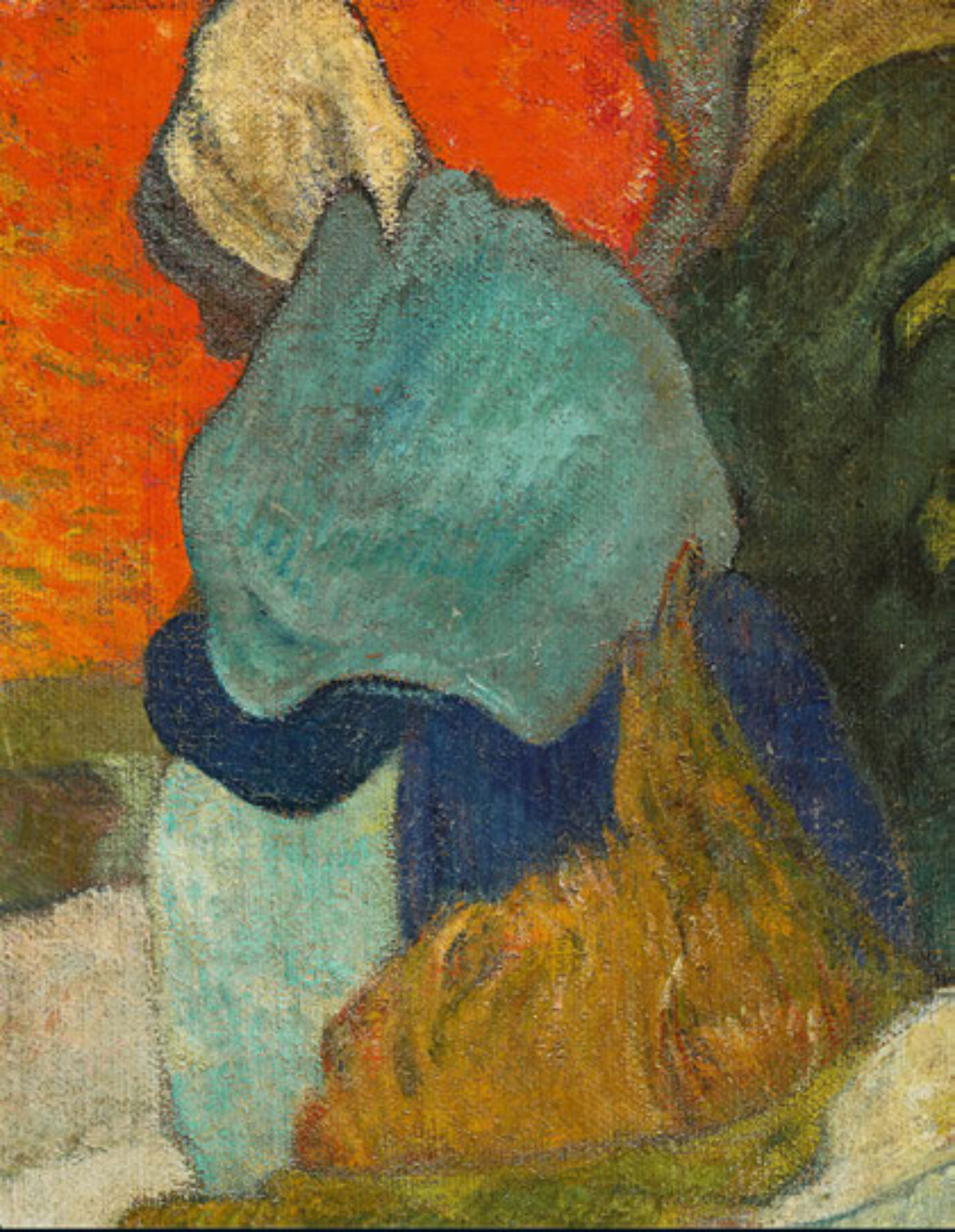


MAESTROS ANTIGUOS Y MODERNOS

En las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Maestros Antiguos y Modernos

En las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Maestros Antiguos y Modernos

En las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Museo de Bellas Artes de Bilbao
2001

Fichas y comentarios
Miriam Alzuri
Santiago Arcediano
Xavier Bray
Alicia Fernández
Ana Galilea
Ana Sánchez-Lassa

Edición
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Bilboko Arte Eder Museoa

Coordinación de la Edición
Ana Galilea

Coordinación Gráfica
Juan José Álvarez

© Sucesión Picasso, Pablo Picasso, VEGAP, Bilbao, 2001.
© 2001 Estate of Francis Bacon, VEGAP, Bilbao.
© Antonio Saura, Sucesión Antonio Saura, VEGAP, España, 2001.
© Para las reproducciones autorizadas, VEGAP, Bilbao, 2001.
© Museo de Bellas Artes de Bilbao
© Del texto, sus autores

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida bajo ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, sin el permiso, por escrito, del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Fotomecánica: Datacolor S. A.
Impresión y encuadernación: Estudios Gráficos Zure S. A.

ISBN: 84-87184-61-8
Depósito Legal:

Presentación

Fruto de la fusión de dos instituciones independientes, el Museo de Bellas Artes, fundado en 1908, y el Museo de Arte Moderno, abierto en 1924, las colecciones del actual Museo de Bellas Artes de Bilbao abarcan un amplio y rico panorama del arte desde la Edad Media hasta nuestros días. Íntimamente comprometido con el proceso de modernización de su ciudad, el Museo, a lo largo de su historia casi centenaria, ha llevado a cabo una doble iniciativa coleccionista: reuniendo ejemplos históricos significativos del arte antiguo y moderno, y, a la vez, dejando testimonio de las manifestaciones artísticas contemporáneas, especialmente en lo que se refiere a la escena artística local, para configurar, así, una poco habitual experiencia del arte que se proyecta al espectador sin rupturas temporales. Este indistinto interés por el pasado y por el presente que compone uno de los rasgos de identidad de sus colecciones, tiene también su reflejo en la arquitectura que las aloja. El Museo se sitúa en el ensanche moderno de la ciudad, en el borde oriental del Parque de Doña Casilda Iturriza, donde se emplazan los dos edificios que componen su actual arquitectura; el primero, marcado por un revivido espíritu neoclásico, fue construido entre 1939 y 1945, y su superficie se amplió a finales de la década de los sesenta con un nuevo pabellón contemporáneo de nítido lenguaje racionalista. Estas distintas edificaciones ofrecen espacios diferenciados para la presentación de las más variadas formas del arte, desde un retablo gótico a una instalación contemporánea. La reciente reforma de las instalaciones ha permitido además de la mejora de los accesos y servicios, establecer un nexo de comunicación eficaz entre las dos arquitecturas existentes a través de una nueva galería acristalada, un auténtico puente entre el arte del pasado y del presente.

La actual publicación presenta un centenar de obras seleccionadas entre las más de 6.000 que conserva el Museo, con las que, creemos, se representa la variedad y calidad de su orientación coleccionista. Esta selección deja también constancia de las variadas formas de adquisición de las obras, y recalca, especialmente, la generosa contribución de las donaciones y legados recibidos de coleccionistas y mecenas particulares, junto a las constantes aportaciones realizadas por las instituciones fundadoras, el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Bizkaia y el Gobierno Vasco.

Con el fin de servir tanto de instrumento útil en la visita al Museo como de ilustración y memoria visual de la naturaleza de sus colecciones, se ha optado por establecer una ordenación cronológica sin marcar diferencias entre disciplinas y escuelas. Un detallado índice al final del libro facilitará la localización puntual de las obras en él recogidas.

La presentación de la colección constituye uno de los pilares del programa de actividades del Museo, por lo que su exposición se encuentra sometida a un constante proceso de actualización tanto en lo que respecta a la selección de obras expuestas como a los propios criterios de ordenación, con el objetivo de alcanzar la mayor visibilidad del conjunto, promover su más experto conocimiento y favorecer el cumplimiento de su misión didáctica.

Sintiéndonos orgullosos por el crecimiento vivido por el Museo a lo largo de su historia, no podemos dejar de reclamar para el futuro un mayor esfuerzo a la hora de intentar cubrir algunas de las lagunas de sus colecciones y, al mismo tiempo, avanzar en el camino de incorporar nuevos y más significativos ejemplos de arte para disfrute y educación de nuestro público.

Miguel Zugaza
Director

Índice

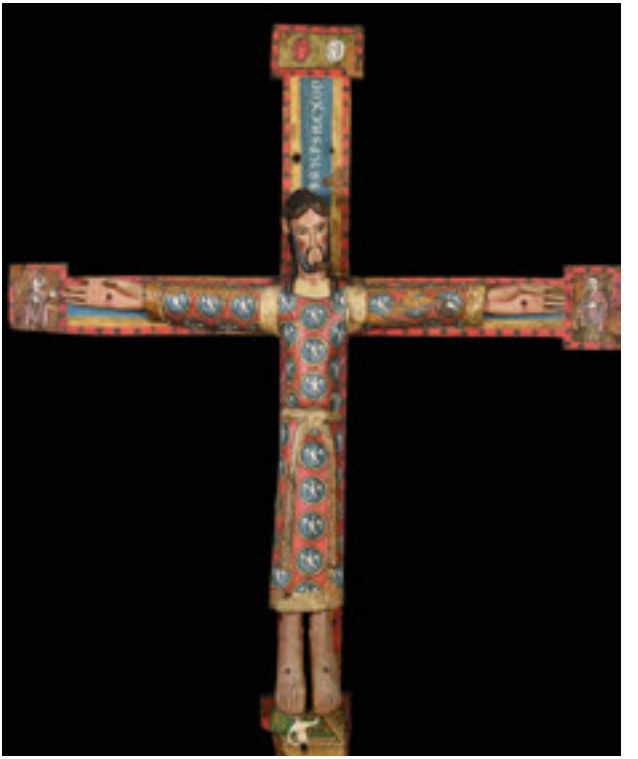
Presentación	7
Colecciones	10
Índice de autores y obras	160

Anónimo catalán

MAJESTAD DE CRISTO EN LA CRUZ,
fines del siglo XII

Madera policromada, 130,5 x 107 x 14,7 cm

Donación del Banco de Bilbao en 1961



En el siglo XII se realizan en Cataluña numerosos crucifijos en madera, escasos en el siglo anterior y de clara influencia oriental. Son de dos tipos: el Cristo Doliente, en sufrimiento, y el Cristo en Majestad o *Maiestas Domini*, como éste, con el crucificado vivo y triunfante en la cruz, omnipotente como Rey de Reyes.

Está vestido con una larga túnica roja o *colobium* de origen sirio, ceñida con un cíngulo anudado y decorada con círculos azules en cuyo interior se ven águilas imperiales. Su color rojo y las águilas simbolizan el poder real según la tradición persa. No lleva corona, luce barba y larga cabellera con raya en medio. Las manos y pies, con dos clavos, presentan las huellas de las heridas con finos hilos de sangre. El rostro evidencia la falta de realismo, no hay dolor ni sufrimiento; la ausencia de sentimientos y el hieratismo tratan de transmitir su soberanía y majestuosidad.

La cruz es plana y patada; es decir, con un ensanchamiento en los extremos. Policromada por ambos lados, ya no es un instrumento de suplicio sino un signo de realeza, un trono triunfante. Lleva el *titulus* o inscripción sobre la cabeza de Cristo que corresponde a la abreviatura del evangelio según San Juan: *Iesus Christus Rex Iudeorum*. En la parte superior aparecen personificados el sol, en rojo, y la luna, en blanco, en referencia al eclipse descrito por Mateo y Lucas. A la derecha está la Virgen María, a la izquierda San Juan y a los pies Adán saliendo del sepulcro, símbolo de la redención del hombre por Jesucristo.

Anónimo catalán
Último tercio del siglo XIII

EL DILUVIO o EL ARCA DE NOÉ
Temple sobre tabla, 108 x 52 cm

DESCENDIMIENTO
Temple sobre tabla, 108 x 51,5 cm

Adquirido en 1959

Las dos tablas pertenecen al baldaquino, o mueble alto sobre el altar, de la iglesia de Santa María de Pessonada, en Pallars Jussá (Lérida). El "Descendimiento" muestra a Cristo acompañado de la Virgen, San Juan, Nicodemus y José de Arimatea que, arrodillado, desclava los pies del Redentor. La cruz, con los bordes sin desbastar, semeja las ramas de un árbol, en clara alusión simbólica al árbol de la vida. Como era propio en la época en que fue realizada se trata de un Cristo de cuatro clavos. En la parte superior se representan dos figuras antropomorfas que simbolizan el Sol y la Luna, y que tienen sus precedentes en el arte visigodo. Completa la escena un ángel, que envía los tres rayos divinos a Cristo. Esta representación tiene su origen en el mundo de la miniatura de la primera mitad del siglo XIII. Su estilo es primitivista, aunque posee cierta riqueza iconográfica, y utiliza la perspectiva jerárquica para diferenciar la importancia de los personajes según su tamaño.

La otra tabla representa la escena del Antiguo Testamento que narra el final del Diluvio Universal cuando Noé abandona su retiro en el arca, tras recibir a la paloma con la rama de olivo. Diversos animales flotan en las aguas, mientras Noé y su mujer, junto a sus tres hijos y a sus mujeres, aparecen en la nave, enmarcados bajo tres vanos. Sus rostros se repiten de manera casi seriada, de forma similar a algunas miniaturas incluidas en Beatos como el de Burgo de Osma, o el de El Escorial, realizado alrededor del año 950. El número de los personajes recuerda la tradición de la Iglesia que otorga al ocho el simbolismo de la resurrección de Cristo, y el número tres de los vanos, así como el de los hijos y sus esposas, se relaciona con el de las tres virtudes, fe, esperanza y caridad. Las dos tablas pertenecen a un momento de transición del románico al gótico.





Pere Nicolau
Valencia, documentado entre 1390 y 1408

RETABLO DE LOS GOZOS DE LA VIRGEN MARÍA, c. 1398

Temple sobre tabla, 259 x 221 cm, máximo

Adquirido en 1934



Se trata del único retablo, casi completo, a falta de la tabla central, que conserva el Museo. Está constituido por banco y cuerpo de tres calles, rodeado de guardapolvo con figuras de ángeles. En cada una de las escenas conservadas se representa uno de los *Septem Gandia Spiritualia*, es decir, los *Siete Gozos Espirituales*: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Dormición de María.

Es un excelente ejemplo del *estilo gótico internacional*, que surge a fines del siglo XIV en la corte de Avignon, como una síntesis del arte francés y del italiano, sobre todo de Siena. Toma de Francia el gusto por el realismo, la representación de la naturaleza y los tonos brillantes; y de Italia la belleza idealizada y el sentimiento humano.

Está atribuido a Pere Nicolau, pintor de la escuela valenciana de fines del siglo XIV y comienzos del siglo XV, relacionado con el germánico Marzal de Sax. Por la temática y el estilo este retablo se puede comparar con otros salidos del propio taller de Nicolau, como el de Sarrión, de 1404, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia; el de Albentosa (Teruel), desaparecido en la Guerra Civil; y el de la Santa Cruz de Moya (Cuenca), parcialmente destruido.

La policromía del conjunto del retablo observa un predominio de los tonos cálidos y las composiciones tienden a la simetría y a la compensación de las masas. El espíritu narrativo y anecdótico de las escenas se enriquece por un esmerado gusto por los detalles, así las figuras son estilizadas y elegantes, y algunas están realzadas con una lujosa indumentaria que nos permite hacer un seguimiento de la moda de la época.

Anónimo italiano

CRISTO ATADO A LA COLUMNA y PIEDAD, c. 1350-1360

Temple sobre lienzo, 84,8 x 125,5 cm

Adquirido en 1959

Atribuida anteriormente al artista español llamado Maestro de Horcajo, esta magnífica obra pertenece a un autor de poderosa personalidad, muy próximo a la estética del *Trecento* italiano. La pintura representa dos episodios de la Pasión de Cristo separados por una franja decorada con rosetas: "Cristo atado a la columna" y "Piedad". Ambas escenas están bordeadas por bandas decorativas, simulando marcos; la superior incluye una inscripción con caracteres góticos que alude a los episodios representados. El artista apenas da importancia a los fondos oscuros y poco elaborados; de este modo, fijamos nuestra atención sólo en las figuras silueteadas mediante un dibujo firme y preciso.

"Cristo atado a la columna" trata el tema de la *flagelación*, que alcanzó gran difusión en el Medioevo y que a partir del siglo XIV adquiere mayor dramatismo. Cristo, arrodillado y atado a una fina columna, mira al espectador con cierta serenidad. La palidez de su cuerpo desnudo, apenas cubierto por un paño de pureza, destaca sobre el azul oscuro.

Por su parte, sobre un paisaje montañoso, la "Piedad" muestra a la Virgen sentada con el cuerpo de Cristo muerto sobre sus rodillas. Está vestida con un manto azul, símbolo de pureza. Cristo, nimbado y con corona de espinas, presenta su cuerpo rígido con las rodillas dobladas. La iconografía de esta escena sigue los modelos imperantes en el siglo XIV, como la *Pietá* del Museo del Duomo de Salerno. La delicadeza del sombreado, la monumentalidad y el esquematismo definen a este artista formado dentro de la corriente trecentista italiana, muy influido por la tradición que había iniciado un pintor cuya personalidad abrió nuevas puertas al arte de la pintura: Giotto.





Anónimo francés
VIRGEN CON EL NIÑO, siglo XIV
Piedra policromada, 118 x 33 x 25 cm
Adquirido en 1956

El Museo posee con el tema de "La Virgen con el Niño" otras tres esculturas góticas de procedencia francesa, siendo ésta la única esculpida en piedra. El tema, muy desarro llado en toda Europa, tuvo gran repercusión en Francia donde aparecieron las primeras imágenes talladas en piedra en los parteluces de las catedrales durante la primera mitad del siglo XIII; este prototipo se inicia en la fachada occidental de Notre-Dame de París, hoy desaparecida.

La Virgen sujeta al Niño con su brazo izquierdo y mira hacia el frente con expresión algo distante y melancólica. En su mano derecha tiene un racimo de uvas, símbolo de salvación pero también del sacrificio de Cristo que ofrece su sangre como uva prensada; el Niño alarga su diestra hacia la fruta mientras con la izquierda sujeta la esfera del orbe. La Virgen lleva corona y un velo corto que deja ver sus cabellos rizados como los del Niño; muestra su pie derecho bajo la sencilla túnica en una postura similar a las pequeñas figuras de marfil, como la de la Sainte-Chapelle.

Aunque la indumentaria de las dos figuras es la habitual de las representaciones marianas del siglo XIII, el manto de María, sin embargo, corresponde al siglo XIV por su novedosa disposición sobre sus hombros y recogido a ambos lados de la cintura. Esta característica del manto, su elegante figura y la utilización de la piedra, la relacionan con otras imágenes de la Borgoña francesa, como la de la catedral de Sens.

Maestro de Retascón
Aragón, primera mitad del siglo XV
SALVATOR MUNDI, c. 1425-1440
Temple sobre tabla, 166,5 x 84,3 cm
Donación de don Antonio Plasencia en 1935



Jesús, en actitud de bendecir y mostrando el Libro Sagrado, aparece sentado en un trono de arquitectura gótica, rematado en pináculos. Apoya sus pies sobre la esfera terrestre, en forma de globo, donde se muestran los tres continentes hasta esa fecha conocidos, con inscripciones que los identifican como "OROPA", "AFRICA" y "ASIA".

Bajo el trono también se encuentran, a modo de donantes, dos adolescentes arrodillados, y un numeroso grupo de serafines encarnados. El fondo superior es dorado, y está decorado con finos esgrafiados trabajados a punzón.

Este Salvator guarda semejanzas con las figuras de Cristo y de San Juan Bautista del retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Retascón (Zaragoza), y por ello se atribuye al pintor, todavía Anónimo, conocido con el apelativo de Maestro de Retascón, que estuvo activo en la región aragonesa en la primera mitad del siglo XV. Con innegables influencias de la región valenciana, al Maestro de Retascón se le considera el pintor más importante del círculo internacional aragonés de influjo valenciano.

Hans Memling (copia de)
Seligenstadt, Alemania, c. 1435/1440-Brujas, Bélgica, 1494
LA PIEDAD, fines del siglo XV
Óleo sobre roble, 31 x 21 cm
Legado por don Laureano de Jado en 1927



Esta representación de "La Piedad" o "Virgen y Cristo de Piedad" resulta inusual por la posición de Cristo muerto en brazos de su madre. Lo más frecuente es que la figura inerme de Cristo aparezca yacente sobre los brazos o las rodillas de la Virgen; pero aquí, Jesús permanece erguido, sostenido ligeramente por la madre sobre un sudario blanco. A ambos lados, en el fondo dorado y a escala reducida, se ven varios personajes: Caifás, Anás, San Pedro, la sirvienta de Caifás y uno de los verdugos a la izquierda; Pilatos y Herodes a la derecha. También vemos algunos símbolos de la Pasión o *Arma Christi*, como la columna, el látigo, la bolsa con los treinta denarios, la lanza o los clavos.La obra, considerada desde 1969 como "copia de Hans Memling" por su estilo y composición, puede derivar de un original perdido de Roger van der Weyden. Existen diversas versiones memlinianas de este tema entre las que destacan la de la National Gallery of Victoria de Melbourne, atribuida a Memling, la de la Capilla Real de Granada y otra en una colección particular de Roma, muy fiel a la del Museo de Bilbao. Según las últimas investigaciones, tanto esta versión como la de la Capilla Real de Granada fueron realizadas por un artista flamenco asentado en España, algo habitual dadas las fluidas relaciones artísticas y comerciales entre Flandes y España. La obra, que posee un carácter casi de miniatura, refleja la magnífica técnica de los pintores primitivos flamencos en la época de esplendor de los "libros de horas".

Bartolomé Bermejo
Segunda mitad del siglo XV

LA FLAGELACIÓN DE SANTA ENGRACIA,
c. 1474-1478

Óleo sobre tabla, 92,5 x 52 cm

Adquirido en 1962



La escena representa "La flagelación de Santa Engracia", hija de un noble portugués, que sufrió martirio en el año 304 por orden del procónsul romano Daciano, que aparece a la izquierda de la composición. Murió en Zaragoza, paso obligado en el viaje que realizaba para conocer a su prometido el Duque de Rousillón.

Se trata de una obra de alta calidad técnica, del gran artista hispanoflamenco Bartolomé Bermejo, el más insigne de todos los primitivos españoles. Nacido en Córdoba, estuvo en Flandes, donde aprendió la técnica de las veladuras, y viajó a Italia para completar su formación. Trabajó en su tierra natal y en otras regiones como Levante, Cataluña y Aragón, por lo que también se le ha calificado como el pintor nómada por excelencia.

Su estilo denota gran precisión y cierto gusto por plasmar la realidad, patente en esta tabla en la sangre que mana del costado de la santa, o en la calidad de los tejidos como el terciopelo de la falda. También se recrea en detalles como las piezas de orfebrería, o el complicado tocado que se sujeta mediante una banda de gasa transparente ceñida a la barbilla. La maestría de Bermejo está presente en el tratamiento de la perspectiva y de la luz, que llega a través de dos vanos en el fondo, y que emana, potente, del torso desnudo de la mártir en el primer término.

Pertenece a un retablo del cual se han identificado casi todas las escenas, diseminadas hoy en varios Museos, como el de la colegial de Daroca (Zaragoza), localidad para la que se encargó el conjunto, el Museo de Bellas Artes de San Diego (California), y el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston (Massachusetts), que conserva la espléndida tabla central con la titular entronizada.

Diego de la Cruz
Burgos, activo entre 1480 y 1500
CRISTO DE PIEDAD, c. 1485
Óleo sobre tabla, 84,5 x 71 cm
Adquirido en 1959

Procedente de la iglesia de Torre de los Molinos (Palencia), esta pintura muestra una potente representación de Cristo en la que el pintor concede importancia a la figura humana, caracterizada por una melancolía que parece envolver el rostro y por el incisivo realismo de la cabeza. El torso desnudo, en rigurosa frontalidad, se recorta sobre el fondo de la capa roja de terciopelo, que se sujeta con un hermoso broche de orfebrería. El pintor se interesa por la calidad táctil, el estudio de la anatomía, la expresión del rostro y la utilización de ricos fondos de gofrado, con decoración vegetal en ligero relieve. Tras la cabeza del Salvador ondea una filacteria con caracteres góticos donde se lee: "EGO SUM VIA VERITAS ET VITA", una llamada a la imitación de Cristo cuya resurrección es la esperanza de la vida eterna. Se puede comparar con algunas pinturas de Dieric Bouts, en concreto con la figura de Cristo de la escena de la Resurrección del "Tríptico del Descendimiento", conservado en la Capilla Real de Granada.

Su autor es Diego de la Cruz, uno de los artistas más representativos del estilo hispanoflamenco, del que sólo se conoce una obra firmada, el "Cristo de Piedad entre la Virgen y San Juan", que pertenecía a la colección Bonova de Barcelona, y que hoy se encuentra en el Museo del Prado, al ser adquirida con fondos del Legado Villaescusa. Su estilo se va hispanizando progresivamente, abandonando en sus últimas obras la suavidad de los paisajes que se veían en sus primeras pinturas de corte más flamenco. A la vez, va endureciendo la caracterización y los rasgos de los tipos humanos, lo que es propio del arte hispano de la época.



Berthomeu Baró
Valencia, documentado entre 1468 y 1479
VIRGEN CON EL NIÑO, ÁNGELES
Y FAMILIA DE DONANTES, c. 1470
Óleo sobre tabla, 156 x 129 cm
Adquirido en 1959



Al parecer esta obra fue realizada para la localidad levantina de Burjasot (Valencia). La Virgen María aparece en posición erguida con el Niño Jesús en su brazo derecho, delante de un trono arquitectónico en piedra, con venera agallonada, típicamente italiano. El Niño tiene un pajarillo en su diestra, símbolo del alma redimida. Ambos están flanqueados por dos ángeles. En clara perspectiva jerárquica, a los pies de Nuestra Señora, se encuentran arrodillados los donantes y sus hijos, suplicando la intercesión de la Virgen y el Niño en sus necesidades espirituales y temporales.

Es el único ejemplo del conjunto medieval conservado en el Museo que presenta la firma del artista, Berthomeu Baró, del cual se tienen escasas referencias documentales.

Esta singular tabla, fechable hacia 1470 y considerada como arte de transición, pertenece a un período de Baró donde predomina la influencia italiana, sobre todo la de Piero della Francesca, aunque todavía perduran elementos de tradición hispanoflamenca y por ello el resultado es algo ecléctico. Italiana es la organización monumental de las grandes figuras, en especial la de la Virgen, frente a la de los ángeles que nos recuerdan a lo flamenco. Conserva ciertas reminiscencias góticas, evidentes en la composición y la perspectiva jerárquica, y por otro lado incorpora elementos más avanzados como el trono con arco de medio punto que señala ya a la nueva arquitectura italiana y que nos introduce en las obras del renacimiento.

