieta no figurativa. Eduardo Arroyo, madrileño, en una obra de 1990, *Homenaje de E.A. a C.P.*, expresa con ironía símbolos de la imaginación castiza española –cráneos de toro y rostros llorosos en referencia a la cantante Concha Piquer– sin perder de vista el juego formal. Equipo Crónica (1964-1981), formado por los valencianos Rafael Solbes y Manolo Valdés, dedicó su atención en el año 1974 a reunir imágenes de parejas de artistas muy diversos; así sucede en *Adami y Goya en el salón*, donde se produce una sorprendente manipulación con técnica plana. Tras el fallecimiento de su compañero, Valdés ha seguido su carrera en solitario con referencias también al arte del pasado –por ejemplo, *Ribera como pretexto* (1988) a partir del *Martirio de san Felipe* (Museo del Prado)–, pero con un sentido matérico inusual. El tarifeño Guillermo Pérez Villalta, del que la Colección conserva *El ámbito del pensamiento* (1989), representa la figuración madrileña con citas históricas y perspectivas arquitectónicas a la vez que presencias autobiográficas.

De la década de los ochenta, además de estas dos últimas obras, la Colección cuenta con otras varias. Del madrileño José María Sicilia y del mallorquín Miquel Barceló hay sendas pinturas pertenecientes a sus etapas iniciales, pues apenas llegaban a treinta años –*Cubo de basura* (1984) y la enorme *Soupe française* (1983)–, en las que se observan curiosas coincidencias de empaste dramático en fondos muy densos cruzados por contrastados objetos cotidianos aunque de funciones opuestas. Igualmente se originan circunstanciales paralelismos entre el zaragozano José Manuel Broto y el antequerano Alfonso Albacete con obras realizadas cerca de los cuarenta años –*Sin título* (1989) y *Siwa* (1988)– que valoran los fondos con trabajo matérico e irregular y ponen el contrapunto con simples formas ortogonales y alguna mancha de distinto color. De la misma generación nacida alrededor de 1950 destacan el mallorquín Ferrán García Sevilla con *Ocla 3* (1983) y el santanderino Juan Uslé con *Layers* (1990-1991), con visiones expresionistas simplificadoras en nada coincidentes: el primero, furia y desproporción en elementos naturales o artificiales, y el segundo, a través de las capas pictóricas que originan un paisaje melancólico y desgarrado. Los dos pintores más jóvenes en la selección son todavía más opuestos: el guipuzcoano Jesús Mari Lazcano y el almeriense Abraham Lacalle evocan en sus respectivas grandes composiciones lugares y espacios con orden repetido y armonioso, como *En eterna multiplicación* (1998), o con fragmentación itinerante desordenada, como se aprecia en *La huida* (1999). De 1999 es también *Medio Oriente* de la valenciana Soledad Sevilla, que es muestra de su regreso a la técnica tradicional y al cambio de las tramas geométricas por la luz y el color; una pieza llena de atractivo visual que permite múltiples lecturas interpretativas.

En el ámbito escultórico hay que mencionar todavía obras de tres artistas, al margen de lo que comentaremos a continuación. La barcelonesa Susana Solano en *Patena de transit XV* (1986), una pequeña pieza de hierro, deja ver la labor sin pulir y rematar mecánicamente. El norteamericano Carl Andre en *Intrine* (posterior a 1987) busca, sin embargo, la regularidad sin defecto y une tres piezas idénticas de granito que darán nuevo sentido al espacio donde se coloquen, llamando a los sentidos a pesar de su mínima configuración. El británico Richard Long en *Circle of Standing Stones* (anterior a 1990) reúne piedras areniscas sin manipular pero en colocación concéntrica, aunando una visión artística con recuerdos de una naturaleza primigenia.

Acontecimiento de mucha importancia y trascendencia ha sido la adquisición en el presente siglo no solo ya de alguna de las obras mencionadas, sino de grandes piezas escultóricas y de algunas instalaciones, en ocasiones hechas expresamente para el lugar donde se han ubicado, en el entorno exterior de los edificios que conforman la Ciudad Grupo Santander o en algún espacio interior con la amplitud requerida. Se trata en varios casos de artistas no españoles, procurando mantener el sentido universal propio de la Colección y siguiendo también una línea internacional de la programación de las exposiciones que se hacen en la sala de arte de Boadilla del Monte.

El galés Richard Deacon colocó un ejemplar de *Blind, Deaf and Dumb* (1985) en madera en el interior de una galería londinense y otro en acero para el exterior; este último pertenece actualmente a la Colección Banco Santander. Con todo detalle estudió el magnífico juego curvilíneo y, preocupado por la indiferencia hacia el entorno, ideó el título oportuno. El norteamericano Dan Graham en *Two-way Mirror and Hegde Labyrinth* (1989) recrea pabellones y jardines de palacios antiguos con estructuras de rejillas de zinc, luna transparente y espejo en que se refleja el espectador y el entorno donde dispone un seto y árboles de jazmín. El indio Anish Kapoor, que trabaja en Londres, hace dos bloques de caliza negra (*Sin título*, 1992-1993) con hueco cóncavo de perfil circular pulido en el centro, en contraste con el resto apenas desbastado; lo natural y el artificio, lo lleno y lo vacío son asuntos principales.

Las demás obras se datan ya en el siglo XXI. Del año de su muerte, 2001, es *Conversation Piece I* del madrileño Juan Muñoz con cuatro figuras de bronce antropomorfas que están situadas de tal forma que el espectador puede deambular y sentir peculiares experiencias. El finés Kimmo Schroderus –el más joven por ahora en la Colección– hizo *What the Hell* (2002-2003) en acero; un conjunto de curvas lleno de irregularidad y dinamismo que permite el paso de la luz y que cambia de forma y de sentido dependiendo de la situación física y anímica del espectador como interpreta el autor. Muy distinta es la enorme doble plancha combada *Vertical Torus* (2003) del californiano Richard Serra, auténtico monumento aunque sin pedestal, para el lugar convenido, fundamentado en la geometría. Los *Pasadizos vegetales* (2003-2004) de la donostiarra Cristina Iglesias, en resina de poliéster, repiten un motivo abstracto y producen engaño al espectador respecto al espacio delimitado y a la naturaleza de lo que le rodea. El conquinense Juan Asensio en sus dos *Esculturas-fuente* (2005), bloques de granito negro que solo se diferencian en la superficie cóncava o convexa en las que brota y se desparrama el agua, pensadas para el lugar que ocupan, pretende crear un espacio íntimo propio para la meditación.

Dos artistas nacidos en 1958, el londinense Julian Opie y el austriaco Heimo Zobernig, con sendas obras de 2009 concebidas expresamente para su actual ubicación cierran por ahora el desarrollo de la Colección. La pieza del segundo, *Sin título*, es un estudio de color a partir de 26 tonos de rojo en cuatro paneles de 66 cuadrículas; puede calificarse de trampantojo teatral como diseño escenográfico y como repertorio enciclopédico. La del segundo, *Seven People Walking*, es una pieza originada mediante ordenador, cercana al arte pop pero con sentido minimalista; a partir de trabajos anteriores desarrolla una obra de grandes dimensiones destinada a una pared concreta.

Cuando el estudioso termine de leer los textos que acompañan a las reproducciones de las piezas y vea también las de aquellas obras que se recogen al final del libro sentirá seguramente la necesidad de contemplarlas en la realidad. Pero quien simplemente tenga una sensibilidad artística sin duda se encontrará en una situación semejante. La Colección Banco Santander reúne tantas obras de calidad y representativas de la historia artística de medio milenio, desde los inicios del siglo XVI hasta la actualidad, que constituye un conjunto comparable al de muchísimos museos de renombre.

**ARTISTAS  
SELECCIONADOS**

### Lucas Cranach el Viejo

Kronach, Alemania, 1472 – Weimar, Alemania, 1553

La predicación de  
san Juan Bautista  
Hacia 1537/1540

Nada se sabe de los comienzos del pintor franconio, que tomó el apellido de la ciudad en que nació. Estuvo en Viena de 1501 a 1504 recibiendo influencias de los pintores del Danubio. En 1505 se estableció en Wittenberg al servicio del duque de Sajonia, Federico el Sabio, que le concedió escudo de armas, de donde tomó la serpiente alada que le sirvió como firma desde 1508. Cuando en 1537 murió su hijo mayor, Hans, bajó las alas del monstruo que siguió utilizando como marca del obrador. Obtuvo del duque privilegio para establecer farmacia y para editar biblias. Simpatizó con la reforma de Lutero, a quien retrató, aunque también trabajó para el obispo Alberto de Brandemburgo. Tras la derrota de Mühlberg en 1547 acompañó al duque Juan Federico de Sajonia al exilio de Weimar, donde murió.

Hasta cerca de 1530, Cranach llevó a cabo una producción original que fue grabada en gran parte. Luego, para atender a una demanda que no dejaba de aumentar, recurrió a una repetición constante de determinados asuntos de éxito –Adán y Eva, Venus, Lucrecia, Judit, Juicio de Paris, Ninfa en la fuente– según los modelos primitivos, a veces con leves variantes, o al aprovechamiento de antiguos elementos y motivos ensamblados e intercambiados de manera diversa. Para la realización de este abundantísimo número de obras contó con la ayuda de su hijo homónimo, nacido en 1515, y de otros varios miembros del obrador, cuyo nombre se ha documentado. Si a ello se une la avanzada edad del maestro, resulta evidente que su intervención tras la muerte de Hans fue escasa.

Entre las alrededor de seiscientas pinturas inventariadas en la obra clásica de Friedländer y Rosenberg (1973, reimpresión en 1978) no aparece ninguna con el asunto de la que nos ocupa, a pesar de estar realizada después de 1537. Solo una xilografía datada en 1516 –que responde a un original perdido– representa la misma predicación, pero ofrece numerosas variantes respecto a los oyentes. Por tanto, lo excepcional del pasaje evangélico (Mt 3, Mc 1, Lc 3) acrecienta el interés de esta tabla.

Resulta singular el improvisado púlpito con el tronco podado sobre el que predica el Bautista, con la rama cruzada que le sirve de protección para no caer hacia delante. Los diez oyentes en pie y los tres caballeros del fondo se disponen en profundidad formando una especie de embudo. Los árboles y el suelo bien tupidos rellenan el espacio, contrastando también con su verde uniforme a las figuras, hombres y mujeres que escuchan atentos o ensimismados.

No hallamos muchas coincidencias con otras obras de Cranach. Cabe señalar las armaduras de los caballeros o sus animales, así como las hojas de los árboles. También los vestidos de los que escuchan de pie, aunque se observa cierta rigidez en los pliegues verticales. El carácter ornamental determinado por la composición y disposición de los colores, así como la fragilidad de las figuras, no exentas de alguna debilidad de trazo, son rasgos propios de las obras del maestro, director de un nutrido obrador. [JMCV]



La predicación de san Juan Bautista

Hacia 1537/1540  
Óleo sobre tabla, 47 × 38 cm  
Firmado en el tronco sobre el que está el santo con una serpiente con alas abatidas

## Anónimo, seguidor de Juan de Borgoña

Nacimiento de Jesús y  
anuncio a los pastores  
1535/1545

Presentación de Jesús y  
purificación de María en  
el templo  
1535/1545

Adoración de los Magos  
1535/1545

Estas tres tablas se encontraban hace más de medio siglo en la Torre de Luzea (Guipúzcoa) como anónimas castellanas. En 1987, Díaz Padrón atribuyó la primera al llamado maestro de Zamora y las otras dos al que denominó maestro de Fuentelcarnero, al encontrar coincidencias con algunas figuras de una pieza procedente del retablo de dicha población zamorana. El estilo de ambos pintores, como el del maestro de Astorga, también puesto en relación, tiene origen en Juan de Borgoña (documentado en Toledo, procedente de Italia, desde 1495 hasta su muerte en 1536). En los últimos años se publicaron documentos y obras de su hijo homónimo y de Lorenzo de Ávila, activos en Toro desde poco después de 1530 tras haber colaborado con el maestro borgoñón, pero su manera no coincide con la de las tablas de Luzea.

Ya en 2013 se catalogaron las obras como de seguidores, seguramente toledanos, de Juan de Borgoña, considerando menos capaz al de la *Presentación de Jesús y purificación de María en el templo* y la *Adoración de los Magos* en el dibujo de los rostros y en la proporción de las figuras.

En el *Nacimiento de Jesús y anuncio a los pastores*, la ordenación del espacio en profundidad y la composición equilibrada en las figuras de María y José, los pastores con las cabezas de los animales y la arquitectura y el paisaje derivan de Juan de Borgoña. También se relacionan con él aspectos iconográficos, como el Niño desnudo sobre el paño en el pedestal de sillares, María y José en adoración, el ángel anunciando al pastor al fondo y los dos que llegan al establo. La claridad y sencillez cromática se ve alterada por el tornasol del manto y el color de la túnica de la Virgen, lo que, unido al alargamiento de las figuras arrodilladas, obliga a la datación en el segundo tercio del siglo.

El influjo de Borgoña sigue presente, aunque más diluido en el escenario arquitectónico y en la disposición de las figuras en las otras dos tablas. Destaca el anónimo pintor por algunas peculiaridades iconográficas ajenas al relato evangélico de san Lucas y de san Mateo respectivamente. Así, en el templo, la presencia de los niños que leen o miran al que lleva un pajarito; también el sacerdote, que toma al Niño con un paño para no tocarlo directamente. En la otra tabla, el mago de raza negra se vuelve inusualmente hacia el paje –que no es el negro–, quien le entrega el vaso de la ofrenda no sin antes hacer una protocolaria genuflexión con la izquierda; también es inusual que aparezca una inscripción en la aureola de la Virgen donde se puede leer «MATER REGIS ANGELORVM».

Las tres tablas miden casi lo mismo –1 ½ × 1 vara castellana– y puesto que pertenecen al ciclo de infancia de Jesús, cabe pensar que formaron parte de un mismo retablo, quizá mayor que un tríptico. [JMCV]



Nacimiento de Jesús y anuncio a los pastores

1535/1545  
Óleo sobre tabla, 119 × 89 cm

**Pieter Aertsen, taller**  
Ámsterdam, 1507/1508-1575

Bodegón con carne y con  
la Sagrada Familia  
Hacia 1551

Pieter Aertsen nació en Ámsterdam en 1507 o 1508, y allí murió en 1575. Formado en su ciudad natal, desarrolló también una parte importante de su actividad en Amberes a partir de 1535. Además de pintar cantidad de altares, Aertsen realizó un grupo de obras bastante innovadoras, en las que el espacio principal lo ocupa una escena de bodegón, creada de forma muy naturalista. En la mayor parte de estos cuadros existe también una escena de tipo religioso, que queda relegada al fondo.

Una de estas obras es *Bodegón con carne y con la Sagrada Familia* (también conocida como *El puesto de carne* o *El puesto de carnicero*). Existen varias versiones de este cuadro, lo que demuestra la fama que llegó a adquirir el artista. La que aquí se estudia es una de mucha calidad realizada en el taller de Aertsen. Dos ejemplares que se encuentran en el Museo de la Universidad de Uppsala, en Suecia (fechada en 1551), y en el North Carolina Museum of Art, en Raleigh, Carolina del Norte, parecen ser del propio Aertsen<sup>1</sup>.

La combinación de asuntos religiosos con una naturaleza muerta conlleva un comentario sobre cuestiones morales y actitudes frente a la vida. En este caso, la escena de la Virgen repartiendo limosna se ve relegada al fondo. Para llegar a ella, nuestra vista ha de atravesar un puesto de venta donde aparecen carne y vísceras de diferentes animales. Nos enfrentamos a una imagen en la que la abundancia desmesurada y el interés (no olvidemos que la carne que observamos está dispuesta para su venta) se comparan con la caridad de la Virgen.

Para instar al espectador a meditar sobre estas cuestiones, el artista se refiere en esta obra a un episodio contemporáneo. El cartel que se observa en la parte superior derecha de la escena dice lo siguiente: «Aquí detrás hay 154 varas de tierra que se vende inmediatamente, ya sea por vara o en su totalidad»<sup>2</sup>. Lo que Aertsen muestra no es solo una venta de comida, sino también de terrenos, un tema hacia el que existía especial sensibilidad en Amberes a mediados del siglo XVI debido al enorme incremento que experimentaba el precio del suelo en zonas urbanas. La venta se detalla en un documento contemporáneo encontrado en los archivos de la ciudad.

En 1551 (la fecha en que se pintó el original de esta composición) la ciudad confiscó una serie de terrenos y a continuación cedió 154 varas a Gilbert van Schoonbeke, un personaje que había sido juzgado en varias ocasiones por problemas de corrupción. El beneficio que Van Schoonbeke obtuvo de esta operación fue considerado como un escándalo. Al referirse a este caso, Aertsen buscaba que el contraste entre la caridad de la Virgen y la conducta usurera fuese lo más directo y relevante posible para los espectadores. [AV]

(1) Charlotte Houghton, «This was Tomorrow: Pieter Aertsen's Meat Stal as Contemporary Art», *Art Bulletin*, Junio, 2004, pp. 275-300, que se centra en la interpretación del tema. Para Aertsen, véase también el número dedicado enteramente al artista de la revista *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* de 1989, donde hay numerosas referencias a la abundante bibliografía anterior.

(2) El número 3 de la cifra 1534 debe ser un añadido posterior a juzgar por otras versiones del cuadro donde solo figura 154.



Bodegón con carne y con la Sagrada Familia

Hacia 1551  
Óleo sobre tabla, 111 × 165 cm

## Juan de Juanes

¿Valencia?, hacia 1510 – Bocarent, Valencia, 1579

Inmaculada Concepción  
Hacia 1537

Joan Macip Navarro, más conocido como Juan de Juanes, perteneció a una importante familia de artistas valencianos iniciada por su padre, el pintor de retablos Vicente Macip (h. 1470-1551), y continuada a la muerte de Juanes en 1579 por su hijo Vicente Macip Comes (h. 1554 – h. 1622).

Considerado por la crítica y el gran público como uno de los más importantes y célebres pintores del Renacimiento español, la grandeza de Juan de Juanes queda de manifiesto al comprobar que desde su confinamiento en tierras valencianas supo asimilar desde los inicios de su carrera las novedades de la corriente flamenca que pudo conocer en Valencia a través de pinturas de Gossaert, las primicias llegadas de la península itálica con los cuadros de Sebastiano del Piombo y cierta impronta de Rafael Sanzio, creando un estilo personalizado muy valorado por sus contemporáneos.

Tradicionalmente se recoge que esta *Inmaculada Concepción* –que perteneció antaño a la colección del infante don Sebastián Gabriel y posteriormente a la de don Alfonso de Borbón y Borbón-Braganza– procede de la desaparecida parroquia de San Bartolomé de Valencia, donde sabemos que Vicente Macip y su hijo Juan de Juanes contrataron en 1537 con Jaime Barranco, párroco de San Bartolomé, un retablo con la presencia de la Purísima.

El carácter icónico y atemporal de esta pintura queda de manifiesto con el fondo dorado, recortándose en el centro la Virgen, con manto y túnica, y en lo alto la Trinidad coronándola. Dos filacterias grandes flanquean a la Virgen con la leyenda «TOTA PVLCHRA ES AMICA MEA / ET MACVULA NON EST IN TE», recogida en el *Cantar de los Cantares*. Rodean a la figura mariana los símbolos de la letanía lauretana: el sol, el ciprés, la puerta, la vara de Jesé, el pozo, el rosal, el olivo, el jardín, la luna, la estrella, la ciudad, la palmera, el espejo, la torre, el lirio, el cedro y la fuente.

Esta magnífica pintura de Juanes se convertiría en un prototipo o modelo de Inmaculada Concepción que seguirían otras obras autógrafas, como las Inmaculadas de la población de Sot de Ferrer, la de la iglesia de la Compañía de Valencia o la de la parroquia de Santo Tomás.

Correspondiente al periodo posterior a la realización del retablo mayor de Segorbe, esta Inmaculada Concepción forma parte de un reducido grupo de obras maestras del pintor anteriores a 1540: la *Consagración de san Eloy como obispo de Noyon*, actualmente en The University of Arizona Museum of Art and Archive of Visual Arts (Tucson), el *Bautismo de Cristo* de la catedral de Valencia, el *San Francisco de Paula* de la parroquia valenciana de San Miguel y San Sebastián o la *Santa Cena* del Museo de Bellas Artes de Valencia. [JGF]



Inmaculada Concepción

Hacia 1537  
Óleo sobre tabla, 218 × 184 cm

**Luis de Morales**  
Badajoz, hacia 1509-1586

Ecce Homo  
Hacia 1565

Luis de Morales es uno de los pintores más destacados y personales del siglo XVI español. No se conocen datos precisos sobre su formación, que Palomino situó en Sevilla aunque en la actualidad se suele relacionar con los ambientes artísticos portugueses o el círculo castellano. A través de este pudo conocer la pintura italiana de la época, de la que procede la elegancia ideal de sus modelos y el uso de un suave *sfumato*, así como el arte flamenco, del que depende su minuciosa técnica y su interés por la expresividad. Su actividad se centró en tierras extremeñas, donde llevó a cabo desde la década de los años treinta una notable labor como pintor de retablos e imágenes de devoción, creando un importante taller en el que colaboraron algunos de sus hijos, también pintores.

La representación del *Ecce Homo* es una de las más frecuentes y personales dentro de su producción, cuyo repertorio temático no fue muy variado pero sí extraordinariamente eficaz en su voluntad de crear imágenes de piadoso fervor. En ellas el artista logró plasmar la expresión del misticismo español de la época y su acierto propició la existencia de numerosos ejemplos de taller y de imitadores, que devaluaron la calidad de su aportación y perjudicaron su estimación posterior.

En la obra de la Colección Banco Santander, Jesús, coronado de espinas, cruza sus brazos delante del pecho con las manos atadas con una gruesa soga, que también aparece anudada alrededor del cuello, y no lleva el manto púrpura que suele cubrir sus hombros en otros ejemplos de la *Ostentatio Christi* ni sostiene entre sus manos la caña del ludibrio, lo que fue criticado por Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*. El modelo, que presenta un suave *sfumato* de origen leonardesco es, según E. du Gué Trapier, de procedencia lombarda, relacionado con el arte de Gian Petrino. Su rostro expresa serena resignación y la mirada es sumisa, pero tiene los ojos más abiertos que en otros ejemplos, siguiendo una tipología más cercana a las imágenes del nazareno. El artista acentúa el carácter dramático de la representación recortando la figura sobre un oscuro fondo, en el que prescinde de toda connotación espacial. Con ello sigue la doctrina del Concilio de Trento que exigía decoro en las representaciones religiosas y desechar en ellas todo lo ajeno a la espiritualidad de la obra. No pretende narrar un momento preciso de la Pasión de Cristo, sino pintar una figura desamparada que incite a la meditación, una imagen más mental que real, convirtiéndose así en un vehículo para la oración. Esta concepción pictórica es consecuencia de la espiritualidad de la época y de pensamientos religiosos como el de fray Luis de Granada (1504-1588) quien, en sus preceptos de meditación emocional, reitera la necesidad de una imagen mental que, sin duda, podría apoyarse en obras como esta. También responde a la ideología trentina, cuyo sentimiento pasionista debió de aprender de san Juan de Ribera, de quien fue pintor de cámara cuando este ocupó la sede episcopal de Badajoz entre 1562 y 1568.

Esta tabla responde al estilo más característico de Morales, formado en el conocimiento de modelos italianos que interpreta con sensibilidad y técnica flamencas y con un patetismo propio de la tradición tardogótica. La elegancia formal y la ejecución, delicada y precisa, enriquecida por tenues y sutiles veladuras, son también características propias de la plenitud de su arte. Entre los ejemplos conservados, los más cercanos a esta imagen son el *Ecce Homo* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y el de la Hispanic Society de Nueva York, aunque en ambos casos se trata de composiciones con varias figuras. Esta relación y las propias cualidades estilísticas de la pintura permiten situar la fecha de su ejecución en la última etapa de la producción del artista. Quizá formaba pareja con la representación de una *Mater Dolorosa*, a manera de díptico, como el que se conserva de su mano en el Museo de Bellas Artes de Málaga. Este tipo de obras, destinadas a la íntima piedad, fueron muy frecuentes en la época. [TA]



Ecce Homo

Hacia 1565  
Óleo sobre tabla, 23 × 15 cm

### Tintoretto (Jacopo Robusti)

Venecia, Italia, 1518-1594

Joven de veinticinco años  
con pelliza  
Hacia 1550-1560

No se conoce su verdadero apellido, pues Robusti era un apelativo de su padre, tintorero, aunque una noticia de finales del siglo XVII señala que era Comin. Es posible una fugaz estancia en el obrador de Tiziano, de quien se distancia por completo, y en los inicios también aprovecha aspectos de los manieristas, pero pronto muestra una personalidad espiritual atormentada que se manifiesta sobre todo en obras religiosas. En *El lavatorio* (1547, Museo del Prado) pone de relieve su concepción del espacio en profundidad y el vacío, y en *El milagro del esclavo* (1548, Gallerie dell'Accademia de Venecia) la primacía de la emoción y la autenticidad del sentimiento. Sigue un decenio de manierismo formalista, ornamental y erótico con audaces composiciones. Después, como se aprecia en los tres milagros para la Scuola Grande di San Marco (1562-1566), dota a sus obras de un ánimo religioso desasosegado, valorando el espacio vacío y los efectos luminosos. Su obra cumbre se desarrolló en la Scuola Grande di San Rocco, de la que era cofrade (sala dell'Albergo, 1564-1567; sala grande superior, 1575-1581; sala inferior, 1583-1587), donde una compleja relación de asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento se muestra con carácter visionario, oponiéndose tanto al paganismo *tizianesco* como al sentido devocional del arte contrarreformista. En sus últimas obras para San Giorgio Maggiore (1592-1594) mantiene el lenguaje manierista –figuras alargadas, ocupación desigual del espacio, intensa profundidad, contrastes lumínicos y valoración del grupo sobre la figura– lleno de hondo dramatismo.

Sin embargo de lo indicado, Tintoretto destacó también como retratista. La inscripción de la obra que nos ocupa señala la edad del retratado, pero no el nombre ni la fecha, a diferencia de lo que hace otras veces. Llegó a la Colección con atribución al pintor y con él se relacionan sus características.

Durante la segunda mitad del siglo XVI se difunde en Venecia la moda del ropón de piel blanca y manchas negras con terminaciones en uve en las mangas y así aparecen en retratos de Tintoretto y de otros varios pintores. También es frecuente en hombres jóvenes el pelo corto con flequillo rectilíneo, bigote y barba no muy larga. El vestido negro cerrado hasta el cuello y las muñecas, que apenas deja ver los bordes blancos de la camisa, aparece en otros retratos suyos, como el del Detroit Institute of Arts Museum.

Elementos comunes a numerosos retratos del pintor son el cuerpo casi frontal, la cabeza de perfil izquierdo, el hecho de colocar la figura algo descentrada y el apoyar la mano en una mesa. La comparación con los ejemplares más cercanos de Tiziano o Veronés después de mediar el siglo hacen más atendible la atribución. La seriedad del efigiado es coherente, aunque sus personajes suelen mirar al espectador. La pincelada suelta –cabellos, camisa, piel, cadena de oro– es digna de su autor; las manos blandas y el alargamiento de la izquierda responden a su manera. La mesa tiene extraña perspectiva y pocos matices los carmines del mantel, lo que no es suficiente para dudar de la atribución. [JMCV]



Joven de veinticinco años con pelliza

Hacia 1550-1560  
Óleo sobre lienzo, 117 × 100 cm

### Pierre Pourbus

Gouda, Holanda, 1523/1524 - Brujas, Bélgica, 1584

Hombre sentado con  
barba roja  
1555-1565

Retrato que fue considerado obra de un pintor anónimo flamenco pero que ya hace algunos años se atribuyó a Pierre Pourbus, nacido Pieter Jansz Pourbus en Gouda en 1523 o 1524. Ingresó en 1543 en la gilda o corporación de pintores de Brujas. Se ignora quién fue su maestro aunque parece probable que lo fuera Lancelot Blondel, con cuya hija se casó en 1544. En este año ingresó en la corporación de ballesteros de San Jorge y al siguiente nació Frans Pourbus el Viejo (1545-1585), que trabajó con Frans Floris en Amberes. Pierre alcanzó pronto gran éxito en la ciudad, como muestra que se le encargara en 1549 la decoración para la entrada de Carlos V y el príncipe Felipe. Ocupó en varias ocasiones los oficios de jurado y decano de la corporación de pintores y frecuentemente fue designado para inspeccionar los trabajos de fortificación e hidrológicos. En 1582 le visitó el historiador Karel van Mander, quien le incluyó en su libro *Schilder-boeck* (Libro de pintores o Libro de la pintura). Trabajó para clientes españoles como Juan López Gallo, barón de Male, representante de Felipe II en los Países Bajos.

Hacia 1547 pintó la *Alegoría del amor fiel* (Wallace Collection, Londres) y desde 1551 hasta 1583 son abundantes las obras firmadas y fechadas por él. Es autor de grandes retablos, en especial trípticos con puertas pintadas por el reverso con santos en grisalla en hornacinas fingidas y con retratos colectivos por el anverso, como el de los *Santos Juanes* (1549, Museo del Prado). Pintó mapas por encargo de la ciudad –se conservan seis de los veintiocho citados en las fuentes–, superando a su suegro como cartógrafo. Hizo muchos retratos de miembros de la burguesía de Brujas, individuales o de esposos, de media figura, busto o solo cabeza, en posición de tres cuartos pero casi frontal.

El hombre del retrato de la Colección Banco Santander lleva vestido negro con grandes brahones y el cuello y puños de la camisa rizados y cortos según la moda en la ciudad durante el decenio en que datamos la obra. Pourbus suele mostrar ambas manos, sosteniendo un guante con una de ellas, lo que no sucede aquí, pero en una ocasión al menos –*Joven religioso* (Mauritshuis, La Haya)– el retratado sostiene un libro. Aparece de perfil derecho, como suele presentar Pourbus a los varones, una costumbre protocolaria. Entre los treinta y dos cofrades que aparecen en las puertas del retablo de 1556 de la cofradía de la Santa Sangre, varios personajes presentan una barba semejante, e incluso algunos la tienen pelirroja, por lo que no es imposible que el retratado sea de uno de ellos.

Si en las obras religiosas Pourbus muestra influencias italianas, en el retrato sigue una tradición flamenca que explica la atención realista y la caracterización individual. Propio de la época y de la sociedad en que vive es el carácter monumental, el fondo neutro, la disposición de las manos y la presencia de los libros, que identifican la figura con sobriedad, distinción, elegancia y distanciamiento del espectador. Esta obra destaca además por su finura y cierta delicadeza que la hacen superior a otros de sus retratos. [JMCV]



Hombre sentado con barba roja

1555-1565  
Óleo sobre tabla, 84 × 65 cm

### Alonso Sánchez Coello

Benifairó de los Valles, Valencia, hacia 1531 – Madrid, 1588

Doña Juana de Mendoza  
con un enano  
Hacia 1585

La atribución de esta obra a Alonso Sánchez (tardíamente apellidado Coello y apodado el Portugués) ha sido prácticamente unánime; así figuró en la exposición de 1990 en el Museo del Prado catalogado por Breuer-Hermann. Sánchez Coello estuvo en Flandes en 1550, en Lisboa en 1552-1555 y en Valladolid en 1560 coincidiendo con Antonio Moro, de quien aprendió. Al marchar el flamenco hacia 1560, hubo de ser nombrado pintor de cámara de Felipe II, aunque no se conoce el documento. Desde 1561, año en que el rey asentó la corte en Madrid, vivió en la villa. Hizo sobre todo retratos por encargo real (galería del palacio del Pardo) y pequeños retratos, pero también lienzos de asunto religioso en retablos (Colmenar Viejo y El Espinar) y para el monasterio de El Escorial.

En el inventario de los bienes de don Íñigo López de Mendoza, V duque del Infantado, realizado tras su muerte en 1601, figura la siguiente partida: «Item, seis retratos con sus marcos dorados: dos del duque mi señor y otro de mi señora la duquesa, otro del señor don Rodrigo de Mendoza, otro de mi señora la duquesa doña Ana, otro de mi señora doña Juana duquesa de Béjar con el enano». La última obra citada pasó a la casa de Osuna y posteriormente, tras su venta en 1896, al duque de Montellano. La adquisición por Banco Santander se realizó en 2013 al marqués de Griñón.

Doña Juana (1580-1641) fue hija de don Íñigo y de doña Luisa Enríquez de Cabrera, hija del almirante de Castilla. Casó con el VI duque de Béjar (1578-1619) –por lo que no era todavía duquesa cuando se pintó este retrato–, grande de España, caballero del Toisón y mecenas de Cervantes, que le dedicó la primera parte del *Quijote* (1605). Al quedar viuda profesó en el convento de carmelitas descalzas de Écija con el nombre de Juana de la Santísima Trinidad.

La niña viste saya entera con mangas redondas guarnecidas con puntas de metal que dejan asomar manguillas para cubrir los brazos; lleva cuello de lechuguilla que tapa la oreja en parte y guante en la mano izquierda. Joyas de perlas y piedras adornan su peinado, el cinturón y los botones. Todo como si fuera mujer adulta. El enano lleva herreruero, cuello de lechuguilla, borceguíes y cabeza descubierta. Está ofreciendo a su señora un búcaro de barro rojo, que ella sujeta con su mano derecha, en una salva con pie de plata en parte dorada y orilla con escotaduras.

La pintura tiene imprimación de albayalde y algo de negro orgánico y bermellón, con los detalles superpuestos a pincel fino. La altura es la usada normalmente para retratos infantiles; la anchura aumenta por la presencia del segundo personaje.

Las características formales derivan de los retratos de Tiziano y de Moro. Sobre fondo oscuro, sin sombras y atención particular a la indumentaria que parece apresar a los personajes. No es singular pero sí poco común la presencia de una figura secundaria que refuerza la composición triangular que ya define a la niña y que obliga a que la visión comience por el enano. Es evidente que el servicio preludia el que se hace a la infanta Margarita en *Las meninas*. Se realza la figura principal, sin mirar al criado que, sin embargo de su realismo –frente, estatura, pies– no es ridiculizado. En contraste, la niña aparece impasible y llena de sosiego mostrando una posición social mayestática. [JMCV]



Doña Juana de Mendoza con un enano

Hacia 1585  
Óleo sobre lienzo, 149 × 125 cm

## El Greco (Domenicos Theotocopoulos)

Candía, Creta, Grecia, 1541 – Toledo, 1614

Cristo agonizante con  
Toledo al fondo  
1604-1614

Anunciación  
1614

Domenicos Theotocopoulos, El Greco, nació en Creta en el año 1541 y se formó en su patria como pintor de iconos al estilo bizantino. Con 21 años se trasladó a Venecia, donde estudió y aprendió la técnica de los grandes pintores venecianos: Tiziano, Tintoretto, Veronés y los Bassano. Viajó por Italia conociendo las obras de los grandes maestros del Renacimiento, ampliando sus conocimientos antes de establecerse en Roma, donde asimiló la monumentalidad y el formalismo de la cultura clásica. Sobre todo quedó impresionado por el dibujo y la grandiosidad de las formas de Miguel Ángel.

El Greco hará la síntesis entre el colorido veneciano y el formalismo romano para crear su propio estilo. Con este bagaje, se dirigió a España en 1576. Desde su llegada creó obras maestras sin que tengamos aún claro dónde pudo desarrollar su oficio y dominar la técnica, el dibujo y la composición, con un colorido deslumbrante. En Toledo, creó un taller con ayudantes que reproducen los prototipos de las pinturas creadas por él para atender la demanda de una clientela piadosa dentro de la ideología de la Contrarreforma católica. En esta ciudad, aislado de las nuevas corrientes artísticas que surgen en Italia, tendrá una evolución en su arte que le llevará a la creación de un estilo tan personal y único en la historia de la pintura, que solo sería comprendido siglos después por los artistas de las vanguardias artísticas de los siglos XIX y XX que lo consideraron su precursor.

El *Cristo agonizante* de la Colección Banco Santander posiblemente sea el prototipo de las versiones que reproducen el paisaje de Toledo como fondo de la composición. Aunque la figura de Cristo es básicamente de taller, la ejecución es delicada, la pincelada limpia de color, matizada y precisa en la ejecución, sobre todo de la cabeza del crucificado. Cristo aparece clavado en la cruz, pero no sufre, parece sumido en un éxtasis. El cuerpo no tiene peso, más bien se eleva como una llama, y ni los clavos parecen sujetarle a la cruz. A la vez que el agua de la lluvia cae del cielo, de los brazos de Cristo caen goterones de sangre redentora, para lavar el pecado de Adán y Eva, cuyos cráneos y huesos aparecen esparcidos por el suelo a los pies de la cruz. El paisaje, que sirve de fondo a esta crucifixión, es una interpretación caprichosa del paisaje toledano, envuelto en la luz fantasmal de los relámpagos. Toma edificios y elementos del paisaje real para cambiarlos de ubicación, componiendo con ellos una vista de Jerusalén imaginaria.

De esta composición del Greco representando a Cristo en la cruz con Toledo al fondo se conservan varias versiones, pero son obra de sus ayudantes. El hecho de que un cuadro lleve la firma de Domenicos, como en este caso, no quiere decir que lo pintase él, solo quiere decir que la obra ha salido de su taller, y que el maestro aprueba la ejecución material de su idea y la creación intelectual que él defendió.

La *Anunciación* de la Colección Banco Santander es una de las últimas pinturas que realizó El Greco. Estaba destinada al retablo lateral derecho de la iglesia del Hospital Tavera, y quedó sin terminar a la muerte del pintor. El cuadro fue dividido en dos partes a finales del siglo XIX. La escena central, representando a la Virgen y al ángel, pertenece a Banco Santander; la parte alta con la representación de una escena de «concierto angélico», se conserva en la Pinacoteca de Atenas.

Cuando se forró el cuadro en el siglo XX, se realizó una manipulación importante que alteró la composición original. Las piernas del ángel se recortaron y desplazaron para hacer que la figura se apoyase en el suelo perdiendo así el efecto dinámico ideado por El Greco.

La parte alta de este fragmento termina con un rompimiento de gloria y la representación alegórica de las virtudes. La calidad de esta zona del cuadro es magnífica de ejecución, con técnica segura, pincelada suelta y colorido vibrante. [RAA]



Cristo agonizante con Toledo al fondo

1604-1614  
Óleo sobre lienzo, 111 × 69 cm  
Firmado al pie de la cruz: «domenikos theotokopoulos e 'poiese»



Anunciación

1614  
Óleo sobre lienzo, 294 × 209 cm

**Joost Momper**  
Amberes, Bélgica, 1564-1635

Paisaje montañoso  
Hacia 1625-1630

Joost Momper fue un polifacético artista flamenco que cultivó igualmente el grabado y el dibujo que la pintura, aunque pasó a la posteridad especialmente por su habilidad en este último género. Tras un periodo de formación con su padre Bartholomeus Momper, un apenas conocido pintor de la ciudad de Amberes durante el periodo más convulso de la historia de la ciudad, Joost ingresó en el gremio local de pintores de San Lucas hacia 1581. Las primeras noticias de su actividad delatan su vinculación con la casa gobernante en los Países Bajos desde muy pronto. Uno de sus primeros trabajos conocidos data de 1594, cuando trabajó junto al pintor Cornelis Floris en las decoraciones efímeras para la entrada del archiduque Ernesto de Habsburgo en Amberes. Al año siguiente se le conoce la realización de diversos diseños de tapices para el archiduque Alberto de Habsburgo. Se tienen noticias de la realización de un breve y apenas documentado viaje por Italia, conservándose de ese momento diversos dibujos de paisajes y vistas de ciudades en la línea de Paul Brill, el gran paisajista flamenco algo mayor que él que eclosionó en Italia. Son modelos cercanos también a la obra del flamenco italianizado Ludovico Pozzoserrato (Lodewijk Toeput), activo en Venecia, lo que hace pensar que Momper pudo conocer la ciudad adriática. En la década de los noventa estaba de vuelta en Amberes, siendo ya en 1611 decano del gremio de San Lucas.

Pese a que casi ninguna de sus obras puede ser fechada con certeza, se aprecia una clara evolución estilística en ellas. Sus primeras pinturas se caracterizan por la inclusión de abruptas y geométricas montañas quizá serpenteadas por algún camino. Son obras de gran relación con la pintura de Tobias Verhaecht, uno de los maestros de Rubens, y conceptualmente paralelas a los paisajes montañosos de Pieter Brueghel el Viejo, donde el aspecto amenazador de la naturaleza queda patente a través de los efectos de luz y el dramatismo general de la escena. En ellas también son evidentes las deudas de la pintura de Joachim Patinir, el padre del paisaje flamenco.

El periodo de mayor producción, desde 1600 a 1625, se caracteriza por representaciones más realistas, con una fuerte tendencia topográfica evidenciada a través de un estilo ligero y suelto, que transmite la sensibilidad natural de los paisajes. A la vez, la presencia de actividades humanas en los paisajes se va acentuando progresivamente en su obra. Del mismo modo, el esquema tradicional de componer mediante los tres colores –marrón, verde y azul– según el plano de la pintura, propio de sus primeras obras, dio paso a composiciones menos complicadas, basadas en la única existencia de dos planos principales. De este periodo ha de ser el *Paisaje montañoso*, una obra que procede de la colección del marqués de Leganés y que estaba ya en España en vida del pintor, lo que la convierte en un magnífico ejemplo de la admiración que obtuvo por parte de los principales coleccionistas del momento y la gran difusión de su obra por toda Europa.

La obra tardía de Momper no evoluciona en exceso; sus paisajes montañosos crecen en tamaño y la pincelada se vuelve más suelta, pero continúa con los mismos motivos. Se conservan aproximadamente medio centenar de pinturas de su mano, siendo frecuente la colaboración con otros autores dado el sistema de especialización de los pintores flamencos. Entre sus discípulos directos se encuentra Louis Caulery y Jan Fouquier. [JPPP]



Paisaje montañoso

Hacia 1625-1630  
Óleo sobre lienzo, 140 x 162 cm

## Gregorio Fernández

Sarria, Lugo, 1576 - Valladolid, 1636

Cristo flagelado  
Hacia 1616

Gregorio Fernández poseyó una gran capacidad para la invención y dejó patente su originalidad y destreza técnica. En 1606 aparece en Valladolid dentro del círculo de Pompeo Leoni y en esa ciudad se asienta de forma definitiva. Fue autor de grandes conjuntos monumentales y definidor de grupos procesionales de Semana Santa. Su influencia, gracias a su clientela integrada por la nobleza, cabildos y grandes órdenes religiosas, se extendió rápidamente por Castilla diseminando su obra por gran parte de la geografía española, Portugal o Perú. Felipe IV le reconoció como el mejor escultor de sus reinos. El realismo de muchas de sus obras alcanzó cotas de extremo verismo, convirtiendo en verosímil la apariencia de lo verdadero sin perder de vista la belleza ni la sublimación de los sentimientos. Su arte representa a la perfección los postulados de la Contrarreforma y sienta, en fechas tempranas, las bases de la escultura propiamente barroca.

Ninguno de los relatos evangélicos especifica de qué forma recibió Cristo el injusto castigo del azotamiento ordenado por Pilatos, pero la imaginación hizo necesaria la presencia de una columna a la que se maniató a Jesús, la devoción multiplicó el número de latigazos que padeció el Redentor en su pecho y espalda y fue habitual recordar la presencia de los crueles verdugos.

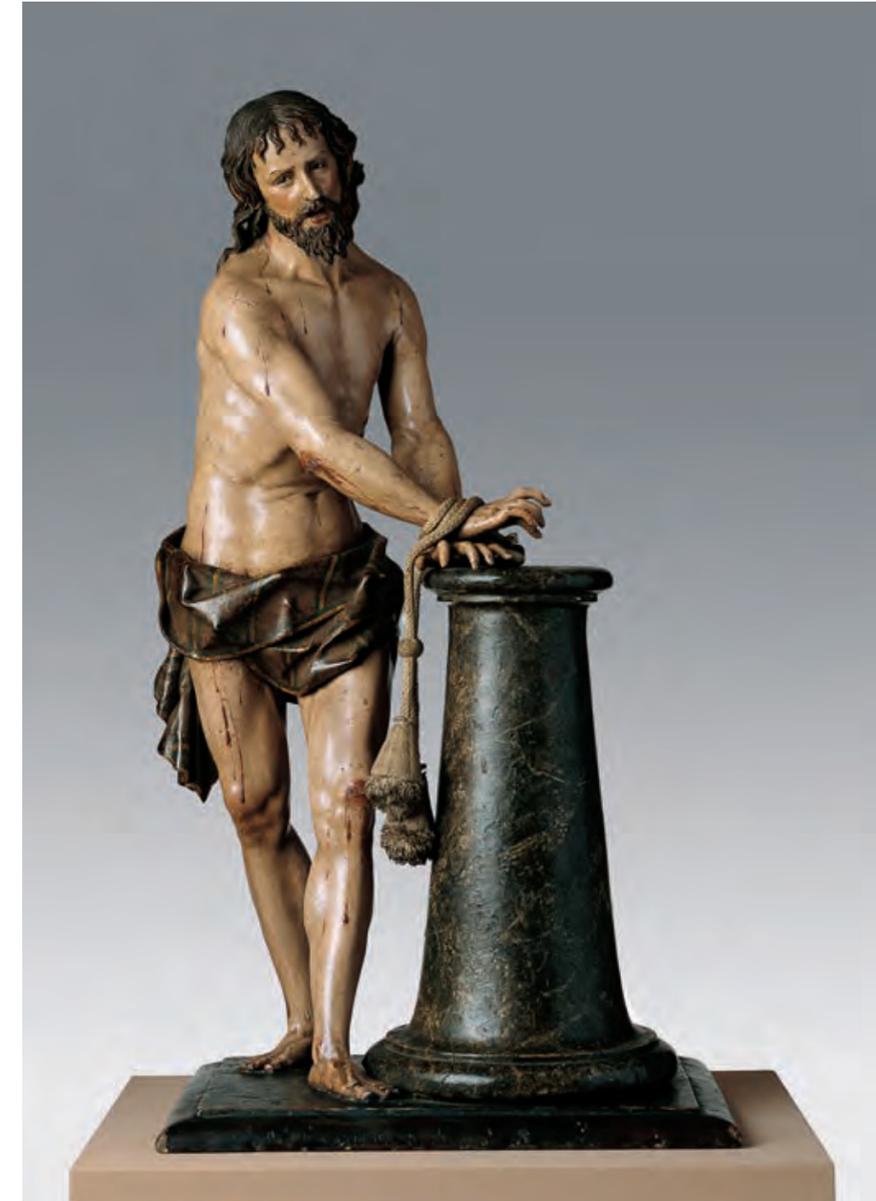
Las cofradías de disciplinantes callejeros que durante la Semana Santa acompañaban las insignias o «pasos» procesionales contribuyeron a revivir, con sangre incluida, la tragedia sucedida en casa del gobernador romano en Jerusalén. La llaga «que a nuestro Jesucristo le hicieron en sus sagradas espaldas con la muchedumbre de azotes que a su majestad le dieron» fue motivo de veneración, solicitándose de Roma, por parte de la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid, indulgencias y jubileo para aquellos que se flagelaban.

En este tipo iconográfico de Jesús atado a la columna creado por Fernández, Cristo aparece junto a una columna baja y troncocónica inspirada en la que se conserva desde el siglo XIII en la iglesia romana de Santa Práxedes, provocando con su lastimoso estado la compasión del espectador en una búsqueda intencionada por impresionar al creyente y atraer al incrédulo.

La procedencia de este ejemplar de Fernández, que completa una larga lista como prueba de la aceptación que tuvo en el mundo de la Contrarreforma (convento del Sacramento, Madrid; convento de la Inmaculada, Valladolid; convento de San José, Calahorra; penitencial de la Vera Cruz, Valladolid; convento Santa Teresa, Ávila), no se ha podido averiguar, pero dado que se trata de un tema muy característico de la religiosidad carmelitana podría plantearse la posibilidad de que este fuese su origen. Su tamaño, inferior al natural, permite sospechar una procedencia privada que le tributaría culto en oratorio o clausura.

Debe ser estimada como obra de primer orden, producida por la propia mano del maestro y dentro de su mejor momento, uniéndose en ella el clasicismo de su forma con la intensidad de la emoción religiosa. El tratamiento del desnudo, la expresión de la cabeza, que posee ojos de cristal, y la finísima talla de cabello y barba, tanto como la columna, son característicos del maestro. Su encarnación realza su naturalismo aunque no se detiene excesivamente en la sangre, y la policromía de su paño de pureza es semejante al de la pañoleta de la Verónica del «paso» del Camino del Calvario (Museo Nacional de Escultura, Valladolid) encomendado al escultor en 1614, y puede ponerse también en relación con otras muchas obras suyas como, por ejemplo, el paño que cubre el desnudo del ladrón Dimas (1616).

En relación a otros Cristos similares, del que estilísticamente se halla más cercano es del conservado en el convento de la Encarnación de Madrid, puesto que su actitud tampoco ofrece el arqueamiento de otros y presenta parecida morbidez, estando próxima su cronología al año 1616, momento en que se inaugura aquel convento. [JU]



Cristo flagelado

Hacia 1616  
Madera tallada y policromada, 74 × 39 × 31 cm

### Peter Paul Rubens

Siegen, Alemania, 1577 – Amberes, Bélgica, 1640

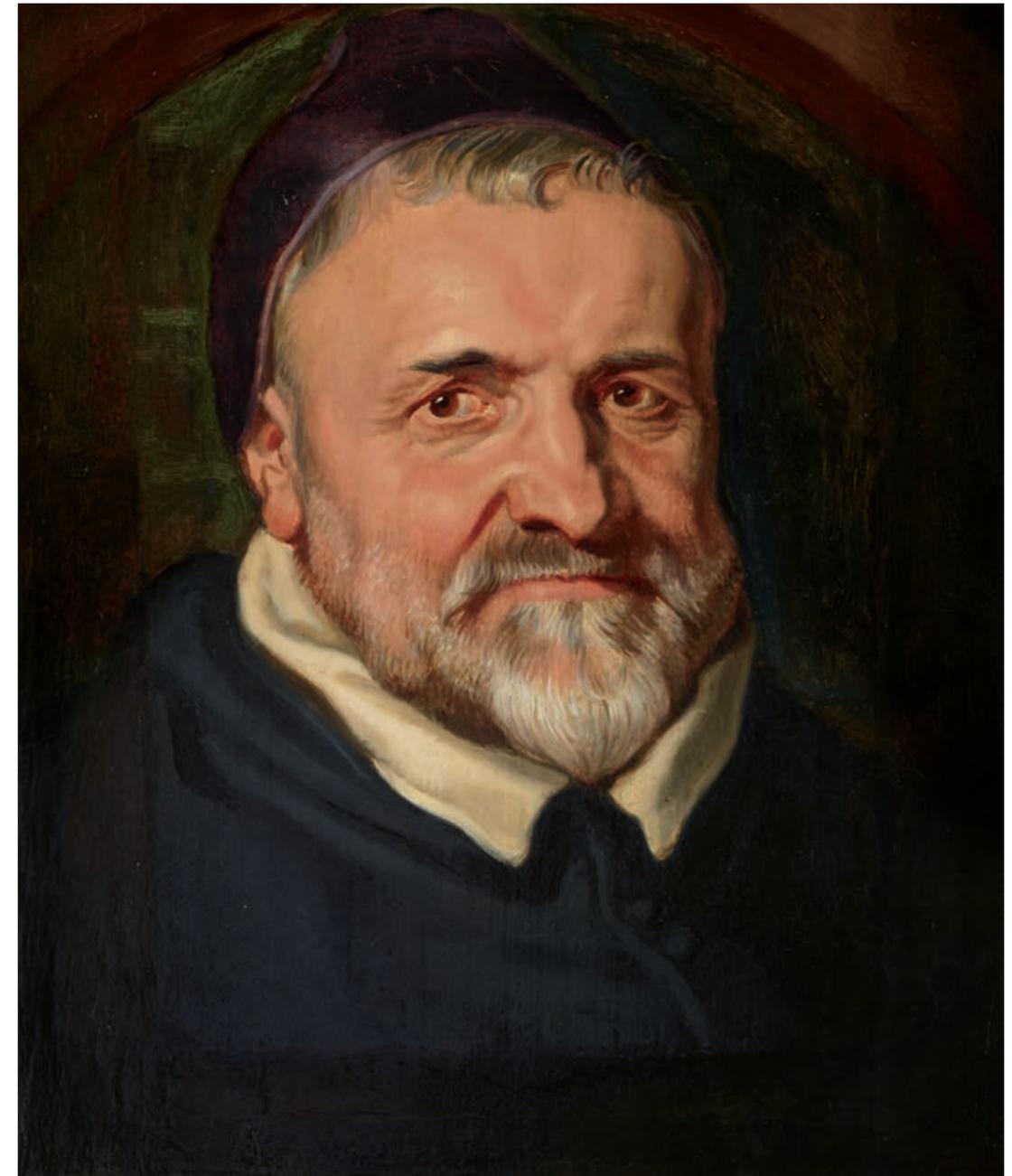
Michel Ophovius  
Hacia 1625

Aunque flamenco de origen, Peter Paul Rubens nació en Siegen, cerca de Colonia, durante el exilio de su padre, de confesión protestante. Desde muy niño conocería por lo tanto los problemas derivados de las guerras de religión que ahogaron económica y socialmente a los Países Bajos a finales del siglo XVI. Tras la muerte de su padre, la madre de Rubens abrazó de nuevo el catolicismo y regresó a Amberes, la ciudad natal de la familia. La exquisita formación recibida durante su niñez al servicio de diversas casas nobiliarias, procuró al joven Rubens una educación cortesana y cultural muy elevada, a la que se unió un excelso conocimiento artístico tras pasar por el taller de varios maestros flamencos como Tobias Verhaecht, Adam van Noort y Otto van Veen, quienes respectivamente le transmitieron el gusto por el paisaje, la figura humana y la antigüedad clásica. En 1601, siendo aún un joven e incipiente maestro, viajó a Italia, donde estudió a los grandes artistas del Renacimiento, completando además su amplio conocimiento de la cultura antigua.

Con tal bagaje, volvió a su tierra natal en 1609, entrando al servicio de los archiduques Alberto e Isabel, quienes como gobernadores de los Países Bajos llevaban a cabo una profunda reforma política, religiosa y estética de su territorio. En la segunda década del siglo, Rubens puso sus pinceles al servicio de la renovación artística y religiosa necesaria en la ciudad de Amberes, cuyas imágenes habían sido destruidas en diversas oleadas iconoclastas en las décadas anteriores. A partir de entonces, sus enormes e impactantes cuadros de altar decoraron las iglesias de la ciudad con un lenguaje grandioso y enérgico que rápidamente ganó fama, pues sus escenas suponían la más elocuente plasmación del dogma católico de manera bella y apabullante a la vez.

Más allá de la profunda devoción que emanaba de sus imágenes religiosas, su sensual y sabia mirada a la mitología, la exaltación de la naturaleza, la valiente captación de la figura humana, así como su capacidad para la transmisión de ideas a través de elegantes alegorías, hicieron que el conjunto de su obra fuera admirada y requerida por la mayoría de los poderosos grandes mecenas europeos de la época, siendo valorado internacionalmente como ningún otro artista del momento. A su gran éxito contribuyó también una innata capacidad en el trato cortesano –que le llevó incluso a ejercer como diplomático ante el rey de España Felipe IV– y, especialmente, una perfecta organización del trabajo. La creación de un amplio y eficaz taller, organizado a la perfección a través de multitud de discípulos, ayudantes y colaboradores funcionando a pleno rendimiento en su famosa casa de Amberes, fue clave para que desde cualquier rincón de Europa se rivalizara en utilizar sus servicios y en poseer sus obras.

Coleccionista y estudioso infatigable, de carácter culto y elegante, Rubens era capaz de expresarse perfectamente en varias lenguas, que utilizaba incluso para mantener correspondencia con muchos de los eruditos del momento, quienes disfrutaban de su conversación y amistad. Un ejemplo de este último aspecto lo supone el retrato del dominico Michel van Ophoven (1571-1637), llamado también Ophovius, según la costumbre de latinizar los apellidos. Desde sus cargos de obispo de Lovaina, inquisidor y consejero de la gobernadora Isabel, Ophovius utilizaba la misma elocuencia en sus escritos teológicos y políticos que Rubens plasmaba en sus lienzos. El retrato capta de manera sutil, pero efectiva, la inteligencia y astucia propias de la personalidad de Ophovius, delatando a la vez la fuerte relación del pintor con el teólogo. Ambos fueron pilares fundamentales para la renovación cultural que disfrutaron los Países Bajos españoles en los primeros años del siglo XVII. [JJPP]



Michel Ophovius

Hacia 1625  
Óleo sobre tabla, 44 × 36 cm

**Frans Snyders**  
Amberes, Bélgica, 1579-1657

Bodegón del enfriador  
1610-1620

Frans Snyders aprendió en Amberes con Pieter Brueghel el Mozo y en 1602 fue reconocido como maestro ingresando en la corporación de pintores. Al año siguiente está fechada su primera obra conocida con caza, fruta y verduras (paradero desconocido, antes en la galería Willems de Bruselas). Mediante la recomendación de Jan Brueghel –vuelto de Italia y protegido del cardenal Borromeo– viajó en 1608 a Milán y Roma, de donde regresó en julio del año siguiente. Pronto comenzó su colaboración con Rubens –*Filopómenes descubierto por la anciana* (1610/1612, Museo del Prado)– especializándose en la pintura de animales muertos, incluido pescado, y también frutas y verduras. Aunque colaboró con otros maestros, la mayor parte de su producción de grandes dimensiones es independiente; prefiere los bodegones con cocinera o vendedores del mercado o naturalezas muertas donde a veces se mezclan animales domésticos que disputan entre los alimentos.

Más tarde aparecen otras obras compuestas principalmente con animales vivos: luchas entre ellos, perros cazando, fábulas de Esopo o conciertos de aves, como las muchas que hizo para la Torre de la Parada en 1636-1638, en ocasiones con paisajes de Wildens.

Las primeras obras de Snyders muestran influencias de Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaer por la acumulación de elementos, punto de vista elevado, representación de escenas al fondo y cromatismo variado; estas tendencias seguramente se vieron reforzadas por el conocimiento en Italia de los bodegones de los Campi y de Passerotti.

De manera general, los elementos y su disposición en el *Bodegón del enfriador* están próximos a la primera manera de Snyders. La pequeña escena de una pareja cocinando al fondo procede de Aertsen y Beuckelaer, si bien hasta 1636 la conocemos en Adriaen van Utrecht (*Naturaleza muerta del papagayo*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). La mesa con sus quesos, pichel y copa alargadísima está en la línea de las pinturas de colaciones de Osias Beert y Clara Peeters, lo que enseguida desaparece en Snyders. El claroscuro intenso que se difunde por diversas zonas no aparece en etapas posteriores, pero la composición diagonal que marca sobre todo el pavo real es constante en el pintor. El ave se repetirá en pinturas del flamenco, como también la cabeza de jabalí, el repollo o los pajarillos. Entre los objetos destaca el enfriador gallonado con patas de garra que también pintó Gaspar van den Hoecke en 1618 (*Lázaro y el rico Epulón*, en paradero ignorado, conocido por fotografía). Lo más extraño es la colocación en el suelo de las piezas en primer término, pero el punto de vista alto, que provoca algunas incorrecciones de perspectiva, se observa en las rarísimas obras suyas datadas en el primer decenio.

Por último, son sorprendentes las coincidencias que existen –escena figurada, enfriador, cabeza de jabalí y pavo real, por ejemplo– con la tabla de *El Gusto* firmada y datada en 1618 por Jan Brueghel (Museo del Prado) donde Rubens hizo las figuras. Teniendo en cuenta la relación existente entre Brueghel y Snyders, ¿se inspiraría aquel en este o intervendría incluso Snyders en la tabla de su mentor?

No cabe duda de que la inscripción que ha aparecido tras la reciente limpieza –«David Teniers junior / Fecit 1676»– es apócrifa. En nada coincide con las numerosas firmas de Teniers (Amberes, 1610 – Bruselas, 1690), que trabajó en formatos menores, nunca hizo obras de este género, que nadie cultivaba ya por entonces, y había alcanzado enorme prestigio. [JMCV]



Bodegón del enfriador

1610-1620  
Óleo sobre lienzo, 165 × 230 cm

### Paul de Vos

Hulst, Holanda, 1591/1595 – Amberes, Bélgica, 1678

Bodegón con sirvienta  
Hacia 1650-1660

No hay datos seguros sobre la fecha de nacimiento de Paul de Vos, que ha de situarse en torno a 1591-1595 a causa de los datos confusos sobre su verdadera edad que él mismo aportó en su vejez. Tampoco se conoce mucho sobre su juventud y formación, aunque es sabido que tras trabajar con maestros poco conocidos como David Remeeus o Denys van Hove, se convirtió en maestro en 1620 en la ciudad de Amberes. Su protector fue Frans Snyders, marido de su hermana, quien como él era pintor de naturalezas muertas y animales. De hecho, la figura artística de Paul de Vos está indisolublemente asociada a la de Snyders, con quien colaboró en numerosas ocasiones y con quien habitualmente se confunden sus obras. Ambos supusieron una de las más fructíferas renovaciones del bodegón flamenco en el siglo XVII. De Vos fue, como su cuñado, colaborador habitual de Rubens, gran admirador suyo, y el ejecutor de los elementos naturales de algunos de sus cuadros. En esta línea de colaboración tan habitual entre los artistas flamencos del momento, de Vos contaría en otras ocasiones con la ayuda de su propio hermano Cornelis para algunas de las figuras que acompañan sus bodegones.

Pese a las similitudes con la obra de Snyders las diferencias son muy notables, pudiéndose distinguir en de Vos una personalidad artística singular. Los colores utilizados son en su mayoría cálidos, desde amarillos hasta marrones, pero habitualmente más claros y pálidos que los de su cuñado. La técnica es más suelta, de manera que se pierden en su obra los contornos definidos y ricas texturas de Snyders, en beneficio de una apariencia general más atmosférica y difusa. El dramatismo y la tensión en los temas de Paul de Vos es mayor, siendo esta una cuestión que se aprecia mucho mejor en sus escenas de cacería, que suelen ser representadas de manera más violenta, procurando un mayor impacto en el espectador. Son escenas de gran patetismo, cuyo componente dramático se proyecta también a las ilustraciones de fábulas, que fueron otra de sus grandes especializaciones.

Los bodegones, como el *Bodegón con sirvienta* de la Colección Banco Santander, son conceptualmente muy similares en ambos artistas, llegando casi a una idéntica capacidad en la representación anatómica de los animales a través de su plumaje o piel. Si bien se aprecia perfectamente en esta obra la característica viveza que de Vos otorga a los animales vivos, cuyas actitudes son siempre muy enérgicas, a diferencia de Snyders. La sirvienta de la parte derecha puede ser un gran ejemplo de la colaboración de su hermano Cornelis en la realización de la figura humana en su repertorio de naturalezas muertas. La obra muestra otra cualidad propia del artista, la habilidad para mezclar en una misma escena de naturaleza muerta, animales vivos en movimiento y la presencia del ser humano.

La fama de Paul de Vos trascendió la ciudad de Amberes, llegando sus obras a diseminarse por toda Europa. Su *corpus* pictórico es inmenso, siendo uno de los artistas más prolíficos del momento. Su producción incluía lienzos de gran tamaño, innumerables dibujos y varios bocetos preparatorios. El decorativismo de sus escenas venatorias y la riqueza de sus bodegones hicieron que fuera altamente valorado entre los coleccionistas del momento, quienes continuamente requerían sus pinturas. Entre ellos se encontraban tanto flamencos –como el duque de Aarschot– como españoles –caso del marqués de Leganés, que poseyó un gran número de sus escenas de caza–. Su producción fue también del agrado de los grandes príncipes de la Europa del Barroco, como el rey español Felipe IV y el emperador Maximiliano. [JJP]



Bodegón con sirvienta

Hacia 1650-1660  
Óleo sobre lienzo

## Francisco de Zurbarán

Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664

Virgen niña dormida  
Hacia 1630-1635

San Miguel arcángel  
Hacia 1645-1650

Formado en Sevilla en el seno del taller del desconocido Pedro Díaz de Villanueva, Francisco de Zurbarán está asociado ineludiblemente a los encargos de las órdenes monásticas. La labor que tiene que desarrollar para pintar los grandes ciclos programáticos que le son encargados entre 1626 y 1630, como el del convento dominico de San Pablo, el de la Merced Calzada o el del colegio franciscano dedicado a la vida de san Buenaventura, le obligan a desplazarse desde Llerena (Extremadura), donde se estableció en 1617, a Sevilla con un taller perfectamente establecido, como se deduce de la documentación. Paralelamente también desarrolló un importante trabajo para la exportación al Nuevo Mundo, que hizo que su calidad descendiera notablemente en algunos encargos. Su colaboración en la decoración del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro por encargo del conde duque y su posterior trabajo para la cartuja de Jerez y el monasterio de Guadalupe marcaron lo más excelso de su carrera. Probablemente en su traslado definitivo a Madrid en 1658 haya que ver su deseo de intentar buscar nueva clientela ante la aparición de Murillo.

*Virgen niña dormida* es la primera versión que pintó Zurbarán de este tema que cobró fortuna por las otras dos interpretaciones autógrafas que se conservan, pintadas avanzada su carrera y con una mayor calidad si cabe al matizar y suavizar la entonación de los colores, como puede apreciarse en la conservada en colección privada de París y, con ciertas variantes, en la catedral de Jerez, que después de su reciente limpieza se ha revelado como la versión de mayor delicadeza, alcanzando cotas de auténtica excelencia y confirmando que incluso en su periodo tardío podía mejorar y sublimar sus propias composiciones de juventud. En las tres versiones la postura de la Virgen niña apoyada en la silla de enea es similar –solo varía el rostro durmiente con los ojos cerrados–, al igual que el libro en sus rodillas y el resplandor de querubines que rodean su cabeza creando una atmósfera íntima y proclive a la meditación interior. La restauración a la que fue sometida la versión de Banco Santander pudo desvelar la limpieza y rotundidad de los perfiles y volúmenes, y descubrir las características telas quebradas del primer Zurbarán que aparecen en algunas de las versiones del *Taller de Nazareth*, confirmando la sensibilidad y ojo de Pérez Sánchez, que fue quien primeramente defendió la originalidad de esta pintura situándola en los años de 1630-1635. Esta iconografía tan intimista hay que relacionarla con las visiones que tuvo sor María de Ágreda (1602-1655) comentando detalles de la vida de la Virgen: «su oración era continua, incluso dormida, porque el entendimiento no necesita que funcionen los sentidos», en alusión al *Cantar de los Cantares* «durmiendo yo, mi corazón velaba» (Cant 5, 2). La fuente para esta iconografía identificada por Delenda puede ser también la estampa *Niño Jesús durmiendo* de Anton Wierix, perteneciente a la serie *El corazón humano conquistado por el Niño Jesús*.

*San Miguel arcángel* es, sin embargo, el prototipo creado por Zurbarán que fue copiado tanto por su obrador como por otros artistas que trabajaron siguiendo sus modelos para exportarlos al Nuevo Mundo. Representa al príncipe de los arcángeles canónicos, por ser junto a Rafael y Gabriel «mensajeros principales y únicos reconocidos por la Iglesia, al ser intermediarios entre la divinidad y la humanidad y a cuyas órdenes se encontraban los ángeles». Va vestido como lo describe Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*, «con armas romanas y coracinas», y porta en sus manos una espada flamígera con la inscripción «Quis sicvt devs» (¿Quién como Dios?), que corresponde a las palabras que según la tradición pronunció al expulsar a Lucifer en los infiernos. La relación que hay entre este tipo de obras y el teatro sagrado y los autos sacramentales queda de manifiesto en la pintura conservada en la catedral de Sevilla, donde se representa *La procesión de la Virgen de los Reyes* con colgaduras y donde aparecen ángeles y arcángeles que repiten este modelo. Tanto la espada flamígera como el escudo, casco y bordados del faldellín muestran la calidad sobresaliente de la pintura, que hay que considerar como el modelo príncipe del que partieron las demás. [BN]



Virgen niña dormida

Hacia 1630-1635  
Óleo sobre lienzo, 110 × 93 cm

## Antoon van Dyck

Amberes, Bélgica, 1599 - Londres, 1641

El obispo Jan van  
Malderen  
1628-1631

Don Diego de Mexía,  
marqués de Leganés  
Hacia 1630

Nacido en Amberes en una familia de posición desahogada e inusualmente dotado para la pintura desde muy joven, Antoon van Dyck tuvo una primera formación con el pintor Hendrick van Balen. Con apenas dieciséis años pasó a trabajar con Peter Paul Rubens, en ese momento el artista más relevante de los Países Bajos. Su relación no se basó en la típica relación maestro-aprendiz; de hecho nunca entró oficialmente en su taller. De su mano ingresó muy joven en el gremio de pintores de Amberes, lo que le permitió convertirse en maestro independiente. Sin embargo, la relación con Rubens se mantuvo en una suerte de colaboración entre iguales en la que Van Dyck ponía su precoz capacidad al servicio de Rubens, y a la vez aprendía de este no solo las cuestiones derivadas de la práctica artística, sino también las estrategias del propio oficio de pintor. Entre ellas, el contacto y tratamiento con los mecenas y la necesidad de reproducir las obras propias en varias versiones tanto pintadas como grabadas para mejor difusión de su actividad artística. En todo caso, la relación de ambos sería de cierto magisterio por parte de Rubens, unos veinte años mayor. Bajo su fuerte espíritu creativo permaneció Van Dyck durante su periodo juvenil.

En 1621 Van Dyck abandonó su ciudad para iniciar un viaje de formación por Italia que le llevaría a ciudades como Génova, Roma, Venecia y Palermo, donde adquirió gran fama especialmente como retratista de la aristocracia. Realizó multitud de retratos en los que combinó magistralmente la soltura de la técnica veneciana allí aprendida, con su capacidad para la captación psicológica.

Cuando en 1628 volvió a Amberes, rivalizó con su antiguo maestro como el retratista más solicitado de la ciudad, a la vez que comenzó a ser requerido como autor de escenas religiosas por la fuerte carga devota de sus composiciones. Es el momento de la mayoría de sus retratos, que incluían todo el espectro de la sociedad relevante asentada en los Países Bajos, como políticos, militares, eruditos, miembros del clero e incluso artistas.

Es el caso del retrato de *Don Diego de Mexía, marqués de Leganés*, político español que pasó gran parte de su vida al servicio de la infanta Isabel en los Países Bajos. Se presenta en esta obra el personaje de cuerpo entero arropado de toda clase de elementos simbólicos alusivos a su condición de cortesano y militar, como son la espada, la venera de caballero de Santiago, la llave de gentilhomme del Rey o la mesa de despacho. Se trata de una suerte de retrato tradicional, cercano en concepto a las imágenes que por la misma época realizaba Velázquez en España.

El retrato *El obispo Jan van Malderen* es claramente distinto pero igualmente paradigmático. Sentado en una silla, al modo de los grandes prelados retratados por Rafael o Tiziano, el famoso teólogo y profesor de la Universidad de Lovaina adquiere un aspecto amable de severa erudición y piedad, gracias a la austeridad de los elementos que le caracterizan, reducidos al hábito, la cruz y el libro.

Van Dyck permanecería en Amberes con gran éxito durante varios años hasta 1632, cuando tras una breve estancia en La Haya viajó a Inglaterra, donde residió hasta el final de sus días como el principal retratista de la corte del rey inglés Carlos I. En Londres alcanzó la fama internacional y la posición social que siempre había deseado, teniendo además una influencia fundamental en el desarrollo del género del retrato en la pintura inglesa. [JJPP]



Don Diego de Mexía, marqués de Leganés

Hacia 1630  
Óleo sobre lienzo, 200 × 125 cm

### Fray Juan Ricci (Juan Andrés Ricci)

Madrid, 1600 - Montecassino, Italia, 1681

El mensajero  
Hacia 1640

Hijo del pintor italiano Antonio Ricci de Ancona, que acompañó a Federico Zuccaro en su venida a España, Juan Andrés Ricci probablemente se formaría con su padre. Ha sido visto como el «Zurbarán castellano» por la sobriedad y serenidad que inunda su obra y por el silencio y naturalismo de su pintura. Profesó como monje benedictino en 1628, corriendo a su cargo importantes ciclos pictóricos en los monasterios de Silos, San Juan de Burgos, San Pedro de Cardeña, Medina del Campo o San Millán de la Cogolla. Se trasladó a Italia en 1662, donde murió de edad avanzada en 1681.

Sus obras son composiciones monumentales en las que la iluminación dirigida y una técnica en cambio abreviada y más bien ligera lo singularizan de los demás pintores de la época. Desde Antonio Ponz se ha venido especulando mucho con respecto a la técnica empleada en sus pinturas, dejándolas inconclusas y con una capa muy ligera de materia pictórica, lo que ha afectado notablemente a su conservación. Esto es lo que ocurre precisamente con *El mensajero*, que además se trata de un fragmento de una obra mayor, tal y como han revelado los estudios radiográficos.

Cuando Matías Díaz Padrón estudió la pieza dándola a conocer en la producción del artista, ya detectó los injertos, cortes y repintes del lienzo, lo que le hizo pensar que faltaba un fragmento donde habría una mesa o bufete con un interlocutor. En cambio, las radiografías revelan las figuras de cuatro caballos vistos desde atrás con un hombre en un carro, lo que podría hacer pensar en un triunfo de Hércules o sugerir que el pintor habría reutilizado la tela para otra composición, circunstancia común en la práctica de los pintores del momento. El reaprovechamiento de telas queda constatada en esta obra al apreciar con luz rasante evidentes costurones en la superficie pictórica que nos indican que el artista tuvo que injertar varios lienzos, lo que también confirma que realmente lo que hoy vemos es un fragmento de una composición más ambiciosa.

En cualquier caso, es notoria la relación del personaje con los tipos de otras obras de Ricci, y especialmente con el *San Benito bendiciendo el pan* (h. 1655) conservado en el Museo del Prado, procedente de la serie que pintó para San Juan de Burgos. Tampoco podemos obviar aquí el eco que esta composición produciría en los pintores madrileños, tal y como se advierte, por ejemplo, en la pintura de Juan Carreño de Miranda *El bufón Francisco de Bazán* (h. 1680, Museo del Prado), compartiendo similar postura e inclinación de las figuras de los personajes. Se desconoce sin embargo la forma en la que puede justificarse una dependencia real en el artista asturiano, una fuente común para ambos artistas o un convencionalismo representativo en estos pintores. Lo cierto es que el gesto y actitud del personaje inclinado con una carta en una mano y con el sombrero en la otra en disposición de reverencia, han de ser relacionados con los del general Spinola en *La rendición de Breda* de Velázquez (1634-1635, Museo del Prado) y –como señaló Matías Díaz Padrón– también fue frecuente en otros encuentros, como el del el cardenal-infante Fernando de Austria con el emperador después de la batalla de Nördlingen en la pintura de Rubens (1634-1635, Museo del Prado).

Lamentablemente, la mutilación de la obra, los repintes y los problemas de conservación aludidos dificultan notablemente entender el sentido complejo que debía tener esta pintura cuando fue creada por el artista, teniéndonos que conformar con este fragmento. [BN]



El mensajero

Hacia 1640  
Óleo sobre lienzo, 176 × 97 cm

**Alonso Cano**  
Granada, 1601-1667

Predicación de san  
Vicente Ferrer  
Hacia 1644-1645

La educación de la  
Virgen  
Hacia 1650

Las dos grandes obras de Alonso Cano que tiene la Colección Banco Santander pertenecen a periodos distintos de la vida del artífice granadino. Tracista de obras arquitectónicas, arquitecto de retablos, escultor y pintor, aprendió la pintura con Francisco Pacheco y la arquitectura de retablos con su padre, Miguel; ejerció en Sevilla hasta 1638, año en que viajó a Madrid. Tras una estancia en Valencia de un año aproximadamente (1644-1645), volvió a la corte. Tras un quinquenio en Granada regresó a Madrid, donde permaneció entre 1657 y 1660; de nuevo en Granada, disfrutó de una canonjía en la catedral tras ordenarse sacerdote. Allí vivió hasta su muerte, salvo una corta etapa en Málaga (1665-1666).

Palomino escribió que Cano trabajó en Valencia para los conventos de San Juan de la Ribera y de San Francisco y para la cartuja de Portacoeli. Cita en una capilla de la iglesia franciscana, en el lado de la epístola, una *Predicación de san Vicente Ferrer*, patrón de Valencia. Se conoce otro ejemplar (Museo de Bellas Artes de Valencia), un poco recortado, lo mismo que ocurre con el comentado, en que el angelito sobre el árbol y el niño a los pies del santo están cercenados e incrustados. En el ejemplar del museo se alcanza a ver algunas ramas suprimidas en el de la Colección Banco Santander. No se conoce ninguna otra pintura realizada en Valencia, donde Cano marchó trastornado tras haber sido acusado injustamente del asesinato de su mujer el 12 de junio de 1644 por un pobre que servía de modelo al pintor.

Entre sus obras precedentes, se ha establecido preferentemente una relación con el *Milagro del pozo de san Isidro* (1640, Museo del Prado) por la composición de una figura vertical de cuerpo entero y otras agachadas, incluyendo niños. Domina el realismo en el conjunto con diferentes grados de atención en el grupo y cuidadas observaciones, por ejemplo en los tres niños. La figura del santo contrasta con su entorno por la austeridad de su hábito. La precisión del dibujo de su cabeza conduce a pensar que utilizó un modelo real.

Siempre se ha tenido *La educación de la Virgen* como una obra excelente y su calidad se ha visto acrecentada por la reciente restauración. Más variadas han sido las opiniones sobre su datación. Se ha identificado con la pintura que citó Ceán en el convento de mercedarios descalzos de Sevilla. Calvo Castellón en 2001 propuso una fecha hacia 1651. Recientemente nos hemos mostrado conformes con esta hipótesis. Quizá se relacione con la adquisición por Cano dicho año, en la almoneda de los bienes del pintor Domingo Guerra Coronel, de una estampa con la Virgen y santa Ana, pues se ha mantenido la influencia de la grabada por Schelte a Bolswert según Rubens, que, además de incluir a san Joaquín, presenta diferencias numerosas, empezando por la inversión de la imagen. También hallamos concomitancias en el dibujo de la *Aparición de la Virgen y el Niño a san Luis Gonzaga* (anterior a 1651), realizado para la capilla de Nuestra Señora del Buen Consejo en el Colegio Imperial y ahora en el British Museum, como los ángeles con los paños y la barandilla.

Las dimensiones hacen posible que fuera cuadro de altar, pero también podría ser de devoción particular. La ambientación en terraza alfombrada con balaustrada abierta al paisaje es de inspiración *rubeniana*, aunque también empleada por Velázquez; la opulencia y plegados de la cortina, como los escorzos de los tres angelitos, son recursos típicos de Cano. La composición de forma casi semicircular con estudiado juego de curvas se conjuga hábilmente con la caída vertical de los paños y de la toca de la santa. Los colores se equilibran con sentido clásico desde el rojo al púrpura, el dorado y azul con blanco, y sirven para acentuar el contraste entre las edades de la madre e hija, según la tradición apócrifa, resaltando la gravedad preocupada de santa Ana frente a la pensativa inocencia de la infantil María. [JMCV]



La educación de la Virgen

Hacia 1650  
Óleo sobre lienzo, 203 × 145 cm

### Pedro de Camprobín

Almagro, Ciudad Real, 1605 - Sevilla, hacia 1674

Escritorio con arquilla y  
frutero (pareja)  
Hacia 1630-1640

Hijo del platero homónimo, Pedro de Camprobín aprendió en Toledo con Luis Tristán durante cinco años (1619-1623). En 1628 ya estaba en Sevilla, donde recibió la aprobación como maestro en 1630 y permaneció hasta su muerte. En 1660 fue uno de los fundadores de la Academia de pintura de esta ciudad.

Se conocen obras suyas datadas entre 1646 y 1666 pero se ignora cómo pintó durante sus primeros años. Alrededor de 1650 representó frutas acompañadas de algún florero que traen recuerdos de los Zurbaranes, padre e hijo, como indicó Peter Cherry; luego los floreros de canastillo o de bronce dorado tendrán el protagonismo. Solo en un cuadro con florero sobre repisa de piedra aparece, además de dulces, una papelera con gaveta abierta del tipo de las que pinta en esta pareja.

La datación temprana propuesta para las obras de la Colección Banco Santander se fundamenta en aspectos como el plano de la mesa, único sin quiebros, y los objetos y frutos ordenados en filas horizontales con simetría o buscando el equilibrio entre ellos. Estas características y los objetos y frutas difieren de lo que hará después en su producción sevillana. También existen ciertas relaciones con lo toledano. Está documentado un cuadro de frutas de Tristán; Alejandro de Loarte, activo en Toledo al menos desde 1622 hasta su muerte en 1626, cuelga frutas a pares o en trío y con muchas hojas, con precedente en Juan Sánchez Cotán. La luz procedente de la izquierda origina sombras e ilumina el primer término y deja el fondo oscuro. Camprobín aclara los fondos en casi todo el resto de sus obras. La manera de adelantar los libros también corresponde a momentos tempranos del siglo XVII. Lo representado es propio de los inicios del segundo tercio de la centuria: frutas, pero no flores, libros, muebles, piezas de vidrio y búcaros de barro rojo.

Las medidas corresponden a un tamaño grande para obras de este género, lo que unido a su formato sugiere que fueran sobrepuestas o sobreventanas. Observamos que la mesa y muebles están dispuestos con perspectiva levemente oblicua, pero que la composición con frutas y frutero carga en el lado opuesto, por lo que quizá la colocación prevista no era contigua, sino enfrentada.

Camprobín demuestra suficiente habilidad en la representación de las calidades de los objetos dentro de la sobriedad y equilibrio imperantes. La cinta de la llave pintada por encima de la caja permite atractivos efectos de transparencia. [JMCV]



Escritorio con arquilla y frutero (pareja)

Hacia 1630-1640  
Óleo sobre lienzo, 65 × 110 cm c/u  
Firmados en la parte inferior, en las cubiertas de los libros: «Pº de Camprobín»

## Diego Polo

¿Burgos?, 1609 – Madrid, 1655

San Juan Bautista  
Hacia 1645

Desde hace treinta años se ha venido perfilando la personalidad de Diego Polo, quizá burgalés, sobrino de un pintor homónimo estante en Madrid en 1607 y en Alcalá en 1617 y al parecer también activo en El Escorial. Esto pudo favorecer la formación en la corte –era oficial de Antonio Lanchares a su muerte en 1630– y en el monasterio de San Lorenzo, donde estudió sobre todo las pinturas de Tiziano.

Esta obra inédita responde claramente a las características que definen las pinturas que se le han atribuido –sobre todo por Pérez Sánchez– a partir de las escasas noticias proporcionadas por Díaz del Valle y Palomino, de una mención del padre Santos en su descripción del colegio escurialense, del catálogo de la colección del infante Sebastián Gabriel y de algunos dibujos. Las atribuciones obedecen a motivos formales, pues por ahora no se conoce ninguna obra firmada.

La influencia del estilo tardío de Tiziano, tan determinante, se manifiesta en la técnica de toque deshecho y pinceladas desunidas –tronco del árbol, lanas del cordero, telas y algunos perfiles anatómicos– y en el color cálido con reflejos fríos –carmines y blancos del paño simbólico del martirio– enfrentado a los verdes sombríos del paisaje de fondo. La composición se asemeja a la del *San Jerónimo* del Museo del Prado, en especial por la posición de los brazos y el apoyar de la mejilla en la mano. El trazo recto de la nariz, el alargamiento de los dedos de la mano dibujados sin matices y la vulgaridad cercana a la torpeza del muchacho son también significativos. Las ramas y hojas suspendidas por el lado izquierdo aparecen semejantes en otras obras del pintor.

Iconográficamente, destacamos al cordero que bebe las aguas del manantial –repetido en obra de colección particular atribuida a Mateo Cerezo–, la inscripción completa en la filacteria y la aparición al fondo de la escena del bautismo de Cristo con la Paloma en los cielos. Este último modo compositivo se observa también en las obras tardías de Antonio de Pereda –*Elías* y *Eliseo* de la iglesia del Carmen, *Santiago* del monasterio de las Comendadoras o *San Guillermo* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–, quien debió ser influido por Polo en la soltura de pincelada que manifiesta en algunos pasajes de esas obras.

Polo había sido llamado a pintar dos parejas de reyes de Asturias y León (una era *Ramiro II* y *Ordoño III*) para la alcoba del rey en el Alcázar, que estaban terminadas y pagadas en julio de 1641, cuando era muy joven. Este encargo hubo de acrecentar su nombradía. El escribano Alonso Portero –muy vinculado a las obras reales desde 1634 al menos, cuando usaba título de escribano de Obras y Bosques– había contratado en 1643 con Pereda la realización de una *Asunción* y para este mismo personaje, según Díaz del Valle, pintó Polo la *Recogida del maná* (Museo del Prado), un *San Roque* (quizá el del Museo del Prado), un *San José con el Niño* (paradero desconocido) y un *San Juan Bautista* que no resulta imposible sea el que comentamos. Seguramente este escribano pudo intervenir para conseguirle el referido encargo palaciego y estas pinturas debieron hacerse tras su éxito en el Alcázar. [JMCV]



San Juan Bautista

Hacia 1645  
Óleo sobre lienzo, 112 × 137 cm

### Micco Spadaro (Domenico Gargiulo)

Nápoles, Italia, 1609/1610-1675

Embarco de la reina  
Mariana de Austria en el  
puerto de Finale  
Hacia 1649

Hijo de un fabricante de espadas, de ahí su sobrenombre, Domenico Gargiulo es uno de los principales actores del panorama artístico napolitano dentro del género de la pintura de paisaje. Se formó en el taller de Aniello Falcone a finales de la década de 1620, coincidiendo allí con los pintores Carlo Coppola, Andrea di Lione y Salvator Rosa. Con este último forjaría una estrecha amistad y su estilo terminó influyendo en su pintura vivaz, ejecutada a base de pinceladas veloces y de colorido brillante. Más tarde, entre 1635 y 1647, colaboró estrechamente con Viviano Codazzi, cuyas solemnes arquitecturas clásicas poblaría con personajes nerviosos, esbeltos y de variadísimas actitudes que acusan el eco de las estampas de Jacques Callot y de Stefano della Bella.

Trabajó también para la Certosa di San Martino desde 1638 en sucesivas series de frescos y perspectivas, pero resulta de especial significación su actividad como cronista de la vida napolitana con sus animadísimas visiones de la revolución de Masaniello, de la peste de 1656 o de las erupciones del Vesubio, donde demuestra sus notables cualidades perceptivas tal y como ejemplifica la pintura de la Colección Banco Santander. Cuando en 1986 la asignamos a Gargiulo, relacionamos la escena con un pasaje publicado por el biógrafo e historiador napolitano Bernardo de Dominici donde aseguraba que el capitán Genaro Rusca poseía un cuadro del pintor que representaba el desembarco de la infanta María, hermana de Felipe IV, cuando pasó por Nápoles de camino hacia Alemania para casarse con el rey de Hungría. El episodio representado, de creer a De Dominici, tuvo lugar en 1630. Sin embargo, sorprende que la figura de la infanta representada en el cuadro, que camina flanqueada por dos cardenales, lleve un tocado más próximo al de la moda de 1640 que al que llevaba doña María y conocemos por el retrato de Velázquez (Museo del Prado, n.º. cat. P1187).