Maestro de San Nicolás
Burgos, activo entre 1465 y 1490/1500

LA PREDICACIÓN DEL APÓSTOL SAN JUAN, c. 1475

Óleo sobre nogal, 189, 5 x 123 cm

Donación de doña Mercedes Basabe, viuda de Taramona, en 1943



El Museo conserva un conjunto de tres tablas que formaron parte de un retablo dedicado a San Juan apóstol y evangelista atribuidas al Maestro de San Nicolás.

Bajo este apelativo se esconde la personalidad de un pintor de la escuela burgalesa, de la segunda mitad del siglo XV, que se encargó de hispanizar las fórmulas flamencas en tierras castellanas. Recientemente se ha intentado identificar a este maestro con el pintor Diego del Corral, documentado en Oña (Burgos) desde 1466.

Los temas transcurren indistintamente al aire libre o en interiores. Así por ejemplo es muy bello el paisaje en el que se sitúa la *resurrección*, o los elementos arquitectónicos de las otras dos escenas. Hay un intento de captar la tercera dimensión, pretendiendo una búsqueda de profundidad a través del modelado intenso en las caras, de los pliegues abultados en los ropajes y del pavimento, convergente hacia el fondo en el suelo.

En estas obras se advierte la facilidad del artista para reflejar en rostros y actitudes el sentimiento interior de los personajes. A veces tiende al decorativismo, tanto en las arquitecturas como en las indumentarias y aderezos. También concede importancia al lenguaje gestual de las manos y gusta de composiciones abigarradas con numerosos personajes, lo que en ocasiones le lleva a colocar a alguno de ellos de espaldas al espectador.

En la escena de la *predicación* es interesante la indumentaria por la innovación que presentan los escotes trapezoidales en los vestidos femeninos como precedentes de los grandes escotes cuadrados que solían representarse sobre todo a partir de los años 80 de la decimoquinta centuria, lo que parece confirmar la fecha de 1475 para la realización de estas pinturas.

Maestro de San Nicolás
Burgos, activo entre 1465 y 1490/1500

LA RESURRECCIÓN DE DRUSIANA, c. 1475

Óleo sobre nogal, 189,2 x 122,5 cm

Donación de doña Mercedes Basabe, viuda de Taramona, en 1943



Maestro de San Nicolás
Burgos, activo entre 1465 y 1490/1500

EL APÓSTOL SAN JUAN Y LA COPA ENVENENADA, c. 1475

Óleo sobre nogal, 192 x 107 cm

Donación de doña Mercedes Basabe, viuda de Taramona, en 1943



Manises, Valencia

TARRO DE FARMACIA, c. 1375

Cerámica de reflejo metálico, 33 cm alt.;
12,5 cm diámetro boca; 11,5 cm diámetro pie

Adquirido en 1961



Entre los fondos del Museo destaca una colección de dieciséis cerámicas de los siglos XIV, XV y XVI, procedentes en su mayoría de Manises, en Valencia. Están realizadas en la compleja técnica de reflejo metálico. La pieza de arcilla purificada, tras un secado lento para evitar resquebrajaduras, recibía una primera cocción. A continuación se aplicaba el barniz blanco y la decoración en azul de cobalto, unas veces bajo el barniz y otras sobre él, cociéndose nuevamente. El proceso se completaba con la aplicación del dorado y la tercera cochura. El conjunto está formado por diez grandes platos, de los cuales dos son de los denominados *braseros,* y seis tarros de farmacia.

El que ahora se analiza es uno de éstos últimos, decorado en dorado y azul pálido, de conservación impecable. Este bote, de suave perfil, es un ejemplar antiguo dentro de la producción de loza dorada valenciana, que según la documentación escrita se inició en Manises a partir de 1226. Nos inclinamos a fecharlo en el último cuarto del siglo XIV, y determinados detalles estilísticos permiten comparar esta pieza con los hallazgos de un taller descubierto en 1996 en Paterna, a escasa distancia de Manises. El azul cobalto se presenta muy diluido y probablemente se aplicó sobre el esmalte. También se encuentra esmaltado en el interior. Su ornamentación se divide en bandas, presentando sobre el cuerpo ancha faja de *sebqa* encerrando piñas en su interior. El tema de la *sebqa* procede de las decoraciones arquitectónicas realizadas en madera y yeso, y es frecuente desde la época almohade. También aparece, entre otros, en algunos ejemplares de cerámica nazarí; como el *vaso de la Alhambra* denominado de Hornos, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid.

Manises, Valencia
PLATO BRASERO, c. 1460-1470
Cerámica de reflejo metálico, 47,5 cm diámetro
Adquirido en 1961



Se trata de un plato de los llamados *brasero* o *bací* por su forma; es decir, de labio plano, perfil troncocónico bajo y base completamente llana. La decoración de esta singular pieza es en azul denso y dorado cobrizo. Presenta, en una especie de *horror vacui,* elementos vegetales denominados *atauriques,* y por tanto inspirados en el *acanto* clásico, junto a *rosas góticas,* y *piñas en reserva*. En el centro aparece un emblema con un águila sobre un conejo, armas que podrían atribuirse, con cierta prudencia, a la localidad de Corella (Navarra). En algunas pinturas góticas, a veces, aparecen representadas cerámicas con estas decoraciones. Por el tipo de ornamentación se puede precisar su cronología en la década de 1460-1470.

Anónimo alemán

LA DORMICIÓN DE LA VIRGEN,
fines del siglo XV

Bajorrelieve tallado en madera de tilo,
106,5 x 100 x 4 cm

Adquirido en 1996



Se trata de un bajorrelieve sin policromar, técnica desarrollada durante la época en el norte de Europa. La escena representa la muerte o dormición de la Virgen que es un tema muy frecuente en la época medieval. La Virgen aparece en su lecho rodeada por los doce apóstoles mientras San Juan toma una de sus manos. Algunas figuras, a pesar de estar imbuidas por cierto hieratismo, muestran expresiones de dolor ante el drama de la muerte de María. Todos los personajes presentan un canon muy alargado y forman una composición abigarrada que ocupa todo el espacio. El conjunto se enmarca en una estilizada estructura gótica. El autor, muy próximo al escultor del norte de Suabia, Tilman Riemenschneider, activo desde 1485 hasta mediados de 1520, se inspira en una estampa sobre el mismo tema, de finales del gótico, del grabador alemán Martin Schongauer. Esto indica la gran influencia y enorme difusión que ejercieron los grabados sobre las artes plásticas europeas de los últimos años del siglo XV y primeros del XVI.

El escultor hace alarde de una gran maestría en la talla de algunos elementos, como los cabellos de las figuras y los plegados de las telas al estilo de la escultura germana de esta época. Destacan el virtuosismo y la finura alcanzados en algunos detalles, como la cadena del incensario o los dedos de las manos. También es evidente la delicadeza con la que trabaja los rostros de las figuras consiguiendo, con el pulido final de toda la obra, un efecto de gran belleza y armonía.

Michel Erhart
Alemania, c. 1444/1448-después de 1522
SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO,
c. 1485-1490
Madera policromada, 151 x 43 x 30 cm
Adquirido en 1957



Esta escultura, en madera policromada y dorada, es significativa en la colección del Museo por su excepcional calidad artística. Está atribuida al escultor Michel Erhart, uno de los artistas germánicos más sobresalientes de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI. De su taller en Ulm salieron obras de gran belleza no muy abundantes en España.

La obra muestra a Santa Ana con la Virgen María y el Niño Jesús, también denominada "Santa Ana Triple", y rinde homenaje a la santa patrona de los carpinteros, ebanistas y artesanos de la madera. La veneración de Santa Ana no se difunde hasta el siglo XIV y está relacionada con la doctrina de la Inmaculada Concepción defendida por los franciscanos. El tema, que tuvo mucha repercusión en la región germana de Suabia, responde al deseo popular de ver más próximos a su propia realidad a los personajes sagrados.

En las primeras representaciones figuraba Santa Ana con la Virgen Niña sobre sus rodillas y Jesús sentado a su vez sobre las de su madre. Posteriormente se desarrolla la del tipo que nos ocupa con la santa en pie, sujetando al Niño y la Virgen en cada uno de sus brazos. La Virgen porta en sus manos el libro abierto de las Sagradas Escrituras que enlaza con el tema, también característico de la escultura de fines de la Edad Media de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen; a su vez, el Niño desnudo sujeta el "orbe" o globo terráqueo mientras imparte la bendición.

Jan Gossaert, llamado "Mabuse"
Maubeuge-Le Hainaut, Francia, c. 1478-
Middelburg, Holanda, 1532

LA SAGRADA FAMILIA, c. 1525-1530

Óleo sobre roble, 56 x 42 cm

Adquirido en 1940



Jan Gossaert, llamado también "Mabuse" por el nombre de su ciudad natal, Maubeuge, es uno de los pintores flamencos más innovadores del siglo XVI. Aunque probablemente se formó en Brujas, comenzó su carrera en Amberes en 1503. Es el primer artista de los Países Bajos cuyo viaje a Roma, acompañando a Felipe de Borgoña en 1508, está documentado. Como a tantos pintores de origen nórdico, a Gossaert también le impactó el arte del renacimiento italiano y a su regreso incorporó a su formación flamenca lo aprendido en Italia conjugando el interés por la figura humana, el suave claroscuro y los elementos arquitectónicos con la exquisitez técnica y el gusto por los detalles. Asimismo, también por influencia italiana, es el primer pintor flamenco que representa asuntos mitológicos y concede especial importancia al desnudo.

La escena muestra a la Virgen, tocada con un velo transparente de minuciosos plegados, que acoge en sus brazos a un Niño Jesús de aspecto robusto, casi escultórico, al que ofrece una flor. La figura de San José aparece en la penumbra, en un segundo plano, mientras una arquitectura renacentista ocupa el fondo. Esta composición, cuyas figuras forman un círculo casi completo, refleja una tendencia a llenar todo el espacio. El pintor trabaja con precisión los detalles mediante un dibujo perfectamente definido y una técnica elaborada y esmaltada con la que recrea las distintas calidades. Interesa comparar esta escena con "La Virgen con el Niño", del mismo artista, en el Museo del Prado, cuyas figuras, aunque en distinta posición, son muy semejantes.

Ambrosius Benson
Lombardía, Italia, antes de 1500-
Brujas, Bélgica, 1550

PIEDAD AL PIE DE LA CRUZ
(fragmento), c. 1530

Óleo sobre roble, 68 x 88 cm

Donación de don Antonio Plasencia en 1935



Nos encontramos ante una de las obras maestras de la colección de pintura flamenca del Museo. Se trata de una "Piedad" que, lamentablemente, fue mutilada en su parte inferior, por lo que su formato original sería vertical y no horizontal como es en la actualidad. En ella vemos a San Juan acogiendo el cuerpo de Cristo muerto, mientras María Magdalena besa una de las llagas del Redentor y la Virgen reza con devoción. Las figuras son elegantes y delicadas, a pesar del dramatismo del momento, y están dotadas de una monumentalidad y un *sfumato* más próximos a la estética italiana que a la flamenca. La escena, envuelta en una atmósfera de quietud no exenta de cierto misterio, refleja equilibrio en la composición y riqueza cromática en la sabia combinación de tonos cálidos y fríos.

En un segundo plano, a la derecha, se desarrolla la escena del "Entierro de Cristo", para la que Benson retoma la iconografía de un grabado de la "Pequeña Pasión" de Alberto Durero. Al fondo, a los pies de unas montañas azuladas, aparece la ciudad de Jerusalén con arquitecturas de estilo nórdico.

Pintor de origen italiano, Ambrosius Benson fue discípulo de Gerard David, uno de los máximos representantes de la escuela de Brujas. Su obra, de temática religiosa fundamentalmente, toma de su maestro los modelos, la composición y el suave claroscuro de los volúmenes. A pesar de los rasgos italianizantes que observamos en su producción, Benson es un ejemplo de la pervivencia del gusto flamenco más tradicional.

Quentin Metsys (atribuido a)
Lovaina, Bélgica, 1466-
Amberes, Bélgica, 1530

LOS CAMBISTAS,
primer cuarto del siglo XVI

Óleo sobre roble, 124 x 95,5 cm

Legado por don Laureano de Jado en 1927

La pintura está atribuida a Quentin Metsys o Massys, uno de los pintores flamencos más destacados del siglo XVI y uno de los primeros que manifestó la influencia italiana en la pintura flamenca. El artista, formado junto a pintores de tradición goticista, se estableció en Amberes a finales del siglo XV. Su arte resulta muy personal con una armoniosa unidad entre el espíritu flamenco y el renacimiento italiano sintiéndose atraído, sobre todo, por la figura de Leonardo da Vinci.

La escena representa a dos personajes masculinos sentados en una mesa en el interior de una habitación; el que escribe puede ser el recaudador o tesorero de la ciudad que lleva las cuentas municipales. Sobre la mesa y en el estante de la pared se muestran pintados con minuciosidad los objetos característicos de este tipo de representaciones, como las monedas o la palmatoria con la vela. Este tema es muy común a mediados del siglo XVI junto con otras variantes que presentan a banqueros, prestamistas, usureros o recaudadores de impuestos, todos ellos representantes de nuevas profesiones que adquieren protagonismo ante el desarrollo de una incipiente sociedad burguesa.

Metsys es pionero en este tipo de representaciones con su obra "El banquero y su esposa", de 1514, hoy en el Museo del Louvre. También otros pintores, como Marinus Van Reymerswaele, tratan este tema en su repertorio. De "Los cambistas" se conservan numerosas versiones similares, no todas atribuidas a Metsys. En ellas se introducen algunas variantes, como el rostro del personaje que señala las monedas que a veces aparece con una mueca distorsionada, en actitud crítica a la avaricia, clara influencia de las figuras caricaturescas de Leonardo.



Jan Mandijn (o Mandyn)
Haarlem, Holanda, 1502-
Amberes, Bélgica, 1560

FESTÍN BURLESCO, c. 1550

Óleo sobre roble, 98,5 x 147 cm

Legado por don Laureano de Jado en 1927



Destaca esta pintura por su originalidad y por ser la única dentro del género burlesco que posee el Museo. Representa un caótico banquete, una boda de campesinos en tono satírico. La escena, repleta de anécdotas, transcurre en un interior modesto. Los personajes se sientan a un solo lado de las mesas, según la costumbre medieval, y utilizan mesas separadas dado el rango y la dignidad de los invitados. Aunque las fuentes son numerosas, resulta difícil interpretar la diversidad de símbolos que aparecen en esta pintura. En el centro la novia, gruesa y desaliñada, hace un gesto con los dedos índice y corazón que puede significar necedad o falta de juicio. Lleva una corona de cucharas de palo, símbolo de glotonería y gula, y cáscaras de huevo, alusiones a la estulticia y la lujuria. Sobre ella se ve una corona, similar a la de "Las Bodas de Caná" de El Bosco, y un cascabel, que hace referencia a la necedad. Está rodeada de personajes caricaturescos o monstruosos, como el enano del primer plano, con pies en vez de manos, o la mujer jorobada con una lechuza, que significa estupidez, locura y miedo a la luz. El tema refleja la literatura desarrollada a partir de la Edad Media en los Países Bajos, en la que la clase campesina era objeto de burlas y sátiras. En el siglo XVI el término *campesino* era sinónimo de *necio* y estas obras, muy abundantes en la pintura flamenca, sirven para representar acciones reprobables desde el punto de vista social o moral.

Un número de inventario antiguo que aparece sobre la pintura, nos ha permitido descubrir a uno de los primeros propietarios de esta obra, el marqués de Leganés, lo que nos da idea de la categoría de la misma, ya que su colección era una de las más importantes del siglo XVII y el haber estado atribuida a El Bosco refleja la alta estima que se tenía de ella.

Jan Mandijn se estableció antes de 1530 en Amberes, donde residió hasta su muerte. Se caracteriza por pintar temas burlescos o grotescos en los que da rienda suelta a su ingenio y fantasía. Junto con Peter Huys, adquirió fama con un estilo semejante a El Bosco.



Hans Vredeman de Vries
Leeuwarden, Holanda, c. 1526-La Haya, 1604
ARQUITECTURA FANTÁSTICA CON PERSONAJES, 1568
Óleo sobre roble, 84,5 x 118,5 cm
Adquirido en 1989

La obra representa una escena característica de la pintura de perspectiva arquitectónica que, junto con los temas de interiores y exteriores de iglesias, tuvo gran difusión en la época. Mediante la disposición de diversas galerías porticadas, con bellas columnas de mármol, el artista realiza un interesante estudio de perspectiva y una detallada descripción de elementos de arquitectura. El tipo de construcción recuerda a algunas edificaciones del norte de Italia, en concreto la parte izquierda evoca la Basílica de Palladio en Vicenza o la Biblioteca de Sansovino en la Plaza de San Marcos de Venecia.

Las figuras cortesanas, de estilo manierista, visten de manera elegante; con su presencia relajada y distendida animan la composición, incluso algunas parejas muestran actitudes galantes. Al fondo aparece un cuidado jardín a la italiana con pequeños árboles recortados. Vredeman de Vries fue uno de los primeros pintores especializado en la representación de estos temas. Familiarizado con el tratado de Serlio, llegó a publicar un libro sobre el estudio de la perspectiva. Comenzó su formación en Leeuwarden y Kampen, y después se trasladó a Malinas y Amberes donde, en 1549, trabaja en la decoración de la entrada de Carlos V en la ciudad, como tantos otros artistas. A lo largo de su vida realiza distintos viajes, y entre 1596 y 1598 se le encuentra en la corte de Rodolfo II en Praga, donde presenta al emperador varios proyectos. En 1601 reside en La Haya. Esta pintura mantiene relación con otra muy similar, conservada en el Hunterian Museum and Gallery de Glasgow, de su hijo Paul, quien repitió los temas ideados por su padre. Existe una obra sobre lienzo del pintor Matías Ximeno, activo entre 1639 y 1656, en la que se muestra este mismo escenario con personajes diferentes que representan el tema de "Jesús expulsando a los mercaderes del templo".

Martin de Vos
Amberes, Bélgica, 1532-1603
EL RAPTO DE EUROPA, c. 1590
Óleo sobre roble, 133,7 x 174,5 cm
Donación de don Horacio Echevarrieta en 1919



Esta pintura es una de las escasas obras de tema mitológico que posee el Museo. La obra, una de las mejores de Vos, está basada en "Las Metamorfosis" de Ovidio (v. 833-875) y narra el rapto de Europa, hija del rey de Sidón, por el dios Júpiter transformado en toro. En un segundo plano transcurre la escena en la que Europa juega en la orilla de la playa con sus compañeras mientras Mercurio planea en el cielo rodeado de amorcillos, uno de los cuales sostiene en sus manos los rayos de Júpiter.

Martin de Vos, en plena madurez de su estilo, se inspiró en una composición, de mayor dramatismo, realizada por Tiziano en 1562, que se conserva en el Stewart Gardner Museum de Boston. Pero, a diferencia del maestro veneciano, Vos confiere mayor importancia a los fondos y elementos anecdóticos. El pintor demuestra su habilidad en la representación del desnudo femenino, de generosa anatomía según el gusto de la época, modelado con un *sfumato* impecable. La luz surge de las carnaciones del cuerpo de Europa a través de suaves veladuras. La túnica amarilla y el paño rojo ondulante al viento proporcionan interesantes efectos de color y movimiento a la composición. En definitiva, supone una síntesis del estilo italiano con el refinamiento flamenco.

Probablemente Martin de Vos inició su carrera en el taller de su padre Pieter de Vos y viajó a Roma hacia 1552 acompañando a Pieter Brueghel "El viejo". Se estableció durante un tiempo en Venecia, en el taller de Tintoretto, como especialista en pintura de paisajes. Instalado en Amberes, en 1556, realizó retablos para iglesias de la ciudad destruidos durante las guerras de religión.

Antonio Moro (Anthonis van Dashort)
Utrecht, Holanda, c. 1516/1520-
Amberes, Bélgica, 1576/1577

RETRATO DE FELIPE II, c. 1549-1550

Óleo sobre roble, 107,5 x 83,3 cm

Adquirido en 1992



Nos encontramos ante uno de los más sobresalientes retratos de Felipe II pintado por Anthonis Mor, llamado en España Antonio Moro. Nació en Utrecht donde tuvo como maestro al pintor italianizante Jan van Scorel, estableciéndose poco después en Amberes. Protegido por el cardenal Granvela, es introducido en la corte de Bruselas en 1549. Fue pintor de corte de María de Hungría y de su sobrino Felipe II. En España, en contacto con la rigurosa etiqueta de los Austria, desarrolló las claves de su inigualable maestría en el género del retrato, llegando a ser el retratista más famoso de su tiempo. También influyó notablemente en su discípulo Alonso Sánchez Coello, quien realizó algunos magníficos retratos, como el de doña Juana de Portugal conservado en la colección de nuestro Museo. Esta obra retrata a Felipe (1527-1598) cuando aún era príncipe antes de heredar el trono tras la abdicación de su padre Carlos V en 1556. Hay tres ocasiones en las que Moro pudo pintar al futuro monarca, entre 1549 y 1555. Lo más probable es que lo pintase entre abril de 1549 y mayo de 1550, cuando inició su contacto con la corte de los Habsburgo y tal vez coincidió con el príncipe al realizar éste un viaje a los Países Bajos a instancias de su padre el emperador. Felipe tendría entonces veintidós años de edad.

El príncipe aparece vestido con un rico traje del que asoman las mangas acuchilladas de seda; lleva en el cuello el Toisón de Oro y a la cintura una lujosa espada. Apoya su mano derecha sobre una mesa cubierta con un tejido cuyo color se proyecta hacia nosotros. La vestimenta negra y el fondo neutro, muy oscuro, hacen que se destaque su rostro pintado con sutiles veladuras, según la tradición flamenca. Felipe, aparece como un aristócrata y distinguido joven y se dirige al espectador con una mirada incisiva y un tanto inquietante. Moro destaca por captar en sus retratos la psicología de los personajes representados pero sobre todo, porque logra transmitir la sensación de vida como ningún artista. La inscripción que presenta, con el nombre del artista, es posterior a la fecha de realización de la obra.

Alonso Sánchez Coello
Benifairó de les Valls, Valencia,
1531 ó 1532-Madrid, 1588

DOÑA JUANA,
PRINCESA DE PORTUGAL, c. 1557

Óleo sobre lienzo, 116 x 93,5 cm

Adquirido en 1990

En este retrato se representa a doña Juana de Austria, conocida como Juana, princesa de Portugal (1535-1573) y regente de España durante la ausencia de su hermano el rey Felipe II. Fundó en Madrid el monasterio de las Descalzas Reales y fue la única mujer jesuita de la historia.

Su autor, Alonso Sánchez Coello, se formó en Flandes donde tuvo, entre los años 1550 y 1554 un maestro excepcional, el gran retratista Antonio Moro. Además de realizar algunas pinturas de tipo religioso, fue sobre todo pintor de retratos. A partir de 1555 trabaja en España y se le puede considerar el fundador de la escuela de los retratistas de la corte de Felipe II, que tuvo continuidad durante el reinado de Felipe III, siendo su seguidor más importante el vallisoletano Juan Pantoja de la Cruz, del cual el Museo posee el "Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya".

De los retratos que hizo Sánchez Coello de doña Juana se conocen al menos tres versiones diferentes, la del Kunsthistorisches Museum de Viena, de 1557, depositada en la Porträtgalerie Schloss Ambras, en Innsbruck, que la representa de cuerpo entero; la del monasterio de las Descalzas Reales, en Madrid, que la representa sentada, sencillamente ataviada y acariciando a un perrillo que se encuentra sobre su regazo, recordando los retratos que hizo Antonio Moro de María Tudor y de su propia esposa Matgen; y la tercera sería la que ahora contemplamos.



En esta obra la princesa, bella como en ningún otro retrato, aparece de pie, en figura de tres cuartos, vestida de negro y tocada con una cofia adornada de perlas. Es muy potente la luz del rostro y las manos que destacan sobre la tonalidad general, muy oscura. Como buen retratista de corte, Sánchez Coello representa con minuciosidad todo tipo de detalles, incluidas las joyas que luce la princesa: las sortijas y el medallón que sujeta el velo de gasa y que representa la efigie de su hermano Felipe II. En este retrato Sánchez Coello alcanza una calidad difícilmente superable y manifiesta las enseñanzas recibidas de su maestro Antonio Moro. Ha sabido captar con gran precisión la mirada dura y severa, la rigidez oficial de los Austria.

Anónimo castellano

CALVARIO, c. 1525

Madera policromada

Cruz, 230,5 x 127,8 x 3 cm
Cristo, 156 x 128 x 34 cm
Virgen, 125 x 50 x 27 cm
San Juan, 120 x 42 x 24 cm

Adquirido en 1960



Monumental conjunto escultórico adscrito a la escuela castellana, concebido para presidir algún retablo o capilla. Aunque fue realizado en el siglo XVI, presenta algún apego a soluciones góticas, especialmente en la figura de Cristo, por su anatomía y por la expresividad de su rostro, que contrasta con la serenidad de la Virgen y San Juan, tallados como altorrelieve. Estas figuras, plásticamente renacentistas, representan con naturalismo el drama de la Crucifixión.

La imagen de la Virgen es un tanto ampulosa, con un manto que tan sólo deja al descubierto sus manos entrelazadas y parte de su rostro. Hay un dramatismo gestual, acentuado por la complejidad de los pliegues del ropaje, que contrasta con las otras dos figuras, menos dinámicas. La representación de San Juan es más serena, plasmándose el patetismo en el rostro y no tanto en su composición global. La verticalidad de los pliegues de su túnica en la parte inferior se contrapone con la disposición horizontal de los que muestra el manto, que la cubre en su mayor parte.

Respecto a la policromía destacan restos de plata y el empleo de un estofado fundamentalmente rojizo, para las dos últimas imágenes mencionadas, si bien está perdido parcialmente.

Es posible que el autor de este estimable conjunto sea algún seguidor de Juan de Valmaseda, el principal imaginero de los que desarrollaron su actividad en Palencia durante el primer tercio del siglo XVI.

Luis de Morales, llamado "El divino"
Badajoz, c. 1500/1519-1586

LA PIEDAD, c. 1560

Óleo sobre roble, 72 x 50 cm

Legado por don Ramón de la Sota y Aburto en 1980

Morales interpretó este tema, también conocido como *La Quinta Angustia*, en numerosas ocasiones. Las realizadas en los años 60 pueden dividirse en dos grupos: uno que representa a Cristo y María de cuerpo entero y otro que los presenta de medio cuerpo, en el que se incluiría este ejemplo. El pintor empleó un ritmo de línea en zig-zag, estructura compositiva que se completa con un uso efectivo de luces y sombras, que da a la Virgen una expresión de dolor contenido y de tristeza. La obra pertenece a la corriente manierista del siglo XVI que, en reacción al naturalismo renacentista, trató de espiritualizar las formas derivando, a veces, a expresiones forzadas e inverosímiles.

El pintor se complace en la estilización de los personajes y en las coloraciones lívidas, que a través del toque azul-verdoso del busto, pómulos y labios de Jesús, que aparecen entreabiertos, y de sus ojos semicerrados, transmiten un gran patetismo. Su estilo es ecléctico, ya que asimila rasgos manieristas italianos, como el delicado sentido del modelado, que podría relacionarse con la escuela milanesa, y otros flamencos como la ejecución apurada e impecable. Todo ello rodeado de una íntima y emocionada religiosidad que otorga a la pintura la intensidad de un primitivo. A pesar de la formación de Morales, mediante viajes y estancias en tierras lusitanas e itálicas, su forma de pintar la figura humana está mucho más cerca de la pintura flamenca de la época y por ello se cree que aprendió a pintar en Sevilla estudiando con Pedro de Campaña. Se sabe que trabajó en diversas ciudades como Valladolid, Toledo o El Escorial. Las obras de Morales tuvieron gran aceptación en su época, sobre todo las *Piedades* y las interpretaciones de la Virgen con el Niño.

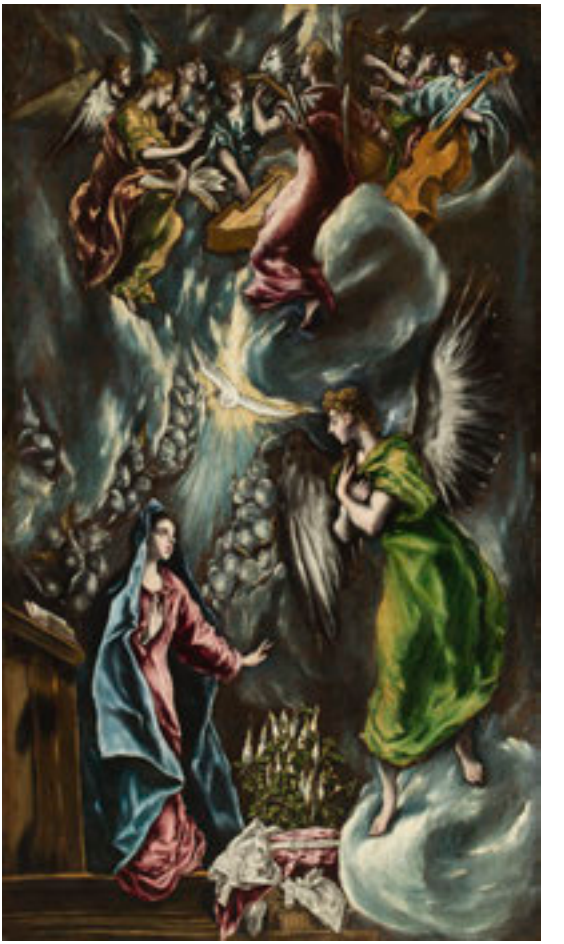


El Greco (Domenikos Theotokópoulos)
Candia, Creta, 1541-Toledo, 1614

LA ANUNCIACIÓN, c. 1596-1600

Óleo sobre lienzo, 113,8 x 65,4 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1920



Versión reducida de la escena de la Anunciación que formó parte del retablo mayor de la iglesia del Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación en Madrid, fundado por doña María de Aragón, perteneciente hoy al Museo del Prado. El encargo de este retablo lo recibió en 1596 y supone el punto de partida para el análisis del arte de la fase final de la producción del pintor cretense. Es conocido que El Greco realizaba versiones de menor tamaño de casi todas sus obras, que conservaba en su casa y mostraba a sus clientes, y a las que otorgaba el carácter de obras definitivas, ya que solía firmarlas, como en este ejemplo, que ofrece unas dimensiones similares a la composición con el mismo tema de la colección Thyssen Bornemisza de Madrid. Esta pintura es una bella interpretación en la que la Virgen recibe al mensajero divino, acompañada de una corte de ángeles que interpretan música para celebrar la Concepción de Cristo. Entre ambos se coloca la zarza ardiente y en la parte inferior un cesto de labor.

La obra, que corresponde al período de máxima expresividad de El Greco, está realizada con una técnica rápida y suelta, y con una ejecución nerviosa en la que destaca la composición helicoidal y el vivo cromatismo. El Greco recibió su primera formación artística en su isla natal, todavía bajo la influencia artística de Bizancio. Su paso por Venecia le aportó el virtuosismo en la aplicación del color. Tras su llegada a la península, en torno a 1577, se instaló en Toledo donde falleció en 1614. Cultivó todos los géneros, completando una extensísima producción pictórica.

Juan de las Roelas
Sevilla, c. 1558-Olivares, Sevilla, 1625

LA PREDICACIÓN DE SAN ANDRÉS, c. 1612
Óleo sobre tabla, 50 x 148,5 cm

SAN PEDRO Y SAN ANDRÉS ABANDONAN LA BARCA PARA SEGUIR A CRISTO, c. 1612
Óleo sobre tabla, 51 x 148 cm

Donación de don Antonio Plasencia en 1931

El Museo conserva estas dos obras de Juan de las Roelas, que constituían junto a un Salvator Mundi en figura de Niño, perteneciente a una colección sevillana, la predela o banco de un retablo dedicado a San Andrés. Fue realizado para la capilla de los Flamencos, en el colegio de Santo Tomás de Aquino, en Sevilla, y desmontado en el siglo XIX. En el cuerpo del retablo se representaba "El Martirio de San Andrés", hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad hispalense.

En la escena de la predicación el santo, aislado del resto de personajes, se muestra en actitud explicativa, reforzando sus comentarios con el gesto de las manos. A ambos lados aparecen grupos de personajes, algunos de ellos tocados con ricos turbantes de tipo morisco. En el centro, un claro de la vegetación permite ver al fondo el edificio monumental de la catedral y el antiguo alminar almohade de la Giralda. La obra goza de gran riqueza cromática y abundantes matices en los tejidos de la indumentaria, que evocan pinturas venecianas del momento y que Roelas pudo contemplar en su viaje a la ciudad italiana. En la otra tabla Cristo ejerce una poderosa atracción sobre San Pedro y San Andrés que abandonan su barca en el lago Tiberiades para seguir al Maestro. Las figuras están realizadas con un vigoroso dibujo y las dos escenas son muy luminosas.

Roelas nació en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. Entre 1598 y 1602 vivió en Valladolid y se le cita en los documentos como Juan de Ruela. Fue licenciado y clérigo en la pequeña localidad sevillana de Olivares. También ejerció como capellán real en Madrid. El artista supo implantar las pautas de la pintura de la escuela sevillana del siglo XVII.





Juan Pantoja de la Cruz
Valladolid, c. 1553-Madrid, 1608

RETRATO DEL PRÍNCIPE FELIPE MANUEL DE SABOYA, c. 1604

Óleo sobre lienzo, 111,5 x 89,5 cm

Adquirido en 1994

Felipe Manuel de Saboya nació en Turín en 1586. Era el hijo primogénito de Carlos Manuel I de Saboya y de la infanta Catalina Micaela de Austria, y por tanto nieto de Felipe II. Fue enviado a la corte española en 1603, en compañía de su hermano Víctor Amadeo, para completar su educación. Aparece en posición tres cuartos, con una rica armadura de damasquinado, de origen milanés. Lleva el Collar de la Orden de la Annunziata, que era la Orden de Caballería más importante del Reino de Saboya.

Este retrato fue realizado en Valladolid, un año antes de su muerte, acaecida en la ciudad castellana. Es, sin duda, uno de los más importantes y hermosos retratos masculinos que nos han llegado de Pantoja de la Cruz, debido a su tamaño de tres cuartos, que el pintor domina mejor que el de cuerpo entero, así como a los rasgos del personaje, joven y apuesto, que se diferencian de los del modelo masculino habitual en otras obras del artista vallisoletano. Cabe compararlo con el retrato de Felipe III, siendo todavía príncipe, conservado en el Kunsthistorisches Museum, de Viena.



El porte de la figura y la armadura que vemos nos conducen asimismo a otro cuadro de Felipe III que fue encargado en 1606 para el Salón principal de la Biblioteca de El Escorial, y que hoy se conserva en el Museo del Prado. Posee el Prado además otros dos retratos de Felipe Manuel, uno en el que figura a la edad de un año, que se encuentra en la Embajada Española de Buenos Aires, y otro, pintado por Jan Kraeck, en el que aparece a los cinco años, actualmente depositado en el Museo de Santa Cruz en Toledo. Las obras de Pantoja de la Cruz, autor fundamentalmente de retratos aunque también cultivó la pintura religiosa, tienen una técnica depurada y minuciosa. Continuador de los postulados de Alonso Sánchez Coello, supo plasmar el lujo imperante en el reinado de Felipe III en contraste con la austeridad que había presidido el reinado de su padre.

Frans Pourbus II "El joven"
Amberes, Bélgica, 1569-París, 1622

RETRATO DE DOÑA MARÍA DE MÉDICIS, c. 1610

Óleo sobre lienzo, 214,7 x 124,5 cm

Legado por don Lorenzo Hurtado de Saracho en 1984

Frans Pourbus retrata de forma solemne a María de Médicis (1573-1642), reina de Francia y esposa de Enrique IV desde 1600. La reina ostenta el poder a partir de 1610 tras el asesinato del rey el 14 de mayo. Está vestida con un elegante traje negro recamado y un magnífico aderezo de perlas, luce complicado peinado y fino cuello de encaje almidonado. Está situada delante de un cortinaje de terciopelo rojo recogido por los ángulos superiores, a modo de baldaquino, que enfatiza aún más el aspecto solemne de la figura.



La obra sigue la más alta tradición retratística de la pintura flamenca con un dibujo preciso y un realismo que se complace en la representación del lujo de vestimentas y tejidos. Pourbus, con un estilo aún anclado en el pasado, utiliza el pincel de manera minuciosa y preciosista, prestando atención a los detalles.

Hijo de Frans Pourbus "El viejo", de quien recibió formación, Pourbus fue admitido en 1591 como maestro en Amberes. Entre 1596 y 1600 se encuentra en Bruselas, después en Mantua y en 1609 en París, llamado por María de Médicis. Retrató a la reina en varias ocasiones y entre los retratos más importantes, además del que nos ocupa, se encuentran los que se conservan en los museos de Amiens, Louvre y Prado. Pourbus muere en París en 1622, año en que Rubens inicia su espléndida serie sobre María de Médicis para el Palacio de Luxemburgo que no finalizará hasta 1625. Las diferencias entre ambos pintores evidencian el contraste de dos estilos totalmente opuestos pertenecientes a dos maestros con un mismo origen y casi coetáneos.

Juan Ribalta
Madrid, 1596 ó 1597-Valencia, 1628
ADORACIÓN DE LOS PASTORES, c. 1616
Óleo sobre cobre, 15 x 29,5 cm
Adquirido en 1926



Exquisita pintura de pequeño formato, realizada en cobre, que presenta la novedad de estar grabada en la parte posterior con la escena "La predicación de San Luis Beltrán a un grupo de gentiles". Los pastores acuden con sus ofrendas al cobertizo en el que transcurre la *adoración*. Las actitudes y gestos de los personajes son distendidos mientras la presencia de animales transmite naturalidad y confiere a la composición el realismo natural propio de Ribalta.

La obra ha sido muy alabada por su ejecución técnica con un estilo minucioso y muy cuidado, a base de pequeños toques de color y a veces gruesos empastes, siempre con la pulcritud de un artista que conoce la técnica del grabado. Las figuras están trabajadas mediante un apurado dibujo y una anatomía vigorosa, en diferentes actitudes que permiten a su autor mostrarnos su habilidad en la captación del movimiento.

Este cuadro mantiene relación con otro del mismo tema que Ribalta realizó para la iglesia de Torrente (Valencia). Ambos ejemplos están marcados por una fuerte impronta veneciana, relacionada sobre todo con Bassano, y adquirida a través de la influencia de Orrente, que en 1616, fecha de esta obra, se encontraba instalado en Valencia, cautivando con su estilo al joven de los Ribalta.

Juan Ribalta era hijo del pintor Francisco Ribalta, que le inició en el arte de la pintura. En el taller paterno colaboró, entre otros artistas, con su cuñado Vicente Castelló y con Abdón Castañeda. Junto al género religioso practicó los temas profanos y el retrato. Además de un excelente grabador fue también poeta.

Pedro Orrente
Murcia, 1580-Valencia, 1645

EL SACRIFICIO DE ISAAC, c. 1616

Óleo sobre lienzo, 133,5 x 167 cm

Donación de don Luis Castells Tohá, en memoria de su esposa doña Carmen Bertendona, en 1975



En esta dramática escena, impregnada de un fuerte caravaggismo, Orrente capta el momento en que Abraham es detenido por el ángel que sujeta su mano mientras le muestra el cordero que ha de sacrificar a Yhavé en lugar de su hijo. La obra recuerda a Tintoretto por la diagonal del cuerpo de Isaac, en el que se aprecia un cuidadoso estudio de la anatomía; sin embargo, el tratamiento pictórico y de la luz sobre el desnudo se acercan más a Caravaggio, cuyo punto culminante coincide con los primeros años de la estancia de Orrente en Italia.

La iluminación tenebrista, desde la parte superior izquierda, agudiza el relieve de la figura de Isaac sobre un fondo más oscuro y resalta la riqueza del color veneciano que el pintor plasma con suave pincelada. También es muy característica la factura del corderillo, que transmite la riqueza matérica de la lana del animal, lo que le mereció al autor el calificativo de *pintor de borregos*. Hay numerosas copias y réplicas de esta obra, que se considera el prototipo del conjunto.

Orrente estuvo en Venecia donde estableció contacto con Leandro Bassano, de quien pudo tomar el tipo de composición con numerosos personajes, a pequeña escala y acompañados de animales domésticos, que se advierte a lo largo de toda su producción. También conoció la obra de Caravaggio. En 1612 está ya en Murcia, y pronto se le encuentra en Valencia donde estableció contacto con Francisco Ribalta y su hijo Juan, junto a otros pintores de la órbita del taller de los Ribalta. Trabajó asimismo en Toledo, por lo que se le considera tanto miembro de la escuela toledana como de la escuela valenciana de la época.

José de Ribera, llamado "El Españoleto"
Játiva, Valencia, 1591-Nápoles, Italia, 1652
SAN SEBASTIÁN CURADO POR LAS SANTAS MUJERES, 1621
Óleo sobre lienzo, 180,3 x 231,6 cm
Adquirido en 1924



Esta monumental pintura procede de las salas de Capítulos del monasterio de El Escorial. En 1809 fue entregada, junto con otras obras, al mariscal Soult como recompensa por los servicios prestados a la monarquía y fue trasladada a Francia, donde permaneció en manos de sus herederos hasta que ingresó en nuestro Museo.

En primer término aparece San Sebastián tendido en el suelo, semicubierto con unos bellos paños azules y blancos. Su brazo derecho permanece en alto y reclina la cabeza sobre un sillar, lo que permite a Ribera levantar ligeramente el cuerpo y, al estirarlo, revelar en toda su dimensión las proporciones de la figura, que ofrece un magnífico estudio anatómico. Santa Irene y Santa Lucila se encuentran a su lado, una extrayendo las saetas y la otra sosteniendo un pomo con bálsamos y un paño blanco. En la parte superior, dos ángeles dialogan y portan la corona y la palma del martirio. Sobre este mismo asunto Ribera realizó en 1628 otro cuadro, hoy conservado en el Hermitage de San Petersburgo.

José de Ribera es uno de los grandes artistas de la pintura española del siglo XVII. Instalado en Nápoles desde 1616, en Italia recibió la influencia de Correggio y Caravaggio y se convirtió en fiel seguidor de los postulados tenebristas. De Guido Reni aprendió el modo fresco de colorear sus obras. Los documentos de la época muestran la relación de Ribera con la mayoría de los virreyes españoles en Nápoles, así como sus contactos con Velázquez en los viajes que el pintor sevillano realizó a Italia. Sus obras pasaron pronto a formar parte de las colecciones reales y por ello fue muy notable la influencia de Ribera en la pintura española de la época.

Orazio Gentileschi
Pisa, Italia, 1563-Londres, 1639
LOT Y SUS HIJAS, c. 1628
Óleo sobre lienzo, 226 x 282 cm
Adquirido en 1924

Esta espectacular obra de Gentileschi es una de las pocas que se conservan en nuestro país de este excelente pintor italiano. El tema de "Lot y sus hijas" está basado en un pasaje de la Biblia que narra la huida de Lot con su familia durante la destrucción de la ciudad de Sodoma. En el camino su esposa, situada en la lejanía como una minúscula figura, se convierte en estatua de sal por desobedecer las órdenes divinas al volver su mirada hacia la ciudad en llamas. La escena recoge el momento en que Lot, ya ebrio, aparece con sus hijas en el interior de una cueva. Entonces la mayor dijo a la pequeña: "Nuestro padre es viejo y no hay ningún hombre en la tierra que se una a nosotras como se hace en todo el mundo. Ven, demos a beber vino a nuestro padre, nos acostaremos con él y así engendraremos descendencia" (Gén. 19, Vers. 30-33). Del mismo asunto pero con distinta composición Gentileschi realiza en Italia, entre 1621 y 1624, tres interpretaciones muy similares entre sí conservadas en distintas instituciones. En el cuadro del Museo trata el tema de manera diferente, ya que corresponde a su última etapa, una vez instalado en Inglaterra de 1626 a 1639, fecha de su muerte. Su forma de pintar es más refinada y colorista, con figuras elegantes, iluminación teatral y un gusto por representar, exquisitamente, las distintas calidades de los tejidos y elementos accesorios.

La obra fue encargada por Carlos I de Inglaterra y formó parte de su colección desde 1628 en Whitehall. Hacia 1637 fue llevada a la 'Queen's Withdrawing Chamber' en Greenwich Palace y posteriormente se trasladó al Hall de la Queen's House, también en Greenwich donde, al parecer, formaba pareja con el "Moisés salvado de las aguas", del mismo autor, de la colección de Sir Graham Kirkham. Orazio Gentileschi, formado en el manierismo, se vio fuertemente influido por el pintor tenebrista Caravaggio con quien coincidió en Roma a principios del siglo XVII. Al abandonar Roma en 1612, su estilo se consolidó y alcanzó la plenitud en su etapa londinense, a la que pertenece esta obra.





Giovanni Battista Crespi,
llamado "Il Cerano" (atribuido a)
Cerano, Italia, c. 1575-Milán, Italia, 1632

LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS,
c. 1610-1620

Óleo sobre tabla, 45,6 x 54,5 cm

Legado por don Laureano de Jado en 1927

Los Reyes Magos han viajado desde Oriente guiados por la estrella para rendir homenaje al Niño recién nacido en Belén. Al reconocer a Jesús como Rey de Reyes, se inclinan ante Él ofreciéndole oro, incienso y mirra. En primer plano, Crespi muestra a Gaspar, el mayor de los tres, envuelto en un manto rojo con ribetes de armiño, inclinándose para besar los pies al Niño. Acaba de darle una vasija repleta de monedas de oro, ofrenda que acepta Cristo levantando la tapa y cogiéndolas entre los dedos. Detrás a la derecha se encuentra Melchor, el más joven, que se ha retirado la corona en reconocimiento de su divinidad. Oculto en las sombras está el rey negro, Baltasar, a punto de ofrecer su regalo mientras, al fondo, dos testigos contemplan la escena. La Virgen sostiene a su hijo con cuidado, presentándolo a los Reyes Magos como un ser divino. A su lado, José sujeta otra de las vasijas y, tras él, asoma la cabeza de un caballo.

Crespi, uno de los artistas más destacados entre los que se encontraban trabajando en Milán a principios del siglo XVII, es un pintor de transición entre el manierismo y el barroco. Muy apreciado en su día, trabajó para el arzobispo de Milán, las autoridades municipales y clientes distinguidos, como los Gonzaga y el Cardenal Federico Borromeo. Ésta es una de la escasas obras de Crespi en pequeño formato que han llegado hasta nuestros días. El artista mezcla toques de realismo que se aprecian, por ejemplo, en las manos de los personajes, en el rostro de José y en el caballo, con un sentido muy elaborado de la composición. La tabla, probablemente encargada por un devoto cliente particular, estuvo atribuida hasta hace poco a Mazzuchelli. Al ser restaurada, se reveló como una obra de calidad excepcional, siendo razonable pensar en ella como el original perdido que sirvió de modelo para otras copias de menor calidad aún conservadas en Italia.

Francisco de Herrera "El viejo"
Sevilla, c. 1576/1590-Madrid, 1654

LA SAGRADA FAMILIA (fragmento),
c. 1636-1637

Óleo sobre lienzo, 194,5 x 177 cm

Adquirido en 1920



Esta pintura en la actualidad se encuentra mutilada en su parte superior, donde debía figurar un rompimiento de gloria presidido por Dios Padre, siguiendo la descripción hecha por Ponz, que nos señala también que formaba pareja con la representación de "La Venida del Espíritu Santo", hoy en paradero desconocido. Fue realizada por Herrera "El viejo" para la iglesia del convento de monjas Clarisas de Santa Inés, en Sevilla.

Estamos ante una obra de gran aparato e intensa grandeza expresiva, que muestra al Niño Jesús y su primo San Juan Bautista fundiéndose en un tierno abrazo, y acompañados de sus respectivas familias. Este tema se conoce también como *La Sagrada Parentela* o *El linaje de Santa Ana*. Herrera plasmó la tradición piadosa y legendaria sobre Santa Ana, muy arraigada en el pueblo a pesar de las prohibiciones del Concilio de Trento, que no aceptaba la existencia de los tres maridos de Santa Ana ni la de las hermanas de la Virgen. Impregnada de un vivo colorismo, de evocación veneciana, la pintura incorpora la figura del niño como un precedente de la costumbre sevillana que se generalizará con la obra de Murillo.

Herrera se formó en su ciudad natal junto a Francisco Pacheco y recibió la influencia de Juan de las Roelas. Palomino dice que los padres de Velázquez le encomendaron la enseñanza de su hijo pero éste, dado el mal carácter de Herrera, pronto abandonó sus recomendaciones para seguir las del que luego sería su suegro, Francisco Pacheco. Al instalarse Zurbarán en Sevilla, en 1630, Herrera quedó relegado a un segundo plano.



Bartolomé Esteban Murillo
Sevilla, 1617-1682

SAN PEDRO EN LÁGRIMAS,
c. 1650-1655

Óleo sobre lienzo, 148 x 104 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia, a través de la dación del BBVA, en 2000

Este cuadro de Murillo, pintado a mediados del siglo XVII, era prácticamente desconocido hasta su incorporación a nuestro Museo. El hecho de que estuviera atribuido a Ribera se explica porque Murillo lo pintó cuando aún se encontraba bajo el influjo de su poderosa personalidad, lo que queda patente en el tenebrismo que rezuma la obra. La figura del santo emerge con fuerza de un fondo neutro y oscuro iluminada por una potente luz desde la parte superior. Pero, por otro lado, la tendencia del pintor sevillano al naturalismo, al que era tan aficionado, es evidente en la manera de representar al apóstol como un hombre mayor perteneciente al pueblo llano, trabajador, como lo demuestran sus recias manos enrojecidas de uñas renegridas. Va vestido tal y como recogía Pacheco en su tratado: "Ha de tener la túnica azul [...] y el manto anaranjado o de color ocre". Sobre una roca se encuentra la llave, uno de los atributos principales de la iconografía del santo que, junto con el libro, han sido plasmados de modo magistral. El tema del arrepentimiento de San Pedro, que según narran los Evangelios lloró amargamente después de haber negado a Jesús, cobra especial relevancia a raíz de la Contrarreforma por testimoniar el valor del sacramento de la confesión, algo que era negado por el protestantismo.

Murillo, pintor de gran éxito en vida, fue fiel exponente y uno de los máximos representantes de la pintura religiosa de su época con un estilo innovador en el que mostraba una sensibilidad más amable, espontánea y cercana a lo cotidiano, todo ello mediante una paleta de colores cálidos y una técnica de pincelada cada vez más suelta y ligera. Su enorme influencia se dejó sentir, no sólo en los pintores contemporáneos, sino también en numerosos artistas de los siglos posteriores.

Bartolomé Esteban Murillo
Sevilla, 1617-1682

SAN LESMES, c. 1655

Óleo sobre lienzo, 243,5 x 179 cm

Adquirido en 1988



Además de su importancia artística, este cuadro tiene gran interés por ser uno de los pocos ejemplos dedicados a la iconografía de San Lesmes. A este santo, de origen francés, se le reverencia como patrón de la ciudad de Burgos, donde transcurrió parte de su vida durante el siglo XI. Es posible que la obra fuese encargada a Murillo por algún burgalés acaudalado residente en Sevilla. Debió ser realizada en torno a 1655, etapa en la que el artista comienza a alcanzar una brillante madurez, previa al desarrollo de su plena maestría.

En esta pintura, la figura del santo, monumental y de volumen casi escultórico, se muestra de pie y vestida con el hábito benedictino. A su espalda y junto a la entrada de una cueva existe un altar sobre el que, entre dos candeleros, hay una imagen de prelado, con báculo y mitra, en actitud de bendecir, que parece ser San Roberto de Tourlane. En el lado izquierdo de la composición se abre un paisaje, con gran profundidad de perspectiva, en el que puede observarse un puente por el que pasan dos caminantes con sendos bordones de peregrino, en probable alusión a la protección de San Lesmes al camino de Santiago francés. Murillo alcanzó pronto fama en Sevilla, llegando a desplazar a Zurbarán a partir de la década de los años 50. Además de la pintura religiosa cultivó otros géneros como el costumbrista, representando con frecuencia a muchachos con vestidos raídos y andrajosos. Pero, sobre todo, supo interpretar como nadie los temas en los que aparece la *Sagrada Familia*, el *Buen Pastor* o la *Inmaculada*.