Es posible, por tanto, que el cuadro no reproduzca este episodio exactamente sino el embarco de la reina Mariana de Austria en el puerto liguor de Finale, hecho que tuvo lugar en agosto de 1649, durante el trayecto de su viaje desde Viena a Madrid para casarse con Felipe IV. Sobre el viaje de doña Mariana existe un libro de Jerónimo Mascareñas: *Viaje de la Serenísima Reina Doña María Ana de Austria Segunda Mujer de Don Phelipe Quarto deste nombre, Rey Católico de Hespaña, hasta la Real Corte de Madrid, desde la Imperial de Viena*, publicado en Madrid en 1650, donde se describen las jornadas, incidiendo en el importante despliegue de cardenales, nobles, embajadores –cuatro de ellos llegados desde Nápoles–, gobernadores y capitanes de galeras congregados en la ciudad para despedir a la reina antes de subir a la góndola que le conduciría a la galera real rumbo a España.

El panorama montuoso, con abundantes calas, castillos y fortalezas, recuerda desde luego más el paisaje de ese puerto que el golfo de Nápoles, tantas veces repetido, y sorprende no encontrar la típica silueta del Vesubio, de la que difícilmente puede prescindirse.

En cualquier caso, es un lienzo importante y muy significativo, cuya atribución a Gargiulo no ofrece dudas. La lejanía, con el paisaje y los menudos personajes, el mundo de mástiles y gallardetes de la armada –tan próxima a Rosa–, y los caballos del primer término, tan cercanos a los de los lienzos de los emperadores romanos que guarda el Museo del Prado, son bien expresivos del empeño puesto por Gargiulo en esta obra singular. Si se tratase del embarco de doña Mariana habría que pensar que se pintase después de 1650, quizá a la vista del texto que describe el viaje y no del natural, pues no hay testimonio cierto de ausencia de Gargiulo de Nápoles en esos años. También cabe la posibilidad –y se ha señalado a veces– de que el artista se ausentase de la ciudad en los momentos difíciles que siguieron a la sublevación de Masaniello, precisamente en 1649-1650. [AEPS / RAM]



Embarco de la reina Mariana de Austria en el puerto de Finale

Hacia 1649  
Óleo sobre lienzo, 200 × 310 cm

## Esteban March

Valencia, 1610-1668

Moisés y la serpiente  
de bronce  
Hacia 1650

El becerro de oro  
Hacia 1650

Esteban (o Esteve) March representa en la pintura valenciana la huella de los modelos y las formas de Pedro Orrente, su maestro. Fue precisamente su aprendizaje con el pintor murciano lo que le hizo asimilar, por un lado, la preparación rojiza tan característica en su pintura y, por otro, los tipos tan propios y heredados en última instancia de la pintura *bassanesca*, no descuidando, al igual que Orrente, su atención por lo anecdótico y popular y también la pintura de retrato, con la que gozó de gran crédito. De genio y talento acentuado, Palomino lo describe en sus *Vidas* como «algo lunático y atronado», lo que dibuja su personalidad tan peculiar y su versatilidad como artista, y lo sitúa como heredero de la tradición de los artistas saturninos, de temperamento inestable y genialidad acusada. Aunque se le ha querido ver como un pintor de batallas, esta es solo una faceta de su repertorio en la que incide en el uso de las estampas de Antonio Tempesta, actualizando su sentido movido y dramático, lo que le convierte en un seguidor del italiano Aniello Falcone, pero en un tono mucho más local y con un gran virtuosismo en el desempeño del arte del dibujo como elemento preparatorio.

*Moisés y la serpiente de bronce* y *El becerro de oro* son obras muy características de March. Pintadas ambas hacia 1650, advertimos en ellas con claridad esos elementos *bassanescos* que le llegan directamente a través de su maestro Orrente, que se formó en el taller de Leandro Bassano.

El primer episodio representado es el que narra la Biblia (Números 21, 6-9) cuando, invadido el campamento israelita por una plaga de serpientes venenosas enviadas como castigo por sus desconfianzas, Moisés suplica a Yavé que les libre de ellas y, siguiendo las instrucciones del Altísimo, «hizo una serpiente de bronce y la puso sobre un asta, y cuando alguno era mordido por una serpiente, miraba a la serpiente de bronce y se curaba». El episodio se ha interpretado siempre como una prefiguración de la cruz del Calvario, gracias a una mención expresa que de ello hace el evangelio de san Juan. El pintor interpreta el episodio de modo muy dinámico dando amplia panorámica del campamento israelita, bajo un cielo sombrío, de tormenta. Los muertos y los enfermos se distribuyen por el suelo en grupos dispersos, en actitudes gesticulantes, con evidente habilidad, y la técnica, suelta y vibrante, obtiene efectos de nerviosa intensidad. El colorido es el habitual de tono terroso, sobre el que destacan algunos toques de vivos colores: verdes, amarillos y azules, dispuestos con viveza y gracia. Los tipos humanos, sus tocados, e incluso la manera de disponer vestidos y actitudes, se relacionan muy directamente en algún caso con su maestro Orrente. La identificación de estos destacados lienzos es una aportación importante para el mayor conocimiento de este notable artista, aún mal estudiado.

El segundo episodio representa el momento en que Moisés, al descender del Sinaí y encontrar al pueblo de Israel adorando al becerro de oro, hecho con las joyas de los hebreos, «encendido en cólera, tiró las tablas y las rompió al pie de la montaña» (Éxodo 32, 19). La composición se centra en torno a la columna sobre la que se alza el becerro: los hebreos arrodillados en gesto de adoración lo rodean y la silueta de Moisés, que alza las tablas para arrojarlas al suelo, se recorta en intenso contraluz sobre el cielo aborascado. En el ángulo superior izquierdo sitúa el episodio inmediatamente anterior, en el que Moisés, arrodillado, recibe de Yavé las tablas de la ley. El amplio escenario, con las tiendas de campaña del pueblo hebreo nómada, presenta la tonalidad castaño dorada habitual en el pintor, y los tipos, resueltos con pinceladas breves y nerviosas, resultan sumamente expresivos de su peculiar estilo. [AEPS]



### Moisés y la serpiente de bronce

Hacia 1650  
Óleo sobre lienzo, 90 × 114 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «ESTEVE»

### El becerro de oro

Hacia 1650  
Óleo sobre lienzo, 90 × 114 cm  
Firmado en los escalones de la columna: «ESTEVE»

### Juan de Arellano

Santorcaz, Madrid, 1614 - Madrid, 1676

Bodegón de flores  
Hacia 1650-1660

Juan de Arellano se formó con Juan de Solís y fue compañero de generación tanto de Juan Carreño de Miranda como de Francisco Rizi. Sin embargo, su obra se desmarca de la de estos gracias a la maestría que alcanzó en el género de la pintura de flores. Trabajó principalmente para la clientela privada y su producción está repleta de un significado simbólico donde no están ausentes las referencias a las *vanitas* y a la fugacidad de la vida.

En sus guirnaldas y floreros comienza siguiendo los modelos flamencos del jesuita Daniel Seghers, siendo también fundamental –ya avanzada su carrera– la impronta de Mario Nuzzi por la opulencia, frescura y calidad a la que llega en las flores y en la pincelada de colorido vibrante. También desarrolló la pintura religiosa dependiendo excesivamente de los modelos ajenos y especialmente de las estampas flamencas. Estas también le sirvieron a la hora de ejecutar sus famosas series de los sentidos. Sin embargo, fue en la pintura de flores donde destacó especialmente y donde desarrolló su producción de forma autógrafa, disfrutando de una clientela bien acomodada que demandaba obras de este carácter, en las que la fidelidad a su entorno botánico más inmediato fue lo que nutrió su repertorio.

Todos estos elementos se aprecian en este *Bodegón de flores*, donde un cesto con rosas, anémonas, tulipanes, lirios, narcisos de manojo y otras flores aparece en la parte inferior y centrado sobre un plinto. En la parte superior, bajo un motivo arquitectónico decorativo de tarja o cuero recortado, se representan sendas guirnaldas de flores y unas mariposas revoloteando en clara alusión a la fugacidad de la vida y a la belleza de lo etéreo y pasajero. La complejidad de la obra y su evidente carácter barroco, donde se han meditado cuidadosamente los volúmenes y la compensación de los grupos, ha sido estudiada por Pérez Sánchez, quien localizó la pareja de este florero, que perteneció también al marqués de Moret en 1935, habiéndose expuesto conjuntamente en la exposición *Floreros y bodegones de la pintura española* organizada por Cavestany en ese año.

La extrema delicadeza en el tratamiento de las flores y la pincelada sedosa y suelta nos obligan a pensar en un momento intermedio de la producción de Arellano, entre los años de 1650 y 1660, etapa especialmente venturosa de su carrera y en la que afronta composiciones especialmente afortunadas y complicadas. Contrariamente a lo que algún autor ha planteado, este bodegón de flores no puede considerarse como la pareja del que conserva el Museo de Belas Artes da Coruña porque en esa obra hay un sentido alegórico con la presencia del espejo que aquí no observamos. Sin embargo, sí que hay que dotar de un sentido especialmente simbólico la presencia de las mariposas revoloteando, que tanto en el florero que ahora comentamos, como en el de su pareja de colección particular, evidencian un claro simbolismo sobre la fugacidad de la vida y la belleza de lo efímero, advirtiéndose también en algunos detalles una gran maestría tanto en la pincelada como en la composición, que gusta de una armonía y equilibrio compositivo notables. [BN]



Bodegón de flores

Hacia 1650-1660  
Óleo sobre lienzo, 122 x 101 cm  
Firmado en la zona inferior derecha: «Jua(n) de Arellano»

### Adam Pynacker

Scheidam, Holanda, hacia 1620 - Ámsterdam, hacia 1673

Paisaje con pastores  
Hacia 1660

La pintura de los Países Bajos durante el siglo XVII transcurrió en un ambiente competitivo, con un nivel muy alto de producción, y con un grado también muy elevado de calidad media. Uno de los géneros que más éxito de mercado tuvo fue el del paisaje. Numerosos pintores buscaron hacerse un hueco en el mercado especializándose en diferentes tipos de vistas. Una de las más solicitadas fueron los paisajes llamados «italianizantes». Esta obra, y su autor, Adam Pynacker, son un maravilloso ejemplo de esta especialidad. Sus cuadros se encuentran entre los paisajes holandeses más delicados y evocadores del siglo XVII.

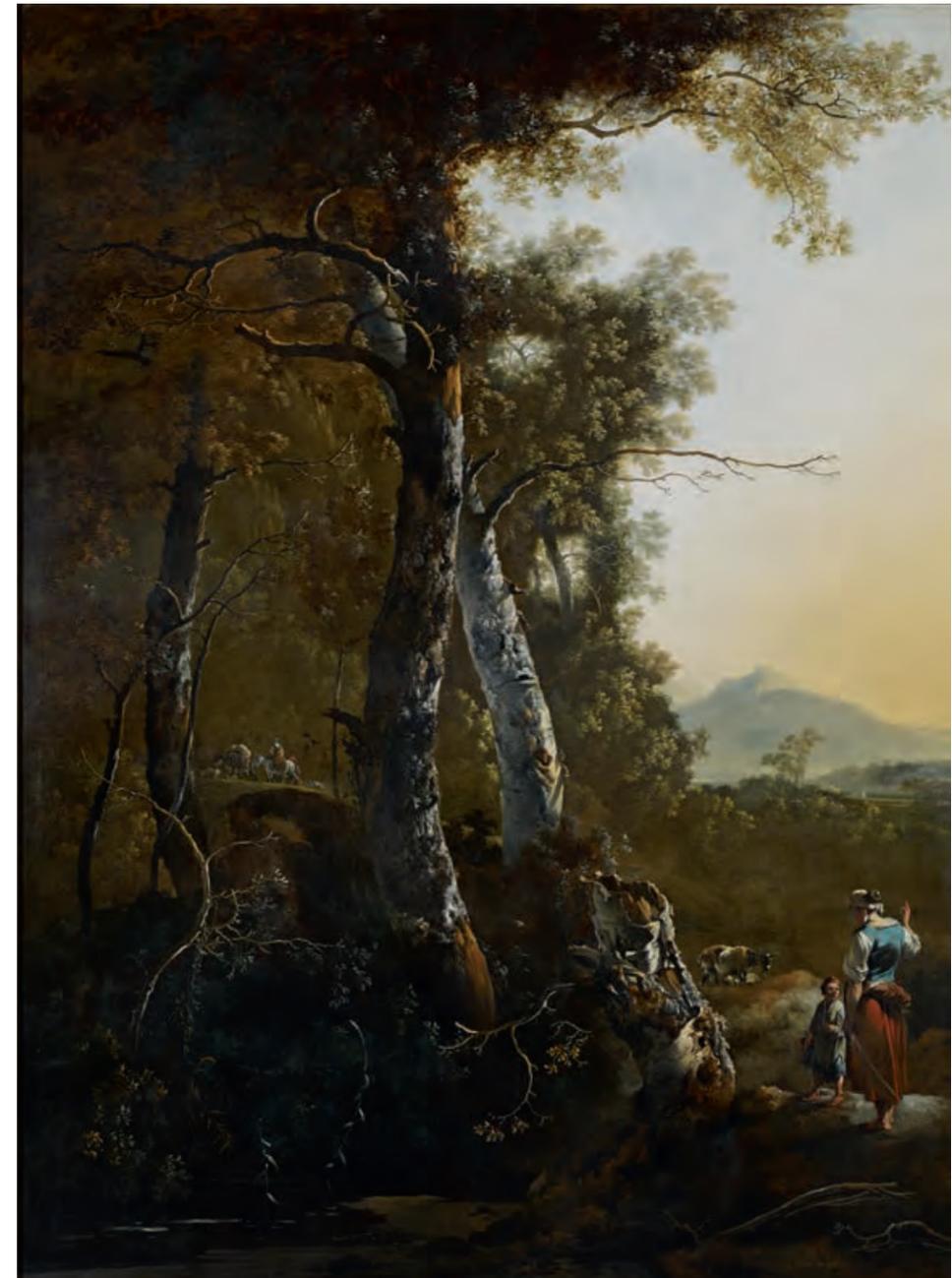
Pynacker nació en la ciudad portuaria de Scheidam y, según Houbraken en su libro *De groote schouburgh* (1718-1721), pasó tres años en Italia entre 1645 y 1648, aunque no existe documentación que permita confirmar esta noticia. Desarrolló la mayor parte de su carrera en Ámsterdam.

Las primeras pinturas que se conocen de Pynacker datan de 1650. En ellas ya se observa la influencia de Jan Both y otros artistas de la primera generación de pintores holandeses que se especializaron en pintar vistas iluminadas por una intensa luz de inspiración italiana. Es característico de Pynacker la combinación de vistas distantes con primeros planos en los que detalles como los troncos de los árboles están pintados con gran precisión. Como sucede en este cuadro, árboles entrelazados se suelen situar en el primer plano, empujando los fondos montañosos hacia la distancia. Como también ocurre aquí, es frecuente en sus obras maduras, desde finales de la década de 1650 aproximadamente, el contraste entre un primer plano oscuro y una intensa luz dorada que baña el fondo del paisaje. Los pastores que vemos en primer plano y entre los árboles añaden un toque pintoresco a la escena.

Los paisajes de Pynacker servían a la élite holandesa para imaginar la campiña italiana. Lo importante en estas escenas era su capacidad para evocar en la mente de sus espectadores la idea de Italia, muy cargada de asociaciones tanto de buen clima como de naturaleza accidentada e inmensa y de pasado histórico.

No se conoce la historia antigua del cuadro, que se documenta por primera vez en 1948 en el mercado del arte en Londres<sup>1</sup>. Está pintado sobre un lienzo realizado con tejido de espiga y fue restaurado en 2014 por María Antonia López de Asiain. [AV]

(1) Para la procedencia del cuadro y bibliografía, véase la página web del RKD, <https://rkd.nl/explore/images/242995>.



Paisaje con pastores

Hacia 1660  
Óleo sobre lienzo, 220 x 159 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «APynacker» («AP» en monograma)

**Juan de Valdés Leal**  
Sevilla, 1622-1690

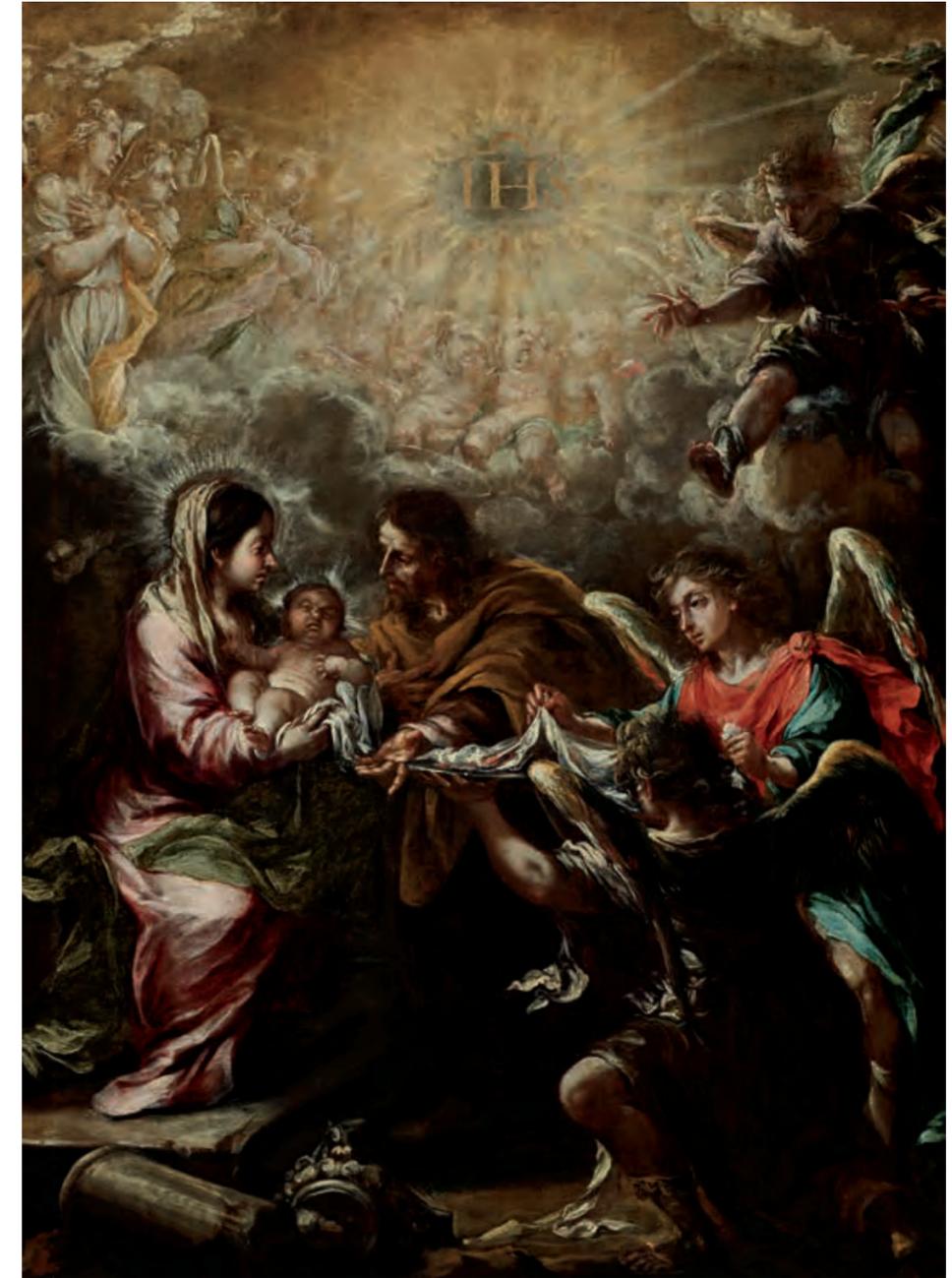
La imposición del nombre  
de Jesús  
Hacia 1680

Juan de Valdés Leal es una de las personalidades más fuertes del Barroco andaluz y fue uno de los artistas más prolíficos y versátiles de la época, desarrollando una actividad que no olvidó el dibujo, la estampa calcográfica, la pintura al fresco, la pintura de imaginería y la escenografía, ya que fue el encargado de la preparación de las arquitecturas efímeras para la catedral de Sevilla con motivo de la canonización de san Fernando. Representante, en cierto sentido, de la corriente del pleno Barroco andaluz contraria a Murillo, fue sin embargo injustamente tratado por la historiografía decimonónica al ser considerado como un pintor de temas truculentos y macabros, algo que por fortuna, y tras los estudios de Enrique Valdivieso, está completamente desterrado.

Formado probablemente en un principio en la monumentalidad de los tipos de Herrera el Viejo, sobre todo fue decisivo su aprendizaje de los modelos del pintor cordobés Antonio del Castillo, tal y como se manifiesta en sus primeras obras pintadas para las clarisas de Carmona –dos de ellas conservadas en el Ayuntamiento de Sevilla–, dedicadas a la historia de santa Clara. Crucial fue, igual que le ocurrió a Murillo, el influjo del Barroco neoveneciano traído por Herrera el Mozo, lo que literalmente cambió el rumbo de su pintura, así como su estancia en Madrid, donde se familiarizó con lo realizado por Rizi y Carreño, cuya huella se percibe sin dificultad en su pintura hasta el punto de confundirse en alguna ocasión. Esta concomitancia y comunidad en los usos propios de las formas del pleno Barroco hacen que, por encima de los focos pictóricos, se impongan los estilos y el uso de unas fuentes comunes que son las responsables de esta identidad estilística.

*La imposición del nombre de Jesús* tiene clara vinculación con los jesuitas por la iconografía que representa y es indudable la influencia de la obra *La circuncisión de Cristo* que Juan de Roelas realizó para la parte central del retablo mayor de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, que fue casa profesa. Valdés Leal, sin embargo, eliminó las figuras de san Ignacio de Loyola y san Ignacio de Antioquía que Roelas incluyó en la parte inferior y en su lugar representó dos ángeles, uno de espaldas y arrodillado y otro de pie, portando una bandeja y las ropas así como los elementos necesarios para la circuncisión de Cristo. Como recomendaba Pacheco en su *Arte de la Pintura* para esta iconografía, no introdujo a más personajes y concentró la atención en el asunto principal: «[...la Virgen] se fue a purificar al templo de Jerusalén y ella misma circuncidó al Niño Jesús por su mano y le puso el nombre en el mismo lugar, no habiendo más testigos que su esposo José y los ángeles del cielo. Que la Virgen hiciese este oficio es opinión constante de muchos santos y autores y la que pretendo seguir, la cual he oído predicar a muchos varones doctos y entre ellos al padre Juan de Pineda en la casa profesa». Todos estos elementos nos conducen a pensar que esta pintura estuviera destinada a algún jesuita o relacionada incluso con la casa profesa de Sevilla.

En esta obra Valdés Leal expresa su particular dibujo suelto y vibrante, fruto de su personalidad artística dinámica y movida, que lo distingue radicalmente de sus contemporáneos, y emplea una coloración dorada y rica en carmines y oscuros muy característica de su repertorio final. Gran protagonismo tiene el rompimiento de gloria, lo que le da un aspecto monumental y, una vez más, comparado con la solución de Roelas, nos resalta lo importante que fue el Barroco triunfal en el último tercio del siglo XVII. [BN]



La imposición del nombre de Jesús

Hacia 1680  
Óleo sobre lienzo, 105 × 76 cm

**Eberhart Keilhau. Monsù Bernardo**  
Helsingør, Dinamarca, 1624 - Roma, 1687

El juramento de Cayo  
Mucio Scevola  
Hacia 1656

Hijo del pintor alemán Caspar Kagehoff y de madre flamenca, Eberhart Keilhau aprendió en Copenhague con Morten van Steenwinkel y en Ámsterdam con Rembrandt, entre 1642 y 1644, y Hendrik Uylenburgh; posteriormente, abrió obrador propio. En 1651 abandonó la ciudad, pasó por Colonia, Fráncfort y Augsburgo y recaló en Venecia. Protegido por Giovanni Carlo Savorgnan, fue influido sobre todo por Domenico Fetti, de quien tomó la pincelada vibrante, el realismo pintoresco y numerosos tipos humanos. Pintó en Bérgamo en 1654 (monasterio de San Bartolomé), en Rávena al servicio del cardenal legado Acquaviva y en Rímimi en 1655 (grandes cuadros de *La pascua judía* y *David y Saúl* para el Oratorio della Gomma, ahora en la Pinacoteca Cívica). En 1656 se estableció en Roma y un año más tarde se convirtió al catolicismo y se casó con Ursola Tronati, con la que tuvo seis hijos. Su nombre, de difícil pronunciación para los latinos, llevó a que fuera conocido en Italia como Monsù Bernardo.

Se dedicó con frecuencia a series de las edades del hombre, los sentidos, los elementos y las estaciones. Pero en *El juramento de Cayo Mucio Scevola* el asunto representado es una leyenda romana que recogieron con variantes Tito Livio (*Ab urbe condita*, 2, 12-13), Valerio Máximo (*Factorum et dictorum memorabilium*, III, 3.3.1) y Plutarco (*Paralela minora*, 2, con Agesilao). Porsena, rey de los etruscos, sitió Roma y Cayo Mucio, para salvar la República, acudió a su campamento para matarle, pero se equivocó con uno de sus oficiales. Detenido, demostró su determinación al dejar que su mano derecha se quemara en el fuego mientras afirmaba que cuatrocientos romanos estaban dispuestos a hacer otro tanto para librar a su ciudad. Porsena, asombrado, le perdonó la vida y firmó la paz. Desde entonces recibió el sobrenombre de Scevola o zurdo. El hecho, tomado como ejemplo de heroísmo y de otras virtudes, fue difundido a través de manuscritos medievales con iluminaciones y luego sirvió de asunto a numerosas pinturas, dibujos y estampas en los siglos XVI y XVII.

La obra muestra características propias del danés: tamaño medio, formato apaisado, composición compacta con varias medias figuras pero con fondo abierto. Más importante es el realismo de los personajes, que roza incluso la vulgaridad en el protagonista, los rostros graves y serios más allá de lo que se narra, los gestos simples sin brusquedad, el sobrio acuerdo entre colores cálidos –de cierto recuerdo *rembrandtiano*– y otros fríos, de ascendencia veneciana, en el manto del héroe, con luces y contraluces derivadas de un tenebrismo evolucionado. [JMCV]



El juramento de Cayo Mucio Scevola

Hacia 1656  
Óleo sobre lienzo, 77 × 100 cm  
Firmado en la zona central: «B. Keilhau»

## Johan de Lagoor

Haarlem, Holanda, hacia 1625 - hacia 1660

Paisaje con cuatro  
árboles  
Hacia 1650

Johan de Lagoor (o Jan Lagoor) es un pintor muy poco conocido en la actualidad, autor de cuadros de paisajes de gran calidad<sup>1</sup>. Su actividad profesional se desarrolló en Haarlem, donde está documentado entre 1645 y 1653, y en Ámsterdam, entre 1657 y 1660. Sus obras se han confundido con las de figuras de mayor renombre de su misma generación que, como él, se especializaron en pintar paisajes naturalistas en los que la composición y la gama cromática reducida sirven para dotar a los paisajes de su peculiar unidad y belleza. Entre los pintores más próximos a Lagoor se encuentran Cornelis Vroom (h. 1591-1661), con quien tal vez se formó, y también Jacob van Ruisdael (h. 1628/1629-1682).

En *Paisaje con cuatro árboles* las tonalidades doradas de la luz y el interés por los ritmos que existen en la naturaleza, que se observan en los árboles que se agrupan en la parte izquierda de la composición, en las formas geométricas de los campos y en las dramáticas formaciones de nubes, recuerdan a Ruisdael, aunque el tono en las obras de Lagoor es algo menos dramático. También son características de la visión del paisaje que ofrece Lagoor su preferencia por las vistas panorámicas y su capacidad para ofrecer una versión majestuosa de la naturaleza. [AV]



(1) La única publicación dedicada monográficamente a Lagoor es la de George S. Keyes, *Jan Lagoor, een onbekende grootheid onder de 17de-eeuwse landschapschilder*, Tableau, 1979, n.º 3, pp. 36-44.

Paisaje con cuatro árboles

Hacia 1650  
Óleo sobre lienzo, 90 × 124 cm  
Firmado en la zona inferior izquierda, en el tronco cortado: «J D Lagoor»

## Luca Giordano, copias

Las cuatro partes del mundo  
Hacia 1687-1689

Se trata de copias antiguas de la serie *Las cuatro partes del mundo* de Luca Giordano (Nápoles, Italia, 1634-1705) enviada para el Alcázar de Madrid en torno a 1687-1689, antes de la venida del pintor a España. Los lienzos originales fueron vistos en palacio por Ponz y Ceán Bermúdez y estuvieron un tiempo en la Casita del Príncipe de El Escorial. Fueron depositados por Patrimonio Nacional en la embajada de España en Lisboa donde fue destruido uno, y los demás sufrieron graves daños en el incendio de la embajada en los sucesos de 1974. Medían 116 × 135 cm cada uno. Fueron grabados por Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) y tuvieron mucha difusión. Se conocen dos réplicas del taller de Giordano. Una se conserva como depósito del Museo de San Martino de Nápoles en el Palacio Real de Caserta y es de dimensiones un poco mayores que el original, 120 × 173 cm. La otra, se encontraba en Londres en 1961 en la Galería Hazlitt y era de dimensiones muy próximas a las de las copias presentes (56 x 67 cm).

Giordano elige figuras femeninas para representar a los cuatro continentes o partes del mundo conocido. Europa se representa por una figura sentada con corona imperial rodeada de amocillos que portan los símbolos de las artes, las ciencias y la riqueza, acompañada de un caballo. En el cielo, con un trono de nubes, la Iglesia en figura de mujer resplandeciente, portando en las manos una tiara papal. Asia está representada por una joven coronada de flores flanqueada por hombres con diversas vestiduras y turbantes, un camello y muchos niños que encienden pebeteros. Al fondo un jinete clásico cabalgando, sin duda Alejandro Magno, su primer explorador. África se representa con una mujer negra, en pie, coronada de corales, en un escenario rocoso y desértico, rodeada de animales exóticos (leones, tigres, elefantes) y mujeres y niños negros y blancos, en ademán de dirigirse a un soldado romano que se acerca a ella. Sin duda se alude a Escipión el Africano y sus legiones. Por último, América está simbolizada por una india semidesnuda con tocado de plumas, arco, flechas y aljaba que alancea a un hombre desnudo en presencia de niños, igualmente desnudos, y de mujeres que sacan conchas del agua del mar. En la lejanía, las naves españolas arriban a las costas y, en el cielo, una alegoría de España, coronada y con el león, contempla la escena.

El conjunto, muy fiel a los originales, es de calidad notable. Su importancia reside en ser testimonio de acierto de las composiciones de Giordano, pues conocieron varias repeticiones y copias y fueron populares por el grabado. [AEPS]



Las cuatro partes del mundo: Europa, Asia, África y América

Hacia 1687-1689  
Óleo sobre lienzo, 60 × 75 cm c/u (4 piezas)

### Jean-Baptiste Monnoyer

Lille, Francia, 1636 – Londres, 1699

Los cinco sentidos  
1660/1670

Hace algunos años propusimos, sin completa certeza, que bajo la firma de esta obra se escondía Jean-Baptiste Monnoyer, si bien no es fácil explicar la transformación latina de su apellido. La indicación de ser académico romano permitirá en futuras investigaciones confirmar la identificación. Hasta ahora no consta tal condición entre sus datos biográficos conocidos.

Monnoyer nació en Lille y se formó en Amberes, donde fue influido por las opulentas y variadas composiciones de flores y objetos de Davidsz de Heem. En 1655 marchó a París, donde cumplió algunos encargos de pintura de historia y decoró mansiones privadas (Hôtel Lambert y de Lauzun). Desde 1658, Charles Le Brun le empleó en residencias reales (Vincennes, Saint-Cloud, Versalles, Marly y Tullerías). En 1665 ingresó en la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, presentando una obra de flores, frutas y objetos (Musée Fabre, Montpellier), en la que fue consejero en 1679. Solo expuso en el Salón en 1673 figurando como Baptiste y firmó y dató muy escasas obras, por lo que la mayoría de su catálogo, centrado en floreros, se forma con atribuciones. Su obra *Le livre de toutes sortes de fleurs d'après nature* (1670/1680) fue muy utilizada. Desde 1666 colaboró en la fábrica de Gobelinos y luego también en la de Beauvais, diseñando adornos para tapicerías. Por invitación de lord Montagu, embajador inglés en Francia, viajó hacia 1685 a Londres, donde decoró su palacio. En 1690 regresaría para trabajar en otros palacios (Kensington Palace); allí permaneció hasta su muerte. Tuvo dos hijos: Antoine, que le imitó en sus pinturas de flores, y Baptiste.

Por la variedad de espacios y elementos y el formalismo empleado, parece que *Los cinco sentidos* es obra temprana en su producción. La mayor similitud se encuentra en el cuadro de Montpellier –de la misma altura y algo más estrecho– frente a las piezas más pequeñas con floreros sobre tablero pétreo que llenan su producción. La mesa, el jarro, los tapetes y cortinajes, muy adornados con flores y cordones, el suelo y la esfinge de piedra, comparable a las figuras de la chimenea, son elementos coincidentes. La chimenea y su entablamento, los pilares y la pareja esculpida del exterior son de claro origen antuerpiense y aparecen en obras que vería en su juventud.

Es sencillo distinguir las alusiones a cada sentido: espejo en el que con habilidad refleja la estatuilla (vista), pistola, campanilla y trompeta (oído), fruta y jarro (gusto), florero y perfumador, parecido al que se ve en una obra de Monnoyer en Versalles (olfato) y tejidos, estatua y probablemente la pareja de fuera (tacto).

Destaca el pintor por la distinción de elementos –aprendida en Amberes– que lleva a gran variedad cromática y de materiales representados con calidad real y diferenciada. La acumulación no persigue equilibrio ni composición ordenada, sino riqueza y ostentación de capacidad para mostrar los objetos más diversos, volcándose en su producción posterior en las distintas especies de flores y, a veces, en los recipientes que las contienen. [JMCV]



Los cinco sentidos

1660/1670

Óleo sobre lienzo, 145 x 227 cm

Firmado en la base del pilar: «Io BATTÀ MANERIVS / ALMAE VRBIS / ACCADEMICVS FACIEBAT»

## Edwaert Collier

Breda, Holanda, 1642 – Londres, 1708

Vanitas  
Hacia 1675

Considerado hasta ahora como anónimo francés del siglo XVII, pues las referencias a Pereda son apócrifas, se propone la atribución al neerlandés Edwaert Collier (nombre y apellido aparecerán en la época con diversas variantes).

Nació en Breda, ciudad entonces holandesa, hijo de un comerciante de tabaco que murió en 1651. Pasó a Haarlem, donde ingresó en 1664 en la corporación de pintores; quizá fuera su maestro Vincent Laurensz van der Vinne. En las obras tempranas –las hay datadas desde 1661– se aprecia el influjo del estilo monocromo en las naturalezas muertas, que representa aquel junto a Pieter Claesz y a Johannes Vermeulen. En 1667 se trasladó a Leiden e ingresó en la gilda en 1673, año en que murió su primera esposa; volvió a casarse en 1677 y en 1681. Se estableció en Ámsterdam en 1686, donde ingresó en el gremio en 1688; allí nacieron cuatro hijos. En 1693 se trasladó a Londres, donde pintó sobre todo trampantojos y murió, siendo enterrado en St. James Piccadilly como perteneciente a la iglesia reformada holandesa.

La excelente tesis doctoral de Minna Tuominen (Helsinki, 2014) se refiere a 180 obras, muchas conservadas en una veintena de importantes museos de Europa, Estados Unidos y Japón, y, entre ellas, bastantes firmadas y datadas. No se conoce en España ninguna que se le haya atribuido hasta ahora.

La denominación *vanitas* tiene origen en el texto que abre y cierra el Eclesiastés (1,2 y 11,8): «vanitas vanitatum et omnia vanitas», refiriéndose a lo percedero de los bienes terrenales, siempre perseguidos por los hombres. Entre protestantes y católicos, este pensamiento se desarrolló iconográficamente mediante los objetos que simbolizan las riquezas y vanidades del mundo.

Sobre una mesa con opulento tapete de flecos y rica cortina al fondo, dispone elementos de poder –cetro y corona–, de riqueza –monedas y cofre con cadenas y collares–, alusiones al amor –pequeño retrato de una dama elegante similar al del ejemplar de 1675 del Museo de Bellas Artes de Budapest–, al disfrute de los sentidos –perfumador– o a la diversión –naipes y dados, partitura y trompeta–. El globo terráqueo sugiere la universalidad de estas tentaciones y el espejo la soberbia humana, mientras los relojes recuerdan el paso del tiempo que pone fin a toda vanidad.

Las *vanitates* proliferaron en los Países Bajos del norte y del sur, y también en Francia y España. El aumento del género en tiempo de Collier se ha relacionado con el influjo cultural ejercido por la Universidad de Leiden, ciudad donde vivió el pintor. Además de los tres pintores de Haarlem antes citados, hay que mencionar pinturas parecidas a esta de Gerrit Dou y Frans van Mieris en Leiden, Carstian Luyckx y Jan Davidsz de Heem en Amberes y Simon Renard de Saint-André en París. No obstante, este ejemplar responde mejor a la manera de Collier. Constantemente repetido en su obra es el letrero, con diferentes textos, alusivos a la *vanitas*. El perfumador sustituye aquí a otras piezas de platería y está ausente la calavera que aparece en bastantes de sus pinturas. La desordenada colocación y la ocupación plena del espacio, la atención al color cálido y a los efectos de claroscuro son propios del pintor, que sabe sugerir el carácter opulento y decorativo conveniente, fruto de repetida experiencia. [JMCV]



Vanitas

Hacia 1675

Óleo sobre lienzo, 50 x 64 cm

Restos de firma ilegibles en el borde del cuaderno de partituras

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «AP.»; en el bastidor: «Antonio de Pereda»

**Juan de Sevilla**  
Granada, 1643-1695

Presentación de la Virgen  
en el templo  
Hacia 1670

Juan de Sevilla es una de las personalidades más destacadas en la segunda mitad del siglo XVII en la pintura granadina. Su formación la realiza bajo el influjo directo de los modelos de Alonso Cano y en estrecha relación con otro artista bastante interesante, pero algo desconocido, como es Pedro de Moya. Es precisamente bajo la poderosa sombra de los modelos flamencos, y concretamente de las estampas de Van Dyck, con lo que ambos artistas configuran su personalidad artística. Justamente por esta tradición flamenca que se advierte en su pintura, Palomino habla de su amistad con Pedro de Moya y del enriquecimiento de su estilo por la adquisición de unos bocetos de Rubens, razón por la que su personalidad se confundía con frecuencia con este artista. Afortunadamente, en los últimos años el conocimiento que tenemos de la figura del pintor granadino es muy alta merced, no solo a la identificación y restauración de nuevas obras, sino sobre todo al estudio de las fuentes grabadas que usó, y donde los citados grabados flamencos, fundamentalmente sobre composiciones de Rubens y Van Dyck, terminaron por conformar su estilo junto a las recetas *canescas*.

Su personalidad en ocasiones se ha confundido con la de Pedro Atanasio Bocanegra, siendo Sevilla un pintor si cabe más barroco y elegante, lo que en ocasiones ha hecho que incluso se le confunda con Valdés Leal, como ocurrió durante bastante tiempo con la *Presentación de la Virgen en el templo* del Museo del Prado. Comparando la citada obra del museo madrileño con la que nos ocupa, que es algo más tardía de hacia 1670, apreciamos una mayor grandilocuencia y protagonismo de las escaleras que sirven a la Virgen para ascender en el templo los quince escalones en recuerdo a los quince salmos cantados por el pueblo de Israel en su peregrinaje a Jerusalén, como narra de forma apócrifa *La leyenda dorada*. El protagonismo conferido a la escalera nos hace ver las preocupaciones arquitectónicas y la importancia de la perspectiva de la pintura barroca de la segunda mitad del siglo XVII. La modernidad en la construcción del espacio no exime del uso de la tratadística que sin duda debió de servir a Sevilla para imaginar un escenario con bastante presencia. Los tipos *canescos* se adivinan sin dificultad en la figura femenina de primer término, que aparece arrodillada junto a un niño y confiere a la composición una gran profundidad. Entre esta figura y las que están de pie se halla la firma sobre un pergamino que reposa en el primer escalón. La contraposición de la definición de las figuras de primer término con la pincelada mucho más suelta y veneciana de las que se encuentran en la parte superior, como el sumo sacerdote que acoge a la Virgen en sus brazos, es un claro testimonio de la fluidez de su paleta y de la orientación de su pintura, que indudablemente ha debido recibir el impacto directo de las formas de Francisco de Herrera el Mozo, el artista clave para entender la penetración del neovenecianismo en la pintura andaluza y madrileña. Es en esta atmósfera común –seguida también por Murillo– en la que advertimos una unidad estilística que explica muy bien lo que es el pleno Barroco en la pintura española, anunciándonos la grandilocuencia teatral que prefiguran los cortinajes que coronan la composición. [BN]



Presentación de la Virgen en el templo

Hacia 1670  
Óleo sobre lienzo, 145 × 72 cm  
Firmado sobre un papel en el primer peldaño de la escalera: «Sevilla / Faciet»

### Acisclo Antonio Palomino y Velasco

Bujalance, Córdoba, 1655 - Madrid, 1726

La heroica derrota de  
Orán  
Hacia 1700

El cordobés Acisclo Antonio Palomino y Velasco, conocido principalmente por su tratado *El museo pictórico y escala óptica* –que incluyó los volúmenes *La teórica de la pintura* (1715), *La práctica de la pintura* (1724) y *El parnaso español pintoresco laureado* (1727)–, y por biografar a los artistas españoles de la Edad Moderna, fue además un artista integral que desempeñó su profesión con absoluto magisterio, siendo el auténtico heredero del último Barroco madrileño. Pintor del rey desde 1688, mantuvo estrecho contacto tanto con Juan Carreño de Miranda como con Claudio Coello. La llegada a la corte de Lucas Jordán terminó por infundir en el artista el sentido barroco y exuberante tan característicos de su pintura, aclarando su paleta y otorgando a su obra un tono grandilocuente y efectista presente en esta pintura de *La heroica derrota de Orán*.

La marginación a la que fue sometido por Felipe V, más dado a un gusto francés que comenzaba a ponerse de moda, hizo que tuviera que buscar una clientela más acostumbrada al lenguaje imperante en la época de Carlos II. Así fue como se convirtió en máximo exponente de lo que se ha venido denominando el Barroco castizo, con artistas que perpetúan este estilo barroco y que no olvidan en sus composiciones el triunfo de la cuadratura o formas heredadas de los maestros del Barroco madrileño. Esto se pone de manifiesto en la decoración de la capilla de la Casa de la Villa de Madrid, en las bóvedas de San Juan del Mercado o en la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Importante fue también su trabajo para los cartujos de El Paular y para la cartuja de Segovia, donde se pone de manifiesto el importante influjo de la pintura de Lucas Jordán, circunstancia que se observa de forma especialmente singular precisamente en *La batalla de Orán*, donde una inscripción en una cartela ovalada describe la escaramuza: «Año de 1698. A. Prim.º de Marzo, en las cercanías de Orán, sitiaron mil caballos. D. Álvaro Rey de Mequinez una compañía de caballos. Cristianos naturales los más de esta ciudad, alférez y comandante don Joseph de Angulo y Merino, siendo el lance imposible de socorro y la fuerza tan superior en los bárbaros con sobrado valor y espíritu dijo a los suyos soldados de Jesucristo, ahora es tiempo de sacrificar la vida por la Santa Fe. Viva J.H.S. y metiendo mano a la espada salió con los bárbaros en cuyo combate mostró cada soldado lo ardiente de su valor y estrago que hicieron en ellos. Quedando al fin derrotados, preso y herido D. Joseph alférez, trece compañeros que fueron llevados presos. Camino de 300 leguas hasta Mequinez donde a 31 de Marzo dieron la vida por la Fe. Antonio Palomino fecit».

En la composición es evidente como Palomino se deja llevar por el impacto de las estampas de batallas de Antonio Tempesta, pero combinándolas hábilmente con el lenguaje aprendido de Jordán. Eso es lo que hace que disponga en primer término a José de Angulo a caballo con la espada y en actitud valerosa, mientras que las escenas de musulmanes a caballo han sido sacadas precisamente de las estampas citadas que usara también Zurbarán en su célebre pintura *La batalla del Sotillo* (h. 1637-1639, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). La indumentaria militar que se puede ver en el alférez, ya nos informa del advenimiento de la moda propia del siglo XVIII. [BN]



### La heroica derrota de Orán

Hacia 1700

Óleo sobre lienzo, 145 x 205 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo, al final de la cartela: «Antonio Palomino fecit»

## Valero Iriarte

Zaragoza, 1685 – Madrid, hacia 1744

Don Quijote en su batalla  
con los pellejos de vino  
Hacia 1725

Natural de Zaragoza, Valero Iriarte se trasladó en 1711 a la corte por orden de Felipe V «por haber sido el que con más acierto retrató al príncipe en Zaragoza». En Madrid se relacionó con el pintor francés Michel-Ange Houasse y debió moverse en círculos cercanos a la reina Isabel Farnesio. Su condición de retratista de distintos miembros de la familia real fue reconocida en 1740, después de algún otro intento, con el título y sueldo de pintor del rey. Retrató también a personajes de la nobleza o de la burguesía de toga, médicos... conociéndose alguna pintura religiosa y sobre todo escenas con historias del *Quijote* (Museo del Prado).

La escena representada en la obra de la Colección Banco Santander alude a la historia incluida en el capítulo xxxv de la novela de Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*, cuyo epígrafe en la edición publicada por la Real Academia se titula «Que trata de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto y se da fin a la novela del Curioso impertinente».

El artista siguió bastante al pie de la letra el texto cervantino: «Y con esto entró en el aposento y todos tras él, y hallaron a don Quijote en el más extraño traje del mundo. Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida que por delante le acabase de cubrir los muslos y por detrás tenía seis dedos menos. Las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y no nada limpias; tenía en la cabeza un bonetillo colorado grasiento, que era del ventero. En el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien el por qué, y en la derecha desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante [...]».

El interés sentido hacia el *Quijote* por el monarca Felipe V desde los días de su juventud, cuando escribió una breve imitación, se tradujo años más tarde en los sucesivos encargos que de pintura realizó teniendo por argumento diferentes episodios del ingenioso hidalgo manchego. El primero en recibir la orden de pintar historias del *Quijote* fue el francés Michel-Ange Houasse y también la cumplieron los italianos Andrea Procaccini y Domenico Maria Sani.

Los españoles que durante aquel reinado representaron asuntos de la novela cervantina fueron el zaragozano Iriarte y el madrileño Juan Pedro Peralta (Madrid, h. 1686/1688 – 1754), buen bodegonista, el cual estando la corte en Sevilla «hizo unos cuadros al óleo en pequeño de la historia de don Quijote» gracias a los cuales los reyes le otorgaron el empleo de pintor de cámara.

Los elementos de naturaleza muerta presentes en el lienzo podrían hacer pensar en la paternidad de Peralta, pero los mismos elementos accesorios y la similitud de las figuras y hasta del propio escenario con las pinturas de Iriarte conservadas en el Museo del Prado (cat. n.º P1162 y P1163) permiten adscribirle la pintura a este último artista. Su mismo colorido terroso, la concepción del espacio, el gusto por los pormenores anecdóticos, su minuciosidad y la admiración que siente por Houasse son elementos que refuerzan la atribución. El Museo Casa de Cervantes (Valladolid) posee un original del mismo artista e idénticas medidas que narra la historia de don Quijote y su escudero Sancho presenciando el entierro del pastor Grisóstomo rechazado por la esquiva Marcela (caps. XIII y XIV de la primera parte) y que, sin duda, tendrá idéntica procedencia. [JU]



Don Quijote en su batalla con los pellejos de vino

Hacia 1725  
Óleo sobre lienzo, 160 × 220 cm

### Jean-Baptiste Oudry

París, 1686 - Beauvais, Francia, 1755

Naturaleza muerta  
(pareja)  
1715

Jean-Baptiste Oudry estudió en la Académie de Saint-Luc (París), de la que era director su padre, Jacques, también pintor y marchante de arte. En 1708 se graduó allí –un año antes de casarse–, en 1714 trabajó como asistente y en 1717 como profesor. En 1719 ingresó en la Real Academia de Pintura y Escultura, aunque no impartió clases hasta 1743. Gozó de la protección del marqués de Béringhen, responsable de los establos reales, y a través de él fue nombrado pintor oficial de las cacerías reales –gran afición de Luis XV– con obrador en las Tullerías y habitación en el Louvre. Gracias a Louis Fagon, intendente de Hacienda, en 1734 pasó a ocuparse de reactivar la fábrica de tapices de Beauvais, en absoluta decadencia, y su éxito le condujo a ser nombrado inspector de la de Gobelinos en 1736; para aquella proporcionó numerosos modelos usados también en tapicería de muebles. Aparte de encargos de la familia real –*Las cuatro estaciones* en 1749 para el gabinete de la Delfina en Versalles–, destacan las obras que hizo para el duque de Mecklenburg-Schwerin (en el museo de Schwerin se conservan 34 pinturas y 33 dibujos). Dejó más de un centenar de diseños al morir que fueron grabados y utilizados para ilustrar las *Fábulas* de La Fontaine.

Empezó realizando algunos retratos guiado por Nicolas de Largilliere –como los de los condes de Castelblanco (h. 1716, Museo del Prado)–, pero su primordial especialidad fue la pintura de animales y de caza, con influencias de Melchior de Hondecoeter y de Jan Weenix, dibujando modelos del natural, conservados en gran número.

La pareja de la Colección Banco Santander muestra ya el asunto típico de la caza. Pero hay que destacar que se trata de piezas muy tempranas dentro de su producción y con gran copia de elementos, lo que las distingue de las más frecuentes, con animales exclusivamente, por lo común muertos tras la cacería. En la presente pareja aparecen los pertrechos y armas de la cacería, dos perros echados y aves muertas en primer término. Pero también flores en grandes jarrones situados de manera sorprendente en plena naturaleza. Debe entenderse que se trata de una especie de jardín en el que hay monumentos escultóricos alusivos a fuentes: varios amorcillos a la izquierda y un sátiro echado más alejado en el lado opuesto en uno de los lienzos, y en el otro la que será una ninfa en el centro de una elevación; en la lejanía, sendas construcciones como fondo del jardín.

Animales, flores y armas están pintados con realismo, pero el conjunto se vuelca hacia lo decorativo de manera plena de fantasía y exuberancia, proporcionando una visión llena de artificio, representativa de la sociedad cortesana en la que se movió el pintor. [JMCV]



Naturaleza muerta (pareja)

1715  
Óleo sobre lienzo, 73 x 123 cm c/u  
Firmado y fechado uno en el soporte del florero: «J.B. Oudry 1715»

## Giuseppe Bonito

Catellammare di Stabia, Nápoles, Italia, 1707 - Nápoles, 1789

Don Carlos de Borbón,  
rey de las Dos Sicilias  
Hacia 1745

Discípulo de Francesco Solimena, la facilidad de Giuseppe Bonito para el retrato le brindó la protección del marqués de Monteleagre pero su fama la obtuvo pintando cuadros de género y retratos de grupo muy cercanos a los de Gaspare Traversi. Nombrado en 1751 pintor de cámara de Carlos de Borbón, con sus pinturas de Santa Chiara de Nápoles se situará a la cabeza de un temprano gusto rococó. Director de la Academia de dibujo de aquella ciudad y encargado de la real fábrica de tapices de San Carlo alle Mortelle, acabará dejándose influir por el modo de pintar de Mengs en un sentido de sobriedad y refinada elegancia compositiva. A partir de 1775 su pintura se vuelve rígidamente académica agotándose su fértil capacidad creadora.

El retrato de la Colección Banco Santander fue pintado con toda probabilidad en torno a 1745 cuando don Carlos de Borbón contaba aproximadamente 28 o 30 años de edad. Dado su atuendo militar, con la presencia del casco, la coraza sobre su pecho, la bengala en la mano y la espada, su enérgica actitud de mando y disposición y el escenario bélico que se aprecia en el fondo de la pintura, podría estar relacionado con la brillante campaña militar de don Carlos al frente de su ejército en la batalla de Velletri contra las tropas austriacas el 12 de agosto de 1744, que le aseguró definitivamente la posesión del trono de las Dos Sicilias. Ricamente vestido con una casaca de color tabaco bordada en oro, sobre su pecho figura la insignia del Toisón y la banda de la orden de San Jenaro. Los nerviosos encajes de sus puños y corbata y las plumas de la celada dinamizan la esbelta figura del soberano, representado con los brazos en acción y de más de tres cuartos.

Después de haberle retratado en varias ocasiones anteriores el pintor Giovanni Maria delle Piane y dada la edad avanzada que este tenía, en 1742 se reclamó en la corte de Nápoles la presencia de su discípulo Clemente Ruta. No obstante, sería el napolitano Giuseppe Bonito el encargado de fijar la imagen más noble y bella del hijo predilecto de la reina Isabel Farnesio.

La pintura presenta algunas variantes con respecto al retrato conservado en el Museo Campano di Capua y al ejemplar del Museo del Prado (cat. n.º P3946), procedente de la colección real española, de calidad más alta y preciosista, pero constituye otra nueva demostración del sostenido nivel de calidad mantenido por Bonito en sus diferentes réplicas. El francés Jacques François Gaultier, que se hallaba en Nápoles desde 1740, hizo un grabado de este mismo modelo que se convertiría durante un tiempo en la imagen oficial del soberano napolitano.

En él, como en todos los retratos de Bonito, está presente ese interés por individualizar al modelo, a base de acentuar la intensidad expresiva en su mirada o de su caracterización psicológica. La sutileza cromática, el refinamiento de la composición, la iluminación y vaporosidad de su atmósfera, le convierten en una obra excelente de este autor cuyas cualidades retratísticas fueron reconocidas oficialmente en 1751 al ser nombrado pintor de cámara del rey. El retrato se halla enmarcado por una moldura, ricamente tallada su dorada hojarasca, estrictamente contemporánea del mismo. [JU]



Don Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias

Hacia 1745  
Óleo sobre lienzo, 124 × 97 cm

### Juan Pascual de Mena

Villanueva de la Sagra, Toledo, 1707 - Madrid, 1784

Carlos III  
1764

Este busto presenta a don Carlos de Borbón ya como rey de España, al estar fechado en 1764. Había ascendido al trono español tras la muerte de su hermano Fernando VI en 1759. Don Carlos, hijo de Felipe V de Borbón y de Isabel Farnesio, de la casa ducal de Parma, había nacido en Madrid el 20 de enero de 1716. No existían para él muchas esperanzas de acceder al trono de España, por lo que su madre logró para él el reino de las Dos Sicilias en 1738. La muerte de sus hermanos mayores, don Luis de Borbón, que reinó brevemente como Luis I, y más tarde de Fernando VI, determinaron su ascenso al trono de España.

El retrato, realizado por el escultor y académico Juan Pascual de Mena, una de las figuras sobresalientes de la escultura española del siglo XVIII, debió de ser pensado como retrato oficial del monarca, ya que existe un modelo original en yeso fechado en el mismo año de 1764 que indica que fue hecho con la idea de poder repetirse en cuantas réplicas fueran necesarias. Se conservan efectivamente otras versiones similares, aunque de fecha posterior, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Banco de España.

El retrato escultórico de los monarcas tenía, como los retratos de pintura, una gran tradición, pero en el siglo XVIII se renueva su uso en España ante las necesidades decorativas creadas por la construcción y las renovaciones de palacios y sitios reales. Las características de este tipo de obras estaban marcadas por las tipologías anteriores del género que hacían, además, referencia a los retratos escultóricos de los emperadores romanos de la Antigüedad. En este de Carlos III, el rey aparece envuelto en un manto de movidos y decorativos pliegues, en el que su autor ha esculpido los símbolos emblemáticos de la corona española: el león y la torre de los antiguos reinos de Castilla y León. A pesar de la dureza del mármol, el artista ha elaborado con detalle y realismo el encaje de la gorguera del rey, la dureza y lisura de la armadura y los efectos de seda de las bandas, la de la orden de San Jenaro y la de Carlos III, así como el collar y la insignia de la orden del Toisón. [MMM]



Carlos III

1764

Mármol blanco, 77 x 56 cm; 11 x 19 cm la peana  
Firmado y fechado en el lateral derecho, en la zona del manto: «D. Juan Pascual de Mena 1764»

## Carlo Bonavia

Activo en Nápoles entre 1751 y 1788

Nafragio en una cala  
rocosa  
1757

Apenas se conocen noticias biográficas de este pintor que se supone llegó de Roma a Nápoles poco antes de mediar el siglo XVIII, pues se conservan obras suyas datadas desde 1751 a 1788 ambientadas muchas veces en la ciudad partenopea y sus alrededores. Sigue las huellas de Salvator Rosa y Leonardo Coccorante, pero sobre todo se inspira en estilo y asuntos en Claude Joseph Vernet (1714-1789), activo en Nápoles en el decenio 1737-1746, hasta el punto en que todavía es frecuente la confusión en la atribución de obras no firmadas. Bonavia se caracteriza por sus paisajes y marinas, casi siempre espectaculares, mezcla de fantasía y realidad. Su clientela, como la de Vernet, tuvo que proceder en muchas ocasiones de viajeros británicos que realizaban el *Grand Tour*, pero su principal patrón conocido es el conde Karl Joseph Firmian, embajador imperial en la corte de Carlos VII Borbón de 1753 a 1758, quien consta que poseía hasta dieciocho obras de Bonavia, incluyendo paisajes y vistas con asuntos mitológicos y literarios (villa Firmian en Posillipo, 1756; ahora colección Harrach de Rohrau).

La pintura que nos ocupa resulta característica por la aparición de grandes nubarrones de tormenta, que descargan una tromba de agua provocando un mar alborotado con grandes olas que han causado el naufragio de un barco estrellado contra las rocas, mientras otro mayor y una barcaza se bambolean aún a cierta distancia de los acantilados. Junto a acontecimientos naturales sobresalientes, repetidos en sus cuadros –erupción del Vesubio, marinas con claro de luna (1757, National Motor Museum, Beaulieu), cascadas de Teverone (1755, Museo di Capodimonte, Nápoles, y 1787, The Honolulu Museum of Art), tormentas y naufragios costeros como el que comentamos– aparecen con frecuencia pequeñas figurillas de pescadores, campesinos o soldados. En este cuadro, mientras unos hombres se afanan por recuperar el barco o por rescatar unas barricas y otros conducen a uno de los desgraciados náufragos, espectadores curiosos contemplan la tragedia desde la elevada fortaleza.

Los contrastes son elemento primordial en la producción de Bonavia. En esta pintura, las nubes grises de perfiles ondulantes se oponen tanto a las líneas rectas que definen la lluvia como a la espuma blanca de las olas; a pesar de la tormenta, asoma por la izquierda un purísimo cielo azul. Los acantilados aparecen coronados por fortalezas debidas a la mano del hombre, y más lejos, en tierra firme, se describe una ciudad de caserío diverso. El pintor solía representar simples ruinas más o menos inventadas, pero otras veces no desdeñó la reproducción de construcciones existentes: templo de Neptuno y puente de Calígula en Pozzuoli o Castel dell'Ovo en Nápoles, que copió de Vernet (ejemplar de 1746 del duque de Buccleuch) en dos ocasiones, la de 1758 en paradero ignorado y la de 1788 en Honolulu. Bonavia recurre a la composición en fuerte diagonal, desde las alturas de la izquierda del panorama hasta mar adentro, lo mismo que a la variación de luces y colores que acentúan los efectos casi prerrománticos.

Frente al sosiego de visiones más topográficas, como las de Joli o Fabris, Bonavia expresa su sentimiento hacia la naturaleza a través de los contrastes y variaciones indicadas, y prolonga así por largo tiempo la vía del entendimiento del paisaje inaugurada en Nápoles por Vernet. Su cuidadoso oficio colabora al atractivo de obras cada vez más apreciadas. [JMCV]



Nafragio en una cala rocosa

1757  
Óleo sobre lienzo, 125 × 205 cm  
Firmado y fechado en la zona inferior izquierda, en un barril: «C. BONA VIA / P. A. 1757»

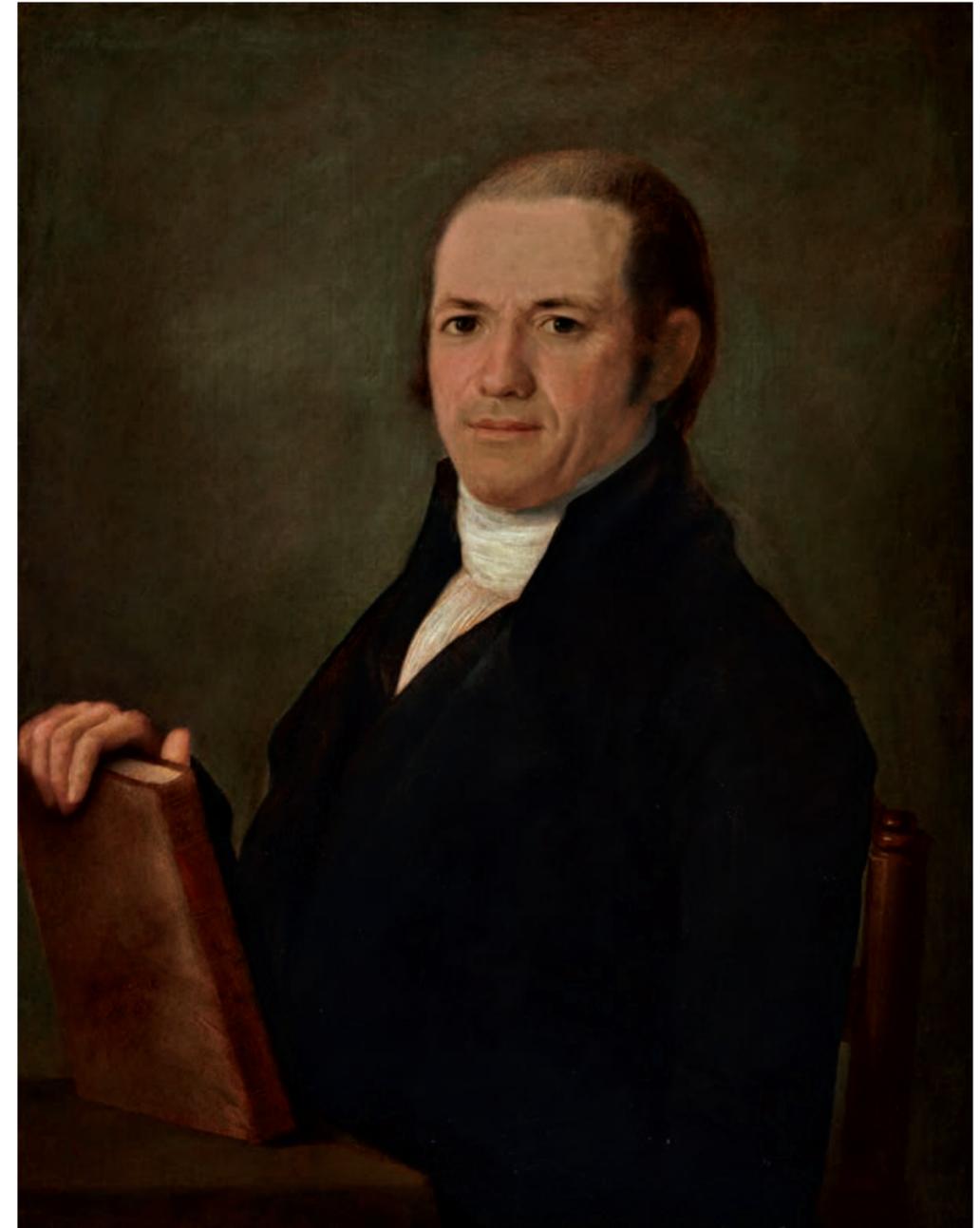
**Agustín Esteve**  
Valencia, 1753-1820

Retrato de caballero  
Hacia 1805

Retrato de un caballero de unos 40 años representado de busto largo, casi de medio cuerpo, ante un fondo neutro. Está sentado ante una mesa, sobre la que apoya un libro que sujeta con la mano derecha, en cuyo lomo se puede leer «BOERA / HAVE», identificable sin ninguna duda con alguna de las obras publicadas por el famoso médico, humanista y botánico holandés Herman Boerhaave o Boerhave (1668-1738), alguna de cuyas especialidades esté relacionada probablemente con la profesión o aficiones del retratado, o bien con las ediciones en España de las obras de este científico.

Reforzada su antigua atribución a Goya por la firma claramente apócrifa añadida en la cubierta del libro, sobre una zona de visibles repintes para intentar fusionar su apariencia intencionadamente confusa con la pintura original, el cuadro es, sin embargo, obra absolutamente característica e inequívoca de los pinceles del artista valenciano Agustín Esteve, quien trabajó bajo la estela del maestro de Fuendetodos como repetidor de sus retratos de encargo más oficiales, pero que sin embargo desarrolló una muy notable carrera personal como fecundo retratista. En efecto, Esteve mostró siempre una especial sensibilidad e indiscutibles facultades para este género, que fue depurando a lo largo de los años, si bien su figura, como la de tantos otros pintores contemporáneos, sigue ensombrecida hasta nuestros días por la obra de Goya y está, por tanto, pendiente todavía de una revisión en profundidad, lo que ha favorecido en muchas ocasiones la voluntaria confusión de la autoría de sus cuadros con el artista aragonés, circunstancia de la que este lienzo es palpable ejemplo.

Aunque visiblemente desgastada su superficie, el retrato presenta sin embargo todos los rasgos más personales del estilo de Esteve en la primera década del nuevo siglo, a la que se ajusta por lo demás la moda que presenta el modelo, con levita de cuello alto y corbata blanca. En efecto, en los retratos de esta época del maestro valenciano son muy característicos rasgos como la misma postura del personaje, sentado casi de perfil pero girado su tronco hacia el frente para mirar al espectador, con la cabeza ligeramente echada hacia atrás, en una sutil rigidez estática apreciable en muchos de sus retratos de este formato y, sobre todo, una especial delicadeza técnica en la suavidad de la pincelada, perceptible sobre todo en zonas como el modelado de la mano, la sutil sombra de barba en el rostro del caballero o en la suave gradación de su cabellera cenicienta. Así, todo el retrato está resuelto con una serena contención, ajena a cualquier tipo de accesorio decorativo, y con una ajustada sobriedad masculina, en la que reside buena parte de su atractivo, subrayada por el fondo neutro ante el que posa el caballero y por su gesto serio pero amable. [JLD]



Retrato de caballero

Hacia 1805  
Óleo sobre lienzo, 70 × 54 cm  
Firma apócrifa en la zona inferior izquierda, en el libro: «F. Goya / 1786»  
Inscripción en el lomo del libro: «BOERA / HAVE»

**Antonio María Esquivel**  
Sevilla, 1806 - Madrid, 1857

Retrato de caballero  
1831-1838

Formado en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, ciudad en la que comenzó su andadura artística, Antonio María Esquivel se trasladó a Madrid en 1831 gracias a la ayuda de Julian Benjamin Williams, coleccionista y diplomático británico. En la capital acudió a las clases de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que más tarde llegaría a ser profesor y académico, y tomó parte activa en los principales círculos culturales del Romanticismo madrileño, retratando a muchos de sus protagonistas en uno de sus cuadros más conocidos, *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846, Museo del Prado). En 1837 participó en la fundación del Liceo Artístico y Literario, de cuyos miembros recibió generosa ayuda durante los dos años que padeció una ceguera ocasionada por una enfermedad en 1838. Recobrada la vista, Esquivel retomó su carrera, realizando a partir de entonces la mayoría de las obras que le consagrarían como uno de los grandes nombres de la pintura española decimonónica. Hasta su prematura muerte, contó con el favor y aprecio de la familia real y de algunos de los principales personajes de su tiempo, como el deán Manuel López Cepero.

Destaca también su labor como teórico y polemista, que le llevó a participar en algunos de los principales debates artísticos mantenidos en la capital durante las décadas centrales del siglo XIX, en los cuales se mostró defensor de la tradición nacional, en consonancia con su propia obra. Fruto de su vocación docente cabe señalar el *Tratado de Anatomía Pictórica*, destinado a la formación de los jóvenes artistas.

Aunque cultivó con brillantez la pintura de composición, sobre todo la de asunto religioso y mitológico, la reputación y fortuna de Esquivel se deben en buena medida al retrato. En este género, en el que demostró también sus dotes como miniaturista, resultó particularmente fecundo. Así lo demuestran las diferentes tipologías, algunas de ellas derivadas de la tradición inglesa, con las que intentó adaptarse a la clientela de la sociedad isabelina y que supusieron una novedosa aportación al panorama artístico español.

Para satisfacer la demanda de la pujante burguesía y procurarse el sustento en sus difíciles inicios, el artista prodigó durante los primeros años madrileños un tipo de retrato destinado al ámbito estrictamente privado, del que este *Retrato de caballero* es un buen ejemplo. En estas obras de pequeño tamaño, que suelen tener un formato de busto prolongado, el modelo está tratado de manera íntima y cercana, con especial sobriedad formal. Si bien esta se ve aquí relativamente atenuada por el diseño decorativo del chaleco, descrito con detenimiento, y por la presencia del cortinaje rojo, que asoma por la derecha sobre el característico fondo oscuro. A pesar de ello, la atención se concentra en el rostro del personaje, de expresiva y cercana mirada y tratado con una sinceridad y fidelidad ajenas a la idealización que presentan los retratos de aparato a los que Esquivel se dedicó con frecuencia a partir de 1840. [PJMP]



Retrato de caballero

1831-1838  
Óleo sobre lienzo, 72,5 x 59 cm  
Firmado en la zona inferior izquierda: «A. M. Esquivel»

### Genaro Pérez Villaamil

El Ferrol, La Coruña, 1807 - Madrid, 1854

La catedral de Sevilla por el lado de las gradas  
1835

La procesión del Corpus en el interior de la catedral de Sevilla  
1835

La pareja de cuadros de la Colección Banco Santander realizados por Genaro Pérez Villaamil es ejemplo bien elocuente de la fascinación que la catedral de Sevilla provocó en todos los paisajistas románticos que visitaron la ciudad hispalense, encabezados por el vedutista británico David Roberts (1796-1854), quien influiría decisivamente en la obra de Pérez Villaamil hasta convertirlo en el gran maestro del paisaje del Romanticismo español, así como de las vistas urbanas de las ciudades españolas más monumentales. Plasmó estas ciudades tanto en sus cuadros como en sus dibujos y litografías, hasta constituir el más bello repertorio de la interpretación pintoresca de estos monumentos, estudiados generalmente del natural con minuciosos apuntes a lápiz, pero transformados luego por la desbordante imaginación romántica de Villaamil en la comodidad de su estudio en Madrid.

El primero de ellos despliega una imponente vista de la fachada principal de la catedral, tomada en acusada perspectiva desde la calle, pudiéndose ver en primer término la puerta del Bautismo abierta, en cuyo atrio conversa un corro de transeúntes. La fantasía de Villaamil magnifica las de por sí esbeltas proporciones de su espléndida arquitectura gótica, rematada por un bosque de cresterías, pináculos y arbotantes. Enfrente se levanta un caserío sobre soportales formados con importantes columnas, ante los que un mercader vende su mercancía. Al sabor pintoresco que ofrecen las casas, rematadas en sus aleros y tejados por canalones, chimeneas y mástiles, se une la primorosa descripción costumbrista con que Villaamil interpreta los diferentes tipos populares que frecuentan los aledaños del templo, reproducidos en sus indumentarias y aperos con un agudísimo sentido de la observación, que el artista solía anotar en sus cuadernos de apuntes.

Por su parte, el cuadro compañero muestra el interior de la nave principal de la seo hispalense durante las ceremonias de la procesión del Corpus Christi que se celebran junto al altar levantado para tal efemérides en el trascoro, visible bajo un lujoso dosel. Abriéndose paso entre la multitud congregada en la iglesia, varios sacerdotes vestidos de pontifical y seguidos de palio acompañan a quien encabeza la comitiva, portando una custodia de sol. Al otro lado de la nave puede verse la monumental custodia de Juan de Arfe, ante la que ejecutan su danza los *seises*. Al pie de la nave puede verse la inscripción del antiguo enterramiento de los restos de Cristóbal Colón.

La espectacularidad de la celebración del Corpus Christi en las impresionantes naves góticas de la catedral de Sevilla sedujo a muchos otros artistas contemporáneos a Villaamil, como el propio Roberts o el sevillano Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879), mientras que este grandioso templo gótico sería también uno de los monumentos predilectos de Villaamil, quien representó sendas vistas del edificio muy semejantes a estas –aunque notablemente más esbozadas–, en el espectacular díptico de *Vistas monumentales de ciudades españolas* (1833-1839) adquirido en 2011 por el Museo del Prado. [JLD]



La catedral de Sevilla por el lado de las gradas

1835  
Óleo sobre lienzo, 100 × 72 cm  
Firmado abajo, a la derecha: «POR VILLAAMIL»  
Inscripción en el ángulo inferior derecho: «CATE / DRAL / DE / Sevilla»

**Lluís Rigalt**  
Barcelona, 1814-1894

Paisaje con ruinas  
1848

Lluís Rigalt fue, con el litógrafo Francesc Xavier Parcerisa, el principal paisajista romántico catalán. El suyo no fue un romanticismo exaltado, rotundo, sino reposado. Sintoniando con el ambiente nacionalista desvelado en el mundo occidental por el movimiento romántico, redescubría el paisaje y los monumentos de su país, mientras otros intelectuales redescubrían su historia y sus leyendas. Este redescubrimiento se producía día a día, año a año, a través de sus incansables excursiones por toda Cataluña, llevando siempre consigo un bloc de dibujo entre –por lo menos– 1841 y 1884. En alguna ocasión se adentró por Francia: llegó hasta Provenza en 1850 y, en 1857, pasando por Lyon, hasta París, donde Antoni Ollé Pinell detecta una cierta influencia de la Escuela de Barbizon sobre su estilo que, pese a ello, no varió demasiado a lo largo de su dilatada vida artística.

La importancia que el paisajismo empezó a adquirir en la Cataluña del primer cuarto del siglo XIX se demuestra con la creación en 1824, por parte de la Escuela de Nobles Artes que la Junta de Comercio mantenía en Barcelona, de una cátedra de esta especialidad que fue encomendada al ecléctico neoclásico Pau Rigalt, que asumió en cierta manera la tradición rococó, así como la del paisajismo italiano originada por Salvator Rosa. Su hijo, Lluís Rigalt Farriols, asumiría eventualmente esta cátedra en 1840 y definitivamente en 1845 a la muerte de su padre.

De 1848 a 1858 participó anualmente en las exposiciones de pintura que la Asociación de Amigos de las Bellas Artes organizaba en las galerías del convento barcelonés de Sant Joan de Jerusalem. Se dedicó también a la decoración, en el palacio real nuevo de Barcelona (1845) y en la catedral (a raíz de los funerales del general Castaños en 1852 y de Martínez de la Rosa en 1862), e incluso es posible que realizase esporádicamente algún proyecto arquitectónico. Fue académico de Bellas Artes desde la misma creación, en 1850, de la Academia de San Jordi de Barcelona, y entre 1877 y 1887 fue director de la Escuela Oficial de Bellas Artes de esta ciudad –la *Llotja*–, en la que se había formado.

*Paisaje con ruinas* es uno de los más importantes lienzos conocidos de la primera etapa de Rigalt. En él se aprecia aún un fuerte apego a la tradición paisajista clasicista italianizante: la tradición de los pintores «de ruinas» grecorromanas que tuvo en Giovanni Paolo Pannini (1691-1764) a un modelo seguido por muchos –como Michele Marieschi, Piranesi o Hubert Robert ya en pleno siglo XVIII–, pero que se podría remontar a Claudio de Lorena y aun apurando, a renacentistas como Bellini y Mantegna. [FF]



Paisaje con ruinas

1848

Óleo sobre lienzo, 98 × 119 cm

Firmado y fechado en la zona inferior derecha, en los escalones: «L. Rigalt / 1848»

### Martín Rico y Ortega

Madrid, 1833 - Venecia, Italia, 1908

Patio del palacio ducal  
de Venecia  
1883

Martín Rico fue el más cosmopolita entre los paisajistas españoles de su generación. Se formó en el romanticismo de Genaro Pérez Villaamil, profesor suyo en las clases de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), pero ya en sus vistas del Guadarrama previas a la obtención de la beca de paisaje en el extranjero, en 1861, se encamina hacia el realismo. En 1862 se instaló en París, pintó en Suiza con Alexandre Calame y, a su vuelta a Francia, su pintura se acercó aún más a aquella tendencia. A partir de 1869, en parte por la influencia de Mariano Fortuny, con quien pintó en Granada en 1871, se orientó hacia un colorido muy luminoso, resultado de un trabajo al aire libre con toques precisos y certeros, que constituyó su principal aportación al paisaje de su tiempo. Un viaje a Venecia en 1873 le descubrió el que se convertiría en su lugar predilecto, donde iglesias y palacios reflejados en los canales protagonizan composiciones muy armónicas que a menudo incluyen jardines.

La obra de Rico de la Colección Banco Santander, una de las pocas de su producción veneciana en las que no aparece el agua, es una de las de mayores dimensiones de esta etapa de madurez del artista. Se trata, seguramente, de una de las dos encargadas por Alejandro de Mora y Riera, II marqués de Casa Riera, por la suma de quince mil francos, la más alta percibida por el artista por uno de sus cuadros. La predilección durante esta etapa por la basílica de San Marcos, compartida con otros pintores en unos años en los que un debate enfrentó a John Ruskin con los partidarios de su restauración, le llevó a mostrar las cúpulas bizantinas como protagonistas de la composición. El artista eligió un punto de vista desde el sur de manera que, tras el vacío del primer término acentuado por la fuga de la solería, aparecen la fachada del Reloj, el Arco Foscari, el Cortile dei Senatori y la Scala dei Giganti, bajo las cúpulas, pintadas con nitidez. Las pequeñas figuras, una de ellas asomada sobre una alfombra de rico cromatismo, al modo de Fortuny, animan la composición y evitan la frialdad de una desnuda vista arquitectónica. La precisión y habilidad en la representación de las esculturas es un rasgo muy característico de Rico, que solía estudiarlas en sus cuadernos de dibujo y que consigue, en sus pinturas, una sensación de gran plasticidad acentuada, como en los elementos arquitectónicos, por el juego de luces y sombras. La degradación entre el azul intenso del cielo en la parte superior y la atmósfera de luz más clara que circunda las cúpulas, es propia de las obras que realizó durante su estancia en 1881 en la Costa Azul y en las de los años siguientes. [JBT]



Patio del palacio ducal de Venecia

1883  
Óleo sobre lienzo, 141 x 81 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Rico»  
Inscripción al dorso, en el bastidor, a pluma: «Año 1883»

## Francisco Domingo Marqués

Valencia, 1842 - Madrid, 1920

Retrato de caballero  
1883

Francisco Domingo Marqués se formó en la Escuela de San Carlos de Valencia, aunque realizó el curso 1863-1864 en la de San Fernando de Madrid. Sus comienzos, como era habitual, se enmarcan en la pintura de historia. De esta etapa son *El beato Juan de Ribera en la expulsión de los moriscos* –mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1864– y *Un lance del siglo XVII* –tercera medalla en la de 1867–. Completó su formación en Roma, gracias a una pensión de la Diputación de Valencia (1868-1869), desde allí envió a la entidad su obra *El último día de Sagunto*<sup>1</sup>.

Ya en Valencia se instaló en el llano de la Zaidía, en un local denominado La Gallera al que acudieron como aprendices los hermanos Benlliure, y fue nombrado profesor de dibujo del antiguo, del natural y de paisajes en la Escuela de San Carlos, donde tuvo por discípulos a Emilio Sala e Ignacio Pinazo, entre otros. Pronto dejó el cargo y se instaló en Madrid (1872), donde pintó, entre otras obras, el plafón *Una fiesta bajo Luis XV* para los duques de Bailén.

En 1875 se instaló en París, donde heredó en cierta manera parte de la clientela del recién fallecido Mariano Fortuny. Lo que en el artista de Reus era brillante minuciosidad, en Domingo, siguiendo la línea de su *Sagunto*, solía ser abocetamiento, espontaneidad, al servicio de escenas de género ambientadas en los siglos XVII y XVIII con cierta influencia goyesca.

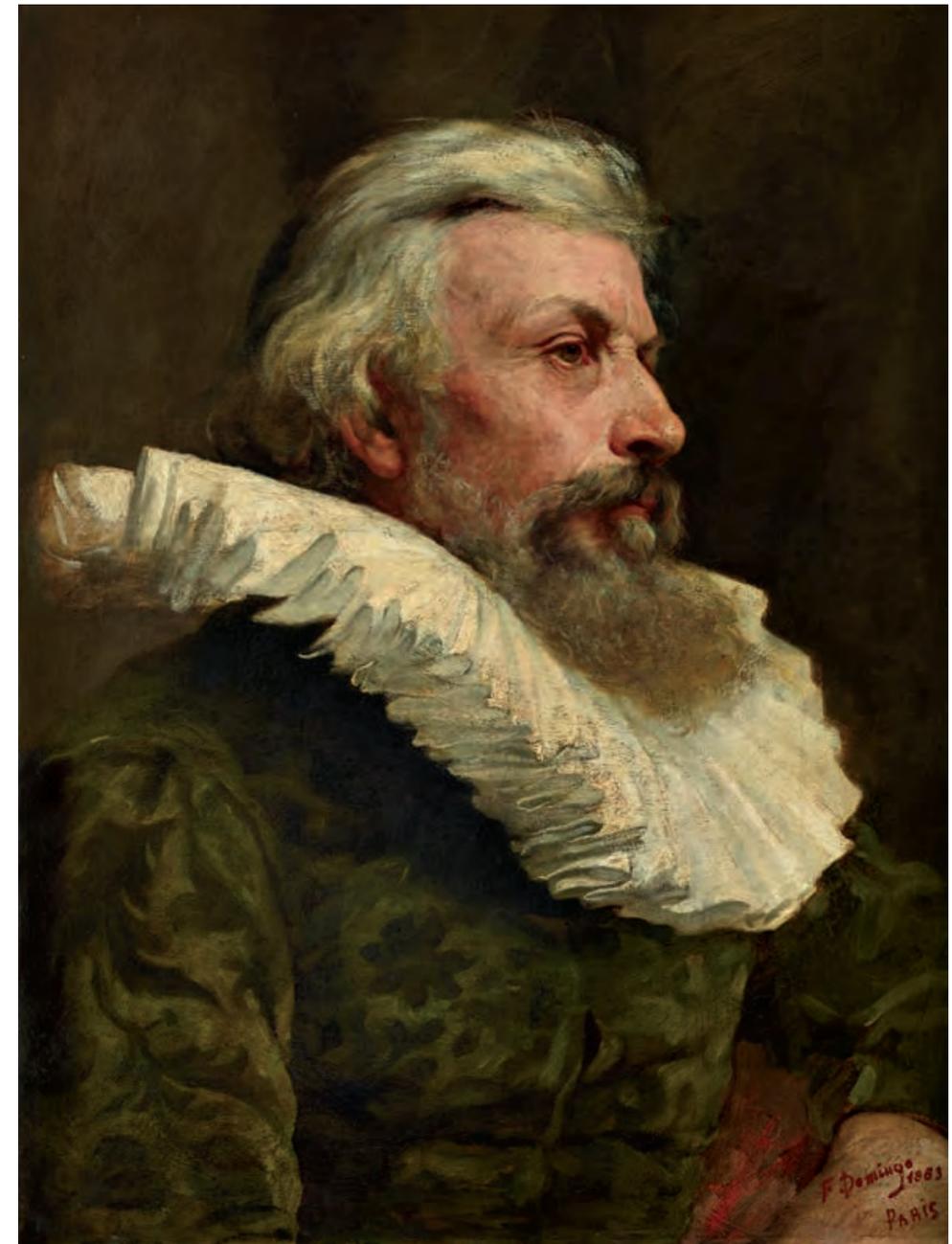
Domingo no fue un epígono del *fortunysmo*; su mérito estriba en haberse sabido introducir en un mercado importantísimo –Vanderbilt, por ejemplo, fue cliente suyo– imponiendo su propio estilo. Los formatos –*tableautins*– y los temas eran similares a los de Fortuny, pero no su factura.

La gran facilidad y perfecta técnica de Domingo le llevaron a mantenerse cómodamente en los círculos comerciales que le daban bienestar económico, mientras los artistas más inquietos de su época, los impresionistas, luchaban aun penosamente por imponer una línea estética que con el tiempo desplazaría por completo a la que Domingo siguió.

*Retrato de caballero* es la típica muestra de la pintura ochocentista con vocación museística. En la época en la que pintó este cuadro, recluso en la villa de Saint Cloud, junto al Sena, pintaba y dibujaba impremeditadamente, y su obra, que se expandía por el mundo, era cada vez menos conocida en España.

La I Guerra Mundial le obligó a regresar a su país. Se instaló en Madrid, donde ya ni Sorolla ni Benlliure consiguieron que le concedieran la medalla de honor de la Exposición Nacional. Fue, eso sí, nombrado académico de número en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1917, y Mariano Benlliure, entonces director general de Bellas Artes, patrocinó un gran homenaje a su figura en Valencia. [FF]

(1) Véase Zabala, Arturo: Texto del catálogo de la exposición *Un siglo de arte valenciano. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación Provincial. I. Los primeros pensionados: Bernardo Ferrandis, Francisco Domingo, José M<sup>o</sup>. Fenollera*. Diputación Provincial de Valencia, 1965.



Retrato de caballero

1883

Óleo sobre lienzo, 61 x 45,5 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «F. Domingo / 1883 / París»

## Aureliano de Beruete

Madrid, 1845-1912

La Virgen del Valle, Toledo  
1899

Aureliano de Beruete fue, junto a Darío de Regoyos, el paisajista español más destacado y renovador de su generación. Discípulo en 1874 de Carlos de Haes en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, conoció en 1878 a Martín Rico, que le influyó en su búsqueda de una luz intensa y de la belleza del cromatismo. Posteriormente evolucionó hacia una captación más inmediata y directa del natural en un trabajo siempre al aire libre que puede calificarse de impresionista a partir de 1903. En efecto, en esos años finales utilizó los tonos puros, las sombras coloreadas y una pincelada amplia, en la que le influyó también su conocimiento profundo de la obra de Velázquez, al que dedicó en 1898 una importante monografía.