Domenico Piola
Génova, Italia, 1627-1703
JOB Y SUS HIJOS, c. 1649
Óleo sobre lienzo, 175,6 x 220 cm
Adquirido en 1923



Composición ampulosa, dotada de gran movimiento, en la que destaca con fuerza el cuerpo inerme de uno de los hijos de Job, el que aparece en primer plano, escorzado diagonalmente y con la cabeza hacia abajo. El conjunto presenta un estilo ornamental y recargado. Las poses y la anatomía están muy estudiadas. Los desnudos son típicamente genoveses como genovés es el autor que los ha llevado a cabo, Domenico Piola, nacido en la ciudad italiana en 1627. Pronto se sintió seducido por el estilo elegante de Giovanni-Benedetto Castiglione y el más convencional de Pietro de Cortona. Fue un excelente fresquista, llegando a asociarse con Gregorio de Ferrari para la realización de numerosos conjuntos que todavía se conservan en su ciudad natal. La influencia de Ferrari intensificó en Piola la pasión por la composición diagonal, los colores vivos y la figura fuertemente escorzada, aspectos palpables en esta obra. Fue también un excelente estampador y un notable dibujante, llegando a crear Casa Piola, el taller del que salieron numerosas obras que fijaron los parámetros del estilo barroco en su región.

La mayor parte de su producción artística se conserva en Génova y son muy escasas las obras que han salido de su país de origen. Ésta es la única pintura firmada de su mano que se custodia en un Museo público en España. Es una composición grandilocuente, en la que predomina ese contraste de luces y sombras propio del momento en que fue creada, hacia 1649, según reza en la inscripción abreviada que acompaña la firma, y que en latín indicaría AN(NO)R(UM) XXII, es decir *de 22 años*.

Francisco de Zurbarán
Fuente de Cantos, Badajoz, 1598-Madrid, 1664

SANTA ISABEL DE TURINGIA, c. 1636

Óleo sobre lienzo, 125 x 100,5 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1919

Forma pareja con la representación de "Santa Catalina de Alejandría" que puede verse en la misma sala. Ambas constituyen dos de las figuras femeninas más individualizadas de toda la producción de Zurbarán. Por su verismo parecen auténticos retratos de jóvenes sevillanas, si bien se trataría de retratos a lo divino.

Santa Isabel de Turingia era hija del Rey Andrés II de Hungría, y estaba casada con el Margrave de Turingia. Murió en el año 1231, y fue muy venerada en Sevilla durante el siglo XVII. En esta imagen luce corona y viste lujosamente con telas y adornos muy costosos, como corresponde a una joven princesa, según la moda del momento. Sobre un fondo neutro, en tonos oscuros, se recorta la hermosa figura, en posición de tres cuartos, que se dirige al espectador con mirada melancólica. Los rasgos de su rostro están tratados con gran suavidad y delicadeza.

El pintor, de origen extremeño, inició su aprendizaje en Sevilla, donde pronto instaló su residencia, alternada con sus estancias en la corte. En 1634 se incorporó a la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, para el que pintó diez lienzos con pasajes de la vida de Hércules, que simbolizaban las hazañas del rey como nuevo Hércules Hispano. Entre 1636 y 1639, y habiendo regresado ya definitivamente a Sevilla, produjo sus ciclos monásticos más importantes, como el de la cartuja de Jerez de la Frontera (Cádiz) y el de la sacristía del monasterio jerónimo de Guadalupe (Cáceres), al mismo tiempo que realizó numerosos cuadros de Santas mártires, como ésta.



Francisco de Zurbarán
Fuente de Cantos, Badajoz, 1598-
Madrid, 1664

LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS
Y SAN JUAN NIÑO, 1662

Óleo sobre lienzo, 169 x 127 cm

Adquirido en 1940



Este lienzo perteneció a la colección del pintor José de Madrazo. Es una obra singular en la producción de Zurbarán al ser la última obra conocida de su mano que se halla firmada y fechada en 1662, tan sólo dos años antes de su muerte. La Virgen ataviada con manto rojo, símbolo de sufrimientos futuros, y túnica azul, suspende la lectura de un libro mientras el Niño Jesús juega con San Juan Bautista. A los pies y en primer término, un corderillo blanco contribuye a crear el ambiente apacible que domina la pintura. Los personajes forman una composición en pirámide con una disposición en diagonal, semejante a las últimas composiciones de Rafael.

El fondo es neutro, y a la derecha podemos ver parte de una mesa cubierta por un paño de color verde, sobre la que hay un plato metálico con frutas, manzanas y peras, que poseen un sentido simbólico relacionado con el árbol del fruto del bien y del mal. Este conjunto por sí sólo constituye un bello bodegón, de gran simplicidad pero lleno de hermosura.

En ocasiones se insiste en el carácter murillesco de esta pintura y en general, de la serie de vírgenes del último período creativo de Zurbarán, pero lo que parece más probable es que en lugar de una influencia directa de Murillo ambos artistas hayan bebido de fuentes comunes.

Hay una serie de obras realizadas por Zurbarán que pueden relacionarse con ésta como "La Virgen con el Niño y San Juanito" del Museo de Bellas Artes de San Diego o la obra del mismo tema que pertenecía a la colección Bubenberg-Erlenbach, de Zurich (Suiza).

Diego de Silva Velázquez (atribuido a)
Sevilla, 1599-Madrid, 1660
RETRATO DE FELIPE IV
(fragmento), c. 1657-1660
Óleo sobre lienzo, 40,5 x 32,5 cm
Adquirido en 1927



A principios del siglo XX esta pintura se encontraba en Moscú. Durante la Revolución de 1917 fue sacada de Rusia y poco después se anunció su venta en París, siendo comprada por el Museo con la intervención del artista Francisco Durrio.

Velázquez retrató en numerosas ocasiones a Felipe IV (1605-1665). El primer retrato que hizo del monarca data de fines de 1623 y comienzos de 1624. En sus primeros retratos de Felipe IV el pintor se manifiesta realista, frente al naturalismo que va adquiriendo una vez instalado ya en la corte. Existen más de veinte retratos del soberano similares a éste, con desigual valor aunque todos ellos basados en los prototipos de Velázquez que se conservan en Madrid, en el Museo del Prado, y en Londres, en la National Gallery.

En éste, Felipe IV viste de negro, con golilla blanca, según la moda de la época. Su rostro está trabajado finamente, tiene los párpados semicaídos y una mirada penetrante. Las mejillas aparecen levemente sonrosadas, con cierta sensación de modelado y sombreado, y luce bigote con algunos toques blancos al igual que el cabello, lo que indica la edad madura del monarca. Felipe IV, hijo de Felipe III y de Margarita de Austria-Stiria, subió al trono sin cumplir los 16 años tras la muerte de su padre, en 1621, y reinó durante cuarenta y cuatro años.

Natural de Sevilla, Velázquez viajó por vez primera a Madrid en 1622. Al año siguiente fue nombrado pintor del rey y hacia 1627 pintor de cámara. Pronto se ganó la confianza del soberano ocupando diversos cargos en la corte, así realizó viajes a Italia con el objeto de comprar obras para la colección real. Pintor insigne, cultivó el género del retrato, paisaje y mitología, alcanzando gran maestría en todos ellos.

Juan Carreño de Miranda
Avilés, Asturias, 1614-Madrid, 1685

RETRATO DE LA REINA DOÑA MARIANA DE AUSTRIA, 1678

Óleo sobre lienzo, 206 x 123,5 cm

Adquirido en 1944



La reina doña Mariana de Austria aparece vestida con hábito de color blanco y toca negra, como en los retratos que le hicieron siendo ya viuda. Se le representa en el Salón de los Espejos del Alcázar madrileño, llamado después Salón de Reinos, el cual contaba entre su mobiliario con doce leones de plata, el nuevo emblema monárquico, por lo que en este cuadro domina la idea de la glorificación de la monarquía. Entre los numerosos ejemplares de retratos de la reina que se conservan, con una disposición similar a éste, el del Museo del Prado es el más conocido.

Doña Mariana de Austria (1634-1696) era hija del emperador Fernando III de Alemania y casó con su tío Felipe IV, rey de España, en 1649, sin haber cumplido los quince años. Gobernó durante doce años, hasta la mayoría de edad del heredero, el príncipe Carlos.

Este cuadro está firmado por Juan Carreño de Miranda, asturiano de ascendencia hidalga, que recibió su primera formación en Valladolid. Llegó a Madrid con 11 años y hacia 1639 conoció a Velázquez. De 1666 es la gran obra titulada "Fundación de la Orden de la Trinidad", realizada para los Trinitarios de Pamplona, en colaboración con Francisco Rizi y hoy conservada en el Museo del Louvre. Se le ha considerado como el primer pintor de la llamada Escuela de Madrid, en la que se incluyen los pintores activos durante los últimos años del reinado de Felipe IV y el reinado completo de Carlos II.

Abraham Mignon
Francfort del Main, Alemania, 1640-
Wetzlar, Alemania, 1679

GUIRNALDA DE FLORES,
c. 1670-1675

Óleo sobre lienzo, 102,7 x 84,5 cm

Donación de doña María de Arechavaleta, de la colección de don José Palacio, en 1953



La obra es un magnífico ejemplo de la pintura de flores del siglo XVII. Sobre un fondo oscuro Mignon dispone entrelazados varios ramos de flores de fina ejecución y brillante colorido. Azucenas, iris, rosas, peonías y tulipanes veteados componen una guirnalda en torno a una moldura curvilínea rematada por un lazo azul. Destaca la cantidad de pequeños insectos que pululan entre las flores, todos identificables y descritos con la precisión de un entomólogo. Quizás en ello Mignon recibe la influencia de Otto Marseus, pintor holandés especializado en representar con virtuosismo todo tipo de animales y plantas.

En el centro, y a modo de anécdota para justificar el despliegue floral, aparece la reina Cleopatra acompañada por una sirvienta negra en el momento en que decide suicidarse metiendo su mano en un cestillo de flores. De él surge el áspid que le causará la muerte y que aparece enroscado en su mano. Mignon cambia la tradicional cesta de frutas, donde se esconde el ofidio, por el cesto de flores. Tal vez contó con un colaborador para pintar las figuras, práctica habitual entre los pintores de los Países Bajos.

Aunque Mignon nació en Francfort del Main, Alemania, y se formó allí con Jacob Marrel, desarrolló toda su carrera en los Países Bajos por lo que se le considera un pintor germano-holandés. En Utrecht trabajó en el taller de Jan Davidsz de Heem, artista especializado en pintar flores y naturalezas muertas, que influyó tanto en su estilo como en sus temas. Así, Mignon se dedicó en exclusiva a las pinturas de flores muy precisas y adornadas con animales, insectos, frutas y otros detalles.

Ignacio de Iriarte
Azcoitia, Guipúzcoa, 1621-Sevilla, 1670
PAISAJE CON FIGURAS, c. 1660
Óleo sobre lienzo, 108 x 163 cm
Donación de don Ignacio Zuloaga en 1918



Esta pintura de carácter escenográfico presenta un paisaje con amplias masas boscosas, a contraluz, y un castillo fortaleza al fondo. En primer término, un grupo de personajes conversa mientras unos pastores conducen su rebaño. En la orilla derecha, hay una casa de labor insertada en la espesura del bosque, y dos hombres cazando aves acuáticas.

Por su calidad pictórica y el equilibrio logrado, la composición pertenece a la etapa de madurez de Iriarte. Es una pintura de tonalidades oscuras, con algunas pinceladas en tonos más claros, sobre todo azul y gris. Existe un violento contraste entre la oscuridad de ciertas zonas del cuadro y las partes iluminadas que corresponden a la representación del agua, con bellos reflejos, o al paisaje crepuscular, con toques dorados, del fondo. El pintor concede más importancia a la ambientación, casi siempre en paisajes abiertos, que a la figura, pues es conocido que Iriarte no era muy habilidoso en la realización de las mismas. Con frecuencia colaboró con Murillo en obras en las que el sevillano realizaba los personajes y el azcoitiarra hacía los paisajes. No hace muchos años se descubrió en la colección March de Mallorca una "Inmaculada", firmada por el artista y fechada en 1664.

Ignacio de Iriarte debió recibir sus primeros estudios en Guipúzcoa antes de trasladarse, en 1642, a Sevilla donde fue discípulo de Francisco de Herrera "El viejo", y se especializó en los cuadros de paisajes intentando imitar al pintor francés Claudio de Lorena. Aunque se le atribuyen numerosos cuadros de este género, sólo se conocen dos paisajes firmados de su mano, uno en el Museo del Prado y otro en la colección de la Casa de Alba.

Francisco Gutiérrez Cabello
Valle de Bárcena, Cantabria, c. 1616-1670
CAPRICHO ARQUITECTÓNICO CON MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS, c. 1655-1665
Óleo sobre lienzo, 104 x 163 cm
Adquirido en 1995



Nos encontramos ante una obra singular, dado que el género de la pintura de arquitectura no fue muy practicado entre los artistas de la escuela española del siglo XVII. La escena representa el pasaje bíblico de la salvación de Moisés de las aguas por la hija del faraón (Éxodo, cap. 2, 2-6). Fastuosas arquitecturas, mezcla de edificios clásicos y medievales, bordean un Nilo ideal con muelles pétreos y un puente al fondo, fiel representación del Puente de Segovia de Madrid. Las arquitecturas palaciegas representadas a lo largo de una perspectiva oblicua muestran complejas arquerías, pórticos exentos y terrazas abalaustradas.

El pintor toma elementos arquitectónicos del barroco y del gótico con lo que logra un conjunto ecléctico y ampuloso. El color, muy brillante, produce un intenso efecto decorativo. De este tema se conocen al menos otras dos versiones del mismo autor, una conservada en el Palacio Real de Madrid, y otra puesta a la venta en Londres en 1992.

Sobre Francisco Gutiérrez Cabello existen escasas referencias biográficas. Es un pintor especializado en la realización de pinturas de arquitecturas, al que se relaciona con Velázquez, de quien pudo ser ayudante, aunque su estilo es muy diferente. Cabe también destacar la dependencia de sus arquitecturas respecto a las estampas de los tratados de perspectiva del flamenco Hans Vredeman de Vries, del cual el Museo posee una obra de este género.

Juan de Arellano
Santorcaz, Madrid, 1614-Madrid, 1676

CANASTILLA DE FLORES, 1671

Óleo sobre lienzo, 84 x 105,5 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia, a través de la dación del Banco Bilbao Vizcaya, en 1997



Esta hermosa canastilla de Juan de Arellano ofrece un especial interés ya que, al estar fechada con precisión en 1671, permite situar en los últimos años de la vida del pintor un conjunto de composiciones análogas en su disposición y dimensiones. En ellas, Arellano coloca sobre un plinto de piedra, de aspecto rústico, cestas o canastillas, con la parte central de su cuerpo calada, llenas de flores recién cortadas presentadas en aparente desorden, aunque con una composición muy estudiada. Diversos insectos revolotean a su alrededor o se posan sobre ellas y, a veces, sobre el plinto se pueden ver lagartijas, caracoles u otros animalillos, como las mariposas de este cuadro.

No hay ningún elemento que indique si se trata de un interior o por el contrario la mesa está al aire libre, pues el fondo, de tonalidad verdosa, es un simple referente neutro sobre el que se recortan los elementos que constituyen la composición, dotados de un brillante cromatismo y una potente iluminación. Las flores escogidas varían de un ejemplar a otro, pero casi siempre se repiten los narcisos, las rosas, las anémonas y los tulipanes, sobre todo los veteados, llamados comúnmente Rembrandt, junto a jacintos azules y un iris o lirio blanco.

Juan de Arellano es el artista más conocido entre los pintores de flores del Siglo de Oro español. Se inspiró en la escuela de pintura de flores de Amberes, representada por Jan Brueghel de Velours y por Daniel Seghers, a quiénes el pintor español supo imitar con acierto. También se inspiró en modelos italianos, sobre todo de Mario Nuzzi o de Margarita Caffi, igualándoles a menudo en calidad y llegando en ocasiones, incluso a superarlos.

Jacob Jordaens
Amberes, Bélgica, 1593-1678
EL DIOS PAN TOCANDO LA FLAUTA (fragmento), c. 1639-1640
Óleo sobre lienzo, 99 x 150,5 cm
Adquirido en 1989



Jordaens representa al dios Pan, o bien a un fauno tocando la flauta, con aspecto de hombre fornido, maduro, con cuernos y patas de macho cabrío. El dios-fauno aparece sentado frente al espectador en un primerísimo plano, recurso muy frecuente en Jordaens. La expresión de su rostro y el entorno natural que le rodea imprimen carácter melancólico a la escena. En el paisaje, con cielo crepuscular y nubes de tonalidad dorada, vemos a la izquierda una ladera y unos árboles poco frondosos, característicos de los paisajes flamencos, y a la derecha un pequeño promontorio con dos cabras y plantas que contribuyen al ambiente bucólico del conjunto.

Jacob Jordaens se inició en Amberes en el taller de Adam van Noort y colaboró con otros pintores como Van Utrecht, Wildens, Fyt y Snyders. Fue discípulo y ayudante de Rubens, quien influyó notablemente en sus temas y composiciones, como se aprecia en esta figura, fuerte y corpulenta. Con esta obra Jordaens transmite la fuerza que caracteriza a sus pinturas. Además, la factura de pincelada vibrante, larga, suelta y empastada, que es propia de su estilo, demuestra la plena madurez del artista en el momento de realizar esta obra. Maneja el pincel con gran soltura y aplica audazmente toques luminosos y vibrantes que producen un efecto de movimiento tanto en el paisaje como en la figura.

Este cuadro corresponde a la parte superior de un lienzo de formato casi cuadrado que se encontraba en la colección Iriarte de Madrid, donde el fauno, de cuerpo entero, estaba acompañado por una ninfa y dos niños sentados. El Museo de Bellas Artes de Besançon conserva un dibujo de Jordaens "Sátiro con ninfa y dos niños", firmado y fechado en 1639, considerado por los especialistas como el dibujo preparatorio de este cuadro.

Paul de Vos
Hulst, Holanda, c. 1596-
Amberes, Bélgica, 1678

CONCIERTO DE AVES

Óleo sobre lienzo, 155,8 x 191 cm

Aportación del Ayuntamiento de Bilbao en 1913

Paul de Vos representa una escena divertida de un concierto de aves, dirigido por una lechuza que sostiene la partitura bajo sus patas. La escena es un auténtico y logrado muestrario ornitológico, tanto por la variedad como por la actitud natural de las especies. Las aves aparecen posadas sobre un tronco de roble, prácticamente despojado de hojas, situado delante de un paisaje típico de campiña atlántica, con praderas y setos intercalados. La minuciosa descripción de cada una de las más de treinta aves representadas permite su correcta identificación, a excepción de tres ejemplares confusos. Las aves se destacan sobre un cielo de brillante color azul, salpicado con algunas nubes. Probablemente, Paul de Vos se inspiró en las distintas interpretaciones que sobre este tema realizó el pintor Frans Snyders, una de ellas en el Museo del Prado, en Madrid.

Este tipo de pinturas de bodegones de caza, animales vivos o muertos, escenas de cacería en exteriores u objetos de la vida cotidiana, se desarrollaron con éxito durante el siglo XVII en los Países Bajos. Cumplían una importante función decorativa en respuesta a la demanda, cada vez mayor, de la burguesía.

Paul de Vos es hermano del retratista Cornelis de Vos y discípulo aventajado de su cuñado Frans Snyders, cuyas obras copia literalmente en ocasiones. Su estilo es muy similar al del maestro aunque Vos domina mejor el movimiento y resulta menos anguloso. Se especializó en la pintura de animales realizando grandes bodegones en los que además incluía frutas, armas e instrumentos. También pinta animales vivos y pájaros, utilizando siempre grandes formatos.



Pieter Frans de Grebber
Haarlem, Holanda, c. 1600-1652/1653
MÚSICOS, c. 1620-1623
Óleo sobre lienzo, 91 x 73,7 cm
Donación de doña María de Arechavaleta, de la colección de don José Palacio, en 1953

Grebber presenta a tres músicos tocando instrumentos en un interior. Es un tema amable y muy al gusto de la pintura holandesa, del que existen numerosas versiones. En el centro una mujer tañe el laúd junto a un joven que toca la flauta, tras ellos otro joven con violonchelo mira al espectador con cierto aire burlón. El pintor refleja, en su interés por los efectos de la luz interior, la impronta de Caravaggio, quien tanto influyó en los pintores holandeses que constituyeron en Utrecht, a principios del siglo XVII, una importante escuela. La luz incide sobre todo en la figura femenina, que destaca con su piel clara y vestido rojo.

Si la mujer está pintada de manera primorosa, buscando efectos nacarados en las carnaciones, los dos personajes masculinos, sobre todo el del fondo, muestran una manera suelta y espontánea más próxima al estilo de Frans Hals. Como acostumbran a hacer los caravaggistas de Utrecht el fondo azul-verdoso es más claro que los tonos sombríos y contrastados que utiliza Caravaggio; también la paleta es de tonos más vivos y claros. Es un tenebrismo suavizado, con matices, muy dentro del estilo de Grebber. El artista fue discípulo de su padre Frans Pietersz de Grebber, retratista y pintor de historia, y luego de Hendrick Goltzius. En 1618 viajó a Amberes, donde probablemente conoció a Rubens y recibió sus influencias. Maestro de la Gilda de Haarlem, en 1649 publicó sus once reglas de arte. Trabajó para el estatúder Frederik Hendrik de Orange y desarrolló tanto temas religiosos y de historia como el género del retrato. Su obra manifiesta la influencia de Jordaens y Frans Hals, junto con la de Caravaggio.



Rembrandt Harmensz van Rijn
Leyden, Holanda, 1606-Amsterdam, Holanda, 1669

RETRATO DE CORNELIS CLAESZ ANSLO, 1641

Aguafuerte y punta seca sobre papel
20,4 x 16,1 cm papel
18,8 x 15,9 cm mancha

Legado por doña María de Arechavaleta, de la colección de don José Palacio, en 1954



En la colección de obras de arte antiguo sobre papel del Museo destaca este aguafuerte de Rembrandt. En él se representa a Cornelis Claesz Anslo, próspero comerciante de telas que, por su profunda fe y sus dotes como orador, fue elegido guía espiritual y predicador entre los miembros de la congregación protestante Waterlandse Gemeende de Amsterdam. Creían en la superioridad de la palabra hablada y escrita sobre la imagen para la propagación de la fe y éste parece ser el significado del retrato grabado por Rembrandt. Apoyándose en los textos sagrados, Anslo le estaría explicando las Sagradas Escrituras a un interlocutor situado a la izquierda del espectador. La sobriedad del fondo del retrato refleja también la ideología del retratado, que predicaba la sencillez en las costumbres, aunque su traje refleja una sólida situación económica. El dibujo preparatorio se conserva en el British Museum de Londres. Hay también un gran cuadro de Anslo explicándole las Sagradas Escrituras a su mujer, realizado asimismo por el artista.

Rembrandt, natural de Leyden, recibe las enseñanzas del pintor de historia Peter Lastman en Amsterdam y a su regreso a su ciudad natal montó un taller con Jan Lievens. A comienzos de la década de los treinta, de nuevo en Amsterdam, se instaló en la casa del comerciante Gerrit van Uylenburgh casándose al poco tiempo con la sobrina de éste, Saskia, a la que representó con frecuencia en sus pinturas y grabados. Se trata de un gran artista que supo elevar el grabado a las mayores cotas de excelencia, convirtiéndose en fuente de inspiración para muchos de los grabadores posteriores.

Anton van Dyck
Amberes, Bélgica, 1599-Londres, 1641

LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO, c. 1634-1640

Óleo sobre lienzo, 156,5 x 256,7 cm

Adquirido en 1985



El cuadro procede de la colección de los Duques de Newcastle, cuyo primer duque fue protector de Van Dyck. La escena muestra una de las secuencias más conmovedoras de la Pasión de Cristo: María desolada, con los ojos cargados de lágrimas y gesto elocuente de tristeza, vuelve la cabeza al cielo mientras acoge a su hijo muerto. La magnífica representación del cuerpo desnudo de Cristo puede estar inspirada en la escultura clásica, un recurso que pudo tomar de Rubens, con quien trabajó algún tiempo. Van Dyck consigue un bello y dramático efecto con el tratamiento de la luz al iluminar el rostro de la Virgen y mantener en penumbra el de Jesús cuyo cuerpo desnudo está cubierto en parte por el blanco sudario, del que parece surgir la luz.

El pintor había representado ya este tema antes de instalarse en Londres. En esta obra, realizada en Inglaterra en la última década de su vida, el artista utiliza un esquema diferente. Las figuras forman dos grupos: a la izquierda el "terrenal" con la Magdalena, Cristo y María, y a la derecha el "celestial" con dos ángeles adultos y el niño-ángel. Desarrolla una espléndida y elegante composición con formato apaisado donde las figuras de los extremos, la Magdalena y el ángel de manto rojo, se inclinan hacia el centro envolviendo la escena.

Se conservan varias versiones de este cuadro, copias y originales del maestro, como la del Museo Cívico de Milán y la que fue propiedad del conde de Lecco en Palermo, hoy en colección privada en Roma.

Van Dyck nace en Amberes donde se forma con Hendrik van Balen. Pronto destaca por su talento y comienza a colaborar con la poderosa figura de Rubens. En 1621 inicia un viaje por Italia estudiando a los principales maestros. Su fama, sobre todo como retratista excepcional, llega pronto a oídos del monarca inglés Carlos I quien le reclama, trasladándose a Inglaterra en 1632 donde permanecerá hasta su muerte.

Jacob Isaaksz van Ruisdael
Haarlem, Holanda, 1628-1682
PANTANO EN UN BOSQUE AL ANOCHECER, c. 1660
Óleo sobre lienzo, 77,7 x 92,2 cm
Adquirido en 1992



Jacob Isaaksz van Ruisdael es el representante más destacado del género del paisaje en la Holanda del siglo XVII. Pertenece a una familia de pintores y desde muy joven comenzó a pintar con su padre, Isaaksz van Ruysdael, y con su tío Salomón van Ruysdael. También el pintor paisajista Jan Cornelisz Vroom influyó en su primera formación pictórica. A los 23 años fue admitido como maestro de la Gilda de San Lucas de Haarlem, pintando los bosques cercanos a la ciudad. En 1657 se trasladó a Amsterdam y realizó obras de mayor formato. Viejo y enfermo regresó en 1681 a Haarlem, donde murió un año más tarde.

En esta pintura se muestran todas las características de la obra de Ruisdael. Bajo un cielo tormentoso cargado de nubes se representa un bosque con árboles de troncos retorcidos. El pintor sabe captar la naturaleza con toda su fuerza y esplendor envuelta en unos efectos de luz sorprendentes. Atrapa el sentido dramático del ámbito natural sin necesidad de recurrir a una descripción minuciosa de sus elementos.

Cuando en sus paisajes representa a la figura humana, ésta se muestra empequeñecida e inmersa en la naturaleza. Sus composiciones reflejan una fuerte carga poética y melancólica que define a Ruisdael como precursor de los pintores paisajísticos románticos.

Bernardo Bellotto
Venecia, Italia, 1722-Varsovia, 1780

PAISAJE CON PALACIO o CAPRICHO ARQUITECTÓNICO CON UN PALACIO, c. 1765-1766

Óleo sobre lienzo, 48,7 x 79,2 cm

Adquirido en 1916



Entre el excepcional grupo de artistas venecianos del siglo XVIII, Bellotto es una estrella de primera magnitud. Sobrino del gran Canaletto, tuvo la fortuna de iniciar su aprendizaje en su taller, completando después su formación con el obligado paso por Roma y por otras ciudades italianas. En 1747 acudió a Dresde, permaneciendo el resto de su vida instalado en la Europa centro-oriental. En sus primeras obras sigue muy de cerca el estilo de su tío del que se distanciará progresivamente según va creando su estilo personal.

Atribuida anteriormente al pintor francés Hubert Robert (1733-1808), las recientes investigaciones consideran que se trata de una obra del italiano Bernardo Bellotto. Su estilo, que encaja con el desarrollado por el artista durante sus últimos años en Dresde, entre 1765 y 1766, así como la calidad de la pintura, nos hablan sin ninguna duda de este pintor.

Este capriccio es una escena probablemente imaginaria aunque de apariencia real. Muestra un gran palacio barroco cuya escalinata llega hasta la orilla de un lago o río. A la izquierda, entre árboles aparecen algunas edificaciones y al fondo un bello paisaje de tonos azulados que se pierde en la lejanía fundiéndose con el cielo. El primer término está animado por personajes y animales, un recurso habitual en la obra de Bellotto, que están pintados con su peculiar factura de pinceladas sueltas cargadas de pasta.

El pintor trata la arquitectura con una precisión matemática, trazando unas líneas muy definidas. Con una luz de atardecer, muy rasante, que le ayuda a establecer un fuerte contraste entre las zonas iluminadas y las sombras, aplica un color que es característico en sus edificios y que va del crema claro al marrón oscuro plasmando los volúmenes mediante un cuidadoso tratamiento. Bellotto se desenvuelve en este capriccio con una imaginación y una libertad que hacen que esta obra se sitúe entre las más importantes del pintor durante su segunda etapa en Dresde.

Luis Paret y Alcázar
Madrid, 1746-1799
ESCENA DE ALDEANOS, 1786
Óleo sobre lienzo, 48 x 37,2 cm
Donación de don Plácido Arango en 1996



Esta composición y la siguiente constituyen los dos fragmentos, de desigual tamaño, de una misma obra. El titulado "Vista de Fuenterrabía" fue adquirido en 1986, y éste, al que se ha venido titulando "Escena de aldeanos", fue donado al Museo diez años más tarde por don Plácido Arango.

Se sabe que la pintura, antes de ser recortada, estuvo en el palacio norteamericano de José Bonaparte, desconociéndose el momento en que se fraccionó. Cuando ingresó la parte titulada "Vista de Fuenterrabía" sorprendió su tamaño, por no ser coincidente con el del resto de pinturas conocidas que conforman la serie Puertos del Cantábrico, en la que debe incluirse. Tanto este aspecto como la composición eran poco ortodoxos, según la norma paretiana, puesto que el horizonte al fondo era demasiado recto, y el tema estaba muy centrado en el grupo de cuatro figuras del primer plano, echándose de menos la diagonalidad de los ejes compositivos tan querida por Paret.

Las dimensiones de "Escena de aldeanos" también eran sorprendentes, al predominar la altura, pero era una obra portadora de los principios fundamentales del pintor, tanto en el tratamiento de las figuras como en su exquisita factura. La mano del artista está también visible en los diferentes aspectos relativos a la luz, el color y los diversos detalles del panorama donde transcurre la acción.

Al presentarlas conjuntamente en la exposición sobre Paret, celebrada en el Museo en 1991, pudo comprobarse que los bordes de ambos fragmentos coincidían y que, por tanto, se trataba de una sola obra en dos partes, ahora felizmente reunidas.

Luis Paret y Alcázar
Madrid, 1746-1799
VISTA DE FUENTERRABÍA, 1786
Óleo sobre lienzo, 44,3 x 57,2 cm
Adquirido en 1986



El artista Luis Paret y Alcázar, madrileño de origen, sufrió destierro por un asunto no suficientemente aclarado, pero relacionado con la vida de su protector, el infante don Luis, hermano del rey Carlos III. Por ello tuvo que abandonar la capital del reino y trasladarse a Puerto Rico, y en 1778, al conmutarle aquella pena, se instaló en Bilbao. Aquí vivió cerca de diez años y realizó numerosos encargos del Ayuntamiento de la Villa y de las iglesias de algunas poblaciones cercanas. También desarrolló la serie *Puertos del Cantábrico*, a petición del monarca hecha el día 4 de julio de 1786, convirtiéndose en uno de los pintores más originales de su tiempo. Sin embargo, Paret, antes de esa fecha, ya tenía realizados algunos cuadros de la costa vizcaína y guipuzcoana, entre los que se incluye el titulado "Vista del Arenal de Bilbao", que también pertenece a nuestra colección.

El conjunto, con el que su autor alcanzó gran renombre, pudo haberse realizado entre 1783 y 1789, y para su ejecución tal vez se inspiró en las *Vistas de los puertos de Francia* de Claude Joseph Vernet, conocida a través de grabados que el propio artista tenía en su biblioteca. Se cree que la serie debió ser numerosa, tanto como para constituir colección en la Casita del Príncipe, de El Escorial, donde estuvo hasta la invasión francesa, dispersándose por culpa de la guerra y perdiéndose en buena parte. En 1792 Paret recibió otra propuesta del rey para realizar Vistas de Madrid y de otros Reales Sitios.

En general se puede calificar su producción como colorista, y realizada con una técnica cuidada y delicada. Trató todos los géneros, desde paisajes y retratos a escenas costumbristas y pinturas de carácter religioso.

Luis Paret y Alcázar
Madrid, 1746-1799

VISTA DEL ARENAL DE BILBAO,
c. 1783-1784

Óleo sobre lienzo, 74 x 110,5 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia, a través de la dación del Banco Bilbao Vizcaya, en 1996



Esta pintura nos presenta el Arenal de Bilbao como escenario laboral en el que la actividad única se centra en la descarga de toneles, cajas y bultos procedentes de los barcos fondeados en el centro del curso fluvial. El cielo ocupa una superficie menor que en otros ejemplares de la serie a la que pertenece. Se puede identificar perfectamente el monte Archanda y al fondo la arquitectura del convento de San Agustín, cuyo solar actualmente está ocupado por el Ayuntamiento de la Villa. A la derecha puede verse el desaparecido Palacio de Quintana, y a su lado las casas del arrabal de La Sendeja. En la margen izquierda de la Ría se observan las casas de Ripa. El conjunto aparece bañado por una suave luz de atardecer, repartida de forma irregular por el cuadro.

Existe una segunda versión con la representación del muelle del Arenal bilbaíno, fechada en 1784, actualmente en Londres, que ofrece otra visión muy diferente, ya que nos presenta un jardín delicioso en el que un grupo de personas baila bajo los árboles mientras elegantes damas y caballeros conversan al lado de unas mercancías apiladas junto al muelle de atraque.

Pertenece a la serie *Puertos o Vistas del Cantábrico*, encargada por Carlos III en 1786, de la cual varias obras están realizadas con anterioridad a esta fecha, como ya hemos señalado más arriba. Del conjunto se conocen en la actualidad los siguientes ejemplares: éste que ahora se analiza; el ya mencionado de la National Gallery, en Londres, titulado "Vista del muelle del Arenal de Bilbao"; "El astillero de Olaveaga", de Upton House, en Londres; "Vista de Bermeo", perteneciente a la colección Varez Fisa, de Madrid; "La Concha de San Sebastián" y "Puerto de Pasajes", pertenecientes ambas al Patrimonio Nacional; "Vista de Fuenterrabia", también en nuestro museo; otra "Vista de Fuenterrabía", perteneciente al Museo de Caen (Francia); y "Marina con figuras" o "Vista de Portugalete", del Museo Cerralbo, en Madrid.

Antonio Carnicero
Salamanca, 1748-Madrid, 1814

ELEVACIÓN DE UN GLOBO ANTE LA CORTE DE CARLOS IV, c. 1783

Óleo sobre lienzo, 78,3 x 102,5 cm

Legado por don Laureano de Jado en 1927



La obra describe el ascenso de un globo *Montgolfier* en presencia de Carlos IV, de pie, y María Luisa de Parma, sentada junto a sus damas y protegida por un parasol. Están rodeados por una gran multitud alrededor de una plataforma poligonal sobre la que se sitúa el globo, bellamente decorado con una figura femenina que toca triunfalmente la trompeta y lleva una corona de laurel, tal vez evocación de la *Fama*. En la parte inferior hay multitud de figurillas engalanadas con sus mejores ropas. Clérigos, vendedores ambulantes y aguadores, entre otros, muestran actitudes cotidianas como corresponde a una pintura de género, narrativa, que refleja los estamentos sociales y la moda de la época.

Tenemos conocimiento de cuatro elevaciones aerostáticas llevadas a cabo durante el siglo XVIII en España. Al parecer esta obra representa el acontecimiento de 1783, cuando Carlos IV y María Luisa de Parma, todavía Príncipes de Asturias, se encontraban de Jornadas en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, y por tanto, correspondería a la elevación tripulada por el Marqués D'Arlé y M. Pilatre de Rozier. Carnicero realizó otro cuadro de mayor formato, titulado "Ascensión de un globo Montgolfier" y conservado en el Museo del Prado. En estas obras es importante la presencia de la corte, que intenta emular la protección oficial a los globos aerostáticos en Francia, Inglaterra o Dinamarca.

El artista llegó a Madrid con su padre, el escultor Alejandro Carnicero y fue pensionado en Roma. Bajo la protección de Godoy, a quien pintó en distintas ocasiones, y después de retratar a los reyes Carlos IV y María Luisa, fue nombrado en 1796 pintor de cámara.

Guillaume Voiriot
París, 1713-1799

RETRATO DEL POETA
CHARLES-PIERRE COLARDEAU, 1771

Óleo sobre lienzo, 73 x 59,2 cm

Legado por doña María de Arechavaleta, de la colección de don José Palacio, en 1954



En primer plano, de medio cuerpo sentado en un sillón, Voiriot retrata al poeta de la Academia de Francia Charles-Pierre Colardeau (1732-1776). La obra, expuesta en el Salón de París de 1771, es un excelente ejemplo del retrato burgués frecuente en la época. Dotada de un carácter intimista, el pintor capta con naturalidad la personalidad del poeta, que tenía entonces 39 años. Viste una casaca roja ribeteada en gris y adornada con guarniciones doradas, que deja ver los finos encajes de puños y chorrera. Según la moda del momento, la octava década del siglo XVIII, lleva una peluca empolvada en blanco y recogida detrás con un lazo gris.

Colardeau, como si posara para una fotografía, interrumpe su trabajo para dejarse retratar. En su diestra sujeta una pluma y en la izquierda los pliegos del manuscrito de la obra que le dio a conocer: "Lettre d'Héloise à Abelard" (1758), imitación en verso de la célebre obra del inglés Alexander Pope "Epistle from Eloisa to Abelard" (1716).

Gillaume Voiriot fue miembro de la Academia de San Lucas y de la Academia Real de Pintura y Escultura, donde desempeñó distintos cargos. Desarrolló su carrera artística durante los reinados de Luis XIV y Luis XV, y en los diez años de período revolucionario posteriores a la toma de la Bastilla en 1789. Destacó como retratista de hombres de letras, científicos, políticos y artistas del París de la época; un tipo de retrato que popularizó su compatriota Louis Michel van Loo.

Luis Meléndez
Nápoles, Italia, 1716-Madrid, 1780
BODEGÓN CON FRUTAS
Y UN JARRO, c. 1773
Óleo sobre lienzo, 49 x 36,8 cm
Legado por don Laureano de Jado en 1927

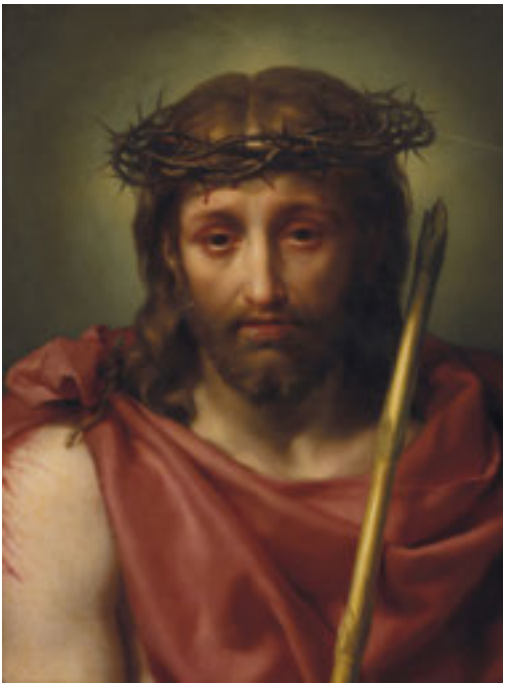


Meléndez realiza este hermoso bodegón formado con frutas y cerámica dispuestas sobre una mesa, con un novedoso punto de vista bajo y cercano. Destaca la fuerza expresiva de los volúmenes y la calidad táctil de los elementos. El pintor se detiene en el modelado aterciopelado de los melocotones, en la frescura de las frutas, y en las vetas de la madera de la mesa, todo ello realizado con gran realismo. El atractivo de sus obras reside en la representación de alimentos, y utensilios de cocina corrientes, casi siempre objetos de su propiedad, que combina con cerámica popular, en este caso una bella jarra de Talavera de tonalidades predominantemente azules.

Luis Meléndez está considerado como uno de los bodegonistas más grandes de la Europa de su tiempo, con un legado pictórico de más de cien bodegones fechados entre 1759 y 1778. Ceán afirma que la verdadera forma de su apellido es Menéndez, aunque frecuentemente aparece mencionado en los documentos como Meléndez.

Hijo del artista asturiano Francisco Antonio Meléndez, establecido en Italia, y sobrino del también pintor, Miguel Jacinto Meléndez, comenzó su aprendizaje en Madrid, junto a su progenitor, y durante cuatro años fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al parecer regresó a Italia para completar su formación pictórica visitando Roma y Nápoles, su ciudad natal, donde llegó a alcanzar el título de pintor de cámara del rey Carlos III, que entonces gobernaba en Nápoles, regresando definitivamente a la península en 1752.

Antonio Rafael Mengs
Aussig, Bohemia, 1728-Roma, 1779
ECCE HOMO, c. 1777-1779
Óleo sobre tabla, 56,8 x 43,6 cm
Adquirido en 2000



Ecce Homo, 'He aquí al hombre', son la palabras que pronunció Pilatos ante los judíos tras ser Cristo azotado por los soldados. Mengs retrata aquí a Jesús recién proclamado 'Rey de los Judíos', con la corona de espinas y una caña a modo de cetro. En su hombro derecho se aprecian las huellas de los azotes con la sangre que ya empieza a secarse. En esta imagen, el artista renuncia al dramatismo para centrarse en el estado psicológico de Cristo. Éste, cansado, humillado, da muestras de un sufrimiento profundo. Concebido como imagen piadosa, este cuadro nos invita a la compasión mostrando a Jesucristo como ser humano.

Pintor de estilo minucioso, Mengs admiraba la obra de artistas italianos del siglo XVI como Rafael y Correggio, a los que consideraba modelos de perfección tanto en composición como en estilo. Emulando sus obras, Mengs buscaba crear imágenes perfectas. Excelente muestra del impecable acabado que el artista supo dar a sus cuadros, esta obra destaca por las delicadas veladuras aplicadas para plasmar la tela roja y por las pinceladas cortas y apretadas con que logra una superficie perfectamente lisa. Mengs nació en Aussig, un pueblo de Bohemia ahora incorporado a la República Checa. Inició su carrera a los dieciséis años realizando retratos al pastel para el rey de Sajonia. Más tarde viajó a Roma, donde permaneció muchos años trabajando para el Papado y para clientes particulares. Alcanzó la cumbre de su carerra en 1761, cuando fue nombrado primer pintor de la corte de Carlos III de España. Es posible que Mengs realizara este *Ecce Homo* hacia el final de su carrera tras volver a Roma en 1777.

Francisco de Goya
Fuendetodos, Zaragoza, 1746-
Burdeos, Francia, 1828

RETRATO DE MARTÍN ZAPATER, 1797

Óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm (ovalado)

Legado por don Ramón de la Sota y Aburto en 1980



Goya retrata a su amigo íntimo Martín Zapater, de medio cuerpo y ligeramente ladeado, vestido con casaca cruzada y camisa blanca de amplia lazada con pinceladas azules muy sueltas. Destaca la prominente nariz y los ojos profundos y vivos. Con sabia aptitud el pintor capta la personalidad del retratado, y logra gran penetración psicológica en el modelo. La figura se recorta sobre un fondo neutro de tonalidad verdosa, consiguiendo un efecto sobrio y severo.

La amistad de Martín Zapater y Clavería (1747-1803) con el artista se inició en las escuelas Pías de Zaragoza, y se mantuvo durante toda su vida, intercambiando una copiosa correspondencia, que da fe del grado de intimidad alcanzado entre ambos. Siete años antes que éste, Goya realizó otro retrato de Zapater, que estaba en la colección Cramer de La Haya, y ahora se encuentra en una colección privada, en Londres.

La comparación entre las dos obras permite ver la evolución producida en el arte del aragonés, ya que las indecisiones que aparecen en la primera desaparecen en ésta, y el arte descriptivo del maestro alcanza aquí su madurez. Los dos retratos, dedicados ambos, reflejan sólo aspectos relacionados con la personalidad de Zapater, y nada sobre el ambiente en que se movía, pues no hay alusiones al entorno social o laboral del personaje. Esta obra pertenece a uno de los momentos más fecundos y atractivos del artista, la década de "Los Caprichos". Pintor y grabador extraordinario, Francisco de Goya y Lucientes estudió primero en el taller de José Luzán en Zaragoza, y después en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Fue pintor de cámara de Carlos IV desde 1789, y realizó varios retratos de la familia real. Su obra, de calidad excepcional, constituye un documento histórico de la España de su tiempo.

Francisco de Goya
Fuendetodos, Zaragoza, 1746-
Burdeos, Francia, 1828

RETRATO DEL POETA MORATÍN, 1824

Óleo sobre lienzo, 60 x 49,5 cm

Adquirido en 1932



El poeta Leandro Fernández de Moratín aparece sentado y mirando hacia la derecha, con el cuerpo ligeramente ladeado. Apoya su brazo derecho sobre unos papeles cuya lectura parece haber interrumpido. Está vestido con oscura indumentaria, que contrasta con el cuello blanco de la camisa. El busto del poeta se destaca sobre un fondo verdoso y su rostro, con un modelado denso y rico, refleja gran verismo.

Las carnaciones están trabajadas con una técnica que corresponde a la empleada por Goya en su última etapa en Burdeos, un momento en que había perdido mucha visión dada su avanzada edad. También el reducido tamaño es similar al de casi todas las obras realizadas en la capital bordelesa. En algunas cartas de 1824, como en la dirigida al abate Melón, Moratín declaraba que Goya quería retratarle, y por ello este cuadro se fecha ese mismo año.

Nacido en 1760, Leandro Fernández de Moratín formó parte del círculo habitual de amigos de Goya. Protegido primero por Godoy y afrancesado después, emigró a Francia instalándose en Burdeos con su amigo Silvela, donde volvió a encontrarse con el pintor, que ya le había retratado en 1799, en el cuadro conservado en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Falleció en París en 1828. Es el prototipo de intelectual formado en la lectura de los clásicos griegos y latinos. Miembro de las sociedades más distinguidas de la época, es autor de obras como "El sí de las niñas" y "La comedia nueva o el café", entre otras.

Friedrich Rehberg
Hannover, Alemania, 1758-
Múnich, Alemania, 1835

CAÍN, c. 1814-1815

Óleo sobre lienzo, 257,5 x 201 cm

Donación del Barón de Quinto en 1914



En esta pintura Rehberg nos ofrece un tema del Antiguo Testamento en el que el espacio está dominado por una gran figura desnuda que representa a Caín escondiendo su rostro de manera dramática, avergonzado después de haber asesinado a su hermano Abel. Podemos divisar a éste muerto, a la derecha de la composición y a menor escala, bajo la contemplación desesperada de sus padres Adán y Eva. En el suelo a la izquierda aparece la serpiente, instigadora del pecado, mientras que a la derecha se observa el arma homicida. De entre las nubes tormentosas surge el rayo castigador.

La espléndida figura de Caín ha sido iluminada con intensidad, destacando su desnudez en un melancólico paisaje del que tan solo unas palmeras nos retrotraen al imaginario entorno bíblico donde se presume tuvo lugar el drama.

Rehberg bebe aquí de las fuentes del clasicismo visto y aprendido en Roma de unos pintores que, como él, se sintieron atraídos por la antigüedad clásica y por las obras de unos maestros para los que la figura humana era el centro del universo, pero todo ello bajo la óptica de un pintor neoclásico que, sin embargo, denota ya un tinte romántico y lírico que se desprende del dramatismo de esta escena. Rehberg pintó esta obra en Roma, como consta al lado de su firma, probablemente durante su permanencia en la ciudad en 1814, y la expuso en la Royal Academy de Londres en 1815. Este artista inició su aprendizaje como pintor en Leipzig y Dresde, trasladándose en 1777 a Roma donde trabajó bajo la dirección de Antonio Rafael Mengs. Su estancia en esta ciudad fue fundamental para su formación como pintor neoclásico, ya que fue allí donde se interesó por la pintura de Rafael, los Carracci y Domenichino, es decir, por los modelos clásicos. Tras sus estancias en Nápoles y Londres, viaja nuevamente a Roma en 1814. Fue profesor de la Real Academia de Bellas Artes de Berlín, alcanzó fama como retratista trabajando para la nobleza alemana y cultivó también con éxito el grabado. Finalmente se instaló en Múnich hasta su muerte.

Vicente López Portaña
Valencia, 1772-Madrid, 1850

RETRATO DE DON JUAN FRANCISCO XIMÉNEZ DEL RÍO, ARZOBISPO DE VALENCIA, c. 1799-1800

Óleo sobre lienzo. 123,8 x 89 cm

Adquirido en 1985



Este magnífico retrato representa a don Juan Francisco Ximénez del Río. Nacido en Oncala (Soria) en 1736, estudió en Zaragoza y Valladolid, y ocupó varios cargos eclesiásticos en Segovia y Toledo. Fue arzobispo de Valencia desde 1796 hasta el 1 de abril de 1800, fecha de su muerte. Influido por la política de los Borbones protegió las industrias, en especial la de la seda, y apoyó la construcción de los caminos del Grao y de la Albufera.

El arzobispo aparece sentado y tocado con el solideo, con muceta de raso morado y vueltas en grana, y sobrepelliz de magníficos encajes. En su mano izquierda sostiene el capelo propio de su rango. Estamos ante un magnífico retrato en el que queda patente la maestría de su autor, que se complace en la descripción minuciosa de los detalles, tanto en la indumentaria como en la propia fisonomía del personaje, dotada de gran realismo. Es muy profunda la mirada, resultado de la captación psicológica. Vicente López, su autor, manifiesta gran dominio del dibujo, y es magistral en el uso de los recursos técnicos y en la aplicación del color. Existen otras dos versiones, una en la Diputación Provincial de Valencia y otra en la antesacristía de la catedral de Segovia.
El pintor Vicente López estudió en la Academia de San Carlos de Valencia, de la que fue elegido miembro de mérito en 1793. En 1814 realizó el "Retrato de Fernando VII con uniforme de gala de Capitán General", que se convirtió en el modelo oficial de retrato regio. Con su forma de pintar las figuras oficiales, aduladora y generosa, se ganó los favores del monarca, desplazando incluso a Goya. Ese mismo año fue nombrado pintor de cámara. Instalado en la corte desarrolló una intensa actividad pictórica centrada en los retratos, aunque también cultivó temas religiosos, históricos, alegóricos y mitológicos junto a grandes decoraciones al fresco.

Eugenio Lucas y Velázquez
Madrid, 1817-1870
LA COMUNIÓN, 1855
Óleo sobre cobre, 26,5 x 39,7 cm
Legado por don Laureano de Jado en 1927



La pintura, como expresa su título, representa una escena de comunión. Realizada sobre una plancha de cobre, muestra el momento en que un cura vestido de blanco ofrece las sagradas formas a un grupo de fieles arrodillados a sus pies. La acción, que parece desarrollarse en el interior de una cueva, es revelada por una potente luz vertical que ilumina el santo oficio en el centro de la composición y mantiene el resto en penumbra. De esta forma, el pintor manifiesta su interés por los efectos escenográficos. Tanto el tema como la factura abocetada de la pintura reflejan un indudable parentesco goyesco.

Eugenio Lucas y Velázquez es uno de los principales continuadores de la tradición popular goyesca en el siglo XIX. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y realizó copias de Velázquez y Goya en el Prado. En 1850 pintó por encargo el techo del Palacio Real, y al año siguiente fue nombrado pintor honorario de cámara. Esta obra, fechada quince años antes de su muerte, corresponde al período de madurez del pintor. Lucas realizó varios apuntes y versiones sobre el mismo tema, lo que indica el interés de este tipo de cuadros devocionales y su gran difusión a mediados del siglo XIX por su carácter popular.

Théodule-Augustin Ribot
Saint Nicolas d'Attez, Francia, 1823-
Colombes, Francia, 1891

NATURALEZA MUERTA CON CALABAZA, CIRUELAS, CEREZAS, HIGOS Y JARRA, c. 1860

Óleo sobre lienzo, 60,4 x 73,5 cm

Adquirido en 2001

Ribot pintó sus naturalezas muertas de noche, utilizando la luz artificial para crear sombras interesantes y proporcionar más volumen y textura a sus objetos. Aquí presenta una gran calabaza sobre una bandeja de plata, con higos, cerezas y ciruelas y una jarra de cerámica pintada, presumiblemente para agua o vino. Para insuflar 'vida' a la composición, Ribot hace una alusión a la posible interacción humana. Alguien ha cortado un trozo de la calabaza, a la izquierda se ha aplastado un higo para descubrir la carne jugosa de la fruta y a la derecha se ha partido una de las ciruelas. Una potente luz cae sobre la composición desde la izquierda, iluminando las formas esféricas de la calabaza y la jarra, dejando a ésta y parte de la fruta en la oscuridad.