Aunque fue un artista cosmopolita, que trabajó en Francia, Suiza y Alemania, Beruete tuvo una especial preferencia por los paisajes castellanos. Su cultura y su pertenencia a la Institución Libre de Enseñanza le predispusieron hacia el rescate estético de aquel paisaje, al que dedicó la mayor parte de su producción. *La Virgen del Valle, Toledo* es obra muy representativa de su búsqueda de los paisajes de los alrededores de las antiguas ciudades castellanas, en los que captaba la topografía accidentada del terreno junto a alguna referencia monumental e histórica, que servía para caracterizar de modo intrínsecamente unido la visión de la naturaleza y de su pasado histórico. Entre aquellas ciudades, como Segovia, Ávila, Cuenca y Toledo, fue esta última la que le atrajo en mayor medida. Allí pintó en 1875 y en 1883 y, a partir de 1894, dedicó los meses de octubre de cada año hasta su muerte para una campaña anual de trabajo en la ciudad.

El artista realizó esta obra durante su estancia de 1899, en la que realizó también *Las huertas del puente de Alcántara. Toledo, La Huerta del Caballo. Toledo, El Tajo en Toledo, El Hospital Tavera desde el río. Toledo* (las cuatro en colecciones particulares madrileñas) y dos obras tituladas *Huerta de Toledo*. Entre todas, solamente la primera de este grupo y la que aquí se estudia fueron seleccionadas para la gran exposición que tuvo lugar en 1912 poco después de su muerte, en el estudio de su amigo Joaquín Sorolla, en la que esta obra figuró con el n.º 190.

La pintura es buena muestra de un interesante periodo de transición, previa a su etapa impresionista. El santuario que aparece en el paisaje era bien conocido por Beruete, que había pintado ya en 1893 desde su atalaya un amplio panorama de la ciudad: *Vista de Toledo desde la Virgen del Valle* (colección particular). El artista escogió un punto de vista bajo en una composición que deja poca superficie de cielo, como luego haría en sus vistas de los Alpes de 1905-1907. La pintura, en verdes muy frescos y ocres, muestra un suave contraste entre la parte soleada, en la que se encuentra la ermita, obra del siglo XVII, y la que está en sombra, donde aparecen también pinceladas coloreadas, en la orientación próxima al impresionismo que su obra posterior desarrolló. [JBT]



La Virgen del Valle, Toledo

1899  
Óleo sobre lienzo, 48,5 × 79 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «A de Beruete»  
Inscripción a lápiz al dorso, en el bastidor: «1899»

### Ignacio Pinazo Camarlench

Valencia, 1849 - Godella, Valencia, 1956

Ninfas y amorcillos  
(boceto)  
1887

Las hijas del Cid  
Posterior a 1889

Retrato  
Hacia 1900

Fundador de una dinastía de artistas que no se caracterizaron por su inquietud renovadora, Ignacio Pinazo, en cambio, logró superar las restricciones academicistas que recibió de las enseñanzas oficiales limitándose a pintar según su libre instinto. Tras su obligado tributo juvenil al tema histórico y a un cierto anecdotismo italianizante, pronto depuró su pintura de anecdotismo al uso y se centró en un puro realismo directo, escueto y libre. Si hubiera que encuadrar a Pinazo en un movimiento artístico europeo de su tiempo, podría considerarse que su obra es hermana –no hija– de los impresionistas franceses. Sin embargo, es improbable que el pintor recibiera, debido al aislamiento que caracterizó su vida, influencia alguna de ellos. Pinazo es, pues, una aportación original, autóctona e independiente al arte vivo de su tiempo.

Dos de sus temas predilectos, el desnudo femenino y los niños, se unen en *Ninfas y amorcillos*, cuya perspectiva y composición parecen indicar que se trata del boceto para un plafón decorativo para un techo. Si por tipología es una obra excesivamente convencional, por su factura, en cambio, es una pieza original, de pura raíz *pinaciana*, resuelta enmarcando las manchas de color, a veces difusas, con escuetos trazos a modo de dibujo con pincel que dan forma perfecta a las figuras representadas.

Quizá por ser una excusa para ofrecer dos espléndidos desnudos femeninos, Pinazo siempre tuvo predilección especial por la obra *Las hijas del Cid*, que envió durante su etapa como pensionado en Roma a la Diputación Provincial de Valencia y que rehízo diez años después de pintarla, para tenerla siempre consigo, cuando ya estaba en plena madurez pictórica. Esta segunda versión, hoy perteneciente a la Colección Banco Santander, es más grande que la primera (medía aquella 187 × 124 cm) y puede apreciarse que la técnica ha cambiado por completo; prima ahora el trabajo de detalle, las figuras aparecen envueltas en una modelada plasticidad, el estudio de las manos y los brazos es más sintético y los pies apenas acusan el dibujo de los dedos.

También de etapa de madurez es el excelente retrato de un desconocido que atesora la Colección. En él, el realismo se expresa con una pincelada extraordinariamente vigorosa, fresca y sin vacilaciones. Aunque sin fechar, cabe situar esta obra en un tiempo próximo al del *Autorretrato con sombrero* (1901, Museo del Prado), cuando el artista había ya abandonado en los retratos –en otros géneros el abandono se produce mucho antes– cualquier residuo de convencionalismo o de prudencia pictórica, para dar paso a una expresividad abierta, ágil y, a la vez, profunda. [FF]



Las hijas del Cid

Posterior a 1889  
Óleo sobre lienzo, 206 × 153 cm

## Darío de Regoyos

Ribadesella, Asturias, 1857 - Barcelona, 1913

Sierra Nevada  
1905

Altos hornos de Bilbao  
Hacia 1908

Darío de Regoyos y Valdés nació en Ribadesella y su temprana inclinación por el arte encontró la oposición de su padre, que deseaba que estudiara Arquitectura como él. Tras su fallecimiento, y gracias a la permisividad de su madre, pudo realizar sus deseos. Desde sus primeros años como pintor formó parte activa de los movimientos finiseculares liberalizadores del arte en Bélgica y fue el único pintor español que llevó a cabo óleos simbolistas, puntillistas e impresionistas al tiempo que los impresionistas franceses, ingleses y americanos lo hacían.

Su primera formación la obtuvo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) con el profesor y pintor belga Carlos de Haes; posteriormente, su marcha en 1879 a Bruselas le permitió matricularse en la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica con el pintor Van Sevedonck y en el estudio del pintor Joseph Quinaux, que había sido a su vez profesor de Carlos de Haes, siendo Quinaux su verdadero maestro. Todo ello dio lugar a que Regoyos se desarrollara como pintor en los ambientes artísticos bruseleses, terminando por ser miembro del círculo de L'Essor (El vuelo, 1880-1883) y después del revolucionario e intransigente círculo de Les xx (1883-1894), del cual nuestro artista formó parte desde su fundación hasta su disolución. Amante y defensor del paisajismo, se enfrentó con el academicismo en España, practicando a fondo el impresionismo, el divisionismo y el simbolismo mediante su serie *La España negra*.

Sus amigos fueron los pintores Théo van Rysselberghe, James Ensor, James Abbott McNeill Whistler, Camille Pissarro, Paul Signac y Maximilien Luce, y ya en España el compositor Isaac Albéniz y el violinista y director de orquesta Enrique Fernández Arbós. Además, en el mundo de las letras tuvo gran amistad con Émile Verhaeren, Georges Rodenbach y Maurice Maeterlinck, Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Ramiro de Maeztu. Pero los artistas que más influyeron en su obra fueron Van Rysselberghe, Pissarro y el poeta Verhaeren, siendo su gran virtud la justeza en el color, así como la composición en sus paisajes, nocturnos y efectos de luz.

Hasta el año 1890, estuvo exponiendo siempre en Francia, Bélgica y Holanda, y a partir de ese año lo hizo además en Madrid, Barcelona, Bilbao y San Sebastián, entre otros lugares.

Pintor viajero, en 1905 se desplazó con Pío Baroja a Córdoba y después lo hizo a Ronda y Málaga, terminando en el mes de febrero en Granada. De este viaje procede la obra *Sierra Nevada*, en la que recoge llena de color una vista de Granada que roza el fauvismo por su colorido. En el centro de la escena se representa el puente de Las Angustias (posiblemente desaparecido), bajo el cual discurre sinuosamente el río Darro. Tanto sobre él como en la calle colindante aparecen figuras humanas que muestran la actividad cotidiana en esa zona. Detrás, y como fondo, la sierra parcialmente cubierta de nieve completa la sensación de frío. Regoyos regaló esta obra a su íntimo amigo el pintor belga Théo van Rysselberghe en recuerdo a los viajes que hicieron juntos por España, firmándola y titulándola entonces con pincel al dorso sobre la tabla. Tras el fallecimiento de ambos artistas, esta obra regresó a nuestro país, pasando a formar parte de esta colección.

Durante la estancia de Regoyos en Bilbao en 1908, cuando residía en la calle Espartero n.º 22-3º, llevó a cabo diversas obras, entre las que se encuentra *Altos hornos de Bilbao*, que recoge un atardecer donde la factura rápida y el colorido son dominantes. En ella contrasta la tranquilidad del paseo ribereño con la actividad frenética de las industrias situadas en la otra orilla, con todas sus chimeneas humeantes. Para resaltar más este contraste, situó a dos personas conversando sin otra presencia que las acompañe. Regoyos muestra en esta obra su madurez como pintor y su sensibilidad para captar la luz. Esta combinación de paisaje con figura humana es frecuente en sus obras. [JSN]



Altos hornos de Bilbao

Hacia 1908  
Óleo sobre tablex, 26,5 × 35 cm  
Firmada en la zona inferior izquierda: «Regoyos»

## Francesc Gimeno

Tortosa, Tarragona, 1858 - Barcelona, 1927

Plaça del Rei  
1896

Carrer de la Noguera des  
del carrer de Balmes  
1927

Francesc Gimeno Arasa fue un hombre sencillo, que confesaba encontrarse mejor en el campo que en Barcelona y que declaraba sin rubor su falta de fe en París. El afán de ampliar horizontes, patente en casi todos los artistas de su generación, no le llevó ni a París ni a Roma, sino a Madrid (1884-1887), donde descubrió a Velázquez y tuvo la suerte de conocer al belga Carlos de Haes. Vivió luego en Barcelona, Torroella de Montgrí y Llançà, y de nuevo en Barcelona (1889), donde estuvo al margen de las *festes modernistas* de Sitges y de las tertulias de Els Quatre Gats, dedicándose, para subsistir, a la pintura decorativa, que alternaba con su obra exigente, de escasa trascendencia pública. Gimeno fue un autodidacta que siguió el camino de la pintura de caballete solo gracias a una gran vocación. Inquieto e individualista, se forjó desordenadamente una cultura a base de lecturas positivistas e intereses vagamente artísticos. Llevó una vida callada y apartada, residiendo en Sant Gervasi de Cassoles, municipio que se incorporaría a Barcelona en 1897.

Su pintura transcurre al margen de cualquier «ismo», aunque hay que situarla lógicamente en el amplio espectro del postimpresionismo. Su realismo, crudo, sincero y directo, estaba muy próximo al que los combativos artistas postmodernistas trataban de imponer. Su modo de captar la realidad con una pincelada segura y a veces violenta, su virtuosismo para plasmar la luz como muy pocos de sus contemporáneos y su espontánea subjetividad otorgan a su estilo un frecuente parentesco con un cierto expresionismo.

Gimeno es un épico de las cosas irrelevantes, cotidianas, populares, del suburbio –lo que le hermana con los jóvenes de la *Colla del Safrá*–, y de estos temas despreciados por muchos es capaz de extraer una insospechada plasticidad.

*Plaça del Rei* [Plaza del Rey] pertenece a una de sus épocas más creativas. Representa esta plaza barcelonesa vista desde las antiguas escaleras de acceso al Palacio Real Mayor, junto a la capilla de Santa Águeda, construida básicamente por Jaime II en el primer cuarto del siglo XIV, aunque completada posteriormente. A mano derecha del lienzo aparece la fuente neogótica construida por el maestro de obras Josep Mas Vila en 1853 y derribada en 1935. Se trata de un tema repetido en la obra gimeniana.

*Carrer de la Noguera des del carrer de Balmes* [Calle Noguera desde la calle Balmes] es la última obra de Gimeno según atestigua un documento fijado al dorso del cuadro, firmado por Francisco Sans Gimeno, nieto del artista, y fechado en junio de 1968 y, sin embargo, conserva plenamente el vigor y la frescura habituales en el pintor. En ella plasma la calle del antiguo pueblo de Sant Gervasi de Cassoles, en la que vivió y murió, llamada hoy del Pintor Gimeno. [FF]



Carrer de la Noguera des del carrer de Balmes

1927  
Óleo sobre lienzo, 93 × 98 cm

**Gonzalo Bilbao**  
Sevilla, 1860-1938

El bautizo  
Hacia 1920

El viático (Toledo)  
1922

Gonzalo Bilbao es uno de los pintores españoles más destacados de la generación del naturalismo, estilo bien representado por sus obras de las dos últimas décadas del siglo XIX y de los primeros años del siglo XX. Después su pintura evolucionó hacia una luminosidad muy acusada, con colores muy vivos y una ejecución rápida, de pincelada muy suelta, en obras muy a menudo realizadas al aire libre.

Una buena muestra son los dos lienzos de la Colección Banco Santander, representativos de su madurez y que ilustran la predilección de su autor por los motivos costumbristas relacionados con ceremonias religiosas al aire libre. *El bautizo* se ambienta en el campo situado ante un templo románico que puede identificarse con la iglesia de San Pedro en la localidad de Châteauneuf-sur-Charente, cerca de Cognac, en el Poitou-Charentes. El artista, casado en 1904 con María Roy Lhardy, hija de un banquero francés, prodigó a partir de entonces sus viajes al país vecino y pintó varias obras en esta localidad, entre ellas otra, en colección particular, que representaba este mismo templo. La pintura aún el estudio de luz filtrada a través del ramaje de los árboles, con el interés costumbrista patente en la presencia de las tocas blancas de las mujeres, propias de aquella región.

*El viático (Toledo)* representa una ceremonia justamente opuesta a la anterior, en este caso localizada en la toledana plaza de San Lucas, dejando al fondo a la derecha el callejón de Doctrinos, en la parte suroriental de la ciudad. Pueden identificarse a la izquierda los muros y el portal de entrada al atrio, antiguo cementerio, y la torre mudéjar, cuya parte superior había sido rehecha en el siglo XIX, de la iglesia de San Lucas. En segundo término puede verse el Cigarral de San Lucas y los árboles del desaparecido colegio de Doctrinos, orfanato municipal que se había demolido a mediados del siglo XIX. Como a muchos otros artistas de aquella centuria, la ciudad fascinó al artista y a partir de un viaje muy temprano en 1876 pintó allí en numerosas ocasiones. En ese interés por Toledo y por la soltura de la pincelada y en el empeño de captar el peculiar carácter de la atmósfera y de la luz de la ciudad, aquí a través de una pincelada muy dinámica con vivo colorido, hay algunos puntos en contacto con la obra de Aureliano de Beruete. Este representó, en un cuadro perteneciente a esta misma colección, la ermita de la Virgen del Valle que se ve aquí al fondo, así como también el mismo templo de San Lucas en una obra del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. Sin embargo, la aproximación de Bilbao resulta siempre más pintoresca y tiene mayor protagonismo la escena representada, con figuras de canon corto y contornos redondeados muy características de esta época del artista. [JBT]



El bautizo

Hacia 1920  
Óleo sobre lienzo, 65 x 96 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «G. Bilbao»  
Inscripción a lápiz al dorso, en el bastidor: «El bautizo (Toledo)»

## Santiago Rusiñol

Barcelona, 1861 - Aranjuez, Madrid, 1931

Barcas en el Sena  
Hacia 1894

El claustro de Sant Benet  
de Bages  
1907

Paseo de los plátanos  
1916

Sendero en un parque  
Hacia 1920-1925

Santiago Rusiñol nació en Barcelona el 25 de febrero de 1861 en el seno de una familia de fabricantes textiles. Huérfano desde muy joven, se crió junto a su abuelo, que trató de encarrilarlo hacia el negocio familiar. Rusiñol, sin embargo, alternó esta obligación con las clases nocturnas en la academia de pintura de Tomás Moragas. A partir de entonces concurre a diversas exposiciones y pronto inició la que sería su fecunda carrera literaria. En esta época comienza su vinculación con la revista *L'Avens*, luego *L'Avenç*, a través de la cual un grupo de jóvenes intelectuales puso en circulación el concepto de modernismo.

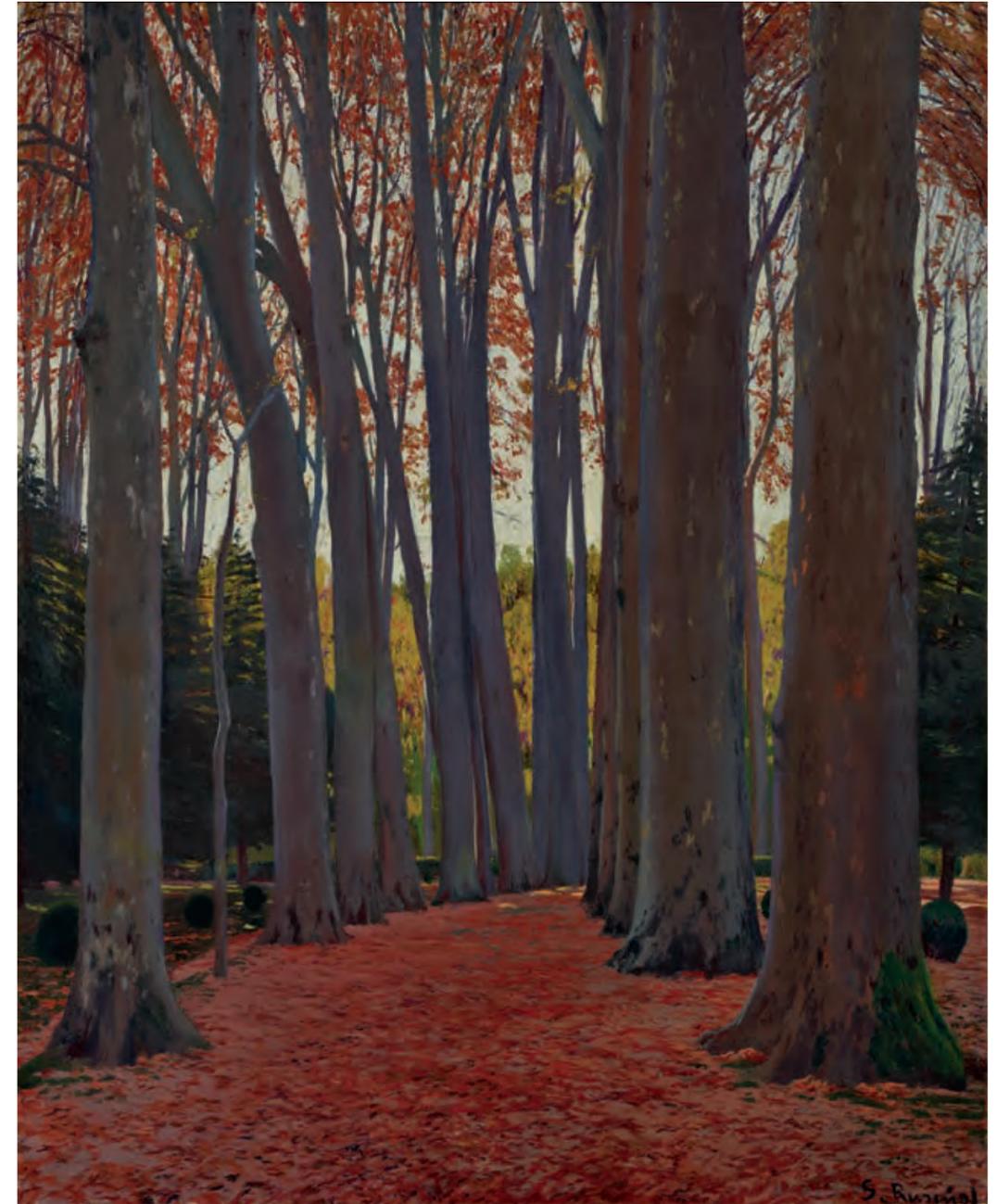
Casado en 1886, abandonó unos años a su mujer y a su hija para dedicarse a la vida bohemia. Tras una primera estancia en París con el escultor Enric Clarasó, poco después de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, realizó un viaje en carro por Cataluña con Ramón Casas. En 1890 ambos artistas se reencontrarían en París, conviviendo en el Moulin de la Galette, en Montmartre. Un poco menos osado e impresionista que Casas, su pintura obtiene una mejor acogida por parte de la crítica conservadora que la de aquel en su primera exposición conjunta en Barcelona (Sala Parés, 1890). Un año más tarde, Rusiñol descubrió Sitges, donde organizó una serie de festivales que se convirtieron en hitos del movimiento modernista hispánico.

A raíz de una nueva estancia de Rusiñol en París (1894), su modernismo pasó de ser sinónimo de naturalismo-impresionismo a serlo de simbolismo: la influencia de la pintura de Botticelli, «descubierta» en París e Italia ese mismo año, y la necesidad de idealizar una realidad demasiado tenebrosa a causa de los últimos atentados anarquistas, le llevaron a la defensa de un arte preciosista, decadentista y medievalizante. De esta tercera etapa en la capital francesa posiblemente sea *Barcas en el Sena*, claro exponente todavía de su típico impresionismo gris y comedido.

Al comprar la familia de su gran amigo el pintor Ramón Casas el monasterio románico de Sant Benet de Bages, cerca de Manresa, Rusiñol pintó este claustro en 1907, así como un par de óleos más por lo menos. Era la época en que tanto Rusiñol como Casas estaban dejando algo de lado las inquietudes modernistas que marcaron su transcendental eclosión años atrás, pero mantenían una competencia técnica absoluta. De hecho, no era la primera vez que Rusiñol pintaba aquel monumento, pues en 1889 ya había realizado un óleo de este tema.

Tras un viaje a Granada en 1898, su obra pictórica se había centrado en la temática de los jardines, a través de los cuales se canalizaron el concepto simbolista que había abrazado ya definitivamente y su aversión al paisaje en su estado natural, que posponía casi siempre al paisaje reformado por el hombre. *Paseo de los plátanos* y *Sendero en un parque* son buenos ejemplos de ello. En el primero, pinta los Jardines de Aranjuez, uno de sus motivos pictóricos predilectos desde que los descubrió en 1898, llegando a ser nombrado por Alfonso XIII jardinero honorario mayor de los Reales Jardines de Aranjuez. La potente presencia de los altos plátanos, el juego de las verticales de sus gruesos troncos, el evocador tema del camino que avanza hacia la lejanía, tan caro al pintor, hacen de esta obra una de las más logradas y contundentes del artista.

*Sendero en un parque* parece algo posterior por su factura, si bien se trata de una obra sin fechar. En ella, Rusiñol se recrea en la regular colocación de los árboles que protagonizan la composición, afrontándolos de la manera más simétrica posible sin dejar por ello de mantenerse en una tesitura eminentemente realista. [FF]



Paseo de los plátanos

1916  
Óleo sobre lienzo, 124 × 102 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «S. Rusiñol»

José Gómez-Acebo y  
Cortina, III marqués  
de Cortina  
1927

### Mariano Benlliure

Valencia, 1862 - Madrid, 1947

Mariano Benlliure recibió en 1927 el encargo del Consejo de Administración del Banco Español de Crédito –entidad fundada en 1902–, de realizar un busto de su recién nombrado presidente, José Gómez-Acebo y Cortina. Fue publicado en 1947 en la monografía esencial que sobre la obra de Benlliure editó Carmen de Quevedo Pessanha, quien señala que «fue regalado al marqués de Cortina».

Se conserva la escayola de este busto, expuesta en el Museo Mariano Benlliure de Crevillente, una de las obras que posiblemente el maestro conservaba en su estudio y que más tarde donó junto con una amplia representación de su producción.

Benlliure, una de las figuras cumbres de la escultura –arte en el que destacó tanto por su excepcional calidad artística como por el dominio de todos los materiales–, tuvo una especial capacidad para modelar retratos de busto. En los años veinte, en la cima de su carrera, contaba con encargos de toda la sociedad española, desde la familia real, con la que tuvo una estrecha relación de amistad, y la nobleza, hasta el mundo de la política, de la cultura y el arte, junto con comisiones oficiales especialmente de monumentos públicos y funerarios que realizaba en su casa-estudio en la calle José Abascal de Madrid. Su obra se ha puesto particularmente en valor en 2013 con la exposición *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, que tuvo lugar en Madrid y Valencia, y su producción tan versátil y polifacética, se estudia y difunde, muy especialmente, a través de la Fundación Mariano Benlliure, con sede en Madrid.

En la década de los veinte modeló los bustos con mucha libertad, dejando de lado los detalles preciosistas, insinuando la vestimenta con formas suaves y grandes planos de factura muy táctil, para centrarse en la psicología del retratado, y en especial en la mirada, una de las partes más difíciles de resolver en escultura y que Benlliure trabajó con maestría. Utilizó, a partir del modelo del busto de Alfonso XIII conservado en la embajada de España en París y realizado tres años antes, el recurso compositivo de la capa o gabán sobre los hombros para envolver la figura, y esculpir busto y pedestal en una única pieza. En 1931, y en la misma línea estética mencionada, firmaría una serie de bustos por encargo del mecenas Archer Milton Huntington para la galería de españoles ilustres en la Hispanic Society de Nueva York, como los del conde de Romanones o del II marqués de la Vega Inclán, entre otros.

José Gómez-Acebo (1860-1932) fue un abogado especializado en temas económicos, político y empresario español, diputado desde 1901 y, más tarde, senador, que llegó a ser ministro de Fomento y después de Marina durante los gobiernos de Romanones y Maura en 1918 y en 1921. Tuvo varios cargos en el Banco Español de Crédito, y fue nombrado su cuarto presidente, desde 1927 hasta su fallecimiento, dejando una impronta muy personal en su gestión. En los mismos años, y también hasta su muerte, compartió esta responsabilidad con la presidencia de la Compañía Arrendataria del Monopolio del Petróleo (CAMPSA). Heredó el título de marqués de Cortina en 1908. [LA]



José Gómez-Acebo y Cortina, III marqués de Cortina

1927  
Mármol, 69 × 77 × 51,5 cm  
Firmado y fechado: «M. Benlliure / 1927»  
Inscripción en el frente: «MARQUÉS DE CORTINA / PRESIDENTE DEL BANCO / ESPAÑOL DE CRÉDITO»

## Joaquín Sorolla

Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923

Retrato de Agustín  
Otermín  
1892

Retrato  
1899

Baile en el café  
Novedades de Sevilla  
1914

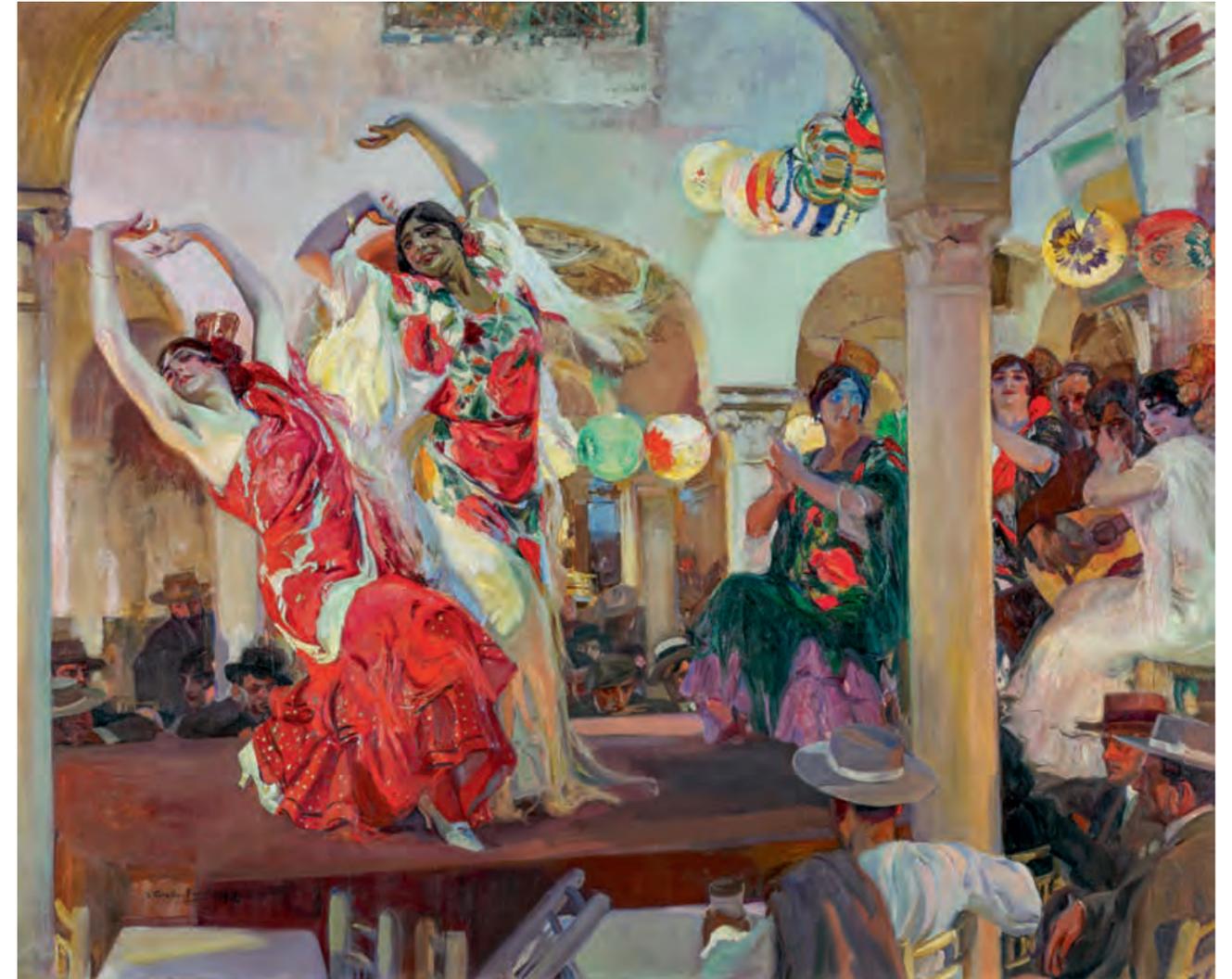
Niños buscando mariscos  
1919

Formado a partir de 1878 en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, en 1885 Joaquín Sorolla consiguió una pensión para continuar sus estudios en Italia, residiendo en Asís, desde donde viaja también a París. A partir de 1889 se establece en Madrid junto a su esposa Clotilde García del Castillo.

Ya en 1884 había participado por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes, pero no será hasta 1892 cuando consiga los primeros éxitos en este certamen. En esta edición presentó, entre otras obras, el *Retrato de Agustín Otermín*, en el que Sorolla pinta a su discípulo: pintor pintado pintando, metalenguaje en el lienzo que nos convierte en *voyeurs* en el estudio del pintor. Con unos quinientos cincuenta retratos individuales de mano de Sorolla, no cabe duda de que esta es una de sus facetas más características, que si bien no era su género favorito, le valió fama y prestigio. El otro retrato de mano de Sorolla que posee la Colección Banco Santander no sabemos con seguridad a quién representa, aunque según las últimas investigaciones podría tratarse de Manuel Escrivá de Romani, conde de Casal. Esta incertidumbre, o el hecho de que la obra esté inacabada, no le restan fuerza y personalidad, más bien revelan aún mejor el estilo de Sorolla como retratista. En la pincelada suelta y la falta de fondo, se hace más patente la impronta que en este género le dejó Velázquez, maestro del maestro.

En 1900 Sorolla consigue el Grand Prix del Salón de París, y en 1901 la medalla de honor en la Exposición Nacional de Madrid. A partir de entonces sus éxitos serán incontables, destacando sus exposiciones individuales en París, Berlín, Düsseldorf, Colonia, Londres, Nueva York, Buffalo, Boston, Chicago y San Luis. Reflejo de estos éxitos son algunos encargos, como el de 1913 de Thomas F. Ryan, magnate y coleccionista norteamericano que le solicita dos cuadros, uno de ellos, «de fuerza»<sup>1</sup>, *Baile en el café Novedades de Sevilla*. Pintado seguramente en su estudio de Madrid, basando la composición en los dibujos que hizo en Sevilla en el Café de la Campana, en tres estudios que se conservan en el Museo Sorolla y en un cuadro anterior *-Dos gitanas-*, este lienzo transmite la fuerza de la que hablaba Sorolla y el sabor andaluz.

Pero el gran encargo que recibió Sorolla fue el de Archer M. Huntington de decorar la biblioteca de la Hispanic Society of America (Nueva York). Terminado el último panel de su *Visión de España*, entre julio y septiembre de 1919, Sorolla viaja a Ibiza, donde pinta *Niños buscando mariscos*. En él, como en las escenas de Jávea de 1905, representa el mar agitado entre rocas que enmarcan figuras infantiles. Un atrevido contrapicado le permite jugar con las distintas tonalidades del agua y el reflejo de la luz en la piel de los niños, efectos que Sorolla había perfeccionado a lo largo de su carrera y que popularizaron su pintura. [MRS]



Baile en el café Novedades de Sevilla

1914  
Óleo sobre lienzo, 245 × 295 cm  
Firmado en la zona inferior izquierda: «J. Sorolla Bastida 1914»

(1) Carta de Sorolla a Clotilde CFS/1069.



Niños buscando mariscos

1919

Óleo sobre lienzo, 64 × 96 cm

Firmado y fechado en la zona inferior derecha: «J Sorolla / 1919»

### Francisco Iturrino

Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924

Manolas  
Hacia 1910

Francisco Iturrino fue el pintor más original de su generación. Solo un año más joven que Sorolla, expuso en 1901 con Picasso en la galería de Ambroise Vollard y su pintura se aproximó luego a la de Matisse, con quien estuvo en Andalucía y Marruecos a principios de la segunda década del siglo. Ya unos años antes su obra revela frescura y vivacidad del color en composiciones pobladas por muchachas, en ocasiones desnudas, otras veces vestidas, como en este caso, con chales y mantones de vivo cromatismo realzado por las flores sujetas a sus cabellos. Como a menudo ocurre en las obras del artista, la escena da una impresión de gran vivacidad. Las figuras ocupan la mayor parte de la obra sin aparente orden compositivo y están cortadas por los bordes del lienzo según era frecuente en las obras de Degas y Matisse, entre otros artistas.

En *Manolas* representa una feria en cuyo primer término un grupo de mujeres rodea a la que baila acompañándose de las castañuelas que ella misma toca y de las palmas que da otra de las mujeres, de perfil oriental. Aunque aparecen algunos hombres tocados con sombreros, sus rostros apenas son visibles, de modo que el elemento femenino domina absolutamente, igual que ocurre en otras composiciones. Unamuno se refirió a sus «mujeres no desnudas sino desvestidas, transparentando las carnes bajo las telas». El temperamento franco y directo de Iturrino le libró de extremar la nota castiza y de anteponer otros valores que no fueran los puramente plásticos a cualquier otro énfasis en contenidos raciales o literarios como hicieron sus compañeros de generación. Su pintura captó con espontaneidad inmediata la sensualidad de lo visible, de ahí que el motivo de jóvenes muchachas se convirtiera en el predilecto del artista por sí mismo y no como soporte de una eventual interpretación ulterior al puro hecho pictórico.

Los tonos claros de esta obra son los mismos que alabó Guillaume Apollinaire en las telas de bañistas, cigarreras, gitanas y bailarinas que expuso en el Salón de Otoño de París de 1911, donde fueron consideradas «lo más luminoso que sin duda ha producido la pintura española». Su tratamiento diáfano y decorativo del color le hacía ser fácilmente comprendido por el ámbito francés, que identificaba, sin embargo, sus peculiaridades españolas en la elección de sus temas.

A pesar del gran número de figuras no hay impresión de abigarramiento, sino de plenitud y vitalidad, debido a que el color es diáfano, con grandes áreas en blanco que dejan respirar a las figuras, y la materia ligera, hasta el punto de que en algunas zonas parece acuarelada. Esto permite al artista mostrar el efecto de sus grafismos ligeros en los flecos de los mantones y en su misma ornamentación. El color se explaya con libertad en las manchas del mantón de la muchacha que está en pie a la derecha. En cambio, la que está sentada a la izquierda con el abanico y el brazo alzado de la que baila revelan un sentido constructivo, que parece relacionarse con las obras de Robert Delaunay. Al fondo a la izquierda, el tratamiento del paisaje, recuerda a los *passages* de Cézanne, pintor que influyó decisivamente en Iturrino. [JBT]



Manolas

Hacia 1910  
Óleo sobre lienzo, 114 × 141 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «F. Iturrino»

**Ramón Casas**  
Barcelona, 1866-1932

Montserrat Casas  
1888

*Dona rera persiana*  
Hacia 1890

Montserrat Casas de Nieto en traje de noche  
1904

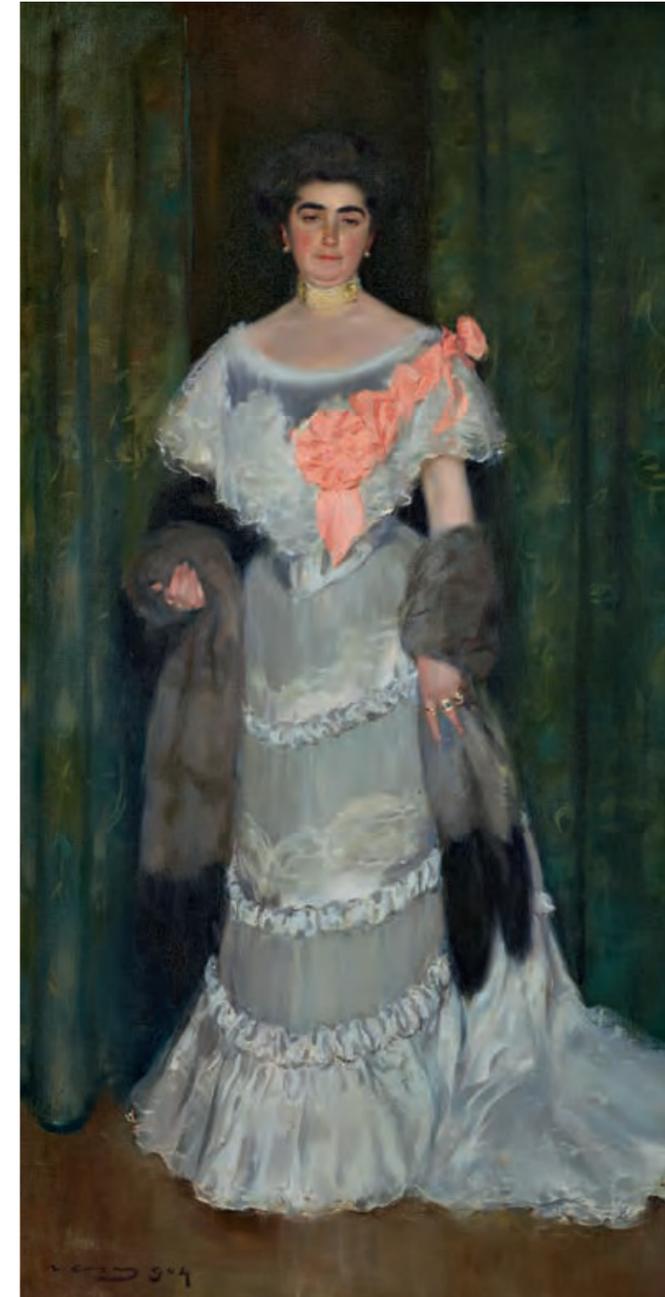
Ramón Casas nació en Barcelona en el seno de una familia acomodada. Su temprana inclinación hacia el arte no encontró oposición en su padre, un indiano aventurero que se había enriquecido en Cuba. Muy joven fue discípulo aventajado del pintor y decorador barcelonés Joan Vicens, al tiempo que se relacionaba con el incipiente grupo de intelectuales que editaría la revista *L'Avenç*, donde publicaría su primer dibujo en 1881. Ese mismo año se estableció en París, donde fue alumno del prestigioso retratista académico Carolus-Durand y pudo conocer la joven escuela impresionista francesa.

La influencia de Carolus-Durand es evidente en el retrato que realizó en 1888 a su hermana mayor, Montserrat Casas: gran retrato femenino vertical, aunque de pincelada más suelta, como acusando ya un influjo impresionista que aún tardaría un par de años en declararse abiertamente en su pintura. Se trata de una pieza pintada en un breve periodo barcelonés que media entre un viaje poco relevante a París en verano de 1887 y un pintoresco recorrido en carro por Cataluña efectuado con Santiago Rusiñol en 1889. Un año más tarde se reencontraría con él en el Moulin de la Galette de París, donde comenzaron una serie de colaboraciones y la mejor etapa pictórica de ambos artistas.

De la estancia conjunta de Casas y Rusiñol en Montmartre es la pequeña obra *Dona rera persiana* [Mujer detrás de una persiana], en la que destaca la concepción «fotográfica» y el gusto por el abocetamiento de la factura que tanto debía a la influencia de Degas o Whistler y que tanto le censuró la crítica conservadora de la época.

A pesar de sus detractores, la exhibición de obras de Casas y Rusiñol en 1891 en la Exposición General de Bellas Artes organizada en la Sala Parés de Barcelona, fue el gran impacto del modernismo pictórico en Cataluña y les consagró como los líderes de la escuela moderna. Pronto, sus extraordinarios retratos al carboncillo, sus carteles y murales trascendieron con éxito al extranjero.

De esta época de grandes triunfos y gran participación en las tertulias de Els Quatre Gats –la cervecería en la que se dieron cita todos los grandes intelectuales del modernismo y postmodernismo entre 1897 y 1903– es un segundo retrato que realizó a su hermana Montserrat. Se trata de la obra más importante de su etapa de madurez, poco antes seguramente de su breve etapa madrileña (1904), en la que, siendo ya un retratista muy cotizado, pintara a Alfonso XIII. [FF]



Montserrat Casas de Nieto en traje de noche

1904  
Óleo sobre lienzo, 198 x 101 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «R. Casas 1904»

## Hermen Anglada Camarasa

Barcelona, 1871 - Port de Pollença, Mallorca, 1959

Bailarina de can-can  
Hacia 1900-1901

Apunte de un grupo  
de caballos  
Hacia 1900-1901

Cabeza de caballo  
Hacia 1900-1901

Caballo y carro  
Hacia 1900-1901

Grupa de caballo  
Hacia 1900-1901

Apuntes de caballo y de  
una cabeza de caballo  
Hacia 1900-1901

Anca de caballo  
Hacia 1900-1901

Apunte de caballo  
Hacia 1900-1901

Valenciana de espaldas  
Hacia 1904

Valenciana tapándose la  
cara con un abanico  
Hacia 1904

Ramas  
Hacia 1920-25

Ramas  
Hacia 1920-25

Hermen Anglada Camarasa, discípulo en Barcelona de Tomás Moragas y Modest Urgell, marchó a París en 1894 y allí se estableció, llegando a adoptar la nacionalidad francesa. Fue básicamente un pintor con un extraordinario dominio de la pasta pictórica y el color, con el que obtenía efectos e irisaciones sorprendentes. Esta característica esencial en su personalidad artística ha ocultado su actividad de dibujante fuera de serie, a lo que ha contribuido la escasísima difusión de sus dibujos, que en su mayor parte siguen, casi desconocidos, en el poder de los herederos del artista y en CaixaForum Palma (Palma de Mallorca).

Los cuatro dibujos de bailarinas de la Colección Banco Santander, ejemplo de los que el artista solía tomar del natural en sus salidas nocturnas parisinas, nos muestran un Anglada insólito: directo, espontáneo, gran sintetizador de formas y excelente captador de movimientos, cualidades que él posponía voluntariamente en sus cuadros, en los que buscaba, ante todo, un original decorativismo y un virtuosismo compositivo. Con óleos de este tipo consiguió un prestigio internacional extraordinario, que se tradujo en continuas exposiciones de sus obras en París y Bélgica, Alemania, Inglaterra, Italia, Austria y también –aunque poco– en su Barcelona natal, hasta 1914, año en que abandona París y se establece en Port de Pollença (Mallorca).

De la misma época es la serie de apuntes y dibujos de caballos –no corceles de hipódromo, sino más bien percherones urbanos–. A partir de apuntes como estos el artista realizó óleos importantes. Alguno, como en el caso de *Grupa de caballo*, también los utilizaría en su etapa siguiente, aún en París, centrada en temas valencianos.

En verano de 1904 realizaría un viaje a Valencia, tras el cual empezó a trabajar sobre temas populares valencianos. Anglada no se acercó, sin embargo, a esta temática con el espíritu «regionalista» convencional que informa la obra de varios de sus contemporáneos españoles, como Sotomayor, Hermoso, Chicharro, Rodríguez-Acosta o el propio Zuloaga. Anglada tomó como pretexto el brillante colorido de los vestidos huertanos para crear grandes superficies cromáticas, estilizando los temas en una línea paralela al decorativismo folklórico cultivado por un importante sector del arte ruso coetáneo. Es oportuno señalar la comunión existente entre la estética de Anglada y la de artistas rusos, que se plasma en la confesada admiración que por Anglada tenían hombres como Kandinsky, Gorky o Meyerhold, y en la pasión del pintor catalán por la nueva música de Stravinsky.

Ya instalado en Mallorca, en 1914, Anglada siguió cultivando el mismo estilo que en París, solo que ahora cambió sus temas-pretexto por otros más próximos a la realidad vital del momento: paisajes, marinas, rocas y árboles mallorquines son captados, reinterpretados y compuestos por el artista en numerosos óleos que conquistarían para el pintor un gran renombre, singularmente en los Estados Unidos de América, a través del Carnegie Institute de Pittsburgh, que consiguió la colaboración de Anglada –no sin resistencia por parte de este, extrañamente retraído en su refugio mallorquín– en el año 1924. [FF]



Bailarina de can-can

Hacia 1900-1901  
Carboncillo y clarión sobre papel, 23,5 × 18,3 cm  
Firmado en tinta en la zona inferior izquierda:  
«H. Anglada Camarasa»

Bailarina de can-can

Hacia 1900-1901  
Carboncillo y clarión sobre papel, 25,5 × 19,7 cm  
Firmado en tinta en la zona inferior derecha:  
«H. Anglada Camarasa»

Bailarina de can-can

Hacia 1900-1901  
Carboncillo y clarión sobre papel, 23 × 18 cm  
Firmado en tinta en la zona inferior izquierda:  
«H. Anglada Camarasa»

Bailarina de can-can

Hacia 1900-1901  
Carboncillo y clarión sobre papel, 23 × 18 cm  
Firmado en tinta en la zona inferior izquierda:  
«H. Anglada Camarasa»

### Manolo Hugué (Manuel Martínez Hugué)

Barcelona, 1872 - Caldes de Montbui, Barcelona, 1945

El violinista Costa  
Hacia 1935

El postmodernismo significó, entre muchas cosas, la incorporación al arte catalán de algunos elementos de lo que en términos sociológicos se calificaría de subproletariado. Hombres de formación atípica y asistemática –aunque artistas natos–, socialmente oscuros, se sumaban a los grupos artísticos más significativos de su generación. Uno de los ejemplos más destacado fue el caso de Manolo Hugué. Se formó en la calle y siguió esporádicamente cursos en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona –la *Llotja*–, aunque su verdadero maestro fue el hoy absolutamente olvidado escultor Antoni Bofill i Conill. Tuvo empleos relacionados con su vocación artística: trabajos decorativos públicos o de auxiliar del taller de Eusebi Arnau o de la fundición Masriera y Campins.

A finales de la década de 1890 había adquirido ya cierta notoriedad, de la que son pruebas el premio que ofreció Els Quatre Gats al mejor autor de una pieza escénica sobre la magia (1899), o el hecho de que Ramón Casas le incluyera en su galería de retratos de personajes coetáneos que expuso en 1899.

Tras un periodo en París, Barcelona y Arenys de Munt (Barcelona), se estableció de 1919 a 1927 en Ceret (Francia). Fue entonces cuando, buscando un clima apropiado para su poliartritis, se instala definitivamente en Caldes de Montbui, desde donde siguió realizando exposiciones.

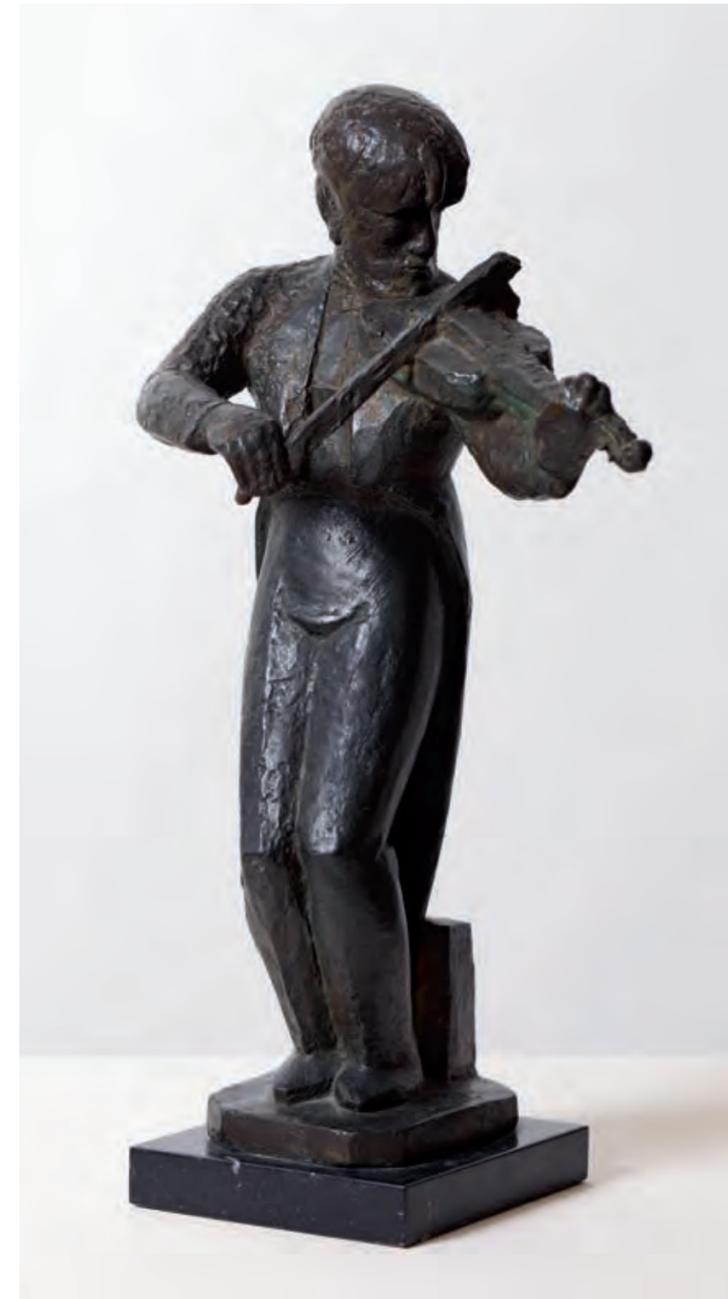
La obra de Hugué, integrada básicamente por esculturas de tamaño manejable, en la que se mezclan los toreros con las afroditas y las manolas con las bacantes, entronca con el *noucentisme* catalán más auténtico y es desigual pero sincera, alcanzando a menudo hallazgos muy valiosos. Se basa siempre en el clasicismo, un clasicismo temperado por su sabiduría de hombre del pueblo que ha alcanzado una cultura sólidamente asumida.

*El violinista Costa* es la típica estatuilla de Hugué que esquematiza la figura del violinista catalán Francesc Costa, cuyo estilo fogoso y desgarrado, y su físico, feo, picado de viruela y despeinado, hacían de él un personaje con gran carácter, que tentó a numerosos artistas plásticos –aparte del propio Hugué, que hizo también de él un excelente busto en 1935<sup>1</sup>– como Ramón Casas, Valentín de Zubiaurre o Xavier Nogués, entre otros muchos.

La datación de esta pieza es desconocida, pero por su estilo podemos situarla, sin duda, en la etapa de madurez, cuando ya se había reinstalado en Cataluña, donde tendría ocasión de tratar al violinista. A falta de otro dato más concluyente, apuntaría que puede ser contemporáneo del busto ya citado.

Hugué fue no solo un escultor importante, sino también un pintor notable de raigambre fauvista. Pero tal vez por encima de todo fue un personaje extraordinariamente sugestivo. Su personalidad, enormemente vital, cristalizó en una particular filosofía de la vida entre culta y popular, entre trascendente y socarrona. [FF]

(1) Así lo fecha Rafael Benet en su libro *El escultor Manolo Hugué* (Argos, Barcelona, 1942), que, por su proximidad cronológica a la fecha reseñada y por haber tratado su autor directamente al escultor durante su realización, nos da un año más creíble que el de 1939-1940, propuesto por M. Blanch (op. cit.), lám. 215, que en su propuesta no rebata la anterior.



El violinista Costa

Hacia 1935  
Bronce, 33 × 20 × 9 cm  
Firmado en superficie izquierda de la base: «Manolo»  
Inscripción al dorso de la base: «Fundación Becchini»

**Evaristo Valle**  
Gijón, Asturias, 1873-1951

Vagabundos  
Hacia 1922

Evaristo Valle comenzó a pintar en Puerto Rico en 1883 bajo la dirección de su padre, magistrado de la Audiencia de la isla, quien había cursado estudios artísticos en la Escuela de Dibujo de Oviedo. En tres estancias discontinuas entre 1898 y 1911 residió en París, donde transitó como autodidacta entre el postimpresionismo, el modernismo, el simbolismo y el pre-expresionismo, influencias que, sin obviar otras posteriores, permanecerían en su obra hasta el final de su vida. En 1911 una crisis de agorafobia le recluyó en Gijón, donde durante la década de 1910 realizó una reelaboración personal de las corrientes de vanguardia europea. Entre 1920 y 1930 su tendencia hacia el documentalismo y el carácter profundamente local de sus motivos y gentes humildes convirtieron su obra en la sublimación pictórica de la región asturiana, dentro de los presupuestos del post-expresionismo europeo.

Fruto de esta etapa creativa es *Vagabundos*, pintado por el artista hacia 1922 y expuesto en junio de ese mismo año en el madrileño Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales. La muestra, organizada por el crítico de arte José Francés (Madrid, 1883-1964), fue la tercera de las exhibiciones individuales realizadas por Valle en Madrid, tras las de 1909 y 1919, y concluyó con el homenaje de la intelectualidad artística y literaria del momento.

En el lienzo –del que se conocen tres estados diferentes gracias a las fotografías conservadas en la Fundación Museo Evaristo Valle (Gijón)–, cinco personajes descansan entre los restos de una *muría* o ruina. La aparición de estas escenas, en las que individuos al margen de la sociedad adquieren protagonismo absoluto, desligados ya de la contraposición con la burguesía o el campesinado más o menos acomodado, se adscribe a los últimos años de la década de 1910. No obstante, no deben de olvidarse los tipos de *apaches* que Evaristo había cultivado en París. Además de constituirse en un tema en sí mismo, el retrato de la miseria definió la pintura de Valle a ojos de la crítica anglosajona con motivo de sus exposiciones individuales en Londres (1924) y Nueva York (1928) frente al arte español hasta entonces conocido, y subyace en todos los asuntos tratados durante este periodo. En este sentido, puede decirse que los vagabundos aparecen como la degeneración de los personajes campesinos o marineros, marcados por el hambre y la necesidad.

La falta de insistencia en el aspecto trágico de la escena está sin duda dada por la dicotomía que puede establecerse en el tratamiento de paisaje y figuras. La resolución post-expresionista de los elementos del fondo mediante gamas tonales de colores fríos aplicadas en capas delgadas y pulidas, atempera el dramatismo expresivo, a veces grotesco, de los personajes, definidos por el trazo de contorno. Los tonos grises y marrones de las vestimentas contrastan con los verdes intensos, iluminados por la luz filtrada entre las nubes.

Las escenas de vagabundos, mendigos o haraganes continuaron presentes en la obra de Valle hasta el final de su vida, si bien en su última etapa pictórica, entre 1938 y 1951, se caracterizan por una mayor degradación de los personajes. [GPV]



Vagabundos

Hacia 1922  
Óleo sobre lienzo, 120 × 92 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «E. Valle»  
Inscripción en rojo bajo la firma: «11»

**Joaquim Mir**  
Barcelona, 1873-1940

Laderas de Montjuïc  
Hacia 1896-1897

L'arbre gran. Sa Calobra  
Hacia 1903

Primavera  
Hacia 1910

Aigües roges  
Hacia 1921

L'hort dels escolanets.  
Montserrat  
Hacia 1931

Joaquim Mir fue el artista más genial del postmodernismo catalán, el que con más claridad supo crear un lenguaje tan moderno como el de los más avanzados artistas europeos de su tiempo. Dotado de un talento pictórico natural, supo sintetizar una serie de estímulos y sugerencias que, sin conocer París –circunstancia rara en un artista catalán de su tiempo–, cristalizaron espontáneamente en una pintura muy original.

Amigo de la infancia de Isidre Nonell, como él fue alumno de Lluís Graner y pasó por la Escuela de la *Llotja* sin demasiado entusiasmo. Coincidió con su amigo también en la *Colla del Safrà*, el grupo que partiendo del «suburbialismo» importado de París por Ramón Casas y Santiago Rusiñol, dio varios de los mejores artistas del postmodernismo catalán.

*Laderas de Montjuïc* es un importante óleo de esta etapa juvenil. De factura realista y luminosa, en la tradición local de un Mas i Fontdevila, su composición de paisaje con figuras, una de ellas en primer término, lo relaciona con *La catedral dels pobres* [La catedral de los pobres] (1898, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museu Nacional d'Art de Catalunya), la obra maestra del Mir joven, si bien carece del contenido «social» de esta.

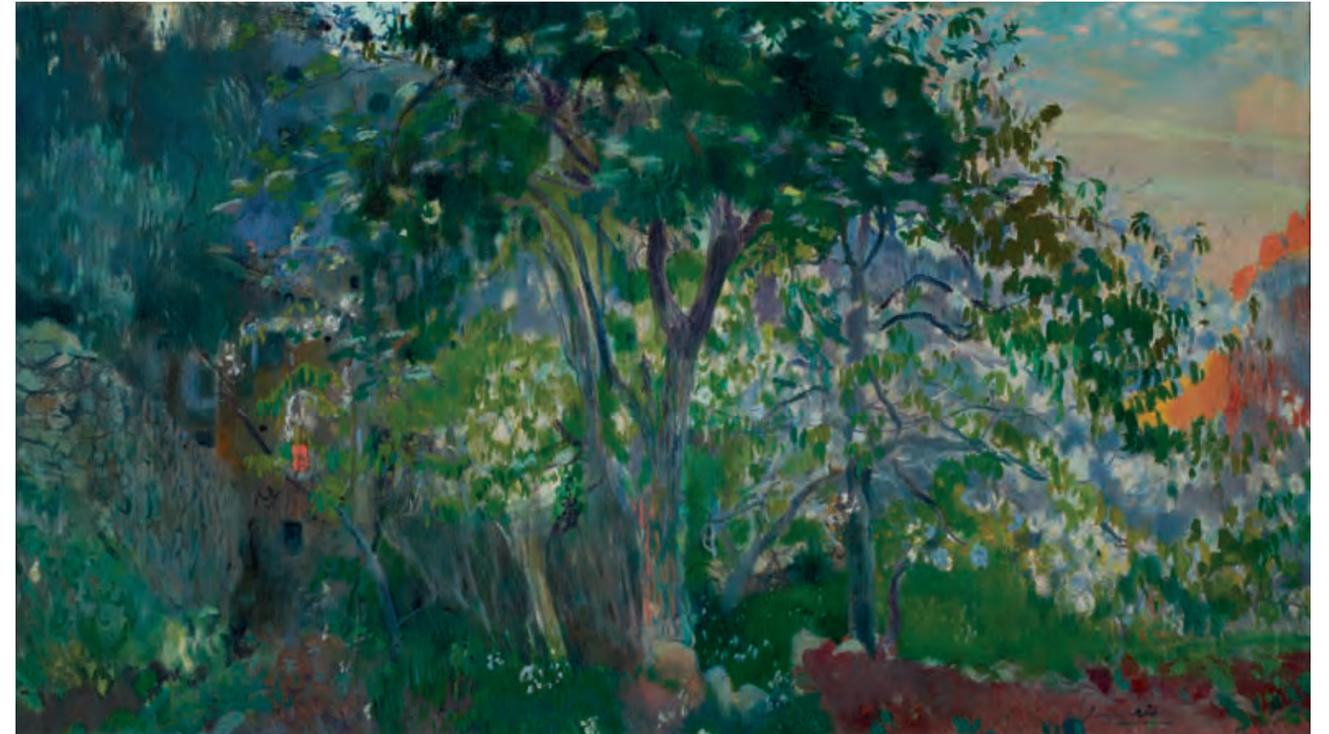
Entre fines de 1899 y 1903, Mir residió en Mallorca, primero en compañía de Rusiñol y luego solo, encerrándose cada vez más en un mundo grandioso pero inhóspito que se centraba en el fiero paisaje del Torrent de Pareis.

*L'arbre gran. Sa Calobra* [El árbol grande. Sa Calobra] pudo ser pintada durante este retiro del pintor. Su factura, de largas pinceladas, aún denota la proximidad del pintor simbolista belga William Degouve de Nuncques, aunque un mayor abocetamiento de la concepción del cuadro nos llevaría a situarlo al final de su estancia en la isla y no al principio, cuando Mir aún tenía mucho apego a la factura muy acabada.

Tras un periodo internado en el manicomio de Reus (1905-1906) por una lesión cerebral tras una caída en la isla, vivió unos años felices y artísticamente muy fructíferos en la zona del Camp de Tarragona. En el segundo lustro de siglo, su mejor época, llegó a descomponer la realidad en manchas de color que no son ya impresionistas, sino que conllevan un concepto plástico rigurosamente nuevo. Estas manchas, que forman conjuntos de paroxística belleza cromática, llegan a menudo a una abstracción que roza la no figuración antes de que Kandinsky la inaugurase declaradamente. *Primavera* encaja por su factura con el estilo de este periodo.

*Aigües roges* [Aguas rojas] fue pintada poco después, durante una estancia en Caldes de Montbui entre 1919 y 1921. La composición aún patentiza en esta obra su antigua admiración hacia Rusiñol, con esta valoración preferente de una amplia franja de tierra sin anécdota. Es este un Mir enérgico, en la línea del impresionismo de tonos turbios de su etapa de la *Colla del Safrà*, pero ya plenamente dominador de su medio de expresión artística.

De plena madurez es *L'hort dels escolanets. Montserrat* [El huerto de los monaguillos. Montserrat], ejemplo de la consolidación en su obra de un realismo luminoso, traducido gracias a un dominio ágil y fluido de la técnica del óleo, ya alejado de resonancias simbolistas o de experimentos personales de descomposición cromática de la realidad. [FF]



L'arbre gran. Sa Calobra

Hacia 1903  
Óleo sobre arpillera, 98,5 × 174 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Joaquim Mir»



Primavera

Hacia 1910  
Óleo sobre arpillera, 138,5 x 144 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Joaquim Mir»

**Isidre Nonell**  
Barcelona, 1873-1911

Cantante de cabaret  
Hacia 1897-1898

Dolors  
1910

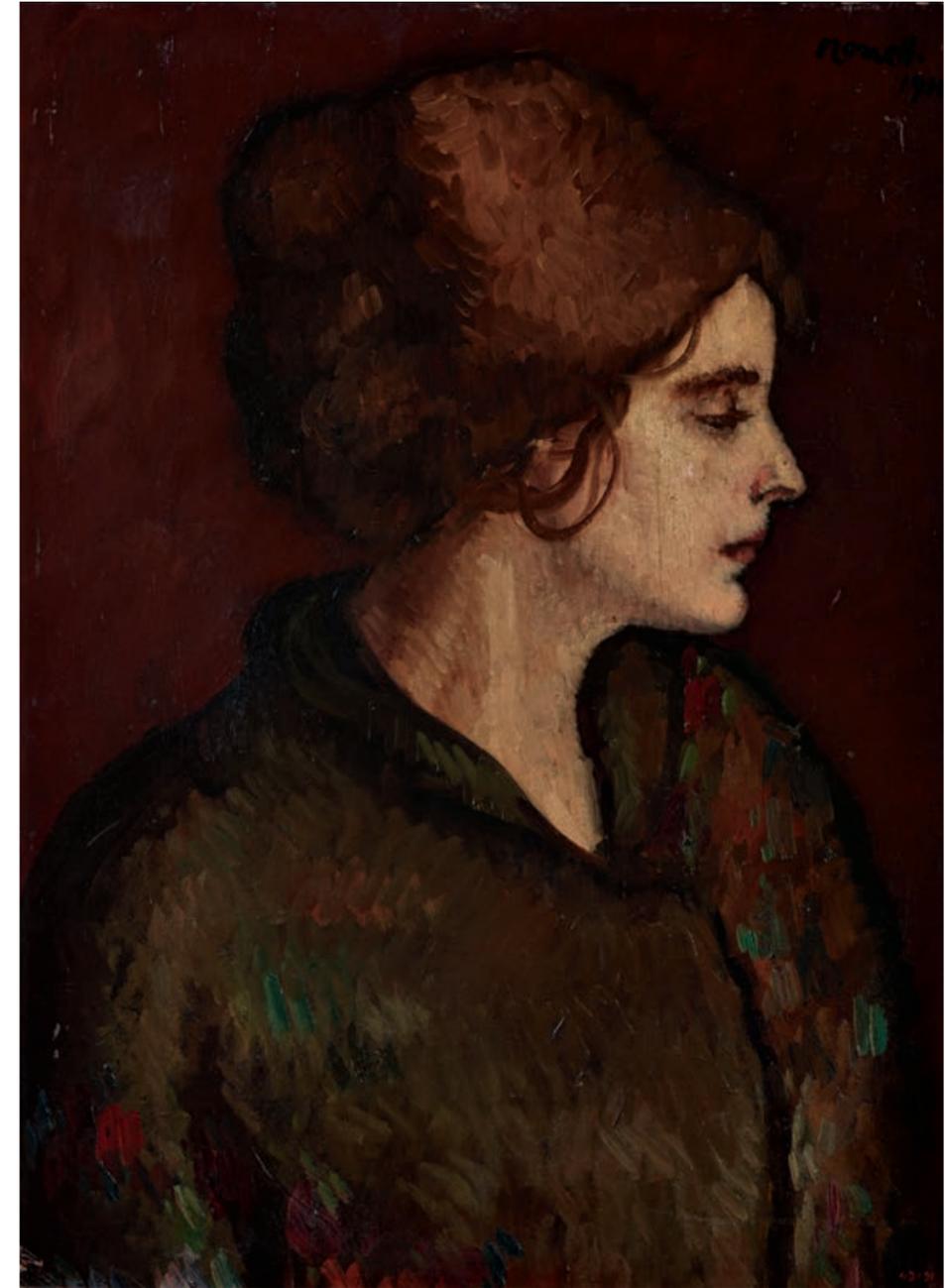
Isidre Nonell fue el líder de la generación postmodernista catalana, tanto por su fuerte personalidad como por su base teórica y su originalidad como pintor. Estilísticamente se inserta de lleno en la mejor línea del postimpresionismo europeo. Admirador de Degas, Manet, Monet, Toulouse-Lautrec y Daumier, su interpretación de la pintura de estos artistas fue, sin embargo, profundamente personal. Nacido en Barcelona en 1873, muy pronto se orientó hacia la pintura y entre sus primeros amigos figuran Joaquim Mir y Xavier Nogués. De sus primeros maestros, el que tuvo mayor importancia fue Lluís Graner. Sus primeras obras conocidas son de una luminosidad que recuerda a los *macchiaioli* italianos. Poco después, sin embargo, acusa ya la influencia del Rusiñol parisiense.

Su paso por la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, la *Llotja*, donde ingresó en 1893, fue importante, sobre todo, por ser allí donde se fraguó el grupo de amigos pintores que constituiría la *Colla del Safrà*, con Canals, Pichot, Mir, Juli Vallmitjana y él mismo. Sus óleos de esta época partían aún del modelo Casas-Rusiñol por su apego a la temática suburbial, aunque en lugar del suburbio *montmartrés* de aquellos, en Nonell y sus compañeros encontramos un suburbio cercano a Barcelona. Además, en contraste con el realismo suave de los modernistas, en las obras de este grupo de jóvenes se aprecia un menor grado de idealización, una visión más directa de la realidad.

El dibujo *Cantante de cabaret* es situable por su temática en esta primera etapa. El trazo, enérgico y rápido, tiene aún la tosquedad de los dibujos primerizos del artista –resuelve aún deficientemente, por ejemplo, el detalle de las manos, elemento que, por otra parte, nunca fue grato al Nonell pintor o dibujante–, por lo que no se cree que este dibujo sea posterior a 1900.

Más tarde, el arte de Nonell adopta un giro hacia el tremendismo cuando, a raíz de una estancia en el valle pirenaico de Bohí, se dedica a retratar a los tipos humanos afectados de cretinismo, que allí era abundante. De nuevo en Barcelona, tras una etapa en París, no abandona la temática «negra» y se centra en figuras de gitanas, en las que nunca trató de reflejar un pintoresquismo folclórico, sino una presencia contundentemente vigorosa y sobriamente patética.

En 1907 se produciría un cambio importante en las obras del pintor: sin abandonar su casi exclusiva temática de figuras femeninas, deja a un lado los temas miserabilistas y los modelos gitanas, y pasa a pintar mujeres blancas en actitudes claramente relajadas. Los tonos de sus cuadros se vuelven más claros, como si el artista se hubiera contagiado del optimismo reinante en la vida cultural catalana de aquel momento, dominada por el *noucentisme* o, lo que era lo mismo, la cultura nueva, la del novecientos. *Dolors* [Dolores] pertenece de lleno a esta última etapa de su pintura, en la que una plácida serenidad siempre teñida, pese a todo, de gravedad, había sustituido al inicial tremendismo del pintor. [FF]



Dolors

1910

Óleo sobre tabla, 71 × 53 cm

Firmado y fechado en el ángulo superior derecho: «Nonell / 1910»

**Enrique Martínez Cubells**  
Madrid, 1874 - Málaga, 1947

La pesca del bou  
1910-1920

Hijo del también pintor y restaurador Salvador Martínez Cubells, Enrique abandonó su inicial vocación de ingeniero para estudiar desde 1892 en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Tras conseguir sus primeros reconocimientos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el artista decidió completar su formación marchando al extranjero en 1900. Sus numerosos viajes y estancias en Holanda, Bélgica, Francia, Inglaterra, Escocia y especialmente en Múnich (Alemania), no solo le posibilitaron un conocimiento directo del naturalismo europeo, sino que además le situaron en estrecha relación con el ambiente artístico internacional, donde logró numerosos éxitos que le reportaron una destacada reputación.

Asimismo, su obra supuso una opción de gran modernidad dentro del panorama cultural español. Los cuadros de interiores y de la vida rural, los paisajes urbanos o las escenas portuarias del Cantábrico, Holanda y la Bretaña francesa, así como su peculiar estudio y empleo de la luz y la influencia de Max Liebermann, Heinrich von Zügel o de Wilhelm Leibl, constituyeron un renovador distanciamiento del costumbrismo y de la pintura regionalista, e incluso del realismo social en el que había militado en sus inicios madrileños. Así lo demuestra *Trabajo, descanso, familia* (Museo del Prado, en depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia), uno de sus lienzos más conocidos y en el que se condensa gran parte de su personalidad artística.

Hacia 1910 comenzó a prestar especial interés a las escenas de pesca, ambientadas normalmente en las playas del Levante valenciano, pero con un planteamiento diferente a las de Cecilio Pla o Joaquín Sorolla. En las numerosas exposiciones a las que concurrió en Buenos Aires, Montevideo o Río de Janeiro durante esta década y parte de la de 1920, presentó a menudo este tipo de pintura, cuya demanda entre la distinguida clientela burguesa le reportó gran consideración en América.

Suelen ser obras de pequeño tamaño, en las que aparecen de forma reiterada los mismos motivos o personajes, normalmente con pocas variaciones. Es el caso de *La pesca del bou*, en la cual dos parejas de bueyes arrastran hasta la arena el falucho después de la faena. La disposición y el colorido de los animales, las posturas de los marineros que aparecen sobre ellos, o la de los que se encuentran de pie junto a la barca, incluso la forma de las olas, se repiten en otros cuadros de estos años. Algunos de ellos aparecen en unas fotografías realizadas en su estudio<sup>1</sup>, hasta ahora desconocidas, pero cuya simple comparación con esta pintura permite entender el procedimiento habitual del artista en este tipo de obras. Los cambios suelen basarse en la incorporación de algún nuevo personaje o embarcación, como sucede aquí en la de la izquierda. Su vela hinchada por el viento es similar, en cambio, a una de las reproducidas en el numeroso material fotográfico con el que el pintor acostumbraba a estudiar los diversos elementos que incorporaba más tarde a sus lienzos. [PJMP]



La pesca del bou

1910-1920

Óleo sobre lienzo, 58 x 70 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M-CUBELLS. RUIZ.»

(1) Véase Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, n.º inv. 16.567 B y 16.565 B.

**Julio Romero de Torres**  
Córdoba, 1874-1930

Panneau (Paisaje abierto  
al barandal de la ribera)  
Hacia 1912

*Panneau* [Panel] es una obra representativa de la época de madurez de Julio Romero de Torres, quien a partir de los grandes murales de 1905 para el Círculo de la Amistad de Córdoba –con alegorías femeninas de las Artes– abandonó sus inicios realistas y dio paso a un simbolismo que en el decenio siguiente alcanzará peculiares características hasta culminar en el conjunto presentado en la sala especial que se le dedicó en la Exposición Nacional de 1915. Allí sobresalieron los siete paneles que constituyen el políptico *Poema de Córdoba* (1913, Museo Julio Romero de Torres, Córdoba).

En esta gran pintura, conocida también como *Paisaje abierto al barandal de la ribera* por el que le sirve de fondo, aparecen con evidente claridad los elementos formales y conceptuales que definen la producción más típica del cordobés.

La mujer se ha convertido en protagonista casi exclusiva de la obra de Romero de Torres. Escoge sus modelos entre gitanas, actrices o cantaoras que le atraen por su singular belleza. La que pinta aquí a la derecha parece María Dolores Fernández Heredia (1888-1976), conocida como Amalia la Gitana, preferida por el pintor en el decenio de 1910-1920. Por lo común, representa mujeres altas y delgadas, de pelo negro recogido en la nuca, a veces desnudas o semidesnudas, pero otras muchas –como aquí– vestidas con ropa ceñida en el busto y larga falda de caída vertical, con mantón, medias de seda apenas visibles y zapatos de tacones altos forrados de raso. La sensualidad que emanan queda compensada y enfriada por las actitudes hieráticas, la expresión ensimismada o distante y la seriedad melancólica que muestran imperturbables.

Como en otras obras de este momento y sucesivos –pues no se aprecia gran evolución en su pintura una vez alcanzada una manera propia–, el dibujo es simple, con perfiles continuos, curvilíneos a veces y también rectos en otras partes. La composición equilibrada y tendente a la simetría –pilastras del marco, mujeres, naranjos, con eje en la torre y el florero– se organiza ortogonalmente con verticales de figuras y árboles y horizontales en el paisaje: bancos, barandal, río y caserío de la ciudad. El colorido de verdes y ocres, sombrío en el paisaje, se amplía en la camisa y la falda de la mujer de la derecha y resuena en los amarillos de la otra, avivándose en los zapatos y en las tres rosas, que encuentran su contrapunto en las lejanas naranjas.

Es característico el contraste entre las mujeres en inmediato primer plano y la amplitud del fondo que se extiende por la lejanía en tamaño muy pequeño, si bien aquí no lo acentúa con figurillas como acostumbra. También resulta propio de la época el fingido marco de retablo con hueco entre pilastras y repisa en la que montan las mujeres y reposa el florero. Estos aspectos aparecen también en el citado *Poema de Córdoba*, en cuyo panel *Córdoba judía* se repite sin apenas variación el modelo y la actitud de la mujer de la derecha, lo que es indicio firme para fijar la datación de la obra que comentamos.

El manejo historicista del enmarque, la composición y la disposición de todos los elementos, que remite a planteamientos de carácter renacentista, se pone al servicio de una modernidad de figuras y paisaje, Córdoba y las mujeres cordobesas a inicios del siglo XX, ciñendo de melancolía simbólica y ausencia de tiempo una pintura coherente en la forma y el sentimiento. [JMCV]



Panneau (Paisaje abierto al barandal de la ribera)

Hacia 1912  
Óleo sobre lienzo, 142 × 222 cm

## Josep Maria Sert

Barcelona, 1874-1945

Piezas para la decoración de Kent House, Londres:

**El puente de las fuentes**  
1913

**La fuente de los elefantes**  
1913

**Apolo volando entre nubes**  
1913

**Triunfo de Apolo**  
1913

**Sátiro observando la danza de unas ninfas**  
1913

Piezas para la decoración del comedor del Hotel Waldorf Astoria, Nueva York:

**Castellers**  
1929-1930

**El forzado**  
1929-1930

**La siesta**  
1929-1930

**Caballerías**  
1929-1930

**Las bodas de Camacho**  
1929-1930

**Los toros**  
1929-1930

**Funámbulos**  
1929-1930

**Guitarras y bandurrias**  
1929-1930

**Los borrachos**  
1929-1930

**El astrólogo**  
1929-1930

**La buenaventura**  
1929-1930

**Bailarines**  
1929-1930

**El saltocamero**  
1929-1930

**Los trapecios**  
1929-1930

**La charanga**  
1929-1930

Josep Maria Sert es sin duda alguna uno de los artistas más controvertidos e insólitos que ha dado el siglo xx. Insólito por su dedicación casi en exclusiva a la pintura decorativa, con pequeñas incursiones en el teatro y la ilustración, y desde la cual cosechó grandes éxitos y fama mundial, hasta el punto de ser para muchos el mejor pintor decorador del periodo de entreguerras. Esta misma obra es fuente de controversia, pues su estilo grandilocuente y la perseverancia de ciertos gestos ligados a la tradición hacen que todavía hoy algunos sitúen las razones de su brillante carrera en su capacidad negociadora y no en su maestría artística. Lo cierto es que ningún otro pintor supo responder con tanto acierto a las expectativas de la sociedad en la que se movió, ni reflejar con mejor atino su gusto y estilo de vida.

Oriundo de Barcelona y con fortuna familiar, decidió al finalizar el siglo marchar a París para labrarse desde allí un futuro como artista. Su primer encargo, la decoración de la catedral de Vic, de la que hizo tres proyectos, fue el que más fama le proporcionó y el que le confirió ese aura de heredero directo de Miguel Ángel con la que se haría un nombre.

La Colección Banco Santander posee dos de sus obras. Conserva varios fragmentos de la que seguramente sea –a falta del desaparecido primer proyecto de Vic– la obra más destacada de sus primeros años de trabajo: la decoración, fechada en 1913, de los salones de Kent House, propiedad londinense de sir Saxton Noble. El plafón *El triunfo de Apolo* condensa mejor que ningún otro el estilo de raíz clasicista con el que Sert cosechó sus primeras críticas entusiastas. La influencia italiana recogida a lo largo de sus numerosos viajes por la península, y una referencia constante y clara a la mitología están presentes, pero totalmente personalizadas al mezclarse con elementos exóticos y de carácter orientalizante, como los elefantes o las palmeras, propios de su obra posterior. Se trata pues de una obra clave, que sintetiza el trabajo anterior y anuncia los nuevos derroteros hacia los que tenderá en los años siguientes.

A raíz del sonado éxito que obtuvo la inauguración en 1929, del que fue segundo proyecto de decoración de Vic, la carrera de Sert se desarrolló con rotundidad en Estados Unidos. *Las bodas de Camacho*, perteneciente hoy a la Colección, fue su primera obra en ver la luz pública en Nueva York y una de sus mejores realizaciones. Se trata de un conjunto de quince paneles destinado a uno de los comedores de gala del hotel Waldorf Astoria, símbolo de la elegancia *art déco*. Sert se inspira en el *Quijote* para realizar una obra de tintes folclóricos y populares, en la línea españolista que entonces tanto gustaba, y con claras alusiones a Goya. Reconocemos los motivos decorativos del mejor Sert: las torres humanas, las acrobacias, los instrumentos de música, los animales, todo ello en un ambiente festivo y jovial.

El pintor murió en 1945, unos días después de haber instalado en la catedral de Vic los últimos lienzos, pertenecientes a su tercer proyecto. La obra ha quedado inacabada. A pesar de ello, transmite con fidelidad la fastuosidad del arte de Sert. [PSL]



**Castellers**

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 156 cm



El forzado

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 253 cm



La siesta

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 156 cm



Caballerías

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 215 cm



Las bodas de Camacho

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 650 cm



Los toros

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 255 cm



Funámbulos

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 223 cm



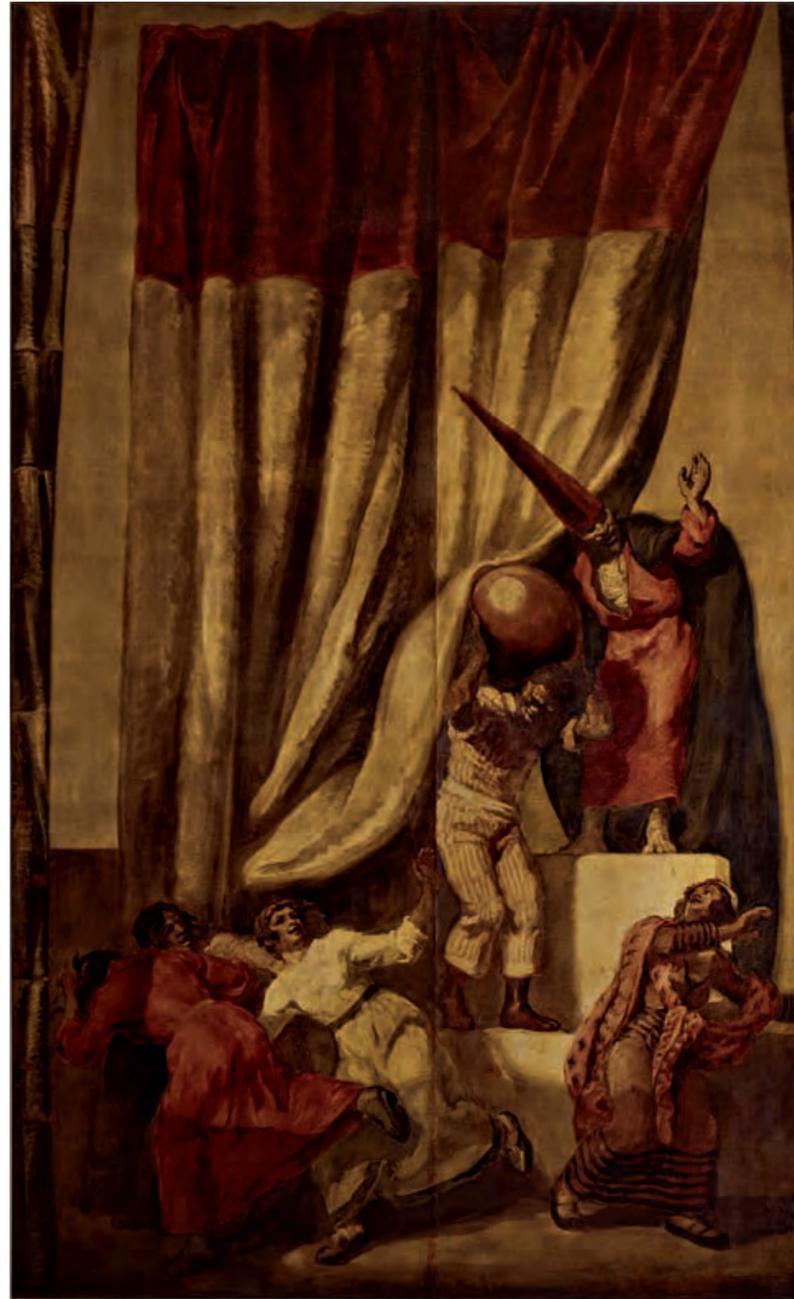
Guitarras y bandurrias

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 250 cm



Los borrachos

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 × 221 cm



El astrólogo

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 x 252 cm



La buenaventura

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 x 250 cm



Bailarines

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 x 260 cm



El saltocarnero

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 x 220 cm



Los trapecios

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 x 250 cm



La charanga

1929-1930  
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 420 x 235 cm

**Joaquim Sunyer**  
Sitges, Barcelona, 1874-1956

Les noies Daure  
Hacia 1935-1936

Mujer con gato  
Hacia 1950

Joaquim Sunyer nació en Sitges pero a los 15 años se instaló con su familia en Barcelona. Estudió en la *Llotja*, si bien no se sometió demasiado a los rigores académicos: buscaba otros caminos, paralelos a los de sus compañeros de curso Mir y Nonell.

En 1896, siendo un pintor prácticamente desconocido, se traslada a París, donde alcanza cierto renombre. De 1901 a 1904 reside en el Bateau-Lavoir, el famoso edificio en Montmartre que albergaría a los principales nombres de la primera vanguardia internacional. Es una etapa en la que dominan las influencias de Steinlen en sus dibujos –influencia que se remonta a su periodo barcelonés– y del postimpresionismo en su pintura: Bonnard, Vuillard, a veces Toulouse-Lautrec, el eco del Degas de plenitud...

Tras un viaje a España, en el que conoce el Museo del Prado y toma de nuevo contacto con su Sitges natal, su postimpresionismo entra en crisis: tal vez por su reencuentro con el Mediterráneo, o por las largas conversaciones que mantuvo con el Renoir maduro, o quizá por contagio de Eugenio d'Ors. Posiblemente todos estos factores influyeron, así como la crisis del postimpresionismo francés, desbordado por la aparición de nuevas corrientes, como el fauvismo o las primeras vanguardias.

Sunyer cambió entonces radicalmente. No fue, sin embargo, para abrazar ninguna de estas nuevas tendencias. Aunque algo de ellas sí que aprovechó, su nuevo estilo fue una síntesis personal. De los *fauves* tomó su valoración alegre y decidida del mundo mediterráneo; de los cubistas, una visión muy estructurada de las cosas y una sobrevaloración de los volúmenes. No obstante, dista mucho de ser un fauvista o un cubista: su síntesis la presentó en una exposición individual celebrada en Barcelona en 1911, en la que se consagra como el nuevo líder pictórico del *noucentisme*. Aquel nuevo estilo caracterizaría la obra de Sunyer para el resto de su vida. Es un arte plácido, aplomado, sereno. En vez de captar un momento fugaz, una sensación concreta, sintetizaba un paisaje o una figura perennes, y por ello su arte adquiriría un carácter arquetípico.