Realiza Ribot esta naturaleza muerta a la manera del movimiento realista encabezado por Gustave Courbet. Estos artistas buscaban plasmar lo que tenían delante, centrándose en los elementos esenciales de las cosas. Querían pintar la naturaleza tal y como la veían. Ribot se inspiró en las obras de artistas españoles del siglo XVII que, en su opinión, habían buscado con éxito la esencia del naturalismo. A mediados del siglo XIX eran abundantes los ejemplos de arte español en París, traídos desde España a la capital francesa durante la Guerra de la Independencia. La creación de la Galería Española de Luis-Felipe, ubicada hasta 1853 en el Museo del Louvre, también ayudó a incrementar esta presencia española. A Ribot le interesaba sobre todo la forma de tratar las figuras y objetos de Ribera y la dramática utilización por éste del claroscuro. Ribot seguramente tuvo ocasión de ver el "San Sebastián curado por las Santas Mujeres" de Ribera, ahora en los fondos de este Museo, que pertenecía entonces a la colección del mariscal Soult. El artista trabajó como decorador de marcos dorados para una fábrica de espejos de París y no comenzó su carrera profesional como pintor hasta finales de la década de los cincuenta. Entre su producción artística se encuentran naturalezas muertas, escenas de cocina y obras románticas de mayores dimensiones, como el famoso cuadro "Tormento de Alonso Cano" (1867), ahora en el Museo de Bellas Artes de Rouen, que tanto éxito le proporcionaron en los Salones de París.



Adolphe Monticelli
Marsella, Francia, 1824-1886
DAMAS EN UN PARQUE,
c. 1860-1870
Óleo sobre tabla, 43 x 56,7 cm
Adquirido en 1926



La pintura que conserva el Museo es uno de los pocos ejemplares de Monticelli que existen en colecciones públicas españolas. La obra perteneció al escultor Francisco Durrio. Con un lenguaje casi abstracto, el pintor representa una escena de ocio configurada por un grupo de damas, a pie y a caballo, en un parque. Tanto los personajes como sus llamativas vestimentas aparecen desdibujados y se confunden con el paisaje natural del entorno. Destaca la luminosa trama de colores yuxtapuestos a través de pinceladas cortas y nerviosas.

Adolphe Monticelli es un pintor excéntrico, miembro de una familia italiana afincada en Marsella, ciudad en la que inició su formación artística. Después se instaló en París donde se relacionó con el pintor Díaz de la Peña. La guerra de 1870 le obligó a establecerse de nuevo en Marsella hasta el final de sus días. Su preocupación por el color y las armonías tonales le llevaron a descuidar premeditadamente la forma, desarrollando así, hasta sus últimas consecuencias, las experiencias coloristas de Delacroix y convirtiéndose en un precursor de la moderna tendencia impresionista. Las escenas de género y las naturalezas muertas son los temas habituales de este artista. Pero, frente al preciosismo dibujístico de la pintura de género imperante en París a mediados del siglo XIX, Monticelli realiza una obra plena de luz y color, abierta a nuevas experiencias.

Francisco de Bringas
México D. F., 1827-Madrid, 1855
AUTORRETRATO, 1852
Tinta a plumilla sobre papel,
25,5 x 16,5 cm
Adquirido en 1935



Francisco de Bringas refleja en este "Autorretrato" su excepcionalidad como dibujante a través del empleo de la línea fina y depurada. El artista se representa de pie, mirando al espectador y con su mano izquierda apoyada sobre una mesa. Está rodeado de bocetos y demás útiles propios de su trabajo, entre los que destaca el bodegón situado en el suelo con calavera, libro, botella y plumilla.

El pintor y gran dibujante Francisco de Paula Bringas y Bringas nació en la ciudad de México en 1827 aunque al año siguiente su familia, dedicada al comercio, se trasladó a Bilbao. Discípulo de Pablo Bausac, el artista completó su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en el Museo del Prado practicando la copia. Bringas fue uno de los primeros artistas vascos que viajó a París, donde estudió la obra de Ingres, Gavarni y Guys. Hijo tardío del romanticismo y del neoclasicismo, el artista recogió los elementos dispersos de la época de transición en la que desarrolló su producción y con ellos elaboró una pintura de género con asuntos propiamente vascos y con escenas andaluzas de toreros y gitanos. En 1853 la imprenta Delmas de Bilbao le publicó un álbum litográfico sobre temas taurinos; asimismo fue autor de numerosos carteles para la feria taurina de Bilbao.

Eduardo Zamacois
Bilbao, 1841-Madrid, 1871
LA VISITA INOPORTUNA, c. 1868
Óleo sobre tabla, 23 x 29,5 cm
Adquirido en 1931



Eduardo Zamacois es uno de los artistas vascos más importantes del siglo XIX. Inició su aprendizaje con el pintor José Balaca, y en 1859 se trasladó con su familia a Madrid donde fue alumno de Federico de Madrazo, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente se instaló en París, estudió en la escuela de dibujo conocida como Petit École y tomó contacto con el círculo del pintor francés Jean-Louis Ernest Meissonier, de quien fue un gran admirador. Desde entonces desarrolló una importante actividad dentro de la pintura de género en la que destacó tanto como su amigo Mariano Fortuny, a quien conoció también en París.

"La visita inoportuna" es uno de los ejemplos más sobresalientes de la pintura de género. Zamacois describe una graciosa escena ambientada, a la manera dieciochesca, en el interior del estudio de un artista. La obra, realizada sobre pequeño formato como era habitual en Zamacois, representa el momento en que un personaje indiscreto abre la puerta de la habitación y descubre la figura femenina desnuda que le sirve de modelo al pintor. La joven encoge su cuerpo que, en actitud pudorosa, intenta cubrir con un paño mientras el artista despide a la inesperada visita.

Esta situación anecdótica sirve a Zamacois para demostrar sus buenas dotes dibujísticas así como la delicada y preciosista pincelada con la que envuelve a sus temas de una tierna melancolía.

Carlos de Haes
Bruselas, 1826-Madrid, 1898
PAISAJE
Óleo sobre lienzo, 74,5 x 111 cm
Adquirido en 1985

Pintor de origen belga, Haes es el máximo representante del paisaje realista de la segunda mitad del siglo XIX, y como tal, es uno de los principales defensores de este género desde su propia experiencia artística y desde su importante labor docente, en la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1856. Buenos pintores como Beruete, Regoyos, Riancho, Morera y el bilbaíno Juan de Barroeta, entre otros, son algunos de sus discípulos.

Aunque no está fechado, este paisaje corresponde al período evolucionado de Carlos de Haes, cuando se desprende de la influencia de la tradición paisajística holandesa y flamenca para conectar con las experiencias modernas del paisaje realista francés. No conocemos la localización de este amplio y abierto paisaje en el que el pintor distribuye a partes iguales un cielo nuboso y la llana pradera, interrumpida por una hilera de árboles que se extiende hacia el fondo de la composición. Haes logra expresar el sentido grandioso de la naturaleza, desde el primer término ocupado por flores y plantas hasta los lejanos horizontes donde se pierde la definición de la imagen. Otorga protagonismo al ambiente natural y la presencia humana se reduce a la pequeña figura de un pastor al cuidado del fuego humeante bajo un árbol mientras el rebaño pace disperso por la silvestre pradera. Haes trasmite la emoción que produce la contemplación directa de la naturaleza a través del análisis y ejecución precisa de sus elementos.



Juan de Barroeta
Bilbao, 1835-1906

VISTA DEL ABRA DE BILBAO DESDE ALGORTA, 1886

Óleo sobre lienzo, 25,2 x 48,2 cm

Adquirido en 1934



De formación académica, el pintor Juan de Barroeta y Anguisolea es uno de los pocos artistas activos en la ciudad de Bilbao a lo largo del siglo XIX. Dedicado sobre todo a la producción retratística, en la última etapa de su carrera practicó el género del paisaje con asiduidad, posiblemente influido por el pintor Carlos de Haes, quien desde la Segunda Guerra Carlista eligió la pequeña localidad de Algorta para pasar sus vacaciones estivales.

De hecho para realizar esta extraordinaria vista de la embocadura de la Ría de Bilbao, llamada el Abra, Barroeta eligió el mismo lugar donde después construyó su residencia a la que denominó "Villa Haes". Desde la colina en la que más tarde crecerá la localidad costera y donde ahora sólo aparecen dos villas con jardines, se divisa el mar, surcado por barcos de vapor y algunos esquifes de vela, y al fondo se aprecia la prolongación de la costa vizcaína hacia Cantabria, marcada por la presencia nítida del monte Serantes. Las figuras del primer plano, dedicadas a labores cotidianas, aportan un anecdótico encanto al paisaje.

Esta imagen, junto a otras de Barroeta, constituyen un interesante documento del Bilbao finisecular a punto de padecer importantes transformaciones ante la creciente actividad industrial. El pintor refleja su emoción personal ante las tierras queridas mediante un espléndido tratamiento del color y de la luz, desde la penumbra más próxima hasta la plenitud soleada del resto de la composición.

Joaquín Sorolla
Valencia, 1863-Cercedilla, Madrid, 1923

LA RELIQUIA, 1893

Óleo sobre lienzo, 103,5 x 125,5 cm

Aportación del Ayuntamiento de Bilbao en 1913

La obra presenta el momento en que un grupo de personas, en su mayoría mujeres y niños, acuden a besar la reliquia que les ofrece un sacerdote, por lo que también es conocida como "El beso de la reliquia" o simplemente "El beso". La acción transcurre en una capilla lateral de la antigua iglesia de San Pablo, en el actual Instituto Luis Vives de Valencia, donde todavía se conservan los elementos barrocos que decoran sus muros, los altares, y los zócalos y pavimentos cerámicos típicos del siglo XVIII. Es una escena costumbrista que rinde tributo a la vida cotidiana de la época en Valencia, que refleja la inicial formación de Sorolla en el realismo decimonónico. La impresión inmediata del momento se conjuga con la sabia utilización de la luz, el color y la pincelada suelta.

Esta pintura pertenece a un período de plena fecundidad artística del pintor, que se extendería entre 1890 y 1905. Se trata de una obra muy premiada, ya que con este cuadro Sorolla participó, el mismo año de su realización, en el Salón de París, donde obtuvo medalla de tercera clase, consiguiendo al año siguiente la medalla de segunda clase en la IV Internacional de Viena, y después la primera medalla en la Exposición de Arte Español celebrada en Bilbao.

Joaquín Sorolla y Bastida, ligado al movimiento naturalista europeo de finales del siglo XIX, rompe las limitaciones de su entorno, y junto a Beruete y Regoyos, es el pionero del luminismo español. Realizó primeros estudios en Valencia, y luego visitó Roma y París, donde captó las influencias de Jules Bastien-Lepage y sus teorías de pintura *plein air*. Gran colorista Sorolla asimiló la lección impresionista para crear su estilo personal plasmado en bellos paisajes y retratos, como el de Unamuno perteneciente a este Museo.



Anselmo Guinea
Bilbao, 1854-1906
RETRATO FEMENINO, 1894
Óleo sobre lienzo, 75 x 52,5 cm
Donación de doña Josefina Otaduy en 1976

Anselmo Guinea es uno de los pintores vascos de finales del siglo XIX que, partiendo de postulados clásicos o tradicionales, acierta a entrever claramente la contribución estética del movimiento impresionista. Esta ambivalencia, entre clásica y moderna, permite definirle como pintor de transición. Sin embargo, en muchas de sus obras, y un claro ejemplo es este "Retrato femenino", la modernidad de su factura es indudable. De alguna manera es, con Darío de Regoyos y Adolfo Guiard, uno de los adelantados de la pintura vasca en su época, inaugurando caminos expresivos para nuevas generaciones de artistas.

Este lienzo nos presenta en primer plano el retrato de una joven mujer, sentada en una mecedora y en medio de una pradera acotada en su línea de horizonte por un fondo de árboles. Guinea presta moroso cuidado en la captación psicológica de la efigiada, ocupándose por igual en detallarnos la calidad de la rosácea vestimenta, así como los accesorios y complementos que porta la mujer.

Pero Anselmo Guinea no se recrea únicamente en la problemática del retrato sino que también nos narra su interpretación, su impresión acerca del paraje ambiental en el que se halla insertada la figura humana. La sintonía entre figura y paisaje se consigue a través de un colorido grato y acompasado, con un trazo pictórico mesurado. La composición es el resultado de un armónico equilibrio entre dibujo y color sin elementos ni presencias discordantes. Es una pintura en la que, por un lado, destacan los valores concretos de lo individual y particular, y, por otro, la ambientación general, lumínica y atmosférica, de la escena.



Anselmo Guinea
Bilbao, 1854-1906
GENTE. UN PUENTE EN ROMA, 1904
Óleo sobre lienzo, 147 x 190,5 cm
Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1921



La trayectoria de Anselmo Guinea refleja de una forma emblemática la transición de la pintura vasca y española, entre el realismo y el impresionismo que se produce a finales del siglo XIX. Formado en un ambiente académico, entre Madrid y Roma, el pintor realizó la mayor parte de su trabajo en su ciudad natal, Bilbao, donde ejerció de profesor en la Escuela de Artes y Oficios desde 1876. Al final de su vida, Guinea contactó con el grupo más joven y renovador de artistas vascos, adoptando la paleta clara del impresionismo importado de París, adonde viajó en 1896.

Los temas costumbristas, y en menor medida el retrato y la pintura de historia local, fueron los géneros donde Guinea desarrolló las particulares dotes preciosistas de su dibujo y el tratamiento armónico del color.

El Museo conserva un amplio conjunto de obras de Anselmo Guinea que representan el cambiante devenir y la evolución de su trabajo; entre ellas "Gente. Un puente en Roma" es una de las más importantes. Fechada en 1904, pertenece al período final de su carrera, que coincide con su última estancia en Roma cuando demuestra con claridad la inquietud social de su producción.

Sobre el fondo claro de la ciudad iluminada por la dorada luz del atardecer, Guinea representa a un grupo de cuatro gitanas romanas, acompañadas de una niña, que caminan por un puente bajo las luces del alumbrado público. El descaro de la mirada al espectador de la mujer del primer plano descentra la composición hacia la derecha y compensa la fuga de la perspectiva a la izquierda, marcada por la calle y la hilera de farolas. Es una escena cotidiana de la vida urbana que transcurre sobre un fondo de arquitecturas que deja ver las colinas lejanas. El tratamiento académico de las figuras y la composición contrasta con la utilización impresionista de la luz.

Adolfo Guiard
Bilbao, 1860-1916
LA ALDEANITA DEL CLAVEL ROJO,
1900
Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1913



Tras su paso por París, entre 1878 y 1882, y el conocimiento del impresionismo, Adolfo Guiard fue uno de los primeros y más influyente difusor de la nueva tendencia en Bilbao, su ciudad natal. Las innovadoras aportaciones de la corriente francesa supusieron una ventana abierta a la sorda y oscura tradición pictórica española. Guiard conjuga la paleta clara con el predominio del dibujo, cuyas elegantes líneas deben mucho a su maestro Degás. Desarrolló el paisaje y los temas costumbristas sobre la burguesía y las clases populares del Bilbao del cambio de siglo. Sus cuadros son estampas contemporáneas de la ciudad que reflejan su notable transformación a causa del auge industrial y el intercambio mercantil de su puerto.

Entre la corta producción de Guiard destaca este retrato costumbrista, uno de los más célebres y elaborados del pintor. Esta humilde escena, situada en un arrabal de la ciudad, representa a una niña que se dirige hacia el espectador con un clavel rojo en la boca y una cántara de leche sobre su cabeza. En segundo término aparecen unos niños y una anciana cosiendo, y al fondo, tras la tapia completan la escena los barcos que reflejan la actividad portuaria de la ciudad. En la composición predomina el dibujo silueteado de las figuras y la elegante linealidad, rasgos muy característicos del pintor. Guiard consigue una atmósfera cromática transparente, de azules y verdes claros, cuya suave armonía sólo se interrumpe por el toque efectista del bermellón del clavel.

Ángel Larroque
Bilbao, 1874-1961

MATERNIDAD, 1895

Óleo sobre lienzo, 129 x 201 cm

Aportación del Ayuntamiento de Bilbao en 1924

Obra juvenil del pintor bilbaíno Ángel Larroque realizada años antes de su pensionado en Florencia en la que manifiesta una insospechada madurez en el tratamiento del tema y una delatora influencia de la pintura simbolista francesa. Poseedor de un excelente dominio dibujístico, sobresale por su destreza en el género de la retratística y especialmente en su querencia por los temas infantiles.

Esta candorosa y apacible escena doméstica, de carácter íntimo, es en realidad un canto a la maternidad. Una joven madre, recostada sobre un sillón, aporta a su vez con su cuerpo, descanso, reposo y amorosa protección al hijo, completamente dormido y ajeno a posibles miradas foráneas. La sobria factura del dibujo, aunque recorta la expansión de la pasta cromática por la superficie del cuadro, no impide, en cambio, resaltar los valores plásticos del mismo, fundamentalmente el fuerte contraste de color que se establece entre el vestido rojo de la madre y las tinturas blanquecinas del niño y del almohadón.

Nacido en el seno de una familia de origen francés, con antecedentes artísticos en su genealogía, Ángel Larroque vivió el ambiente renovador parisino y los fermentos vanguardistas del núcleo bilbaíno, orientando su arte, con los años, hacia una posición intermedia. Desempeñó un loable magisterio al frente de sus clases en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao.



Mary Cassatt
Pittsburgh, EE.UU., 1844-
Le Mesnil-Théribus, Francia, 1926

MUJER SENTADA CON UN NIÑO EN SUS BRAZOS, c. 1890

Óleo sobre lienzo, 81 x 65,5 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1920



La obra fue adquirida por la Diputación Foral de Bizkaia para el Museo con motivo de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura, celebrada en Bilbao en 1919. Es una de las creaciones más sobresalientes de la producción de la pintora norteamericana Mary Cassatt y uno de los ejemplos más singulares de pintura impresionista que se conserva en la colección del Museo. Representa el tema de la maternidad, muy frecuente en la pintura de Cassatt a partir de los años 1880 y 1890, y en cuya insistencia algunos investigadores aprecian cierta frustración personal.

El niño, protagonista principal del cuadro, reposa su cabeza y brazo sobre el hombro de una mujer sentada de espaldas en una silla. Las rosadas carnaciones de su pequeño cuerpo desnudo contrastan con los tonos blanquecinos y azules de la silla y del vestido de la mujer. En segundo plano aparece una jarra sobre palangana, dispuestas para el baño del infante, y tras él una desnuda pared pintada en franjas de ocres y grises. Destaca la sensación de limpieza y pulcritud que inunda esta escena cotidiana de carácter íntimo y familiar, resuelta de una forma abocetada e inacabada con un corto repertorio cromático de blancos, rosados y pequeños toques de azul para acusar los contornos y las sombras.

Mary Cassatt fue, junto a la pintora francesa Berthe Morisot, una de las pocas mujeres integrantes del grupo impresionista. Con algunos de sus miembros mantuvo una estrecha amistad, en especial con Degás, quien la invitó a participar en el grupo en 1877 y de quien recibió notables influencias.

Anónimo japonés
PELEA DE GALLOS, siglo XVII
Pintura sobre papel, 34 x 43 cm
Donación de doña María de Arechavaleta, de la colección de don José Palacio, en 1953



En esta pintura se representa una pelea de gallos, escena muy popular dado que es uno de los divertimentos más habituales en la corte japonesa. La acción transcurre en el interior de una casa, mostrada desde un punto de vista aéreo, como a *vista de pájaro.* La actitud y los gestos de los personajes, espectadores y protagonistas de la pintura, reflejan la teatralidad de la composición. Tanto por su temática popular y distendida, en este caso centrada en un juego, como por el tratamiento técnico, a base de colores planos al agua, y la linealidad de los contornos, la obra presenta una acusada transición hacia el estilo *ukiyo-e.*

Utagawa Kunisada
Japón, 1786-1865

ACTOR DE KABUKI COMO LEÑADOR, c. 1815

Grabado en madera, *Obán* 38 x 25 cm

Donación de doña María de Arechavaleta, de la colección de don José Palacio, en 1953



Muestra a un personaje de *kabuki* en posición *aragoto*, emoción violenta o estilo adoptado por los actores para representar los valores sobrehumanos de los héroes. Destaca el contraste entre la fuerza de la línea negra del grabado y la sutileza del estampado de la vestimenta, reducido a pequeños puntos. Su autor, Utagawa Kunisada, fue uno de los artistas más prolíficos de la historia del grabado *ukiyo-e* y sus obras se encuentran en numerosas colecciones.

Entre los siglos VIII y XIV el estilo *ukiyo-e*, con el que habitualmente se relaciona a la estampa japonesa, indicaba el "mundo de los desdichados"; después hasta el siglo XVI evolucionó para referirse al "mundo contemporáneo" y finalmente, asociado ya a la pintura y a los grabados, significó la búsqueda de lo agradable, del "mundo fluctuante".



Paul Cézanne
Aix-en-Provence, Francia, 1839-1906
BAÑISTAS. GRANDES BAÑISTAS,
c. 1896-1898

Litografía sobre papel, 3er Estado,
47,5 x 56 cm

Donación de don Joaquín de Zuazagoitia en 1933

Profundo conocedor del legado de la tradición artística de los grandes maestros europeos y de las distintas interpretaciones que a lo largo de la historia ha generado la plasmación del desnudo humano inserto en parajes naturales, Cézanne compendia estos saberes acumulados con un lenguaje plástico riguroso y personal.

El entramado consistente, casi geométrico, de planos y volúmenes que afloran en sus telas de bañistas, emerge también en esta litografía. De hecho, la estampa es un tercer estado basado en un lienzo del pintor "Baigneurs au repos" fechado entre 1876 y 1877 (The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania). Con el pretendido equilibrio entre las figuras y el entorno, ahondando en valores sólidos y permanentes; esto es, lejos de la instantaneidad e inmediatez del impresionismo, Cézanne formula una escrupulosa labor de introspección en la que se mantiene inmutable sin dejarse condicionar por agentes externos.

Sabemos que sus figuras desnudas se inspiraban bien en imágenes fotográficas o en poses y actitudes extraídas de los maestros clásicos, manifestando especial afinidad con las figuras de El Greco.

Paul Gauguin
París, 1848-Atuona, Islas Marquesas, 1903

LAVEUSES À ARLES.
(LAVANDERAS EN ARLÉS), 1888

Óleo sobre lienzo, 74 x 92 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1920

Este cuadro de Paul Gauguin posee el mérito de ser el primero que engrosa los fondos de una pinacoteca del Estado español. Fue adquirido por la Diputación de Bizkaia con motivo de la I Exposición Internacional de Pintura y Escultura celebrada en los jardines de Albia, en la capital vizcaína, en 1919. Fechado en 1888, "Lavanderas en Arlés" coincide con la estancia de Gauguin en la Provenza durante el último trimestre de aquel año, donde acudió reclamado insistentemente por su amigo Van Gogh que ideaba el plan de crear un grupo o una comunidad de artistas.

Nómada, Paul Gauguin, atraído por las culturas y sociedades de países lejanos y exóticos, aspiraba a imprimir un sello distintivo, original y sincero a su quehacer pictórico rechazando los planteamientos caducos y trasnochados del arte europeo. Cuando elabora este lienzo ya se había desprendido de los aportes impresionistas, de la realidad fenomenológica, para adentrarse en el conocimiento íntimo de sus propios valores emocionales y sensoriales. Líneas simplificadas, contornos esenciales y colores expresivos sin claroscuros ni sombras, son cualidades de esta superficie próxima al sintetismo formal.

Con un punto de vista ligeramente elevado, enfoque asimétrico y horizonte angostado, recoge el trabajo de una mujer en un cauce fluvial enjabonando ropa sobre una tabla de lavar. Otra mujer, más próxima al espectador, observa con detenimiento la escena. Se ha afirmado que los cuadros realizados por Gauguin durante su estancia en Arlés podían perfectamente haber sido pintados en Bretaña, diferenciándose únicamente por la vestimenta y los trajes que llevan puestos las mujeres arlesianas. Sin embargo, las acrisoladas luces del cuadro delatan la atmósfera viva del Midi.



Pablo Ruiz Picasso
Málaga, 1881-Mougins, Francia, 1973
MERENDERO, c. 1900
Técnica mixta sobre cartón, 24,6 x 30,6 cm
Donación de don Juan Gorbea en 1962

Realizada por Picasso en el cambio de siglo, "Merendero" pertenece a un período importante dentro de su incipiente trayectoria artística. Con ella participó en la exposición de Arte Modernista de Bilbao de 1900, donde fue adquirida por el Sr. Gorbea, permaneciendo en su colección hasta la fecha de su donación al Museo. Anteriormente parece probable su participación en una exposición individual del artista celebrada en Els Quatre Gats de Barcelona seis meses antes. Hay una serie de obras, realizadas en una técnica similar y en el mismo período cronológico, en las que se reflejan aspectos cotidianos de la vida popular barcelonesa. Entre ellas se encuentran "En el parque", del Museo Picasso de Barcelona, o "Un pintor modernista rodeado de curiosos", realizado en 1900.

En "Merendero" Picasso reúne a un grupo de estos personajes familiares que disfrutan comiendo y charlando bajo un toldo en un soleado y festivo día de verano, en una playa de los alrededores de la Ciudad Condal. Es una obra de factura rápida, en la que los elementos están sencillamente esbozados a base de manchas de color reforzadas con la grafía del carboncillo y de las ceras.



Darío de Regoyos
Ribadesella, Asturias, 1857-
Barcelona, 1913

EL BAÑO EN RENTERÍA.
SOIR ÉLECTRIQUE, 1899

Óleo sobre lienzo, 76,5 x 57,5 cm

Aportación del Ayuntamiento de Bilbao en 1913

Superada su primera época caracterizada por una producción pictórica bastante sombría, expresionista, Darío de Regoyos opta paulatinamente por aclarar su paleta adecuando su técnica a temas y contenidos ligados con la ideología impresionista y divisionista (o puntillista). Viajero infatigable, además de sus estancias en Bruselas y París donde contactó con los fermentos más vanguardistas de la época, recorrió la geografía peninsular de un extremo a otro, estando documentada su presencia en distintas localidades del País Vasco como Irún, Bilbao, Durango, San Sebastián o Rentería desde los años ochenta del siglo pasado.

"El baño en Rentería" es un buen testimonio de su interés por el entorno inmediato, por el más próximo, por interpretar un paisaje con acento personal, íntimo, y sin grandilocuencias retóricas. Una escena sencilla, cotidiana y amable, casi anecdótica, sirve de pretexto al pintor para captar con pincelada diminuta y pastosa un determinado ambiente, que es, en puridad, el verdadero protagonista del cuadro.

La imagen se localiza en un paraje, cercano a la villa de Rentería, que los lugareños de entonces conocían como la "Presa" donde a menudo acudían para practicar la natación. Con una línea de horizonte en la que se atisba, a la derecha, el collado de Aritxulegui de Oyarzun, entre las pendientes de Errenga-Bianditz y la de la peña de Aya, a la izquierda. Destaca el juego tamizado de luces y sombras, descripción ambiental reforzada por la brevedad y soltura de la pincelada. Toques minuciosos, perfectamente amalgamados, refuerzan la unidad atmosférica de la composición. Es una escena apacible y bucólica, inmediata y espontánea, cuya vibración lumínica y tonal va a variar de un momento a otro.