La Colección Banco Santander atesora dos obras de su madurez. *Les noies Daure* [Las chicas Daure] es un buen ejemplo del apego que tuvo Sunyer por el doble retrato femenino, con ambas figuras juntas y en posición similar. En este caso, las retratadas son las hijas de Charles Daure, hombre de negocios francés en cuya casa de Mazamet Sunyer pintó temporadas entre 1935 y 1936. Las hijas de Daure, familia con la que trabó una cierta familiaridad, posaron más como modelos que como personajes, y por ello esta es una obra en la que Sunyer puede manifestarse con libertad.

*Mujer con gato* es una obra de la última época del artista y, seguramente, la modelo representada sea la misma que aparece en varios de sus cuadros de los años cuarenta y cincuenta. [FF]



Les noies Daure

Hacia 1935-1936  
Óleo sobre lienzo, 93,5 × 75 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Sunyer»

## Manuel Benedito

Valencia, 1875 - Madrid, 1963

Cléo de Mérode  
1910

La vuelta de la montería  
1913

José Gascón Marín  
1952

Manuel Benedito, tras realizar sus estudios entre 1888 y 1894 en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y entre 1896 y 1899 en el estudio de Joaquín Sorolla en Madrid, fue pensionado oficial a Roma entre 1900 y 1904. En este último año obtuvo medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes y un amplio reconocimiento. Cultivó todos los géneros, con especial dedicación al retrato. Esa faceta está presente en la Colección Banco Santander a través de la efigie de *Cléo de Mérode*, para algunos el mejor retrato del artista. Benedito retrató a la famosa bailarina –nacida en Bruselas en 1875 y fallecida en París en 1960– en el estudio que mantuvo en este periodo en la capital francesa. Realizado sobre un lienzo de grano muy grueso con una pintura diluida en sucesivas veladuras, su mayor acierto es la difuminación de los contornos de la figura en los fondos, lo que contribuye a sugerir un encanto misterioso en la retratada. Resulta elegante la entonación en ocre y verdes y el modo en el que el vestido negro con un sencillo escote resalta la delicadeza de la figura.

Sus cualidades como retratista brillan también en la efigie realizada en 1952 del jurista zaragozano *José Gascón Marín* (1875-1962), que había sido ministro de Instrucción Pública, con la banda y placa de la gran cruz de Alfonso X el Sabio, que se le había otorgado en 1945, y la medalla de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, a la que desde 1920 pertenecía y que, un año después de pintarse el retrato, le elegiría como presidente. Con marcado realismo propio de la etapa final del pintor, la incidencia de la luz destaca de modo casi escultórico las manos y el rostro de la figura, que aparece vestida con toga.

Dentro de la importante aportación a los cuadros de género de Benedito, sobresalen los asuntos de caza; el artista era muy aficionado a esta actividad y tanto su padre como dos de sus hermanos estuvieron relacionados con ella por su dedicación a la taxidermia. Así, *La vuelta de la montería* es una composición casi épica, de gran monumentalidad, acentuada por la disposición de las figuras, que resaltan contra el cielo claro en la parte superior del lienzo. Su sentido decorativo, la precisión del dibujo y la nitidez del colorido obedecen sin duda a la intención del artista de que la composición sirviera como cartón para un tapiz. Dada la complejidad de la composición realizó varios estudios previos, entre ellos un excelente boceto conservado en la Fundación Manuel Benedito a partir de modelos tomados en una finca de Sierra Morena, lugar en el que fechó la pintura. Esta organiza su parte superior como un triángulo en cuyo vértice aparece un magnífico ejemplar de venado para el que el artista realizó un estudio, hoy en colección particular. El ciervo corona la composición como un trofeo en toda la plenitud de su sentido, y junto a él aparece el montero mayor con la escopeta y el reclamo, en tanto que en la parte inferior la reala de podencos muestra la habilidad del artista para captar los animales vivos y en movimiento. Con el mismo motivo realizó un aguafuerte de gran calidad. [JBT]



Cléo de Mérode

1910

Óleo sobre lienzo, 160 × 108 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «M. BENEDITO / PARIS. 1910»

## Julio González

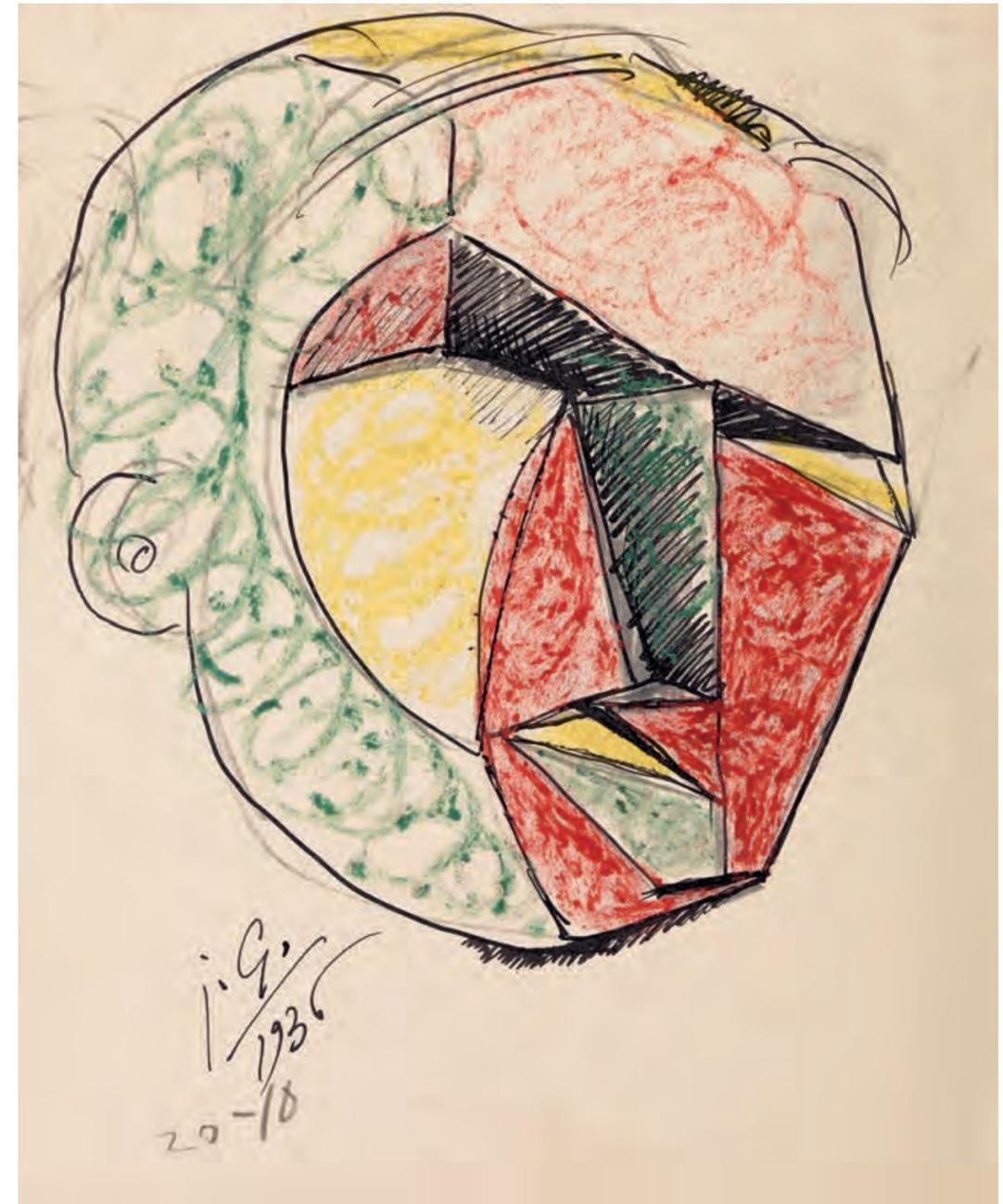
Barcelona, 1876 - Arcueil, Francia, 1942

Tête Rigueur  
1936

La figura de Julio González es unánimemente reconocida entre las más importantes de la escultura moderna. Suele decirse que, en torno a 1930 y aplicando lo que había aprendido como trabajador industrial, González alteró la forma de entender la escultura mediante un material: el hierro (o, más precisamente, la chatarra de hierro) y una técnica: la soldadura autógena u oxiacetilénica. Con ellos cambió la masa por el vacío y el volumen por el plano y la línea, abriendo el camino a una de las corrientes principales de la escultura moderna a partir de entonces: la del *assemblage*. La nueva escultura propuesta por González, apoyada en toda su trayectoria previa y precipitada por su colaboración con Picasso, exploraría la construcción de formas tridimensionales por medio de líneas, planos y vacíos, rompiendo así las barreras entre lo escultórico, lo pictórico y lo dibujístico. Para ello utilizaría un sistema de trabajo deudor del *collage*, incluso del bricolage, que participaría también del sentido del *ready made* que otorga estatuto artístico a un objeto o incluso a un fragmento de objeto. Aquellas piezas, por tanto, darían lugar a un lenguaje que sintetizaría algunos de los principales conceptos artísticos de su tiempo, como cubismo, dadaísmo y surrealismo. No es extraño que el escultor norteamericano David Smith, evocara en 1956 a González como «el padre de toda la escultura moderna en hierro».

Ahora bien, la obra madura de González, relativamente modesta tanto en formatos como en número de obras, contiene propuestas muy variadas, incluso aparentemente dispares. Junto a las obras ligadas al uso del hierro y a la exigencia de nuevos métodos de trabajo, González realiza otras que muestran su respeto hacia los métodos escultóricos tradicionales. Si el uso del hierro, a través del *assemblage*, le permitió pensar en la escultura como una *suma* de partes antes inconexas, su persistencia en la talla le confirma como un continuador quizá inesperado de la tradición miguelangelesca, que entendía la escultura como una *resta* a partir de un volumen cerrado: el del bloque de piedra. Al mismo tiempo, González siempre hizo compatible la experimentación formal con el deseo de representar la realidad, y más concretamente la figura humana. Esta posición, que podría interpretarse igualmente como una forma de pervivencia de la tradición académica clásica en su obra, tiene también otra lectura: su interés por todo lo humano desde los más diversos puntos de vista: en ocasiones con un sentido trascendente, incluso religioso, en otras jocoso o simplemente atento a lo cotidiano.

La pieza conservada en la Colección Banco Santander, el dibujo *Tête Rigueur* [Cabeza Rigor] ilustra bien la encrucijada de González en todos los sentidos que acabamos de esbozar: es, claramente, el dibujo de un escultor, más preocupado por el estudio de los volúmenes que por la descripción anecdótica de los rasgos físicos de un individuo. Su reducción a un conjunto de afilados planos muestra la herencia, ya muy tardía, tanto del cubismo como de la mirada vanguardista a las culturas no occidentales. El trazo curvo que representa el cabello recuerda aún el delicado trabajo de González como orfebre en la Barcelona modernista. En contraste, la dureza general de este rostro revela la intensa preocupación de González por un momento de especial relevancia histórica: la guerra civil española, que él vive como un exilado en Francia. En *Tête Rigueur* podría observarse, de hecho, el eco silencioso de las crispadas mujeres gritando –en ocasiones identificadas con la emblemática figura de la campesina catalana, *La Montserrat*– en las que González personificó la resistencia al fascismo. [MDJB]



Tête Rigueur

1936  
Lápices de colores y tinta china a pluma sobre papel, 21,5 × 17 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «J. G. / 1936 / 20-10»

## Nicanor Piñole

Gijón, Asturias, 1878-1978

María Teresa González del Valle  
Hacia 1900

Pepita  
Hacia 1903

Vaqueros en la plaza de Cibeles  
1907

La fuente  
1925

Muñecos en el puerto  
Hacia 1929-1935

Las niñas del puerto  
Hacia 1942-1943

Nicanor Piñole, pintor profundamente apegado a su tierra y a su familia, se instaló en su ciudad natal tras haberse formado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y en Roma. Instalado en Gijón contribuyó, desde la primera década del siglo, a la superación de la estética naturalista. La intimidad que la vida familiar le ofrecía le llevó a pintar en numerosas ocasiones a sus parientes y amigos, como María Teresa González del Valle, a quien retrató hacia 1900 con delicada sobriedad en una efigie que se ha identificado a veces con la de su prima, Josefa Prendes Rodríguez. Sin embargo, puede compararse e identificar sus rasgos con otro retrato de busto que pintó en 1899 (Oviedo, colección particular). Por otra parte, Pepita Prendes, mucho más joven, era entonces niña, como aparece en otra pintura de la Colección Banco Santander realizada hacia 1903. Hija de Manuel Prendes y Manuela Rodríguez, tíos del artista y muy próximos a él, fue la prima predilecta de Piñole y la retrató en numerosas ocasiones. La obra es muestra de un momento de gran interés en la pintura del artista, pues en ella aprovechó un lienzo en el que había pintado un moro, a la usanza de otros pintores en Roma de la generación naturalista, y que aún resulta muy visible al fondo, para abordar con franca modernidad la figura de su prima a través de sintéticos planos y de un color muy sobrio de blancos sobre rojo.

Piñole concurrió a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y, durante sus estancias en Madrid, frecuentó a los pintores que acudían a las tertulias del Nuevo Café de Levante, núcleo de renovación pictórica. Con motivo de una de ellas abordó *Vaqueros en la plaza de Cibeles*, paisaje urbano madrileño en el que no dejó de introducir su particular interés por los aspectos rurales a través de las carretas tiradas por bueyes que ocupan el primer plano en la calle de Alcalá, paralelamente a los jardines del palacio de Buenavista. Esta visión casi provinciana de la villa muestra cómo su interés no está, como ocurría ya en otros artistas, en las transformaciones que procuraba el nuevo tránsito rodado de tranvías y automóviles visibles al fondo. El artista se sirvió para la composición de una acuarela con temple, que mucho después regaló a Enrique Lafuente Ferrari.

*La fuente* es uno de los grandes cuadros de composición, muy monumental, que cultivó el artista y fue enviado a la Exposición Nacional de 1926. Es una exaltación de la vida rural asturiana ambientada en la fuente de Falmuria, estudiada en no menos de dieciocho dibujos conservados en el Museo Piñole de Gijón. También fueron frecuentes las obras ambientadas en su Gijón natal, donde el artista recreó de un modo muy personal las escenas playeras y portuarias. El apartamiento del naturalismo a favor de una expresividad suavemente melancólica, en tonos lavados y en dominantes ocres, caracteriza su producción de madurez, según muestran *Las niñas del puerto*, para el que existe un boceto al óleo sobre tabla (colección particular, Gijón), así como un dibujo (Museo Nicanor Piñole, Gijón).

Finalmente, *Muñecos en el puerto* muestra la capacidad de Piñole como dibujante experto en el manejo de la aguada. Ambientado con un fondo del muelle de Gijón, es uno de los estudios que realizó entre 1929 y 1935 utilizando dos muñecos de madera que le trajeron de Alemania, en los que el artista reflejó la ambigüedad inerte de las figuras. [JBT]



Pepita

Hacia 1903  
Óleo sobre lienzo, 72 × 48 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «N. Piñole»

## Aurelio Arteta

Bilbao, 1879 - México D.F., 1940

Muchachas bañistas  
Hacia 1930-1935

Bilbaíno de nacimiento pero formado en Valladolid y en Madrid, Aurelio Arteta amplió estudios en París desde 1902 y en Italia en 1906. Partió de un inevitable naturalismo ochocentista con influencias puntuales de Anselmo Guinea, Adolfo Guiard o Ignacio Zuloaga. Miembro de la Asociación de Artistas Vascos, fue colaborador destacado de la emblemática revista de Bilbao *Hermes* (1917). En esta época su pintura, siempre sobria, acusaba cierta vibración postimpresionista afrancesada. Aparte de la pintura de caballete, cultivó el muralismo, siendo sus murales de la antigua sede del Banco Bilbao en Madrid (1920-1923) piezas destacadas de su estilo, esquemático, de lejana influencia cubista y de temática diríase que militantemente vasca. Dirigió de 1924 a 1927 el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde se conserva, entre bastantes otras obras suyas –incluidos frescos–, su geométrico paisaje *El puente de Burceña* (h. 1925-1930). Su ascética pintura *Los naufragos* (h. 1930-1931, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) representó a España en la XIX Bienal de Venecia (1934). Durante la Guerra Civil se mantuvo fiel a la República y a su fin tuvo que exiliarse a México, donde murió en 1940 en un accidente de tranvía.

*Muchachas bañistas*<sup>1</sup> es una típica composición del Arteta maduro años después de su decisiva colección de frescos para el Banco Bilbao en Madrid, cuando se acentúa cada vez más la simplificación en sus composiciones, ya de por sí tendentes a lo esquemático. El resultado es la creación con un constructivismo liberado ya de toda rigidez de una sobria escena arquetípica con desnudos, muy semejante en cuanto a tema, espíritu y factura a las *Bañistas* del mismo autor, que le valieron el Premio Nacional de Pintura de 1930 y que se conservan en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dos bocetos de la figura de la derecha fueron reproducidos por Santiago Amón en 1972<sup>2</sup>, pero sin fechar ni identificar.

Cercano también al de Daniel Vázquez Díaz, el estilo de Arteta se relaciona en esta obra con las cosas que desde años atrás hacía en Cataluña Joaquim Sunyer, pintor que tuvo una notable relación directa con el arte vasco. Edorta Kortadi abunda en esta familiaridad de Arteta con el *noucentisme*<sup>3</sup>. Con ello parece avalarse la antigua pretensión de Juan de la Encina, crítico vasco activo en Madrid, de agrupar virtualmente, en 1920, a los miembros de la citada Asociación de Artistas Vascos –como el propio Arteta– y a los artistas *noucentistes* catalanes –como el citado Sunyer– bajo una misma bandera independiente, conscientemente alejada del arte oficial español de la época, aunque no se ubicara en los parámetros del vanguardismo lanzado desde París. [FF]

(1) Reproducida a toda página por Matilde Marcos: *Arteta, estudio de la figura*, Euskal Herriko Unibersitatea, Bilbao, 1998, p. 236, sin citar su ubicación.

(2) Santiago Amón, *Dibujos de A. Arteta*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1972, pp. 24-25.

(3) Edorta Kortadi Olano, *Aurelio Arteta y el mar*, Museo Nicanor Piñole, Gijón, 2000, pp. 22-28.



Muchachas bañistas

Hacia 1930-1935  
Óleo sobre lienzo, 178 × 129 cm

**Valentín de Zubiaurre**  
Madrid, 1879-1963

Hijo de un conocido compositor y organista vizcaíno y hermano mayor del también pintor Ramón, sordo de nacimiento como él, Valentín de Zubiaurre comenzó sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) en 1894. En su formación tuvieron particular relevancia sus visitas al Museo del Prado, donde estudió la obra de los grandes maestros, y sus viajes por Francia, Países Bajos e Italia, financiados en parte mediante una beca otorgada por la Diputación de Vizcaya a los dos hermanos. Sus diferentes estancias en el extranjero le permitieron estudiar las vanguardias y, sobre todo, le ayudaron a completar su conocimiento de la tradición pictórica occidental, cuya lección fue trascendental para la configuración de su estilo, en el que además influyeron algunos de los artistas españoles coetáneos de mayor prestigio, como Ignacio Zuloaga.

Alcanzó gran éxito y reconocimiento mediante su participación en diferentes certámenes nacionales e internacionales, fundamentalmente entre 1915 y 1936, desempeñando también un papel destacado en el panorama artístico oficial de la posguerra española.

En esencia, su pintura recoge costumbres, celebraciones, paisajes y tipos tanto vascos como castellanos, estudiados en Segovia, Ondárroa o Garay, y reelaborados en diferentes versiones. Desde comienzos de la década de 1920 y hasta la Guerra Civil, Valentín se sirvió habitualmente del formato horizontal, en el que solía repetir un esquema compositivo similar: unos pocos personajes, normalmente de medio cuerpo y sin conexión ni relación entre ellos, dispuestos en primer término, recortándose sobre un paisaje, como ocurre en *Aldeanos vascos*. En este caso, el fondo se encuentra ocupado tan solo por un caserío, con el que parecen fundirse las tres figuras principales –una mujer con un cesto de frutas en la cabeza y dos hombres, uno de ellos sentado y el otro de pie y con los brazos cruzados– que, al desplazarse hacia la izquierda, dejan el lado opuesto vacío. Ese espacio, como suele suceder en otras obras, es completado por una pareja de hombres en segundo término, con los cuales se pretende dar cierta profundidad a una composición básicamente plana. El colorido amarillo, que caracteriza con frecuencia sus cuadros protagonizados por tipos vascos, domina la composición a través de su presencia en la indumentaria y en el fondo.

A pesar de que los personajes de Valentín presentan un marcado carácter descriptivo, consecuencia del profundo estudio fisonómico y psicológico de sus modelos, el hieratismo y la rigidez con que son tratados, no exentos de connotaciones simbólicas, tienden a idealizar lo representado, y por su intemporalidad acaban transformándose en tipos propios de una determinada región. La severidad de sus composiciones y las entonaciones frías con las que estas suelen estar construidas subrayan el clasicismo de su obra, y le confieren una calma y quietud mucho mayor que en el caso de Ramón, convirtiéndose por ello en una opción estética de gran personalidad dentro de la pintura regionalista en España. [PJMP]



Aldeanos vascos

1920-1936  
Óleo sobre lienzo, 90 × 110 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Valentín de Zubiaurre»

## Pablo Ruiz Picasso

Málaga, 1881 - Mougins, Francia, 1973

Busto de caballero III  
1967

El 25 de octubre de 1966, Picasso cumplió 85 años. A pesar de su edad, la producción de los años anteriores e incluso de los siguientes fue abundante. Después del *Guernica* (1937), firmó y dató con gran frecuencia sus obras por el reverso del lienzo, incluyendo el día o los días y el mes en que las había hecho. Es muy común que las pinturas se realicen en un solo día, como sucede con esta del 9 de junio de 1967, y también que tengan una sola figura y no siempre entera. Sin embargo, las variantes en forma y color son continuas y muestran la inagotable inventiva del malagueño. Además de numerosas imágenes femeninas, que remiten muchas veces a su mujer Jacqueline Roque, y del recurrente asunto del pintor y su modelo, los bustos viriles de reminiscencias históricas del siglo XVII son protagonistas constantes.

Esta figura, que Zervos cataloga como mosquetero, responde por sus características a este último tipo, si bien carece del sombrero en forma de ocho o madeja que suele acompañarlas. La melena partida en el centro que cae hasta los hombros, los mostachos ondulados y la perilla, así como la forma del escote y los adornos circulares del traje, definen al hombre como un personaje del siglo XVII.

A diferencia de lo que es su procedimiento ordinario, con gruesos trazos negros que delimitan las formas y las zonas de color, aquí simplemente mancha con pinceladas amplias y singulares, de las que con dificultad se llega a contar un centenar, volviendo a un modo que usaba desde hacía un decenio. Su certera intuición y la dilatada experiencia le permiten un trabajo rápido y sin rectificaciones. Desde el punto de vista del lenguaje cubista que ha dominado la producción de Picasso desde el inicio del segundo decenio del siglo XX –con tantos matices como se quiera–, el busto que comentamos es bastante naturalista. Habrá que destacar, sin embargo, la manera de representar los ojos no solo por los dos elementos tonales –verde y negro– sino, sobre todo, por la diferente forma y disposición de cada uno de ellos. Menos resaltable es la pincelada horizontal de la boca y las dos manchas que sirven para situar los orificios de la nariz. Ahora bien, el trazo que cruza la cara con amplitud en la frente y zigzagueante hasta la boca es también consecuencia, aunque subordinada, de su doble visión frontal-lateral de un rostro a lo cubista. No es extraña la manera con que resuelve la cabellera por el lado derecho, tan diferente del modo en que lo hace en el opuesto.

En este mismo año empleó varias veces la gama de colores que aquí se observa, aunque en distinta proporción y emplazamiento. Además del negro para cejas, ojos, nariz y pelo y en algunos detalles del traje, el azul suave un poco gris, el verde oscuro pero no sombrío y un rosa que tiende a liliáceo configuran una obra de paleta bien complementada que pierde violencia y energía gracias a las zonas blancas. [JMCV]



Busto de caballero III

1967  
Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm  
Firmado en la zona inferior izquierda: «Picasso»  
Inscripción al dorso: «9.6.67-III»

### Daniel Vázquez Díaz

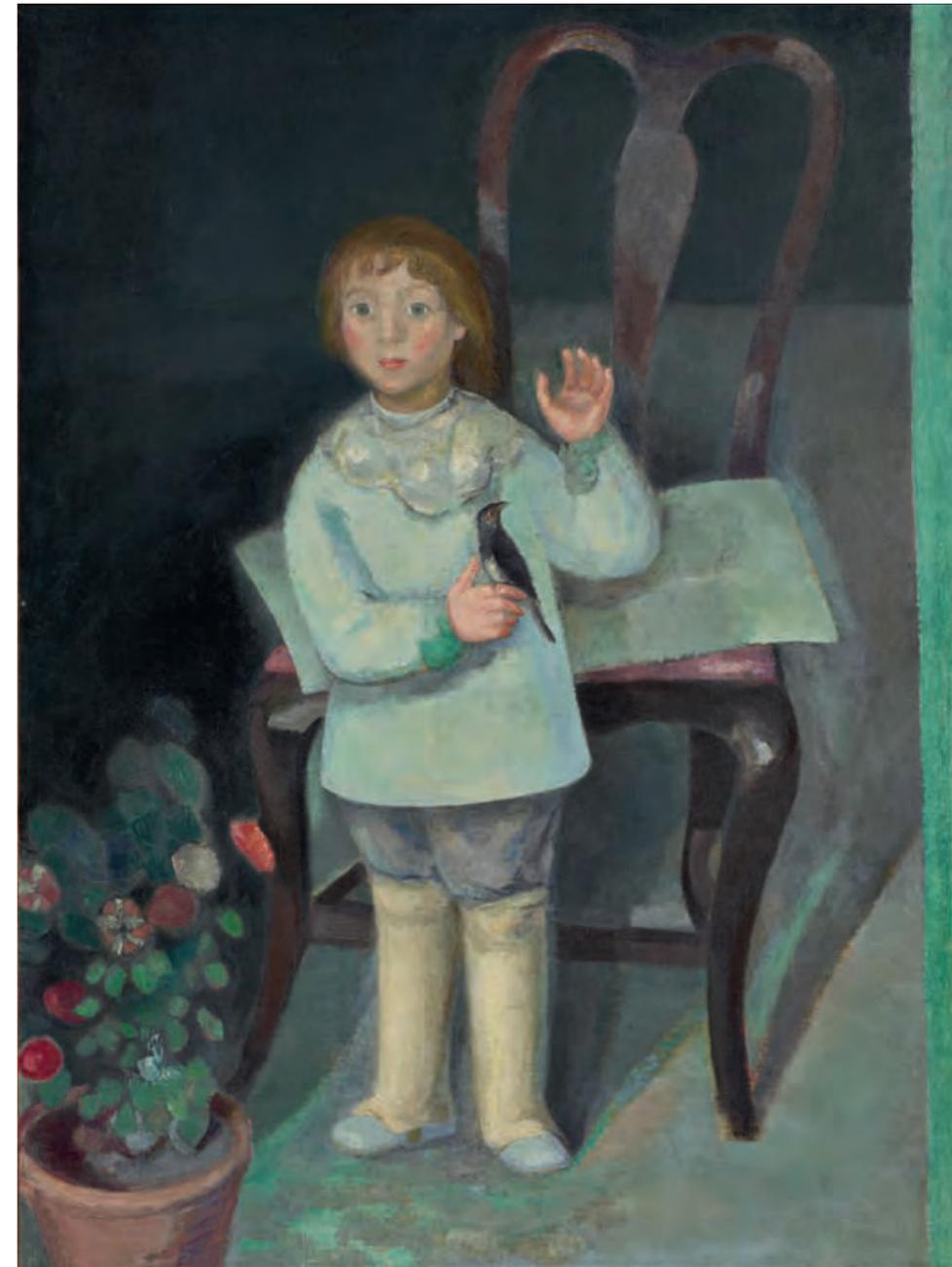
Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969

El pájaro y el niño celeste  
Hacia 1942

Daniel Vázquez Díaz es indispensable para comprender la pintura que se hace en España en la primera mitad del siglo XX. Su trayectoria podría servir para definir la situación de un panorama artístico a medio camino entre la vanguardia y la tradición, entre el cosmopolitismo y el casticismo. A esta dualidad se refiere José María Moreno Galván en un libro ya clásico, *Introducción a la pintura española actual*. En él plantea la existencia de una «línea universal» y una «línea doméstica» en la modernidad española: la primera comprende los nombres de Picasso, Juan Gris y Miró, mientras que la segunda se centra en las figuras de Solana y Vázquez Díaz. Además de los nombres a los que relaciona cada una de ellas, interesa destacar el segundo concepto, una modernidad caracterizada como «lucha de carácter interior», cuya herencia considera Moreno Galván decisiva para las generaciones posteriores, y a la que adscribe a nuestro pintor.

Es cierto que, aunque hay que tener en cuenta su fructífera estancia en París entre 1906 y 1918, en la que estuvo en contacto con el postimpresionismo y el cubismo, y tampoco debe olvidarse su relación con artistas de las vanguardias internacionales de paso por España, como los Delaunay, la personalidad plástica de Vázquez Díaz se fragua más bien en relación con lo vernáculo y cerca de personalidades y hechos que determinaron en gran medida el desarrollo y el talento de la cultura en la España de la época. Así lo demuestra su conexión con figuras de las generaciones de escritores y pensadores del 98, del 14 y del 27, de una parte, o su participación en actividades relacionadas con el movimiento ultraísta, las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos o la Residencia de Estudiantes, de otra. Junto a todos estos factores de conexión entre la obra de Vázquez Díaz y la historia de la España de su tiempo habría que mencionar, obviamente, el impacto de la Guerra Civil. Su presencia en Madrid antes, durante y después del conflicto lo convertiría en una línea de continuidad entre épocas muy diferentes. A partir de 1918, definitivamente establecido en Madrid pero portador de un espíritu renovador aprendido fuera de España, y a partir de 1939, al acabar la Guerra Civil, su labor como maestro de varias generaciones de artistas españoles, que ejerció tanto a través de su escuela-taller de forma privada, como a través de sus sucesivas posiciones docentes en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, ha sido considerada como un importante puente de unión entre el limitado panorama artístico nacional y la experiencia de las vanguardias parisinas, entre el mitificado Madrid de la Edad de Plata y el de la posguerra.

Es en los primeros años de la posguerra, precisamente, cuando Vázquez Díaz pinta *El pájaro y el niño celeste*, una muestra paradigmática de su peculiar forma de entender la figuración de herencia más *cézanniana* que cubista. Por la elección del tema, de carácter íntimo y amable, esta pintura puede entenderse también dentro de una corriente temática propia de la pintura del momento, que busca refugio en temas cotidianos frente a la aspereza de la realidad histórica. [MDJB]



El pájaro y el niño celeste

Hacia 1942  
Óleo sobre lienzo, 118 × 85,5 cm  
Firmado en la zona inferior central: «Vázquez Díaz»



<span></span>
<b>El arrastre (Las mulillas)</b> <p>Hacia 1936</p>
<b>La peinadora</b> <p>Hacia 1937</p>
<b>La peinadora (Lola la peinadora)</b> <p>Hacia 1938-1940</p>
<b>Naturaleza muerta con violín (Bodegón musical)</b> <p>Hacia 1943</p>
<b>Taberna en Santander</b> <p>Hacia 1944-1945</p>

En *Máscara del caimán* utiliza con ironía la imagen del animal como símbolo del alborozo y la felicidad, quizá en un intento de rescatar al personaje que se oculta tras ella.

Manifiesta su preferencia por lo popular, por su verismo y sinceridad, en *Carnaval en un pueblo*. Composición sencilla y luminosa, con personajes reales, deformados tan solo por el uso de la máscara, a los que representa como figuras grotescas, pletóricas de vida y movimiento.

En «La verbena del campo» hace una brillante descripción literaria de la arraigada fiesta popular que traslada a la pintura *Gigantes y cabezudos*. Oculta, como es costumbre, a los personajes tras las máscaras, pero, a diferencia de otras obras, centra la composición en la descripción de la fiesta, siguiendo el patrón literario: «Cuando se ponen en corro a bailar en medio de la calle, forman un conjunto muy grotesco».<sup>5</sup>

En sus escenarios costumbristas relata siempre una historia relacionada con el personaje representado. En *La vuelta del indiano* narra una escena habitual en las tierras del norte, donde el regreso del emigrante se celebra con una reunión de amigos, allegados y otras gentes, como el cura o el boticario, ajenos sin duda al personaje pero testigos fieles de su triunfo. Para Solana, cuyo abuelo había sido emigrante en México, el tema era muy familiar. Sobre la mesa, cubierta con un gran mantel recién sacado de las arcas, una botella de ron, una gran caja de puros y, presidiendo, una colineta, la tarta preferida del pintor. Pinta a los personajes en el momento del brindis, tras haber relatado sus duras vivencias; los recuerdos afloran en sus rostros tristes y en su mirada perdida; la fidelidad se reserva para el perro, posiblemente Canelo, su propio animal de compañía.

Esta manera de componer en torno a una mesa central permite reflejar individualizadamente a cada uno de los personajes, sistema de composición ya empleado en *La tertulia del Café de Pombo* (1920, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). Además, en esta obra utiliza como fondo de la composición una pintura, «un cuadro dentro del cuadro», algo que a partir de ahora será habitual, especialmente en sus retratos, como en *Armador*, *El capitán mercante*, *Valentín Ruíz Senén* y *Don Miguel de Unamuno*.

En *La taberna en Santander*, no hay interés por la caracterización individual de los personajes, sino por reflejar el momento de la tarde, marcado en el reloj del fondo, en el que los marineros regresan de sus faenas y hacen un alto, fumando y tomando una copa, mientras relatan los sucesos del día, escena habitual en los muelles de Santander, muy cercana a sus propias vivencias. Pinta a los tres hombres del mar como protagonistas de ese mundo que tanto admira, dotándoles de una gran serenidad por medio de una paleta en tonos verdes y con una tenue iluminación.

Curiosamente, estas figuras nos transmiten su existencia, no son ajenas, aunque aparezcan como ausentes, lo que no es habitual en los escenarios costumbristas en los que personifica a personajes reales. Gusta de representarlos un tanto idealizados, como en el *Armador*, al que conoció en los muelles de Santander deambulando entre los barcos, recordando y añorando su antigua vida, y que pinta con toda su gallardía, con sus viejas botellas de ron jamaicano y ginebra holandesa, en una estancia llena de carácter, con un fanal en cuyo interior reposa un barco de vela que se mueve, un barómetro y un cuadro que refleja el viejo muelle de Santander con la catedral del siglo XIII al fondo. La figura del anciano es tratada en sus trabajos literarios con respeto, con claras alusiones a su estado físico, a su dependencia y actividad, haciendo hincapié incluso en su vestimenta.

<span></span>
<b>El capitán mercante</b> <p>Hacia 1933</p>

Con el mismo criterio pinta en *El capitán mercante* a Gervasio Olivares, capitán montañés del barco mixto de vapor y vela Gravina, cuya inscripción se lee en la parte inferior de la obra, que realizaba la travesía entre Santander y La Habana. Un globo terráqueo y conchas de mar pretenden reforzar la figura. El cuadro del fondo, que relata un naufragio, es el mismo que utilizará más tarde como fondo de la pintura *El triunfo de la muerte*.

Por el contrario, concede a algunos personajes una categoría humana, ausente en retratos o figuras de grupo, como en *El físico*, en el que potencia más su posición social y su personalidad que su faceta científica, a pesar de rodearlo de instrumentos propios de su profesión. Para el artista, es este el personaje más importante de cuantos conoció.

En *El bibliófilo* utiliza la figura de su hermano, pero no su rostro, en un retrato anónimo y despersonalizado. Solana evoca sin duda a su padre, gran amante de los libros, lector infatigable y poseedor de una gran biblioteca. Por su calidad pictórica, el Ministerio de Instrucción Pública concedió a esta obra el primer premio en el Concurso Nacional de Retratos celebrado en Madrid en 1933.

Con la pintura *El boxeador* Solana rompe los moldes de su habitual sistema de trabajo. Incluye un personaje y un espectáculo que no aparecen en su literatura e introduce un desnudo masculino. Contrasta el personaje triunfante, que permanece atento a la caída de su rival, con un anónimo público que asiste en silencio a la escena. Ambiciosa pintura, incluso por sus dimensiones, que fue realizada con toda seguridad para presentarla a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926, obteniendo un gran eco en la prensa y entre la crítica, pero que no obtuvo galardón alguno. El pintor idealizó la figura del boxeador de Vallecas Antonio Ruiz, a quien Ramón Gómez de la Serna dedicó un pequeño libro al alcanzar el título de campeón de Europa de los pesos pesados. La opinión del pintor se resume en la cuartilla que sostiene un espectador de la primera fila, donde se lee muy claramente «Circo de boxeo». Palabras que hace suyas el pintor Eduardo Arroyo cuando describe esta obra: «Es el circo de la vida y de la muerte en penumbra, lejos de la luz de la fiesta de los otros. Una ejecución rodeada de sombras. Circo y boxeo».<sup>6</sup>

En *La peinadora*, descrita en sus relatos como «Lola la peinadora», utiliza maniqués, cabezas adquiridas en el Rastro madrileño que pueden contemplarse en algunas de las fotografías que se conservan de su estudio. Podemos observar en este trabajo la utilización del espejo, algo habitual, que emplea para reflejar aquello que el espectador no percibe, en este caso, la nuca borrosa de la peluquera. Sus manos callosas denotan sin duda su humilde origen. La descripción literaria de Solana es muy concisa: «Al acabar la calle, cuando vamos más distraídos, cae desde un balcón una bolita de pelo, después otra más grande y alguna vez un mechón. ¿Qué será esto? Miramos hacia arriba, y en un balcón se ve una cabeza de mujer de cartón, toda despintada y golpeada; el busto de mimbre lo tiene vestido con una chamba azul. Esta cabeza tiene pelo natural, que cuelga por los hombros enmarañado y sucio. Debajo de la cabeza, un cartel con letras grandes dice: ‘Lola la peinadora’».<sup>7</sup>

En la Colección Banco Santander se conserva un boceto a tinta china y lápiz, *La peinadora*, sin duda un dibujo preparatorio para trasladar la composición a un procedimiento gráfico.

Son composiciones, en cierto modo, costumbristas, pero fuertemente enraizadas en sus escenarios femeninos. Estas mujeres, como todas las que pinta Solana, no son hermosas, sino rudas, carentes de atractivo, anónimas, solo identificadas por el trabajo que desarrollan y contrapuestas a la imagen gallarda de gran parte de las figuras masculinas que representa el autor.

<sup>[6]</sup> Eduardo Arroyo, «Una obra de José Gutiérrez Solana. El boxeador, 1926», texto didáctico para la exposición Solana, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004.

<sup>[7]</sup> José Gutiérrez Solana, op. cit., p. 84.

<sup>[5]</sup> José Gutiérrez Solana, op. cit., p. 295.

La difícil relación de Solana con las mujeres proviene, sin duda, de su propio mundo. Con una madre trastornada, enamorado y no correspondido, vivió siempre soltero en compañía de su hermano Manuel. Esta extraña relación ha dado lugar a numerosos estudios, tanto de críticos como Sánchez Camargo o Rodríguez Alcalde como de psiquiatras como el doctor López Ibor o el profesor Rof Carballo. Solana sentía simpatía o admiración por las mujeres más desfavorecidas de la sociedad. Visitaba con frecuencia los prostíbulos de la calle Ruamenor, del arrabal santanderino, donde se abría una de estas famosas casas de citas que inmortaliza en la pintura *La casa del arrabal*, de la que llega a realizar cinco versiones con el mismo título, tema que también aparece en su obra literaria, en capítulos como «Las mancebías» o «La calle de Ceres».

Tanto en sus escritos como en sus pinturas, nos transporta a los ambientes sórdidos y miserables de los burdeles, donde las mujeres pasan el tiempo indiferentes ante la vida; en sus cuerpos semidesnudos, en sus atuendos, podemos adivinar su profesión; no son mujeres bellas, no son mujeres jóvenes, son simplemente «mujeres de la vida».

La casa del arrabal

En el capítulo «Las coristas», de su libro *Madrid, escenas y costumbres*, aparece una visión desgarradora del cuadro *Mujeres vistiéndose*: «Tras una puerta entreabierta están las coristas, muy ligeras de ropa, en corsé y en pantalones, cambiándose los trajes de teatro por los de calle; enseñan las espaldas morenas, desnudas, al sacar las faldas por encima de la cabeza, y al levantar en alto los brazos se ve la mancha de pelo debajo de los sobacos, como una pátina morena. Así resultan feas y sucias; han perdido aquel atractivo de cuando salían a escena vestidas de bataleras con medias de color carne ceñidas a las piernas, y sus pies parecían más pequeños con las botas altas de raso; una de ellas, que está embarazada, se afloja con satisfacción la faja y el corsé, después de haber estado sacrificada en escena».<sup>8</sup>

Mujeres vistiéndose

El sentimiento de apatía y la ausencia de belleza reflejados en esta pintura son similares a los que refleja en las mujeres del burdel, pero en este caso sin la mirada perdida y el sentimiento de resignación que percibimos en las del arrabal santanderino. Se sirve de esta temática para desarrollar una obra de gran plasticidad, de vivos colores, de profundos blancos y grandes contrastes entre los personajes.

Mujeres vistiéndose

Distinto criterio emplea en sus trabajos en torno al mundo de los toros, al que Solana dedica gran parte de su obra, tanto literaria como pictórica, en unos escenarios carentes de dramatismo, en los que solo utiliza la belleza que el tema proporciona. Se aprecia en ellos una cierta incongruencia, que refleja sin duda su ambiguo pensamiento: la fiesta le horroriza y a la vez le fascina. Mientras que en algunos textos la ataca, por brava, dura y descarnada, muestra a la vez una atracción profunda por ese mundo cargado de simbología. Para Solana, los toreros son héroes, quizá por la constante lucha entre la vida y la muerte, por lo que los representa arrogantes, valientes y fuertes. Hay en ello un enmascaramiento de sus propios sentimientos, ya que llegó incluso a vestirse de luces.

Mujeres vistiéndose

Tan solo en *El desolladero* denuncia su parte más oscura, expresando la crueldad y dureza de la fiesta a través de la muerte del toro y de los caballos, que también traslada a sus escritos: «Son estos pobres bocicones, rocines de desecho que, después de haber prestado servicio tirando de un coche de alquiler durante muchos años, pobres animales que se les debía dejar morir de viejos, son vendidos a bajo precio para que sus cuerpos sean desgarrados a cornadas».<sup>9</sup>

Mujeres vistiéndose

En *El Lechuga y su cuadrilla* Solana inmortaliza a un zapatero, según Sánchez Camargo, o a un carpintero, según Benito Madariaga, llamado Isidoro Cosío. Lo cierto es que, oriundo

de Santander, de la aldea de Carmona, se conocía de memoria la *Tauromaquia* de Montes, llegando incluso a torear con el gato de su casa, tal era su afición, y con el aliento de su esposa, quien le confeccionó el traje de luces, precisamente en un tono verde tan rabioso que dio lugar al apodo de «el Lechuga». Pese a que se conoce que su única experiencia como torero fue realmente desastrosa, le pinta triunfador junto a su cuadrilla, con un fondo de paisaje montaños recreado en el que destaca la colegiata de Cervatos.

El arrastre

*El arrastre* parte de la pintura de Goya del mismo título, aunque en esta versión la ciudad de Albarracín toma protagonismo, logrando, con la habilidad y maestría a la que nos tiene acostumbrados el pintor, un gran equilibrio entre el paisaje y las figuras, limitando, como señala Álvaro Martínez Novillo, lo anecdótico al entorno pintoresco de la escena.<sup>10</sup>

El arrastre

Su preocupación por la religión y la muerte y su interés por lo macabro propician un escenario ciertamente duro, tremendista. El Solana de estas obras aparece como un hombre carente de emoción religiosa, detenido en sus aspectos más negativos.

El arrastre

La procesión y el mundo que la rodea es uno de los temas más recurrentes en sus pinturas, describiéndola como espectáculo del dolor, del desgarro, representando sus personajes bien con capuchones, sin identidad, o bien a cara descubierta, gente del pueblo, con rostros acartonados, siempre sombríos, potenciando siempre los elementos estéticos que estos escenarios ofrecen. En *La procesión* los blancos de los nazarenos contrastan, en un brillante juego cromático, con los oscuros personajes con cirios que cierran la composición en torno a la figura central, Cristo atado a la columna. Todo es sombrío: las calles, las casas y hasta la tenue luz del amanecer nos trasmite la tristeza del momento vivido. Solana utilizará esta pintura como imagen de la portada de su libro *La España negra*.

La procesión

En *El espejo de la muerte* entremezcla religión y superstición. El espejo, conservado en el Museo Municipal de Madrid, tiene una curiosa historia que nos relata Manuel Sánchez Camargo: el marco, que procedía de una iglesia, guardaba en su interior un cartón sobre el que se anotaban los nombres de los fallecidos; fue adquirido por un anticuario para enmarcar un espejo que regaló a su joven hija, quien murió repentinamente al poco tiempo. Solana recoge la leyenda en esta pintura, donde el espejo enmarcado centra la composición entre la joven viva y la joven muerta; en medio, un arcón de novia, del que surge la muerte, la podredumbre del cuerpo.

El espejo de la muerte

En *El fin del mundo* entremezcla el dramatismo de los personajes con la representación de la muerte y la interpretación del pecado y su posible castigo; así, podemos contemplar la lujuria o la avaricia, para las que según Solana no existe redención posible. Guarda esta pintura ciertas connotaciones con *El triunfo de la muerte* de Pieter Brueghel el Viejo. Pero, sobre todo, es una obra que nos permite admirar una vez más el sentido plástico del artista, la armonía de colores, su sentido compositivo. El autor realizó innumerables bocetos de los diferentes personajes que aparecen en esta pintura, entre ellos, trazado a lápiz, como eje central de la composición, el *Tío Miserias*, resaltando la avidez del personaje, viejo usurero escoltado por la muerte, representada en la figura de los dos esqueletos con guadaña.

El fin del mundo

No son frecuentes los temas religiosos en la obra de Solana, aunque la figura del ermitaño surge en un par de ocasiones, exenta de cualquier impronta religiosa. En *Los ermitaños* se advierte la influencia de la obra de Diego Velázquez *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño* (h. 1633, Museo del Prado), con la que guarda grandes similitudes tanto en la disposición de la escena como en el uso del color y especialmente en el tratamiento del paisaje, de gran belleza, no creado como telón de fondo sino como un simple canto a

<sup>[8]</sup> José Gutiérrez

<sup>[9]</sup> Solana, op. cit., p. 84.

<sup>[8]</sup> José Gutiérrez

<sup>[9]</sup> Solana, op. cit., p. 112.

<sup>[10]</sup> Álvaro Martínez

<sup>[11]</sup> Novillo en José Gutiérrez

<sup>[12]</sup> Solana. Colección Banco

<sup>[13]</sup> Santander (cat. exp.),

<sup>[14]</sup> Museo Nacional Centro

<sup>[15]</sup> de Arte Reina Sofía,

<sup>[16]</sup> Madrid, 1998, p. 76.

la naturaleza, realmente excepcional en su trayectoria. En realidad, se trata de una nueva versión de la pintura anónima del siglo XVII que el artista adquirió en una de sus frecuentes visitas al Rastro y que conservaba en su domicilio.

En los retratos antepone la representación del escenario a la de los propios protagonistas, que pinta rodeados de elementos que identifican su profesión, envueltos en una atmósfera sórdida, melancólica, que proviene sin duda de su ejecución con luz artificial. Son escasos en su producción y los realiza tan solo por encargo, como fue el caso de los retratos de *Valentín Ruiz Senén* y de *Don Miguel de Unamuno* (1935-1936). En la primera obra, traslada la imagen del industrial y financiero vizcaíno Valentín Ruiz Senén rodeado de libros, barcos, planos e incluso de la maqueta de la nave a la que dieron su nombre como presidente de la Naviera Arosa. Trata de potenciar la imagen psicológica, individualizada y privativa del individuo, en contraste con el anonimato que gusta imprimir a los personajes del resto de sus obras.

En 1935 Solana emprende el retrato de don Miguel de Unamuno, por encargo del Ministerio de Instrucción Pública. Dos años antes, Unamuno había escrito al respecto a Víctorio Macho: «Lo que sí me atrevo a predecir es que el retrato que me pinte Solana será tan auténtico, por lo menos, como el que en mi interior me pinte yo. Me he detenido ante cuadros de Solana, me los [he] adentrado, y me he sentido en ellos, al sentir mi hermandad española con el alma española de Solana. De la España que él y yo, y otros, estamos rehaciendo».<sup>11</sup>

Pero Solana no iniciará el retrato hasta algún tiempo más tarde, según relata Ramón Gómez de la Serna: «Estaba pintando el retrato de don Miguel Unamuno, que estaba más cascarrabias que nunca, meses antes de la hora trágica de España [...]. A don Miguel hay que pintarle con el pelo alborotado [...]. Un día me vino muy peinado de la peluquería y le dije: «Así no es usted». Y esa tarde no di una pincelada en su retrato».<sup>12</sup> A petición de sus allegados, realiza tres versiones, firmadas todas ellas en 1936, diferenciándose tan solo en el fondo de la composición, que, en este caso, refleja la ciudad de Salamanca.

Como contrapunto a sus personajes y a sus escenas costumbristas, recurre reiteradamente a las naturalezas muertas, temática importante en su producción que carece de reflejo literario, de bocetos o apuntes y no está representada en su obra gráfica. Estas naturalezas pueden incluirse en un escenario personal, cercano, íntimo, ya que siempre se sirve de elementos propios de su entorno vital, con los que ha convivido durante largo tiempo, que recrea en composiciones más libres, de fácil lectura, en las que el color es sin duda el indiscutible protagonista.

El *Bodegón de la lombarda, el cobre, la coliflor y el repollo* es un simple canto cromático, en el que entrelaza las diferentes tonalidades de los objetos para impulsar al máximo su expresividad y conjuga los diversos elementos de una manera más abierta, potenciando en cada caso la presencia real de objetos inmóviles e inanimados. Solana, en estas naturalezas muertas en las que incorpora humildes motivos, se recrea más que nunca en el uso del color, de la materia y de la luz.

Sin embargo, *Naturaleza muerta con violín* es de paleta más sombría, y en ella parece haber querido rendir homenaje a su madre, quien le inició en la música con sus lecciones de piano, aunque bien pudiera tratarse solo de una exaltación de la música, por la que sentía una gran afición, ya que la imagen está inspirada en una postal que se conserva en el Archivo Solana del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y no en una fotografía de su madre, como se ha repetido en diferentes ocasiones.

Y como un reconocimiento a su padre concibe *Barros mexicanos* que, aunque trazados en planos bidimensionales, ofrecen una sensación óptica escultórica, quizá por el equilibrio que establece en las masas. Pintada en sus tonos predilectos, pardo, tierra, con una armónica gama, envuelve a las figurillas en una atmósfera melancólica, ciertamente *solanesca*.

Sin duda, estas imágenes de tipos populares pertenecieron a su padre, coleccionista de pequeñas figuras que atesoraba en su despacho como recuerdo de su país de origen, y que el artista siempre conservó según el relato de Manuel Sánchez Camargo: «La casa guarda los más heterogéneos objetos: desde las figuras mejicanas que le recuerdan la niñez y pese a que se le derriten y destiñen con el calor, hasta vasijas e idolillos mejicanos y peruanos».<sup>13</sup>

De esta manera, este completo conjunto de 31 obras que forma parte de la Colección Banco Santander reunidas en sus diferentes escenarios, permite conocer y valorar la importante obra del excelente e inclasificable Solana, fiel y consecuente con su propia visión y percepción del mundo que le rodea. Solana se nos muestra tal y como es: artista único, sorprendentemente original y personal. [MJS]

(11) Archivo Solana, correspondencia, MNCARS.

(12) Ramón Gómez de la Serna, op. cit., p. 200.

(13) Manuel Sánchez Camargo, *Solana (Biografía)*, Madrid, Aldus, 1945, p. 188.



Chulos y chulas (Los chulos)

1906  
 Óleo sobre lienzo, 61 x 97 cm  
 Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «Jose Solana / Madrid 1906»



El Lechuga y su cuadrilla

Hacia 1915/1917-1932  
 Óleo sobre lienzo, 220 x 228 cm  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»  
 Inscripciones al dorso, en el bastidor central: «José G. Solana»; en el superior: «El Lechuga y su cuadrilla»



Procesión (Procesión en Semana Santa)

Hacia 1917  
Óleo sobre lienzo, 142 × 112 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»



Bodegón de la lombarda, el cobre, la coliflor y el repollo (Bodegón de la lombarda)

Hacia 1921  
Óleo sobre lienzo, 64,5 × 81,5 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»  
Inscripción al dorso, en el bastidor: «José G. Solana»



Los húngaros

Hacia 1922-1923  
 Óleo sobre lienzo, 90 x 70 cm  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»



La vuelta del indiano

Hacia 1924  
 Óleo sobre lienzo, 164 x 210 cm  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
 Inscripciones apócrifas al dorso, en el bastidor: «José Gutiérrez Solana, La vuelta del indiano»; en el marco: «José Gutiérrez Solana»



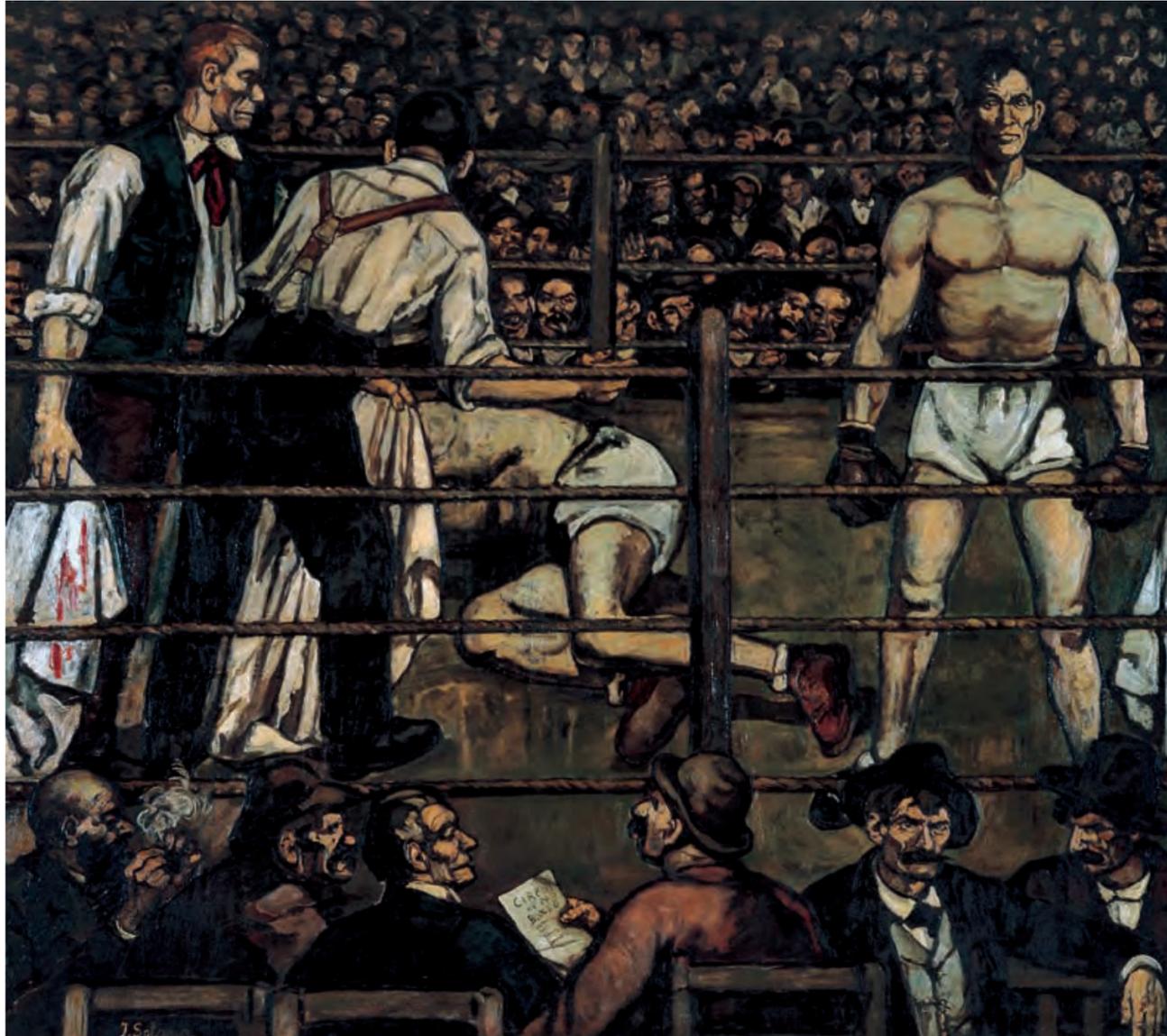
El desolladero (Patio de caballos)

Hacia 1924  
 Óleo sobre lienzo, 145 x 202 cm  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»  
 Inscripciones al dorso, en el bastidor superior: «José G. Solana»; en el bastidor central: «El desolladero»



Armador (El viejo armador)

Hacia 1925  
 Óleo sobre lienzo, 141 x 116 cm  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»



El boxeador (Los boxeadores)  
1926  
Óleo sobre lienzo, 268 x 242 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»



El físico  
1927  
Óleo sobre lienzo, 148 x 124 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»  
Inscripción al dorso: «El físico»



El espejo de la muerte

Hacia 1929  
 Óleo sobre lienzo, 83 × 66 cm  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»  
 Inscripción en rojo al dorso, en el bastidor: «El espejo de la muerte»



Barros mexicanos

Hacia 1930-1932  
 Óleo sobre lienzo, 116 × 159 cm  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
 Inscripción al dorso: «Barros mexicanos»



El capitán de barco mercante (El capitán mercante)

Hacia 1930-1934  
 Óleo sobre lienzo, 141 × 115 cm  
 Firmado en la zona inferior derecha: «J. Solana / Madrid»  
 Inscripción en rojo al dorso, sobre el lienzo: «El capitán de barco mercante»



Los ermitaños

Hacia 1931  
 Óleo sobre lienzo, 220 × 170 cm  
 Firmado en el ángulo inferior izquierda: «J. Solana»



El fin del mundo (El triunfo de la muerte)

Hacia 1932  
Óleo sobre lienzo, 148 x 232 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»  
Inscripción al dorso, en el bastidor: «El fin del mundo. José G. Solana»



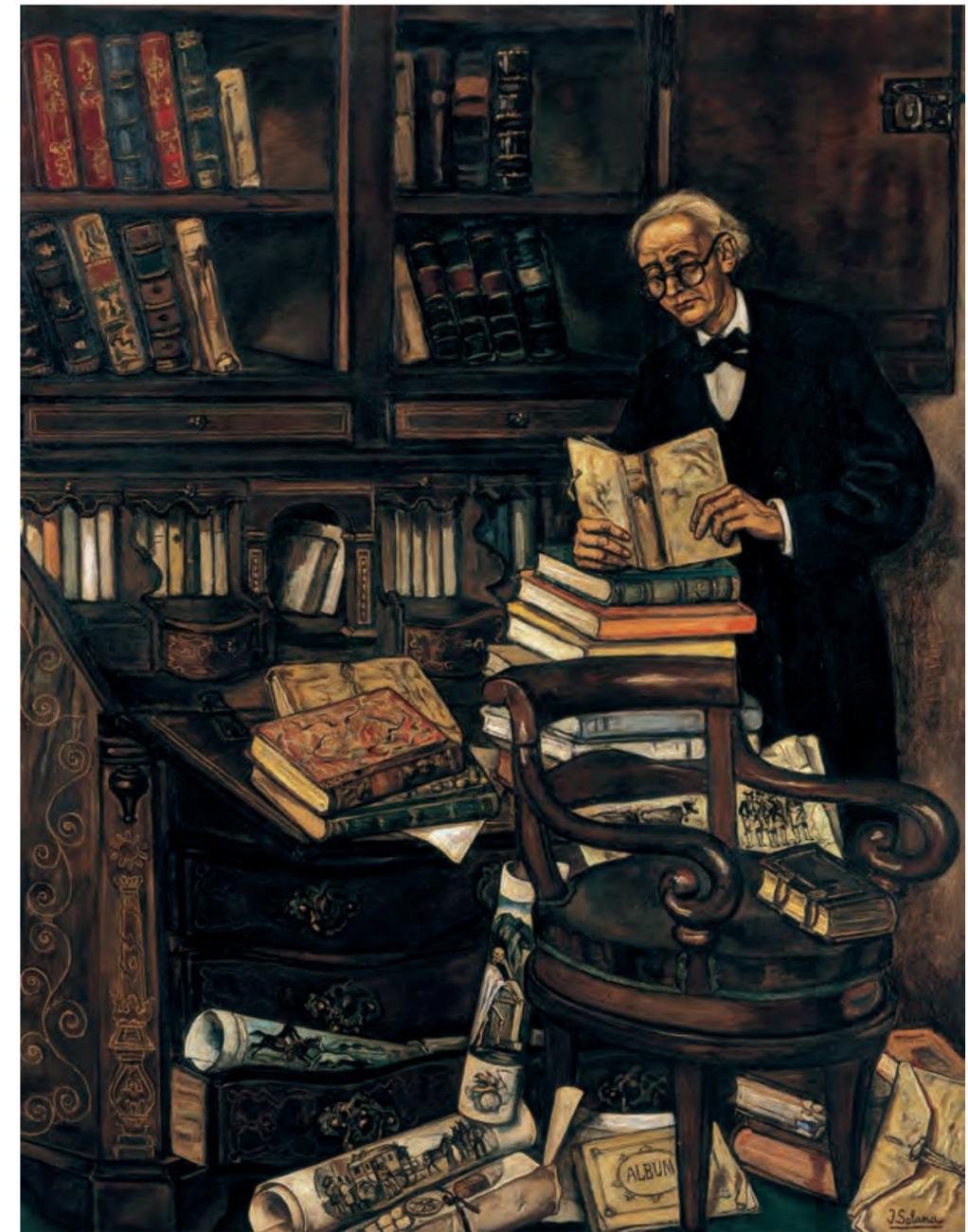
Máscaras (Máscaras con burro, Escenas de carnaval o Las máscaras del sopliillo)

Hacia 1932  
Óleo sobre lienzo, 204 x 149 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»



Gigantes y cabezudos

Hacia 1932  
 Óleo sobre lienzo, 144 x 125 cm  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»  
 Inscripciones al dorso, en el bastidor superior: «Gigantes y cabezudos»; en el bastidor central: «José G. Solana»



El bibliófilo

Hacia 1933  
 Óleo sobre lienzo, 212 x 163 cm  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
 Inscripción al dorso, en el bastidor: «José Solana / El bibliófilo»



Verbena en la pradera de San Isidro (Verbena en la pradera de San Antonio)

Hacia 1933  
 Óleo sobre lienzo, 104 × 159,5 cm  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
 Inscripción en rojo al dorso, en el bastidor: «Verbena San Antonio»



Mujeres vistiéndose (Coristas de pueblo)

Hacia 1933  
 Óleo sobre lienzo, 173 × 225 cm con marco  
 Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
 Inscripción al dorso, en el bastidor: «José G. Solana»



Máscara del caimán (Máscaras en las afueras)

Hacia 1933  
Óleo sobre lienzo, 80 × 60 cm  
Firmado en la zona inferior izquierda: «J. Solana»



Carnaval en un pueblo (Máscaras de pueblo)

Hacia 1933-1937  
Óleo sobre lienzo, 67 × 61 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»



La casa del arrabal (Las chicas del arrabal)

Hacia 1934  
Óleo sobre lienzo, 160 × 230 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
Inscripción en negro al dorso, en el bastidor: «La casa del arrabal / José Solana»



Valentín Ruiz Senén

Hacia 1934  
Óleo sobre lienzo, 200 × 145 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
Inscripción autógrafa al dorso, sobre el lienzo: «J. Solana»



Don Miguel de Unamuno (Retrato de don Miguel de Unamuno con paisaje de Salamanca)

1935-1936  
 Óleo sobre lienzo, 140 × 118 cm  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana / Madrid 1936»



El arrastre (Las mulillas)

Hacia 1936  
 Óleo sobre lienzo, 230 × 210 cm  
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»  
 Inscripciones al dorso tachadas, en el bastidor superior: «El arrastre-Las mulillas»; en el bastidor central, autógrafo: «José G. Solana»



La peinadora

Hacia 1937  
Óleo sobre lienzo, 163 x 110 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»



Naturaleza muerta con violín (Bodegón musical)

Hacia 1943  
Óleo sobre lienzo, 82,5 x 66 cm con marco  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
Inscripciones en rojo, en el bastidor lateral: «Bodegón musical»; en el bastidor inferior: «José G. Solana»



Taberna en Santander

Hacia 1944-1945  
Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana»

**Ángel Ferrant**  
Madrid, 1890-1961

Toro-figura 6  
1957

Ángel Ferrant, hijo del pintor académico Alejandro Ferrant y Fischermans, se decantó por la escultura de vanguardia llegando a ser uno de los artistas fundamentales del arte español desde los años veinte al auge del informalismo. En 1920 se traslada a Barcelona, donde ese año visitó la memorable *Exposició d'Art Frances d'Avantguarda* de la galería Dalmau, integrándose en un ambiente artístico que, tras la partida de Torres García, acogía, entre otros, al pintor Rafael Barradas, al crítico Sebastià Gasch o al gran amigo de Joan Miró, Joan Prats. En 1933, Ferrant participa con este último en la fundación de la asociación Amics de l'Art Nou (ADLAN), que fue el motor esencial para la penetración de la vanguardia francesa en Barcelona y Madrid, ciudad a la que el escultor regresó en 1934.

La heterogénea y variada escultura de Ferrant transita del realismo moderno, en el que trabajó en los años veinte y en la inmediata posguerra, a la producción de objetos surrealistas en 1932, la vuelta a los objetos encontrados de 1945 y desde 1940 a los planteamientos de la estatuaría cambiante, los móviles de 1948, que eran una alternativa original a la aportación de Calder, o los tableros cambiantes de 1950 que avanzaban en la abstracción.

Tras la Guerra Civil, Ferrant es un referente de vanguardia para las nuevas generaciones por su labor en la Escuela de Altamira, creada en 1948 junto a su amigo Matias Goeritz. Es entonces cuando realiza obras marcadas por el primitivismo, como la *Serie ciclópea*, y se suma a los éxitos del informalismo español. En la Bienal de Venecia de 1960 obtiene el Premio Especial de la Fundación David E. Bright de Los Ángeles gracias a sus *Esculturas infinitas* de 1957 y 1958, obras en hierro basadas en la posibilidad de la escultura cambiante y el dibujo en el espacio.

*Toro-figura 6* formó parte de la exposición *Todo se parece a algo*, que Ferrant realizó en 1957 en las galerías Syra de Barcelona tras el grave accidente de 1954 que le había obligado a pasar varios años dedicado en exclusiva al dibujo. La obra refleja su interés por el arte prehistórico, que desde el final de los años cuarenta impregna a la vanguardia en España con un tipo de obra que buscaba la forma primordial y la idea de concreción y autenticidad. Pero también ofrece un concepto de espacio abierto y animado por la forma, que había madurado intensamente con su dedicación al dibujo entre 1955 y 1957. Ese trabajo proyectivo le sirvió para lograr audazmente composiciones como *Toro-figura 6*, una escultura que, como otras de la serie, tiene el carácter atemporal del tótem, aunque carece del aspecto monolítico por la importancia otorgada al hueco, que hace que el espacio se transforme en el medio de la escultura, y el elemento que la articula. En este sentido la obra prelude el inmediato paso de Ferrant al trabajo en hierro, un medio excelente para dibujar en el espacio. [CFA]



Toro-figura 6

1957  
Madera policromada, 33 × 30 × 9 cm  
Firmado y fechado: «Ferrant 57»

## Joan Miró

Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983

Sobreteixim  
1972

Personnage  
1973

Durante una vida dedicada a la creación, todo artista atraviesa etapas de diferente índole. Sin ánimo de revisar la vida de un genio, quisiera valorar el estado anímico de Joan Miró cuando creó el *Sobreteixim* y el óleo sobre tela titulado *Personnage*. Miró tenía ya 80 años y afrontaba con responsabilidad las mutaciones y reformas de gran calado a las que se enfrentaba España. Además, en esa época, preparaba la gran retrospectiva del Grand Palais de París, que se inauguró en 1974. Tal y como comenta Isabelle Monod-Fontaine, «No quería ser considerado un pintor que ya tenía toda su obra atrás, y la verdad es que en 1973 [...] estaba más activo que nunca [...]». Cuando visitábamos sus estudios, no era solo un diálogo con Miró sino, más bien, al final éramos un grupo que nos desplazábamos por su universo.»<sup>1</sup>

Es imprescindible valorar la trascendental búsqueda del soporte y, en algunos casos, como el de los *sobreteixims*, la colaboración del artista Josep Royo, que fue capaz de tejerlos y anudarlos todos a mano. Una labor artesanal extraordinaria que impresionó a Miró desde el primer momento por la contemporaneidad y frescura que Royo supo aportar a esta rica y particular cultura milenaria. Es sorprendente analizar la tridimensionalidad que el trenzado y el anudado de materiales nobles como la lana, el algodón y el yute aportan a la obra. Tras ver la exposición de Jackson Pollock en París en 1952 la mano de Miró se libera y un frenesí creativo visceral y gestual aparece con furia, sin temor ni miedo al qué dirán. Además, tras su segundo viaje a Japón en 1970 comentó: «Soy un apasionado del trabajo de los calígrafos japoneses, y eso ha influido en mi técnica de trabajo. Cada vez trabajo más sumido en un trance, de hecho, diría que hoy casi siempre trabajo en trance. Considero que cada día mi pintura es más gestual.»<sup>2</sup> La importancia del negro se hace cada vez más visible y se observa como Miró es cautivo de un palpito creativo que absorbe su cuerpo y su alma. Miró creó más bien un «tapiz-ensamblaje» al añadir los acentos de color con hilos de lana roja, amarilla y azul directamente cosidos sobre la superficie. Miró «construye» el *Sobreteixim* (1972) a mano, concienzudamente, generando una tensión entre los colores de las lanas con los colores aplicados con el pincel. El resultado final es una obra compuesta con notas de color sobre una superficie casi rocosa, cercana al arte rupestre de Altamira.

*Personnage* (Personaje) fue terminado en 1973 y finalmente expuesto en la retrospectiva sobre Miró que se celebró en 1974 en el Grand Palais de París. Durante una entrevista realizada ese mismo año con el crítico francés Yvon Taillandier, Miró comentó: «Nunca una repetición. Un Personaje siempre me conduce hacia otro Personaje [...]. Lo que manda en mi interior es el hecho plástico y poético; es decir, la asociación de formas e ideas: una forma me da una idea, esta idea me da otra forma y al final me conduce hacia Personajes, animales o hacia cualquier otro yo-no-sé-qué que no tenía previsto.»<sup>3</sup> La libre asociación de ideas repercute en el resultado final de la obra y, según apostilló Freud: «Las excitaciones sensoriales subjetivas poseen, desde luego, en calidad de fuentes de las imágenes oníricas, la ventaja de no depender, como las objetivas, de causalidades exteriores.»<sup>4</sup> Miró era un pescador de imágenes oníricas que buceaban en su océano interior y que, como dijo Breton, solo él tiene acceso directo a ellas. *Personnage* ratifica la «construcción» de su ser mediante el espesor de las capas de pintura y las pinceladas jugosas que las concretan. El espectador se enfrenta impertérrito a la simplificación de un instante etéreo y pasajero, capturado y extraído con vida de las horas de la noche. [JPM]

(1) Joan Punyet Miró, *Al voltant de Miró*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2014, pp. 185-186.

(2) Margit Rowell, *Joan Miró: Écrits et entretiens*, Daniel Lelong éditeur, París, 1995, p. 299.

(3) *Ibidem*, p. 303.

(4) Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, p. 96.



Sobreteixim

1972

Pintura sobre tapiz sobre base de arpillera, 165 x 150 cm  
Firmado y fechado en etiqueta cosida al dorso: «1 a V 1972 Joan Miró»

**Pancho Cossío (Francisco Gutiérrez Cossío)**

San Diego de los Baños, Cuba, 1894 - Alicante, 1970

Bodegón de la caja de puros  
1967

Cabe situar dos etapas netamente diferenciadas en la trayectoria creativa de Pancho Cossío. La primera de ellas, tras los años de formación, arranca con la incursión en los códigos vanguardistas del entorno del ultraísmo para alcanzar su plenitud en el París de la segunda mitad de la década de 1920 y primera mitad de los años treinta. En este periodo el pintor cántabro se situará entre los protagonistas españoles del círculo de la figuración lírica que mayor respaldo obtendrán por parte de la revista *Cahiers d'Art* de Zervos y Tériade. Sigue entonces un desconcertante paréntesis de una década prácticamente alejado por entero de la práctica pictórica, en el que abandonará la labor creativa por la militancia política, siendo uno de los miembros fundadores de la Falange. Ya en la década de los años cuarenta retornará felizmente a la pintura con su segunda y definitiva etapa, donde desarrollará una magistral sintaxis en la que el juego de transparencias y destellos sumerge en una sutil atmósfera envolvente la estilizada evocación sintética de los objetos. Dicción que para Cossío venía destilada a partir de un cruce entre tradición y modernidad, que incluía los paradigmas veneciano y flamenco, pero asimismo el vanguardismo parisiense, en ecuación que Gaya Nuño traduciría por la fórmula castiza de «vino viejo en odres nuevos». En su lírico desvanecimiento del mundo objetivo, el Cossío de madurez rozará casi en ocasiones los límites de la abstracción, frontera que, más allá de algún experimento aislado, no llegará verdaderamente a traspasar.

En ambos periodos de su trayectoria, pero ante todo en el segundo, el género de la naturaleza muerta acabaría erigiéndose en el tema dominante y límite magistral de la pintura de Cossío. *Bodegón de la caja de puros* es buen ejemplo de ello, así como del tan sutil despojamiento que su percepción del mundo objetual acabaría alcanzado en la etapa de definitiva plenitud. Aunque pintada trece años más tarde, el motivo icónico distintivo de esta composición, la caja de habanos, viene a emparentar con otra tela anterior de referencia, la célebre *Dos mesas* (1954, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), que le valdría al pintor por fin el reconocimiento, tantas veces pospuesto, de una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. La elevación relativa del plano de superficie de la mesa hacia la vertical de la representación, es un recurso recurrente en los bodegones de Cossío desde sus años de estancia en París. Pero en un juego que de algún modo invierte los términos de la ecuación empleada en la citada tela de 1954, en este segundo bodegón con caja de puros, el mantel blanco otorga un protagonismo central al impacto de luz, nítida y fulgente claridad en la que teje su danza, en impreciso destello, el rastro espectral de flores y de objetos. [FHM]



Bodegón de la caja de puros

1967  
Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Cossío 67»

## Benjamín Palencia

Barrax, Albacete, 1894 – Madrid, 1980

Dibujo surrealista  
1934

El descanso  
1940

Alba de Tormes  
1953

Caballo rojo  
1960

Benjamín Palencia fue un artista clave en los procesos de renovación que tuvieron lugar en la España de los años veinte y treinta. También un importante referente en el arte español de la posguerra.

Aunque de origen rural, a los 15 años se trasladó a Madrid bajo la tutela de Rafael López Egóniz, quien lo introduciría en los círculos protagonistas del arte y la literatura de ese momento de esplendor que conocemos como la Edad de Plata.

Fue en 1925, en la madrileña exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, cuando Palencia dio a conocer una obra que se mostraba ya en sintonía con las nuevas figuraciones que protagonizaban el arte moderno internacional. En los años siguientes realizaría varios viajes a París, a partir de los que adoptaría la figuración lírica que cultivaban algunos de los jóvenes artistas españoles residentes en esa ciudad.

Iniciada la década de los treinta, protagonizó con el escultor Alberto lo que conocemos como Escuela de Vallecas. Fueron poéticos paseos por los alrededores de Madrid a la búsqueda de inspiración, a los que se sumaron los artistas y poetas más significativos del movimiento renovador. Los cuadros y dibujos realizados por Palencia en ese momento reflejan la esencia identitaria de paisajes capaces de entrelazar lo telúrico con lo rural. Pero también con referencias a paisajes suburbiales con desperdicios y restos óseos, o a las manifestaciones esquemáticas del arte prehistórico español. Hacia mediados de 1932, su relación con Alberto entraría en crisis.

En 1933 Palencia se incorpora al Grupo de Artistas de Arte Constructivo, organizado por el uruguayo Torres García a su vuelta de París. Son años en los que su plástica adopta elementos vecinos a la abstracción geométrica y a los lenguajes visuales del surrealismo. También abundantes referencias a la plástica picassiana.

Es en estas últimas sintonías donde se mueve el *Dibujo surrealista* de la Colección Banco Santander. En él se entrecruzan linealidad prehistórica, automatismo surrealista y visibles referencias a Picasso y Miró.

Hacia 1935 realizó también interesantes *foto-collages* de clara ascendencia surrealista. Y, ya al filo de la Guerra Civil, adoptó un realismo equidistante del ingenuismo rural y de figuraciones modernas asociadas a cierta inspiración metafísica.

Al principio de la posguerra volvió a organizar una nueva experiencia vallecana con algunos artistas de la nueva generación. No obstante, Palencia les ocultaría todo lo referente a la «escuela» vallecana de tiempos de la República. Las obras de este momento continúan cultivando ese ingenuismo de cuño rural, cuya apariencia entroncaba muy bien con la sórdida atmósfera de la posguerra, pero cuya fresca entraña le servía como antídoto.

En los años siguientes cultivó mucho el bodegón y el paisaje. A veces presidido por tonos sombríos, a veces por cierto esquematismo geométrico, como ocurre en la vista de *Alba de Tormes* que figura en esta colección.

Sin embargo, ya desde finales de los cuarenta el color se fue abriendo paso en sus obras. Lo hizo con una intensidad expresiva que aportaba tanto resonancias *fauves* como expresionistas. Era el síntoma de una vitalidad renovadora que, sin embargo, nunca prescindiría del imaginario de su primera etapa vallecana. Es algo que se muestra con clara evidencia en el *Caballo rojo* de la Colección Banco Santander. [JBS]



Alba de Tormes

1953  
Óleo sobre lienzo, 149 × 198 cm  
Firmado y fechado en la zona inferior derecha: «B. Palencia, 53»  
Inscripción al dorso: «Alba de Tormes»

## Alberto (Alberto Sánchez)

Toledo, 1895 - Moscú, 1962

Boceto de decorado para «Numancia» de Cervantes  
1936

Pájaro bebiendo agua  
1956-1958

Fuente con piedra  
1956-1958

Toros ibéricos  
Hacia 1956-1958

Dibujo cósmico  
Hacia 1958-1962

Mujer en verde  
Hacia 1958-1962

La dama del pan de Riga  
1956-1958

Toro ibérico  
Hacia 1958-1962

Toro ibérico  
Hacia 1958-1962

Alberto Sánchez es una de las figuras más relevantes de la escultura española del siglo xx, tanto si nos referimos al arte de vanguardia que se produjo en España hasta el final de la Guerra Civil, como al que los artistas españoles desarrollaron en el exilio a partir de ese momento.

De origen humilde y sin formación académica alguna, se ganaba la vida como panadero en Madrid y accedió a la creación artística por pura vocación. A mediados de la primera década del siglo xx, junto a Francisco Mateos, comenzó a interesarse por la función revolucionaria del arte. A partir de 1922, la amistad con Rafael Barradas sería crucial, ya que Alberto obtendría un conocimiento directo de la eclosión de las vanguardias en España y Barradas reforzaría la vocación social de su pintura.

En la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, que dio a conocer a Dalí, a Palencia, a Cossío, a Ucelay, a Moreno Villa y a otros jóvenes vanguardistas, Alberto mostró por primera vez dibujos y esculturas que contenían ya elementos cubo-futuristas. Entre 1926 y 1928 disfrutó una beca de la Diputación de Toledo y, a principios de los años treinta, comenzó a enseñar dibujo en un instituto de El Escorial.

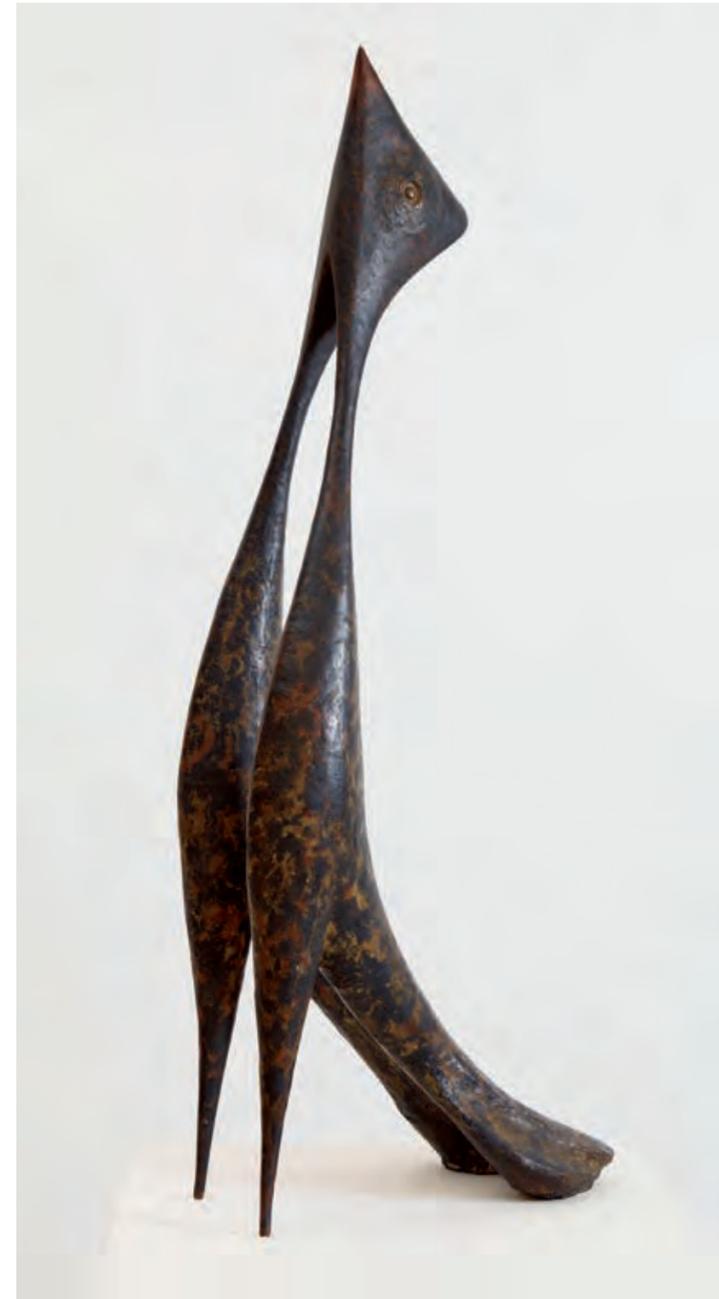
Poco antes de la proclamación de la República, el escultor toledano puso en marcha, junto a Benjamín Palencia y Pancho Lasso, lo que conocemos como Escuela de Vallecas. Desde entonces y hasta la Guerra Civil, a esta experiencia poética se sumarían muchos de los protagonistas del esplendor cultural republicano. De hecho, telones de Alberto realizados con este lenguaje visual decoraron algunas de las obras representadas por el teatro ambulante La Barraca.

Nacida de iniciáticos paseos en los que se recorrían los alrededores de Madrid y Toledo a la búsqueda de inspiración, la poética vallecana de Alberto produjo obras en las que se barajaban claves telúricas, rurales, castizas, populares o suburbiales, expresadas a través de un lenguaje biomorfo, lindante a la abstracción surrealista y capaz de situarse en paralelo con las tendencias más avanzadas de la escultura internacional. Muchas de estas obras desaparecieron durante la Guerra Civil y solo se conocen fotografías, pero el *Boceto de decorado para «Numancia» de Cervantes* es uno de los mejores ejemplos de los que se han conservado.

Esta poética visual de Alberto estuvo también presente en la Exposición Internacional de París de 1937, configurando *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, la enorme y totémica escultura que se erigió a la entrada del pabellón español.

En 1938, Alberto marchó a la Unión Soviética. Era el comienzo de un transterramiento que duraría hasta su muerte en 1962. Al principio se dedicó sobre todo a la plástica escenográfica, pero a partir de la distensión de 1956 reemprendió la producción de esculturas y obras bidimensionales relacionadas casi siempre con proyectos de monumentos. Muchos de los elementos de la primitiva plástica vallecana reaparecieron en su etapa soviética, entroncando a su vez con la inspiración emanada del nuevo medio natural.

El resto de las obras de Alberto presentes en la Colección Banco Santander pertenecen a este último periodo. Expresan con elocuencia este regreso mental a los campos vallecanos, al protagonismo de toros, pájaros y figuras humanas que seguían recorriendo estos campos en su memoria y a monumentos previstos para insertarse en la naturaleza. Personajes todos de un imaginario que también abrazó el campo ruso, rompiendo fronteras para transformarse en universal. [JBS]



Pájaro bebiendo agua

1956-1958  
Bronce, 91 × 19 × 32 cm  
Inscripción al pie: «A. 1 / 7 72»

**Francisco Bores**  
Madrid, 1898 - París, 1972

*Fleurs des champs*  
1961

*Femme cuisinant*  
1971

Francisco Bores se forma en su Madrid natal, en el estudio de Cecilio Pla, donde conocerá, entre otros, a Pancho Cossío. Ambos habían de reencontrarse en París a finales de la década de 1920, donde Bores y su colega cántabro se convertirán en los referentes más destacados de esa corriente española de figuración lírica que el crítico de ascendencia griega E. Tériade defenderá con vehemencia, desde las páginas de la revista *Cahiers d'Art*, como vía de superación a la anquilosada decadencia decorativa del legado cubista. El propio Bores –que era, de ambos pintores, el de más sólida capacidad teórica– definiría años más tarde esa apuesta por «un nuevo fauvismo» en estos términos: «Procedo como si fuera a hacer una pintura abstracta que metamorfoseo en un momento dado para introducir en ella unas alusiones a lo real. No procedo de la realidad a la abstracción, sino que, por el contrario, los elementos pictóricos de mis composiciones, volúmenes, manchas, etc., se transforman en cabezas, frutas...».

Con el paso de las décadas, el trabajo creativo de Bores se mantendría esencialmente fiel a esa lírica primacía del impulso plástico que, aún así, no renegaba de su condición evocadora del mundo objetivo, aun cuando esta fuera acentuando, en las épocas de madurez, un carácter cada vez más evanescente. Bodegones y escenas de interior son, en todo caso, los temas distintivos en la pintura del Bores de plenitud, motivos que se corresponden en definitiva, respectivamente, con las dos telas de la Colección Banco Santander, la segunda de las cuales, *Femme cuisinant* [Mujer guisando], fue pintada apenas un año antes del fallecimiento del pintor madrileño.

Ambas obras, en todo caso, pertenecen a una fase bien avanzada de esa *manera blanca* que se atribuye a la evolución de la sintaxis pictórica del artista en la segunda mitad del pasado siglo. Para Bores, esa blanca manera responde a un deseo de mayor claridad que se corresponde con un acentuado descarnamiento de la figura, a una suerte de vía hacia la abstracción por medios puramente figurativos. Algo que tanto en el caso de *Fleurs des champs* [Flores silvestres] como en el *Femme cuisinant* [Mujer guisando] se hace plenamente patente. Pues los tallos y botones de las flores o el cuenco sobre la mesa, como el cuerpo de la mujer trajinando junto al quinqué, son apenas fantasmales rastros en la pura epifanía de la transparencia efusiva del color. Un camino que, a decir de Bores, venía al final de su vida a cerrar el círculo de toda su búsqueda, pues afirmaba: «He vuelto a mi primera tentativa de realizar una síntesis plástica de lo verdadero». [FHM]



*Fleurs des champs*

1961  
Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Bores 61»  
Inscripción al dorso: «Fleurs des champs»

**Hernando Viñes**  
París, 1904-1993

Bodegón  
Hacia 1943-1945

Hernando Viñes fue protagonista de uno de los documentos fotográficos más célebres del Madrid vanguardista en la antesala de la Guerra Civil, que da testimonio del banquete de homenaje al pintor celebrado en el Hostal Cervantes en mayo de 1936, y que contó con la asistencia, entre otros muchos, de Luis y Alfonso Buñuel, Lorca, Alberti, Neruda, Miguel Hernández, el escultor Alberto y José Caballero. Sobrino del célebre pianista Ricardo Viñes, era el único integrante de la llamada Segunda Escuela Española de París que había nacido en la capital francesa. Por consejo de Picasso, se formó primero en la Academia de Arte Sacro de Maurice Denis y más tarde con André Lhote y Severini. En 1923, en colaboración con su colega y amigo, el jienense Manuel Ángeles Ortiz, realizaría los decorados y figurines para el montaje de *El retablo de maese Pedro* de Falla, que el propio compositor dirigió en el palacio de la princesa de Polignac. Y, ante todo, junto con Bores y Cossío, sería luego uno de los protagonistas clave de la figuración lírica defendidos por Zervos y Tériade desde las páginas de *Cahiers d'Art*.

En el libro de testimonios sobre los artistas españoles de la Escuela de París que Mercedes Guillén, compañera de Baltasar Lobo, publicó en 1960, la autora recoge la siguiente declaración del pintor: «... cuando empiezo a pintar algo, casi siempre es un tema poético, así como una predisposición íntima. Pero con la pintura no se debe hacer literatura. Los medios de expresión deben ser estrictamente pictóricos. En una *baigneuse* de Cézanne o en un Corot hay poesía pero es pintura; la poesía existe únicamente a través de la pintura y por ella misma».

En esa senda poética de pintura pura, que en la lógica del devenir avanzado hacia una vía personal devanada desde lo acuñado en la aventura coral de la figuración lírica –destilada, en definitiva, a partir de una síntesis entre el legado estructural del canon cubista y la aspiración por lo que Bores denominó «un nuevo fauvismo»– la apuesta de Viñes parece visitar, en torno al segundo tercio de la década de 1940, el paradigma de Matisse y su ideal ornamental. Justo a esa fase específica del hacer de Viñes se asocia la tela que motiva este comentario.

Todo en este grácil *Bodegón*, datado entre 1943 y 1945, responde a esa clave, en la aromática pulsión del color, en el moteado que esboza los estampados de fondo, en la grácil curva que traza la revista desplegada sobre la mesa, en el escueto contorno de los frutos o en la armónica torsión que eleva el vaso de flores, todo en definitiva, en esta poética composición, bien que llevado –como siempre en su caso– sin servidumbre a un terreno de propia intimidad, celebra se diría el gozo más puro del canon *matissiano*. [FHM]



Bodegón

Hacia 1943-1945  
Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «H. Viñes»

**Juan Manuel Díaz-Caneja**  
Palencia, 1905 - Madrid, 1988

Paisaje con carro  
Hacia 1957

Paisaje  
1976

Enmarcado dentro de la corriente renovadora de la plástica que se desarrolló en España en torno a los años veinte, Juan Manuel Díaz-Caneja es fundamentalmente un pintor de paisajes.

Con la idea de realizar estudios de Arquitectura, se trasladó a Madrid en 1923. Para preparar el ingreso a la Escuela, comenzó a asistir al estudio de Daniel Vázquez Díaz, donde decidió dedicarse en exclusividad a la pintura. En estos años vivió una temporada en la Residencia de Estudiantes y entabló relación con la vanguardia madrileña. En 1927 conoció a Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, con quienes recorrió los alrededores de Madrid y en particular el entonces entorno rural del distrito de Vallecas. Con la idea de revitalizar el arte español a través del reconocimiento estético de la naturaleza, nació lo que se conocería como la Escuela de Vallecas. Se trataba de un proyecto ambicioso: modernizar la plástica española a través del análisis de un entorno que nada tenía que ver con los paisajes frondosos de los que se habían ocupado los artistas del siglo XIX. A los paseos se unieron, entre otros, Luis Castellanos, Maruja Mallo, Antonio Rodríguez Luna y, ocasionalmente, Rafael Alberti y Miguel Hernández. La idea de la utilización del paisaje como elemento reivindicador de modernidad permanecería en la trayectoria de Díaz-Caneja más allá de los años de la Escuela de Vallecas.

En 1929 viajó a París y se relacionó con los artistas españoles allí residentes. De su estancia en la capital francesa heredó una influencia cubista, presente en las composiciones de esos años, que quedaría latente en el resto de su producción. En términos generales, su obra se dedicó al análisis de los paisajes de Castilla. Se ha afirmado que, en los años de posguerra, el tema del paisaje fue utilizado por los pintores del momento como una suerte de refugio: una manera de esquivar la censura franquista. No es el caso de Díaz-Caneja. El pintor, no solo había trabajado en composiciones paisajísticas en los años precedentes, sino que durante toda su producción utilizaría el tema en la estela de la Escuela de Vallecas.

En sus obras, Díaz-Caneja estudió las tierras castellanas centrándose en el reflejo de la luz sobre la tierra. Esta síntesis lumínica lo llevó a desarrollar un sentimiento cromático que basó su paleta en amarillos, ocre y grises. En los años cuarenta y cincuenta, el pintor incluyó en sus composiciones algunas figuras o construcciones solitarias. A medida que su trayectoria fue avanzando, el compromiso con el análisis del paisaje se fue haciendo cada vez mayor y, en los años setenta, su obra se vio sometida a una depuración formal. De hecho, tal y como puede verse en una obra como *Paisaje*, las parcelas de los campos de labranza se convirtieron en el elemento sobre el que el artista construía sus composiciones: intentando plasmar en el lienzo la esencia de Castilla, Díaz-Caneja llegó a composiciones que lindan con la abstracción lírica. [rv]



Paisaje

1976  
Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Caneja»

## Godofredo Ortega Muñoz

San Vicente de Alcántara, Badajoz, 1905 - Madrid, 1982

Cabeza de mujer  
1952

Viñas  
1967

Godofredo Ortega Muñoz es una de las figuras más destacadas de la pintura de paisaje que, abandonada como referencia en otras latitudes, reverdeció sin embargo con fuerza en España tras el final de la Guerra Civil. Ortega Muñoz tuvo una trayectoria biográfica y artística mucho más cosmopolita que otros paisajistas de la época; no participó en las empresas de vanguardia casticista de la preguerra, sino que su dedicación al paisaje fue posterior aunque resultara muy decidida. De formación autodidacta, abandonó su San Vicente de Alcántara natal para establecerse en Madrid como pintor, haciendo de copista en el Museo de Reproducciones Artísticas. Con apenas 20 años viajó a París para después iniciar un periplo por el extranjero durante 15 años que le llevó a Europa, Asia Menor y Egipto, estableciéndose durante cinco años en Italia. Después de la Guerra Civil se instaló en su pueblo natal y en 1952 se trasladó a Madrid, obteniendo pronto sus primeros reconocimientos, como el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de Arte de La Habana (1954).

Hasta mediados de los años cincuenta la figura está presente en su obra; si bien de su labor como retratista, dispersa por el mundo y principal objeto de su dedicación al arte durante años, apenas conocemos unos pocos ejemplos. En su *Cabeza de mujer* podemos apreciar la impronta de la pintura italiana del *Trecento*, de Giotto o Taddeo Gaddi, pero también de la escuela metafísica de Giorgio de Chirico o Mario Sironi. Asistimos a un proceso de reducción o simplificación de los rasgos individuales, las figuras son rotundas y de mirada ensimismada.

Desde mediados de los cincuenta su obra se centra en la interpretación del paisaje extremeño y castellano con gran sobriedad de color, siendo habitual la repetición de un mismo tema una y otra vez. Se trata de un paisaje creado, no de un paisaje copiado, que el artista contempla para después elaborarlo en el estudio y darle un sentido plástico. Se trata de un paisaje duro y adusto en el que se adivina la presencia del ser humano, con una gama cromática sobria y escueta, en el que existe una voluntad depuradora, casi ascética. *Viñas* es un buen ejemplo de esto. La obra fue realizada en un momento en el que Ortega Muñoz era ya un artista consagrado, al que le concedían la Sala de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1968. El celaje casi se confunde con el paisaje, el proceso de purificación y decantación de sus conceptos estéticos se lleva al extremo, de manera que esta pieza puede ser interpretada como un auténtico cuadro abstracto por lo que tiene de juego de espacios y masas de color. Eduardo Cirlot, uno de los principales teóricos del informalismo español, dijo que para él la de Ortega Muñoz era «la sólida propuesta de uno de los artistas españoles más sensitivos del momento que, además, había convertido la abstracción en algo no necesario». [GTG]



Viñas

1967

Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: «Ortega Muñoz»

## Óscar Domínguez

La Laguna, Tenerife, 1906 - París, 1957

Ritmo para una sonata  
de Chopin  
1953

Artista excéntrico, Óscar Domínguez formó parte de la llamada Escuela de París y fue una influencia fundamental para la entrada de las poéticas surrealistas en el ambiente intelectual de su Tenerife natal.

En 1927 Domínguez se trasladó a París, enviado por su padre para atender negocios familiares. Aunque pasó algunos periodos de su vida en España, la capital francesa se convirtió en su ciudad de referencia. Allí abandonó pronto el requerimiento familiar para dedicarse a la pintura, frecuentando a los artistas establecidos en Montparnasse. En los años treinta, Domínguez comienza a trabajar en obras de influencia surrealista, con ecos de Dalí, Magritte y Max Ernst, y desarrolla su personal aportación: las *decalcomanías* (una técnica que consiste en manchar con *gouache* el papel y doblarlo para que azarosamente la presión de las manos haga aparecer figuras y paisajes de carácter onírico). Esta práctica, que tenía como base el automatismo, tuvo cierto éxito y fue seguida por algunos de los artistas del círculo surrealista. En 1933 expuso en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y dos años más tarde participó en la *Exposición Surrealista* que Eduardo Westerdahl organizó en el mismo lugar. Ese mismo año conoció a Breton y se unió al grupo surrealista. De los últimos años treinta data su periodo *cósmico*, en el que los paisajes oníricos se llenan de formaciones pétreas y la paleta opta por colores fríos. En los primeros años cuarenta, Domínguez atraviesa una etapa influenciada por De Chirico hasta que el profundo conocimiento de la obra de Picasso le lleva a una síntesis de surrealismo y cubismo. El sentido de la composición, la fuerte esquematización de las formas y el uso de colores planos en su obra ponen de manifiesto la deuda clara con la manera de hacer del maestro malagueño. Esta etapa coincide, prácticamente, con su abandono del grupo surrealista por apoyo a la postura política de Paul Éluard, gran amigo de Domínguez.

*Ritmo para una sonata de Chopin* es un lienzo perteneciente a la última etapa de su trayectoria. Realizado tan solo cuatro años antes de que el artista se suicidara en su estudio parisino, pertenece a un periodo *esquemático* en el que Domínguez intenta liberarse del influjo picassiano que ha marcado su producción en los años cuarenta. En las obras de este momento, las composiciones se vuelven más equilibradas y el cromatismo se agrava. Aunque la temática del periodo está dominada principalmente por fruteros «come-frutas», tauromaquias y *ateliers*, no es extraño que Domínguez dedicara una obra a Chopin en un momento en el que se encuentra rodeado de la muerte de varios amigos –Éluard había fallecido el año anterior y el escultor Honorio García Condoy ese mismo año– y en el que el propio pintor inicia años difíciles que lo llevaron incluso al internamiento temporal. [IV]



Ritmo para una sonata de Chopin

1953  
Óleo sobre lienzo, 99 × 121 cm

## Baltasar Lobo

Cerecinos de Campos, Zamora, 1910 - París, 1993

La siesta  
1969

Baltasar Lobo llegó a París en marzo de 1939, un mes después de haber cruzado la frontera junto a miles de soldados republicanos en retirada y tras escapar del campo de concentración de Argelès-sur-Mer. Se había formado en la tradición de la escultura religiosa en madera en Valladolid, con el artista Ramón Núñez y, fugazmente, en la madrileña Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Obtuvo un cierto conocimiento del arte moderno gracias a exposiciones como *Españoles residentes en París*, celebrada en 1929 en el Jardín Botánico, con esculturas de Pablo Gargallo, Manolo Hugué y Alberto, o a la exposición de pintura de Picasso organizada por Amics d'Art Nou (ADLAN) en 1935.

En París, donde pasaría el resto de su vida, Lobo consiguió el apoyo de Picasso y sobre todo el del escultor Henri Laurens, que le contrató como ayudante y fue su mayor influencia artística. Tras ser uno de los pioneros del cubismo escultórico, Laurens venía practicando desde el final de los años veinte una escultura basada en la tradición arcaica y clásica con un sentido de la forma simplificada y una capacidad para expresar sobriamente el volumen y el movimiento congelado. El escultor español supo adaptar estos conceptos escultóricos a su personalidad, asumiendo la sencillez y la sobriedad de la forma y centrándose en una temática humanizada y clásica que concretó en el tema de la maternidad y, a partir de los años cincuenta, en el desnudo tumbado de las bañistas que le permitía plasmar la figura en el espacio con formas envolventes y dinámicas.

En torno a 1957, como reflejan obras como *Tête de gitane* [Cabeza de gitana] o *Gran nu allongé* [Gran desnudo tumbado], estudia la obra de Brancusi, fallecido ese mismo año, lo que le habilitó para pensar en la animación del espacio mediante la repetición ritmada de los volúmenes. La progresiva abstracción, concebida como simplificación y depuración formal, también tuvo ese punto de partida, aunque Lobo nunca llegó a traspasar los límites de la figuración. En los años sesenta y en obras como *La siesta*, desarrolló su lenguaje definitivo, manteniendo los conceptos de ritmo en el volumen y unidad en la forma. De este modo, en esta obra el bloque de mármol se muestra como una pieza casi natural de formas redondeadas, que solo muy sutilmente sugiere los detalles de un desnudo femenino tumbado con las piernas plegadas y los brazos bajo una leve referencia a la cabeza.

Esta obra es característica de su escultura y demuestra cómo Lobo consiguió crear un estilo personal, que permaneció en el tiempo y que fue ajeno a las modas y corrientes artísticas. Sustentado por una gran capacidad de trabajar todas las técnicas escultóricas de talla y modelado, creó formas unitarias y de factura delicada dirigidas a la expresión de la belleza y la armonía a partir del vocabulario formal y de las ideas humanizadas de la vanguardia de la escultura en Francia del periodo de entreguerras. [CFA]



La siesta

1969  
Mármol, 19 × 32 × 19 cm  
Firmado: «Lobo»

## Pablo Serrano

Crevillén, Teruel, 1910 - Madrid, 1985

Hombre con puerta  
Hacia 1965

Pablo Serrano es uno de los escultores más destacados de la renovación del arte español que se desarrolló a partir de los años cincuenta. Aunque la vanguardia tuvo en la pintura uno de sus ejemplos más destacados, diversos escultores, entre los que figura Serrano, desarrollaron una renovación en el campo de la escultura no menos radical.

Tras formarse en Zaragoza y Barcelona, viajó a Uruguay y se instaló en Montevideo en 1930. A pesar de que sus inicios fueron académicos, tendió a una figuración expresiva hasta que entró en contacto con Torres García en 1946 y se interesó por la abstracción. En Uruguay, Serrano desarrolló una intensa actividad artística hasta 1955, año en que regresa a España. Dos años más tarde, entra a formar parte del grupo El Paso, en el que junto con Martín Chirino sería uno de los portavoces de la renovación de la escultura española contemporánea. Un año después abandona el grupo.

La actividad de Serrano como escultor discurrió entre una figuración y una abstracción expresivas. Sus retratos, como los de Antonio Machado, Gaya Nuño o Camón Aznar, son ejemplos de una expresividad del retrato llevada al límite. Serrano siempre logró obtener del material, especialmente del bronce, el máximo de sus posibilidades expresivas, destacando el efecto plástico de las texturas y la superficie.

En sus esculturas, el artista acentúa frecuentemente el contraste entre la forma agresiva, sin desbrozar y «en bruto» de las superficies y el tratamiento pulido y brillante de los huecos, como puede observarse en *Hombre con puerta*. La superficie exterior de la obra muestra una materialidad táctil y espontánea en comparación con el pulimento del hueco del interior. Estos contrastes materiales producen una contraposición espacial y plástica entre interior y exterior según un efecto desarrollado ampliamente por el escultor. Es la contraposición materia y vacío, masa y espacio, lo que convierte a muchas de sus esculturas en interlocutores entre una realidad material y un espacio creado desde el interior de la escultura. [VNA]



Hombre con puerta

Hacia 1965  
Bronce, 27 × 24,5 × 23 cm

## Antoni Clavé

Barcelona, 1913 - Saint-Tropez, Francia, 2005

Roi à la pipe  
1959

La coupe  
1959

Guerrier au fond rouge  
1962

Peinture  
1969

Composición  
1971

Faunes et guerrier  
(A don Pablo)  
1985

Antoni Clavé formó parte de la llamada Escuela de París, que reunió a artistas españoles de diversa índole afincados en la capital francesa antes y después de la Guerra Civil. Nacido en una familia modesta, se vio obligado a trabajar en un negocio de lencería en su juventud. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi y debido a su extraordinaria habilidad como dibujante, se inició en el mundo artístico a través del cartelismo cinematográfico y la ilustración. Durante la guerra, defendió la República y en 1939 llegó a Perpiñán junto a los restos del ejército republicano. Ese mismo año se asentó en París y realizó sus primeros *assemblages*. Tras una primera obra intimista, en 1944 conoció a Picasso. Su pintura se tornó entonces, y hasta bien entrados los años cincuenta, en clara deudora de la del maestro malagueño, quien ejercería una influencia definitiva en su producción. Los lienzos de Clavé se llenaron de arlequines, músicos y pintores en sus talleres. Buen ejemplo de este influjo es *La coupe* [La copa], una obra en la que la manera de componer las figuras, e incluso la copa que da nombre al lienzo, tiene reminiscencias claramente picassianas.

A mediados de los años cincuenta y durante los sesenta, trabajó en series de reyes, reinas y guerreros que supondrían el paso definitivo en su obra de la figuración al informalismo. Se trata de personajes hieráticos, caracterizados por fuertes contrastes de color y el uso del ensamblaje en algunos de los casos. Mientras que los reyes y las reinas están más ligados al retrato tradicional, la serie dedicada a los guerreros plantea una renovación más clara. En estas composiciones, la cabeza y los atributos suelen ser la parte más definida de la obra, mientras que el resto es cuestión de trazo, color y materia. En el caso de *Guerrier au fond rouge* [Guerrero sobre fondo rojo], Clavé utiliza además un contraste propio de su paleta, rojo y negro, colores que enraízan su obra con la tradición pictórica española.

A partir de entonces, como refleja la obra *Peinture* [Pintura], las figuras humanas de sus composiciones irían perdiendo rasgos hasta convertirse en un conjunto de trazos que, sin abandonar completamente las referencias figurativas, son obras abstractas. Clavé desarrollaría estos dos mundos no sin cierta ambigüedad: en el caso de la obra citada, el color y la densidad matérica conviven con la presencia de una mesa cubierta por un mantel.

Pero si hay una característica que acompañó al artista a lo largo de su producción, es el interés por la experimentación. El gusto por el uso de materiales no convencionales hizo del *collage* su medio artístico por excelencia. En el desarrollo de esta práctica, como bien puede verse en la obra *Composición*, el artista se vería obligado a medir sus fuerzas. Siguiendo el consejo de Picasso de que no fatigara las obras, Clavé tuvo que concentrarse en lo necesario: dejar hablar a los materiales y encontrar el equilibrio perfecto entre ensamblaje y pintura.

Desde los años setenta, la presencia de telas arrugadas en su obra se convertiría en una constante. No se trata, frente a lo que se pudiera pensar, de telas o papeles adheridos al lienzo sino dibujados con la fidelidad propia de un pintor preciosista. Estos trampantojos se convertirán en el centro de una serie de composiciones en la década de los ochenta, a los que el pintor añade personajes, guerreros y faunos esbozados en escasos rasgos, como en el caso de *Faunes et guerrier (A don Pablo)* [Faunos y guerrero (A don Pablo)]. Es, para Clavé, un momento de tomar distancia y homenajear al maestro malagueño, de mirar atrás y ver el largo recorrido andado desde la influencia picassiana de los años cuarenta. [iv]



Faunes et guerrier (A don Pablo)

1985  
Óleo y collage sobre lienzo, 195 x 250 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Clavé»  
Inscripción al dorso: «Faunes et guerrier (A don Pablo)»

## José Guerrero

Granada, 1914 - Barcelona, 1991

Paisaje  
1967

José Guerrero fue, junto a Esteban Vicente, una excepción con respecto a sus coetáneos. Cuando los pintores españoles de la generación abstracta comenzaron a llegar a París con la idea de conocer el arte contemporáneo, Vicente y Guerrero se afincaron en Nueva York y fueron los dos únicos pintores españoles que tuvieron contacto con los miembros del expresionismo abstracto americano.

De origen granadino, Guerrero estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) residiendo en esos años en la Casa de Velázquez. En 1945, gracias a una beca del gobierno francés, tomó contacto con el ambiente artístico parisino. Este viaje no sería sino el inicio de un peregrinaje europeo que lo llevó a Suiza e Italia. En Roma conoció a la periodista norteamericana Roxane Whittier Pollock, con la que contrajo matrimonio en 1948. Al año siguiente la pareja se trasladó a Estados Unidos y en 1950 se instalaron en Nueva York.

Los inicios del pintor granadino en la ciudad no fueron fáciles pero en 1954, tras haber expuesto con Joan Miró en el Arts Club de Chicago, comenzó a trabajar con la marchante Betty Parsons, en cuya galería exponían Jackson Pollock, Mark Rothko y Barnett Newman. La relación con la *action painting* hizo que a finales de los años cincuenta la obra de Guerrero se viera marcada por el gesto, la densidad matérica y una sensibilidad por el color, que venía de sus años europeos.

El ambiente neoyorquino en el que el pintor granadino se desarrolló exitosamente en esos años cambió completamente con la llegada del pop a principios de los años sesenta. Esta circunstancia, unida a una crisis personal, precipitó el regreso de Guerrero a España en 1965. Para entonces, la situación artística en nuestro país había cambiado: Juana Mordó había abierto su galería el año anterior y Fernando Zóbel inauguraría el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca al año siguiente.

La vuelta a España daría orden a su pintura. En cierta medida, la energía que hasta el momento había tendido a desparramarse por el lienzo comenzó a equilibrarse. Aunque las tensiones gestuales siguieron estando presentes, las composiciones pasaron a tener un mayor equilibrio. Este proceso de ordenación puede verse claramente en un lienzo como *Paisaje* (1967). En él, la tensión queda plasmada en el sentido direccional de las dos grandes extensiones de color. Sin embargo, mientras estas apuntan en una dirección, la presencia de una serie de contrapuntos en rojo, a modo de flechas, equilibra la composición.

La obra de estos años es, como ha expuesto Juan Manuel Bonet, la que consolida lo que podría llamarse «el sistema Guerrero». Es entonces cuando el pintor comienza a conceder importancia a los límites, a las fronteras, a las zonas en las que empieza o termina un color. En la década siguiente estos espacios limítrofes se convertirán en una de las preocupaciones principales del artista: la acción ya no sucederá en el centro del lienzo sino en las esquinas, en esas bandas limítrofes que intuitivamente señala ya *Paisaje*. [IV]



Paisaje

1967  
Óleo sobre lienzo, 100 × 120 cm

## Pablo Palazuelo

Madrid, 1915 - Galapagar, Madrid, 2007

Panoplia I  
1964

Lunariae  
1968

Pablo Palazuelo fue un artista estudioso y culto, sosegado y preciso, siendo uno de los primeros españoles que abrazó decididamente la abstracción como lenguaje plástico y, también, uno de los primeros pintores abstractos españoles reconocidos por la crítica francesa e internacional en los años cincuenta. Como pintor ha destilado un lenguaje personal basado en un uso muy particular de la geometría que caracteriza inconfundiblemente la totalidad de su obra.

En el trabajo de Palazuelo, el dibujo constituye la raíz de su pensamiento plástico; de él surgen las líneas, los planos, las figuras y los ritmos que, investidos de color, se convierten en enigmáticas pinturas plenas de fuerza. Detrás de todas las experiencias plásticas de Palazuelo hay un anhelo por alcanzar la belleza, una belleza apartada de las normas del clasicismo, que corresponde a una sensibilidad moderna, pero que el artista rastreó en los estratos más profundos del pensamiento, recurriendo para ello al estudio de la espiritualidad, la numerología, la alquimia y la psicología profunda. La práctica del arte fue para él una vía para llegar al conocimiento de aquello que no es posible nombrar, pero que el arte puede hacer visible. De alguna manera, Palazuelo intentó establecer analogías entre los métodos de los ocultistas y los procesos de creación artística, siendo esta una de las claves para desentrañar el sentido de su trabajo artístico.

*Panoplia I* y *Lunariae* corresponden a una etapa creativa en la que el primitivo orden geométrico, de origen tardocubista, se ha suavizado dando paso a unas líneas que se aproximan a las formas biológicas, donde la geometría genera un mundo de curvas quebradas y líneas divergentes. En esta geometría, los polígonos han redondeado sus ángulos y se han convertido en figuras de bordes suaves. Estos dos *gouaches* nos ilustran sobre las lábiles fronteras entre dibujo y pintura, donde la línea, que muestra el blanco del papel, perfila superficies en negro que cobran una inusitada fuerza.

Durante este periodo de creativa madurez, que abarca los años sesenta, la obra de Palazuelo estuvo muy influida por sus estudios sobre medievalismo, como lo demuestra el título *Panoplia*, así como por la alquimia, los textos de Raimundo Lulio y por la psicología de Carl G. Jung, lo que se hace manifiesto en el término *Lunariae*, empleado para dar título a una de las piezas de la Colección Banco Santander. Esta obra dio origen en 1972 a una carpeta de ocho grabados al aguatinta que fueron acompañados por otros tantos textos del poeta hermético austriaco Max Hölder. [JM]



Panoplia I

1964

Gouache sobre papel, 78 x 58 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «P. Palazuelo 64»

**José Caballero**  
Huelva, 1916-1991

Monedas etruscas  
1968

Monedas etruscas  
pequeñas  
Hacia 1968

La larga noche circular de  
Nazim Hikmet  
1970

Por la ardiente meseta  
amarilla me acuerdo de  
Alberto Sánchez  
1970

Doble espacio  
1971

Cuando se analiza la trayectoria artística de José Caballero, puede tenerse la sensación inicial de que se trata de dos pintores distintos. El primero, un surrealista de gran precisión técnica; el segundo, un informalista cuya abstracción no perdería nunca completamente el lazo con la figuración. Tras esta primera impresión, uno se da cuenta de que lo que inicialmente puede resultar tan distinto tiene, sin embargo, todo el sentido. Caballero fue uno de los pocos artistas españoles que, a la manera de los pintores del expresionismo abstracto americano, llegó a la abstracción matérica proveniente del surrealismo.

Aunque inició estudios de Ingeniería Industrial en Madrid, en 1930 conoció a Daniel Vázquez Díaz en Huelva mientras pintaba los frescos del monasterio de La Rábida. El maestro se convirtió en una figura trascendental para su desarrollo artístico –Caballero entró a formar parte de su taller– y vital, ya que, gracias a él, el pintor se incorporó al grupo de intelectuales que gravitaba en torno a la Residencia de Estudiantes. En 1934, Federico García Lorca lo incorpora al Teatro Universitario La Barraca, para el que Caballero realizó distintas figuraciones y carteles. De esos años, data también su participación en revistas ilustradas y su relación con los poetas-pintores (además de Lorca, Neruda y Alberti). En los años treinta, su producción está ligada estrechamente al surrealismo. En ella, el pintor demuestra tener, en palabras de García Lorca, una profunda imaginación poética, como bien atestiguan los dibujos a plumilla que el artista realiza entre 1934 y 1937.

Finalizada la Guerra Civil, Caballero se encontró con un Madrid empobrecido donde la mayoría de sus amigos habían muerto o estaban encarcelados. Durante los años cuarenta, su producción se vio claramente reducida porque pintar era una dura vuelta al pasado. En 1950 el artista decidió conscientemente superar el surrealismo e investigar nuevos medios expresivos; fue el año de su primera exposición individual en la galería Clan y el que abriría la que pudiera parecer su segunda vida.

Tras una primera abstracción en la que la línea tiene una presencia clara, el pintor desarrolló una poética informalista de características propias. En las obras de finales de los años sesenta y la década de los setenta, las composiciones se reducen a lo esencial. Aparece entonces la forma por excelencia: el círculo, que se convertirá en la expresión definitiva de la pintura de Caballero. Tal es el caso de una obra como *Doble espacio*, en la que la división sirve al pintor para desarrollar las dos características que determinan su abstracción: una marcada gestualidad y una carga matérica que, en este caso, se materializa en *collage* con la utilización de un disco de esparto. Pese a este universo abstracto, el pintor no abandonó el contacto con la figuración utilizando los títulos para entroncar con el mundo real. *La larga noche circular de Nazim Hikmet*, en la que denuncia la persecución al poeta y dramaturgo de origen turco, o *Por la ardiente meseta amarilla me acuerdo de Alberto Sánchez*, uno de sus numerosos homenajes al escultor al que había conocido en los años treinta, son claros ejemplos de esta manera de enfatizar la realidad en clave abstracta. [iv]



Doble espacio

1971  
Técnica mixta sobre lienzo, 144 × 100 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «José Caballero»  
Inscripción al dorso: «José Caballero / 1971 / Doble espacio»

## Manuel Viola

Zaragoza, 1916 - San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1987

Sin título  
1961

Sin título  
1961

Manuel Viola, componente de El Paso, tuvo una importante trayectoria previa a su participación en este grupo, debido a que perteneció a una generación anterior a la de la mayoría del resto de componentes. Sus comienzos con el arte y la poesía son tempranos. Desde muy joven colaboró en *Art*, importante revista catalana de vanguardia en la década de los años treinta. Tras la Guerra Civil se exilia, colabora con la resistencia francesa y no regresa a España hasta 1949. Los años previos a su regreso están marcados por el abandono del surrealismo y su conversión a la abstracción informalista, que iniciaba su camino en la vanguardia francesa y de la que Viola llegará a ser uno de sus más radicales representantes. En este sentido, su pintura desarrolla una expresividad y una agresividad llevadas al límite a través de un uso limitado de colores aplicados con un gesto violento, rápido y enérgico.

Esta pintura, sórdida e inquietante, vino a definir una correspondencia con el mundo goyesco de las *Pinturas negras* que atrajo poderosamente la atención de muchos pintores informalistas españoles. *Sin título*, como casi toda su obra, muestra esta atracción por un último Goya como forma de acceder a una expresividad límite.

La otra *Sin título* de 1961 perteneciente a la Colección Banco Santander, muestra igualmente esta revitalización de la dicción goyesca como forma vigente de pintar. La consideración de Goya como un pintor que rompe con la estética imperante en su tiempo y su actitud política, contraria a los principios políticos absolutistas, determinó que en los años sesenta Goya se convirtiese en modelo de artista político y comprometido. Para los artistas de El Paso, que pretendían recuperar la universalidad de la pintura española antigua, Goya era un modelo a seguir. En la *Carta de El Paso n.º 3* (verano de 1957), se afirmaba: «Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas. Vamos hacia una plástica revolucionaria –en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión–, que responda históricamente a una actividad universal.»

La pintura de Viola es una de las que define con mayor precisión la expresividad de un estado de ánimo desgarrado a través de la reducción del color al máximo. Se trata de una reducción hacia colores que refuerzan la manifestación de un estado anímico agónico y existencial: negro y blanco fundamentalmente. Lo que en otra ocasión hemos denominado «el color de la negación del color». [VNA]



Sin título

1961

Acrílico sobre lienzo, 81 × 65 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «61 Viola»

## Juan Barjola

Torre de Miguel Sesmero, Badajoz, 1919 - Madrid, 2004

Composición  
1959

Pintura  
1970

Niña  
1971

Tauromaquia  
1986

Tauromaquia  
1993

Pese a haber nacido algo antes que la mayoría de los integrantes distintivos de la gran generación abstracta española de posguerra, el extremeño Juan Barjola se erigirá en el representante de envergadura mayor dentro de la reacción neofigurativa a la crisis del informalismo. En su caso, lo hará mediante el desarrollo de una apuesta vertebrada en torno al eje central de una pulsión esencialmente expresionista, que se ha asociado con frecuencia a la estirpe más negra y visceral del naturalismo español, pero que se verá entreverada asimismo por cierta deriva surrealizante, así como puntuales acentos de resonancia pop.

El lienzo *Composición*, pintado apenas dos años después del primer viaje de Barjola, cuya meta no sería precisamente París, sino la negra Bruselas de Regoyos y Verhaeren, a la que el Grupo Cobra aportaba savia nueva, responde todavía, tras la ruptura con las rutinas de su figuración temprana, a un periodo de búsqueda en la que una suerte de protoimagen pugna por decantarse apenas en la convulsa marea de tenebroso color.

La obra *Pintura*, por su parte, tiene algo del impulso onírico del Barjola que deja aflorar en su hacer ecos de resonancia surreal. Aún así, en esta tela el elemento determinante es el empleo de un motivo icónico, el espejo, que el artista utilizará reiteradamente en esos años. Un espejo circular, en este caso, representado en forzado escorzo, que introduce en la composición un ambivalente juego de distorsión del espacio representado, a la par que sitúa en el centro mismo de la escena la imagen espectral de un representante totémico de su iconografía, el perro.

Pintada el siguiente año, en *Niña* reencontramos de forma más patente la imagen del perro, tumbado ahora tras la vidriera que cierra el fondo escénico, pero el protagonismo corresponde a esa niña de rubia melena que el artista incluirá en diversas telas del arranque de la década de los setenta. Un personaje que no deja de tener un cierto aroma pop, pero que, en la distorsión del rostro hacia un cierto registro grotesco, evoca inequívocamente el rastro bufonesco de *El niño de Vallecas* de Velázquez.

Por último, dos composiciones de colosal tamaño nos acercan al esplendor magistral del Barjola tardío, etapa en la que cobran cadencia recurrente sus incursiones iconográficas en el terreno de la tauromaquia. A menudo, se ha insistido en grado un tanto desmesurado, en el hecho de que la vigorosa y muy desinhibida dicción que culmina el hacer del pintor extremeño torna su mirada hacia el legado de Picasso. El tema de la corrida de toros o, incluso, la decantación por esa paleta de blancos, negros y grises –querencia tan propia también del maestro malagueño– que Barjola emplea en telas como la de 1993, abundarían en la idea, una opción en modo alguno impropia. Aún así, lo verdaderamente esencial de la espectacular etapa postrera del pintor extremeño viene dado por la poderosa gestualidad que guía el vertiginoso aliento compositivo. [FHM]



Tauromaquia

1993  
Óleo sobre lienzo, 200 × 270 cm  
Firmado en ángulo inferior derecho: «Barjola»

**César Manrique**  
Lanzarote, 1920-1992

Bajo jable  
1977

César Manrique es, en muchos sentidos, uno de los artistas españoles más originales del siglo XX. Aunque tradicionalmente ha sido considerado un artista informalista –a pesar de que el grueso de su obra matérica se produce con retraso respecto al informalismo europeo o al expresionismo abstracto americano–, estudios recientes han ampliado la perspectiva crítica para analizar su obra desde posiciones situadas entre el informalismo, el pop y el arte povera. También podría analizarse desde otros puntos de vista. No sabemos si durante el tiempo pasado en Estados Unidos entre 1965 y 1968 llegó a tener noticia de alguna de las propuestas artísticas designadas con la etiqueta de *land-art*, uno de cuyos objetivos es llegar a una nueva sintonía entre arte y naturaleza. Lo cierto es que ya desde 1966, de un modo algo diferente, ese será también uno de los objetivos fundamentales no solo de su obra plástica, sino también de su trayectoria vital: las dos últimas décadas de la obra de Manrique se centrarán en la isla de Lanzarote, a la que regresa definitivamente en 1968. A partir de entonces su esfuerzo se dirige, tanto o más que a la pintura y a la escultura, a la conservación de sus parques naturales y sus pueblos frente a la agresión del turismo, o a la reconversión de algunos de sus lugares más emblemáticos en espacios pensados, paradójicamente, para atraer a determinados visitantes. La transformación de la isla de Lanzarote en un lugar diferente, y en cierto modo ideal, se convertiría en la obra fundamental de su vida. Y en muchos casos, como en el de *Bajo jable*, cuando durante las últimas décadas de su vida Manrique realiza una pintura, lo hace evocando las texturas propias de la lava entendida como la encarnación material (y espiritual) de la isla. «Yo trato de ser como la mano libre que forma la geología», diría Manrique.

Las cualidades táctiles de la obra de Manrique y su especial tratamiento tridimensional de la materia, muy visibles en *Bajo jable*, conectan a este artista no solo con la piel de su isla, sino también con la obra de otros artistas de su propia generación igualmente difíciles de reducir al informalismo en el sentido más estricto. Podrían recordarse los nombres de Lucio Muñoz o de los también canarios Martín Chirino y Manuel Millares, algunos de cuyos motivos recuerdan también el peso de la arqueología, la paleontología y la orografía en la sensibilidad artística de los pintores y escultores de su generación. En el caso de Manrique, ambas realidades –la presencia emocional y física de la isla de Lanzarote y la sintonía con la sensibilidad artística de su tiempo– son inseparables. [MDJB]



Bajo jable

1977  
Técnica mixta sobre lienzo, 131 × 162 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Manrique / 77»  
Inscripción en el dorso: «Bajo jable / 162 × 131»

## José Beulas

Santa Coloma de Farnés, Gerona, 1921 - Huesca, 2017

Toledo  
1964

Albero Alto  
Hacia 1974

Monte Aragón  
Hacia 1974

La pintura de paisaje se convierte con el final de la Guerra Civil en un reducto de modernidad y libertad artística en el que los artistas encuentran unas posibilidades expresivas y formales inexistentes en otros géneros pictóricos. José Beulas desarrolla en este campo un estilo muy personal en el que confluyen sus orígenes catalanes con el conocimiento de Mir y la influencia de Meyfrén, Barradas y Vayreda, con su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y las enseñanzas de Stolz y Vázquez Díaz. Su estancia en Madrid le permite conocer a los grandes pintores españoles en el Museo del Prado, pero también a otros artistas que influirán en su obra, como Palencia u Ortega Muñoz. Gracias a una beca reside durante unos años en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, recorriendo toda Italia en una experiencia decisiva que le hace decantarse por la pintura de paisaje.

Sus obras tienen en común el carácter esencial de una naturaleza endurecida cuyo mayor atractivo estético se encuentra en su propia simplicidad y depuración. Los paisajes de Huesca, recios, realistas y de composiciones sencillas, la meseta castellana y vistas monumentales de ciudades como Gerona, Ávila y Toledo, son los temas más tratados a lo largo de su trayectoria. Su paisaje de *Toledo* nos ofrece ciertas reminiscencias cubistas que sin duda se deben a la cercanía a Vázquez Díaz, dando lugar a un paisaje duro y áspero en el que se prescindiría de todo aquello que pueda distraerle de su esencia misma. La década de los sesenta supone para Beulas su consagración como pintor, que se manifiesta en la consecución de premios como el de la Bienal de Pintura de Zaragoza (1962) o la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1968), al tiempo que realiza exposiciones en España y Estados Unidos.

Desde 1969 fija su lugar de trabajo en Huesca, donde la naturaleza nada tiene que ver con la de su Cataluña natal, prescindiendo paulatinamente en sus obras de todo lo accesorio para dar lugar a paisajes esenciales. Durante una época puede apreciarse la influencia de Antoni Tàpies, que se manifiesta en su preocupación por las texturas utilizando arenas, raspados y veladuras, como podemos ver en *Monte Aragón*. La reducción en la paleta cromática, así como los contornos de los edificios que se confunden con el paisaje, confieren a esta obra un cierto aire fantasmagórico. A simple vista puede pensarse que la propuesta de Beulas se encuentra muy cercana a la abstracción, algo erróneo si tenemos en cuenta que el pintor nos presenta un paisaje tamizado por su peculiar visión de la naturaleza. En *Albero Alto* nos ofrece las formas y elementos del paisaje de una manera a primera vista muy abstracta, pero emplea pequeñas manchas y pinceladas de colores ocres y tostados para distinguir las distintas parcelas y cultivos. [GTG]



Monte Aragón

Hacia 1974  
Óleo sobre lienzo, 81 × 116 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Beulas»

## Cirilo Martínez Novillo

Madrid, 1921-2008

Paisaje  
1966

Pueblo. Asturias  
1966

Paisaje de Antequera  
1966

Paisaje con figuras  
1968

Paisaje castellano  
1968

Caminantes  
1971

Caserío  
1978

Paisaje  
Hacia 1981

El mundo artístico de Cirilo Martínez Novillo, que podemos enmarcar en los géneros clásicos de la pintura como el paisaje, el bodegón o el retrato, es el resultado de una permanente búsqueda de lo esencial, un largo camino hacia la simplificación o el arte del despojamiento de lo prescindible. Nacido en el barrio madrileño de Vallecas, inició su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y durante la Guerra Civil ingresó en la Escuela Superior de Pintura, recibiendo las enseñanzas de Daniel Vázquez Díaz. En la Escuela conoció a algunos de los pintores vinculados a la llamada Escuela de Madrid: Álvaro Delgado, Gregorio del Olmo, Luis García Ochoa o Francisco San José. Compañeros de generación y de experiencias comunes, tuvieron hasta cierto punto una identidad original compartida, como fue su nueva forma de sentir el paisaje castellano, pero también importantes diferencias que se fueron acusando con el tiempo. En 1954 conoció a Benjamín Palencia y aunque no formó parte de la Segunda Escuela de Vallecas, fue junto a Vázquez Díaz el pintor que dejó una mayor impronta en su trayectoria. En los años cincuenta y sesenta realizó varios viajes a París con distintas becas; una de ellas, concedida por la Fundación Juan March, le permitió estudiar grabado en el taller de W. Hayter.

Nunca fue un pintor del natural, siempre tomó notas ante la naturaleza para después llevar a cabo la imprescindible recreación de la impresión en el estudio. En los tres paisajes fechados en 1966 que se conservan en la Colección Banco Santander, podemos observar la rotundidad del trazo y unos empastes muy matéricos con los contornos muy recortados, a la manera de Georges Rouault. El pintor evita en todo momento lo superficial, a pesar de la aparente intrascendencia del tema elegido, y descubre tras las apariencias una sustancia de perfiles muy sólidos.

Desde finales de los años sesenta, en la obra de Martínez Novillo se produjo una profunda depuración en el color y en la temática hasta convertirse en una leve y casi anecdótica referencia a la realidad, como vemos en *Paisaje con figuras* o *Paisaje castellano*. El artista opta por una organización del espacio que concentra en la línea del horizonte los temas centrales de los cuadros, tal y como sucede en *Caminantes*, en el que la luz ámbar acentúa el carácter dramático del celaje. El proceso de esencialización sigue su curso a través de una drástica disminución de las referencias figurativas, los paisajes están dominados por grandes espacios y grandes vacíos y asistimos a una creciente introducción de la luz como elemento definidor de los mismos. De esta manera, *Caserío* incita a la meditación plácida, pero sin perder la fuerza de sus obras de primera época, y explica esta labor de contención y purificación llevada a cabo por el pintor. [GTG]



Paisaje con figuras

1968  
Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Martínez Novillo»

## Manuel Millares

Las Palmas de Gran Canaria, 1921 - Madrid, 1972

Homúnculo  
1960

Pintura  
1968

Homúnculo  
1969

Manolo Millares es uno de los artistas que definieron con más precisión los ideales del grupo El Paso. El sentido expresivo y dramático de su pintura, la preocupación por la materia y la progresiva reducción del color, dominan en sus cuadros. Sus obras, realizadas con arpilleras con las que introduce relieves en el cuadro, muestran una valoración inédita de la materia. El soporte deja de ser el apoyo en el que se asienta la pintura para convertirse en el protagonista absoluto.

Millares, antes de crear este lenguaje, había desarrollado diversas experiencias sin las cuales no podría haber alcanzado la coherencia de su obra informalista. En Las Palmas, durante los años cuarenta, se había interesado por el surrealismo, por la pintura de Paul Klee y Joan Miró y, en una búsqueda de las raíces primitivas del arte, por el estudio de la cultura guanche. Estos planteamientos dan lugar a la realización de sus *Pictografías* en 1951. Más adelante, Millares abandonará esta tendencia y pasará a interesarse por el mundo de la materia, comenzando su producción con arpilleras.

En 1955 se traslada a Madrid y hace el obligado viaje a París. En 1957 Millares, junto con los artistas Canogar, Feito, Saura, Suárez, Juana Francés y Serrano, funda el grupo El Paso, en el que se aglutina la vertiente desgarrada y expresiva del informalismo español. Al año siguiente se unen además Viola y Chirino.

*El Homúnculo* de 1960 sirve de ejemplo de la expresividad límite a la que llega Millares con el trabajo de las arpilleras, arrebujadas como las momias guanches y tratadas con una gran limitación del color, reducido al negro y al blanco. Estos colores acentúan el carácter patético y desgarrado de la imagen y, en el imaginario colectivo, se asocian a la idea de la muerte, una idea que Millares lanza como un grito desgarrado y de protesta frente al mundo asfixiante que le rodea. El mismo efecto se produce en *Homúnculo* de 1969, pero esta vez a través del blanco. La expresividad patética del blanco se configura por la potente presencia de los relieves de la arpillera y el activo papel que desempeña el negro y las caligrafías distorsionadas que aparecen en diversas partes del cuadro. Estos planteamientos, llevados al límite en obras como *Pintura*, se mueven en el campo de la abstracción, pero con sugerencias figurativas a través de la corporeidad que aporta la arpillera. No se trata de referencias *representadas*, sino de realidades materiales *presentadas* con las que el artista muestra una conexión desgarrada con el mundo circundante. [VNA]



Homúnculo

1960

Técnica mixta sobre arpillera, 200 × 200 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «MILLARES»

Inscripción al dorso, en el bastidor: «200 × 200 cm Millares: Homúnculo, 1960»

## Agustín Redondela (Agustín González Alonso)

Madrid, 1922-2015

Barcas en pequeño  
puerto. Bermeo  
1959

Bermeo  
1962

Paisaje de Castilla  
1965

Tordesillas  
1965

Puerto de Bilbao  
1968

Segovia  
1969

Agustín Redondela es uno de los artistas más representativos y originales de la pintura de paisaje de la generación surgida tras la Guerra Civil. Su obra representa una concepción muy particular, un lenguaje personalizado y renovador en la pintura de paisaje de posguerra. Hijo del pintor y escenógrafo José González *Redondela*, junto al que inicia su formación artística ayudándole en la realización de decorados, asiste durante cuatro años a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Allí establece contacto con los artistas de la Escuela de Madrid, que comparten su pasión por el paisaje, pero con los que difiere en temperamento, formación y concepto. Con ellos realiza frecuentes viajes por España en los que toma apuntes que se convertirán, en el estudio, en cuadros armoniosos y elegantes, de colorido progresivamente templado y planos esquematizados. Su presencia nacional e internacional es más perceptible desde los años cincuenta, cuando recibe el Premio Nacional de Pintura (1953), participa en las Bienales de Alejandría, São Paulo y Venecia así como en las Bienales Hispanoamericanas de Arte y obtiene en 1954 una beca de la Catherword Foundation de Filadelfia para viajar a Estados Unidos.

Durante los años cincuenta la pintura de Redondela se alinea con un peculiar expresionismo que se manifiesta en una intensificación del color a la manera *fauve*. En *Barcas en pequeño puerto. Bermeo* y *Bermeo*, las formas se desintegran para recomponerse en trazos y estructuras de marcado carácter geométrico, al tiempo que el pintor emplea colores muy empastados y experimenta con diferentes texturas. A partir de la década de los sesenta, Redondela presta una especial atención a la figura y emplea un estilo neofigurativo más plano, anguloso y esquemático. Su obra se despoja paulatinamente de todo lo superfluo, incluidos los contrastes en el color, y desaparece lo ornamental. Así sucede en *Paisaje de Castilla* o *Tordesillas*, dos obras muy suavizadas de color y con un sincretismo de acento italianista que nos remiten a la pintura de Carlo Carrá. Otras obras como *Puerto de Bilbao* presentan una visión muy innovadora a base de formas fragmentadas, un espacio muy plano y un sentido constructivo que linda con la abstracción. En estos años se ha fraguado ya definitivamente el lenguaje y estilo inconfundible de Redondela, que queda patente en su paisaje de *Segovia*, una obra que muestra su madurez artística. De manera simultánea a la configuración de su lenguaje pictórico, el artista continúa durante toda su vida con la actividad familiar realizando decorados de estilo naturalista para diferentes obras de teatro. [GTG]



Segovia

1969

Óleo sobre lienzo, 88 × 155 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Redondela / 69»

### Amadeo Gabino

Valencia, 1922 - Madrid, 2004

Apolo 22  
1974

Escultor e hijo de escultor, Amadeo Gabino estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en Valencia para luego, entre 1948 y 1959, ampliar sus estudios en Roma (Academia Española de Bellas Artes), París (École des Beaux Arts y École du Louvre), Hamburgo (Staatliche Hochschule für Bildende Kunst) y Nueva York (gracias a una beca de la Ford Foundation). Tras ver en Italia los trabajos de Arturo Martini y Mario Marini y conocer de primera mano en París el arte contemporáneo, el artista trabajó en esculturas femeninas en bronce caracterizadas por una clara necesidad de síntesis que centraban su fuerza en un punto: los ojos pintados. En 1957 se produjo un cambio relevante en su trayectoria cuando comenzó a utilizar el hierro. Las esculturas de este momento responden a planteamientos constructivistas y se componen de varillas o barras filiformes ensambladas que tienden a una marcada verticalidad. Estas obras, en las que el artista parece estar ligado a las experiencias pioneras de Julio González y Picasso en torno al *assamblage*, nada tendrán que ver con la que será su siguiente etapa, la que marcó su estilo personal.

A partir de mediados de los años sesenta, Gabino desarrolló una técnica de superposición de chapas metálicas circulares que disponía de manera concéntrica. Trabajó inicialmente en hierro y acero, pero enseguida dio paso a la utilización de materiales más ligeros y maleables, especialmente el aluminio y el latón. Esta práctica fue utilizada por el artista en torno a una forma geométrica por excelencia: el cubo, del que las columnas monumentales –tituladas *Estelas*– que el artista realizó a partir de este momento no son sino derivaciones. Al igual que en sus esculturas figurativas de primera época, estos cubos centran la atención del espectador en uno o varios puntos determinados: aquellos donde el artista desarrolla la superposición de chapas circulares. La escultura de esta etapa, que durará hasta aproximadamente los años noventa, se caracterizó, como se ha señalado, por el análisis continuado de las distintas posibilidades basadas en una misma forma y por el estudio del descubrimiento de su interior desde el exterior. Esta necesidad de remarcar un punto determinado que tiende hacia el interior de la estructura, plantea en el fondo cuestiones simbólicas: es una forma de preguntarse por lo íntimo, por lo que subyace, por lo que se mantiene oculto frente a lo que es visible. En este tipo de obras, el artista trabajó de forma seriada, como es el caso de *Marte* (cubos realizados en hierro) o de *Apolo* (en acero inoxidable), serie a la que pertenece la obra de la Colección Banco Santander.

Aunque Gabino es un artista cuya práctica esencial se dedicó a la escultura, es necesario mencionar también su interés en el desarrollo de la obra gráfica, su colaboración con arquitectos contemporáneos y su labor en torno al diseño de objetos. [IV]



Apolo 22

1974

Acero inoxidable, 50 × 50 × 50 cm

Firmado y fechado en ángulo inferior: «Amadeo Gabino AG-1974»

**Antoni Tàpies**  
Barcelona, 1923-2012

Boceto de cartel para una exposición  
1950

Pintura, tierra, collage y cordel  
1964

Ventana al vacío  
1965

Materia ocre sobre tela virgen  
1969

Llit  
1976

Dibujo. Autorretrato  
1978

¿Cómo empezar a hablar de uno de los máximos emblemas de la cultura artística catalana y española del siglo XX? Quizá algunas afirmaciones de base nos puedan ayudar: por ejemplo, que desde finales de los años cuarenta permaneció siempre en primera fila de la renovación plástica occidental; este hecho, unido a su temprana consagración entre la crítica internacional, le han convertido en un referente de la plástica occidental hasta hoy. Sin duda, el año 1958 fue un momento decisivo en todo ese proceso, con la sala individual que le dedicó la Bienal de Venecia y con el Primer Premio de las Internacionales del Instituto Carnegie de Pittsburgh, pero Antoni Tàpies ya era un creador admirado por su originalidad y por su capacidad de comunicación a través del símbolo y la materia. Después de 1958, por supuesto, lo sería incluso cada vez más.

Heredero de los ideales y actitudes vitalistas de las vanguardias históricas, en otoño de 1948 fue uno de los fundadores de un grupo que tenía mucho que ver con aquellas, Dau al Set, cuya estética define tan claramente el cartel anunciador que posee la Colección Banco Santander. Cartel saturado de alusiones al surrealismo, al lirismo de Joan Miró o a Paul Klee, así como magnífico ejemplo de esa atmósfera onírica que definió a un colectivo cuya llama, por otra parte, se apagaría en pocos años.

Desde mediados de los años cincuenta, Tàpies transformaría decisivamente su lenguaje, aunque lo simbólico y la búsqueda de comunicación universal de la etapa anterior permanecieron o incluso crecieron en potencia expresiva. Es cierto que se suele definir su arte de entonces como «informalista» pero me parece un excesivo reduccionismo identificar ese arte «tan de segunda postguerra mundial» con la práctica coherente que definiría a nuestro artista durante casi sesenta años. En suma, Tàpies no necesita ninguna etiqueta o adscripción a grupo para ser valorado. Su genialidad camina solitaria por la historia del arte contemporáneo.

La Colección posee algunas obras realmente notables, muchas de ellas realizadas en la brillante década de 1960. En *Pintura, tierra, collage y cordel* (1964), la combinación de geometrías flexibles con la forma orgánica de los pegotes de tierra en las esquinas crea una tensión casi invisible, acentuada por la sombra de las cuerdas y por la superficie arenosa pintada.

En *Materia ocre sobre tela virgen* (1969) la presencia de la pintura es más obvia, y muy cercana al gesto de grafiti, mientras que la superficie se arruga hasta simular texturas de piel. Eso sí, una piel arañada, agujereada, que logra transmitir de forma creíble la noción de acabamiento físico. Situada cronológicamente entre ambas obras, *Ventana al vacío* (1965) se centra aún más en el tratamiento pictórico de la superficie, siempre dominado por la huella, el *grattage* y lo inacabado.

*Llit* [Lecho] (1976) o *Autorretrato* (1978), en mi opinión algo menos intensos, mantienen pese a todo –y como casi siempre en Tàpies– la frescura del gesto, el deseo de experimentar y la intuición transmisora de emociones de todo tipo en el espectador: la primera de ellas, la del asombro ante un descubrimiento continuo. [JPS]



Ventana al vacío

1965  
Tinta china y gouache sobre papel, 150 × 128 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Tàpies»



Materia ocre sobre tela virgen

1969

Técnica mixta sobre lienzo, 196 x 171 cm  
Inscripción en el reverso: «Tàpies»

## Eusebio Sempere

Onil, Alicante, 1923-1985

Penetración del cuadrado  
en el círculo  
1970

Forma lobular  
1974

Azul trazo grueso  
1977

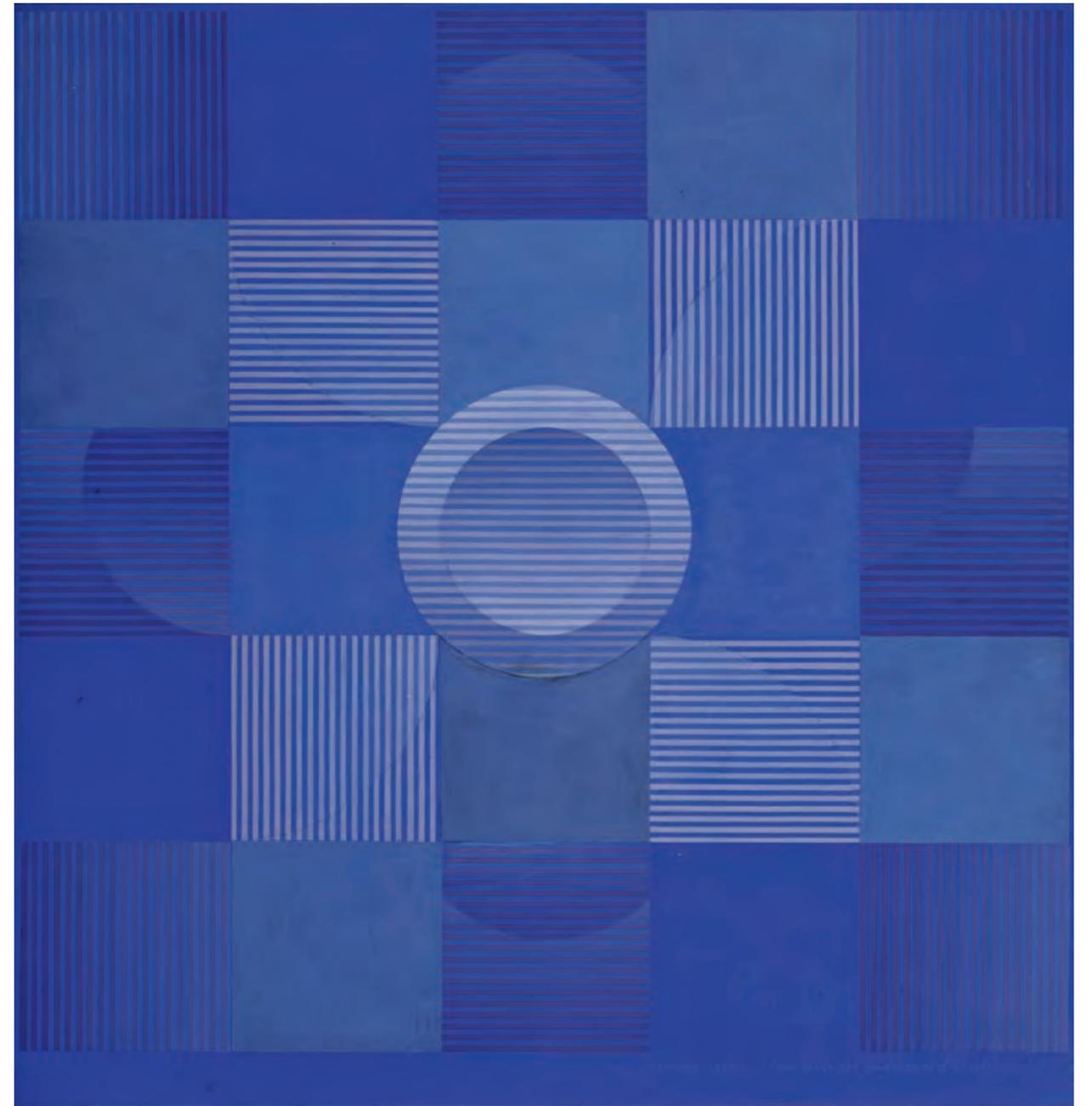
En el panorama de la pintura española de vanguardia, la obra de Eusebio Sempere ha desempeñado un papel relevante y singular. Integrado en la vanguardia de los años cincuenta, en la que la abstracción jugó un protagonismo hegemónico, Sempere siguió una trayectoria independiente basada en una experimentación propia en el ámbito de la forma. Su estancia en París en 1948 y el conocimiento de la obra de artistas como Arp, Mondrian, Vasarely, Chillida y Palazuelo, le hicieron abandonar la figuración inicial y comenzar el camino de la abstracción, pero hacia una en la que los valores de la forma, de la geometría y de la construcción eran esenciales. Es importante destacar, en este sentido, su participación en París, en 1955, en el *Salon des Réalités Nouvelles*, marcado por esta tendencia.

Sempere se decidió por una abstracción geométrica que definirá el hilo conductor de toda su trayectoria. Frente a la abstracción expresionista, la corriente del informalismo que dominaba todo el panorama de la vanguardia, Sempere se orientó hacia la abstracción constructiva, en la que el valor y la presencia definida del orden geométrico de la forma eran el fundamento de su pintura.

Esta opción seguida por Sempere le introdujo en un universo plástico minoritario y le hizo seguir una trayectoria coherente y solitaria. Frente al valor de la expresión como proyección de un estado de ánimo, optó por una poética del orden y de la construcción, renunciando a proyectar en el cuadro la emoción y el sentimiento surgidos de un canto a la subjetividad. En la pintura de Sempere es la obra misma la que sumerge al espectador en un mundo de sensaciones. Su pintura siempre desarrolló un juego equilibrado de formas y colores sugeridores de una imagen ideal y utópica de un universo racional.

*Penetración del cuadrado en el círculo* sintetiza la trayectoria del artista en relación con una experimentación geométrica de las formas orientada a crear un mundo de imágenes ideales. Es una preocupación que se mantiene en obras como *Forma lobular*, en la que predomina el plano amarillo modulado por el juego de líneas que describen una trama a la manera de una huella dactilar sometida a un diseño geométrico.

La pintura de Sempere nos transmite el universo poético de un orden trascendente y metafísico. El artista demuestra como la forma, el orden y la geometría son los componentes de una emoción íntima que sintetiza una sensación panteísta que, a pesar de la aparente planimetría de la imagen, posee un efecto tridimensional. En este efecto el color cumple un papel determinante. *Azul trazo grueso* constituye un experimento entre la línea, la forma y el plano, el color y la sugerencia de una tercera dimensión en la que el tiempo parece haberse congelado y las diversas intensidades del azul crean una trama sugeridora de una realidad mágica. [VNA]



Penetración del cuadrado en el círculo

1970

Temple sobre tabla, 60 x 58 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Sempere 1970. Penetración del cuadrado en el círculo»  
Inscripción al dorso: «Sempere / Penetración del cuadrado en el círculo (con dos círculos centrales) / 60 x 58»

**Eduardo Chillida**  
San Sebastián, 1924-2002

Rumor de límites VII  
1968

Toki  
1969

Elogio de la luz XVI  
1971

En 1951, convencido de que la «luz negra» de su tierra natal iba a guiar su trabajo, Eduardo Chillida se instala definitivamente en el País Vasco, tras residir en París, donde coincide con José Guerrero y Eusebio Sempere e inicia una gran amistad con Pablo Palazuelo. Desde su fragua de Hernani, el artista acude al origen artesanal de la forja en hierro y reivindica la belleza de este material, al que convierte en portador de sus sueños e intuiciones. A través del hierro –presente en la tradición de la escultura de González, Picasso o Brancusi–, Chillida va a encontrar su propia voz y a consolidar un lenguaje abstracto radical, de una dimensión filosófica y espiritual capaz de conformar una de las grandes obras escultóricas de la segunda mitad del siglo xx.

Las obras de la Colección Banco Santander vienen a ilustrar tres momentos significativos de su trayectoria.

*Rumor de límites VII* forma parte de una serie de siete esculturas en hierro iniciada en 1958. «Rumor es ritmo, límite es medida y los dos juntos son la prefiguración de un lenguaje», escribe Octavio Paz. Un lenguaje que busca explorar lo que Chillida llama «espacio interior», el vacío. «Acosar, poner trampas a ese espacio, dejarlo libre y fluido, tal es la razón misma de la obra», declara el artista. *Rumor de límites* supone el prelude a una de sus obras públicas más emblemáticas: *El peine del viento* (1977, San Sebastián). Junto al arquitecto Luis Peña Ganchegui, Chillida proyecta un espacio urbano que apunta a una nueva idea de monumentalidad, en el que sitúa al hombre frente a los límites del espacio y del tiempo. La triangulación de las tres esculturas –presente, futuro y pasado– determina la posición de la figura humana, que aparece inscrita en la plaza como actor en una escenografía metafísica: frente a la bravura del mar Cantábrico, en la línea de la rompiente y mirando al horizonte. El límite como protagonista del espacio.

A mitad de los años sesenta, Chillida comienza, en paralelo a la escultura, un exhaustivo trabajo gráfico en blanco y negro, en algunos casos aplicado a soportes como logotipos o anagramas. Todos ellos bajo un mismo concepto espacial al que apunta la palabra *toki*, que en euskera designa, a la vez, espacio, lugar o paraje, al igual que *leku*. El artista nos invita a acercarnos a ese espacio que su propia escultura genera. En 1968, el filósofo Martin Heidegger publica *El arte y el espacio*, e invita a Chillida a que lo ilustre. En *Toki* los juegos de torsión y curvatura de los planos en acero y el equilibrio entre masa y volumen son protagonistas. Las series *Alrededor del vacío* (1964-1969), *Leku* (1968-1976) y *Toki* (1969) se refieren a las cuestiones esenciales de la obra, constituyen *lugares* para la reflexión acerca del espacio, el vacío y el límite.

Chillida formula nuevas preguntas a través de la experimentación con cada material. A partir de los años sesenta elige el alabastro, con el que ejecuta un grupo extenso de obra titulado *Elogio de la luz*. Frente a la rotundidad del hierro, este blanco, frágil y translúcido material es su antítesis, ya que emana luz desde su núcleo, requiere una talla compacta en bloque y una extrema suavidad en su ejecución. La ductilidad del alabastro permite al artista tallar un vocabulario de formas geométricas que conforma un intenso diálogo con la arquitectura; las formas fluyen libres en un juego de curvas, exedras, contraposición de planos y superficies, ejes ortogonales desplazados... «Un ejercicio mental» en el que imagina y proyecta posibles emplazamientos, tanto físicos como morales, del ser humano en la urbe del siglo xx. Una temática significativa en el trabajo de otros artistas contemporáneos como Alberto Giacometti o el arquitecto Louis Kahn. [AC]



Rumor de límites VII

1968  
Hierro, 144 × 82 × 80 cm



Toki

1969  
Acero, 38 x 85 x 58 cm  
Firmado con monograma

## Fernando Zóbel

Manila, Filipinas, 1924 - Roma, 1984

Fuga en rosa  
1966

La fuente VI  
1969

Paisaje verde  
1971

Marina gris  
1974

Bodegón con palmera  
Hacia 1974

El Guadalquivir desde el  
puente de San Telmo  
1975

De la serie de recuerdos  
1977

El caso de Fernando Zóbel ocupa un espacio singular en el desarrollo de la vanguardia que tiene lugar en España a partir de los años cincuenta. Nacido en Manila, estudió Filosofía en Harvard y tras desarrollar actividades diversas en diferentes países, se instala en España en 1961. Sus estancias en Estados Unidos y París le pusieron en contacto con el expresionismo abstracto americano y el informalismo, algo que tendrá una repercusión decisiva en su pintura y marcará su trayectoria. Zóbel abandona su pintura figurativa anterior y se sumerge plenamente en el mundo de la abstracción.

En España, Zóbel va adquiriendo obras de artistas abstractos españoles y en 1966 crea en Cuenca el Museo de Arte Abstracto Español, que se convierte en una referencia de la vanguardia española.

Hay que destacar, en este aspecto, un hecho fundamental que define su pintura: Zóbel conoce la expresividad de la abstracción americana y está familiarizado con la agresividad patética del informalismo español, aunque ninguno de estos planteamientos deja huella en él, hasta el punto de que su obra es un islote en el panorama internacional de la abstracción. Zóbel tiende a experimentar en el ámbito de una abstracción lírica que contacta con una sutil poética de lo onírico.

Las pinturas de Zóbel desarrollan una serie de caligrafías difuminadas en constante tránsito, hasta hacerlas imperceptibles y convertirlas en sugerencias de un espacio imaginario. *Fuga en rosa* revela como el gesto se ha convertido en línea, en trazos desvaídos y desleídos que se atomizan y logran crear una referencia espacial. *El Guadalquivir desde el puente de San Telmo* muestra esta reducción de la pintura a mínimos esenciales. La expresión difuminada y ambigua, se diluye en un intento de ocultarse. Lo mismo puede verse en *Bodegón con palmera* y *Marina gris*.

La pintura de Zóbel se mueve en el mismo ámbito que la obra de aquellos pintores que tradujeron el gesto en caligrafía. Pero la relación más estrecha es, sobre todo, con la pintura oriental, en la que abundan los espacios ilimitados y la grafía se convierte en tema de la obra. *De la serie de recuerdos* muestra el valor de la ingravidez como referencia de la pintura y la intención de ocultarla hasta convertirla en una evasión sugerente y aérea.

En su pintura, Zóbel propone líneas desdibujadas, aplicadas de forma espontánea y rápida, pero sometidas a un control, lo que da lugar a imágenes concebidas con un equilibrio entre impulso y racionalidad. [VNA]



Paisaje verde

1971  
Óleo sobre lienzo, 81 × 81 cm  
Firmado en la zona inferior derecha: «Zóbel»

## Martín Chirino

Las Palmas de Gran Canaria, 1925 - Madrid, 2019

Raíz (40)  
1967

Martín Chirino nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1925, en un medio familiar tradicionalmente ligado al mundo de los astilleros del Puerto de La Luz. Este conocimiento, desde muy niño, le capacitó para el uso de la herramienta y le introdujo en un mundo que lo llenaba de asombro y pasión por la artesanía del hierro y la talla de madera. Estas circunstancias fueron decisivas en la trayectoria del escultor, puesto que los dos factores que mejor definen su obra son las continuas referencias a su tierra, cuya cultura ancestral ejerció una poderosa influencia, y el uso del hierro forjado como medio de expresión plástica, un trabajo artesano de tradición española, que, como dijo Antonio Saura, supo sintetizar con las más actuales preocupaciones espaciales.

A los 23 años, Chirino viajó a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; una vez finalizados sus estudios se adentra en un período de investigación sobre el hierro y la forja española. Chirino se incorporó al grupo El Paso en 1958. A partir de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, la presencia de Chirino en Estados Unidos será frecuente y periódica. Realizará desde los años setenta proyectos monumentales inspirados en la espiral del viento, vestigio encontrado en el legado de los primeros pobladores de su tierra natal, Canarias, y continuará con sus investigaciones sobre los valores africanos, siendo en la actualidad un representante de prestigio de la escultura abstracta española.

De 1982 a 1992 desempeñó el cargo de presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y desde 1989 hasta 2002 fue director del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria. Ha recibido importantes premios y galardones, entre los que destacan: el Premio Internacional de Escultura de la Bienal de Budapest, el Premio Nacional de Artes Plásticas, el Premio Canarias de Artes Plásticas, la Medalla de Oro a las Bellas Artes, el Premio Nacional de Escultura de la CEOE, la Medalla de Honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Premio Artes Plásticas 2003 de la Comunidad de Madrid. Es doctor *honoris causa* por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y por la Universidad Nebrija de Madrid y, desde 2014, académico honorífico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

*Raíz (40)* es una pieza muy representativa de la etapa informalista de Chirino, en la que el artista reflexiona sobre la naturaleza de la escultura, siendo el material, en este caso el hierro, quien impondrá la forma. El escultor, que sigue la tradición de Julio González, persigue el adelgazamiento de la forma, reducir el material al mínimo, para lograr que la ingravidez de la materia haga, metafóricamente, volar a la escultura.

Sus raíces son obras aparentemente abstractas, pero que permiten al artista articular, en un lenguaje moderno, sus preocupaciones sociopolíticas. Las formas de estas esculturas, sus torceduras, derivan de la herramienta tradicional, pero son a la vez un símbolo de la necesaria armonía con la tierra, la búsqueda constante de las raíces. Son obras que se posan sobre el suelo firme, pero solo en un punto o poco más, lo justo para sostenerse. La barra de hierro se desplaza sobre el plano, se tuerce, se eleva, se enrosca, se adelgaza, logrando una horizontalidad ondulante que nos remite al artista y a su paisaje, al mar y a la línea ondulante del cielo. [MLMA]



Raíz (40)

1967  
Hierro y cromoacero, 23 × 63,5 × 20 cm

**Gerardo Rueda**  
Madrid, 1926-1996

Pintura blanca  
1970

Gerardo Rueda formó parte, junto a Gustavo Torner y Fernando Zóbel, de lo que se conoce como Grupo de Cuenca. Pese a esta referencia, los tres artistas no constituyeron un grupo como tal, sino que estuvieron unidos por intereses comunes y una estrecha amistad. En 1966 fundaron juntos el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca. Este proyecto, que nació inicialmente con la idea de buscar un lugar que diera cobijo a la colección que Zóbel había ido atesorando desde su llegada a España a mediados de los años cincuenta, se acabó convirtiendo en la colección más importante de arte abstracto español hasta el momento.

De los tres pintores, Rueda era quizá el más preocupado por el esteticismo. Comenzó a pintar en los primeros años cuarenta y en 1949 inició estudios de Derecho. En la década de los cincuenta trabajó en lienzos de marcada horizontalidad y presencia constructiva que Zóbel definió como «falsas perspectivas». Hacia 1957, Rueda deja ver en sus obras la admiración que siente por Nicolas de Stäel y comienza a desarrollar bloques de color de densa capa pictórica. A principios de los sesenta, tras una serie de pinturas grises, su obra desemboca en lienzos monocromos en los que el volumen viene dado por una aplicación más gruesa del propio óleo.

Tras esta trayectoria, a mediados de esa década, el artista comienza a trabajar en la idea de volumen de una manera más intensa. Por un lado, pinta lienzos monocromos, blancos en muchos casos, a los que superpone otros lienzos o bastidores generando relieves; por otro, trabaja en *collages* con pequeñas cajas –de cerillas, cigarrillos o pegamento– que utiliza para analizar las posibilidades de repetición de un mismo módulo.

De ambas prácticas es deudora una obra como *Pintura blanca*. Desde entonces y durante toda su trayectoria, el artista trabajó en piezas que ya no son lienzos propiamente dichos sino un conjunto de maderas en las que ponía a prueba su ideario: la construcción de la plástica a través del volumen y el color. Para ello, utilizaba materiales recuperados (y encontrados) o preparaba *ex profeso* tablas de dimensiones determinadas. Una vez seleccionadas, ensamblaba las diferentes partes encolando o clavando, consiguiendo un resultado al que Serge Guilbaut se ha referido como «cuadro-relieve». Son obras escuetas y de una pulcra factura. En *Pintura blanca* (1970), Rueda parece establecer una consonancia con la tradición pictórica del Barroco español: en ella hay ecos de los blancos de Zurbarán y del juego de la relación entre lleno y vacío propio de la pintura de Sánchez Cotán. Asimismo, las sombras remarcan la sensación de volumen y juegan un papel fundamental, variando según la perspectiva del espectador. El espacio, compartimentado de manera precisa, se apoya en la repetición de módulos de exactas dimensiones. Todo ello confiere a la obra una trascendencia lírica. [IV]



Pintura blanca

1970

Óleo y collage sobre tabla, 112 × 162 cm

Inscripción al dorso: «Gerardo Rueda / Pintura blanca / 162 × 112 cm / 1970 / óleo sobre madera y collage»

### José Luis Sánchez

Almansa, Albacete, 1926 - Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2018

Relieve  
Hacia 1970

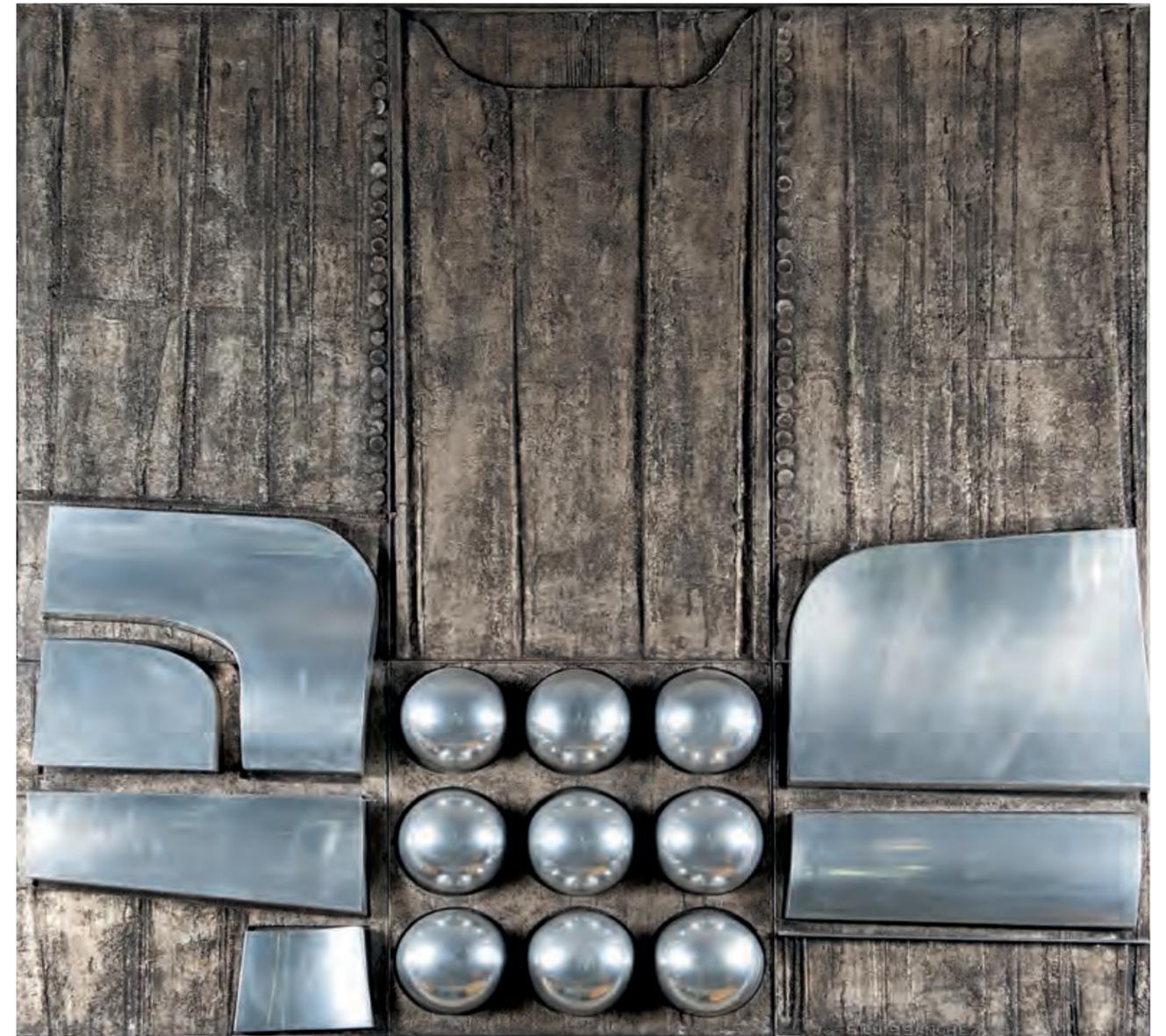
Thanatos  
1972

Tras terminar Derecho, José Luis Sánchez reencontró su verdadera vocación en las clases nocturnas de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Su magisterio fue determinante para afianzarle en el compromiso de una obra personal, a la que Ferrant se refirió en su texto para la primera exposición de Sánchez, celebrada en la sala Santa Catalina del Ateneo en 1955, donde defendió su independencia de criterio o, en sus palabras, «el punto de vista personal», ante el hecho de que «nada de lo que se hace ni se hizo sin pasión es arte». El viaje a Roma de 1952, donde descubrió el arte etrusco y la escultura contemporánea de Marino Marini o Giacomo Manzù, y la estancia de 1953 en Milán, donde conoció a los arquitectos Gio Ponti y Luis Feduchi, le sirvieron para definir sus comienzos figurativos y para encaminarse, tras la exposición del Ateneo, hacia una escultura relacionada con la arquitectura en lo artístico y en lo social, con los encargos de José Luis Fernández del Amo o Miguel Fisac, lo que marcó aspectos esenciales de su obra.

*Relieve* y *Thanatos* [Muerte] son dos buenos ejemplos de su escultura madura, que se caracteriza por la monumentalidad de la forma y por su concepto constructivo, a los que el propio artista se refirió al asegurar que «el mejor estudio de formas lo facilitan hoy la arquitectura y la ingeniería». En ese sentido, el proceso de Sánchez, que va del croquis a la maqueta, y de ahí a la segura determinación del acabado final, otorgando protagonismo a la lógica del material, demuestra su inteligencia y sensibilidad, tal y como refirió Ferrant en el mencionado texto.

En *Relieve*, como en otras obras incorporadas a la arquitectura de los años sesenta, mantiene los materiales modernos con los que había trabajado, como son el hormigón y el aluminio, y sigue también la tipología que es paradigma de la integración de estas artes: el relieve, en el que el artista fue muy prolífico. En esta obra se aprecia también el gusto por la modulación de la forma y el peculiar tratamiento de la superficie, que Cirilo Popovici comparó con la cualidad geológica del corte vivo de la piedra.

La estructura horizontal de la composición es otra de las características de su obra que se aprecia en la pieza titulada *Thanatos*, realizada en bronce negro, en la que hay resonancias de la serie de torsos de los años sesenta y donde la herencia humanista y grecorromana no subyace solo a la forma de engranaje mecánico de la pieza, sino que también adjetiva su significado universal y trae a la memoria la afirmación de Fernández del Amo que escribió de Sánchez que tenía «la visión de las cosas como inmersas en la escultura espacial del universo». [CFA]



Relieve

Hacia 1970

Aluminio y hormigón plateado y patinado, 208 x 209 cm  
Firmado en la zona inferior derecha: «JOSELUISSANCHEZ»

## Francisco Ferreras

Barcelona, 1927

Pompeya  
1968

Collage 410. El doncel  
1969

Collage  
1969

Homenaje a Henry Moore  
Hacia 1970

Un lecho para María  
Sabina  
1972

Escalera al As  
1972

Collage 702  
1974

Collage 741  
1975

Collage 732  
1975

Composición  
1977

Francisco Ferreras cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y recibe las enseñanzas de Vázquez Díaz y Ramón Stolz. A comienzos de los años cincuenta viaja a París gracias a una beca del Instituto Francés, y más tarde a Londres y a los Países Bajos. Realiza sus primeras exposiciones en la galería Biosca de Madrid y la Bienal Hispanoamericana de Arte (1951), un acontecimiento que marca un cambio sustancial en el arte español de aquel momento. También exhibe su obra en París y en la Bienal de Venecia, hechos que testimonian su temprano éxito en el terreno expositivo. Instalado definitivamente en España en 1955, Ferreras realiza encargos de pintura mural, mosaicos y vidrieras en edificios de carácter público y religioso que le permiten establecer una fructífera colaboración con el arquitecto Miguel Fisac o el escultor José Luis Sánchez. A lo largo de la década de los cincuenta evoluciona de una pintura figurativa geometrizable hacia la abstracción geométrica y realiza ensayos matéricos a partir de arena de mármol y *alquil*. En 1959 comienza a experimentar con el papel de seda, que pega sobre un tablero negro en sucesivas capas, creando una sensación de luz y transparencia en diferentes gradaciones. La materia, siempre sutil y nunca agresiva, se convierte en protagonista fundamental de su obra.

En 1963 se traslada a Nueva York, donde reside durante dos años, y a su regreso se establece de nuevo en Madrid. A partir de 1965 las formas compositivas de sus cuadros se hicieron más compactas y geoméricamente regulares, ofreciendo a menudo una especie de doble juego o confrontación y una transición de colores oscuros a otros más claros. A finales de los sesenta comienza a utilizar distintas clases de cartón que combina dando lugar a un juego de texturas, como vemos en su *Collage 410. El doncel*. La geometría comienza a hacerse más aparente, apareciendo cierta preferencia por las formas rectangulares alargadas (*Collage*) y más adelante por las formas esféricas (*Homenaje a Henry Moore*). Ya entrados los setenta, las obras de Ferreras se centran en una especie de vendajes o paquetes envueltos por papel con una textura muy evidente, en los que a menudo se producen desplazamientos laterales u oblicuos en un deseo de ensayar todas las formas de construcción en el espacio, como podemos apreciar en los magníficos *collages* de estos años pertenecientes a la Colección Banco Santander: *Collage 702*, *Collage 741* y *Collage 732*. El *collage* es para Ferreras un instrumento para llegar a la sutileza plástica. El artista *pinta* mediante la superposición de papeles de distintas tonalidades pero sin utilizar el óleo, como vemos en su *Composición* de 1977. También en esa época abre la puerta a obras de gran formato, en las que las notas informalistas se sustituyen por formas más concretas y los colores se aclaran, como vemos en *Un lecho para María Sabina*. En los años ochenta y noventa tiene una nueva etapa con obras volumétricas o *coudrages*, en las que a base de contrachapados rellenos de gomaespuma y cubiertos con tela cosida o pegada, logra planos superpuestos, superficies tensadas, repliegues y cavidades que transmiten una sensación de relieve. [GTG]



### Composición

1977

Collage sobre tabla, 150 × 150 cm

Inscripción al dorso: «F. Ferreras / Composición»

**Manuel Hernández Mompó**  
Valencia, 1927 - Madrid, 1992

Sin título  
1962

Sin título  
1962

Gente en el campo  
1969

Aunque la trayectoria artística de Manuel Hernández Mompó se engloba tradicionalmente dentro de la generación abstracta de los años cincuenta, su obra tiene, sin embargo, una estrecha relación con la figuración.

Hernández Mompó es creador de un lenguaje personal que comprende un mundo propio, en el que el artista recrea la realidad que lo rodea, con sus calles y sus gentes, que pasan al lienzo traducidos en una impresión. Su obra es precisamente la de un creador de ambientes en los que resume el reflejo de lo que tiene a su alrededor. Así, sus pinturas se llenan de personajes y paisajes que quedan plasmados en la superficie pictórica de manera esquemática mediante signos, símbolos y palabras.