Aureliano de Beruete
Madrid, 1845-1912
MADRID DESDE EL PARDO, 1909
Óleo sobre lienzo, 45,5 x 73,5 cm
Donación de la familia del artista en 1915



Excelente paisajista, Aureliano de Beruete es uno de los principales representantes del realismo español de la segunda mitad del siglo XIX. Su obra resume las conquistas de un artista moderno, ajeno a las modas y a las tendencias radicales representadas en su época por el impresionismo. Beruete es el intérprete plástico de la recuperación del paisaje castellano propugnada por el pensamiento regeneracionista español. La mayor parte de su trayectoria como pintor se dedicó a recorrer y descubrir la geografía madrileña, desde los arrabales de la ciudad hasta la sierra.
Desarrolló una considerable actividad social e intelectual al amparo de la Institución Libre de Enseñanza, que contribuyó a fundar en 1877.

Esta vista de "Madrid desde El Pardo" es una obra del período final del pintor y refleja la libertad con la que interpretaba sus particulares impresiones del paisaje. Ansioso de captar nuevas realidades, Beruete llega incluso a superar la estética objetiva del impresionismo para plasmar una visión más subjetiva.
El paisaje parece estar resuelto en una sola sesión mediante una pincelada empastada y rápida. La presencia abocetada de la ciudad al fondo, el cielo nuboso y la naturaleza circundante parecen unidos por una intuición única. Beruete manifiesta una factura ágil y demuestra gran facilidad para la captación de la luz. De igual forma recrea la riqueza cromática del amplio paraje mediante la diversidad de verdes, azules y castaños que enriquecen la vitalidad del paisaje.

Darío de Regoyos
Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913
VENDREDI SAINT EN CASTILLE.
(VIERNES SANTO EN CASTILLA),1904
Óleo sobre lienzo, 81 x 65,5 cm
Adquirido en 1962



Discípulo en Madrid de Carlos de Haes y formado artísticamente en contacto con la vanguardia belga de finales del XIX, Darío de Regoyos es uno de los artistas españoles más renovadores del cambio de siglo. Su obra representó un papel fundamental y militante en la introducción del impresionismo en España.

Desde su inquieta personalidad y, sobre todo, desde la práctica convencida del "plenairismo", Regoyos asumió el estado de ánimo patente en la intelectualidad española en el momento en que se produce el conflicto entre la tradición anterior y el nuevo impulso modernizador, convirtiéndose en uno de los pintores preferidos de los integrantes de la literaria generación del 98. Tras su estancia en Bruselas y con el poeta belga Emile Verhaeren realizó un viaje por la península que inspiró más tarde el libro titulado "La España Negra" publicado en 1899. Precisamente, una de las imágenes que mejor muestran este conflicto es el cuadro "Viernes Santo en Castilla". En él, la tradición está representada por el rigor de la procesión religiosa y el progreso por la imagen del ferrocarril avanzando a través del puente. El fuerte contenido simbolista de la obra se apoya en la sobria utilización del color y en la creación de una atmósfera envolvente. Regoyos manifiesta sus dotes impresionistas en la aplicación de la pincelada suelta y en la captación de la luz del momento. El Museo conserva otras obras singulares del artista, como "El baño en Rentería" y "Toros en Pasajes".



Henri Le Sidaner
Port Louis, Isla Mauricio, 1862-
Versalles, Francia, 1939

CANAL DE BRUJAS, 1899

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 73 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1920

Le Sidaner asumió para su arte la asunción de conocimientos derivados tanto del movimiento impresionista como del neoimpresionismo o divisionismo. "Canal de Brujas" reúne en feliz maridaje estas influencias: la aplicación de determinadas teorías científicas relacionadas con el problema de la percepción visual de la realidad y su imagen, y la descomposición de la luz, sin ir más lejos. Ratifica su interés por el momento atmosférico, el tiempo y el instante o la impresión. Pero en esta escena no sólo cabe hablar de una realidad más o menos trascendida, o transfigurada, casi evanescente por el tipo de pincelada aplicada, sino que además es perceptible el acento expresivo, el proceso de interiorización al que se somete el propio artista a partir de la observación de una concreta realidad. Expresión de un espacio y de la acción recíproca de los fenómenos lumínicos, a la par que son ambientales.
Estamos ante un paisaje crepuscular de la ciudad belga de Brujas, uno de los enclaves pictóricos predilectos de Le Sidaner, con Venecia. En primer término, la apacible corriente del canal, cuya superficie refleja de un modo casi imperceptible los troncos de los árboles del paseo y la línea de fachada de las viviendas y soportales del plano superior. Al impresionismo se le atribuye el "descubrimiento" de la corriente tranquila de los cauces fluviales y estanques como medio para expresar sus múltiples reflejos y reverberaciones, multiplicándose así las posibilidades cromáticas del cuadro. La indeterminación de esta vista urbana, sumergiendo la pintura en una gran mancha de luz y color, da sentido, concordancia y unidad al conjunto visual. Rincón intimista, de notas delicadas y gratísimo de entonación y color.

Isidro Nonell
Barcelona, 1873-1911

PURA, LA GITANA, 1906

Óleo sobre lienzo, 81 x 65,5 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1920

Pintor de acreditadas estampas paisajísticas en sus inicios, Isidro Nonell dio, desde su estancia en 1896 en el balneario leridano de Caldas de Bohí, un cambio brusco a su obra para retratar seres excluidos o marginados de la sociedad: tipos deformes, enfermos, mendigos, repatriados del desastre colonial, mutilados y sus conocidas gitanas. Temas y modelos que le acarrearon incomprensiones y no pocos desprecios por parte de sus contemporáneos, revalorizándose la estima por el artista una vez que falleció.

"Pura, la gitana" contiene en sí mismo las cualidades formales y expresivas más definitorias de esta etapa del autor en la que se especializó en gentes marginales, miserables y un tanto patéticas. Curiosamente está pintado un año antes de que cambiara el registro de su paleta, dando entrada a gamas cromáticas mucho más suaves, amables y atemperadas. La pintura muestra una mujer de casi medio cuerpo cubierta, más bien protegida por un mantón que únicamente nos deja entrever la cabeza: parte del óvalo del rostro y el cabello. Nonell más que abordar la descripción fisonómica, los rasgos exteriores del rostro de la gitana, prefiere reflejar el gesto recogido, como humillado, de la efigiada. Esto es, presta más énfasis a la actitud psicológica de la figura que al verismo de su anatomía. El silueteado de la gitana está casi concebido como una mancha de color envolvente, encerrada sobre sí misma; y la superficie cromática está tratada con pincelada nerviosa y táctil. El fondo neutro, con la desesperanzada actitud que adopta la gitana, contribuye a reforzar una imagen de conjunto plena, de aires sombríos y pesimistas. Es desgarradora la simplicidad compositiva en aras de una mayor expresividad.



Nemesio Mogrobejo
Bilbao, 1875-Graz, Austria, 1910

RISVEGLIO, 1903

Bronce, 182 x 71 x 72 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1914



Risveglio, o *Despertar* es, sin duda, una de las obras más reputadas del escultor bilbaíno Nemesio Mogrobejo, que tuvo como precedente formal más inmediato la media figura o estudio de torso masculino que realizó para optar a la Beca de Pensión, con destino a Roma, de la Diputación vizcaína. En 1903 en su estudio romano inició el modelado en yeso de "Risveglio", trabajando en él durante casi medio año. Su vaciado en bronce es de 1911, justo al año de la muerte del artista. Se complementa con la vigorosa "Eva", su réplica femenina en propiedad también del Museo. Estas dos piezas, con "Hero y Leandro", componen una especie de trilogía, resultando cada escultura independiente en sí misma pero enriqueciéndose e intercambiándose mutuamente sus valores conceptuales y expresivos.

Con gran precisión anatómica en el modelado y en el cuidado de los perfiles, de grácil y ascendente movimiento compositivo, "Risveglio" es un canto exultante a la energía física, a la palpitación de un despertar idealizado, universal. Escultura de gran éxito popular desde su primera exhibición pública, pronto sirvió de estímulo, cuando no de copia, a otros artistas. Asimismo, posee un aire formal y compositivo que remite a la celebérrima escultura de Augusto Rodin, "La Edad del Bronce".

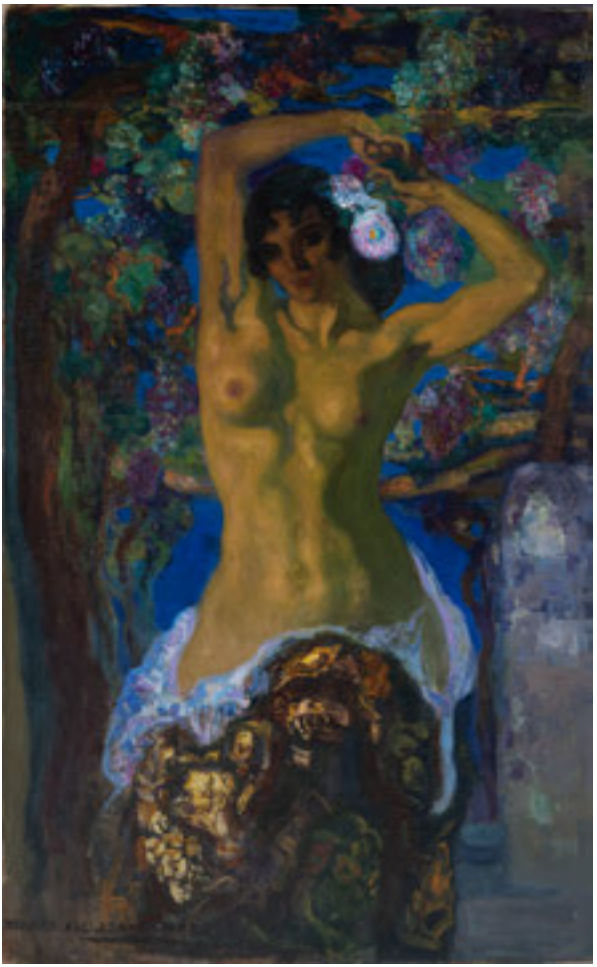
Piedra angular de la escultura vasca en el cambio de siglo, la romántica biografía de Nemesio Mogrobejo concluye a los treinta y cinco años como consecuencia de su delicado estado de salud. Estuvo muy influido por la estatuaria clásica grecolatina, por la renacentista y barroca, por los postulados rodinianos, así como por las grandes obras de la literatura clásica de la antigüedad.

Hermenegildo Anglada Camarasa
Barcelona, 1872-Pollensa, Mallorca, 1959

DESNUDO BAJO LA PARRA, 1909

Óleo sobre lienzo, 140 x 85 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1920



Hermenegildo Anglada Camarasa es uno de los artistas españoles que mayor prestigio internacional alcanzó en su tiempo. Logró reconocimientos y plácemes comparables únicamente a los obtenidos por Sorolla y Zuloaga. Discípulo del paisajista Modesto Urgell, su pintura evolucionó al llegar a París, fascinándole los cuadros de ambientes nocturnos y cabarets, de caballos y de gitanos. Posteriormente amplió su repertorio con temas folclóricos, valencianos y andaluces, para, a partir de su estancia en Mallorca, retornar al género de paisaje. La suntuosidad y sensualidad de sus exorbitantes y resplandecientes masas cromáticas, el exotismo orientalizante, la artificiosidad lumínica y compositiva, son algunos de los atributos que definen el estilo tan sugerente y personal de Anglada Camarasa. Atributos del arte angladiano que se exhiben en este cuadro de soberbia factura. "Desnudo bajo la parra" es una efectista y hedonista composición pictórica, cuyo protagonismo recae no sólo en la turgente sensualidad carnal de la modelo semidesnuda, con toda probabilidad una bailaora de raza gitana, sino también en la opulencia ornamental y decorativa que se adueña de todo el entramado escenográfico. La ejecución de esta obra coincide con la segunda etapa parisina de Anglada (1904-1914) en la que si bien se inclina por una temática de corte folclorista o de tipos regionales, rechaza los elementos más superficiales y gratuitos del asunto para recurrir a fulgurantes propuestas estéticas de luz y color. Sorprendentemente, dentro del fecundo y sensorial tratamiento concedido por el artista a la figura femenina, los desnudos no abundan a lo largo de su carrera.



Rogelio de Egusquiza
Santander, 1845-Madrid, 1915
TRISTÁN E ISOLDA. (LA MUERTE), 1910
Óleo sobre lienzo, 160 x 240 cm
Adquirido en 2000

Egusquiza, uno de los pocos pintores simbolistas españoles, representa aquí a los dos famosos personajes que, según una leyenda de origen medieval, encarnan el amor que sólo se realiza mediante la unión de los amantes en la muerte. En este episodio, que dará lugar a uno de los pasajes más bellos de la música de Wagner, Isolda cae sin sentido sobre el cadáver de Tristán y muere de amor. El simbolismo de esta pintura adquiere su máximo significado en el lánguido erotismo de la figura femenina, cuya luz destaca en la atmósfera crepuscular de la escena. La horizontalidad de la composición se ve reforzada, no sólo por los dos cuerpos tendidos en el suelo, sino también por los tres grandes planos, terrestre, acuático y celeste, que forman el propio paisaje.

Se trata de uno de los siete lienzos de tema wagneriano que Egusquiza realizó a lo largo de su carrera y del que se conserva, en la Biblioteca Nacional, un interesante dibujo preparatorio donde ambos personajes aparecen desnudos. Por otra parte, el Museo de Bellas Artes de Santander posee una pintura perteneciente a la misma serie, "Tristán e Isolda. (La vida)", que muestra a la pareja abrazada.

Rogelio de Egusquiza recibió una exquisita educación, así como una amplia formación musical. Fue discípulo del pintor Leon Bonnat en París, donde se inició como pintor de historia y temas literarios. Bajo la influencia de Mariano Fortuny y Ricardo y Raimundo Madrazo se decantó por la pintura de género y el retrato con los que alcanzó un gran éxito social. En 1879 conoció personalmente a Wagner y empezó a sentirse atraído por los mundos y la espiritualidad del movimiento simbolista. Otro personaje decisivo en la trayectoria del artista fue Josephin Péladan, fundador de la Orden Rosa+Cruz católica, cuyos referentes ideológicos derivan del ocultismo medieval. Para divulgar sus preceptos Péladan organizó diversos Salones en los que expusieron la mayoría de los simbolistas europeos entre los que no faltó Egusquiza. Pero, en suma, fue su fascinación por la obra y personalidad del compositor alemán lo que le llevaría a trabajar en grandes ciclos inspirados por óperas como *Parsifal*, *Las hijas del Rhin* o *Tristán e Isolda*.



Nemesio Mogrobejo
Bilbao, 1875-Graz, Austria, 1910
HERO Y LEANDRO, 1904
Bronce, 56 x 213 x 111 cm
Adquirido en 2000

Aunque recibió su primera instrucción artística en su Bilbao natal, Mogrobejo se formó como escultor en París (donde reside entre 1894 y 1897) y, sobre todo, en Italia, país al que viaja por primera vez en 1902 pensionado por la Diputación de Bizkaia para establecerse primero en Roma y después en Florencia. Junto a estas ciudades, su azarosa biografía incluye también períodos más o menos amplios de trabajo en Barcelona, Graz (Austria) y Múnich, donde su obra consiguió llamar la atención de una clientela burguesa para la que realiza gran número de retratos y figuras decorativas de pequeño tamaño, hoy en su mayor parte en paradero desconocido. En Roma, durante la primavera de 1904, modela "Hero y Leandro", pasada al bronce tres años después en un taller de Florencia tras un arduo proceso de fundición para el escultor, ya gravemente enfermo.

En "Hero y Leandro" Mogrobejo recrea una leyenda griega que recoge la tragedia de dos jóvenes amantes supuestamente ocurrida en el Estrecho del Helesponto, en la actual Turquía: Leandro, que vivía en Abydos, en la costa asiática, cruzaba cada noche a nado el Helesponto para reunirse en la orilla europea con Hero, guiado por la luz que ésta mantenía encendida en una torre. Una noche de tormenta fallaron sus fuerzas y el joven se ahogó; las olas arrastraron su cuerpo hasta la ciudad donde vivía Hero, quien, al conocer su muerte, se suicidó lanzándose al mar desde la torre.

La historia de Hero y Leandro, recogida por Ovidio en sus *Heroidas* y muy popular en la literatura y el arte europeos hasta el siglo XIX (fue recreada por Boscán, Quevedo, Keats, Marlowe o Byron, y, entre los pintores, por Regnier, Rubens o Turner), es utilizada por Mogrobejo para realizar una obra de madurez plena en la que quedan patentes sus mejores cualidades como escultor: precisión en el modelado, delicadeza en la utilización del claroscuro, estudio minucioso pero conciso de la anatomía, importancia concedida a la continuidad del movimiento y de la línea. El escultor elige el momento de mayor intensidad emocional en la historia de estos dos enamorados a quienes todo separa, aquél en el que los dos amantes yacen unidos para siempre en la muerte. No hay concesiones a ningún elemento dramático, pero el espectador no deja de sentirse conmovido por la belleza y la serenidad de los cuerpos, en los que todavía puede sentirse la vida.

Ignacio Zuloaga
Eibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945

RETRATO DE LA CONDESA MATHIEU DE NOAILLES, 1913

Óleo sobre lienzo, 152 x 195,5 cm

Donación de don Ramón de la Sota y Llano en 1919



Este retrato fue expuesto en la I Exposición Internacional de Pintura y Escultura, celebrada en Bilbao en 1919, donde fue calificado como una de las mejores obras de la muestra, y donde fue adquirido por don Ramón de la Sota para regalarlo al Museo. Zuloaga presenta a la condesa Mathieu de Noailles tendida con elegancia sobre un diván de terciopelo verde. Viste una sutil indumentaria a base de gasas y tules transparentes en tonos rosamalva con toques anaranjados. Destaca la belleza del rostro, enmarcado por el pelo negro, y su profunda mirada. El pintor utiliza con habilidad los recursos del claroscuro para resaltar la luminosidad del cuerpo en contraste con la penumbra del resto de la composición. En primer término aparece una hermosa naturaleza muerta con libros, rosas y un collar de perlas, que es una interpretación del tema de la *Vanitas*, es decir de lo terrenal y las cosas perecederas que dejarán de existir. Zuloaga recrea el ambiente sensual y exquisito que rodeó a Anna Isabel de Brancovan (1876-1933), la bella poeta y princesa de origen rumano, aunque nacida en París. Se casó con el conde Mathieu de Noailles, de quién tomó el nombre, y conoció a Picasso. Ayudó a numerosos artistas de Montparnasse, a los que recibía en su casa, junto a literatos con los que gustaba conversar, y les recibía casi siempre recostada, como aparece en este retrato. Escribió versos y novelas de gran calidad y fue conocida en los principales círculos literarios de Francia. El cuadro fue realizado en París, en 1913, a la par que el del escritor Maurice Barrès, que lo pintaba Zuloaga por la mañana, mientras que destinaba las tardes al de la condesa. Existe un estudio del rostro en una colección particular de Madrid.

Ignacio Zuloaga y Zabaleta nació en el seno de una importante familia de artistas. Es el gran continuador en el siglo XX del espíritu y la estética de la tradición de la pintura española anterior. De El Greco tomó los rasgos de su dibujo para acentuar la expresividad de las figuras y los paisajes; interpretados con un sentido dramático del color, abundante en grises y negros, aprendidos de Velázquez, y sobre todo de Goya, artistas cuya huella se siente próxima también en sus retratos.

Ignacio Zuloaga
Eibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945

PAISAJE

Óleo sobre cartón, 75,5 x 98 cm

Donación de don Javier Horn en 1966

Durante años se pensó que esta vasta panorámica pertenecía a un valle navarro próximo a Aoiz, pero en la actualidad ya sabemos que su exacta ubicación geográfica corresponde a un enclave riojano: Leza de Río Leza. A Ignacio Zuloaga le gustaba alternar sus celebérrimas composiciones de figura con visiones e interpretaciones paisajísticas netas. Sintió profunda admiración por el paisaje recio, áspero y duro de la meseta, por el paisaje de Castilla, Aragón, Navarra y La Rioja, fundamentalmente. Estos territorios de tierra árida sintonizaban muy bien con sus inquietudes plásticas, con sus recursos pictóricos de fuerte y potente expresividad. Ya aseveró en más de una ocasión que él no buscaba tanto la belleza de las cosas como su carácter. En una primera etapa, las composiciones paisajísticas de Zuloaga muestran un desbordante interés por los rincones más característicos y señeros de las viejas ciudades castellanas, rincones todavía plagados de intrahistoria y de un cierto sustrato literario. Con los años irá aproximándose hacia un tipo de paisaje mucho más naturalista en el que tendrán cada vez mayor cabida las preocupaciones atmosféricas, esto es, lumínicas y cromáticas. Es el caso de este cuadro.

Paisaje eminentemente descriptivo. Gracias al punto de vista tan elevado que adopta el artista, se nos permite contemplar una extensa panorámica del lugar, identificando los accidentes orográficos y las distintas intervenciones realizadas por el hombre sobre el terreno. Los valores visuales del óleo no sólo se obtienen por la minuciosa y analítica laboriosidad del pincel, sino también por la interpretación de conjunto, por la captación de una realidad que, aunque multiforme y variada, conserva su unidad.



Quintín de Torre
Bilbao, 1877-1966
GRUMETE
Madera policromada, 53,8 x 49 x 36 cm
Adquirido en 1951



Los bustos en madera policromada de Quintín de Torre constituyen una de sus facetas escultóricas más reconocidas y apreciadas, como es el caso de "Grumete". Dentro de su extensa producción escultórica e imaginera, se desenvolvió con notable maestría en este tipo de estudios anatómicos: bustos y cabezas de hombres y de mujeres, indistintamente. Como materiales predilectos, además de la madera, recurrió muy a menudo al mármol y al bronce, policromando muchas de sus obras.

Este busto representa a un joven marinero vasco con boina, de reconcentrado y sereno rostro a pesar de hallarse en una actitud de meditada tensión. La disposición de antebrazos y hombros insinúa la ejecución de una faena relacionada con la actividad del grumete. El busto de madera no sólo nos remite a las mejores cualidades expresivas del escultor, que se inscriben en un lenguaje figurativo realista, con carga idealizadora y literaria, sino que también se puede apreciar el interés prestado a los rudimentos técnicos y artesanales del oficio. Quintín de Torre manifiesta su querencia por la talla, el cincel y la gubia, y también sus preocupaciones como policromador. La fragmentación anatómica de "Grumete", además de aportarle una independencia plástica a la escultura, de conferirle una autonomía "per se", sirve para acentuar su carácter clásico.

La instrucción de Quintín de Torre fue ambivalente, dual, tal y como aconteció con otras destacadas personalidades que militaron en primera hora en el discurso renovador del arte vasco contemporáneo. Asumió, por un lado, las influencias modernizadoras de la escultura europea del período, respetando, por otro, los valores clásicos asentados en la tradición de la imaginería hispánica.

De Manuel Losada destacan su labor pictórica y sus excelentes dotes como gestor, promotor y organizador. Fue el primer director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, cargo que ocupó hasta su fallecimiento. En sus años de mocedad, recorrió la meseta castellana y vivió la bohemia parisina con sus entrañables camaradas Zuloaga, Durrio y Uranga. Su instrucción académica se alimentó tanto de la pintura española clásica como de los avances del impresionismo francés, alcanzando con los años una solución de compromiso. Aunque todavía hoy, sus obras más celebradas por el gran público son sus evocaciones románticas al pastel, lúdicas y festeras del Bilbao preindustrial, encasillándole temática y técnicamente, Losada fue un artista de amplios registros.

Su interés por renovar las fuentes de inspiración y los modelos iconográficos, le lleva a transitar por diferentes enclaves de la geografía vascongada. En este contexto surge "Los remeros", lienzo presto a efigiar con enorme decoro una de las disciplinas deportivas más genuinas y arraigadas entre el pueblo vasco: la competición de traineras. La distribución en diagonal de la trainera en primer plano, ya impactante de por sí, con el duro y acompasado esfuerzo de los remeros que de alguna manera clarifica lo que ocurre en las demás embarcaciones que se van perdiendo en la boca del Abra bilbaíno, se ve potenciada por la firmeza y rotundidad del dibujo y una cierta aspereza en el colorido. En cambio, la superficie calmosa del mar posee un tratamiento cromático más sutil, con débitos impresionistas, evidenciando esta obra, en su ambientación general, la dicción artística ambivalente de Losada: clásica, por un lado, y moderna, por otro.



Manuel Losada
Bilbao, 1865-1949

LOS REMEROS, c. 1912

Óleo sobre lienzo, 100,5 x 171,5 cm

Donación de don Resurrección María de Azcúe en 1945



Ramón de Zubiaurre
Garay, Bizkaia, 1882-Madrid, 1969

LOS INTELECTUALES DE MI ALDEA, c. 1912-1913

Óleo sobre lienzo, 150,5 x 200 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1919

Con trayectoria artística e inquietudes humanas y espirituales muy parejas o similares a las de su hermano mayor, Ramón de Zubiaurre es considerado por la crítica como un pintor mucho más atrevido y audaz, e incluso más moderno que aquél. También es dueño de una extensa producción que le llevó a exponer con igual suerte en España, Europa y ambos hemisferios del continente americano. Con los años se hicieron bastante acusadas las diferencias estilísticas y conceptuales en la obra de los dos hermanos, que evolucionaron a partir de coordenadas realistas y naturalistas hasta enunciados más modernistas. Ya decimos que Ramón fue quien supo dar mayor alcance a su trabajo.
Desde un punto de vista compositivo, "Los intelectuales de mi aldea" remite inmediatamente a otras obras del mismo autor con parecido hilo argumental, pudiéndose entrever en esta pieza un irónico sentido del humor. Aldeanos en animosa conversación pseudointelectual intercambian opiniones y pareceres, postulando como si fueran eminentes especialistas. La sujeción a un silueteado dibujístico no impide a Ramón de Zubiaurre volcarse en aperturas lumínicas y cromáticas que contribuyen a transmitir una particular entonación misteriosa a la escena. Costumbrismo documental, claramente narrativo, con valores etnográficos, en el que debemos destacar, a la derecha del cuadro, el soberbio ejercicio de bodegón con el condumio típico de vino, pan y frutas.