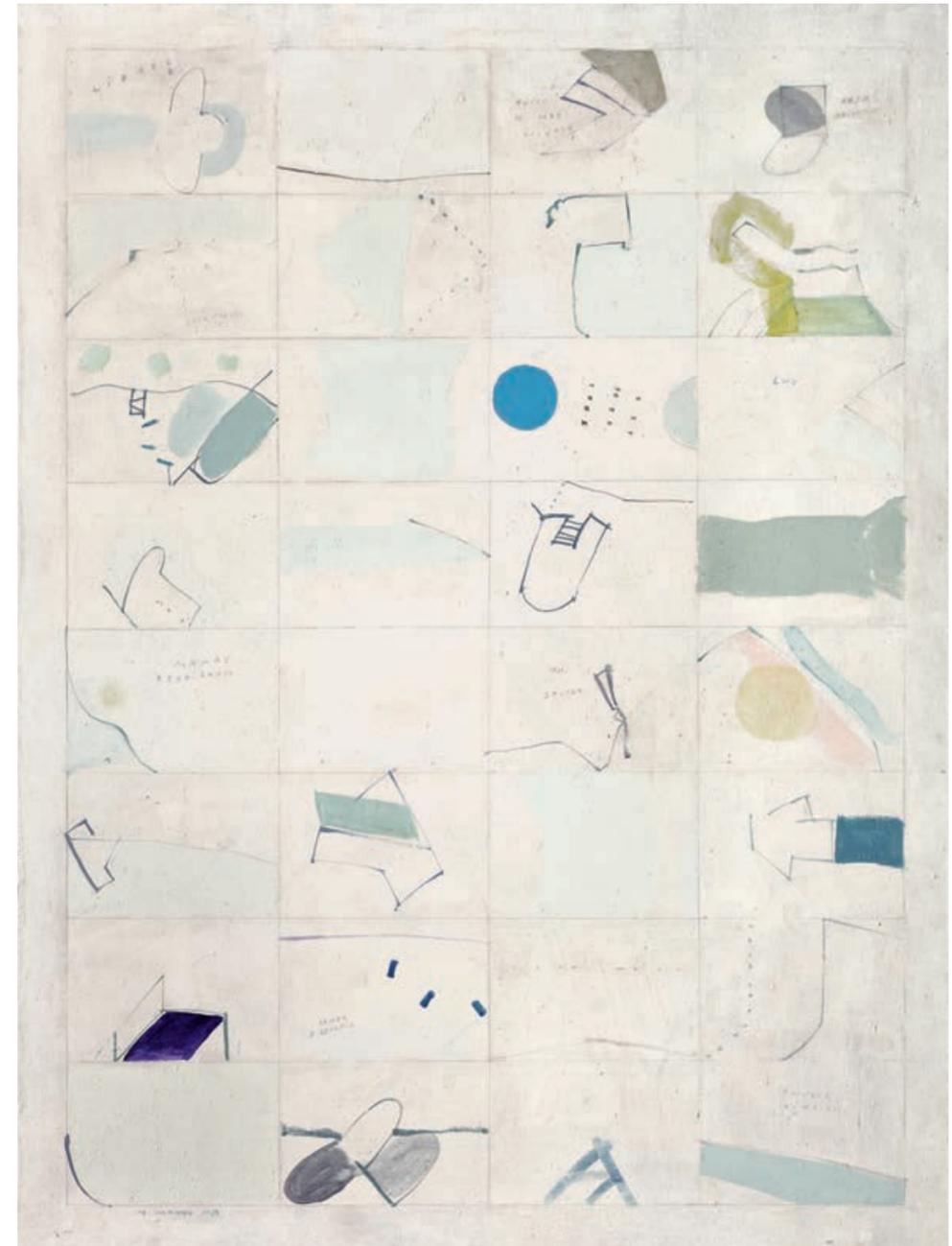
Hernández Mompó estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (Valencia). En cuanto tuvo noticias de la reapertura de la frontera con Francia, viajó a París para ver de primera mano el arte contemporáneo. Tras su regreso a España, la necesidad de viajar resultó ser cada vez más imperiosa y vivió una larga temporada en Italia y Holanda. De nuevo en Madrid, entró a formar parte del grupo de artistas en torno a la galería de Juana Mordó. En 1968, presentó doce cuadros de gran formato en el Pabellón de España de la XXXIV Bienal de Venecia. Tras pasar largas temporadas en Ibiza, en los años setenta se estableció en Mallorca, donde comenzó a trabajar también la escultura.

Sus obras están marcadas por el compromiso con el blanco, reflejo de la luz mediterránea de su Valencia natal, y por el uso del color. El resultado es una pintura que derrocha alegría, algo que le convertiría en un artista de compleja clasificación dentro de su generación. En un momento histórico que quedó marcado por la represión franquista, los pintores abstractos de los cincuenta, con los que el artista valenciano mantuvo una estrecha amistad, utilizaron una paleta reducida básicamente a blanco, negro y rojo. Frente al dramatismo resultante de esta propuesta, la apuesta positivista de Hernández Mompó lo convirtió en un artista independiente.

Dentro de su producción, la obra sobre papel es un formato en el que el artista se sentía especialmente libre. Como demuestran los dos *gouache* de la Colección Banco Santander, esta libertad le llevó a mezclar diferentes técnicas (acuarela, carboncillo, ceras...) cuya característica común es la rapidez de ejecución. Esta fluidez convirtió al papel en un formato final: obras terminadas que participan, al igual que los lienzos, de lo que el artista denominaba «el rumor habitado de la naturaleza».

Por su parte, los últimos años sesenta, momento al que pertenece el lienzo *Gente en el campo*, es una etapa clave dentro de su trayectoria. El universo descrito anteriormente ha evolucionado hasta llegar a un lenguaje artístico que le permite resumir la realidad en escasos trazos. Estrechamente vinculado con las obras que el artista realizó para el pabellón español en Venecia, este lienzo parece anunciar una práctica posterior. En él, la superficie aparece dividida en una serie de cuadrículas que contienen, como el propio artista afirmaba, «[...] todo eso VIVO de lo normal y cotidiano»<sup>1</sup>. La compartimentación del espacio total de la obra en partes más pequeñas daría paso, ya en la década de los setenta, a la práctica del *collage*. [iv]

(1) Manuel Hernández Mompó, *H. Mompó*, Galerie Claude Bernard, París, 1966.



Gente en el campo

1969  
Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «H Mompó 1969»

## Manuel Rivera

Granada, 1927 - Madrid, 1995

Estanque del Partal  
1969

Espejo para un  
oráculo n.º 3  
1972

Espejo-mandala III  
1975

Transmutación  
1977

Mutación  
1977

Manuel Rivera tuvo una formación académica, primero en Granada y después en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde obtuvo el título de profesor de dibujo. En 1951, se traslada a Madrid y en 1955, como todos los jóvenes vanguardistas españoles, emprende el obligatorio viaje a París, donde entra en contacto con las tendencias renovadoras de la abstracción informalista. De esta le interesan especialmente las nuevas experiencias y la valoración plástica de los nuevos materiales. De regreso a España comienza a experimentar con la concepción espacial del cuadro y la utilización de nuevos materiales.

En 1957, Rivera funda en compañía de otros artistas el grupo El Paso. En este grupo se produjo, como común denominador, una decidida orientación hacia la expresividad, tanto en la abstracción (Canogar, Feito, Millares, Viola, Suárez, Juana Francés) como en la figurativa (Saura). Sin embargo, la obra de Rivera solo tuvo en común con los pintores de El Paso, su vinculación a la abstracción y la investigación de las posibilidades. Si Millares utiliza la arpillera como soporte y material de una expresividad desgarrada, Rivera acude al juego de telas metálicas superpuestas y ancladas en un soporte. Con ellas crea obras en las que logra una infinitud de variaciones cromáticas luminosas irrepetibles.

*Estanque del Partal* muestra este efecto dinámico de la obra. El color y la luz funcionan como elementos inaprensibles y fugaces, en una transformación constante en sintonía con los cambios de luz y el más leve movimiento del espectador. *Espejo para un oráculo n.º 3* acentúa este efecto tornasolado, logrado a la manera de un *moiré* metálico.

En sus obras, Rivera conjuga la sutil interferencia móvil de la luz y el color con la presencia destacada del material y de la trama de elementos de sujeción al soporte, como puede apreciarse en *Espejo-mandala III*. Un formato convencional, como es el cuadro, es convertido por el artista en un objeto dinámico a través del juego óptico de los materiales.

En la obra de Rivera destaca, en comparación con la tendencia expresiva de sus compañeros de El Paso, el valor de una expresividad óptica basada en un control racional de los componentes del cuadro. Las composiciones, como las de *Transmutación* o *Mutación*, se articulan a través de la geometría de la estructura cediendo a la expresividad una poética del reflejo. El reflejo es la luz y es el color en sus obras. Un elemento cambiante como el agua bajo los efectos de la luz que hace que la imagen sea irrepetible, que cambie con el paso de cada instante y el movimiento del espectador. [VNA]



Transmutación

1977

Técnica mixta y tela metálica policromada sobre tabla, 100 × 81 cm  
Inscripción al dorso: «Manuel Rivera Transmutación 1977 / M. Rivera»

**Julio Le Parc**  
Mendoza, Argentina, 1928

Modulación n.º 66  
1976

A finales de 1958, Julio Le Parc se instaló en París con una beca del Gobierno francés, en un momento en que el arte cinético era la principal tendencia en la ciudad a la que se habían desplazado un buen número de artistas latinoamericanos. Al año siguiente, comienza a trabajar de forma regular en un sistema artístico basado en secuencias y progresiones en el marco del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), que impulsó junto a Francisco Sobrino y a otros artistas como el francés Francois Morellet. La actividad dentro del grupo, que perdura hasta 1968, se complementa con una práctica individual que contó en una primera exposición en Nueva York en 1966, y que fue reconocida ese mismo año, con el Gran Premio Internacional de Pintura en la Bienal de Venecia.

Su principal aportación en los años sesenta y setenta se basaba en seguir un sistema unitario con el que enfrentarse a la forma sobre la superficie pictórica, superando tanto el expresionismo abstracto, que en Francia llamaron «tachismo», como la abstracción geométrica. Le Parc parte de unos sistemas de progresión que le permiten cubrir uniformemente toda la superficie pictórica, realizando dos importantes series de obras de superficie: las que denominaba *superficie-color* y las *modulaciones*. Las primeras se concentraron en una gama de 14 colores, que iba del amarillo limón al amarillo anaranjado, pasando por los verdes, azules, granates y anaranjados, para constituirse en pinturas uniformes y planas, basadas en las combinaciones de formas geométricas simples (bandas, cuadrados o círculos) según progresiones de color preestablecidas.

La serie de *modulaciones* que expuso en 1976 en las galerías Denise René de París y Rayuela de Madrid, fue una consecuencia de las series *superficie-color*. En estas obras Le Parc pudo llevar el volumen y el movimiento ondulatorio al plano, manteniendo la mencionada gama de catorce colores que aplica con aerógrafo para lograr la sensación degradada, una sensación que se acrecienta con el movimiento ondulado de los planos de color. Las *modulaciones* complementaron otras investigaciones de los años sesenta, como las de las formas contorsionadas y las formas luminosas. Y de modo coherente, condujeron al resto de su obra con formato tridimensional, los relieves, los móviles, las obras de luz pulsante, las salas de juegos..., en las que se mantenía las formas contorsionadas y añadía la luz real y experimentación espacial.

*Modulación n.º 66* es una obra de desarrollo vertical que trabaja los tonos medios de la gama de catorce colores, la que concentra los tonos fríos. Como el mismo artista señaló, estas «modulaciones, siguen fundándose en sistemas simples de organización y la correlación de las formas depende de un mismo principio en cada caso», pero ya han dejado de lado el recurso a la visión periférica que centró las primeras obras. Las *modulaciones*, que desconcertaron a la crítica por su aparente recurso al *trompe l'oeil*, se basan en el interés por la experimentación a partir de sistemas simples de organización y en la correlación de las formas. Este tipo de obras realizadas con aerógrafo conectaban, según el artista, con sus primeras obras y protagonizaron toda su producción hasta mediados de los años ochenta. [CFA]



Modulación n.º 66

1976  
Acrílico sobre lienzo, 195 × 97 cm

**Andreu Alfaro**  
Valencia, 1929-2012

**Generatriz 3**  
1972

**Ulises en Rocafort**  
1974

**Charlotte von Stein**  
1981-1987

Andreu Alfaro ha pasado a la historia como uno de los escultores que con mayor decisión, coherencia y brillantez trabajó en la recuperación de la tradición del arte moderno en España después de la Guerra Civil. Su camino comenzó con una exploración de las posibilidades abiertas por el constructivismo. Su estrategia le condujo a una escultura dominada por la ocupación del espacio siempre basada en el dibujo. En los años sesenta, este dio como resultado imágenes lineales, realizadas con hierros y planchas recortadas, y luego vinieron composiciones modulares de aspecto abstracto pero de trasfondo alusivo a imágenes difusamente preexistentes, tanto naturales como geométricas. Alfaro ya demostraba por entonces su interés por una escultura rigurosa (formalmente responsable con las exigencias del medio y los materiales), pero también comunicativa (capaz de transmitir ideas y contenidos de experiencia humana, histórica y política).

Durante los años setenta se dedicó sobre todo al desarrollo de las llamadas *generatrices*: estructuras consistentes en una sucesión de varillas o barras de procedencia industrial, dispuestas en función de una directriz geométrica, dando lugar a formas sorprendentes, en ocasiones remitentes a representaciones figurativas o metafóricas. Con las generatrices, gracias a su economía de medios, su carácter espectacular y sus connotaciones eventualmente simbólicas, Alfaro consolidó su dimensión como escultor para el ámbito público. Desde finales de los años setenta se embarcó en series formal y materialmente muy diversas: dialogó con el Barroco, realizó exposiciones de carácter reflexivo como *De la vida i la mort, la memòria*, confrontó la figura humana en la serie *El cos humà*, exploró el mundo de Goethe, trabajó en mármol una sorprendente revisión de la escultura griega (la arcaica y la clásica), y terminó girando en torno a conjuntos de piezas en metal y en piedra de sesgo abiertamente metafórico.

En cuanto a las obras de la Colección Banco Santander, *Generatriz 3* es una de las más tempranas muestras del tipo de escultura que Alfaro trabajó en la década de los setenta. Se trata de una construcción en donde destaca el contraste formal entre la sucesión de rectas y la curvatura resultante. Su dimensión cinética se vincula al hecho evidente de que el espectador se encuentra con una figura abstracta totalmente diferente en función del punto de vista que va adoptando.

En *Ulises en Rocafort* se juega también con la multiplicidad de ángulos de visión. Pero aquí no nos hallamos ante una generatriz, sino ante una composición de rectas quebradas. Y, al contrario que en la obra antes comentada, ya el mismo título nos indica una variación de actitud: mientras que *Generatriz 3* remite a la recuperación de la vanguardia histórica de signo constructivista, esta nos habla de un hecho simbólico (algo que sucedería en adelante con otras generatrices de Alfaro): Ulises vuelve a su patria, Ítaca... o bien a Rocafort (localidad cercana a Valencia en donde vivió Alfaro). Se trata de un retorno: de una reubicación del artista en su *pueblo*, en la experiencia colectiva.

Finalmente, *Charlotte von Stein* forma parte del ciclo *De Goethe y nuestro tiempo*, que desarrolló durante prácticamente toda la década de los ochenta. En este marco, en el que prosigue su permanente diálogo con los mayores logros de la historia de la cultura humanística, la aparición de Charlotte responde a su convicción de que fue esta la mujer más importante en la vida de Goethe. Al mismo personaje dedicaría otras esculturas en hierro y en acero inoxidable. La figura adquiere unos rasgos algo fantásticos: una especie de rostro abstracto, sugestivamente inclinado, sobre un cuello y una porción de cuerpo, un torso sensualmente redondeado. [vj]



**Generatriz 3**

1972  
Acero inoxidable, 75 × 50 × 40 cm  
Serie de doce ejemplares sin numerar

### Equipo 57

Juan Cuenca, Ángel Duart, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano, 1957-1962

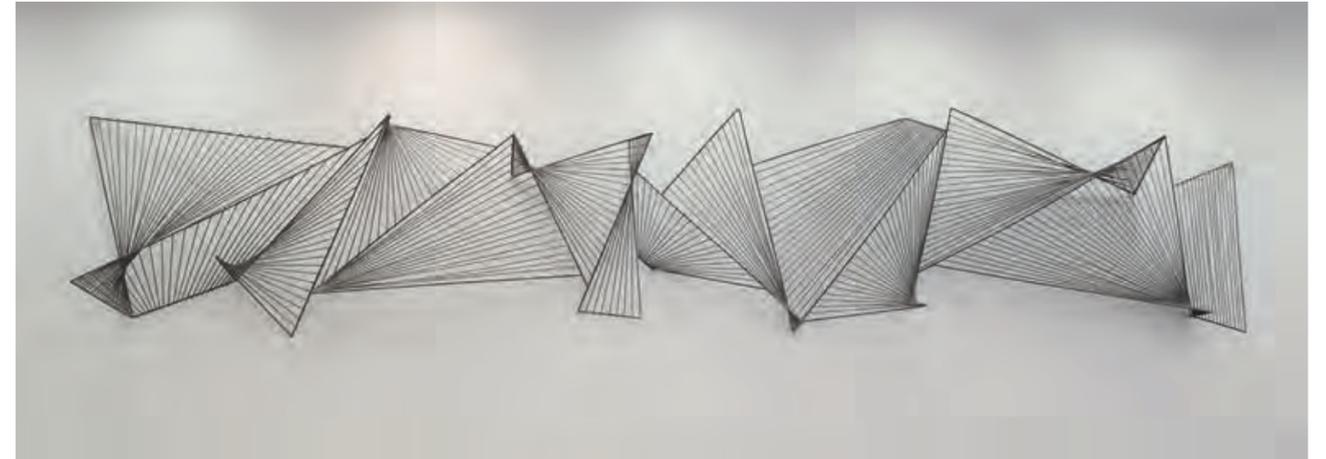
Sin título  
1959

Para Equipo 57, formado por Juan Cuenca (Puente Genil, Córdoba, 1934), Ángel Duart (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930), José Duarte (Córdoba, 1928), Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) y Juan Serrano (Córdoba, 1929), la forma, el color, la línea y la masa no existían como elementos independientes y autónomos ya que, según la teoría de la interactividad del espacio plástico que desarrollaron, todos estos elementos formaban parte de un *continuum* unitario.

Tras su formación como grupo en París y su consolidación definitiva en Córdoba durante el verano de 1957, el trabajo colectivo de Equipo 57 se materializó en un denso conjunto de obras que abarcó tanto la pintura como el cine, la escultura y el diseño. Las ocho exposiciones individuales que celebraron en París, Madrid, Copenhague, Córdoba y Zúrich entre 1957 y 1962, y la numerosa participación en colectivas de gran relieve internacional, convirtió a Equipo 57 en una referencia mítica dentro del agrisado panorama del arte español de su tiempo.

Conscientes del valor del arte como herramienta para los cambios sociales, sus esculturas fueron concebidas para espacios públicos y a gran escala. Dentro de estas premisas se materializó esta pieza de varillas de acero, realizada en 1959 por encargo del arquitecto Rafael de La-Hoz, impulsor en Córdoba de la integración de las artes y la armonización interdisciplinar que desde las páginas de la revista italiana *Domus* propugnaba Gio Ponti, para su instalación en la nueva oficina del Banco Ibérico proyectada en Córdoba por el mismo La-Hoz en la plaza de las Tendillas esquina con la calle de Gondomar.

Destaca cómo esta sinuosa estructura, de ritmo cambiante y subyugante desarrollo espacial, ve modificado su trazo y multiplicados los paraboloides de sus líneas con las inflexiones de la luz del día. [JMB]



Sin título

1959  
Acero inoxidable, 125 × 600 × 32 cm

**Luis Feito**  
Madrid, 1929

Sin título  
1966

A principios de los años cincuenta, Luis Feito abandonó la figuración en la que se había formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Atravesó una etapa de inspiración neocubista que le llevó a la necesidad de dotar a sus composiciones pictóricas de una estructuración que años después, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1998), llamó «geometría inventada y personal» y que no abandonaría en lo sucesivo, aunque su lenguaje pictórico experimentara cambios. En esa misma década dio inicio a una búsqueda de texturas, próximo como estaba a la abstracción informalista francesa durante su estancia en París, que se prolongaría de 1956 a 1981. Allí descubrió el automatismo y empezó a conceder cada vez más relevancia a los componentes matéricos de sus cuadros. Estos aspectos le aproximaron a otros artistas españoles informalistas que trabajaban sobre premisas similares, y que estaban desarrollando abstracciones modernas que supusieron una alternativa militante al arte oficialista y académico del régimen franquista. Feito fundó junto a ellos el grupo El Paso en Madrid en 1957. En 1960 le fue concedido el Premio David Bright en la xxx Bienal de Venecia, uno de muchos importantes galardones que ha obtenido el artista a lo largo de su dilatada carrera.

Este cuadro perteneciente a la Colección Banco Santander fue realizado años después de la disolución de El Paso. En él vemos el resultado de su evolución desde principios de los años sesenta, aunque no hallamos los rojos y amarillos que con frecuencia había estado utilizando. Aquí el fondo es oscuro, mate y plano, y sobre él se coagulan masas de gran empaste de negros y pardos, brillantes y arenosos. Una forma circular central luminosa, que aparece con frecuencia en esta década y en las siguientes, crea el contrapunto para una confrontación de absolutos, de luz y oscuridad. La pintura de Feito no es gestual ni aleatoria, sino llevada por un particular equilibrio entre el trabajo rápido e instintivo y una situación anímica meditativa. El círculo blanco luminoso, centro visual de la composición, y los oscuros que lo rodean, se instalan sabiamente en el cuadro con gran equilibrio. La estructura no es visible, pero la lógica pictórica sí. También lo es la tensión generada por un desorden de formas que solo es aparente. El cuadro, que no es nunca un paisaje ni una representación de algún motivo concreto, se convierte en un territorio especial donde tiene lugar una acción significativa: una suerte de colisión de energías. No hay aquí imitación, ni narración, sino la experiencia de creación de una forma de existencia posible, libre e individual, cargada de vida: la del artista y la del espectador. Para Feito la pintura no atiende a teorías; su forma de trabajar huye de la intelectualización. Encierra energías espirituales, como la pintura oriental que tanto admira y que, como el propio artista manifestó, «es la esencia de la naturaleza, no busca la representación, sino la presencia». [CB]



Sin título

1966  
Óleo sobre lienzo  
35 × 46 cm

**Lucio Muñoz**  
Madrid, 1929-1998

Verano (serie Encendida)  
1966

Metis Acre  
1975

Frío Talus  
1981

Fisial de Mo  
1988

Kial  
1991

Lucio Muñoz fue uno de los máximos exponentes de la abstracción española del siglo XX. Tras su paso por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), dos acontecimientos marcaron significativamente su trayectoria: su estancia en París en los años 1955-1956, donde entró en contacto con el informalismo que abanderaban pintores como Dubuffet, Fautrier o Wols, y el hallazgo en 1958 de la madera, no solo como soporte, sino también como actor principal de su pintura. A partir de entonces, ese material –con diferentes tratamientos según las épocas– se convirtió en el vehículo de una obra tan anclada en la tradición del arte español como abierta al panorama internacional, una obra rica en connotaciones poéticas y muy atenta a la expresividad de la naturaleza.

Las obras de Muñoz pertenecientes a la Colección Banco Santander permiten un recorrido bastante completo por la trayectoria creativa del pintor madrileño. Tras los inicios informalistas y el hallazgo de la madera a finales de los años cincuenta, su trabajo se consolida en los años sesenta, con una pintura negra y de corte trágico que según avanza la década va ganando color y concretándose en figuras curvas y geométricas mucho más definidas. Un buen ejemplo de este momento es la obra *Verano*, de la serie *Encendida*, donde las formas creadas con la madera pintada, tallada, lijada y recortada crean una composición más paisajística y de mayor profundidad que el anterior muro informalista. En esta obra se anuncia una tendencia que será casi norma en su pintura en los años setenta. Se trata del recurso de presentar formas que parecen orgánicas en entornos paisajísticos con cierto aire sobrenatural. *Metis Acre* responde perfectamente a este patrón: la figura central, que bien pudiera ser un animal, vegetal o mineral, surge en un territorio abrupto, acompañada de una atmósfera sencilla pero misteriosa. Esta separación entre el suelo y el *cielo* que acoge a los personajes es también un rasgo muy definitorio de su pintura durante los setenta y los primeros ochenta.

En *Frío Talus* perdura la recreación de personajes y ambientes entre oníricos y sobrenaturales, pero ahora, como en el resto de las obras de estos años, las formas se diluyen, el relieve de la madera es menos abrupto y el día parece haber ido ganando terreno a la noche. El propio artista decía haberse acercado en esta época a «la poética del misterio a plena luz, sin trucos o con trucos más sutiles».

*Fisial de Mo* es una obra mayor de Muñoz, un verdadero espectáculo de color y de texturas en el que la naturaleza se ha apoderado del cuadro como un torbellino. Tras una crisis de lenguaje a mediados de los ochenta y un fugaz abandono de la madera (sustituida por el papel) como material expresivo, se reencuentra con la pintura en un momento de máxima efervescencia y creatividad. Ha abandonado ciertos tics desde el punto de vista técnico y esto se traduce en una pintura más libre y espontánea, pero que no abandona nunca sus grandes señas de identidad: la madera, la naturaleza, el misterio.

Los años noventa representan la culminación de ese viaje hacia la luz, la desnudez y la simplicidad que recorre toda su trayectoria. En un momento de plenitud creativa y máximo reconocimiento, el artista nos ofrece unas tablas serenas, nobles y casi desnudas. La madera sale a la luz y, sin más aditamentos, en un trabajo de despojamiento máximo, se convierte en el protagonista del cuadro. Como decía Muñoz, después de tantos años «la madera se me ha acabado convirtiendo en pintura». La obra *Kial*, que culminaría este muestrario selecto de las distintas épocas del artista, es un magnífico ejemplo de ello. [RMA]



Fisial de Mo

1988  
Técnica mixta sobre tabla, 245 × 245 cm  
Inscripción al dorso: «Lucio Muñoz 1988 / 245 × 245 / Fisial de Mo»

## Amalia Avia

Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1930 - Madrid, 2011

Puerta del monigote  
1979

Amalia Avia fue una de las grandes cronistas de la España de los años setenta, ochenta y noventa, y concretamente de la villa de Madrid. Tras una infancia y primera juventud marcada por el dolor de la guerra y la posguerra, comenzó su carrera como pintora en los años cincuenta en el estudio de Eduardo Peña en Madrid. En esos años, en el entorno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, comenzó a conocer a muchos de sus amigos y posteriores compañeros de generación: Antonio López, Julio López Hernández, María Moreno, Isabel Quintanilla, Francisco López Hernández... tantas veces agrupados todos bajo la recurrente etiqueta de «realismo madrileño».

La obra *Puerta del monigote* es un exponente paradigmático de su forma de pintar. Sin mucha presencia del color, con una preponderancia de los grises y los tierras, la artista centra su mirada en las calles, fachadas, tiendas y garajes de nuestras ciudades, rincones que están ahí pero en los que solo ella parece fijarse. Son lugares desgastados por el tiempo, desconchados, rincones que poco a poco se van perdiendo, pero que a ella le atraen enormemente desde un punto de vista plástico.

Avia nunca se consideró una pintora hiperrealista, ni fue la perfección técnica lo que más le preocupó. Sin embargo, sí que valoró enormemente el aspecto plástico de los cuadros. La resolución pictórica de esos temas que fotografiaba (preferiblemente en blanco y negro) y que luego pintaba en la soledad de su estudio, es muy física, muy matérica. Ella dijo en muchas ocasiones sentirse pictóricamente más cerca del tratamiento plástico de ciertos informalistas como Lucio Muñoz, su marido, que de la obra de otros realistas. Y, ciertamente, la utilización de encuadres cercanos, la ausencia de profundidad, la luz plana, las superficies ásperas, los colores mates y muy terrosos, parecen redundar en esto, como si el cuadro fuera más un fragmento de la realidad que una representación, más una pared que una ventana.

*Puerta del monigote* pertenece a una época en que la figura humana ya había desaparecido casi por completo de su pintura. Anteriormente, en los años sesenta, su pintura había tenido un marcado carácter social y proliferaban las personas, aunque siempre con un rol discreto, anónimo, más masivo que individualizado. Pero esta presencia de lo humano va reduciéndose progresivamente hasta quedarse en lo esencial: la huella humana. En cuadros como *Puerta del monigote* no vemos personas, pero sabemos que han pasado por allí. Vemos, por ejemplo, sus pintadas o sus carteles. Notamos más que su presencia, su ausencia. No en vano, Camilo José Cela denominó a Avia como la pintora de las ausencias, la amarga cronista del «por aquí pasó la vida». [RMA]



Puerta del monigote

1979  
Óleo sobre tabla, 65 × 92 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Amalia Avia»  
Inscripción al dorso: «Amalia Avia, 1979 / Puerta del monigote»

**Julio López Hernández**  
Madrid, 1930 - 2018

Tapia y perro  
1972

Los primeros pasos en la formación artística de Julio López Hernández se produjeron en el ámbito familiar, junto a su padre, en el taller de orfebrería que había creado su abuelo; una formación en la que los secretos del oficio, el conocimiento de las técnicas, así como la preocupación por el acabado eran cuestiones dominantes. López Hernández estudió en la Escuela de Artes y Oficios y después en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

A lo largo de su actividad como escultor, López Hernández ha sabido conjugar principios que venían siendo antagónicos. Por un lado, en sus creaciones hallamos unidos un proceso artesanal junto a una idea de renovación; por otro, en su obra se aprecia una continuidad con las formas propias de la escultura tradicional, en sintonía con una transformación profunda de la mismas. Así, por ejemplo, ha renovado el monumento, la medalla o el relieve, que se hallaban relegados a un protagonismo mínimo; y, siendo miembro de la Escuela Realista de Madrid, al mismo tiempo fue colaborador del gran pintor abstracto de la vanguardia española: Lucio Muñoz. Su escultura «realista» irrumpe en un mundo vanguardista dominado por la abstracción, integrándose en él y convirtiéndose en un nuevo referente de la modernidad. El conocimiento de las técnicas y los procedimientos no han llevado a este escultor a encerrarse en una actividad academicista, sino que le sirven de instrumento para realizar obras en las que supera la realidad tangible y la lleva a una dimensión trascendente. La obra de López Hernández parte de la realidad pero no para imitarla, sino para trascenderla y hallar una nueva dimensión plástica y significativa de lo real.

*Tapia y perro* es un ejemplo de esta forma de entender la escultura. La representación del muro se convierte en una recreación abstracta que acentúa el carácter de objeto de la obra que «capta» un instante de una acción inadvertida. El tratamiento de los distintos componentes nos traslada a una interpretación conceptual de la realidad contraria a toda idea de mimesis. En la obra de López Hernández abundan las imágenes de una realidad fragmentada y recortada, a la manera de un encuadre de la escultura, lo que acentúa el valor de la representación y le confiere un sentido distinto del habitual. Los temas de su obra son instantáneas de lo cotidiano, fragmentos de lo circundante que desarrollan una nueva poética de lo real. [VNA]



Tapia y perro

1972  
Bronce, 32 x 27,5 x 30,5 cm  
Firmado en la base: «JULIO HERNÁNDEZ III / IV»

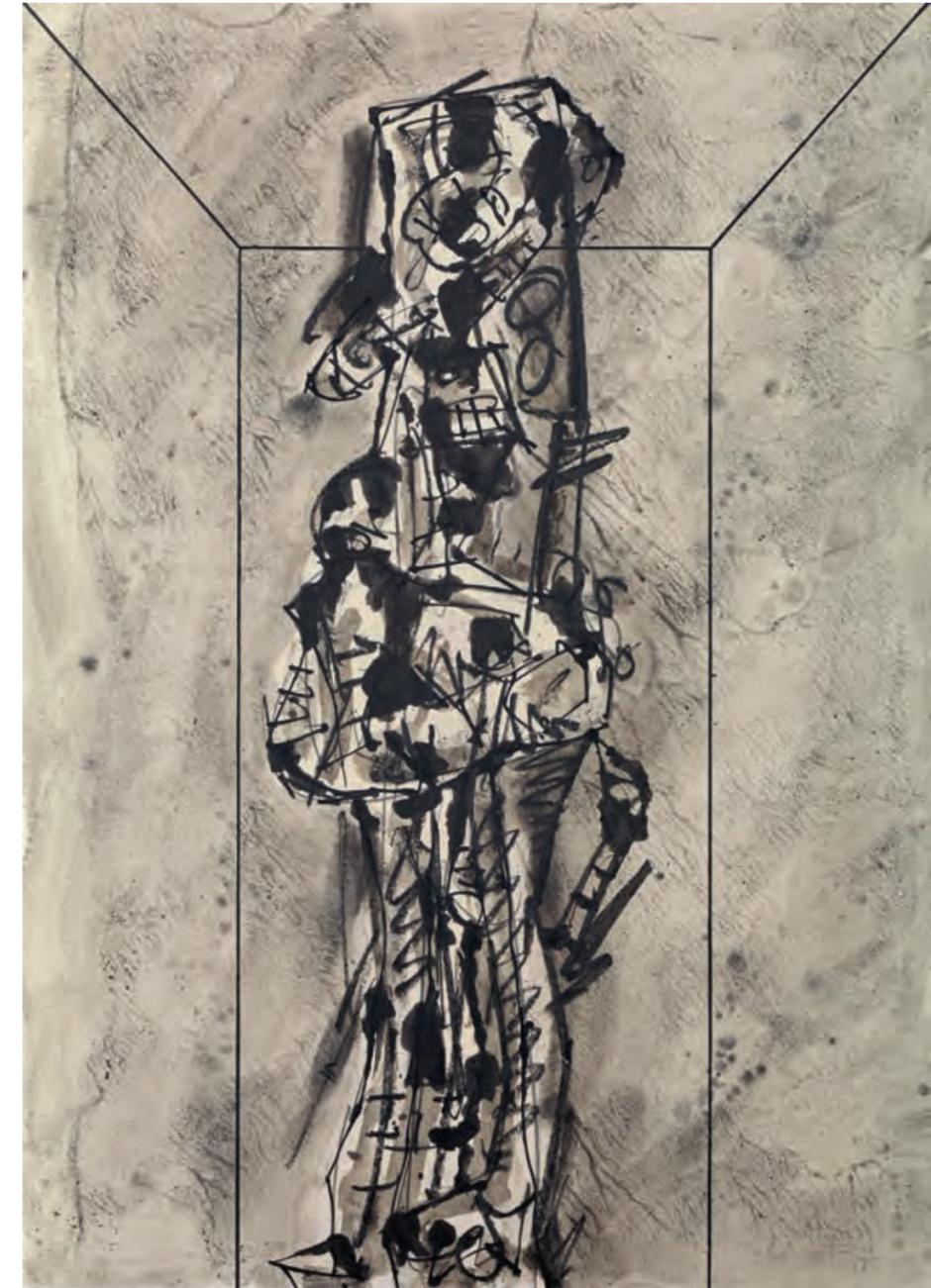
**Antonio Saura**  
Huesca, 1930 – Madrid, 1998

**Dama en su habitación**  
1966

Los orígenes de Antonio Saura, como los de muchos de los pintores de su generación, fueron autodidactas. Y su primera orientación, igual que muchos pintores que en los años cincuenta pasaron a militar en la aventura informalista, fue el surrealismo, tendencia agotada pero que en los años cuarenta aún mantenía cierta vigencia y era punto de referencia para jóvenes artistas con inquietudes renovadoras que, por entonces, se iniciaban en la pintura. A esta corriente obedecen algunas de sus obras iniciales, realizadas a fines de la década de los cuarenta. Pero lo que fue un acontecimiento esencial para su formación es su estancia en París entre 1953 y 1955, en la que realizará diversas exposiciones. En 1957, funda con otros artistas como Canogar, Feito, Millares, Rivera, Francés, Suárez y Serrano, el grupo El Paso, uno de los punteros en el lanzamiento y definición de una vanguardia española en sintonía con las tendencias internacionales.

El arte de los pintores de El Paso no está marcado por la proyección de un conjunto de normas y principios codificados, sino por un desarrollo de la expresividad individual. Es este rasgo el que proporciona una cierta unidad a las manifestaciones de sus componentes. También su adscripción al expresionismo abstracto de carácter angustiado y existencial. Sin embargo, el arte de Saura, que se integra en esta exaltación de la expresividad, mantuvo siempre la referencia figurativa. A pesar de que sus obras llegan a los límites de la expresividad en imágenes surgidas de una contaminación de la pintura de acción, en Saura siempre existe una referencia a la realidad, especialmente a la figura humana, angustiada en un espacio opresor y marcada por el acento de un color reducido a negros, grises y blancos tanto en sus óleos como en sus dibujos y grabados. Así aparece en sus retratos imaginarios y crucifixiones, donde la figuración actúa como disculpa y soporte de la expresividad gestual de la pintura.

*Dama en su habitación* muestra claramente esta síntesis entre abstracción y figuración que define la pintura de Saura. La referencia de un espacio, la presencia de una figura comprimida dentro de él, la reducción del color a los tres citados y la expresividad del gesto, al supeditarse a la descripción de un tema figurativo, se traducen en una exaltación de la distorsión y el valor expresivo y angustiado de la deformación. La referencia espacial se hace a través de un esquema lineal sobrepuesto a un fondo como sugerencia de un habitáculo en el que una figura padece la angustia existencial de vivir. [VNA]



**Dama en su habitación**

1966  
Tinta china y gouache sobre papel, 90 × 63 cm  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «SAURA / 66»

**Niki de Saint Phalle (Catherine-Marie Fal de Saint-Phalle)**

Neuilly-sur-Seine, Francia, 1930 - La Jolla, California, Estados Unidos, 2002

Bailarina  
1966

Cuando en 1966 la artista francesa Niki de Saint Phalle construía una figura gigante en el Moderna Museet de Estocolmo –trabajando a gran escala como muchos de sus contemporáneos– y la titulaba *Hon* (Ella), dejaba claro que pasaría a la historia como una de las precursoras del «arte feminista» que en la década siguiente iba a florecer en ciudades como Nueva York. La figura femenina gigante de Saint Phalle estaba tumbada, con las piernas dobladas y las plantas bien pegadas al suelo, así que los espectadores entraban al lugar-escultura por la vagina para darse de bruces con un juego inesperado: el cuerpo femenino había dejado de ser tabú, prohibido, y se volvía humorístico y desmitificado. Nada de esconder lo obvio de la anatomía femenina como había hecho la historia del arte durante siglos: en la obra de Saint Phalle el misterio se hacía lúdico y el visitante se encontraba por sorpresa con lo negado, algo que ocurriría en la década posterior con las artistas feministas y su recuperación de lo borrado de la vida, sexual también, de las mujeres.

Era, sin duda, su respuesta a algunas de las representaciones de artistas pop como Tom Wesselmann o el inglés Allen Jones, quienes habían idealizado o banalizado la imagen de la mujer con algo de *pin-up*, *sexy* y sumisa, a través de sus pinturas o esculturas. De hecho, la puesta en escena de una mujer anticanónica y, en especial, llena de humor es, sin duda, la aportación esencial de esta artista ligada a los nuevos realistas franceses, próximos a los asuntos de la vida cotidiana, como los pop, si bien enfatizando cierto lado neodadaísta, trabajando a partir de deshechos y encuentros imposibles de objetos.

La propia Saint Phalle inicia su carrera con la construcción de este tipo de *collage* realizado con objetos de desecho, aunque no tarda en centrarse en sus famosas *Nanas*, mujeres grandes y casi monstruosas, con algo de juguete y de juego, que pinta luego en colores brillantes, hasta cierto punto imitando algunas muestras de artesanía. En este tipo de esculturas plantea la idea de la alta cultura como algo que es necesario revisar y reescribir –el uso del material y la factura son elocuentes– y la imagen de las mujeres como un territorio trastocado respecto a las exigencias de la época. De este modo, las citadas *pin-ups* se vuelven grotescas, denunciando las manipulaciones en las construcciones de lo femenino, y sus anatomías anticanónicas, que en ocasiones convierte en piel negra y reenvían a cierta subversión que, como se ha dicho, enlaza con las propuestas de la década posterior. [ED]



Bailarina

1966

Resina de poliéster policromado, 120 × 143 × 55 cm

**Luis Gordillo**  
Sevilla, 1934

Gran bombo dúplex  
1967

Choque  
1968

A finales de los años cincuenta, el joven pintor Luis Gordillo viaja desde Sevilla a París al encuentro de las modernas corrientes del informalismo y expresionismo europeo que allí practican, entre otros, Michaux, Fautrier y algunos reconocidos compatriotas suyos como Tàpies y Millares. En los años siguientes, las obras de Gordillo tantean el sombrío campo existencialista del informalismo, asentando en su pintura la libertad gestual del automatismo. No obstante, poco después esta afinidad estética se resiente basculando hacia la tendencia casi antagónica del *pop art* anglosajón, que insufla un renovado ánimo festivo a su paleta y afianza su particular figuración en el nuevo realismo de la vida moderna en las urbes tecnificadas.

En el desarrollo de su peculiar pop dentro de la reaccionaria dictadura franquista, esta línea asciende por la década de los sesenta encauzada con ayuda del psicoanálisis al que se somete el pintor desde 1963, un método del que se sirve para organizar el frenesí creativo y que termina por argamasar la obsesión ordenadora de su propia psique con elementos de la abstracción constructiva que practican algunos compañeros de profesión. Este racionalismo geométrico al que Gordillo accede hacia 1966 desde una posición no solo estética sino esencialmente ética, influido por sus amistades marxistas que confían en el poder de regeneración moral del arte, palia el hondo sentimiento de culpabilidad expresionista que arrastra consigo la libertad que conservaba del informalismo. A este momento de transición en su obra pertenecen *Gran bombo dúplex* y *Choque*.

El cromatismo plano y audaz es sintomático de la influencia pop que se extiende en las series *Los peatones*, *Los hombres vespa* y también en *Los bombos* y *Los automovilistas*, a las que pertenecen las dos obras de la Colección Banco Santander. En ellas, la pintura tradicional se mira en los tecnicados medios publicitarios con la intención de rebajar la alta cultura al escenario tecnológico que rodea al individuo moderno, quien aparece confundido con la máquina o encerrado en el cilindro del *bombo* como en una lata de sopa. Los cuerpos esquemáticos que se repiten en estas pinturas se presentan como anónimos ciudadanos, reflejo de las contradicciones que conviven en el propio Gordillo, como los dos perfiles de Jano a los que se asemejan. Las obras forman una secuencia doble que el sevillano califica como *dúplex* (que no díptico), algo que refiere no solo a la publicidad de viviendas que empiezan a venderse entonces bajo este nombre, sino también a la yuxtaposición de binomios que se complementan –tal es la compensación cromática en *Gran bombo dúplex*– y que en ocasiones explotan al acercarse, como el control geométrico y la figuración orgánica en *Choque*.

En este sentido, el método que utiliza Gordillo durante la creación de estas obras procesa el gesto espontáneo del boceto preparatorio, lo geometriza y lo transforma en una estructura concebida conscientemente, observando una labor racionalizadora que, finalmente, supone un nivel de control intolerable para él. Tras *Choque*, último cuadro de este periodo, su organismo no puede soportar más el drama. Había retenido éticamente demasiado tiempo una posición constructiva, cuyo estallido suponía el final de esta prolífica etapa. [ACY]



Choque

1968  
Óleo sobre lienzo, 160 × 111 cm

## Rafael Canogar

Toledo, 1935

Homenaje a Van Gogh  
1987

La trayectoria seguida por Rafael Canogar se caracteriza por haber desarrollado un constante proceso de transformación. De ahí que se hable de «las pinturas de Canogar».

Su formación inicial tiene lugar en el taller de Daniel Vázquez Díaz, maestro con el que se formaron diferentes pintores que protagonizarán la vanguardia y la modernidad en el arte español de los años cincuenta. En el estudio de don Daniel se aprendía desde los principios de la modernidad y al margen del imperativo de las doctrinas académicas.

En estos primeros años, Canogar realiza paisajes contruidos según la forma de concebir la representación de este maestro. Aún tratándose de obras tempranas revelan cómo desde sus inicios Canogar se orientó hacia una pintura identificada con la modernidad. Alrededor de 1955 el artista pasa a investigar en el campo de la abstracción. Sus primeras obras abstractas denotan una especial atención por la materia y la ordenación de los distintos planos de color. Pronto el pintor abandona esta experimentación y tiende hacia una expresividad radical, basada en el gesto espontáneo y en una reducción del color que acentúa la belicosidad de la imagen. En 1957, con otros pintores, funda el grupo El Paso. Su pintura representa con precisión los ideales plásticos del grupo: expresividad, restricción del color y una agresividad crítica frente al ambiente social y político de la época.

Sin embargo, para Canogar la abstracción no fue una doctrina ni un lenguaje de los que es imposible salir una vez que se experimenta. Son muchos los pintores que, tras una fase inicial figurativa, pasan después a la abstracción y se mantienen a lo largo de toda su trayectoria en el ámbito de esta corriente. Canogar fue uno de ellos, pero a diferencia de la mayoría, existen en su pintura retornos a la figuración, pasos a la abstracción y nuevos retornos a la figuración. Abstracción y figuración no son tendencias independientes y cerradas, sino formas de expresión a las que se acude según las exigencias experimentales de cada momento.

Cuando en 1964 abandona el informalismo, Canogar pasa a realizar pinturas y esculturas figurativas cargadas de crítica de la realidad social y política. Después los cambios se han sucedido, desde obras de un *minimal* expresivo a una concepción figurativa esencial de la pintura. De 1987 es su *Homenaje a Van Gogh*, obra en la que Canogar plantea, como en la serie de sus máscaras, una reflexión plástica en torno a modelos y arquetipos del arte contemporáneo. La referencia figurativa queda reducida al mínimo, convertida en lo que el pintor entiende que es el mejor homenaje al artista holandés: la representación de la expresividad de la pintura.

La evolución posterior de Canogar ha discurrido por caminos diferentes afirmando su forma de entender la pintura como una actividad en cambio constante. [VNA]



Homenaje a Van Gogh

1987  
Óleo sobre lienzo, 200 × 159 cm  
Firmado en el ángulo derecho: «Canogar 87»  
Inscripción al dorso: «Canogar 87 / Van Gogh I, Van Gogh II»

## Carl Andre

Quincy, Massachusetts, Estados Unidos, 1935

Intrine  
Posterior a 1987

Revolucionario de un nuevo concepto de escultura, Carl Andre empezó a trabajar cuando los grandes nombres en la escena estadounidense eran David Smith o, ya algo más superado, Alexander Calder. De inmediato, las primeras reacciones frente al expresionismo de la segunda posguerra mundial llegaron de la mano de propuestas como el arte pop, el *land art* y el minimalismo. Andre fue uno de los llamados a liderar esta última, aunque sus propuestas difirieran bastante de las de compañeros de aventura *minimal* como Donald Judd o Sol LeWitt.

En 1954 realizó una estancia por diversos países europeos. De este viaje casi iniciático, él siempre recuerda la huella que dejó en su espíritu el conjunto megalítico de Stonehenge, que en gran medida marcaría su propio rumbo como escultor. La integración en el espacio circundante, la capacidad autónoma de expresión de esas moles de piedra o el hallazgo de una geometría de formas irregulares fueron algunas de las pistas a seguir por él. Luego están, sus declaraciones de admiración hacia obras concretas como la *Columna sin fin* (1937-1938) del rumano Brancusi o hacia ismos como el constructivismo de Tatlin y Rodchenko, la influencia que como toda su generación recibió del ensayo *Fenomenología de la percepción* (1945) de Merleau-Ponty, el muy relevante hecho de que Andre fuera poeta antes que escultor.

Si he querido colocar –más o menos desordenadamente– toda esa colección de referentes artísticos e intelectuales es para remarcar el amplio espectro de su formación, primero, y de su producción plástica, después. Casi todo es posible en la escultura de Andre: cualquier material (madera, mármol, estaño, hierro, plomo, granito...) y cualquier forma y composición le han seducido desde que iniciara su actividad a comienzos de los años sesenta.

No obstante, el objetivo último de su reflexión no es proponer un lenguaje nuevo, un nuevo formalismo si se quiere, sino reunir las condiciones necesarias para producir una experiencia inédita en el espectador. Todos los sentidos están invitados en su arte, de ahí su explícita voluntad de que el público camine sobre sus obras, oyendo así el eco de las pisadas, o tocando y oliendo las superficies de las mismas. Por desgracia, la «institución arte» (el museo, la galería, la fundación) no piensa igual y nos ha privado de esas sensaciones en la mayoría de las ocasiones.

Son piezas, además, cuya intención no es limitarse a ocupar un espacio, sino a poseerlo y reconfigurarlo, dotándolo de un sentido nuevo; por eso, a menudo crea sus obras en función del lugar donde van a ser expuestas por primera vez.

*Intrine* nos habla con rotundidad de la pervivencia de algunos dogmas del *minimal*: los materiales han sido trabajados industrialmente en su forma y en su superficie, se ha producido la ocupación efectiva del espacio interior y, sobre todo, Andre sigue obstinado en alejarse de cualquier tentación de interpretación externa. Así, *Intrine* no cuenta ninguna historia, no se parece a nada previo, no simboliza nada, no sirve para nada... «solo» es un refugio para la mirada y para la percepción de quien siga buscando en el arte contemporáneo una guía para llegar a lo esencial de la existencia humana. [JPS]



Intrine

Posterior a 1987  
Granito  
45 × 16 × 15 cm (3 piezas)

**Eduardo Arroyo**  
Madrid, 1937 - 2018

Homenaje de E.A. a C.P.  
1990

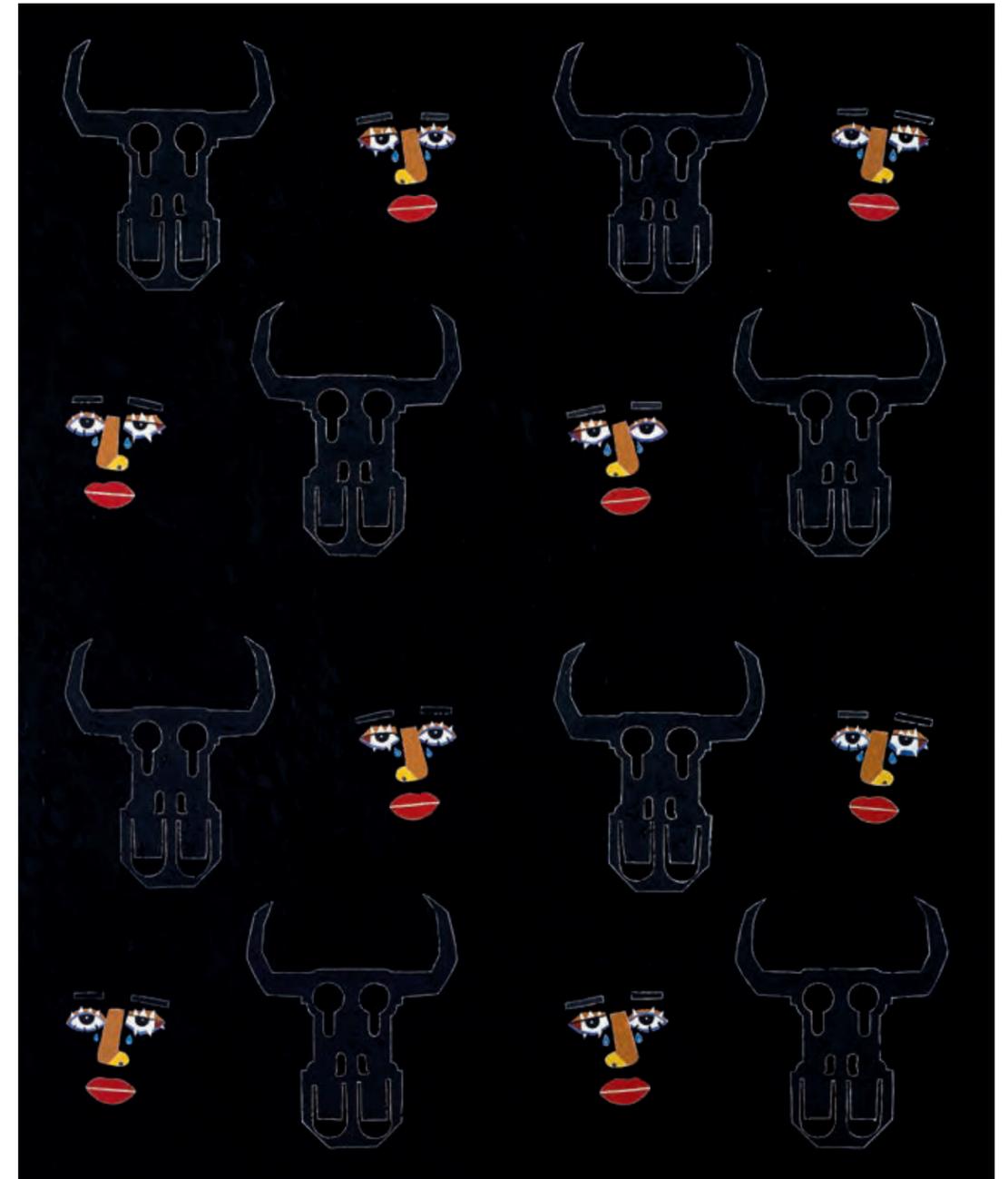
Mujer sombrero  
s. f.

Mujer militar  
s. f.

Eduardo Arroyo, nacido en Madrid durante la Guerra Civil, estudió Periodismo con la intención de dedicarse a escribir, aunque desde niño había dibujado con intensidad. En 1958 decidió abandonar el ambiente de asfixia cultural y represión del franquismo y se instaló en París para proseguir su carrera de escritor, aunque pronto se percató de que era la pintura lo que más reclamaba su atención. Sin tener estudios formales de Bellas Artes, y partiendo de una figuración en clave crítica e irónica, Arroyo comenzó a pintar en el contexto de la que fue llamada «figuración narrativa» con elementos de lenguaje pop. En 1960 participó en tres exposiciones colectivas de pintores jóvenes en París. En la galería Claude Lévin hizo su primera individual en 1961 y en 1963 se presentó en Madrid en la sala Biosca, aunque la muestra fue clausurada con gran escándalo por la crítica que destilaban las obras. Hasta después de la muerte de Franco no volvería a exponer en solitario en España pero sí, y a un ritmo creciente, en Francia, Italia y otros muchos países. Su ambivalente relación con su país natal y su antifranquismo, evidenciado en sus actitudes y en sus obras, provocó su detención y expulsión del país en 1973 durante una esporádica visita. Tras la muerte de Franco consiguió obtener finalmente el pasaporte español y regresó. Sintiendo casi ignorado en su tierra natal, no retornó hasta 1982, fecha en la que se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Actualmente reside entre París y Madrid, y se dedica a pintar, a escribir y a realizar diversos proyectos de ilustración y de escenografía.

Los cuadros de contenido antifranquista, o aquellos en los que la reflexión sobre los exilios le lleva a desarrollar algunas de sus mejores series temáticas, han coexistido con obras relativas a otras cuestiones. Una «veta» popular aparece y reaparece, conviviendo con temas que desarrollan pequeñas historias sobre represión, pintores, intelectuales, exiliados... Son contrastes entre la modernidad y la tradición, lo anecdótico y lo novelesco, la ironía y el juego con aspectos del lenguaje surrealista y pop. La suya siempre ha sido una pintura literaria que cuenta historias a través de un tratamiento figurativo que varía continuamente, siendo unas veces más sintético, otras casi a la manera del cine negro, siempre manejando las imágenes como iconos cargados de su visión áspera y sarcástica del mundo. La de Arroyo es una mirada que se ha manifestado en ocasiones hostil a consagrados representantes de las vanguardias, como su serie *Miró rehecho* o su cuadro en colaboración con Aillaud y Recalcati donde se escenifica la narración del «secuestro» y «muerte» de Duchamp.

En *Homenaje de E.A. a C.P.* su mirada se vuelve irónica e icónica, esquemática y repetitiva, grave también con la oscuridad negra sobre la que se recortan las figuras. Aborda algunas de las esencias tópicas de «lo español», algo ya presente desde sus primeros cuadros, en los que encontramos toreros, bailaoras, botellas de Tío Pepe y otras alusiones castizas. Aquí vemos el rostro lloroso de la cantante homenajeada por el pintor, Concha Piquer, repetido su simple retrato sin contorno, como una máscara tan solo vuelta a derecha o izquierda, con sus labios gruesos y rojos y su expresión de melancolía de copla. Junto a esta imagen idiosincrásica, esta vez trazada como puro contorno blanco, flotan rítmicas las cabezas de toro, esquemáticas, casi máquinas imperturbables, parecidas a los dibujos de calaveras de sus *vanitates* entre barrocas y modernas, realizadas en los mismos años. Comparten un mismo fondo negro denso y cerrado, que recuerda las palabras de Arroyo en uno de sus últimos libros: «Negro sin esperanza en lo más recóndito de un túnel. Conozco ese negro. Lo he experimentado, aunque no lo haya pintado a menudo. Negro de sotana negra, negro de botas de ex combatiente franquista, negro acharolado de tricornio negro». [CB]



Homenaje de E.A. a C.P.

1990  
Óleo sobre lienzo, 220 × 180 cm  
Firmado y fechado en la zona inferior central: «ARROYO 90»  
Inscripción al dorso: «Homenaje de E.A. a C.P. / Arroyo 1990»

## Richard Serra

San Francisco, California, Estados Unidos, 1939

Vertical Torus  
2003

Richard Serra es internacionalmente reconocido como uno de los grandes escultores de la segunda mitad del siglo XX. Durante los años cincuenta y primeros sesenta estudió Bellas Artes en la Universidad de Yale, para posteriormente viajar a París, Florencia y Roma, donde en la galería La Salita realizó su primera exposición individual. Sus primeras creaciones corresponden a una época de gran experimentación formal, explorando materiales poco usuales, como el caucho o el plomo fundido, y sus procesos de transformación. Al final de los sesenta desarrolla esculturas en plomo o acero de apariencia minimalista pero que van más allá del formalismo. Abstractas, se basan en geometrías elementales como el cuadrado, el cilindro o el cubo y en las propiedades físicas de los materiales, disponiéndolas de manera que se apoyen unas en otras en equilibrio sin soldaduras. Serra considera sus referentes la ingeniería del metal y la arquitectura moderna, desde Eiffel a Mies van der Rohe. Esta dimensión industrial y constructiva estará siempre presente, y en cierta medida procede de su conocimiento de las técnicas de fundición de cuando, siendo estudiante, trabajaba en acerías. Progresivamente fue abordando esculturas de un tamaño y peso cada vez mayor, creando piezas *site-specific* para distintos encargos en la naturaleza y en la ciudad.

En 2003, fecha de *Vertical Torus* [Toro vertical], Serra era ya una figura consolidada en el mundo del arte, con proyectos y exposiciones por todo el mundo. En 2005 completaría en el Museo Guggenheim Bilbao su instalación de ocho grandes esculturas, *La materia del tiempo*, iniciadas en los noventa. Esta obra de la Colección Banco Santander está constituida por dos planchas de acero curvadas en direcciones divergentes, dejando entre ellas un espacio. Su forma y título se refieren a un fragmento de una figura geométrica tridimensional llamada *torus* –toro–, aunque también está próxima a la implementación de planos cóncavo-convexos que desarrolla en otras obras. La escultura de Serra destaca con frecuencia por la monumentalidad de su tamaño y peso, aunque rechaza la idea tradicional de monumento. Negando la presencia del pedestal, la escultura se apoya directamente sobre el suelo. Para él la escultura de acero es una forma de construcción –sin lo utilitario de la arquitectura– que implica el trabajo sobre variables como gravedad, equilibrio, tensión, masa, estructura, cargas y diversas técnicas de realización (enrollar, torcer, doblar, retorcer, cortar, cerrar, rodear..., palabras procedentes de su *Lista de verbos* de 1967-1968). El proceso de realización es importante, y el control técnico es llevado por Serra a todas sus consecuencias, tanto en los estadios más puramente industriales como en las fases finales, en las que busca efectos cromáticos con el patinado siempre diferente de las superficies debido al tipo de acero, que genera su propia capa de protección frente a los agentes atmosféricos. Normalmente decide la forma a partir de la consideración del lugar previsto y, sin realizar dibujos previos, elabora maquetas con las que ensaya las posibilidades formales de estas obras que fundan su propio espacio y propician una experiencia táctil y visual, temporal y envolvente en el espectador. [CB]



Vertical Torus

2003  
Dos planchas combadas de acero, 510 × 1.010 × 150 cm

## Alighiero Boetti

Turín, Italia, 1940 - Roma, 1994

Mettere al mondo  
il mondo  
Hacia 1980

Quizá la biografía de un artista no es –o no debería ser– tan importante para la lectura última de su trabajo, aunque algunas veces resulta casi imposible desvincular una de otra, teniendo en cuenta la manera en la cual se permeabilizan. Tal es el caso del italiano Alighiero Boetti, quien comienza su carrera como un artista próximo al arte povera, incluido en el grupo por el crítico Germano Celant. Esos mediados sesenta del siglo xx son para él un momento de experimentación con materiales inusitados, juegos inverosímiles de objetos generalmente encontrados que muy pronto dejan paso a una producción teñida con matices conceptualizantes –propuestas donde prima el proceso frente al producto final, que no es sino la consecuencia del primero–.

Boetti comienza a revisar la noción misma del «artista como autor», investigación muy próxima a la estética de los años setenta y que encuentra su máxima expresión en la serie de los mapas, iniciada en 1971 tras su viaje por Afganistán. Es en este punto, en la pasión por los viajes, donde biografía y obra encuentran sus lugares comunes, si se tiene en cuenta cómo dicha pasión tiene su antecedente en la figura de un antepasado que vive parte de la vida en países lejanos.

Los mapas son la primera obra de «colaboración» de Boetti, por llamarlo de alguna manera, y hasta «relacional» como han llegado a decir algunos. Así, ese primer mapa donde cada país está definido por su bandera, no es un trabajo del propio artista en solitario, sino que este se limita a definir lo esencial, dejando en manos de los artesanos de Afganistán –quienes bordan el mapa– algunas decisiones importantes para el resultado último de la obra. Se trata de cierta autoría vacante, el tambaleo del «artista como autor» que propicia la tradición, dado que aquí deja en manos de otros incluso algunas decisiones trascendentales. Se trata del artista dividido y lo deja claro el propio Boetti al empezar a firmar, desde 1972, como Alighiero e Boetti, desplegado y descentrado: dos en uno, igual que esa multiplicidad de manos que acaban ejecutando sus obras.

La aproximación a una obra abierta basada en elementos sencillos, es el principio de *Mettere al mondo il mondo* [Traer el mundo al mundo], serie que comienza a principios de los años setenta y en la que se van trazando las líneas con un bolígrafo azul, dejando un margen para el azar y un margen para las colaboraciones. [ED]



Mettere al mondo il mondo

Hacia 1980

Tinta de rotulador y bolígrafo sobre cartón sobre tablex, 142 x 101 cm  
Inscripción al dorso: «Alighiero e Boetti. Mettere al mondo il mondo / DUE FOGLI INSEPARABILI»

**Equipo Crónica**  
Valencia, 1964-1981

Adami y Goya en el salón  
1974

Menina  
1980-1981

En Valencia, tres pintores constituyeron entre 1964 y 1965 un grupo al que llamarían Equipo Crónica: Manolo Valdés (Valencia, 1942), Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981) y Joan-Antoni Toledo (Valencia, 1940-1995). Aunque este último se desvinculó al año siguiente, Valdés y Solbes continuaron desarrollando su proyecto de creación compartida hasta 1981, cuando murió Rafael Solbes. Dejaron de firmar sus cuadros individualmente para trabajar los dos en los mismos lienzos.

Frente a la pintura del informalismo europeo y del expresionismo abstracto norteamericano, así como a las abstracciones geométricas, la pintura del Equipo Crónica adoptó un lenguaje realista y distanciado mediante el empleo de técnicas como la serigrafía, las tintas planas y la apropiación constante de motivos tomados del entorno político y de la historia del arte. Su vocación realista procedía de la anterior vinculación de sus miembros con Estampa Popular de Valencia, y se diferenciaba claramente del realismo contemporáneo más tradicional. Evitando la subjetividad del gesto pictórico espontáneo, combinaban con aparente objetividad diferentes estilos, personajes y elementos tomados de la pintura barroca y contemporánea. Cada cuadro se convertía en una ocasión para confrontar elementos fragmentarios de estilos pictóricos diversos con grafismos o retazos de la vida cotidiana y los medios de comunicación. Conocedores del arte pop, compartían rasgos con este movimiento, pero se hallaban más próximos a los franceses Aillaud y Recalcati y al español Arroyo, con una figuración crítica y ácida, que a los pop americanos. Desde 1966 Solbes y Valdés empiezan a incluir «citas» de cuadros de Velázquez, Ribera, El Greco o Goya, introduciéndolos en un contexto bien distinto en el que adquieren nuevos significados y formulan nuevas preguntas. Las series que realizaron dan cuenta de este ir y venir por la historia de la pintura, por la práctica de pintar y por el conflictivo mundo ante el cual se posicionan críticamente.

*Adami y Goya en el salón* inserta la Leocadia de Goya –una de las protagonistas de las *Pinturas negras*– con sus impactantes oscuros y su bien conocida mirada perdida, junto a las formas coloristas delimitadas por trazos negros de Valerio Adami. Con grandes letras aparecen los nombres: el de Goya en rojo, cuidadosamente caligrafiado; el de Adami según el diseño tipográfico de los cigarrillos Ideales.

Por su parte, *Menina* es una de las variantes escultóricas de *Menina IV*, que el Equipo Crónica proyectó en el último año de su existencia. La disposición de los brazos extendidos sobre la falda y el perfil de media luna de la cabeza, repiten la silueta de la infanta Margarita de Austria y de la reina Mariana. Sin embargo, el detalle de la mujer está tomado de una de las damas urbanas del expresionista alemán Ernst Ludwig Kirchner. La menina presta su cuerpo para una especie de «ocupación» por parte de la vanguardia. Hay aún otro detalle elocuente: la figura sujeta en su mano izquierda un gran abanico abierto, que constituye un elemento recurrente en toda una serie de obras de principios de los ochenta: el tema del rueda ibérico, basado en Picasso y tratado en varios cuadros del Equipo. [CB]



Adami y Goya en el salón

1974  
Acrílico sobre lienzo, 146 × 114 cm

## Manolo Valdés

Valencia, 1942

Infanta doña Margarita VII  
1986

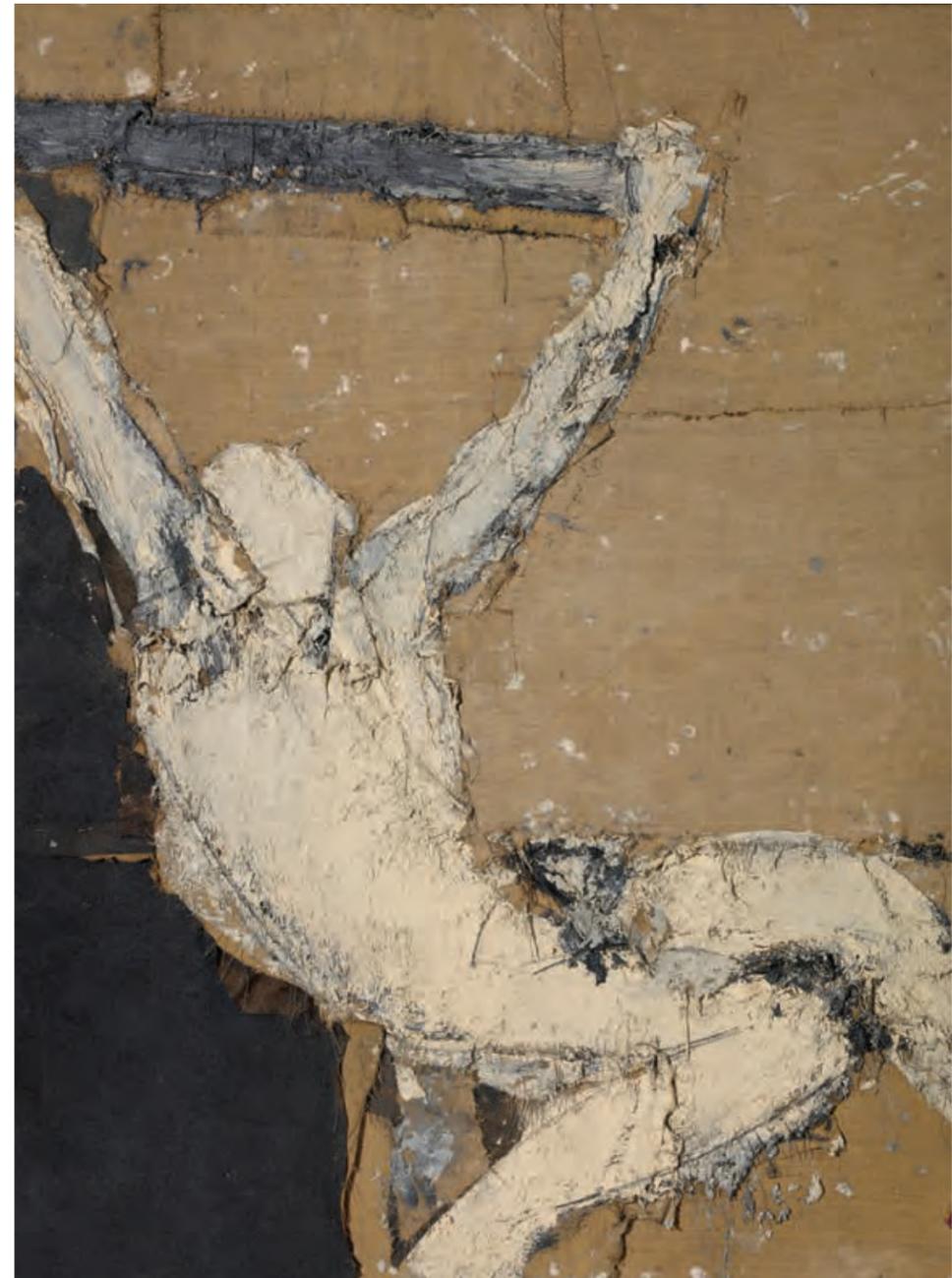
Infanta doña Margarita X  
1986

Ribera como pretexto  
1988

En noviembre del año 1981 muere Rafael Solbes y se cierra el ciclo del Equipo Crónica, en el que Manolo Valdés había estado plenamente implicado desde su fundación. Inicia entonces una carrera en solitario en la que mantiene algunos aspectos fundamentales del Equipo, como la lectura continuada de la historia de la pintura como fuente inagotable de formas con las que establecer un diálogo siempre renovado. A mediados de los años ochenta, Valdés reorienta su trabajo hacia la materia. A diferencia de las tintas planas y la ausencia de gestos pictóricos propios de su etapa anterior, en su pintura empieza a aplicar texturas pronunciadas, pinceladas plenamente visibles y cargadas de color, además de telas burdas de arpillera cosidas y cubiertas con gruesos empastes. En la escultura, que va ganando protagonismo en su trabajo, los materiales y los formatos se amplían considerablemente. Para el artista siempre tuvo interés la materia; no en vano, se ha manifestado en diversas ocasiones interesado por la tradición de la pintura matérica desde el informalismo.

*Infanta doña Margarita VII* e *Infanta doña Margarita X* forman parte de la serie *Las meninas*, temática que ya había sido objeto de atención por parte del Equipo Crónica y lo seguirá siendo para Valdés hasta la actualidad. Desde mediados de los ochenta realiza varias versiones sobre tela, contrachapado o papel, escultura con chapas de plomo y zinc... del retrato de *La infanta doña Margarita de Austria* pintado después de 1660 por Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo y yerno de Velázquez, a quien se le atribuyó durante mucho tiempo este retrato conservado en el Museo del Prado. En estos cuadros la calidad táctil y textural ya se percibe a través de un color aplicado con empastes, toques de blanco creando brillos, rosados, grises y plateados que evocan los tonos velazqueños, interpretando también la orla enojada que decora a la infanta en el retrato, aquí convertida por Valdés en un enérgico trazo negro diagonal. Largas pinceladas en distintas direcciones reinterpretan las que aparecen en el cuadro de referencia en la seda del vestido y guardainfante de doña Margarita. Como en otros muchos cuadros, estas infantas de Valdés carecen de rostro, que se resuelve solo con una mancha de color que devuelve la atención del espectador al tratamiento pictórico del motivo, hacia el signo y no el significado.

*Ribera como pretexto* (1988) corresponde a una etapa algo posterior en la que las texturas se acentúan mediante el uso de arpilleras cosidas toscamente, visibles en toda su aspereza e irregularidad. La tela solo está parcialmente cubierta de color: en el lateral izquierdo, un pardo oscuro evoca los fondos tenebristas de la pintura barroca española. La figura blanca, una vez más sin rostro, reinterpreta, aislándola, el santo del *Martirio de san Felipe* de José de Ribera (1639, Museo del Prado) que toma como «pretexto» para plantear esa nueva etapa fuertemente matérica y desgarrada. [CB]



Ribera como pretexto

1988  
Óleo sobre arpillera, 200 × 152 cm

## Dan Graham

Urbana, Illinois, Estados Unidos, 1942

Two-way Mirror and  
Hedge Labyrinth  
1989

Dan Graham es un artista polifacético, que en 1964 regentaba una galería de arte en Nueva York en la que mostró obra temprana de artistas minimalistas y conceptuales. A partir de 1965, Graham emprendió su propia carrera artística en ámbitos diversos, desde la creación conceptual para ser publicada en una revista, hasta piezas de vídeo e instalaciones, además de una decidida dedicación a la escritura. Cristales, cámaras de vídeo y espacios transparentes y penetrables aparecieron en sus primeros proyectos videográficos en los setenta, así como en instalaciones posteriores donde trabajó sobre el cuerpo, el reflejo, la experiencia de la visión individual y la visualidad como hecho social, y sobre los sistemas de vigilancia. De sus primeras posiciones conceptuales y sus trabajos posteriores, Graham ha conservado su interés por crear esculturas que son construcciones abiertas que se funden con el entorno y duplican las imágenes de los espectadores que se acercan, en un juego de reflejos y ecos.

*Two-way Mirror and Hedge Labyrinth* [Espejo doble y laberinto de seto] corresponde a un tipo de obras desarrolladas por Graham desde 1978, los *pavilions* (pabellones). Se trata de obras escultóricas relacionadas directamente con el lugar que ocupan, ya sea el vestíbulo de un edificio, un parque público o un paisaje. Adoptan formas geométricas diversas, si bien predominan las cúbicas, como en *Two Adjacent Pavilions*, que inaugura este tipo de creaciones. A veces el cubo se abre por alguno de sus lados, desplegándose para acoger un espacio mayor, o queda reducido a solo dos planos en ángulo. Los materiales son elegidos especialmente para crear reflejos y transparencias, permitiendo, por una parte, que el espectador penetre visualmente en la escultura y, por otra, que experimente el bloqueo que supone el espejo que le devuelve la imagen. Con frecuencia Graham utiliza espejos de doble cara, por un lado transparentes pero no por el otro, un material muy utilizado por la arquitectura moderna, aunque también por los sistemas de seguridad y control, ya que permite mirar sin ser visto. Esta doble posibilidad, una experiencia visual-espacial y el elemento perturbador de la vigilancia, está implícita en algunos pabellones, como estuvo en sus primeras creaciones conceptuales.

Graham potencia extraordinariamente la experiencia sensorial del observador, a quien va dirigida la obra en última instancia. Esta deviene envolvente, y quien la recorre se ve repetido y aprecia también el entorno reflejado en el recinto. Graham manifiesta su interés por los pabellones de recreo de los palacios y jardines principescos de los siglos XVIII y XIX, lugares de reducido tamaño, surcados por espejos, ventanales y pérgolas. En esta obra que comentamos, la pérgola está sugerida por las celosías de madera, un elemento de ascendencia japonesa –*shoji*– que el artista ha utilizado en varias ocasiones. Transparencias y reflejos repiten y amplían la visión del entorno natural – aquí el seto y los árboles de jazmín– proporcionando al lugar una nueva significación visual y metafórica. [CB]



Two-way Mirror and Hedge Labyrinth

1989

Zinc rociado con acero, luna, cristal transparente y jazmín común, 220 × 600 × 900 cm

## Soledad Sevilla

Valencia, 1944

Medio Oriente  
1999

La pintora valenciana Soledad Sevilla estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi en Barcelona, donde en 1969 realizó su primera exposición individual en la galería Trilce. A continuación, asistió en Madrid al seminario «Generación Automática de Formas Plásticas» en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente, entre 1980 y 1982, desarrolló en la Universidad de Harvard un análisis formal del motivo a base de tramas de líneas. Dentro siempre de la abstracción, empezó a trabajar sobre referentes como *Las meninas*, haciendo su propia interpretación del espacio y la luz del cuadro velazqueño con retículas de líneas de colores acrílicos que se solapan y cruzan sobre el plano del lienzo, creando zonas más tupidas y otras transparentes, siempre marcadas por un sentido de la luminosidad preciso y a la vez lírico. El geometrismo de sus cuadros reticulares sería continuado en series de los años ochenta como *La Alhambra*, ya de vuelta e instalada en Barcelona. Empezó entonces a trabajar las instalaciones, siempre con la luz y los efectos perceptivos como eje central. En 1993 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas y el Premio Alfons Roig de la Comunidad Valenciana.

En la segunda mitad de los noventa, Sevilla deja atrás sus retículas y pinta una serie de cuadros de «muros vegetales» en los que priman el color y la luz, entre los que podemos incluir *Medio Oriente*. En esta obra percibimos un espacio lleno de follaje, animado por una luz que se filtra e ilumina diversos matices de amarillos y verdes. Sugiere un paisaje sereno, un ambiente poético y vital. Los verdes se oscurecen en el centro creando un horizonte que induce a entender la composición como vegetación reflejada en el agua. En lugar de su característico acrílico anterior, Sevilla utiliza el óleo para pintar con más sosiego, estableciendo un ritmo lento entre el secado del color y su pintura acumulativa y progresiva. Hace uso de un tipo de pincelada similar en cada cuadro, larga y ondulada en unos y en forma de hoja –como es aquí el caso– en otros. En *Oriente Medio* la pincelada va modulándose y cambiando de tamaño, densidad y tono, pero preserva su forma de hoja, que en el primer plano, en la parte alta, cuelga recordando los mocárabes islámicos. Sevilla continúa ligada a los efectos de luz y elabora sus cuadros como superposiciones disciplinadas, casi ritualizadas, de toques de color que parecen conservar cierto carácter modular, aunque las líneas de sus series anteriores se transforman aquí en pinceladas descriptivas y orgánicas. Esta serie y la de los *Insomnios* –algo posterior– parten, en el imaginario de la pintora, de recuerdos de tapias cubiertas de hiedra, aunque también de instalaciones suyas como *Leche y sangre* (1986), en la que cubrió los muros de la sala de suelo a techo con hileras de claveles rojos que iban marchitándose, cambiando de color y desprendiéndose, incorporando en su imagen el ciclo real del tiempo. [CB]



Medio Oriente

1999  
Óleo sobre lienzo, 145 x 230 cm  
Inscripción al dorso: «Medio Oriente»

**Richard Long**  
Bristol, Reino Unido, 1945

Circle of Standing Stones  
Anterior a 1990

Richard Long es una de las personalidades más atractivas, por auténticas en su modo de vivir y crear, del panorama artístico de las últimas décadas. Pertenecer a esa generación que a finales de los años sesenta planteó nuevos modos de definir los parámetros del arte contemporáneo: cuáles debían ser sus formas, su función, su destino social o, finalmente, su relación con el mercado y con las estrategias de exhibición.

Su primera gran individual fue organizada en 1968 por la galería alemana Konrad Fischer (Düsseldorf) y, quizá, este hecho geográfico/cultural –junto a ciertos aspectos intrínsecos de su obra– ha contribuido a que en ocasiones se le haya querido encasillar dentro de las nutridas filas del Romanticismo nórdico, en busca de los aspectos más sublimes de la naturaleza y muy lejos de otras opciones como lo pintoresco o lo bello.

Pese a todo, Long se ha resistido siempre a este intento de «domesticación» racional, historiográfica, y ha preferido trabajar desde la intuición y desde la fusión entre vida y arte. Para conseguirlo, el artista se define esencialmente como paseante, como alguien que está integrado en el paisaje natural pero que, al mismo tiempo, acaba transformándolo con su sola acción de caminar. El sendero que dejan sus pasos, o la colocación de formas que insisten en la idea de travesía, son algunas de sus propuestas habituales. Como sabemos, su celeberrima *A Line Made by Walking* [Línea hecha al caminar] constituye un manifiesto de las posibilidades casi infinitas de su arte.

En sus obras presenta sobre todo el resultado de una vivencia, al tiempo que es también una actitud ante la naturaleza, pionero de algo que después se ha acabado por convertir en tendencia más o menos generalizada, casi en una moda.

Hay mucho de autobiográfico en su producción: artista muy vinculado a su tierra natal, consigue, sin embargo, que ese discurso se amplíe hasta alcanzar una sensibilidad universal, la cual no acepta ser manipulada por interpretaciones filosóficas o metafísicas. Sus piezas son el fruto de una experiencia física personal y el consiguiente esbozo de un lugar, que como sabemos es todo espacio que ha sido habitado o recorrido por el ser humano.

Con motivo de la Documenta 7 (1982), Long –no muy dado a declaraciones grandilocuentes sobre su arte– defendía la aparente simplicidad de sus planteamientos: «Un círculo, una línea: parecen buenos, son abstractos, son un conocimiento general. Pertenecen a todos y también al pasado, al presente y al futuro». La pieza *Circle of Standing Stones* [Círculo de piedras en pie] nos sirve para ilustrar perfectamente esas palabras, al tiempo que insiste en una de las composiciones más habituales en Long. Durante toda su carrera ha levantado esos círculos concéntricos –de materiales y dimensiones muy variables– en diversas partes del mundo, a menudo sobre la tierra o, como sucede aquí, también en el seno de espacios y suelos diseñados artificialmente. En todos los casos, Long no modifica los materiales ni las formas con los que trabaja: los elige y los reúne en esquemas inspiradores para quienes, como él, piensan que hacer es caminar y caminar es hacer. [JPS]



Circle of Standing Stones

Anterior a 1990  
Piedra arenisca, 150 cm diámetro (27 piezas)

**Susana Solano**  
Barcelona, 1946

Patena de transit XV  
1986

No te pases n.º 3  
1989

Susana Solano se formó como pintora en Barcelona pero en los primeros años ochenta del pasado siglo se interesó por la utilización de otros materiales, desplazando su actividad creativa desde el plano del cuadro hacia las tres dimensiones del espacio y convirtiendo así su obra en escultórica. Para entonces, la escultura había dejado de ser el arte de tallar y modelar para convertirse en un fructífero campo de experimentación con materiales y técnicas novedosas que abrieron infinitas posibilidades hasta entonces insospechadas. Como explicaba la historiadora norteamericana Rosalind Krauss, el campo de la escultura se había expandido tanto que el término *escultura* había dejado de tener un significado concreto y se empleaba «para referirse a cosas bastante sorprendentes». Las sorpresas que ofrecía la escultura en los años ochenta se derivaban de la aproximación a la abstracción, por un lado, y al mundo de los objetos por otro, aliándose con toda una serie de materiales de la industria de la construcción que ofrecían inmensas posibilidades. Donde otros artistas se perdieron por el abuso de esas sorprendentes posibilidades, Solano encontró en ciertos materiales, como el hierro, el vehículo expresivo idóneo para anclar sus ideas y desarrollar su obra.

Su evolución artística ha sido paralela a los caminos que ha seguido la escultura en las últimas décadas del siglo XX, ya que ha realizado un periplo desde la reproducción de objetos figurativos, aún muy relacionados con la pintura, como es *Patena de transit XV* [Patena del tránsito XV], a la recreación del objeto minimalista que desemboca en una concepción de lo escultórico donde el espacio real en el que se inserta la pieza adquiere igual o mayor protagonismo que la propia obra, como sucede con *No te pases n.º 3*.

La pequeña pieza titulada *Patena de transit XV* nos permite ilustrar el paso desde el mundo de la pintura al de la escultura, ya que se trata de una pieza plana, como una bandeja, con un cerco que puede recordar al marco de una ventana o al de un cuadro. Por su parte, *No te pases n.º 3* se configura como una prismática caja tridimensional formada por unas chapas opacas y unas rejillas de acero. Ambos materiales han sido soldados, como si se tratara de construir una pieza industrial cuyo resultado es ambiguo ya que, aunque muestra un conocimiento operativo de las técnicas empleadas, el resultado carece de funcionalidad; es, en palabras más crudas, un objeto inútil. Sin embargo, la práctica del arte desde Marcel Duchamp nos ha enseñado a encontrar nuevos sentidos para aquellos objetos que son aparentemente menos apropiados para una contemplación estética. [JM]



Patena de transit XV

1986  
Hierro, 4 × 50 × 28 cm  
Firmado en la zona posterior: «S»

## Guillermo Pérez Villalta

Tarifa, Cádiz, 1948

El ámbito del  
pensamiento  
1989

Guillermo Pérez Villalta es uno de los componentes del llamado «núcleo duro» de la Nueva Figuración Madrileña, junto con Carlos Alcolea, Carlos Franco y Rafael Pérez Mínguez, que hizo su aparición en el panorama artístico nacional a comienzos de los años setenta, en el entorno de la Sala Amadís, dirigida entonces por Juan Antonio Aguirre. El grupo, que más tarde se aglutinaría en el programa de la galería Buades, compartió el entusiasmo por una vuelta a la pintura figurativa, narrativa y autobiográfica, donde vemos aparecer historias cotidianas, desdramatizadas y, a menudo, no demasiado trascendentes, entremezcladas con referentes cultos a la historia del arte tanto antiguo como moderno. En efecto, un rasgo común a todos ellos por aquel entonces son ciertas reminiscencias pop, que se manifiestan en el empleo de colores puros, planos, brillantes, el predominio del dibujo lineal en la configuración de las imágenes, así como en el uso caprichoso de las referencias naturalistas, las perspectivas y las escalas.

A pesar de que Pérez Villalta es verdaderamente un artífice, y así le gusta a él mismo ser llamado, dedicando su atención no solo a las artes plásticas tradicionales (pintura, escultura, dibujo, grabado), sino también a la arquitectura, el diseño de muebles, objetos y joyas, la ilustración, la cartelería, las artes aplicadas (forja, azulejería, vidrieras), el textil, los decorados teatrales, el atrezzo..., su faceta más conocida es la de pintor.

*El ámbito del pensamiento* da cuenta de cómo a lo largo de los años setenta y ochenta sus intereses le llevaron a itinerarios estilísticos en los cuales su trabajo se empapó del arte manierista y barroco, de las manifestaciones ornamentales y geométricas, de la arquitectura de Louis Kahn y el *posmodern*, el arte metafísico, el *pop art* y sus derivaciones neo-modernas, el minimalismo... Porque si algo ha caracterizado desde sus comienzos la poética de Pérez Villalta ha sido un convencido y casi contumaz eclecticismo, donde todas las épocas, todos los estilos y todos los registros pueden mezclarse para aportar capas de sentido. El resultado suele ser una obra densa y en ocasiones hermética, cuyos significados se van desgranando dependiendo de la cultura del espectador.

El que nos ocupa es un magnífico ejemplo de esa confianza del autor en que la pintura sea un dispositivo de operaciones conceptuales que no renuncia al placer proporcionado por la imagen. La admiración, asimilación y lúcida interpretación del legado de Duchamp por parte de Pérez Villalta ha sido para varias generaciones de artistas una auténtica clave que les ha permitido escapar del asfixiante dogmatismo de la modernidad conceptualista. El cuadro, pintado durante su estancia en la Academia de Roma, aparece protagonizado por el propio artista junto a compañeros suyos del momento, quien se asoma al espacio del pensamiento en el que se desenvuelve su propia existencia: un complejo espacio «vacío» que recibe la luz blanca del exterior (el ámbito fenoménico, los sentidos), incidiendo sobre el plano del alfabeto. El lenguaje y las matemáticas, pues, organizan el entramado interior de ese mundo mental privado del artista, lleno de facetas ácidas y contrastadas, cuya trama geométrica está resuelta a base de pirámides truncadas, mientras, reposando en el suelo, una versión disminuida, miniaturizada del propio cubículo representa la memoria. [OAM]



### El ámbito del pensamiento

1989

Óleo sobre lienzo, 247 × 200 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «GPV, 1989»

Inscripción al dorso: «Comenzado el 16 de Enero de 1989 en Roma»

**José Manuel Broto**  
Zaragoza, 1949

Composición abstracta  
en negro  
Hacia 1976-1977

La señal II  
1989

Sin título  
1989

En 1989, año en que realizó dos de las obras de la Colección Banco Santander, Broto ya contaba con una importante trayectoria pictórica y expositiva, siendo uno de los más reconocidos pintores abstractos españoles. El comienzo de su historia se remonta a su ciudad natal, Zaragoza, donde estudió Magisterio y Artes y Oficios, aunque él se considerará un autodidacta en pintura. Allí también realizó su primera exposición individual en 1968 y conoció la obra y estética del grupo francés Support-Surface, compartiendo su interés por una estética abstracta y reduccionista y defendiendo la validez de la pintura frente a prácticas artísticas conceptuales y tecnológicas. A principios de los años setenta Broto explora la geometría, buscando formas de ordenación compositiva que le llevarán a los cuadros minimalistas y monocromáticos que realizará ya en Barcelona, donde se traslada en 1972. Con él van también sus amigos los pintores Javier Rubio y Gonzalo Tena y el escritor Jiménez Losantos, y junto a los catalanes Xavier Grau y Alberto Cardín potenciarán el grupo surgido inicialmente en Aragón, fundando la revista *Trama* en Barcelona. Allí, además de la abstracción pictórica francesa, Broto conocerá la obra de Tàpies, que será una referencia importante en su producción. *Composición abstracta en negro* corresponde con la estética minimalista de esta época. Un espacio geométrico plano, acotado como un rectángulo dividido verticalmente en dos y realizado como una sutil piel de carboncillo de suaves texturas transparentes, dialoga en su dimensión más abstracta con el austero fondo del papel.

El grupo Trama contó con el apoyo explícito de Tàpies, que escribió en 1976 el texto del catálogo de la exposición de Broto, Grau, Rubio y Tena en la galería Maeght de Barcelona. Ese mismo año estuvieron representados en la Bienal de Venecia.

Los cuadros minimalistas de Broto en los setenta planteaban una búsqueda del espacio pictórico y poseían una gran contención en sus pinceladas y cromatismo en blancos y agrisados. En los años finales de la década plantearán una pintura más próxima al expresionismo abstracto americano, aunque sin olvidar la pintura europea y a Cézanne. También se abrirá paso la estética oriental. A principios de los años ochenta, en el cuadro se produce una mayor tensión dinámica. El fondo se enriquece en cromatismo y se construye con transparencias y gestos espontáneos que forman lazos, líneas, marcas del recorrido de la brocha haciendo bucles y formas de apariencia aleatoria.

En 1985 Broto se instala en París, donde permanecerá diez años, y diez años más tarde obtendrá el Premio Nacional de Artes Plásticas. Al nuevo pulso que introduce en sus obras al trasladarse a la capital francesa se une la continua referencia a la música, sentida y entendida como un lenguaje abstracto que el pintor evoca en sus cuadros dedicados a Messiaen o Bach, entre otros compositores. De 1989 datan algunos de esos homenajes. *Sin título* y *La señal II*, también de 1989, dan cuenta de una manera de pintar reducida en su colorido pero muy rica en matices, transparencias y acumulaciones del acrílico diluido. En *Sin título*, un trazo rojo oscurecido recorre la composición como un grafismo que flota sobre la oscuridad irregular del fondo. Los tonos de color se apagan para conceder mayor visibilidad al rectángulo claro suspendido en la parte superior. Como un testigo de la geometría que Broto había explorado años atrás, o tal vez como homenaje a las primeras abstracciones del siglo xx, el rectángulo se instala como un contrapunto racional sobre el campo caótico de la pintura.

Otro rectángulo aparece en *La señal II*, una obra luminosa en la que la pintura líquida define recorridos del pincel que evocan el correr del agua. Las series *Journées*, de este periodo, poseen esta referencia al agua como resultado del interés de Broto por los estudios del agua de Leonardo da Vinci. El rectángulo negro y rojo parece caer arrastrado por las manchas acuosas. El cuadro relaciona esa razón de la forma geométrica con la forma vital de sus pinceladas. [CB]



Sin título

1989  
Acrílico sobre lienzo, 230 × 230 cm  
Inscripción al dorso: «Sin título / Broto»

**Ferrán García Sevilla**  
Palma de Mallorca, 1949

Ferrán García Sevilla pertenece a la generación de artistas que en el tránsito de la década de los setenta a los ochenta dirigió su trabajo a la llamada «pintura-pintura». Se licenció en Historia y doctoró en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, junto a Alexandre Cirici. Con este conoció las tendencias internacionales más recientes y accedió a las revistas que se recibían en los departamentos de Historia del Arte y de Filosofía. Fue profesor en la Facultad de Historia y en la de Bellas Artes de la capital catalana. A principios de los setenta inició su actividad creativa en el ámbito del arte conceptual con una obra crítica y experimental. Interesado por la teoría del arte, la estética y la sociolingüística, su planteamiento en cierto modo le alejó de las líneas definidas por otros artistas conceptuales. Para él, la principal reflexión se centraba en el arte mismo y en la posibilidad de la pintura como lenguaje específico y forma de conocimiento. Sus inquietudes sobre los límites de la palabra, de la imagen, de lo que se puede o no decir con el lenguaje convencional, serán elementos siempre activos.

Las primeras exposiciones individuales tuvieron lugar en esa época en Palma, en Barcelona y en el Instituto Alemán de Madrid, pero fue a raíz de la muestra colectiva *Muermos*, celebrada en la barcelonesa galería G en 1977, cuando García Sevilla recuperó la pintura con el consiguiente abandono de su creación conceptual, aunque sin renunciar a sus referentes teóricos. Desde entonces, su pintura se formula como una reivindicación de libertad sin trabas, dando protagonismo a imágenes muy variadas: figuras, signos y grafismos o frases libremente asociados y trazados de manera espontánea. Rehuendo cualquier virtuosismo técnico en favor de una pintura desbordante, animada por una energía pictórica muy particular, su pintura está colmada de ironía, de sensaciones y de jeroglíficos provocadores.

En 1983 comienza a exponer internacionalmente y a contar con reconocimiento dentro de la «vuelta» a la pintura de los años ochenta, no solo en España (a su generación pertenecen Quejido, Albacete, Navarro Baldeweg...), sino en el ámbito internacional (su obra ha sido relacionada con la de Penck, Basquiat o Baselitz).

*Ocla 3* da cuenta de sus nuevos formatos pictóricos y también del tratamiento de la superficie como texturas de pinceladas ágiles y densas. El fondo constituye un suelo fértil, «un territorio físico y simbólico, con entidad propia», tal como formulaba el artista en un texto de 1979. En él se insertan tres elementos: un gran árbol, una mancha azul y un esquemático edificio similar a construcciones imaginarias que aparecen en otros cuadros y dibujos de estos años (como *Cora 1* y *La ciudad del sol y de la luna*). A manera de ideogramas, estas tres figuras pueden ser el resultado de la deconstrucción de un paisaje, pero en manos de García Sevilla se activan más como formas de múltiples sentidos, dejando libre la posibilidad de adjudicarles significado o de dejarlas simplemente como concreciones formales aparecidas en el transcurso de la realización de la pintura. Pero el cuadro terminado es solo un episodio del largo proceso de proyección de formas del acervo imaginario del artista, transmitido aquí mediante procedimientos neoexpresionistas. Es un proceso en el cual la gran formación teórica de García Sevilla parece como si retrocediera ante el acto de pintar; como si no interfiriese en la inmediatez de la aplicación de la pintura, como si esta pudiera decir cosas que el lenguaje o las teorías no llegan a expresar. Este doble componente, aparentemente paradójico, sigue alimentando la pintura de García Sevilla, aunque en su obra posterior se han abierto camino nuevas reflexiones sobre la ciencia y las religiones, especialmente el tantrismo, las culturas orientales o la cosmología. [CB]



Ocla 3

1983  
Óleo sobre lienzo, 195 × 160 cm  
Firmado al dorso e inscripción en el bastidor: «Ocla 3»

**Richard Deacon**  
Bangor, Reino Unido, 1949

Blind, Deaf and Dumb B  
1985

Las enormes y voluptuosas esculturas de Richard Deacon han situado a este artista, galardonado en 1987 con el Premio Turner, en la cúspide de la *New British Sculpture*, la heterogénea generación que se dio a conocer en la década de los ochenta del siglo XX. El empeño de Deacon por la manipulación de diversos materiales, formatos y formas en piezas de corte orgánico, lírico o de ingeniería, reaccionaba ante la hegemonía del arte conceptual y *minimal* y le reafirmaban como *fabricante* al enfatizar en sus obras el proceso de construcción que subyace al objeto.

En la génesis de *Blind, Deaf and Dumb* [Ciego, sordo y mudo] se encuentra el interés que suscitó en Deacon la incorporeidad del espacio acristalado de la parisina *Maison de Verre* (Pierre Chareau, 1932). Sus impresiones sobre esta casa de fachada translúcida se unieron a las del arquitecto Richard Rogers en el documental *Wall of Light* (John Tchalenko, 1986), que canalizó el encuentro hacia una colaboración entre ambos que culminaba en la instalación de dos esculturas de Deacon en la Serpentine Gallery de Londres en 1985: *Blind, Deaf and Dumb A*, una pieza en madera laminada y *Blind, Deaf and Dumb B*, en acero. El proceso de realización de ambas, así como su montaje, es narrado por el propio Deacon en la película de Tchalenko. La escultura de madera (Rijksmuseum Kröller-Müller en Otterlo, Países Bajos) se situó en el interior de la galería, frente al muro acristalado del lado este que daba al parque, mientras que la de acero se emplazó fuera, al otro lado del mismo ventanal. Inspirado en la *Maison de Verre*, Deacon utilizó vidrio esmerilado y unos potentes focos en el exterior que hacían brillar el interior de la galería, donde la escultura que llenaba el brillante espacio de la habitación obtenía una poderosa presencia; la áspera madera con goterones visibles de pegamento y el olor a cera le conferían cierta tosquedad. En contraposición, la obra instalada actualmente en los jardines de la Ciudad Grupo Santander fue concebida y diseñada sin mácula. Utilizando los dibujos de Deacon a modo de libro de instrucciones, el entonces aprendiz en Kemco Fabrications, Gary Chapman – con el que el galés iniciaba una fructífera colaboración– dio volumen al boceto concebido por Deacon en su primera gran escultura diseñada para un exterior.

La repetición de algunas curvas y la similitud de la escala creaban una sinergia entre las dos esculturas, de modo que dependiendo de donde se colocase el visitante cualquiera de ellas podía ser vista como parte de la otra, aunque en la galería la obra de madera, de una poderosa corporeidad, estuviese separada del mundo exterior y la de acero, un objeto racionalizador en cierta manera idealizado, se levantase en el parque, al aire libre. Rompiendo así la barrera entre interior y exterior, Deacon generaba una «experience of uncertainty of one's place». La piel, la superficie y la estructura de ambas obras, así como su relación con el edificio, contribuían a esta desorientación. El título *Blind, Deaf and Dumb* refuerza esa misma idea de alienación sensorial, aludiendo a la dificultad (o indiferencia) del individuo en su relación con el entorno, denuncia cuyo fin persigue estimular la imaginación como fermento de una nueva forma de cognición. [ACY]



Blind, Deaf and Dumb B

1985  
Acero galvanizado, 370,8 × 800 × 381 cm

**Alfonso Albacete**  
Antequera, Málaga, 1950

Siwa  
1988

Alfonso Albacete, que siempre ha declarado ser «un pintor que se hizo arquitecto», se instaló muy joven con su familia en Murcia, donde fue discípulo de Juan Bonafé. Sus primeras exposiciones individuales tuvieron lugar a principios de los años setenta en Murcia, Madrid y Valencia. Asistió al Círculo de Bellas Artes de Valencia, prosiguiendo sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. En 1977, con la carrera terminada, retomó en plenitud la pintura y en 1979 realizó en la madrileña galería Egam una exposición individual que le dio a conocer.

Pertenece por generación a la nómina de pintores que emergieron en el mundo del arte madrileño a fines de los años setenta y principios de los ochenta (Campano, Quejido, Pérez Villalta, Pérez Mínguez, Alcolea, Franco, Gordillo, Cobo y Molero). Esta generación fue abandonando experiencias conceptuales anteriores para volver a la pintura desde la perspectiva proporcionada por las vanguardias históricas y las recientes abstracciones. Albacete, que transitará desde entonces entre la figuración y la abstracción, se sintió especialmente impactado por el expresionismo abstracto americano y por artistas como Jasper Johns, Richard Diebenkorn o Helen Frankenthaler, además de Cézanne o Matisse. El rico cromatismo y la firme estructuración de sus composiciones con figuras y espacios muy luminosos, fueron factores que pronto reconoció la crítica de arte más activa de entonces. Posteriormente, ha sido la galería Marlborough la que ha llevado su obra en el contexto internacional.

En 1988, año de *Siwa*, Albacete hizo una exposición de su obra desde 1979 en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. También expuso junto a Santiago Serrano en la galería Egam, siendo la primera de una serie de exposiciones conmemorativas –llamadas *Versus*– de los veinte años de la galería. El tema inicial que habría de aglutinar a estos dos pintores y dos críticos, José Luís Brea y Miguel Logroño, era *Las elegías de Duino* de Rainer María Rilke.

La obra nos presenta un fondo de color ocre rojizo irregular en el que son visibles pinceladas, manchas de tonos diferentes y chorreados de la pintura. El centro de la composición está ocupado por un cuadrado negro y una gran mancha del mismo color. En ambos lados, cuatro rectángulos, pardos los más pequeños y cercanos y blancos los más grandes y lejanos, que evocan un ámbito espacial con cierto misterio pero sin definir. Sobre los dos «pilares» blancos vemos unas rosas –relacionadas tal vez con un poema tardío de Rilke dedicado a esas flores– y un arbusto, puede que la higuera con la que el poeta da comienzo a su sexta elegía. En el centro, destaca en rojo el perfil de una cabeza masculina inclinada hacia abajo.

Albacete eligió la sexta elegía que Rilke dedica al héroe: «Nosotros en cambio nos demoramos, ay, ponemos nuestra gloria en florecer y entramos traicionados en el retrasado interior de nuestro futuro finito». El héroe es el gran Alejandro, y el oasis de Siwa que da nombre al cuadro es el lugar donde se hallaba el oráculo de Amón, al que acudió Alejandro para preguntar si su verdadero padre no era Filipo, sino el propio Zeus. Siwa se halla en el desierto egipcio no lejos de la frontera libia, y los restos de la antigua ciudad poseen un color arcilloso parecido al fondo de este cuadro. En su viaje a Egipto, el poeta alemán llegó hasta ese lugar evocador de la soberbia grandiosa de Alejandro. Declarándose hijo de Zeus, Alejandro emprendió el viaje más largo e imperialista que le llevaría, joven aún, a su final. La melancolía de la muerte del héroe está implícita en la cabeza de Alejandro sobre la que Albacete siguió trabajando, especialmente en las series de dibujo y obra gráfica *Siwa* y *Alejandro*. [CB]



Siwa

1988  
Técnica mixta sobre lienzo, 190 × 280 cm  
Inscripción al dorso: «Siwa / Alfonso Albacete»

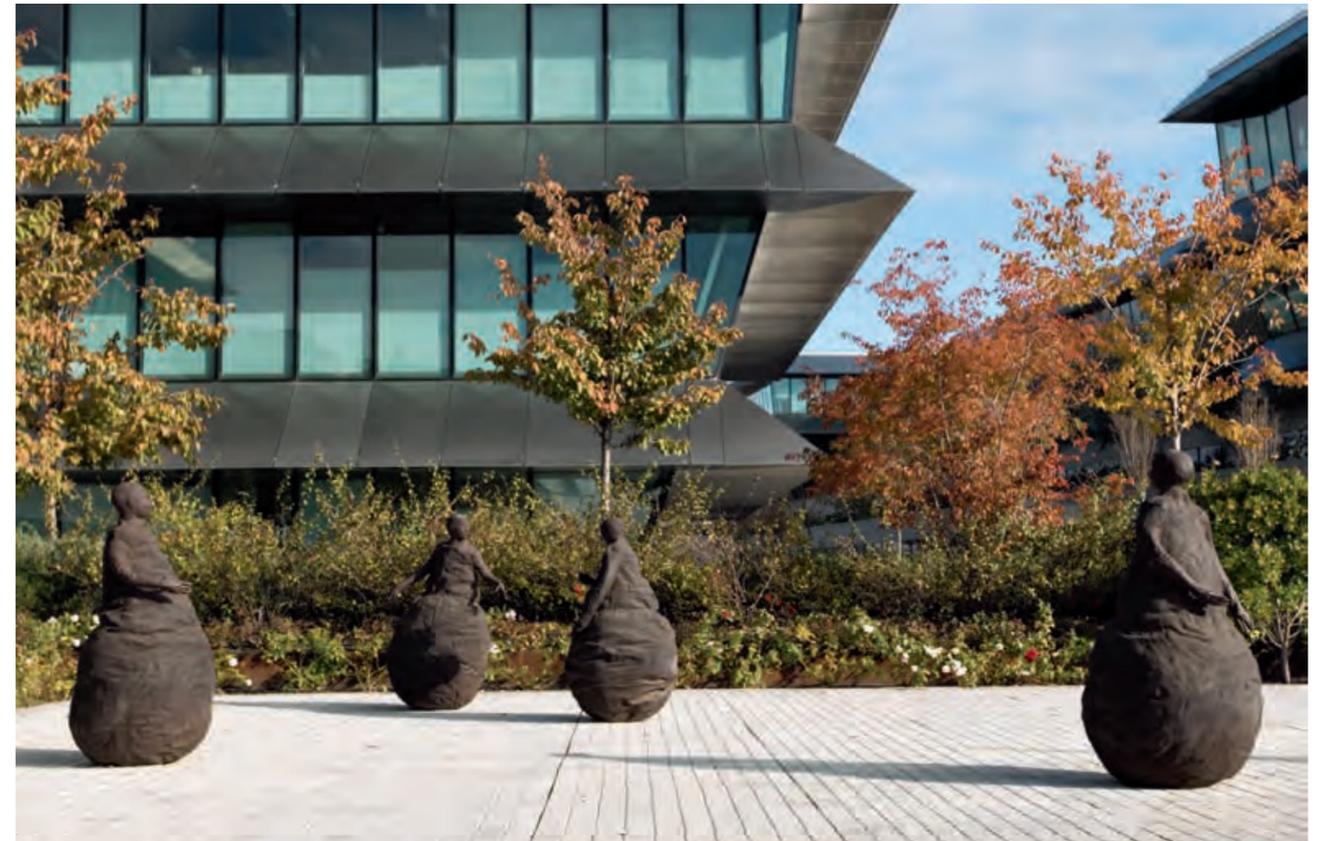
**Juan Muñoz**  
Madrid, 1953 - Ibiza, 2001

Conversation Piece I  
2001

Juan Muñoz es uno de los artistas españoles de mayor proyección internacional. A finales de los años setenta se había trasladado a Londres para estudiar en la Central School of Art and Design y en la Croydon School of Art and Technology. En 1982 asistió, gracias a una beca Fulbright, al Pratt Graphic Center de Nueva York. A su regreso a Madrid fue comisario de la exposición *Correspondencias* y en 1984 celebró su primera individual en la galería Vijande. Aunque su carrera recibiría más reconocimiento internacionalmente que en su país natal, Muñoz se instaló en las afueras de Madrid, donde vivió y trabajó hasta su prematura muerte, ocurrida en un momento álgido de su carrera, a punto de inaugurar su gran exposición *Double Bind* en la Tate Modern de Londres. En 2000 obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Eludiendo toda clasificación estilística, la obra de Muñoz se centró en la escultura, el dibujo y, posteriormente, en varios proyectos radiofónicos. Tras una etapa en la que trabajó con esculturas de pequeño tamaño con forma de escaleras, balcones o pasamanos, adoptó la forma figurativa. Sus personajes a menudo se hallaban insertos en espacios definidos como suelos ópticos, espejos, columnas o escenarios donde dialogaban, desde la soledad y el mutismo, con un entorno estático que para Muñoz derivaba, en buena medida, de los lugares metafísicos de De Chirico. Sus personajes eran enanos, muñecos de ventrilocuo o bailarinas. Desde 1989, estas figuras femeninas poseen una base semiesférica que paradójicamente les permite bascular, pero les impide el desplazamiento. A las bailarinas siguieron otros personajes masculinos con el mismo tipo de base, sin piernas, como los muñecos tentetieso.

En *Conversation Piece I* [Pieza de conversación I] vemos unos personajes con bases esféricas, enfundados en sus ropas voluminosas, criaturas que giran el tronco y mueven los brazos, aunque permanecen ancladas al suelo. Su tamaño es más reducido que el natural, y sus rasgos son genéricos y vagos. Esta obra corresponde con la tipología que inició en 1991 y denominó *Conversation Pieces*, siendo una de las últimas, fechada el mismo año de su muerte, 2001. Hay sin duda una conversación entre las figuras, es evidente su interacción. Desde su emplazamiento, cada una establece el perímetro del espacio que activa, como en un ajedrez detenido indefinidamente, en el que el suelo que ocupan fuera tanto o más importante que las propias esculturas. El espectador puede acercarse, deambular y percibiendo su sentido paradójico. Mientras que su apariencia antropomorfa favorece una cierta proximidad, al mismo tiempo queda patente su naturaleza ciega al exterior y vinculada solo a la muda conversación que se desarrolla entre ellas. Muñoz había creado antes otras figuras asociadas al espacio circundante del suelo, imágenes de la diferencia, seres forzados a una existencia «distinta», ensimismada, narcisista o expectante ante lo que puede ocurrir y no ocurre; ante lo que puede oír y no oye. Las «conversaciones» proponen sobre todo situaciones que el espectador puede experimentar de distintas maneras en su propia vida. Involucradas en su inaudible debate, construyen su propia realidad en su comunicación interior y su simultánea incomunicación al exterior. [CB]



Conversation Piece I

2001  
Bronce, 140 x 90 x 80 cm c/u (4 piezas)

## José María Sicilia

Madrid, 1954

Cubo de basura  
1984

Flor azul  
1986

Sin título  
1986

José María Sicilia es uno de los artistas que emergieron con fuerza en el ámbito artístico a principios de la década de los ochenta. Tras estudiar en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, decidió instalarse en París en 1980, donde realizaría sus primeras exposiciones. Sicilia mostró su obra por primera vez en Madrid en la galería Fernando Vijande en 1984, siendo rápidamente considerado como uno de los valores más reconocidos de su generación, al igual que Barceló, Campano, Broto... En esa muestra individual se mostró una pintura de formatos grandes e impactantes empastes, en la órbita del por entonces pujante neoexpresionismo, aunque el pintor madrileño no se consideraba adscrito a tendencia alguna. Sobre fondos densos e impetuosos de color, Sicilia definía una serie de objetos perfilados con gruesos trazos oscuros, que protagonizaban individualmente cada cuadro. Se trata de objetos cotidianos del entorno del taller: tijeras, aspiradoras y utensilios de cocina que transforman los magnéticos fondos de color, introduciendo unos motivos que podrían recordar al pop. A ese conjunto pertenece *Cubo de basura*. Esta combinación de lenguajes, en principio antitéticos –técnicas pictóricas «frías» y tintas planas en el pop, frente a materia pictórica fuertemente subjetiva–, forma parte de las opciones creativas, tantas veces eclécticas, de la pintura de los ochenta. En una entrevista en la revista *Figura* en ese mismo año, matizaba Sicilia sus intenciones: «No pinto el objeto, sino el sentimiento que me produce, ningún cuadro contiene una teoría, cada pintura es un paso de ciego.»

Por su parte, *Flor azul* corresponde a otra etapa pictórica desarrollada en Nueva York, donde se instaló durante una temporada en 1985 y donde expuso en la galería Blum Helman. Son los años de su consagración internacional, y su pintura evoluciona hacia la abstracción. La flor será uno de sus motivos pictóricos, una presencia habitual en la pintura y la poesía occidental y oriental asociada a otras flores o a jardines, campos y ramos, aunque también presente en muchos rituales antiguos y modernos. Esta de Sicilia, a diferencia de otras de la misma época, no está descrita ni definida como tal, y sus formas se deshacen en la densa cualidad de su superficie, la epidermis del cuadro. La flor se transfigura hasta hacerse solo nombre, solo alusión poética. Años más tarde, ya en los noventa, la flor reaparecerá recuperando forma, pétalos y colorido, y será traducida a otro material, la cera. Aquí se reducen los elementos y se somete el cuadro a una estructuración en planos con una superficie muy elaborada, que ya no muestra los empastes de sus primeras obras. Este cuadro se divide en dos partes: en la superior ofrece un auténtico espectáculo visual con el azul intenso, irradiante; la inferior, con una superficie igualmente textural, ofrece con ocres, verdes y rojos unas formas indefinidas que evocan tal vez un fondo orgánico, una materia –la pintura– en la que todo germina.

En *Sin título* la mirada ha de agudizarse para percibir los valores del blanco. La reducción a un solo color no significa monotonía visual; al contrario, exige un mayor esfuerzo para descubrir su rica gama de matices. La tradición de la pintura monocromática es ya larga en el siglo xx: Malevich, Ad Reinhardt, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Ryman... A esta filiación se adscribe este cuadro, cuyo formato cuadrado es, en sí mismo, alusión al suprematismo de Malevich. Sicilia inició este tipo de creaciones en los últimos años ochenta, y las continuó durante los noventa sustituyendo el óleo por ceras y parafinas. Aquí es todavía del óleo del que extrae cualidades de materia traslúcida. Interesado el pintor por la luz, la expresa con colores densos y opacos. Reaparecen objetos y figuras de animales diluidas en la superficie blanca, pero aún perceptibles gracias a los juegos de transparencias de las capas de óleo. Estas figuras, situadas generalmente en el centro del cuadro, están tratadas con una vaguedad que hace que las percibamos como huellas o rastros más que como formas corpóreas. Ya desde sus primeras creaciones, Sicilia había centrado su atención en la presencia de objetos, pero en estos cuadros blancos esa relación ha acabado en fusión, en incorporación enigmática. «Al volverme, vi sombras –escribe Sicilia años después– [...] estas sombras habían venido a infiltrarse con suavidad en mis sueños sin que lo advirtiera; no se movían, no producían ningún ruido, no emitían ningún reflejo: eran grises, pálidas, azuladas». [CB]



Cubo de basura

1984  
Técnica mixta sobre lienzo, 247 × 242 cm  
Inscripción al dorso: «Cubo de basura / Sicilia»

**Juan Uslé**  
Santander, 1954

Layers  
1990-1991

Juan Uslé pertenece a la misma generación de Alfonso Albacete, José María Sicilia, Victoria Civera y José Manuel Broto, que dieron comienzo a su actividad expositiva al iniciarse la década de los años ochenta. Desde su Cantabria natal, Uslé marchó a Valencia para estudiar Bellas Artes en el ambiente inquieto y reivindicativo de los últimos años del franquismo. Sus primeros cuadros poseían un sesgo neoexpresionista que pronto derivaría en una abstracción con la que alcanzaría reconocimiento internacional. Empezó a exponer individualmente a principios de los ochenta en Santander, Valencia, Barcelona y Madrid, pero desde mediados de la década, su presencia internacional fue cada vez más intensa. En 1986 se trasladó a Nueva York, permaneciendo allí parte del año y el resto en Cantabria. Uslé también ha realizado fotografía, pero la suya ha sido siempre una defensa a ultranza de la pintura en una época –especialmente desde los noventa– en la que muchas voces hablaban del descrédito de la misma. En su defensa de la pintura y del pintar, Uslé ha demostrado los muchos niveles y aproximaciones bajo los que es posible seguir pintando y reflexionando sobre el color o el no color, la ausencia de imágenes, los espacios de la memoria o la desmemoria, la vivencia del proceso de trabajo como un tiempo de reflexión y compromiso, y las mil formas de renovación de la visualidad. A Uslé no solo puede relacionarse en esto con Luis Gordillo, sino con pintores internacionales que, cada uno a su modo, mantienen la práctica de la pintura, como Sigmar Polke, Gerhard Richter, Philip Taaffe, Terry Winters o Jonathan Lasker. En 2002 Uslé obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas, y en la actualidad es uno de los pintores abstractos más reconocidos.

*Layers* [Capas] fue pintado al iniciarse la década de los noventa, cuando ya había pasado cierto tiempo desde que se instalara en Nueva York. La ciudad americana supuso para él un cambio y un refugio lejos del ambiente de promoción, actividad expositiva y vitalidad que había podido vivir en los ochenta en el Madrid de la movida o en Barcelona. Tras una cierta reclusión voluntaria, su pintura dio un giro, eliminando imágenes y elementos formales antes muy presentes en sus composiciones, para indagar en una nueva forma de pintar. Adelgazando el color hasta convertirlo prácticamente en una aguada, Uslé superpone capas horizontales sucesivas, pausadas y sin cuerpo sobre un fondo claro surcado de manchas sutiles. Por encima, las manchas de tonos ocres resbalan por la superficie de la tela, chorrean y buscan caminos para su expansión que luego, al invertir el cuadro, adquieren una apariencia y orientación diferente, algo extraña, que no trata de recrear paisajes aunque pudiéramos percibirlos como tales. Uslé conoce bien la abstracción americana y europea, pero busca empezar de nuevo, sin memoria, evitando a toda costa la consumación de un «estilo propio» reconocible. Superpone capas según ritmos de arrastre de las brochas sobre la tela, y este proceder le llevará más adelante a sus cuadros negros de franjas realizadas según el ritmo orgánico de los latidos de su cuerpo. Las transparencias dejan ver vacíos, luces y penumbras. El cuadro, lejos de ser pura abstracción formalista, es una sedimentación de sensaciones y experiencias, dudas y compromisos, silencios y espacios vacíos. [CB]



Layers

1990-1991  
Óleo sobre lienzo, 204 x 305 cm  
Inscripción al dorso: «Uslé 90-91 / N.Y.»

**Anish Kapoor**  
Bombay, India, 1954

Sin título  
1992-1993

Nacido en India, Anish Kapoor se trasladó a Londres a principios de la década de los setenta del siglo xx. Estudió en el Chelsea College of Arts, instalándose definitivamente en Gran Bretaña. Su obra escultórica, que pronto empezó a conseguir un reconocimiento que no ha hecho sino crecer, incorpora una gran diversidad de materiales: pigmentos, fibra de vidrio, acero inoxidable, cera y piedra. En los años ochenta expuso internacionalmente esculturas con pigmentos en polvo de colores intensos, creando instalaciones de formas abstractas y de apariencia orgánica. En su obra las formas y colores están impregnados de un lirismo en el que se encuentran aspectos de las culturas india y occidental. En los años noventa, Kapoor recibe importantes galardones, como el Premio Duemila de la Bienal de Venecia o el Premio Turner, y es elegido académico de la Royal Academy of Arts de Londres. En esa década inicia su trabajo con calizas, mármoles y pizarras, y desde el 2000 amplía progresivamente la escala de sus proyectos escultóricos.

Esta obra que comentamos, de 1992-1993, está realizada con dos bloques de caliza negra enfrentados, dejando una distancia entre ellos que ha de entenderse como un espacio activo. Cada pieza ofrece un fuerte contraste entre su parte interior, cuidadosamente pulida, tersa y brillante, y la exterior, rugosa, apenas tallada. Ambas constituyen una única forma que asume la dualidad. En las caras interiores de los bloques se abre un hueco semiesférico que, de unirse estos, generarían en el interior un núcleo hueco. En ese caso nada nos haría intuir ese vacío interior, pero al estar abierta y a la altura del espectador, Kapoor le está proponiendo a este imaginar la escultura como si fuera uno de esos objetos naturales que guardan en su interior formas o colores inusitados que solo vemos cuando se rompen y abren. Son objetos hechos a sí mismos, que nadie ha fabricado y que la naturaleza elabora con su poder transformador de la materia. Esta idea procede de la estética hindú y establece la diferencia entre lo «hecho a sí mismo» y lo realizado por el hombre gracias al artificio. Kapoor combina ambas ideas asumiendo el trabajo escultórico como un encuentro entre lo material y lo inmaterial, entre la masa pétreo y el vacío. Muchas de sus esculturas de los años ochenta estaban dominadas por una fuerte horizontalidad, extendiéndose por el suelo. Sin embargo, en esta y otras piezas parecidas de los años noventa, la verticalidad y la experiencia del vacío predominan. Un vacío que implica un contraste de luz y oscuridad. Si antes lograba la sensación de luz con el intenso color, en estas esculturas la obtiene mediante el pulimento de la piedra. El propio material tiene también para Kapoor sentido simbólico, pues la caliza procede de una acción geológica a través del agua que incorpora en su formación los demás elementos: un objeto no estático, sino dinámico en su propia esencia. [CB]



Sin título

1992-1993  
Caliza Kilkenny, 211 × 296 × 58 cm y 211 × 296 × 55 cm

**Cristina Iglesias**  
San Sebastián, 1956

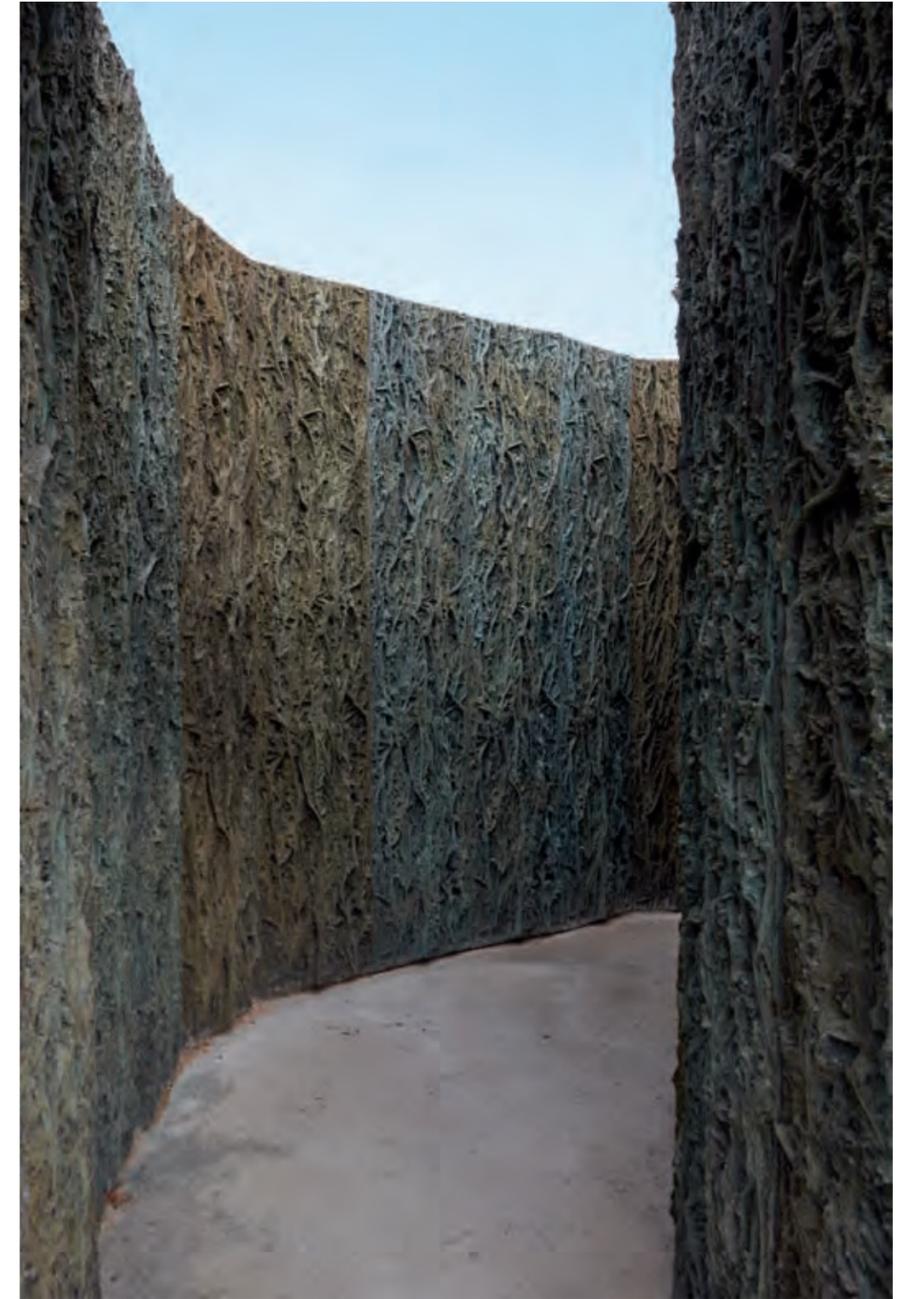
Sin título  
1990

Pasadizos vegetales  
2003-2004

El trabajo de Cristina Iglesias tiene mucho de escultura arquitectónica, de espacios que se cruzan, se bifurcan y se anulan; espacios que a veces simulan el mar y a veces el bosque y que de pronto son lienzo y superficie. Aunque, para ser exactos, más que adecuarse a los espacios, las obras de Iglesias crean lugares que envuelven a los espectadores y van construyendo un sentido tridimensional insospechado y mágico, capaz de arrastrar al visitante hacia una experiencia donde se mezclan las sensaciones.

Juegos de luces, relatos que se camuflan, trampantojos del mejor Barroco español, tradición velazqueña de desvelamientos y ocultaciones... son algunas de las características del vocabulario riquísimo de la escultora, una de las artistas más notables de su generación, quien muestra el talento a la hora de «tomar» territorios –no en vano su producción incluye numerosos proyectos de «escultura pública», como las puertas de la ampliación del Museo del Prado-. Iglesias posee así, en primer lugar, la habilidad de construir trastrocamientos espaciales y cierta revisión sistemática de los materiales, uno de los grandes logros de sus propuestas, sobre todo en las acumulaciones vegetales que con frecuencia sitúan la mirada del espectador en una paradoja: la de un bosque profundo que coquetea con la noción de un fondo marino. Cualquier material –desde hierro hasta tapices– termina por ser incorporado con comodidad a la producción de la artista, que va delimitando a lo largo de los años los temas con una poética personalísima.

Las obras de la Colección Banco Santander resumen algunas de las citadas cuestiones en un periodo de unos quince años. En la temprana pieza de alabastro de 1990, Iglesias crea un extraño espacio para habitar, un nuevo concepto de lugar que se dibuja también a través de la luz potenciada por la transparencia del material utilizado. Es casi un juego de vidriera medieval que confiere a la obra su sensación de espacio flotante, ese mismo tipo de espacio que retoma en la obra *Pasadizos vegetales*, donde aparece el recurso vegetal que con tanta destreza desarrolla Iglesias por esos años. Se trata de construir una estructura en cuyo interior crece un bosque de metal imponente que, como ocurre cada vez con las obras de Iglesias, exige del espectador complicidades para penetrar esos espacios ambiguos y misteriosos que apelan a plantas inesperadas, raras, semejantes al catálogo de vegetaciones inventadas y extrañas que propone la novela *A contrapelo* de Joris-Karl Huysmans, uno de los autores favoritos de la escultora, que a menudo vuelve los ojos hacia la literatura, de forma explícita o implícita, en muchas de sus creaciones. [ED]



Pasadizos vegetales

2003-2004  
Resina de poliéster y polvo de bronce, 284 × 561 × 383,5 cm

**Miquel Barceló**  
Felanitx, Mallorca, 1957

Soupe française  
1983

Le dîner sur la mer  
1984

Con el inicio de la década de los ochenta se abrió paso una generación de artistas españoles jóvenes que trabajaron con el nuevo impulso proporcionado por la transición democrática. La década dejaba vislumbrar nuevas libertades recuperadas tras la dictadura, y la pintura –como sucedía también en otros países europeos y americanos– reconquistaba un papel relevante y pasaba a primera fila en el sistema internacional de las artes. La nueva pintura de los años ochenta reclamaba la libertad de dialogar con la historia del arte y las vanguardias; se planteaban lenguajes neoexpresionistas, neoclásicos o neopop en un momento de intensa efervescencia internacional con grandes exposiciones, bienales y *documentas*. Es en este contexto en el que surge en España la mencionada generación a la que pertenece Miquel Barceló.

En 1981, y tras haber realizado sus primeros viajes a París y haber conocido de primera mano el expresionismo abstracto americano, Barceló mostró sus primeras figuraciones zoomórficas en una exposición madrileña, a partir de la cual se dio a conocer y fue «descubierto» e invitado a participar en la siguiente Documenta de Kassel y en una larga serie de exposiciones nacionales e internacionales. Sus primeras influencias incluyen también la pintura barroca y los maestros del Museo del Prado, como el propio artista expresó en una conferencia pronunciada en 1991 titulada *Pradoxismo*: «Vuelvo al Prado como un animal al abrevadero o como un insecto al charco, bebo de estas espesas aguas oscuras que alimentan y contemplo mi reflejo movedizo sobre el rostro imperturbablemente sereno de estos santos, reyes y vírgenes que son pintura y que tal vez nunca fueron más que pintura».

*Soupe française* [Sopa francesa] da cuenta de esta inspiración barroca reinterpretada, pues el plato con su cuchara hundida en el magma color ocre de la sopa remite en última instancia a la tradición bodegonista barroca, pero con un tratamiento de texturas de color y papeles pegados totalmente contemporáneo. Este plato de sopa también evoca las tierras y empastes de Dubuffet, Fautrier o Tàpies, referentes importantes para el pintor mallorquín. La sopa en la que los diversos alimentos se combinan, es metáfora de la propia pintura para Barceló: como la cocina, la pintura es un acto de transformación en la que el proceso va determinando en parte los resultados.

*Le dîner sur la mer* [La cena sobre el mar] corresponde a una etapa en la que se afirma su proyección internacional, habiendo sido invitado, entre otras convocatorias, al *Aperto* de la Bienal de Venecia ese mismo año. La dimensión neoexpresionista de su pintura queda patente en su materia pictórica espesa e impetuosa. El recorrido turbulento del color se enreda en bucles y corrientes sobre las que destacan las líneas rojas que describen la silueta de la mesa. La relación de Barceló con la materia está marcada por una imaginación desbordante que convierte el acto de pintar en una manifestación orgánica de vida y a la pintura en gesto intenso del color a punto de desbordarse. [CB]



Soupe française

1983  
Óleo y collage sobre lienzo, 220 x 270 cm

**Julian Opie**  
Londres, 1958

Seven People Walking  
2009

A medio camino entre el minimalismo y el arte pop, las distintas etapas que componen la trayectoria de Julian Opie tienen en común el gusto por un arte limpio, claro y de cuidada factura. La multiplicidad de soportes ha sido también un rasgo común a su producción. Opie ha trabajado la pintura, la escultura, la instalación y el uso del ordenador y de pantallas de plasma con fines artísticos. Su lenguaje es heredero del cómic, con una reseñable influencia de su admirado Hergé, y ha sido relacionado con los pintores japoneses del *ukiyo-e*, especialmente con la obra de Utagawa Hiroshige.

Tras una heterogénea trayectoria, a mediados de los años noventa, Opie fija su mirada en aquello en lo que parecía no había reparado hasta el momento: la figura humana. En primer lugar, el artista dibuja personajes esquemáticos cuyas cabezas quedan reducidas a una simple circunferencia. Más tarde, los rasgos se van individualizando y las imágenes pasan a ser retratos de gente concreta relacionada con su propio círculo de amistades.

El interés por la figura le llevó a trabajar el desnudo y el movimiento. Con respecto al segundo grupo, la pieza *Kiera Walking* [Kiera andando] marcó un hito en la trayectoria del artista. Ideada para un edificio de Jean Nouvel en Tokio, Opie quiso reflejar en ella un movimiento que fuera simple y familiar: caminar se ajustaba perfectamente a estos requisitos. Kiera, una joven artista, se convirtió así en el emblema del paseante a la manera de Baudelaire, como bien ha señalado el crítico Juan Manuel Bonet<sup>1</sup>. En *Seven People Walking* [Siete personas andando] (2009), Kiera es la primera de una fila de caminantes. Con su minifalda negra y sus largas piernas, este personaje queda integrado en el devenir de gentes propio de la ciudad contemporánea. Estos estudios de movimiento fueron realizados en pantallas led, soporte que el artista había descubierto en sus viajes al continente asiático, y han sido relacionados con la obra del pionero del cinematógrafo, Eadweard Muybridge. [IV]



(1) Bonet, Juan Manuel:  
«El pintor de la vida  
moderna», *Julian Opie*.  
*Show Time*, CAC Málaga,  
Bancaja, Málaga, 2006.

**Heimo Zobernig**  
Mauthen, Austria, 1958

Sin título  
2009

En la trayectoria artística que viene desarrollando desde los tempranos años ochenta del siglo XX, el austriaco Heimo Zobernig se ha servido de disciplinas limítrofes a las tradicionales artes plásticas como el diseño o la escenografía, con la misma audacia que ha empleado en revisar e incorporar a su obra lenguajes heredados de la abstracción, el minimalismo, el constructivismo ruso o De Stijl, con el fin último de cuestionar posiciones conceptuales sobre la creación del arte y su exhibición.

Llegado el final de la primera década del nuevo siglo, Zobernig proyecta esta obra sin título para estimular una postura crítica frente a premisas artísticas consensuadas, utilizando para ello el elemento esencial del color, tanto en su disposición por el artista como en su percepción por el público. Aprovechando sus conocimientos escénicos, idea sobre cuatro grandes paneles de cartón yeso sendas cuadrículas regulares de sesenta y seis cuadrados, cuyos escaques pinta con distintos tonos de color rojo dejando algunos en crudo que matizan sus timbres cromáticos.

La obra se presenta como la materialización plástica de una línea de investigación que Zobernig inicia en sus libros *Die Kunst der Enzyklopädie* (1988) y *Lexikon der Kunst* (1992), en los que cuestiona de forma teórica la legitimidad de los manuales enciclopédicos. Esta temprana inquietud ramifica más tarde en su interés por los estudios del color, cuya presunta objetividad confronta con el escritor Ferdinand Schmatz en su obra conjunta *Farbenlehre*, editada con ocasión de la sección de libros de artista auspiciada por Kasper König en la Feria del Libro de Frankfurt de 1995. Este último compendio recoge distintas reflexiones en torno al color hechas por filósofos, pedagogos, físicos o artistas desde la Antigüedad a nuestros días, concluyendo en la imposibilidad de una verdad indubitable sobre el asunto.

Como si de un experimento taxonómico se tratara, aquí Zobernig aplica con la espátula hasta veintiséis tonalidades distintas de rojo de la marca Lascaux haciendo uso del pigmento puro, sin mezclar, tal como lo proporciona la industria para su utilización. Las sustancias de estas tintas poseen diferentes características físicas y químicas que determinan el tono, la saturación, la transparencia, la luminosidad, el brillo, la reflexión y la superficie del panel, por lo que obtiene un espectro cromático no idealizado de matices carmesíes, bermellones, anaranjados, azulados o pardos; el resultado es una expresión organizada de un sistema de colores. Delegando en esta estructura objetiva, Zobernig se expresa subjetivamente moviéndose en los límites de las afirmaciones categóricas –en este caso el color rojo– para concluir con la consiguiente imposibilidad de establecer valores objetivos; la percepción artística se cifra en una experiencia individual. En línea con esta acción, que recuerda a un trampantojo teatral y a un repertorio enciclopédico contrahecho, Zobernig aprovecha para reflexionar sobre su múltiple condición de artista, escenógrafo o científico, trasladando la ambigüedad teórica que plantea al propio concepto de la autoría plástica. [ACY]



Sin título

2009  
Acrílico sobre cuatro paneles de cartón yeso, 320 x 595 cm c/u (4 piezas)

**Juan Asensio**  
Cuenca, 1959

Escultura-fuente  
2005

Desde sus años de formación autodidacta al calor del Museo de Arte Abstracto en su Cuenca natal, el escultor Juan Asensio ha encauzado su obra por el terreno de una particular abstracción geométrica. Ya en las formas de sus inicios se apreciaban las leves curvaturas y sutiles torsiones que anunciaban tempranamente la organicidad que se ha ido asentando en su escultura. Según el propio Asensio, su trabajo se sitúa en la linde que separa la geometría natural y la matemática, rastreando el principio generador que le permite realizar obras que «no imitan la naturaleza, sino que se aproximan a ella a través de la abstracción».

De esta forma pertrechado, el escultor conquense realiza en el año 2005 las dos *Esculturas-fuente* para ser emplazadas específicamente en la Ciudad del Grupo Santander en Boadilla del Monte, donde dispone dos imponentes bloques de granito negro de Zimbawe de cuyas entrañas mana el agua que los reviste. Sobrios en la forma y austeros en el cromatismo, su ruda textura *non-finito* evoca a la que consiguen los elementos naturales sobre el paisaje.

Así desplegadas en las terrazas las dos rocas, Asensio prescinde de lo anecdótico centrándose en un juego de complementarios y opuestos. A primera vista, ambas fuentes son casi idénticas excepto en su cara superior: una es cóncava y la otra convexa, entablándose una fuerza de atracción entre las dos partes que reclaman su contrario, como el clásico dualismo natural entre femenino y masculino.

Así mismo, Asensio concilia en sus *Esculturas-fuente* dos principios elementales, el agua y la piedra, a los que acompaña una inevitable carga simbólica de opuestos; la roca, inmutable e indiferente, es para el agua, inestable y metamórfica, el seno de donde brota. Con el correr del agua en la fuente, Asensio salva por ende la abrumadora inmovilidad del monumento público, relegado a un congelado gesto perpetuo o a la mole inmisericorde, avivando el volumen del granito con el suave cabrilleo acuático.

Es aquel un rumor de agua de manantial el que recubre la dureza de la piedra y no el chasquido del surtidor, sometido el líquido a la quietud del jardín árabe. En conjunto, el ambiente se configura en torno a la pareja de *Esculturas-fuente* como un espacio íntimo emplazado en un lugar concurrido que se presta a la placentera contemplación. [ACY]



Escultura-fuente

2005  
Granito de Zimbawe, 75 × 120 × 120 cm c/u (2 piezas)

**Jesús Mari Lazkano**  
Bergara, Guipúzcoa, 1960

En eterna multiplicación  
1998

Jesús Mari Lazkano cursó estudios de Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, en la que obtuvo el doctorado y es profesor de pintura desde 1985. Su actividad expositiva se inició en los años ochenta, realizando numerosas exposiciones y estancias prolongadas en ciudades como Nueva York, Chicago, Dallas o Roma. Dentro de una apariencia realista, hay en su pintura un fuerte componente surrealista que recuerda en ocasiones a Magritte, y también un sesgo de misterio romántico al modo de los paisajes del alemán Friedrich. Los lugares elegidos sugieren espacios melancólicos y vacíos, a menudo desde puntos de vista inusitados, en los que sigue fiel a la tradición renacentista de la pintura de crear la «ilusión» de un mundo al otro lado del marco. Destacan la clara descripción de las formas, el detalle minucioso, el tratamiento diferenciado de las luces y la riqueza de sus gamas tonales de color.

Defensor a ultranza de la pintura frente a soportes tecnológicos, Lazkano no duda en remitirse a la tradición pictórica y declarar su admiración por el Renacimiento italiano. Su pintura recoge su propia mirada atenta y contemplativa y representa naturalezas, arquitecturas y ciudades existentes, pero transformadas por una especie de filtro poético. Invernaderos, edificios industriales en desuso, arquitectura moderna o antigua, sus paisajes y edificios poseen una cierta ambigüedad y sensación de extrañeza, de vacío, como las plazas congeladas de los pintores metafísicos italianos. Cualquier figura, poblador permanente o viajero fugaz, está ausente en sus cuadros.

*En eterna multiplicación* fue realizado durante su estancia en Roma como becario de la Academia Española de Bellas Artes. La Roma antigua y Pompeya se convierten en una fuente inagotable de estímulos formales y de vínculos culturales. Lazkano representa una *domus*, una casa cuya escala parece algo magnificada, y elige un punto de vista totalmente frontal que nos permite atisbar hasta el ámbito doméstico que se prolonga al otro lado, el patio. El *impluvium* de la primera sala –depósito de las aguas pluviales que entran por el techo abierto– repite sobre el suelo la abertura rectangular del techo justo encima, luminosa y enmarcada por cuatro columnas. Con gamas frías de azules, verdes y malvas, el pintor concede atención especial a la linealidad de las formas en función de una perspectiva bien construida. La composición del lienzo inscribe el cuadrado central donde recrea la profundidad de la sala sobre un plano más grande pintado a la manera de los frescos con motivos arquitectónicos de la pintura pompeyana. El cuadro establece un diálogo entre las potentes verticales de los fustes y puertas, y las diagonales y horizontales de las salas como líneas de fuga, así como las luces frías y los espacios sombríos que procuran una iluminación melancólica. La ausencia de detalles ornamentales o figuras permite que la visión sea depurada y se perciban con limpieza las armonías de este espacio doméstico patricio; sin duda, un lugar para la memoria y la imaginación. [CB]



En eterna multiplicación

1998  
Acrílico y técnica mixta sobre lienzo, 130 × 232 cm

## Abraham Lacalle

Almería, 1962

La huida  
1999

Abraham Lacalle nació en Almería y estudió en Sevilla. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1989 en la galería Fúcares de Almagro. Fue becario de la Junta de Andalucía en la Casa de Velázquez a mediados de los noventa, y prolongó su estancia en Madrid hasta 2002, año en que regresó a Sevilla. Durante su estancia madrileña inició su vinculación con la galería Marlborough. Ha realizado diversas exposiciones nacionales e internacionales y forma parte de la generación de artistas españoles que emergió a finales de los años ochenta. Lacalle aboga sin trabas por una recuperación de la pintura en una época en la cual parece haber sido desplazada por otras tendencias, sobre todo tecnológicas y multimediáticas. Su relación con lo pictórico quiere recuperar el acto de pintar como transmisor de signos y significados; como fábrica de sueños, parodias y placeres. Como referentes tiene a grandes pintores como Picasso, Philip Guston o los maestros italianos del Renacimiento.

Lacalle busca una pintura de intenso cromatismo que, no siendo directamente narrativa, evoque sin embargo imágenes y pequeñas historias en el espectador. El título de este cuadro, *La huida*, remite a un tema que ha venido desarrollando en varios momentos: el viaje y la experiencia temporal a través del paseo en la naturaleza, en la ciudad o en la carretera – título de una exposición en la galería malagueña Alfredo Viñas en 2009–, donde se percibe la incidencia de autores como Jack Kerouac o Cormac McCarthy.

Con su tamaño, este cuadro propicia en el espectador una experiencia envolvente, una inmersión visual en un espacio fragmentado, marcado por la presencia de elementos figurativos. Postes del tendido eléctrico, zapatos, la impronta de una mano, retazos de paisajes, líneas que dibujan formas: una proliferación colorista de imágenes diversas solapadas y superpuestas, a modo de evocación de lo que ve cambiar continuamente un caminante que se desplaza. Lacalle parte de la idea de fragmentación visual y narrativa, aunque deja sus claves interpretativas al arbitrio del espectador. En *La huida* conviven elementos abstractos y figurativos, signos gráficos lineales y colores animados por pinceladas dinámicas. Desde hace tiempo sus cuadros evocan lugares y pasajes o tránsitos, presentando espacios interiores en el mismo plano pictórico que los exteriores, sin distinción espacial, y desdibujando cualquier visión jerárquica de un motivo principal en la obra. El paisaje amarillento, surcado por esos postes cruciformes, los zapatos que nos recuerdan al caminante, las figuras silueteadas con líneas paralelas y concéntricas, pueden ser metáfora del pensamiento, de rudimentarios mapas o de las derivas en las que este viaja de un ámbito al otro, desde la consciencia a lo inconsciente, y desde la vida pública al interior del sujeto. La superficie del cuadro se convierte en lugar donde suceden varias cosas a la vez, con una dimensión temporal según la cual cada momento del cuadro puede recordar no solo un instante percibido, sino también emociones de aislamiento, libertad o sociabilidad. [CB]



La huida

1999  
Óleo sobre lino, 200 × 250 cm

## Kimmo Schroderus

Jyväskylä, Finlandia, 1970

What the Hell  
2002-2003

Kimmo Schroderus es uno de los artistas fineses más destacados en el panorama artístico reciente. En la década de los años noventa estudió nuevos medios y escultura en la Academia de Bellas Artes de Helsinki y en el Royal University College de Estocolmo, realizando sus primeras exposiciones individuales en Finlandia, Rusia, Suecia, Lituania y Alemania. En 2003 fue comisario del Mänttä Art Festival sobre escultura fina contemporánea, aunque su trabajo comisarial continuó en años sucesivos. Obtuvo varios premios y su obra forma parte de diversas colecciones y museos. Sus primeras creaciones eran objetos realizados con una especial atención a los materiales y la realización técnica, especialmente piezas en cuero cosidas a máquina. Utilizó también la madera, el plástico y la tela. Durante una residencia artística en 2000 en Trondheim (Noruega), Schroderus descubrió paisajes, cascadas, montañas, nubes y luces que transformaron drásticamente su escultura. Empezó entonces a utilizar barras de acero soldadas y a realizar proyectos de mayor escala.

*What the Hell* [¿Qué demonios!] es una de las esculturas creadas a partir de estas premisas. Hay varios rasgos que podríamos destacar: uno es su forma irregular y dinámica, construida con un material que parece tan blando como para poderse arrugar como si se tratara de una hoja de papel. Este dinamismo se deriva de sus entrantes y salientes, de las curvaturas y pliegues que parecen moverse, emulando la vitalidad de la naturaleza contemplada e interpretada. Aun con su carácter abstracto, esta escultura podría percibirse como un remolino de agua, como roca, nube o concha, pues su configuración está totalmente abierta y cambia según la posición que adopte el espectador, en cuya imaginación podrá evocarse una u otra imagen. En este sentido se expresa el propio artista en un comentario sobre esta obra: «últimamente, como en *What the Hell*, he estado haciendo mis esculturas lo más abiertas posible a asociaciones totalmente diferentes. Mi objetivo es hacer que mil historias entren en una sola obra artística. Si es un buen día, el espectador puede pensar que encuentra en la escultura formas de la naturaleza y todas las cosas bellas. Otro día, tal vez un mal día, puede que a ese mismo espectador le parezca un cáncer o cualquier otra cosa desagradable». El acero está trabajado con gran habilidad, confiriéndole una sensación de ligereza y haciendo de su maleabilidad y textura elementos expresivos. Con su superficie plateada, la escultura refleja la luz y se llena de matices y reflejos según las estaciones y las horas. Además, es transparente porque el metal se abre en toda su superficie reforzando la percepción intensa y variada de luces y sombras y dejando ver el paisaje a través suyo. La mirada penetra literalmente el metal, en un deseo de establecer una estrecha relación entre la obra y el lugar específico donde se ubica y con el que dialoga. Schroderus es un escultor plenamente comprometido con la realización artesanal, esforzada y paciente de sus materiales. [CB]



What the Hell

2002-2003  
Acero, 250 × 250 × 230 cm

## CATALOGACIÓN

## A

### Aertsen, Pieter (Taller)

Ámsterdam, 1507/1508-1575



### Bodegón con carne y con la Sagrada Familia

Hacia 1551. Óleo sobre tabla, 111 × 165 cm.  
Repr. en p. 31.

### Agrasot, Joaquín

Orihuela, Alicante, 1836 - Valencia, 1919



### Dos huertanos bebiendo vino

Hacia 1880-1890. Óleo sobre lienzo, 44,5 × 55,5 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Agrasot».

### Albacete, Alfonso

Antequera, Málaga, 1950



### Siwa

1988. Técnica mixta sobre lienzo, 190 × 280 cm.  
Inscripción al dorso: «Siwa / Alfonso Albacete».  
Repr. en p. 345.

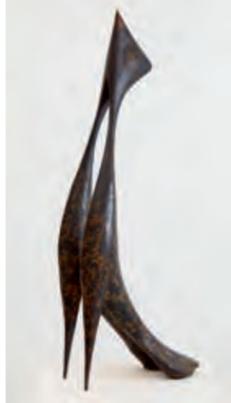
### Alberto (Alberto Sánchez)

Toledo, 1895 - Moscú, 1962



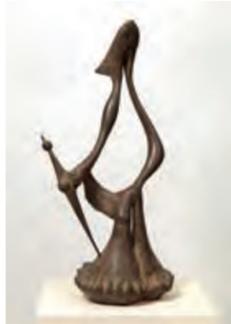
### Boceto de decorado para «Numancia» de Cervantes

1936. Acuarela sobre papel, 54,5 × 73,5 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Alberto / 36 / Valencia».



### Pájaro bebiendo agua

1956-1958. Bronce, 91 × 19 × 32 cm.  
Inscripción al pie: «A. 1 / 7 72».  
Repr. en p. 231.



### La dama del pan de Riga

1956-1958. Bronce, 49 × 23 × 18 cm.  
Inscripción al pie: «A. 1 / 7 72».



### Fuente con piedra

1956-1958. Acuarela sobre papel, 67 × 43 cm.



### Dibujo cósmico

Hacia 1958-1962. Gouache sobre papel, 58 × 80 cm.



### Mujer en verde

Hacia 1958-1962. Técnica especial, 62 × 27 × 41 cm.



### Toros ibéricos

Hacia 1956-1958. Bronce, 96 cm de alto  
Inscripción al pie: «A. 1 / 7 72».



### Toro ibérico

Hacia 1958-1962. Técnica especial, 92 × 54 × 38 cm.



### Toro ibérico

Hacia 1958-1962. Bronce, 92 × 54 × 38 cm.

### Alfaro, Andreu

Valencia, 1929-2012



### Generatriz 3

1972. Acero inoxidable, 75 × 50 × 40 cm  
Serie de doce ejemplares sin numerar.  
Repr. en p. 297.



### Ulises en Rocafort

1974. Acero inoxidable, 75 × 38 × 38 cm.  
Firmado y fechado al pie: «Alfaro, 1974».



### Charlotte von Stein

1981-1987. Mármol de Carrara, 59 × 32 × 26 cm.

### Álvarez Algeciras, Germán

Jerez de la Frontera, Cádiz, 1848-1912



### El primer paso

1889. Óleo sobre lienzo, 66 × 120 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «G. Álvarez Algeciras 1889».



### Salida de misa

1890. Óleo sobre lienzo, 52 × 103 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «G. Álvarez Algeciras 1890».

### Amat, Josep

Barcelona, 1901-1991



### Flores y mesita negra

Hacia 1980. Óleo sobre lienzo, 65 × 50 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Amat».



### Paseo del mar. San Feliú

Hacia 1980. Óleo sobre lienzo, 50 × 65 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Amat».



### L'èixida de casa. San Gervasio [La salida de casa. San Gervasio]

1981. Óleo sobre lienzo, 50 × 65 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Amat».

### Américo, Francisco Javier

Valencia, 1842 - Madrid, 1912



### Don Quijote en la venta intercediendo entre Sancho y el barbero

Hacia 1880. Óleo sobre lienzo, 47 × 56 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho, en el arcón: «Amerigo».



### Don Quijote en la venta

Hacia 1880. Óleo sobre lienzo, 40 × 55 cm.

### Andre, Carl

Quincy, Massachusetts, Estados Unidos, 1935



### Intrine

Posterior a 1987. Granito, 45 × 16 × 15 cm (3 piezas).  
Repr. en p. 317.

### Ángeles Ortiz, Manuel

Jaén, 1895 - París, 1984



### Albaicín

1960. Óleo sobre lienzo, 97 × 116 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. A. Ortiz».  
Inscripción al dorso: «Manuel Ángeles Ortiz / Albaicín / 1960».



### Albaicín

1961. Óleo sobre lienzo, 89 × 110 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. A. Ortiz».  
Inscripción al dorso: «Manuel Ángeles Ortiz / Albaicín / 1961».



### Torre árabe

1968. Óleo sobre lienzo, 89 × 116 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. A. Ortiz».  
Inscripción al dorso: «Manuel Ángeles Ortiz / Torre árabe / 1968».

### Anglada Camarasa, Hermen

Barcelona, 1871 - Port de Pollença, Mallorca, 1959



### Bailarina de can-can

Hacia 1900-1901. Carboncillo y clarión sobre papel, 25,5 × 19,7 cm.  
Firmado en tinta en la zona inferior derecha: «H. Anglada Camarasa».  
Repr. en p. 137.



### Bailarina de can-can

Hacia 1900-1901. Carboncillo y clarión sobre papel, 23,5 × 18,3 cm.  
Firmado en tinta en la zona inferior izquierda: «H. Anglada Camarasa».  
Repr. en p. 137.



### Bailarina de can-can

Hacia 1900-1901. Carboncillo y clarión sobre papel, 25 × 21,4 cm.  
Firmado en tinta en la zona inferior izquierda: «H. Anglada Camarasa».  
Repr. en p. 137.



### Bailarina de can-can

Hacia 1900-1901. Carboncillo y clarión sobre papel, 23 × 18 cm.  
Firmado en tinta en la zona inferior izquierda: «H. Anglada Camarasa».  
Repr. en p. 137.



### Apunte de un grupo de caballos

Hacia 1900-1901. Carboncillo sobre papel, 13 × 21 cm.  
Firmado en tinta en la zona inferior central: «H. Anglada Camarasa».



### Cabeza de caballo

Hacia 1900-1901. Carboncillo sobre papel, 20,8 × 18,7 cm.  
Firmado en tinta en la zona inferior central: «H. Anglada Camarasa».



### Caballo y carro

Hacia 1900-1901. Carboncillo sobre papel, 13,5 × 17,3 cm.  
Firmado en tinta en la zona inferior derecha: «H. Anglada Camarasa».



**Grupa de caballo**  
Hacia 1900-1901. Carboncillo sobre papel, 26 × 14,5 cm. Firmado en tinta en la zona inferior izquierda: «H. Anglada Camarasa».



**Apuntes de caballo y de una cabeza de caballo**  
Hacia 1900-1901. Carboncillo sobre papel, 11,5 × 17 cm. Firmado en tinta en la zona inferior central: «H. Anglada Camarasa».



**Anca de caballo**  
Hacia 1900-1901. Carboncillo sobre papel, 12 × 10 cm. Firmado en tinta en la zona inferior derecha: «H. Anglada Camarasa».



**Apunte de caballo**  
Hacia 1900-1901. Carboncillo sobre papel, 8,7 × 8,8 cm. Firmado en tinta en la zona inferior: «H. Anglada Camarasa».



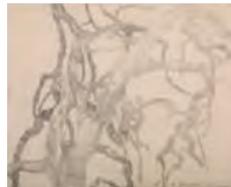
**Valenciana de espaldas**  
Hacia 1904. Carboncillo sobre papel, 39 × 26 cm.



**Valenciana tapándose la cara con un abanico**  
Hacia 1904. Carboncillo sobre papel, 39 × 22 cm.



**Ramas**  
Hacia 1920-1925. Carboncillo sobre papel, 40 × 52,5 cm. Firmado en tinta en el ángulo inferior derecho: «H. Anglada Camarasa».



**Ramas**  
Hacia 1920-1925. Carboncillo sobre papel, 44,5 × 54 cm. Firmado en tinta en el ángulo inferior derecho: «H. Anglada Camarasa».



**Ángeles ceroferrarios**  
Segunda mitad siglo xv. Madera policromada, 84 × 36 × 16 cm c/u (2 piezas).



**Adoración de los pastores**  
Hacia 1640. Óleo sobre lienzo, 114 × 95 cm.

#### Anónimo español



**Amorcillos jugando**  
Siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 60 × 160 cm.

#### Anónimo español



**Contraataque de la cañonera Constancia a los niponangos**  
Hacia 1860. Óleo sobre lienzo, 84 × 125 cm.



**El cañonero Panay combate contra los piratas joloanos**  
Hacia 1861. Óleo sobre lienzo, 60 × 115 cm.

#### Anónimo flamenco



**Paisaje montañoso**  
Siglo xvii. Óleo sobre cobre, 75,5 × 112 cm.



**Batalla naval**  
Siglo xvii. Óleo sobre cobre, 75,5 × 112 cm.

#### Anónimo flamenco



**Los cambistas**  
Siglo xvii. Óleo sobre cobre, 68 × 60 cm.

#### Anónimo holandés



**Paisaje con figuras**  
Finales siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 52 × 67 cm.

#### Anónimo italiano



**Marina**  
Siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 52 × 70 cm.

#### Anónimo madrileño



**Frutero con cenacho de cerezas y cestilla de albaricoques**  
Hacia 1625. Óleo sobre lienzo, 70 × 83 cm.



**Frutero con platos de uvas y peras, vidrios y búcaros**  
Hacia 1625. Óleo sobre lienzo, 70 × 83 cm.

#### Anónimo sevillano



**Cristo**  
Hacia 1610. Marfil, 80 × 51 × 21 cm.

#### Anónimo. Seguidor de Cornelis de Wael



**Batalla naval**  
Siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 108 × 187 cm.

#### Anónimo. Seguidor de Francisco de Goya



**María Consolación Azlor, condesa de Bureta**  
Hacia 1820. Óleo sobre lienzo, 51 × 42 cm.

#### Anónimo. Seguidor de Franz Snyders



**La caza del lobo**  
Siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 175 × 250 cm.

#### Anónimo. Seguidor de Juan de Borgoña



**Nacimiento de Jesús y anuncio a los pastores**  
1535/1545. Óleo sobre tabla, 119 × 89 cm. Repr. en p. 29.



**Presentación de Jesús y purificación de María en el templo**  
1535/1545. Óleo sobre tabla, 121 × 89 cm.



**Bendición de Jacob**  
Primera mitad siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 98 × 122 cm.



**Adoración de los Magos**  
1535/1545. Óleo sobre tabla, 120 × 92 cm.

#### Anónimo. Seguidor de Louis Caulery



**Paisaje con arquitecturas**  
Siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 78 × 101 cm.

#### Anónimo. Seguidor de Paul de Vos



**La caza del oso**  
Siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 175 × 250 cm.

#### Anónimo. Seguidor de Pietro Martire Neri



**Bendición de Jacob**  
Primera mitad siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 98 × 122 cm.

#### Anónimo. Seguidor de Sébastien Bourdon



**Escultor**  
Siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 100 × 79 cm.

#### Arellano, Juan de Santorcaz, Madrid, 1614 - Madrid, 1676

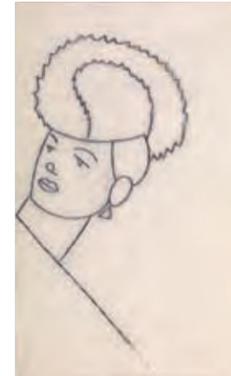


**Bodegón de flores**  
Hacia 1650-1660. Óleo sobre lienzo, 122 × 101 cm. Firmado en la zona inferior derecha: «Jua(n) de Arellano». Repr. en p. 73.

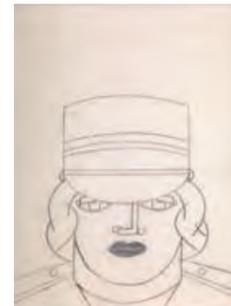
#### Arroyo, Eduardo Madrid, 1937 - 2018



**Homenaje de E.A. a C.P.**  
1990. Óleo sobre lienzo, 220 × 180 cm. Firmado y fechado en la zona inferior central: «ARROYO 90». Inscrición al dorso: «Homenaje de E.A. a C.P. / Arroyo 1990». Repr. en p. 319.



**Mujer sombrero**  
s. f. Grafto sobre papel, 31 × 19 cm. Firmado en la zona inferior central: «Arroyo».



**Mujer militar**  
s. f. Grafto sobre papel, 31 × 19 cm. Firmado en la zona inferior central: «Arroyo».

#### Arteta, Aurelio Bilbao, 1879 - México D.F., 1940



**Muchachas bañistas**  
Hacia 1930-1935. Óleo sobre lienzo, 178 × 129 cm. Repr. en p. 177.

**Asensio, Juan**  
Cuenca, 1959



**Escultura-fuente**  
2005. Granito de Zimbabue,  
75 × 120 × 120 cm c/u  
(2 piezas).  
Repr. en p. 363.

**Avia, Amalia**  
Santa Cruz de la Zarza, Toledo,  
1930 - Madrid, 2011



**Puerta del monigote**  
1979. Óleo sobre tabla,  
65 × 92 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Amalia Avia».  
Inscripción al dorso: «Amalia Avia,  
1979 / Puerta del monigote».  
Repr. en p. 305.

**B**

**Barbasán, Mariano / Roig, Juan**  
Zaragoza, 1864-1924 /  
Barcelona, 1852-1909



**Calle de un pueblo**  
Hacia 1885. Óleo sobre lienzo,  
65 × 51 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
izquierdo: «M. Barbasán  
Lagueruela»; en el ángulo  
inferior derecho: «Roig y Soler».

**Barbasán, Mariano**  
Zaragoza, 1864-1924



**Lavanderas a las afueras de un pueblo**  
Hacia 1897. Óleo sobre lienzo,  
105 × 75 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «M. Barbasán  
Lagueruela».

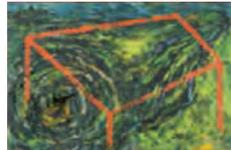


**Paisaje de un pueblo en los alrededores de Roma**  
Hacia 1905. Óleo sobre lienzo,  
105 × 75 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «M. Barbasán  
Lagueruela / Roma».

**Barceló, Miquel**  
Felanitx, Mallorca, 1957



**Soupe française [Sopa francesa]**  
1983. Óleo y *collage* sobre  
lienzo, 220 × 270 cm.  
Inscripción al dorso: «Soupe  
française».  
Repr. en p. 357.



**Le dîner sur la mer [La cena sobre el mar]**  
1984. Óleo y *collage* sobre  
lienzo, 200 × 300 cm.  
Inscripción al dorso: «Barceló /  
Le DINER sur la MER / Porto  
Colom VIII. 84».

**Barjola, Juan**  
Torre de Miguel Sesmero,  
Badajoz, 1919 - Madrid, 2004



**Composición**  
1959. Óleo sobre lienzo,  
59,7 × 45 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Barjola».



**Pintura**  
1970. Óleo sobre lienzo,  
81 × 65 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Barjola».



**Niña**  
1971. Óleo sobre lienzo,  
131 × 147 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Barjola 71».  
Inscripción al dorso: «Barjola».



**Tauromaquia**  
1986. Óleo sobre lienzo,  
200 × 270 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Barjola».  
Repr. en p. 257.



**Tauromaquia**  
1993. Óleo sobre lienzo,  
81 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Barjola».

**Barrau, Laureano**  
Barcelona, 1864 - Ibiza, 1950



**Retrato**  
Hacia 1888. Óleo sobre lienzo.  
46 × 28 cm.

**Bayeu, Francisco (Atribuido)**  
Zaragoza, 1734 - Madrid, 1795



**Alegoría de las artes (boceto)**  
Segunda mitad siglo XVIII. Óleo  
sobre lienzo, 45 × 39 cm.

**Benedito, Manuel**  
Valencia, 1875 - Madrid, 1963



**Cléo de Mérode**  
1910. Óleo sobre lienzo,  
160 × 108 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior izquierdo: «R. Benet /  
París, 1910». Inscripción al dorso:  
«Retrato de Mlle. Cléo de Mérode /  
Pintado en París por Manuel  
Benedito en el año 1910».  
Repr. en p. 171.



**La vuelta de la montería**  
1913. Óleo sobre lienzo,  
241 × 307 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «M. Benedito /  
Sierra Morena, 1913».



**José Gascón Marín**  
1952. Óleo sobre lienzo,  
122 × 94 cm.  
Firmado y fechado en el  
ángulo inferior derecho:  
«M. Benedito / 1952».

**Benet, Rafael**  
Terrassa, Barcelona, 1889 -  
Barcelona, 1979



**Turistas en La Rambla**  
1966. Óleo sobre lienzo,  
114 × 146 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior izquierdo: «R. Benet 66».  
Inscripciones al dorso: «R Benet /  
1966», «Turistas a la Rambla /  
vist i concebut a l'agost de 1965.  
/ Realizat el 25 desembre de  
1965 al 5 d'abril de 1966».

**Benlliure, Mariano**  
Valencia, 1862 - Madrid, 1947



**José Gómez-Acebo y Cortina,  
III marqués de Cortina**  
1927. Mármol,  
69 × 77 × 51,5 cm.  
Firmado y fechado: «M. Benlliure  
/ 1927». Inscripción en el frente:  
«MARQUÉS DE CORTINA /  
PRESIDENTE DEL BANCO /  
ESPAÑOL DE CRÉDITO».  
Repr. en p. 127.

**Bermejo, Natividad**  
Logroño, 1961



**Pecado de omisión I**  
1991. Grafito sobre papel,  
250 × 172 cm.

**Berner, Darya von**  
México, 1960



**Paisaje extremeño**  
1987. Acrílico sobre lienzo,  
82 × 210 cm.

**Beruete, Aureliano de**  
Madrid, 1845-1912



**La Virgen del Valle, Toledo**  
1899. Óleo sobre lienzo,  
48,5 × 79 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «A de Beruete».  
Inscripción a lápiz al dorso, en el  
bastidor: «1899».  
Repr. en p. 115.

**Beulas, José**  
Santa Coloma de Farnés,  
Gerona, 1921 - Huesca, 2017



**Toledo**  
1964. Óleo sobre lienzo,  
88,5 × 116 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Beulas 64».  
Repr. en p. 261.



**Albero Alto**  
Hacia 1974. Óleo sobre lienzo,  
46 × 65 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Beulas».



**Monte Aragón**  
Hacia 1974. Óleo sobre lienzo,  
81 × 116 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Beulas».

**Bilbao, Gonzalo**  
Sevilla, 1860-1938



**El bautizo**  
Hacia 1920. Óleo sobre lienzo,  
65 × 96 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «G. Bilbao».  
Repr. en p. 123.



**El viático (Toledo)**  
1922. Óleo sobre lienzo,  
71,5 × 101 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «G. Bilbao /  
Toledo 1922». Inscripción a lápiz  
al dorso, en el bastidor:  
«El viático (Toledo)».

**Blanco, Venancio**  
Matilla de los Caños del Río,  
Salamanca, 1923 - 2018



**Cisne**  
1968. Bronce, 57 × 65 × 80 cm.  
Firmado al pie: «Venancio I/VI».



**Pureza**  
1974. Bronce, 57 × 27 × 20 cm.  
Firmado al pie: «Venancio IV/VI»

**Boetti, Alighiero**  
Turín, Italia, 1940 - Roma, 1994



**Mettere al mondo il mondo  
[Traer el mundo al mundo]**  
Hacia 1980. Tinta de rotulador  
y bolígrafo sobre cartón sobre  
tablex, 142 × 101 cm.  
Inscripción al dorso: «Alighiero  
e Boetti. Mettere al mondo  
il mondo / DUE FOGLI  
INSEPARABILI».  
Repr. en p. 323.

**Bonavia, Carlo**  
Activo en Nápoles entre 1751  
y 1788



**Naufragio en una cala rocosa**  
1757. Óleo sobre lienzo,  
125 × 205 cm.  
Firmado y fechado en la zona  
inferior izquierda, en un barril:  
«C. BONAVIA / P. A. 1757».  
Repr. en p. 101.

**Bonito, Giuseppe**  
Castellammare di Stabia,  
Nápoles, Italia, 1707 - Nápoles,  
1789



**Don Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias**  
Hacia 1745. Óleo sobre lienzo,  
124 × 97 cm.  
Repr. en p. 97.

**Bores, Francisco**  
Madrid, 1898 - París, 1972



**Fleurs des champs [Flores silvestres]**  
1961. Óleo sobre lienzo,  
73 × 92 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Bores 61».  
Inscripción al dorso: «Fleurs des champs».  
Repr. en p. 233.

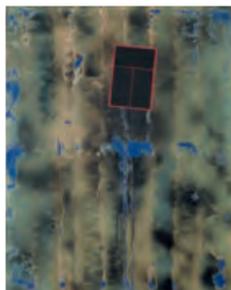


**Femme cuisinant [Mujer guisando]**  
1971. Óleo sobre lienzo,  
65 × 81 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Bores 71».  
Inscripción al dorso: «Femme cuisinant».

**Broto, José Manuel**  
Zaragoza, 1949



**Composición abstracta en negro**  
Hacia 1976-1977  
Carboncillo sobre papel  
107 × 80 cm.



**La señal II**  
1989  
Acrílico sobre lienzo  
146 × 114 cm.  
Inscripción al dorso: «89011 / Broto / La señal II / 1989».



**Sin título**  
1989. Acrílico sobre lienzo,  
230 × 230 cm.  
Inscripción al dorso:  
«Sin título / Broto».  
Repr. en p. 339.

## C

**Caballero, José**  
Huelva, 1916 - Madrid, 1991



**Monedas etruscas**  
1968. Técnica mixta sobre lienzo, 98 × 200 cm.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «José Caballero».



**Monedas etruscas pequeñas**  
Hacia 1968. Técnica mixta sobre lienzo, 73 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «José Caballero».



**La larga noche circular de Nazim Hikmet**  
1970. Técnica mixta sobre lienzo, 162 × 130 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «José Caballero».



**Por la ardiente meseta amarilla me acuerdo de Alberto Sánchez**  
1970. Técnica mixta sobre lienzo, 146 × 114 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «José Caballero».  
Inscripción al dorso: «José Caballero. Por la ardiente meseta amarilla / me acuerdo de Alberto Sánchez, 1970».



**Doble espacio**  
1971. Técnica mixta sobre lienzo, 144 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «José Caballero».  
Inscripción al dorso: «José Caballero / 1971 / Doble espacio».  
Repr. en p. 253.

**Camprobrín, Pedro de Almagro, Ciudad Real, 1605 - Sevilla, hacia 1674**



**Escritorio con arquilla y frutero**  
Hacia 1630-1640. Óleo sobre lienzo, 65 × 110 cm.  
Firmado en la zona inferior izquierda, en la cubierta del libro: «Pº de Camprobrín».  
Repr. en p. 65.



**Escritorio con arquilla y frutero**  
Hacia 1630-1640. Óleo sobre lienzo, 65 × 110 cm.  
Firmado en la zona inferior derecha, en la cubierta del libro: «Pº de Camprobrín».  
Repr. en p. 65.

**Cano, Alonso**  
Granada, 1601-1667



**Predicación de san Vicente Ferrer**  
Hacia 1644-1645. Óleo sobre lienzo, 214 × 168 cm.



**La educación de la Virgen**  
Hacia 1650. Óleo sobre lienzo, 203 × 145 cm.  
Repr. en p. 63.

**Canogar, Rafael**  
Toledo, 1935



**Homenaje a Van Gogh**  
1987. Óleo sobre lienzo,  
200 × 159 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Canogar 87».  
Inscripción al dorso: «Canogar 87 / Van Gogh I, Van Gogh II».  
Repr. en p. 315.

**Casanovas, Enric**  
Barcelona, 1882-1948



**Busto de mujer joven**  
Hacia 1930. Bronce,  
51 × 24 × 43 cm.  
Firmado sobre el brazo derecho: «Casanovas».

**Casas, Ramón**  
Barcelona, 1866-1932



**Monserrat Casas**  
1888. Óleo sobre lienzo,  
202 × 92 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «R. Casas 88» (repintado sobre la cifra «1888»).

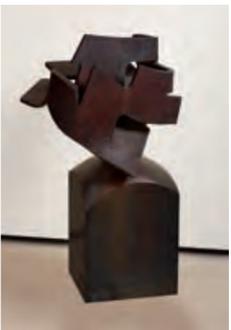


**Dona rera persiana [Mujer detrás de una persiana]**  
Hacia 1890. Óleo sobre lienzo,  
24,3 × 20,3 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «R. Casas».



**Monserrat Casas de Nieto en traje de noche**  
1904. Óleo sobre lienzo,  
198 × 101 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «R. Casas 1904».  
Repr. en p. 135.

**Chillida, Eduardo**  
San Sebastián, 1924-2002



**Rumor de límites VII**  
1968. Hierro,  
144 × 82 × 80 cm.  
Repr. en p. 277.



**Toki [Lugar]**  
1969. Acero, 38 × 85 × 58 cm  
Firmado con monograma.  
Repr. en p. 279.



**Elogio de la luz xvi**  
1971. Alabastro,  
19 × 37 × 30 cm.

**Chirino, Martín**  
Las Palmas de Gran Canaria,  
1925 - Madrid, 2019



**Raíz (40)**  
1967. Hierro y cromoacero,  
23 × 63,5 × 20 cm.  
Repr. en p. 283.

**Círculo de Francisco de Goya**



**Inquisidor. Retrato de D. Diego Rodríguez Romero (?)**  
Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo,  
77 × 57 cm.  
Inscripción en el lomo del libro: «Familia regulada»; inscripción apócrifa al dorso: «Retrato de don Diego Rodríguez Romero / Del comercio de la calle Ancha de Toledo / Le pintó dn Francisco D Goya / en mayo de 1787».

**Círculo de Gian Battista Cimaroli**



**La caccia ai tori in la plaza de San Marcos**  
Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo,  
104 × 140 cm.

**Círculo de Giuseppe Bonito**



**Carlos III**  
Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo,  
94 × 75,5 cm.

**Círculo de José de Ribera**



**San Jerónimo penitente**  
Siglo XVII. Óleo sobre lienzo,  
210 × 160 cm.

**Círculo de Juan de la Corte**



**El paso del mar Rojo**  
Segundo tercio siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 67 × 112 cm.



**La toma de Ay por Josúe**  
Segundo tercio siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 67 × 112 cm.



**Débora y Barac contra Sísara**  
Segundo tercio siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 67 × 111 cm.



**Salomón y la reina de Saba**  
Segundo tercio siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 66 × 110 cm.



**Abigail entrega presentes a David**  
Segundo tercio siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 66 × 110 cm.



**Incendio de Jerusalén por el ejército de Nabucodonosor**  
Segundo tercio siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 66 × 112 cm.

**Círculo de Leonardo Coccorante**



**Perspectiva desde el interior de un edificio**  
Primer tercio siglo xviii. Óleo sobre lienzo, 210 × 152 cm.



**Perspectiva de edificios desde el exterior**  
Primer tercio del siglo xviii. Óleo sobre lienzo, 210 × 152 cm.

**Círculo de Diego Velázquez**



**Infanta María Teresa**  
Siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 85 × 65 cm.

**Clarà, Josep**

Olot, Gerona, 1878 - Barcelona, 1958



**Triana**  
s. f. Grafito sobre papel, 31,5 × 23,5 cm. Firmado en la zona inferior derecha: «J. Clarà»; titulado en la zona superior derecha: «Triana».



**Juerga**  
s. f. Grafito sobre papel, 31,5 × 23,5 cm. Firmado y titulado en la zona inferior derecha: «José Clarà / Juerga».



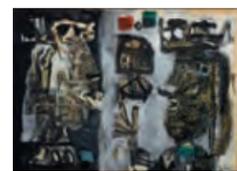
**La corrida**  
s. f. Grafito sobre papel, 31,5 × 23,5 cm. Firmado y titulado en la zona inferior derecha: «J. Clarà / Argentina / La corrida».

**Clavé, Antoni**

Barcelona, 1913 - Saint-Tropez, Francia, 2005



**Roi à la pipe [Rey con pipa]**  
1959. Óleo sobre papel marouflé sobre lienzo, 110 × 80 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Clavé». Inscripción al dorso: «Roi à la pipe».



**La coupe [La copa]**  
1959. Óleo sobre papel sobre táblex, 76 × 106 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Clavé». Inscripción al dorso: «La coupe».



**Guerrier au fond rouge [Guerrero sobre fondo rojo]**  
1962. Óleo sobre lienzo, 100 × 75 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Clavé». Inscripción al dorso: «Guerrier au fond rouge / Clavé, 62».



**Peinture [Pintura]**  
1969. Óleo sobre lienzo, 130 × 130 cm. Firmado en la zona inferior derecha: «Clavé». Inscripción al dorso: «Peinture / Clavé».



**Composición**  
1971. Tapiz-ensamblaje, 240 × 360 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Clavé».



**Faunes et guerrier (A don Pablo) [Faunos y guerrero (A don Pablo)]**  
1985. Óleo y collage sobre lienzo, 195 × 250 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Clavé». Inscripción al dorso: «Faunes et guerrier (A don Pablo)». Repr. en p. 247.

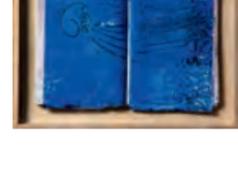
**Collier, Edwaert**



**Vanitas**  
Hacia 1675. Óleo sobre lienzo, 50 × 64 cm. Firma apócrifa en el ángulo inferior izquierdo: «AP.»; en el bastidor: «Antonio de Pereda». Repr. en p. 87.

**Colomer, Jordi**

Barcelona, 1962



**24 pensées [24 pensamientos]**  
1989. Técnica mixta sobre lienzo, 41 × 57 × 4 cm c/u (24 piezas).

**Cortés, Hernán**

Cádiz, 1953



**Monumento a Alfonso XII. Parque del Retiro**  
s. f. Carboncillo sobre papel, 149,5 × 100 cm. Firmado en la zona inferior central: «Cortés».

**Cossío, Pancho (Francisco Gutiérrez Cossío)**

San Diego de los Baños, Cuba, 1894 - Alicante, 1970



**Bodegón de la caja de puros**  
1967. Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm. Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Cossío 67».

**Cranach el Viejo, Lucas**

Kronach, Alemania, 1472 - Weimar, Alemania, 1553



**La predicación de san Juan Bautista**  
Hacia 1537/1540. Óleo sobre tabla, 47 × 38 cm. Firmado en el tronco sobre el que está el santo con una serpiente con alas abatidas. Repr. en p. 27.

**Cuasante, José María González**

Fresno de la Losa, Burgos, 1945



**Interior**  
1999. Óleo sobre lienzo, 116 × 89 cm.

**Cuerda, Abel**

Albacete, 1943



**Sin título**  
1969. Óleo sobre lienzo, 97 × 130 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Abel Cuerda 1969».



**Lluvia de otoño**  
1991. Óleo sobre lienzo,  
82,5 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Abel Cuerda 91». Inscripción al dorso: «Lluvia de otoño».



**Composición**  
1991. Óleo sobre lienzo,  
66 × 94 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Abel Cuerda 91». Inscripción al dorso: «Composición».

**Cuixart, Modest**  
Barcelona, 1925 - Palamós, Gerona, 2007



**No hi són els ulls [No están los ojos]**  
1976. Óleo sobre lienzo,  
41 × 33 cm.  
Firmado y fechado en la zona inferior derecha: «M. C-76». Inscripción al dorso: «En la medida en que los hombres durante 'la vigilia' modifican su naturaleza, así también acontece que cambian sus pensamientos en el sueño (Aristóteles Met.) No hi son els ulls. Cuixart 1976».

**Cumella, Antoni**  
Granollers, Barcelona, 1913-1985



**Vanos y vacíos**  
1975. Gres esmaltado,  
84 × 37 × 37 cm.  
Firmado y fechado al pie: «Cumella 75».

## D

**Deacon, Richard**  
Bangor, Reino Unido, 1949



**Blind, Deaf and Dumb B [Ciego, sordo y mudo B]**  
1985. Acero galvanizado,  
370,8 × 800 × 381 cm.  
Repr. en p. 343.

**Delgado, Álvaro**  
Madrid, 1922-2016



**Bodegón de las tres manzanas**  
1949. Óleo sobre lienzo,  
60 × 73 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo superior derecho: «A. Delgado / 3-49». Inscripción al dorso: «Bodegón de las tres manzanas».



**Paisaje de La Olmeda**  
Hacia 1968. Óleo sobre lienzo,  
97 × 130 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «A. Delgado».

**Delgado, Gerardo**  
Olivares, Sevilla, 1942



**Sin título**  
1975. Pastel sobre papel,  
61 × 48 cm.  
Firmado y fechado en la zona inferior: «Gerardo Delgado / Noviembre 75».



**Sin título**  
1975. Pastel sobre papel,  
63 × 48,5 cm.  
Firmado y fechado en la zona inferior: «Gerardo Delgado / Diciembre 75».

**Díaz-Caneja, Juan Manuel**  
Palencia, 1905 - Madrid, 1988



**Paisaje con carro**  
Hacia 1957. Óleo sobre lienzo,  
54 × 72 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Caneja».



**Paisaje**  
1976. Óleo sobre lienzo,  
50 × 61 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Caneja». Repr. en p. 237.

**Domingo Marqués, Francisco**  
Valencia, 1842 - Madrid, 1920



**Retrato de caballero**  
1883. Óleo sobre lienzo,  
61 × 45,5 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «F. Domingo / 1883 / París». Repr. en p. 113.

**Domínguez, Óscar**  
La Laguna, Tenerife, 1906 - París, 1957



**Ritmo para una sonata de Chopin**  
1953. Óleo sobre lienzo,  
99 × 121 cm.  
Repr. en p. 241.

**Durancamps, Rafael**  
Sabadell, Barcelona, 1891 - Barcelona, 1979



**El globo quemado**  
Hacia 1968. Óleo sobre lienzo,  
123 × 200 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Durancamps». Inscripción al dorso: «El globo quemado (Costa Brava) / Durancamps».



**Capea**  
1968. Óleo sobre lienzo,  
70 × 84 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Durancamps».

**Dyck, Antoon van**  
Amberes, Bélgica, 1599 - Londres, 1641



**El obispo Jan van Malderen**  
1628-1631. Óleo sobre tabla,  
125 × 97 cm.



**Don Diego de Mexía, marqués de Leganés**  
Hacia 1630. Óleo sobre lienzo,  
200 × 125 cm.  
Repr. en p. 59.

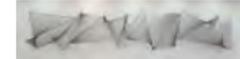
## E

**Echenagusía, José de**  
Fuenterrabía, Guipúzcoa, 1844 - Roma, 1912



**Llegada al Calvario**  
Hacia 1884. Gouache en grisalla sobre papel,  
100 × 169 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Echena».

**Equipo 57**  
Juan Cuenca, Ángel Duart, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano, 1957-1962



**Sin título**  
1959. Acero inoxidable,  
125 × 600 × 32 cm.  
Repr. en p. 299.

**Equipo Crónica**  
Valencia, 1964-1981



**Adami y Goya en el salón**  
1974. Acrílico sobre lienzo,  
146 × 114 cm.  
Repr. en p. 325.



**Menina**  
1980-1981. Acrílico sobre madera,  
40 × 40 × 18 cm.

**Espinosa, Jerónimo Jacinto**  
Cocentaina, Alicante, 1600 - Valencia, 1667



**San Vicente Ferrer**  
Hacia 1645. Óleo sobre lienzo,  
83 × 73 cm.

**Esquivel, Antonio María**  
Sevilla, 1806 - Madrid, 1857



**Retrato de caballero**  
1831-1838. Óleo sobre lienzo,  
72,5 × 59 cm.  
Firmado en la zona inferior izquierda: «A. M. Esquivel». Repr. en p. 105.

**Esteve, Agustín**  
Valencia, 1753-1820



**Retrato de caballero**  
Hacia 1805. Óleo sobre lienzo,  
70 × 54 cm.  
Firma apócrifa en la zona inferior izquierda, en el libro: «F. Goya / 1786». Inscripción en el lomo del libro: «BOERA / HAVE» Repr. en p. 103.

## F

**Farreras, Francisco**  
Barcelona, 1927



**Pompeya**  
1968. Collage sobre tabla,  
80 × 100 cm.  
Inscripción al dorso: «FRANCISCO FARRERAS / POMPEYA / 1968 / 80 × 100».



**Collage 410. El doncel**  
1969. Collage sobre tabla,  
80 × 80 cm.  
Inscripción al dorso: «F. Farreras / Madrid 1969 / 80 × 80 / El doncel / 410».



**Collage**  
1969. Collage sobre tabla,  
255 × 401 cm.  
Inscripción al dorso: «Farreras / 1969».



**Homenaje a Henry Moore**  
1970. Collage sobre tabla,  
100 × 100 cm.  
Inscripción al dorso: «F. Farreras / Madrid 1970 / Homenaje a H. Moore».



**Un lecho para María Sabina**  
1972. Collage sobre tabla,  
140 × 270 cm.  
Inscripción al dorso: «F. Farreras / Madrid, 1972 / 140 × 270 / Un lecho para María Sabina».



**Escalera al As**  
1972. Collage sobre tabla,  
130 × 130 cm.  
Inscripción al dorso: «F. Farreras / 1972 / Escalera al As».



**Collage 702**  
1974. Collage sobre tabla,  
50 × 50 cm.  
Inscripción al dorso: «F. Farreras / Pozuelo 1974 / 50 × 50 / 702».



**Collage 741**  
1975. Collage sobre tabla,  
50 × 50 cm.  
Inscripción al dorso: «F. Farreras / Pozuelo 1975».



**Collage 732**  
1975. Collage sobre tabla,  
160 × 160 cm.  
Inscripción al dorso: «Collage 732, 1975».



**Composición**  
1977. *Collage* sobre tabla, 150 × 150 cm.  
Inscripción al dorso: «F. Farreras / Composición».  
Repr. en p. 289.

**Feito, Luis**  
Madrid, 1929



**Sin título**  
1966. Óleo sobre lienzo, 35 × 46 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Feito».  
Repr. en p. 301.

**Fenosa, Apel·les**  
Barcelona, 1899 - París, 1988



**La primera**  
1970. Bronce, 230 × 87 × 53 cm.  
Ejemplar 1/5. Firmado en la base.

**Fernández, Gregorio**  
Sarria, Lugo, 1576 - Valladolid, 1636



**Cristo flagelado**  
Hacia 1616. Madera tallada y policromada, 74 × 39 × 31 cm.  
Repr. en p. 49.

**Ferrant, Ángel**  
Madrid, 1890-1961



**Toro-figura 6**  
1957. Madera policromada, 33 × 30 × 9 cm.  
Firmado y fechado: «Ferrant 57».  
Repr. en p. 223.

**Ferreira, Carlos**  
Valdemoro, Madrid, 1914 - Tenerife, 1990



**El rostro del Creador**  
1971. Bronce, 150 × 110 × 70 cm.

## G

**Gabarrón, Cristóbal**  
Mura, Murcia, 1945



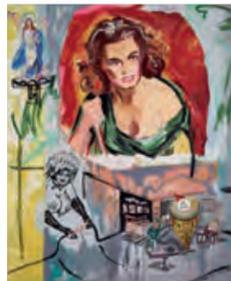
**Pintura**  
1977. Óleo sobre lienzo, 117 × 149 cm.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «Gabarrón».

**Gabino, Amadeo**  
Valencia, 1922 - Madrid, 2004



**Apolo 22**  
1974. Acero inoxidable, 50 × 50 × 50 cm.  
Firmado y fechado en ángulo inferior: «Amadeo Gabino AG-1974».  
Repr. en p. 269.

**Gadea, Patricia**  
Madrid, 1960 - Palencia, 2006



**Diosas, esposas, rameras y esclavas**  
1993. Técnica mixta sobre lienzo, 200 × 160 cm.

**Galindo, Jorge**  
Madrid, 1965

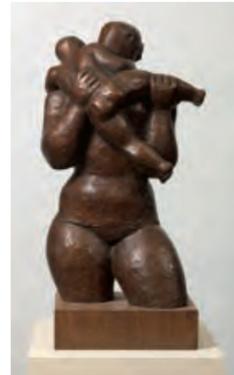


**Mundo raro Vol. I**  
1995. Técnica mixta sobre lienzo, 300 × 250 cm.



**Sin título**  
1996. *Collage* sobre papel, 86 × 70 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «JG 96».

**García Donaire, Joaquín**  
Ciudad Real, 1926 - Madrid, 2003



**Maternidad**  
1974. Bronce, 46 × 29 × 27 cm  
Firmado al pie: «Donaire».

**García Ochoa, Luis**  
San Sebastián, 1920



**Casas**  
1969. Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «G. Ochoa».

**García Sevilla, Ferrán**  
Palma de Mallorca, 1949



**Ocla 3**  
1983. Óleo sobre lienzo, 195 × 160 cm.  
Firmado al dorso e inscripción en el bastidor: «Ocla 3».  
Repr. en p. 341.

**Gimeno, Francesc**  
Tortosa, Tarragona, 1858 - Barcelona, 1927



**Plaça del Rei [Plaza del Rey]**  
1896. Óleo sobre lienzo, 50 × 69 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «F. Gimeno / 96».



**Carrer de la Noguera des del carrer de Balmes [Calle Noguera desde la calle Balmes]**  
1927. Óleo sobre lienzo, 93 × 98 cm.  
Repr. en p. 121.

**Giordano, Luca (Copias)**



**Europa (serie Las cuatro partes del mundo)**  
Hacia 1687-1689. Óleo sobre lienzo, 60 × 75 cm.  
Repr. en p. 83.



**Asia (serie Las cuatro partes del mundo)**  
Hacia 1687-1689. Óleo sobre lienzo, 60 × 75 cm.  
Repr. en p. 83.



**África (serie Las cuatro partes del mundo)**  
Hacia 1687-1689. Óleo sobre lienzo, 60 × 75 cm.  
Repr. en p. 83.



**América (serie Las cuatro partes del mundo)**  
Hacia 1687-1689. Óleo sobre lienzo, 60 × 75 cm.  
Repr. en p. 83.

**González, Julio**  
Barcelona, 1876 - Arcueil, Francia, 1942



**Tête Rigueur [Cabeza Rigor]**  
1936. Lápices de colores y tinta china a pluma sobre papel, 21,5 × 17 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «J. G. / 1936 / 20-10».  
Repr. en p. 173.

**Gordillo, Luis**  
Sevilla, 1934



**Gran bombo dúplex**  
1967. Óleo sobre lienzo, 116 × 162 cm (díptico).  
Inscripción al dorso de cada uno de los lienzos: «Gordillo 67 / 67-L».



**Choque**  
1968. Óleo sobre lienzo, 160 × 111 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «68 Gordillo»  
Inscripción al dorso: «Luis Gordillo Choque / 1968 / 160 × 111».  
Repr. en p. 313.

**Goya, Francisco de (Copia)**



**Meléndez Valdés**  
Hacia 1800 (¿1797?). Óleo sobre lienzo, 72 × 58 cm.

**Graham, Dan**  
Urbana, Illinois, Estados Unidos, 1942



**Two-way Mirror and Hedge Labyrinth [Espejo doble y laberinto de seto]**  
1989. Zinc rociado con acero, luna, cristal transparente y jazmín común, 220 × 600 × 900 cm.  
Repr. en p. 329.

**Granel, Eugenio**  
La Coruña, 1912 - Madrid, 2001



**Así hablaba el centauro Quirón**  
1988. Óleo sobre lienzo, 60 × 46 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «E. Granel / 88».

**Grau Sala, Emilio**  
Barcelona, 1911 - París, 1975



**El circo**  
Hacia 1959. Óleo sobre lienzo, 47 × 66 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Grau Sala».



**Automne. Bois de Boulogne [Otoño. Bosque de Boulogne]**  
1964. Acuarela sobre papel, 108 × 102 cm.  
Inscripción al dorso: «Emili Grau Sala / Automne. Bois de Boulogne, París, 1964».

**Grau Santos, Julián**  
Canfranc, Huesca, 1937



**Alacena de otoño**  
1979. Acuarela sobre papel, 92 × 73 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Grau Santos».



**Hocina del Huécar**  
1980. Óleo sobre lienzo, 71,5 × 60 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Grau Santos 80».

**Grau, Xavier**  
Barcelona, 1951-2020



**Pintura n.º 5**  
1975. Acrílico sobre lienzo, 150 × 150 cm.  
Inscripción al dorso: «Xavier Grau / Pintura n.º 5 / septiembre 75».



#### A l'aguait [Al acecho]

1984. Óleo sobre lienzo, 130 × 162 cm.  
Inscripción al dorso: «Xavier Grau / A l'aguait 84».



#### Sin título

1979. Óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm.  
Inscripción al dorso: «Xavier Grau / 79».

#### Greco, El (Domenicos Theotocopoulos)

Candía, Creta, Grecia, 1541 - Toledo, 1614



#### Cristo agonizante con Toledo al fondo

1604-1614. Óleo sobre lienzo, 111 × 69 cm.  
Firmado al pie de la cruz: «domenikos theotokopoulos e 'poiese».  
Repr. en p. 43.



#### Anunciación

1614. Óleo sobre lienzo, 294 × 209 cm.  
Repr. en p. 45.

#### Guerrero, José

Granada, 1914 - Barcelona, 1991



#### Paisaje

1967. Óleo sobre lienzo, 100 × 120 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «José Guerrero».  
Repr. en p. 249.

#### Guijarro, José María

Torre de Juan Abad, Ciudad Real, 1953



#### Composición

1992. Metal, 64 × 152 cm.

#### Guinovart, Josep

Barcelona, 1927-2007



#### Sin título

1978. Óleo sobre lienzo, 60 × 73 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Guinovart».



#### Tierras

1978. Óleo sobre lienzo, 81 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Guinovart 78».

#### Gutiérrez Cabello, Francisco

Madrid, hacia 1616 - hacia 1670



#### El juicio de Salomón

Hacia 1650. Óleo sobre lienzo, 108,5 × 166 cm.

#### Gutiérrez Solana, José

Madrid, 1886-1945



#### Chulos y chulas (Los chulos)

1906. Óleo sobre lienzo, 61 × 97 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «Jose Solana / Madrid 1906».  
Repr. en p. 192.



#### El Lechuga y su cuadrilla

Hacia 1915/1917-1932. Óleo sobre lienzo, 220 × 228 cm  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Inscripciones al dorso, en el bastidor central: «José G. Solana»; en el superior: «El Lechuga y su cuadrilla».  
Repr. en p. 193.



#### Procesión (Procesión en Semana Santa)

Hacia 1917. Óleo sobre lienzo, 142 × 112 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Repr. en p. 194.



#### Bodegón de la lombarda, el cobre, la coliflor y el repollo (Bodegón de la lombarda)

Hacia 1921. Óleo sobre lienzo, 64,5 × 81,5 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Inscripción al dorso, en el bastidor: «José G. Solana».  
Repr. en p. 195.



#### Los húngaros

Hacia 1922-1923. Óleo sobre lienzo, 90 × 70 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».  
Repr. en p. 196.



#### La vuelta del indiano

Hacia 1924. Óleo sobre lienzo, 164 × 210 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».  
Inscripciones apócrifas al dorso, en el bastidor: «José Gutiérrez Solana, La vuelta del indiano»; en el marco: «José Gutiérrez Solana».  
Repr. en p. 197.



#### El desolladero (Patio de caballos)

Hacia 1924. Óleo sobre lienzo, 145 × 202 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Inscripciones al dorso, en el bastidor superior: «José G. Solana»; en el bastidor central: «El desolladero».  
Repr. en p. 198.



#### Armador (El viejo armador)

Hacia 1925. Óleo sobre lienzo, 141 × 116 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Repr. en p. 199.



#### El boxeador (Los boxeadores)

1926. Óleo sobre lienzo, 268 × 242 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Repr. en p. 200.



#### El físico

1927. Óleo sobre lienzo, 148 × 124 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Inscripción al dorso: «El físico».  
Repr. en p. 201.



#### El espejo de la muerte

Hacia 1929. Óleo sobre lienzo, 83 × 66 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Inscripción en rojo al dorso, en el bastidor: «El espejo de la muerte».  
Repr. en p. 202.



#### El tío Miserias (Viejo con dos esqueletos y guadaña)

1930-1932. Tinta china y lápiz sobre papel, 61 × 45 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».



#### Barros mexicanos

Hacia 1930-1932. Óleo sobre lienzo, 116 × 159 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».  
Inscripción al dorso: «Barros mexicanos».  
Repr. en p. 203.



#### El capitán de barco mercante (El capitán mercante)

Hacia 1930-1934. Óleo sobre lienzo, 141 × 115 cm.  
Firmado en la zona inferior derecha: «J. Solana / Madrid».  
Inscripción en rojo al dorso, sobre el lienzo: «El capitán de barco mercante».  
Repr. en p. 204.



#### Los ermitaños

Hacia 1931. Óleo sobre lienzo, 220 × 170 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Repr. en p. 205.



#### El fin del mundo (El triunfo de la muerte)

Hacia 1932. Óleo sobre lienzo, 148 × 232 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Inscripción al dorso, en el bastidor: «El fin del mundo. José G. Solana».  
Repr. en p. 206.



#### Máscaras (Máscaras con burro, Escenas de carnaval o Las máscaras de soplillo)

Hacia 1932. Óleo sobre lienzo, 204 × 149 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».  
Repr. en p. 207.



#### Gigantes y cabezudos

Hacia 1932. Óleo sobre lienzo, 144 × 125 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana».  
Inscripciones al dorso, en el bastidor superior: «Gigantes y cabezudos»; en el bastidor central: «José G. Solana».  
Repr. en p. 208.



#### Máscara del caimán (Máscaras en las afueras)

1933. Óleo sobre lienzo, 80 × 60 cm.  
Firmado en la zona inferior izquierda: «J. Solana».  
Repr. en p. 212.



#### El bibliófilo

Hacia 1933. Óleo sobre lienzo, 212 × 163 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».  
Inscripción al dorso, en el bastidor: «José Solana / El bibliófilo».  
Repr. en p. 209.



#### Verbena en la pradera de San Isidro (Verbena en la pradera de San Antonio)

Hacia 1933. Óleo sobre lienzo, 104 × 159,5 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».  
Inscripción en el dorso: «Verbena San Antonio».  
Repr. en p. 210.



#### Mujeres vistiéndose (Coristas de pueblo)

Hacia 1933. Óleo sobre lienzo, 173 × 225 cm con marco.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana»  
Inscripción al dorso, en el bastidor: «José G. Solana»  
Repr. en p. 211.



#### Carnaval en un pueblo (Máscaras de pueblo)

Hacia 1933-1937. Óleo sobre lienzo, 67 × 61 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».  
Repr. en p. 213.



**Valentín Ruiz Senén**  
Hacia 1934. Óleo sobre lienzo, 200 × 145 cm  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana». Inscrición al dorso, sobre el lienzo: «J. Solana». Repr. en p. 215.



**La casa del arrabal (Las chicas del arrabal)**  
Hacia 1934. Óleo sobre lienzo, 160 × 230 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana». Inscrición al dorso, en el bastidor: «La casa del arrabal / José Solana». Repr. en p. 214.



**Don Miguel de Unamuno (Retrato de don Miguel de Unamuno con paisaje de Salamanca)**  
1935-1936. Óleo sobre lienzo, 140 × 118 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana / Madrid 1936». Repr. en p. 216.



**El arrastre (Las mulillas)**  
Hacia 1936. Óleo sobre lienzo, 230 × 210 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana». Inscriciones al dorso tachadas, en el bastidor superior: «El arrastre-Las mulillas»; en el bastidor central: «José G. Solana». Repr. en p. 217.



**La peinadora**  
Hacia 1937. Óleo sobre lienzo, 163 × 110 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana». Repr. en p. 218.



**La peinadora (Lola la peinadora)**  
Hacia 1938-1940. Tinta china y lápiz sobre papel, 32 × 26 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana».



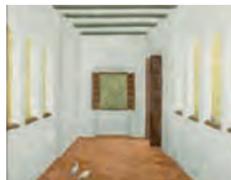
**Naturaleza muerta con violín (Bodegón musical)**  
Hacia 1943. Óleo sobre lienzo, 82,5 × 66 cm con marco.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Solana». Inscriciones en rojo, en el bastidor lateral: «Bodegón musical»; en el bastidor inferior: «José G. Solana». Repr. en p. 219.



**Taberna en Santander**  
Hacia 1944-1945. Óleo sobre lienzo, 80 × 60 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «J. Solana». Repr. en p. 221.

## H

**Hernández Quero, José**  
Granada, 1930



**Galería del Generalife**  
1974. Óleo sobre lienzo, 81 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Hernández Quero».



**Tierra de Gualchos**  
1977. Óleo sobre lienzo, 97 × 130 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Hernández Quero».



**Pueblo de Granada**  
1981. Óleo sobre lienzo, 97 × 130 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Hernández Quero».



**Homenaje a Sánchez Cotán**  
1986. Óleo sobre lienzo, 130 × 97 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Hernández Quero».

**Hernández, Agustín**  
Madrid, 1931



**Bodegón marino**  
1967. Óleo sobre lienzo, 97 × 162 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, en la carta: «Agustín Hernández / Madrid / 67».



**Vista de Toledo. Cigarrales**  
1967. Óleo sobre lienzo, 100 × 200 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Agustín / Hernández / T. 67».

**Hortalà, Lluís**  
Olot, Gerona, 1959



**Box [Caja]**  
1992. Técnica mixta, 212 × 150 cm.

**Hugué, Manolo (Manuel Martínez Hugué)**  
Barcelona, 1872 - Caldes de Montbui, Barcelona, 1945



**El violinista Costa**  
Hacia 1935. Bronce, 33 × 20 × 9 cm.  
Firmado en superficie izquierda de la base: «Manolo». Inscrición al dorso de la base: «Fundación Becchini». Repr. en p. 139.

## I

**Iglesias, Cristina**  
San Sebastián, 1956



**Sin título**  
1990. Alabastro, 90 × 198 × 80 cm.



**Pasadizos vegetales**  
2003-2004. Resina de poliéster y polvo de bronce, 284 × 561 × 383,5 cm.  
Repr. en p. 355.

**Irazabal, Prudencio**  
Puentelarrá, Álava, 1954



**Sin título**  
1989. Acrílico sobre lienzo, 167 × 132 cm.



**Sin título**  
1990. Técnica mixta sobre friselina, 136 × 187 cm.

**Iriarte, Valero**

Zaragoza, 1685 - Madrid, hacia 1744



**Don Quijote en su batalla con los pellejos de vino**  
Hacia 1725. Óleo sobre lienzo, 160 × 220 cm.  
Repr. en p. 93.

**Iturrino, Francisco**  
Santander, 1864 - Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924



**Manolas**  
Hacia 1910. Óleo sobre lienzo, 114 × 141 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «F. Iturrino». Repr. en p. 133.

## J

**Jiménez Aranda, José**  
Sevilla, 1837-1903



**Primavera en Sevilla**  
1903. Óleo sobre lienzo, 257 × 115 cm.  
Firmado en la zona inferior central: «Jz. Aranda».

**Juanes, Juan de**

¿Valencia?, hacia 1510 - Bocairent, Valencia, 1579



**Inmaculada Concepción**  
Hacia 1537. Óleo sobre tabla, 218 × 184 cm.  
Repr. en p. 33.

## K

**Kapoor, Anish**  
Bombay, India, 1954



**Sin título**  
1992-1993. Caliza Kilkenny, 211 × 296 × 58 cm y 211 × 296 × 55 cm.  
Repr. en p. 353.

**Keilhau, Eberhart. Monsù Bernardo**  
Helsingør, Dinamarca, 1624 - Roma, 1687



**El juramento de Cayo Mucio Scevola**  
Hacia 1656. Óleo sobre lienzo, 77 × 100 cm.  
Firmado en la zona central: «B. Keilhau». Repr. en p. 79.

## L

**Labra, José María de**  
La Coruña, 1925 - Palma de Mallorca, 1994



**Bartok**  
1969. Técnica mixta sobre tabla, 50 × 70 cm.  
Inscrición al dorso: «Bartok, J. M. Labra 69».

**Lacalle, Abraham**  
Almería, 1962



**La huida**  
1999. Óleo sobre lienzo, 200 × 250 cm.  
Repr. en p. 367.

**Laffón, Carmen**  
Sevilla, 1934



**Paisaje**  
1978. Óleo y pastel sobre papel, 24 × 33 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Carmen Laffón 1978».



**Cabeza de mujer. Remedios**  
1979. Carboncillo sobre papel, 45 × 62,5 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Carmen Laffón 1979».

**Lagoor, Johan de**

Haarlem, Holanda, hacia 1625 - hacia 1660



**Paisaje con cuatro árboles**  
Hacia 1650. Óleo sobre lienzo, 90 × 124 cm.  
Firmado en la zona inferior izquierda, en el tronco cortado: «J D Lagoor». Repr. en p. 81.

**Lazkano, Jesús Mari**  
Bergara, Guipúzcoa, 1960



**En eterna multiplicación**  
1998. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo, 130 × 232 cm  
Repr. en p. 365.

**Le Parc, Julio**  
Mendoza, Argentina, 1928



**Modulación n.º 66**  
1976. Acrílico sobre lienzo, 195 × 97 cm.  
Inscrición al dorso: «Modulation num 66 acrylique sur toile 1976 / 195 × 97 / Le Parc». Repr. en p. 295.

**Llaneces, José**  
Madrid, 1864-1919



**Retrato de anciano vestido a la moda de Felipe III**  
Hacia 1900. Óleo sobre lienzo, 60 × 56 cm.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «J. Llaneces».



**Retrato de anciano vestido a la moda de Felipe IV**  
Hacia 1900. Óleo sobre lienzo, 60 × 56 cm.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «J. Llaneces».

**Llovera, José**  
Reus, Tarragona, 1846-1896



**El bautizo**  
1889. Óleo sobre lienzo, 124 × 215 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «J. Llovera / 1889 / Barcelona».

**Lobo, Baltasar**  
Cerecinos de Campos, Zamora, 1910 - París, 1993



**La siesta**  
1969. Mármol, 19 × 32 × 19 cm.  
Firmado: «Lobo».  
Repr. en p. 243.

**Long, Richard**  
Bristol, Reino Unido, 1945



**Circle of Standing Stones [Círculo de piedras en pie]**  
Anterior a 1990. Piedra arenisca, 150 cm diámetro (27 piezas).  
Repr. en p. 333.

**López Hernández, Julio**  
Madrid, 1930-2018



**Tapia y perro**  
1972. Bronce, 32 × 27,5 × 30,5 cm.  
Firmado en la base: «JULIO HERNÁNDEZ III / IV».  
Repr. en p. 307.

**Lorente, Jaime**  
Madrid, 1956



**Sin título**  
1991. Técnica mixta, 120 × 90 cm.

**Lozano, Francisco**  
Antella, Valencia, 1912-2000



**Paisaje**  
1968. Óleo sobre lienzo, 81 × 100 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Francisco Lozano 68».



**Paisaje del Saler (Arenales rojos)**  
1972. Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Francisco Lozano 72».



**Paisaje mediterráneo**  
1975. Óleo sobre lienzo, 65 × 81 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «Francisco / Lozano 75».

## M

**Madrazo, Ricardo de**  
Madrid, 1852-1917



**Descanso de una caravana árabe**  
1877. Óleo sobre lienzo, 52 × 88 cm  
Inscripción en el ángulo inferior izquierdo: «Tanger 22 Marzo / 1877».

**Mampaso, Manuel**  
La Coruña, 1924 - Madrid, 2001



**Rojo y negro, 56**  
1961. Óleo sobre lienzo, 160 × 130 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Mampaso / 1961». Inscripción al dorso: «Rojo y Negro, 56».

**Manrique, César**  
Lanzarote, 1920-1992



**Bajo jable**  
1977. Técnica mixta sobre lienzo, 131 × 162 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Manrique / 77». Inscripción al dorso: «Bajo jable / 162 × 131».  
Repr. en p. 259.

**Manrique, María**  
Lucena, Córdoba, 1947



**Pasillo**  
1975. Óleo sobre lienzo, 81 × 65 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «M. Manrique 1975».

**Manufactura de Bruselas**  
Cartones de Juan van Rome



**El perdón de Elena (serie La historia de Troya)**  
Hacia 1515-1525. Lana y seda, 320 × 247 cm.



**Casandra intercede ante Príamo para obtener el perdón de Paris (serie La historia de Troya)**  
Hacia 1515-1525. Lana y seda, 320 × 247 cm.

**Manufactura de Bruselas**



**Saúl entrega el arpa a David**  
Hacia 1550-1570. Lana y seda, 336 × 254 cm.

**Manufactura de Bruselas**  
Taller de Jan Leyniers



**La astrología rectora de la vida del hombre (serie Las artes y las ciencias)**  
Hacia 1660. Lana y seda, 410 × 200 cm.



**La madurez (serie Las artes y las ciencias)**  
Hacia 1660. Lana y seda, 400 × 70 cm.



**Arquitectura y retórica forjadoras de madurez y templanza del hombre (serie Las artes y las ciencias)**  
Hacia 1660. Lana y seda, 400 × 70 cm.



**La exaltación de las artes (serie Las artes y las ciencias)**  
Hacia 1660. Lana y seda, 410 × 650 cm.



**La dialéctica (serie Las artes y las ciencias)**  
Hacia 1660. Lana y seda, 420 × 480 cm.



**La arquitectura como alegoría de la justicia y la clemencia (serie Las artes y las ciencias)**  
Hacia 1660. Lana y seda, 410 × 200 cm.



**La arquitectura, la geometría y la retórica como personificaciones de la justicia, la prudencia y la constancia (serie Las artes y las ciencias)**  
Hacia 1660. Lana y seda, 410 × 200 cm.



**La juventud (serie Las artes y las ciencias)**  
Hacia 1660. Lana y seda, 410 × 200 cm.



**Vertumno y Pomona**  
Último tercio siglo xvi. Lana y seda, 330 × 380 cm.

**Manufactura flamenca**



**Historia de Alejandro**  
Hacia 1575. Lana y seda, 345 × 387 cm.



**Kermesse**  
Primer tercio siglo xviii. Lana y seda, 326 × 566 cm.

**Manufactura de Gobelinos**  
Tejido por Saint Laurent



**La rendición de Marsal**  
1669-1675. Lana y seda, 400 × 760 cm.

**Manufactura de Gobelinos**



**Susana acusada de adulterio**  
1716. Lana y seda, 425 × 620 cm.

**Manufactura Real de Beauvais**



**El viaje del príncipe**  
Hacia 1700. Lana y seda, 355 × 437 cm.

**March, Esteban**  
Valencia, 1610-1668



**Moisés y la serpiente de bronce**  
Hacia 1650. Óleo sobre lienzo, 90 × 114 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «ESTEVE».  
Repr. en p. 71.



**El becerro de oro**  
Hacia 1650. Óleo sobre lienzo,  
90 × 114 cm.  
Firmado en los escalones  
de la columna.  
Repr. en p. 71.

**Martí Alsina, Ramón**  
Barcelona, 1826-1894



**Paisaje rocoso**  
1887. Óleo sobre lienzo,  
203 × 333 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «R. Martí i  
Alsina 1887».

**Martí, Marcel**  
Alvear, Argentina, 1925 -  
Palafrugell, Gerona, 2010



**Medas**  
1973-1974. Mármol,  
70 × 43 × 245 cm.

**Martínez Cubells, Enrique**  
Madrid, 1874 - Málaga, 1947



**La pesca del bou**  
1910-1920. Óleo sobre lienzo,  
58 × 70 cm.  
Firmado en el ángulo  
inferior izquierdo:  
«E. M-CUBELLS. RUIZ.»  
Repr. en p. 149.

**Martínez Novillo, Cirilo**  
Madrid, 1921-2008



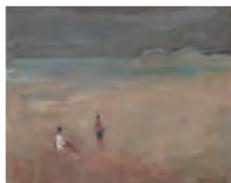
**Paisaje**  
1966. Óleo sobre lienzo,  
81 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Martínez Novillo».



**Pueblo, Asturias**  
1966. Óleo sobre lienzo,  
73 × 92 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Martínez Novillo».



**Paisaje de Antequera**  
1966. Óleo sobre lienzo,  
73 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Martínez Novillo».



**Paisaje con figuras**  
1968. Óleo sobre lienzo,  
73 × 92 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Martínez Novillo».  
Repr. en p. 263.



**Paisaje castellano**  
1968. Óleo sobre lienzo,  
65 × 81 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Martínez Novillo».



**Caminantes**  
1971. Óleo sobre lienzo,  
64 × 80 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Martínez Novillo».



**Caserío**  
1978. Óleo sobre lienzo,  
81 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Martínez Novillo».



**Paisaje**  
Hacia 1981. Óleo sobre lienzo,  
65 × 81 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Martínez Novillo».

**Mayo, Luis**  
Madrid, 1964



**Paisaje sobre una sombra**  
1992. Temple sobre lienzo,  
100 × 100 cm.



**Paisaje sobre una sombra**  
1992. Temple sobre lienzo,  
100 × 100 cm.  
Firmado en la zona inferior  
derecha: «LUIS MAYO».

**Mena, Juan Pascual de**  
Villanueva de la Sagra, Toledo,  
1707 - Madrid, 1784



**Carlos III**  
1764. Mármol blanco,  
77 × 56 cm, 11 × 19 cm la peana.  
Firmado y fechado en el lateral  
derecho, en la zona del manto:  
«D. Juan Pascual de Mena 1764».  
Repr. en p. 99.

**Millares, Manuel**  
Las Palmas de Gran Canaria,  
1921 - Madrid, 1972



**Homúnculo**  
1960. Técnica mixta sobre  
arpillera, 200 × 200 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «MILLARES».  
Inscripción al dorso, en el  
bastidor: «200 × 200 cm  
Millares: Homúnculo, 1960».  
Repr. en p. 265.



**Pintura**  
1968. Acrílico sobre papel,  
70 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Millares».



**Homúnculo**  
1969. Técnica mixta sobre  
arpillera, 81 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Millares».

**Mir, Joaquim**  
Barcelona, 1873-1940



**Laderas de Montjuïc**  
Hacia 1896-1897. Óleo sobre  
lienzo, 148 × 248 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Joaquim Mir».



**L'arbre gran. Sa Calobra [El  
árbol grande. Sa Calobra]**  
Hacia 1903. Óleo sobre  
arpillera, 98,5 × 174 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Joaquim Mir».  
Repr. en p. 143.



**Primavera**  
Hacia 1910. Óleo sobre  
arpillera, 138,5 × 144 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Joaquim Mir».  
Repr. en p. 145.



**Aigües roges [Aguas rojas]**  
Hacia 1921. Óleo sobre lienzo,  
107,5 × 101 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «J. Mir».



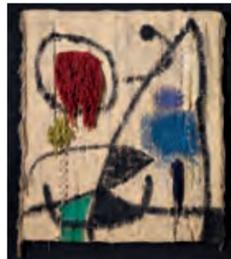
**L'hort dels escolanets.  
Montserrat [El huerto de los  
monaguillos. Montserrat]**  
Hacia 1931. Óleo sobre lienzo,  
141 × 140 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «J. Mir». Inscripción  
al dorso, en la zona superior:  
«L 'hort dels Escolanets /  
Joaquim Mir Trinxet».

**Miralles, Francesc**  
Valencia, 1848 - Barcelona,  
1901



**Dama con sombrilla**  
Hacia 1880-1888. Óleo sobre  
tabla, 64 × 53 cm.

**Miró, Joan**  
Barcelona, 1893 - Palma de  
Mallorca, 1983



**Sobreteixim**  
1972. Pintura sobre tapiz  
sobre base de arpillera,  
165 × 150 cm.  
Firmado y fechado en etiqueta  
cosida al dorso: «l a V 1972  
Joan Miró».  
Repr. en p. 225.



**Personnage [Personaje]**  
1973. Técnica mixta sobre  
lienzo, 46,5 × 55 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Miró».

**Momper, Joost de**  
Amberes, Bélgica, 1564-1635



**Paisaje montañoso**  
Hacia 1625-1630. Óleo sobre  
lienzo, 140 × 162 cm.  
Repr. en p. 47.

**Mompó, Manuel Hernández**  
Valencia, 1927 - Madrid, 1992



**Sin título**  
1962. Gouache sobre papel,  
54,5 × 37,5 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
superior derecho: «H Mompó  
1962».

**Los cinco sentidos**  
1660/1670. Óleo sobre lienzo,  
145 × 227 cm.  
Firmado en la base del pilar: «lo  
BATTÀ MANERIVS / ALMAE  
VRBIS / ACCADEMICVS  
FACIEBAT».  
Repr. en p. 85.



**Sin título**  
1962. Gouache sobre papel,  
54,5 × 37,5 cm.  
Firmado y fechado en el  
ángulo superior derecho:  
«H Mompó 1962».



**Gente en el campo**  
1969. Técnica mixta sobre  
lienzo, 130 × 97 cm.  
Firmado y fechado en el  
ángulo inferior izquierdo:  
«H Mompó 1969».  
Repr. en p. 291.

**Monnoyer, Jean-Baptiste**  
Lille, Francia, 1636 - Londres,  
1699



**Los cinco sentidos**  
1660/1670. Óleo sobre lienzo,  
145 × 227 cm.  
Firmado en la base del pilar: «lo  
BATTÀ MANERIVS / ALMAE  
VRBIS / ACCADEMICVS  
FACIEBAT».  
Repr. en p. 85.

**Morales, Luis de**  
Badajoz, hacia 1509-1586



**Ecce Homo**  
Hacia 1565. Óleo sobre tabla,  
23 × 15 cm.  
Repr. en p. 35.

**Moreno Villa, José**  
Málaga, 1887 - México D. F.,  
1955



**Dos figuras. Madre e hijo**  
1928. Óleo sobre tabla,  
38 × 46 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Moreno Villa, 28».



**Composición surrealista**  
Hacia 1931. Óleo sobre lienzo,  
46 × 55 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior izquierdo: «Moreno Villa».

**Muñoz, Juan**  
Madrid, 1953 - Ibiza, 2001



**Conversation Piece I [Pieza de conversación I]**  
2001. Bronce,  
140 × 90 × 80 cm c/u (4 piezas).  
Repr. en p. 347.

**Muñoz, Lucio**  
Madrid, 1929-1998



**Verano (serie Encendida)**  
1966. Técnica mixta sobre  
tabla, 130 × 182 cm.  
Inscripción al dorso: «Serie  
Encendida. Verano».



**Metis Acre**  
1975. Técnica mixta sobre  
tabla, 100 × 81 cm.  
Inscripción al dorso: «Lucio  
Muñoz 1975 / 100 × 81 /  
Metis Acre».



**Frio Talus**  
1981. Técnica mixta sobre  
tabla, 81 × 100 cm.  
Firmado y fechado en el  
ángulo superior derecho:  
«Lucio Muñoz 81».



**Fisial de Mo**  
1988. Técnica mixta sobre  
tabla, 245 × 245 cm.  
Inscripción al dorso: «Lucio  
Muñoz 1988 / 245 × 245 /  
Fisial de Mo».  
Repr. en p. 303.



**Kial**  
1991. Técnica mixta sobre  
tabla, 162 × 130 cm.  
Firmado y fechado en el  
ángulo superior izquierdo:  
«Lucio Muñoz 91». Inscripción  
al dorso: «Lucio Muñoz 1991 /  
162 130 / Kial».

**Murado, Antonio**  
Lugo, 1964



**Bodegones, 44**  
1991. Óleo sobre lienzo,  
160 × 200 cm.

## N

**Navarro Llorens, José**  
Godella, Valencia, 1867 -  
Valencia, 1923



**Coche de caballos y niño en la playa**  
Hacia 1908-1912. Óleo sobre  
lienzo, 29 × 35 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «J. Navarro».



**Niños en la playa**  
Hacia 1908-1912. Óleo sobre  
lienzo, 25,5 × 37 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
izquierdo: «J. Navarro».

**Nonell, Isidre**  
Barcelona, 1873-1911



**Cantante de cabaret**  
Hacia 1897-1898. Lápiz  
azul y gouache sobre papel,  
31 × 20 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «I. Nonell».



**Dolors [Dolores]**  
1910. Óleo sobre tabla,  
71 × 53 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
superior derecho: «Nonell / 1910».  
Repr. en p. 147.

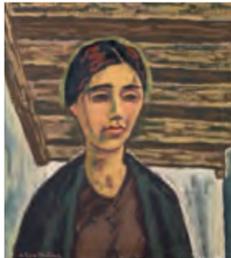
## O

**Opie, Julian**  
Londres, 1958



**Seven People Walking [Siete personas andando]**  
2009. Animación por ordenador  
y pantalla de led, 230 × 650 cm.  
Repr. en p. 359.

**Ortega Muñoz, Godofredo**  
San Vicente de Alcántara,  
Badajoz, 1905 - Madrid, 1982



**Cabeza de mujer**  
1952. Óleo sobre lienzo,  
55 × 46 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
izquierdo: «Ortega Muñoz».

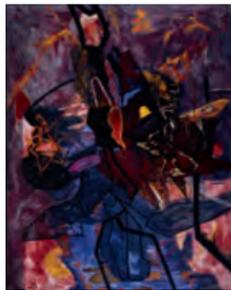


**Viñas**  
1967. Óleo sobre lienzo,  
73 × 92 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Ortega Muñoz».  
Repr. en p. 239.

**Ortiz de Elguea, Carmelo**  
Vitoria-Gasteiz, Álava, 1944



**Pintura**  
1975. Óleo sobre lienzo,  
200 × 200 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Ortiz de  
Elguea 75».



**Paisaje morado**  
1991. Óleo sobre lienzo,  
200 × 150 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Ortiz de  
Elguea 91».



**Paisaje azul**  
1991. Óleo sobre lienzo,  
140 × 180 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior izquierdo: «Ortiz de  
Elguea 91».



**Paisaje amarillo**  
1991  
Óleo sobre lienzo,  
200 × 150 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Ortiz de  
Elguea 91»



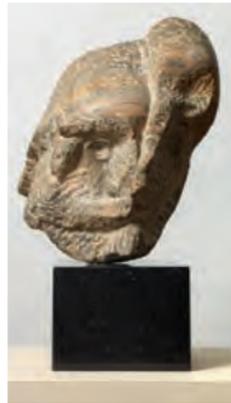
**Hombre y caballo**  
1991  
Óleo sobre lienzo,  
160 × 200 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Ortiz de  
Elguea 91»

**Ortuño, Pancho (Francisco Prieto Ortuño)**  
Granada, 1950



**El río V**  
1979. Óleo sobre lienzo,  
200 × 163 cm.  
Inscripción al dorso: «El río V  
octubre 1979 / comenzó el  
9-10-79 / terminó el 21-10-79 /  
P. Ortuño».

**Otero Besteiro, Francisco**  
O Corgo, Lugo, 1933 - Madrid,  
1994

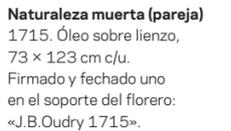


**Unamuno**  
Hacia 1975. Piedra,  
30 × 20 × 28 cm.

**Oudry, Jean-Baptiste**  
París, 1686 - Beauvais, Francia,  
1755



**Naturaleza muerta (pareja)**  
1715. Óleo sobre lienzo,  
73 × 123 cm c/u.  
Firmado y fechado uno  
en el soporte del florero:  
«J.B.Oudry 1715».  
Repr. en p. 95.



**Naturaleza muerta (pareja)**  
1715. Óleo sobre lienzo,  
73 × 123 cm c/u.  
Firmado y fechado uno  
en el soporte del florero:  
«J.B.Oudry 1715».  
Repr. en p. 95.

## P

**Padilla, Rafael Martínez**  
Málaga, 1878 - 1961

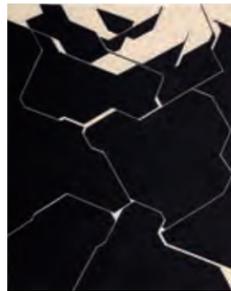


**Mar y cielo**  
Hacia 1907. Óleo sobre lienzo,  
100 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Padilla».

**Palazuelo, Pablo**  
Madrid, 1915 - Galapagar,  
Madrid, 2007



**Panoplia I**  
1964. Gouache sobre papel,  
78 × 58 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «P. Palazuelo 64».  
Repr. en p. 251.



**Lunariae**  
1968. Gouache sobre papel,  
65 × 50 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
izquierdo: «P Palazuelo».

**Palencia, Benjamín**  
Barrax, Albacete, 1894 -  
Madrid, 1980



**Dibujo surrealista**  
1934. Tinta china sobre papel,  
65 × 50 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Palencia 34».



**El descanso**  
1940. Tinta china sobre papel,  
23 × 31,5 cm.  
Firmado y fechado en el  
ángulo inferior derecho:  
«B. Palencia 1940».



**Alba de Tormes**  
1953. Óleo sobre lienzo,  
149 × 198 cm.  
Firmado y fechado en la  
zona inferior derecha: «B.  
Palencia, 53». Inscripción al  
dorso: «Alba de Tormes».  
Repr. en p. 229.



**Caballo rojo**  
1960. Óleo sobre papel sobre tabla, 25 × 32 cm.  
Firmado y fechado en la zona derecha: «B. Palencia 1960».

**Palomino y Velasco, Acisclo Antonio**  
Bujalance, Córdoba, 1655 - Madrid, 1726



**La heroica derrota de Orán**  
Hacia 1700. Óleo sobre lienzo, 145 × 205 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo, al final de la cartela: «Antonio Palomino fecit».  
Repr. en p. 91.

**Pazos, Carlos**  
Barcelona, 1949



**Blood, Griff & Glitter [Sangre, cascajos y lentejuelas]**  
1989. Ensamblaje, 90 × 80 × 50 cm.

**Peinado, Joaquín**  
Ronda, Málaga, 1898 - París, 1975



**Paisaje**  
1962. Óleo sobre lienzo, 114 × 146 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo superior derecho: «Paisaje 62».

**Peña, Maximino**  
Salduero, Soria, 1863 - Madrid, 1940



**Don Benjamín Oncins y Aragón**  
Hacia 1890. Pastel sobre papel, 48, 5 × 33,5 cm.  
Firmado en la zona central izquierda: «M. Peña».

**Pérez Villamil, Genaro**  
El Ferrol, La Coruña, 1807 - Madrid, 1854



**La catedral de Sevilla por el lado de las gradas**  
1835. Óleo sobre lienzo, 100 × 72 cm.  
Firmado en la zona inferior central: «POR VILLAAMIL».  
Inscripción en el ángulo inferior derecho: «CATE / DRAL / DE / Sevilla».  
Repr. en p. 107.



**La procesión del Corpus en el interior de la catedral de Sevilla**  
1835. Óleo sobre lienzo, 100 × 72 cm.  
Firmado en la zona inferior central: «Genaro Pérez / de Villamil / Madrid 1835».

**Pérez Villalta, Guillermo**  
Tarifa, Cádiz, 1948



**El ámbito del pensamiento**  
1989. Óleo sobre lienzo, 247 × 200 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «GPV, 1989».  
Inscripción al dorso: «Comenzado el 16 de Enero de 1989 en Roma».  
Repr. en p. 337.

**Picasso, Pablo Ruiz**  
Málaga, 1881 - Mougins, Francia, 1973



**Busto de caballero III**  
1967. Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Picasso». Inscripción al dorso: «9.6.67-III».  
Repr. en p. 181.

**Pidelaserra, Marià**  
Barcelona, 1877-1946



**Autorretrato**  
1933-1935. Óleo sobre lienzo, 61 × 50 cm.  
Firmado en el ángulo superior derecho: «M. Pidelaserra i Brias / 1935». Inscripción al dorso: «M. Pidelaserra 1933 / Esboç per un retrat».

**Pinazo Camarlench, Ignacio**  
Valencia, 1849 - Godella, Valencia, 1956



**Ninfas y amorcillos (boceto)**  
1887. Óleo sobre lienzo, 76 × 146,5 cm (oval).  
Firmado y fechado en la zona inferior izquierda: «I. Pinazo / 1887».



**Las hijas del Cid**  
Posterior a 1889. Óleo sobre lienzo, 206 × 153 cm.  
Firmado al dorso: «I. Pinazo»  
Repr. en p. 175.



**Retrato**  
Hacia 1900. Óleo sobre lienzo, 41 × 35 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «I. Pinazo».

**Piñole, Nicanor**  
Gijón, Asturias, 1878-1978



**María Teresa González del Valle**  
Hacia 1900. Óleo sobre lienzo, 122 × 89 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «N. Piñole».



**Pepita**  
Hacia 1903. Óleo sobre lienzo, 72 × 48 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «N. Piñole».  
Repr. en p. 175.



**Vaqueros en la plaza de Cibeles**  
1907. Óleo sobre lienzo, 53 × 68 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «N. Piñole».



**La fuente**  
1925. Óleo sobre lienzo, 165 × 207 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «N. Piñole».



**Muñecos en el puerto**  
Hacia 1929-1935. Lápiz y gouache sobre papel, 41 × 50 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «N. Piñole».



**Las niñas del puerto**  
Hacia 1942-1943. Óleo sobre lienzo, 79 × 99 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «N. Piñole».

**Pla Rubio, Alberto**  
Villanueva de Castellón, Valencia, 1867 - Barcelona, 1937



**Niña en un campo**  
Hacia 1920. Óleo sobre lienzo, 86 × 65 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Plá Rubio».

**Pla, Cecilio**  
Valencia, 1860 - Madrid, 1934



**Rincón de Granada**  
Hacia 1894. Óleo sobre cartón sobre lienzo, 24 × 32 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Cecilio Pla / Granada».



**Valencia**  
Hacia 1900-1910. Acuarela sobre papel, 38,5 × 20 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «C. Pla / Valencia».

**Polo, Diego**  
¿Burgos?, 1609 - Madrid, 1655



**San Juan Bautista**  
Hacia 1645. Óleo sobre lienzo, 112 × 137 cm.  
Repr. en p. 67.

**Pourbus, Pierre**  
Gouda, Holanda, 1523/1524 - Brujas, Bélgica, 1584



**Hombre sentado con barba roja**  
1555-1565. Óleo sobre tabla, 84 × 65 cm.  
Repr. en p. 39.

**Pynacker, Adam**  
Scheidam, Holanda, hacia 1620 - Ámsterdam, hacia 1673



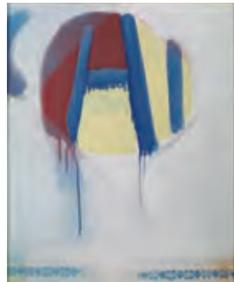
**Paisaje con pastores**  
Hacia 1660. Óleo sobre lienzo, 220 × 159 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «APynacker» («AP» en monograma).  
Repr. en p. 75.

## R

**Ràfols Casamada, Albert**  
Barcelona, 1923-2009



**Isla**  
1965. Collage sobre lienzo, 81 × 100 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Ràfols Casamada 65».  
Inscripción al dorso: «Illa / Ràfols Casamada».



**Pintura**  
1970-1972. Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Ràfols Casamada 70-72». Inscripción al dorso: «Pintura / Ràfols Casamada / 70-72».

**Redondela, Agustín (Agustín González Alonso)**  
Madrid, 1922-2015



**Barcas en pequeño puerto. Bermeo**  
1959. Óleo sobre lienzo, 81 × 65 cm.  
Firmado y fechado en lateral derecho: «Redondela / 59».



**Bermeo**  
1962. Óleo sobre lienzo,  
65 × 81 cm.  
Firmado en ángulo inferior  
derecho: «Redondela».



**Paisaje de Castilla**  
1965. Óleo sobre lienzo,  
65 × 81 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Redondela 65».



**Tordesillas**  
1965. Óleo sobre lienzo,  
81 × 100 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Redondela 65».



**Puerto de Bilbao**  
1968. Óleo sobre lienzo,  
65 × 81 cm.  
Firmado en ángulo inferior  
derecho: «Redondela».



**Segovia**  
1969. Óleo sobre lienzo,  
88 × 155 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Redondela / 69».  
Repr. en p. 267.

**Regoyos, Darío de Ribadesella, Asturias, 1857 - Barcelona, 1913**



**Sierra Nevada**  
1905. Óleo sobre tablex,  
32 × 40 cm.  
Firmado en la zona inferior  
derecha: «D de Regoyos».  
Inscripciones al dorso sobre la tabla: «Sierra Nevada» y «D de Regoyos».



**Altos hornos de Bilbao**  
Hacia 1908. Óleo sobre tablex,  
26,5 × 35 cm.  
Firmado en la zona inferior  
izquierda: «Regoyos».  
Repr. en p. 119.

**Revello del Toro, Félix**  
Málaga, 1928



**Homenaje a Ramón Casas**  
1995. Óleo sobre lienzo,  
121 × 81 cm.  
Firmado en la zona inferior  
izquierda: «F. Revello de Toro,  
1996».

**Reymerswaele, Marinus van (Taller)**



**Cambistas**  
Hacia 1550. Óleo sobre tabla,  
117 × 93 cm.

**Riancho, Agustín**  
Entrambasmeas, Cantabria,  
1841 - Ontaneda, Cantabria,  
1929



**Paisaje montañoso**  
Hacia 1884-1890. Óleo sobre  
lienzo, 232 × 452 cm.

**Ricci, Fray Juan (Juan Andrés Ricci)**  
Madrid, 1600 - Montecassino,  
Italia, 1681



**El mensajero**  
Hacia 1640. Óleo sobre lienzo,  
176 × 97 cm.  
Repr. en p. 61

**Rico y Ortega, Martín**  
Madrid, 1833 - Venecia, Italia,  
1908



**Patio del palacio ducal de Venecia**  
1883. Óleo sobre lienzo,  
141 × 81 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Rico». Inscripción al  
dorso, en el bastidor, a pluma:  
«Año 1883».  
Repr. en p. 111.

**Rigalt, Lluís**  
Barcelona, 1814-1894



**Paisaje con ruinas**  
1848. Óleo sobre lienzo,  
98 × 119 cm.  
Firmado y fechado en la  
zona inferior derecha, en los  
escalones: «L. Rigalt / 1848».  
Repr. en p. 109.

**Rivera, Manuel**  
Granada, 1927 - Madrid, 1995



**Estanque del Partal**  
1969. Técnica mixta y tela  
metálica policromada sobre  
tabla, 162 × 114 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Manuel Rivera».  
Inscripción al dorso: «Manuel  
Rivera / Estanque del Partal,  
1969 / M. Rivera».



**Espejo para un oráculo n.º 3**  
1972. Técnica mixta y tela  
metálica policromada sobre  
tabla, 130 × 89 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Manuel Rivera».  
Inscripción al dorso: «Manuel  
Rivera / Espejo para un oráculo  
n.º 3, 1972 / M. Rivera».



**Espejo-mandala III**  
1975. Técnica mixta y tela  
metálica policromada sobre  
tabla, 81 × 100 cm.  
Firmado en la zona inferior  
central: «M. Rivera». Inscripción  
al dorso: «Espejo-Mandala /  
1975 / M. Rivera».



**Transmutación**  
1977. Técnica mixta y tela  
metálica policromada sobre  
tabla, 100 × 81 cm.  
Inscripción al dorso: «Manuel  
Rivera Transmutación  
1977 / M. Rivera».  
Repr. en p. 293.



**Mutación**  
1977. Técnica mixta y tela  
metálica policromada sobre  
tabla, 114 × 60 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
izquierdo: «M. Rivera». Inscripción  
al dorso: «Manuel Rivera  
'Mutación' / M. Rivera 1977».

**Roca Sastre, José**  
Terrassa, Barcelona, 1928 -  
Barcelona, 1997



**Cara al mar. Cadaqués**  
Hacia 1982. Óleo sobre lienzo,  
180 × 80 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «Roca».

**Romero de Torres, Julio**  
Córdoba, 1874-1930



**Panneau [Panel] (Paisaje  
abierto al barandal de la ribera)**  
Hacia 1912. Óleo sobre lienzo,  
142 × 222 cm.  
Repr. en p. 151.

**Rubens, Peter Paul**  
Siegen, Alemania, 1577 -  
Amberes, Bélgica, 1640



**Michel Ophovius**  
Hacia 1625. Óleo sobre tabla,  
44 × 36 cm.  
Repr. en p. 51.

**Rueda, Gerardo**  
Madrid, 1926-1996



**Pintura blanca**  
1970. Óleo y collage sobre  
tabla, 112 × 162 cm.  
Inscripción al dorso: «Gerardo  
Rueda / Pintura blanca /  
162 × 112 cm / 1970 / óleo  
sobre madera y collage».  
Repr. en p. 285.

**Rusiñol, Santiago**  
Barcelona, 1861 - Aranjuez,  
Madrid, 1931



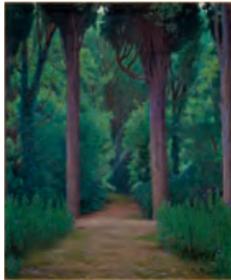
**Barcas en el Sena**  
Hacia 1894. Óleo sobre lienzo,  
44 × 54 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «S. Rusiñol».



**El claustro de Sant Benet de Bages**  
1907. Óleo sobre lienzo,  
77,5 × 97,5 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «S. Rusiñol».



**Paseo de los plátanos**  
1916. Óleo sobre lienzo,  
124 × 102 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «S. Rusiñol».  
Repr. en p. 125.



**Sendero en un parque**  
Hacia 1920-1925. Óleo sobre  
lienzo, 110 × 89,5 cm.  
Firmado en el ángulo inferior  
derecho: «S. Rusiñol».

## S

**Saint Phalle, Niki de (Catherine-Marie Fal de Saint-Phalle)**  
Neuilly-sur-Seine, Francia, 1930  
- La Jolla, California, Estados  
Unidos, 2002



**Bailarina**  
1966. Resina de  
poliéster policromado,  
120 × 143 × 55 cm.  
Repr. en p. 311.

**Salamanca, Enrique**  
Cádiz, 1943



**Salamanca II**  
1977. Acero, 89 × 72 × 70 cm  
Firmado en la base: «Salamanca».

**Sánchez Coello, Alonso**  
Benifairó de los Valles, Valencia,  
hacia 1531 - Madrid, 1588



**Doña Juana de Mendoza con un enano**  
Hacia 1585. Óleo sobre lienzo,  
149 × 125 cm.  
Repr. en p. 41.

**Sánchez, José Luis**  
Almansa, Albacete, 1926 -  
Pozuelo de Alarcón, Madrid,  
2018



**Relieve**  
Hacia 1970. Aluminio y  
hormigón plateado y patinado,  
208 × 208 cm.  
Firmado en la zona inferior  
derecha: «JOSELUISSANCHEZ».  
Repr. en p. 287.



**Thanatos [Muerte]**  
1972. Bronce patinado,  
20 × 28 × 28 cm.  
Firmado al pie: «José Luis  
Sánchez».

**Sanz Fraile, Eduardo**  
Santander, 1928 - Madrid, 2013



**De un marido ausente**  
1975. Acrílico sobre lienzo,  
160 × 142 cm.  
Inscripción al dorso: «De un  
marido ausente / autor: Eduardo  
Sanz, 1975 (y sigue una larga  
'carta de amor')».

**Saura, Antonio**  
Huesca, 1930 - Madrid, 1998



**Dama en su habitación**  
1966. Tinta china y gouache  
sobre papel, 90 × 63 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Saura / 66».  
Repr. en p. 309.

**Schroderus, Kimmo**  
Jyväskylä, Finlandia, 1970

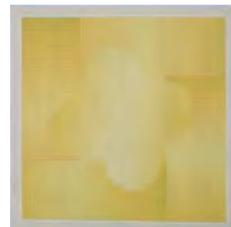


**What the Hell [¿Qué demonios!]**  
2002-2003. Acero,  
250 × 250 × 230 cm.  
Repr. en p. 369.

**Sempere, Eusebio**  
Onil, Alicante, 1923-1985



**Penetración del cuadrado en  
el círculo**  
1970. Temple sobre tabla,  
60 × 58 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Sempere  
1970. Penetración del cuadrado  
en el círculo». Inscripción al dorso:  
«Sempere / Penetración del  
cuadrado en el círculo (con dos  
círculos centrales) / 60 × 58».  
Repr. en p. 275.



**Forma lobular**  
1974. Temple sobre tabla,  
45 × 45 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Sempere 74».



**Azul trazo grueso**  
1977. Temple sobre tabla,  
50 × 50 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «Sempere 77».

**Serra, Richard**  
San Francisco, California,  
Estados Unidos, 1939



**Vertical Torus [Toro vertical]**  
2003. Dos planchas  
combadas de acero,  
510 × 1.010 × 150 cm.  
Repr. en p. 321.

**Serrano, Pablo**  
Crevillén, Teruel, 1910 - Madrid,  
1985



**Hombre con puerta**  
Hacia 1965. Bronce,  
27 × 24,5 × 23 cm.  
Repr. en p. 245.

**Sert, Josep Maria**  
Barcelona, 1874-1945



**Triunfo de Apolo**  
1913. Grisalla y oro sobre  
lienzo, 262 × 441 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «JMS 13».



**El puente de las fuentes**  
1913. Grisalla y oro sobre  
lienzo, 298 × 79 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «JMS 13».



**La fuente de los elefantes**  
1913. Grisalla y oro sobre  
lienzo, 298 × 79 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo  
inferior derecho: «JMS 13».

**Castellers**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 156 cm.  
Repr. en p. 153.



**Apolo volando entre nubes**  
1913. Grisalla y oro sobre  
lienzo, 260 × 71,5 cm.  
Fechado en el ángulo inferior  
derecho: «1912».



**Sátiro observando la danza de  
unas ninfas**  
1913. Grisalla y oro sobre  
lienzo, 260 × 71,5 cm.  
Fechado en el ángulo inferior  
derecho: «1912».



**Castellers**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 156 cm.  
Repr. en p. 153.



**El forzado**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 253 cm.  
Repr. en p. 154.



**La siesta**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 156 cm.  
Repr. en p. 155.



**Caballerías**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 215 cm.  
Repr. en p. 156.



**Las bodas de Camacho**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 650 cm.  
Repr. en p. 157.



**Los toros**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 255 cm.  
Repr. en p. 158.



**Funámbulos**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 223 cm.  
Repr. en p. 159.



**Guitarras y bandurrias**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 250 cm.  
Repr. en p. 160.



**Los borrachos**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 221 cm.  
Repr. en p. 161.



**El astrólogo**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 252 cm.  
Repr. en p. 162.



**La buenaventura**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 250 cm.  
Repr. en p. 163.



**Bailarines**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 260 cm.  
Repr. en p. 164.



**El saltocarnero**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 220 cm.  
Repr. en p. 165.



**Los trapecios**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 250 cm.  
Repr. en p. 166.



**La charanga**  
1929-1930. Grisalla en negro y  
oro sobre lienzo, 420 × 235 cm.  
Repr. en p. 167.

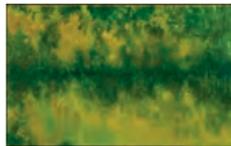
**Sevilla, Juan de**  
Granada, 1643-1695



**Presentación de la Virgen en el templo**

Hacia 1670. Óleo sobre lienzo, 145 × 72 cm.  
Firmado sobre un papel en el primer peldaño de la escalera: «Sevilla / Faciet».  
Repr. en p. 89.

**Sevilla, Soledad**  
Valencia, 1944



**Medio Oriente**  
1999. Óleo sobre lienzo, 145 × 230 cm.  
Inscripción al dorso: «Medio Oriente».  
Repr. en p. 331.

**Sicilia, José María**  
Madrid, 1954



**Cubo de basura**  
1984. Técnica mixta sobre lienzo, 247 × 242 cm.  
Inscripción al dorso: «Cubo de basura / Sicilia».  
Repr. en p. 349.



**Flor azul**  
1986. Óleo sobre lienzo, 195 × 135 cm.  
Inscripción al dorso: «Flor azul / Sicilia 86 / acrílic / canvas / 195 × 135 cm».



**Sin título**  
1989. Técnica mixta sobre lienzo, 220 × 220 cm.

**Snyders, Frans**  
Amberes, Bélgica, 1579-1657



**Bodegón del enfriador**  
1610-1620. Óleo sobre lienzo, 165 × 230 cm.  
Repr. en p. 53.

**Solano, Susana**  
Barcelona, 1946



**Patena de trànsit XV [Patena del trànsit XV]**  
1986. Hierro, 4 × 50 × 28 cm.  
Firmado en la parte posterior: «S».  
Repr. en p. 335.

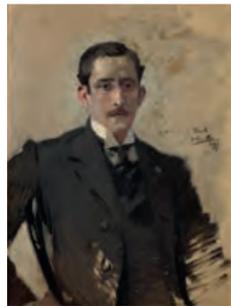


**No te pases n.º 3**  
1989. Hierro, 200 × 203 × 159 cm.  
Firmado en el lateral: «S».

**Sorolla, Joaquín**  
Valencia, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923



**Retrato de Agustín Otermín**  
1892. Óleo sobre lienzo, 80 × 115 cm.  
Inscripción en la zona izquierda: «A mi querido discípulo Agustín / J. Sorolla 1892».



**Retrato**  
1899. Óleo sobre lienzo, 88 × 65 cm.  
Firmado en la zona derecha: «A mi amigo Manolo / J. Sorolla / 1899».



**Baile en el café Novedades de Sevilla**  
1914. Óleo sobre lienzo, 245 × 295 cm.  
Firmado en la zona inferior izquierda: «J. Sorolla Bastida 1914».  
Repr. en p. 129.



**Niños buscando mariscos**  
1919. Óleo sobre lienzo, 64 × 96 cm.  
Firmado y fechado en la zona inferior derecha: «J Sorolla / 1919».  
Repr. en p. 131.

**Spadaro, Micco (Domenico Gargiulo)**  
Nápoles, Italia, 1609/1610-1675



**Embarco de la reina Mariana de Austria en el puerto de Finale**  
Hacia 1649. Óleo sobre lienzo, 200 × 310 cm.  
Repr. en p. 69.

**Sunyer, Joaquim**  
Sitges, Barcelona, 1874-1956



**Les noies Daure [Las chicas Daure]**  
Hacia 1935-1936. Óleo sobre lienzo, 93,5 × 75 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Sunyer».  
Repr. en p. 169.



**Mujer con gato**  
Hacia 1950. Óleo sobre lienzo, 44 × 44,5 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho (firma posiblemente apócrifa): «Sunyer».

**T**

**Tàpies, Antoni**  
Barcelona, 1923-2012



**Boceto de cartel para una exposición**  
1950. Tinta china y gouache sobre papel, 100 × 69 cm.



**Pintura, tierra, collage y cordel**  
1964. Técnica mixta sobre lienzo, 65 × 81 cm.  
Inscripción al dorso: «Tàpies, 1964».



**Ventana al vacío**  
1965. Tinta china y gouache sobre papel, 150 × 128 cm.  
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Tàpies».  
Repr. en p. 271.



**Materia ocre sobre tela virgen**  
1969. Técnica mixta sobre lienzo, 196 × 171 cm.  
Inscripción al dorso: «Tàpies».  
Repr. en p. 273.



**Lit**  
1976. Técnica mixta sobre cartón, 50 × 64 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Tàpies».



**Dibujo. Autorretrato**  
1978. Tinta china y lápiz sobre cartón, 32,5 × 25,5 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Tàpies».

**Tintoretto (Jacopo Robusti)**  
Venecia, Italia, 1518-1594



**Joven de veinticinco años con pelliza**  
Hacia 1550-1560. Óleo sobre lienzo, 117 × 100 cm.  
Repr. en p. 37

**U**

**Ugalde, Juan**  
Bilbao, 1958



**Iron-Maiden**  
1992. Técnica mixta sobre lienzo, 160 × 130 cm.

**Urgell, Modest**  
Barcelona, 1839-1919



**Paisaje**  
1859. Óleo sobre lienzo, 94 × 163 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Urgell».

**Urzay, Darío**  
Bilbao, 1958



**Be Quiet [Cállate]**  
1992-1993. Técnica mixta, 48 × 48 cm c/u (3 piezas).

**Uslé, Juan**  
Santander, 1954



**Layers [Capas]**  
1990-1991. Óleo sobre lienzo, 204 × 305 cm.  
Inscripción al dorso: «Uslé 90-91 / N.Y.».  
Repr. en p. 351.

**V**

**Valdés Leal, Juan de**  
Sevilla, 1622-1690



**La imposición del nombre de Jesús**  
Hacia 1680. Óleo sobre lienzo, 105 × 76 cm.  
Repr. en p. 77.

**Valdés, Manolo**  
Valencia, 1942



**Infanta doña Margarita VII**  
1986. Óleo sobre yute, 198 × 147 cm.



**Infanta doña Margarita X**  
1986. Óleo sobre yute, 130 × 97 cm.



**Ribera como pretexto**  
1988. Óleo sobre arpillera, 200 × 152 cm.  
Repr. en p. 327.

**Valdivieso, Antonio Rodríguez**  
Granada, 1918 - Madrid, 2000



**Desnudo tumbado**  
1970. Óleo sobre lienzo, 89 × 116 cm.  
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «Valdivieso 70».



**Naturaleza muerta**  
1972. Óleo sobre lienzo, 92 × 73 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «Valdivieso».  
Inscripción al dorso, en el bastidor: «Valdivieso 82».

**Valle, Evaristo**  
Gijón, Asturias, 1873-1951



**Vagabundos**  
Hacia 1922. Óleo sobre lienzo, 120 × 92 cm.  
Firmado en el ángulo inferior derecho: «E. Valle». Inscripción en rojo bajo la firma: «11».  
Repr. en p. 141.

**Valverde, Jesús**

Vigo, 1925 - Madrid, 1993

**Maternidad 5**

1977. Bronce, 40 × 31 × 26 cm. Firmado en la base: «Valverde 1/5».

**Torso 3**

1977. Bronce, 53 × 58 × 16 cm. Firmado en la base: «Valverde 3/5».

**Valverde, Joaquín María**

Sevilla, 1896 - Carmona, Sevilla, 1982

**Alegoría campestre**

Hacia 1930. Fresco pasado a lienzo, 115 × 322 cm.

**Vaquero Palacios, Joaquín**

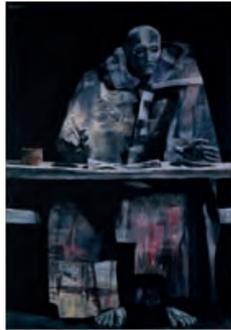
Oviedo, 1900 - Madrid, 1998

**Templo de Apolo en Corinto**

1959. Óleo sobre lienzo, 97 × 130 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Vaquero».

**Vaquero Turcios, Joaquín**

Madrid, 1933 - Santander, 2010

**San Juan de la Cruz**

1971. Óleo sobre lienzo, 195 × 130 cm. Firmado en el ángulo superior izquierdo: «Vaquero Turcios».

**Vázquez Díaz, Daniel**

Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969

**El pájaro y el niño celeste**

Hacia 1942. Óleo sobre lienzo, 118 × 85,5 cm. Firmado en la zona inferior central: «Vázquez Díaz». Repr. en p. 183.

**Verde, Ricardo**

Valencia, 1876-1954

**Autorretrato**

Hacia 1910. Óleo sobre lienzo, 22 × 17 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «R. Verde».

**Vicente, Eduardo**

Madrid, 1909-1968

**Paseo del Prado. Verja del Botánico**

Hacia 1955. Óleo sobre lienzo, 114,5 × 85 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Eduardo Vicente».

**Paseo bajo los árboles**

Hacia 1965. Óleo sobre lienzo, 92 × 73 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Eduardo Vicente».

**Vilà, Miguel**

Barcelona, 1901 - El Masnou, Barcelona, 1998

**Ibiza-Varadero**

1966. Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm. Firmado y fechado al dorso: «Miguel Villà / Ibiza 1966».

**Viñes, Hernando**

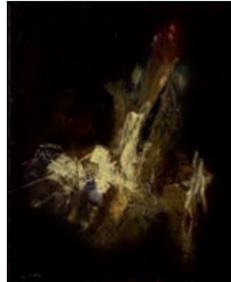
París, 1904-1993

**Bodegón**

Hacia 1943-1945. Óleo sobre lienzo, 38 × 46 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «H. Viñes». Repr. en p. 235.

**Viola, Manuel**

Zaragoza, 1916 - San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1987

**Sin título**

1961. Acrílico sobre lienzo, 81 × 65 cm. Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «61 Viola». Repr. en p. 255.

**Sin título**

1961. Acrílico sobre lienzo, 46 × 55 cm. Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Viola 61».

**Vos, Paul de**

Hulst, Holanda, 1591/1595 - Amberes, Bélgica, 1678

**Bodegón con sirvienta**

Hacia 1650-1660. Óleo sobre lienzo, 187 × 216 cm. Repr. en p. 55.

**W****Wildens, Jan**

Amberes, Bélgica, 1585/1586-1653

**José vendido por sus hermanos**

Hacia 1600. Óleo sobre lienzo, 97 × 162,5 cm.

**Y****Ybáñez, Miguel**

Madrid, 1946

**Férridos mundos I**

1988. Óleo sobre papel, 140 × 100 cm. Firmado y fechado en la zona inferior derecha.

**Férridos mundos II**

1988. Óleo sobre papel, 140 × 100 cm. Firmado y fechado en la zona inferior derecha.

**Férridos mundos III**

1988. Óleo sobre papel, 140 × 100 cm. Firmado y fechado en la zona inferior derecha.

**Z****Zóbel, Fernando**

Manila, Filipinas, 1924 - Roma, 1984

**Marina gris**

1974. Óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Zóbel».

**Fuga en rosa**

1966. Óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Zóbel». Inscripción al dorso: «66-22 / Fuga en rosa / Zóbel / mayo 1966».

**La fuente VI**

1969. Óleo sobre lienzo, 97 × 130 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Zóbel». Inscripción al dorso: «69-68 / La fuente VI / Zóbel / Cuenca 31 de diciembre 1969».

**Paisaje verde**

1971. Óleo sobre lienzo, 81 × 81 cm. Firmado en la zona inferior derecha: «Zóbel». Repr. en p. 281.

**Bodegón con palmera**

Hacia 1974. Óleo sobre lienzo, 60 × 60 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Zóbel».

**El Guadalquivir desde el puente de San Telmo**

1975. Óleo sobre lienzo, 81 × 100 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Zóbel».

**De la serie de recuerdos**

1977. Acuarela sobre papel, 39,5 × 56 cm. Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Serie de recuerdos: el montón de plantas del patio / principal del corral de Altamira / en Sevilla, cuando aún no existían. / 26 de diciembre de 1977. / Zóbel».

**Zobernig, Heimo**

Mauthen, Austria, 1958

**Sin título**

2009. Acrílico sobre paneles de cartón yeso, 320 × 595 cm c/u (4 piezas). Repr. en p. 361.

**Zubiaurre, Ramón de**

Garay, Vizcaya, 1882 - Madrid, 1969

**Fiesta popular vasca**

Hacia 1920-1936. Óleo sobre lienzo, 88 × 118 cm. Firmado en la zona inferior izquierda: «Ramón de Zubiaurre».

**Zubiaurre, Valentín de**

Madrid, 1879-1963

**Aldeanos vascos**

1920-1936. Óleo sobre lienzo, 90 × 110 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Valentín de Zubiaurre». Repr. en p. 179.

**Zuloaga, Ignacio**

Eibar, Guipúzcoa, 1870 - Madrid, 1945

**Las tres primas (boceto)**

Hacia 1903. Óleo sobre tablex, 24,5 × 31 cm.

**Zurbarán, Francisco de**

Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664

**Virgen niña dormida**

Hacia 1630-1635. Óleo sobre lienzo, 110 × 93 cm. Repr. en p. 57.

**San Miguel arcángel**

Hacia 1645-1650. Óleo sobre lienzo, 224 × 126 cm.

## PATRONATO

### PRESIDENTE

Rodrigo Echenique Gordillo

### PATRONOS

S. A. R. Princesa Irene de Grecia  
Antonio Basagoiti García-Tuñón  
Ignacio Benjumea Cabeza de Vaca  
Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo  
Víctor García de la Concha  
Ana María Llopis Rivas  
Alfonso Martínez de Irujo y Fitz-James Stuart  
Jaime Pérez Renovales  
Rafael Puyol Antolín  
Juan Velarde Fuertes

### SECRETARIO

Alberto Ortega Fernández

### DIRECTOR

Borja Baselga Canthal

## CATÁLOGO

### EDICIÓN

Fundación Banco Santander

### COORDINACIÓN

Fundación Banco Santander

### TEXTOS

[AC] Alicia Chillida  
[ACV] Almudena Cruz Yábar  
[AEPs] Alfonso E. Pérez Sánchez  
[AV] Alejandro Vergara  
[BN] Benito Navarrete  
[CB] Carmen Bernárdez  
[CFA] Carmen Fernández Aparicio  
[ED] Estrella de Diego  
[FF] Francesc Fontbona  
[FHM] Fernando Huici March  
[GPV] Gretel Piquer Viniegra  
[GTG] Genoveva Tusell García  
[IV] Inés Vallejo  
[JBS] Jaime Brihuega Sierra  
[JBT] Javier Barón Thaidigsmann  
[JGF] José Gómez Frechina  
[JPPF] José Juan Pérez Preciado  
[JLD] José Luis Díez  
[JM] Javier Maderuelo  
[JMB] José María Baez  
[JMCV] José Manuel Cruz Valdovinos  
[JPM] Joan Punyet Miró  
[JPS] Javier Pérez Segura  
[JSN] Juan San Nicolás  
[JU] Jesús Urrea  
[LA] Leticia Azcue  
[MDJB] María Dolores Jiménez Blanco  
[MJS] María José Salazar  
[MLMA] María Luisa Martín de Argila  
[MMM] Manuela B. Mena Marqués  
[MRS] Mónica Rodríguez Subirana  
[OAM] Óscar Alonso Molina  
[PJMP] Pedro J. Martínez Plaza  
[PSL] Pilar Sáez Lacave  
[RAA] Rafael Alonso Alonso  
[RAM] Roberto Alonso Moral  
[RMA] Rodrigo Muñoz Avia  
[TA] Trinidad de Antonio  
[VJ] Vicente Jarque  
[VNA] Víctor Nieto Alcaide

### DISEÑO GRÁFICO

Erretres

### FOTOGRAFÍAS

Joaquín Cortés  
José Luis Municio  
Gonzalo de la Serna  
Manuel Pijuan  
Andrés Valentín Gamazo

### PREIMPRESIÓN

Brizzolis, arte en gráficas

### IMPRESIÓN

Brizzolis, arte en gráficas

### COPYRIGHT

© Fundación Banco Santander, 2016.  
© Abraham Lacalle, Alberto Sánchez, Alfonso Albacete, Alighiero Boetti, Álvaro Delgado, Amadeo Gabino, Amalia Avia, Andreu Alfaro, Anish Kapoor, Antoni Clavé, Antonio Murado, Apelles Fenosa, Aurelio Arteta, Baltasar Lobo, Benjamín Palencia, Carl Andre, Carmen Laffón, Carlos Pazos, César Manrique, Cirilo Martínez Novillo, Cristina Iglesias, Cuixart, Comissió Tàpies, Darío Urzay, Emilio Grau Sala, Eugenio Granell, Equipo Crónica (Manolo Valdés), Ferreras, Ferrán García Sevilla, Gerardo Delgado, Guillermo Pérez Villalta, Guinovart, Heimo Zobernig, Hermenegildo Anglada Camarasa, Hernando Viñes, Jesus Mari Lazkano, Joaquín Sunyer, Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Peinado, Jordi Colomer, Jorge Galindo, José Caballero, José Guerrero, José Gutiérrez Solana, José Luis Sánchez, José María Sicilia, Juan Barjola, Juan Uslé, Julián Grau Santos, Julian Opie, Julio González, Julio Le Parc, Julio López Hernández, Kimmo Schroderus, Lozano, Lucio Muñoz, Luis Feito, Luis Gordillo, Manolo Valdés, Manuel Ángeles Ortiz, Manuel Mampaso, Manolo Millares, Manuel Rivera, Manuel Viola, Marcel Martí, Martín Chirino, Miquel Barceló, Óscar Domínguez, Pablo Serrano, Patricia Gadea, Prudencio Irazabal, Rafael Canogar, Ramón Zubiaurre, Richard Long, Eusebio Sempere, Richard Serra, Soledad Sevilla, Susana Solano, Valentín Zubiaurre, Vázquez Díaz, Xavier Grau, Zabalaga - Leku, VEGAP, Madrid, 2016.  
© Juan Muñoz Estate, VEGAP, Madrid, 2016.  
© Niki Charitable Art Foundation / ADAGP, Paris, VEGAP, Madrid, 2016.  
© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2016.

### CUBIERTA

Parte superior: Manufactura de Gobelinos, *La rendición de Marsal (detalle)*, 1669-1675.  
Parte inferior: Soledad Sevilla, *Medio Oriente (detalle)*, 1999.

### ISBN

978-84-92543-84-7

### DEPÓSITO LEGAL

M-30673-2020

### AGRADECIMIENTOS

A Charo López Merás, por su apasionada dedicación a la preservación de la Colección.