Valentín de Zubiaurre
Madrid, 1879-1963
BERSOLARIS, c. 1916-1917
Óleo sobre lienzo, 195,5 x 246 cm
Legado por el artista en 1964

Sordomudo de nacimiento, Valentín de Zubiaurre tuvo una formación madrileña en la Escuela de San Fernando y en contacto directo con los fondos del Museo del Prado, y ultrapirenaica en Francia, Países Bajos o Italia. Su obra gozó de enorme proyección internacional en el período de entreguerras, hecho que con toda probabilidad contribuyó a ralentizar su evolución. Pintor preferentemente de estampas vascas y castellanas, muestra tipos, paisajes y costumbres de estas tierras con la intención siempre de ir más allá, de trascender la epidermis de la escena narrada, desembocando en un latente simbolismo. Prefiguró con detalle los rasgos fisonómicos de los personajes y sus notas psicológicas. "Bersolaris" es una de las versiones que hizo el artista sobre el mismo asunto, y constituye un buen ejemplo de sus cualidades. Lienzo de considerables dimensiones, recoge una escena campestre animada por el recital poético de dos bersolaris que están actuando ante la atenta mirada de un grupo de lugareños que, de algún modo, representan a la comunidad. Obsérvese lo paradójico entre el motivo elegido, que es de carácter lúdico, y la especial gravedad otorgada a los personajes, un tanto adustos, severos y estáticos. Poses y actitudes hieráticas, concentradas y rígidas, que no restan un aire de teatralidad a la composición. Son figuras recortadas perfectamente enmarcadas en un paisaje vasco de atardecer, como lo atestigua un celaje crepuscular sobre la escarpada línea de horizonte. Al margen del tratamiento realista, descriptivo, casi naturalista de los hombres y mujeres, y de las calidades matéricas de las naturalezas muertas, que no se pueden obviar en este cuadro, la luz desempeña un papel definidor de primer orden. Y con la luz, como elemento homogeneizador, las ricas tonalidades cromáticas que, si bien imperan en sus gamas más frías, complementan y enriquecen la lectura semántica de "Bersolaris", evocando y sugiriendo más de lo que se retrata.



Moisés de Huerta
Muriel de Zapardiel, Valladolid, 1881-
Mérida, Badajoz, 1962

UNA HETAIRA, 1911

Mármol, 68 x 90 x 78 cm

Adquirido en 1915



"Una hetaira" fue realizada en Roma coincidiendo con la etapa formativa del escultor Moisés de Huerta, pensionado en la Academia Española de Bellas Artes. De un bloque de mármol compacto, emerge una cabeza femenina en actitud pensativa, abstraída, con un poso melancólico, apoyando la barbilla sobre sus manos. Cabeza y manos amorosamente esculpidas, acabadas con detenimiento y pulcritud, frente al cabello ondulado, más sintético, y el basamento de la escultura, apenas sin desbastar, en estado bruto. La influencia miguelangelesca tanto en la exaltación poderosa del canon humano como en la aplicación del "non finito", y también los efluvios rodinianos en la valoración matérica y textural y un cierto espíritu simbolista, son detectables en esta pieza. Así el escultor aúna sus fuentes clásicas de inspiración y las modernas, coetáneas a la época de realización.

En su momento sorprendió a la crítica que el busto "Una hetaira" exhibiera claras reminiscencias de la escultura moderna francesa, de Rodin sobre todo, a pesar de ser elaborado en Italia, la cuna de la cultura clásica. Escultura de contrastes, de juegos dialécticos entre sus partes y el todo. Existe una segunda versión de esta obra, con algunas variantes que afectan al tamaño del bloque marmóreo, más pequeño, y a la disposición de las manos, más próximas entre sí.

Desde muy joven, Moisés de Huerta poseyó una esmerada formación escultórica adquirida en talleres de imagineros y en centros de enseñanza de Bilbao y Madrid, completando sus ansias formativas con viajes por Italia, Londres, París, Países Bajos y La Habana. De excelente técnica y muy meticuloso en todo su proceso creativo, supo extraer lo mejor de cada material, mostrando predilección por el mármol, la madera y la piedra, sin desdeñar otros materiales. Colaboró en significativos proyectos monumentales, participó en concursos y recibió abundantes encargos tanto públicos o institucionales como privados.

Gustavo de Maeztu
Vitoria, 1887-Estella, Navarra, 1947
EL ORDEN, c. 1918-1919
Óleo sobre lienzo, 198,5 x 268,5 cm
Adquirido en 1928

Composición de gran potencia escenográfica ejecutada en uno de los períodos de mayor capacidad creativa del pintor a finales de la segunda década del siglo XX. "El orden" es coetáneo a "La fuerza", otro lienzo de considerables dimensiones con claras reminiscencias ideológicas, y que se puede contemplar en el Museo de Estella. Influido por los ambientes revolucionarios y contestatarios de la época, Gustavo de Maeztu apuesta por una obra de fuerte compromiso político y social, no estando exenta tampoco esta producción pictórica de contenido literario.

Una algarada o revuelta popular es sofocada expeditivamente por la Guardia Civil. Frente a las reclamaciones y demandas del pueblo, prevalece el triunfo de la disciplina, la vuelta al orden social, aunque tenga que ser impuesto por la fuerza. Tres figuras destacan en primer plano: la silueta erguida, mayestática, soberbia, del Guardia Civil, con la satisfacción del deber cumplido; el obrero abatido, tendido y humillado a los pies del opresor; y una mujer recogida sobre sí misma, silenciosa y dolorosa, impasible espectadora del cruel acontecimiento.

Lejos de ser un complemento decorativo, el paisaje, como ambiente referencial, potencia y envuelve la intensidad de la escena, con su particular iluminación. En la otra orilla del río, vadeado por un puente de piedra, se alza la mole de un milenario pueblo castellano.

La pintura de Gustavo de Maeztu sobresale por la reciedumbre de sus valores plásticos: por la energía y síntesis del trazo dibujístico; por el predominio de figuras monumentales, sólidas, rotundas, volumétricas, a menudo arquetípicas; por la recreación de atmósferas lumínicas muy personales y por el uso simbólico del color evocando, de este modo, escenas atemporales.



Joaquín Sorolla
Valencia, 1863-Cercedilla, Madrid, 1923
RETRATO DE UNAMUNO, c. 1920
Óleo sobre lienzo, 143 x 105 cm
Adquirido en 1947



La poderosa y atractiva personalidad de Miguel de Unamuno ha fascinado a las élites intelectuales y culturales del país y también, como es obvio, a la clase artística. Han sido numerosos los pintores y escultores que han retratado o efigiado al insigne pensador bilbaíno durante el primer tercio de siglo, siendo uno de ellos precisamente Joaquín Sorolla. Sin ir más lejos, el propio Museo posee otro retrato de Unamuno pintado por Daniel Vázquez Díaz en el mismo año de realización que éste. De hecho, la iconografía unamuniana es abundante. Lo han efigiado artistas de la talla de Ignacio Zuloaga, Juan de Echevarría, Ramón de Zubiaurre, José María López Mezquita, Joaquín Torres García, José Gutiérrez Solana, Gregorio Prieto, Victorio Macho, Moisés de Huerta, entre otros.

Este retrato lo empezó a pintar el valenciano a principios de 1920 para la neoyorkina Hispanic Society of America por encargo del fundador de la institución Archer M. Huntington. En su origen iba a ir destinado a la galería de españoles ilustres de aquella institución. Y aunque el retrato quedó inconcluso por la hemiplejía que sufrió el pintor a mediados de ese mismo año, exhibe con total viveza y donaire la apostura de Unamuno. La pulcritud y el detallismo de la cabeza, morosamente trazada en sus rasgos fisonómicos, choca abiertamente con el carácter más abreviado y sintético del resto del cuerpo, que se muestra al espectador en sus tres cuartas partes. Esta diferencia en el tratamiento anatómico no obstaculiza para nada la comprensión general del modelo, incluso diremos que potencia la imagen de Unamuno al situarla sobre un espacio neutro intemporal muy velazqueño con la única referencia de un abocetado sillón frailero. El impacto visual del lienzo es notorio, circunstancia que no puede sorprendernos por el excelente dominio técnico que exhibe el artista en sus prolíficas series de retratos tanto de interior como al aire libre.

Benito Barrueta
Bermeo, Bizkaia, 1873-1953
INTERIOR DE ESTUDIO, c. 1917
Óleo sobre lienzo, 58 x 78,8 cm
Adquirido en 1918

Lienzo adquirido por suscripción popular para el Museo en la muestra individual que celebró Benito Barrueta en el Salón de la Asociación de Artistas Vascos en 1917. Asentado tranquilamente en su villa natal de Bermeo, si excluimos la etapa de formación juvenil transcurrida en Madrid y París, Barrueta plasmó su entorno más inmediato, vivencial, aprehendido con emoción y sensibilidad. Mostró interés por los temas pictóricos clásicos o tradicionales, como el retrato, los bodegones o los paisajes, y tuvo un modo comedido y sobrio de abordar la creación artística sin alardes espectaculares pero sí tremendamente sinceros.

Su apego al terruño y su respeto a la verosimilitud, a los rincones más humildes y cotidianos que animan su diario existir, determina en cierta manera que el artista confeccione una serie de cuadros de interiores domésticos muy alabados por los especialistas. "Interior" o "Taller de artista" es una de estas obras. Recoge el interior vacío pero habitado de una modesta dependencia. Por encima de la descripción con pincelada corta, minuciosa y referencial de los objetos y enseres que aparecen en este encuadre, debe reseñarse como elemento físico sustancial, aunque inmaterial, la luz: luminosidad que entra por la ventana y se propaga cálidamente a la habitación. La armonía ambiental, sin que nada desentone o resalte, se consigue con unos gradientes cromáticos rebajados, tamizados, uniformes. Las gamas grisáceas atrajeron a Benito Barrueta en grado sumo. Acaso, como trasfondo, se hallaban las ansiadas enseñanzas velazqueñas en cuanto al dominio de la luz y la atmósfera.





Francisco Iturrino
Santander, 1864-Cagnes sur Mer, Francia, 1924
MUJERES EN GRIS, c. 1915-1916
Óleo sobre lienzo, 86 x 99,5 cm
Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1926

"Mujeres en gris" es una sorprendente y delicada composición tanto desde el punto de vista pictórico como espacial. En un primer y poderoso plano se exalta la corporeidad física y sensual de dos mujeres en amigable conversación, angostándose la perspectiva de los planos espaciales del fondo, lo que no impide ubicar la escena en el interior de un frondoso y confortable vergel.

De aparente y engañosa simplicidad, la pintura de Iturrino, aunque rápida y valiente de ejecución, es muy meditada conceptualmente, aplicándose en una depurada síntesis de clara reminiscencia cezanniana. Las formas, masas, luces y colores están al servicio de los propios valores plásticos de la obra, sin subordinarse a ningún tipo de anecdotario.

La expresividad impetuosa e instintiva del artista prevalece siempre sobre el tema, sea cual fuere éste. Por todo ello Iturrino es uno de los grandes innovadores de la pintura vasca.

"Mujeres en gris" posee formalmente algunos de los mejores atributos del pintor, aunque en esta obra su fuerte expresividad colorista, fauvista, queda atenuada por las tonalidades grisáceas de las vestimentas femeninas. Seducido por una temática meridional, como acertó a ver la crítica especializada, en sus lienzos abundan las romerías, bailes y fiestas de pueblos, las yeguadas y toradas, las manolas, gitanas y aldeanos, así como los desnudos o semidesnudos femeninos.

José Gutiérrez Solana
Madrid, 1886-1945

MUJERES DE LA VIDA, c. 1915-1917

Óleo sobre lienzo, 99 x 121 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1919



"Mujeres de la vida", también llamado "El portal de las chicas" o "Las prostitutas", es un cuadro emblemático y fidedigno del quehacer artístico de Solana. La marginalidad del tema pictórico tiene también su correspondiente refrendo en su obra literaria. Este cuadro ingresó en el Museo en 1919, adquiriéndose con motivo de la I Exposición Internacional de Pintura y Escultura, significando el primer reconocimiento público importante del pintor.

El asunto seleccionado por el artista resulta obvio: un colectivo de cinco mujeres de distinta edad pero igual condición se encuentran a la espera de clientes, algunos de los cuáles, con toda probabilidad, procederán del anónimo grupo de hombres que están charlando tranquilamente en mitad de la calzada. La vida sórdida de los suburbios y arrabales atrajo en muchas ocasiones la atención de Solana, así como las tenebrosidades de las mancebías y prostíbulos; temas y gentes llevados a sus lienzos con escrupuloso realismo. El lúgubre y arrabalesco ambiente que se respira en la vía pública de estas "Mujeres de la vida" refuerza el carácter marginal y patético de la escena.

Aunque entroncada con la mejor tradición del expresionismo hispánico, la obra artística de José Gutiérrez Solana se caracteriza por su anacronismo temporal, un tanto al margen de los movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo. No obstante, su antiacademicismo, fuera de las consignas oficiales, así como su potencia expresiva, que también lo es matérica, le dotan de una poderosa originalidad, siendo uno de los artistas más personales de su época. El dominio magistral de la materia y del color, con especial atractivo por las gamas terrosas, ubican su trayectoria en una modernidad fuera del tiempo y del espacio.

Francisco Durrio
Valladolid, 1868-París, 1940

CABEZA DE CRISTO

Cerámica vidriada, 39,2 x 31,7 x 24,8 cm

Adquirido en 1929

Paco Durrio, figura emblemática y de gran carisma en el seno de la comunidad artística vasca durante el tránsito del siglo XIX al XX, desarrolló una actividad creadora muy notable y dispar, atrayéndole las más diversas modalidades plásticas. Destacó como escultor, ceramista y orfebre, exhibiendo en todos estos campos un meritorio y laborioso dominio técnico, lo que, probablemente, unido a su rigor y honestidad profesionales, haya contribuido a que su producción resulte un tanto exigua, según el número de obras conservadas e inventariadas del artista hasta la fecha. Amigo íntimo de las personalidades más sobresalientes del arte español y francés de la época, vivió los despertares del arte autóctono y la eclosión de París como foco irradiador de los primeros movimientos de vanguardia. Su estrecha relación con Gauguin ya es legendaria.

Precisamente de sus intensos contactos con Gauguin y de su estancia en el taller de Ernest Chaplet debió aprender Durrio los primeros secretos del arte cerámico a mediados de los ochenta del siglo XIX. Valores artísticos, artesanales y técnicos que luego divulgó Durrio al propio Picasso.

"Cabeza de Cristo" es una hermosa pieza de cerámica esmaltada en la que se intuye la expresión doliente, sufriente, del Hijo de Dios a partir del aplique matérico de manchas semi-abstractas compuestas de color amarillo y azul. El artista acostumbraba a realizar tiradas limitadas de sus obras en cerámica y de sus diseños de joyas.



Paul Serusier
París, 1865-Morlaix, Francia, 1927
SYNCHRONIE EN VERT.
(SINCRONÍA EN VERDE), 1913
Óleo sobre lienzo, 81,4 x 60,3 cm
Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1920



De compleja y acusada personalidad, Paul Serusier destacó como pintor, profesor y teórico. Mantuvo en Pont-Aven, en la Bretaña francesa, estrecha relación con Gauguin, cuyos principios artísticos ayudó a propagar entre otros jóvenes pintores contemporáneos como Maurice Denis, Pierre Bonnard y Edouard Vuillard, e incluso acertó a irradiar luego sus estímulos al propio maestro, Gauguin. Sus dotes organizativas se dejan notar en la formación del grupo de los "nabis", los profetas, interviniendo en la elaboración de muchos de los principios intelectualistas de los que se nutre el simbolismo. Se postulaba que para pintar había que huir de la imitación, del realismo; no era necesario establecer una relación directa con los modelos; había que dar rienda suelta a la imaginación, a la expresión y a las ideas para alcanzar los valores esenciales, sintéticos, de los seres y de las cosas.

"Sincronía en verde" es, ante todo, una composición cromática armónica, aunque de gamas restringidas. No fue Serusier muy dado a las exaltaciones de color, si exceptuamos la etapa postrera de su trayectoria lindante con el fauvismo. La austeridad y simplificación de planos refuerzan el carácter sobrio y expresivo de la obra, valores a su vez potenciados por las formas geometrizantes de los elementos que integran este bodegón o naturaleza muerta. Ubicada la escena en un encuadre indefinido, apreciamos en primer plano sobre la mesa cubierta por un mantel verde, una jarra y tres limones; y en un segundo nivel un jarrón más grande del que salen los tallos y hojas de una planta, observándose a la derecha del espectador el respaldo de una silla. Las reminiscencias cezannianas, constructivas, del lienzo no impiden resaltar sus valores decorativos y sintéticos, expresivos e intimistas.

Juan de Echevarría
Bilbao, 1875-Madrid, 1931

FLORERO CON PLÁTANOS, LIMONES Y LIBROS, c. 1917

Óleo sobre lienzo, 125,5 x 104 cm

Adquirido en 1962



Pese a mostrar un abigarrado número de objetos de distinta naturaleza, este complejo y laborioso bodegón rezuma en sus entrañas unos sólidos valores constructivos. Frente a la heterogénea presencia de las calidades matéricas que exhiben el jarrón y el cuenco de porcelana, el ramo de flores, las frutas, los libros o las telas se impone, a modo de orquestada armonía, la complacencia morosa del artista, su insistencia pictórica y su concepción unitaria y global de la realidad. Detállese el perfecto ensamblaje entre la asimetría del plano inferior y el superior, transición a la que contribuye el despliegue de un arrugado paño de color azul que, a su vez, jerarquiza la escena. La vivacidad compositiva y cromática de este bodegón se refuerza, más si cabe, con un fondo ornamental de tintes violáceos que favorece el "continuum" armónico entre las partes y el todo.

Estamos ante un cuadro luminoso, alegre, grato y placentero a los sentidos. De valores estables y permanentes. Características que no pueden sorprendernos cuando hablamos de la pintura de Juan de Echevarría, pues es sabido con qué rigor realizaba su trabajo, cómo retocaba una y otra vez los lienzos, casi obsesivamente, sometiéndolos a frecuentes correcciones. Metódico, exigente y cabal, llegó incluso a eliminar parte de su obra, aquélla que no le satisfacía.

No son pocos los estudiosos que ante la elegancia y el equilibrio compositivos que expiden los bodegones de Echevarría, con sus finas y delicuescentes sinfonías de color, rememoran las antaño inquietudes musicales del protagonista. Los bodegones o naturalezas muertas, y los retratos que trazó mayormente de los integrantes más conspicuos de la "Generación del 98", están entre los géneros pictóricos más ponderados del artista. Inscrito entre los movimientos herederos del impresionismo, el post-impresionismo y el fauvismo, en realidad evitó subordinarse a tendencias y escuelas.

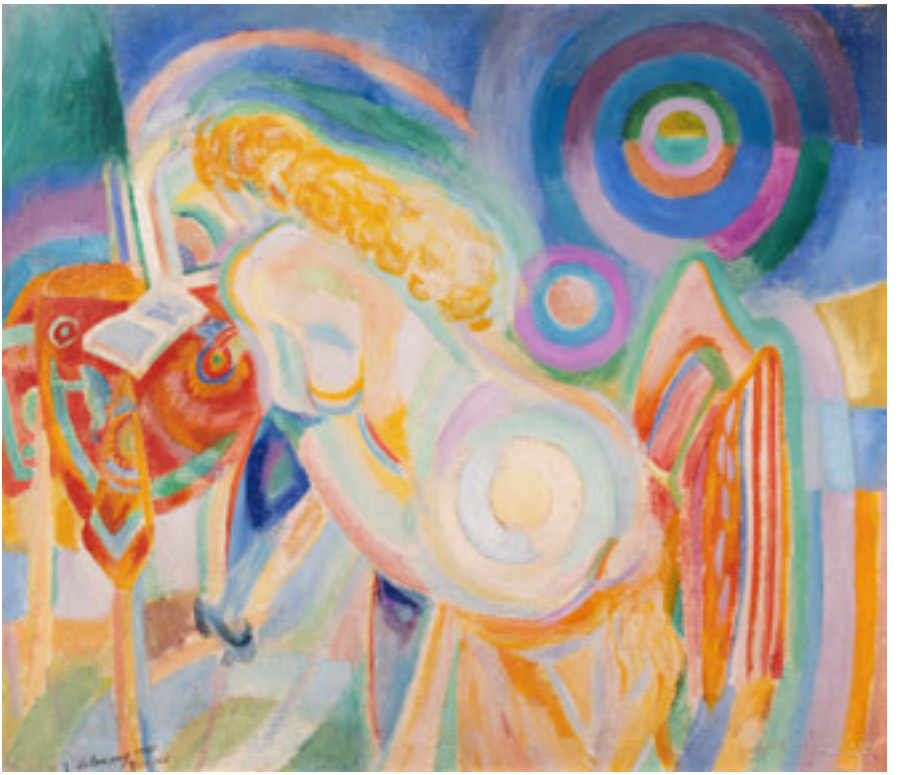
Jean Metzinger
Nantes, Francia, 1883-París, 1956
NATURE MORTE.
(NATURALEZA MUERTA), 1919
Óleo sobre lienzo, 73,3 x 100 cm
Adquirido en 1986



Después de sus primeras experiencias pictóricas adscritas a postulados neoimpresionistas y fauvistas, seducido por los contenidos simbólicos de las formas y de los colores, Jean Metzinger se convence de que un cuadro nunca debe subordinarse a los valores imitativos de la naturaleza. Participará en el movimiento cubista. Así, en 1911, en el Salón de Otoño, expone su obra en compañía de Picasso, Braque, Léger, Gris, Gleizes, Delaunay o Duchamp, redactando al año siguiente, con Gleizes, el libro titulado "Del cubismo". Fue Metzinger uno de los artistas más consecuentes con los dictados de la tendencia, manteniendo una fidelidad casi absoluta a estos principios hasta su muerte en 1956.

Como demuestra esta "Naturaleza muerta", el cubismo de Metzinger apuesta por un proceso de sintetización formal riguroso pero sin adentrarse en mecanismos excesivamente herméticos o intelectuales; esto es, con depuraciones próximas a la abstracción. La permanencia a lo real es palpable, pues identificamos en este bodegón sus elementos constitutivos: una mesa, una guitarra, una botella, varias copas y una pieza rectangular, probablemente una tela, extendida sobre la superficie del mueble. Estos elementos, en su configuración y distribución, aunque descompuestos en distintos planos cromáticos, conservan una evidente y armónica cohesión estructrural -una visión de conjunto-, originándose, no obstante, ciertos puntos de tensión formal que aumentan por el óvalo que enmarca la escena y la disposición romboidal de la mesa ante los ojos del espectador. Frente al monocromatismo de una de las vertientes del cubismo, existe otra vertiente o tendencia que confiere mayor énfasis al color, ampliando sus registros cromáticos, como es el caso de Jean Metzinger.

Robert Delaunay
París, 1885-Montpellier, Francia, 1941
MUJER DESNUDA LEYENDO, 1920
Óleo sobre lienzo, 81,7 x 93,5 cm
Donación de los herederos de don Félix Valdés en 1979



Una mujer desnuda, de abundante y ondulada cabellera rubia, sentada en una silla, aparece leyendo un libro sobre el tocador. La mujer está dispuesta de modo oblicuo a la mirada del espectador. Como otros artistas europeos adscritos a los movimientos vanguardistas de principios de siglo, Robert Delaunay milita en el divisionismo y postimpresionismo, interesándole Seurat, Gauguin y Cézanne, hasta que profundiza en el cubismo. Dentro de este movimiento, hacia 1910, se decantará por una línea de actuación que da preferencia a la exaltación dinámica del color en detrimento de las representaciones figurativas. Es lo que Apollinaire denominó orfismo. "Mujer desnuda leyendo", aunque está pintada una década después, conserva innegables débitos procedentes de la teoría órfica.

El cuadro es, fundamentalmente, una composición de color. Un ejercicio armonioso de cómo organizar y distribuir ritmos y colores sobre la superficie de un lienzo. Impera la sutileza en la búsqueda de transparencias cromáticas, transparencias orquestadas en sus timbres y tonalidades como si quisieran transformarse idealmente en una sinfonía musical. La percepción global, unitaria de la obra, domina sobre los detalles particulares. El matrimonio Sonia y Robert Delaunay viajó a España con motivo de la Primera Guerra Mundial, siendo invitados por la Asociación de Artistas Vascos a realizar su primera exposición peninsular en 1918.

Daniel Vázquez Díaz
Nerva, Huelva, 1882-Madrid, 1969

LA FÁBRICA BAJO LA NIEBLA, c. 1920

Óleo sobre lienzo, 103,5 x 124,5 cm

Adquirido en 1924

Paisaje norteño simplificado en sus formas esenciales que recoge, como eje central de la composición, un complejo fabril en torno al recodo de un cauce fluvial. Se trata de la fábrica Real Compañía Asturiana de Minas de la península de Capuchinos, en Cabo Machingo, Rentería (Guipúzcoa). Existe una versión similar de este cuadro, que se titula la "Fábrica dormida", en colección particular.

El pintor con su particular interpretación de este escenario natural, sin explícita presencia del ser humano, transmite, además de un cierto ascetismo y rigor, una sensación de calma y quietud. Vázquez Díaz aprovecha las enseñanzas cubistas para volcarse en la geometrización y síntesis de formas y volúmenes con una depuración expresiva que afecta también al estudio de las gradaciones lumínicas y cromáticas. Las vibraciones finísimas de luz y color, con predominio de gamas grisáceas y verdosas, aportan al paisaje una armonía general de comedimiento y mesura, de solidez y gravedad.

La influencia del onubense en la pintura vasca y española de esta centuria es incuestionable. Sus estancias temporales en Fuenterrabía durante los meses estivales de 1906 hasta 1935, con incursiones a Irún, Hendaya, San Juan de Luz y Biarritz, es decir, la cuenca del Bidasoa, y su magisterio madrileño en los difíciles años de la postguerra, se dejan acusar notablemente en distintas promociones de artistas. Vázquez Díaz es uno de los grandes abanderados del arte moderno, amigo de los Delaunay y seguidor atento de las tendencias cubistas y simultaneístas, supo destilar en su obra las conquistas formales más renovadoras con un meditado respeto a la tradición cezanniana. La severa doctrina del cubismo, así como los presupuestos formales de efluvios cezannianos, aparecen en Vázquez Díaz más atemperados y humanizados.



Ramiro Arrúe
Bilbao, 1892-
San Juan de Luz, Francia, 1971
BASQUES JOUANT AUX CARTES.
(VASCOS JUGANDO A LAS CARTAS),
c. 1919
Óleo sobre lienzo, 115 x 155,3 cm
Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1922



Obra de juventud de Ramiro Arrúe que continúa con la temática elaborada por las anteriores generaciones de artistas vascos como los hermanos Zubiaurre, Arteta o sus hermanos mayores José y Alberto Arrúe. Hombres que cantan, bailan, juegan a pelota o simplemente se reúnen alrededor de una mesa con el agradable pasatiempo de las cartas y el jarrón de vino, como en este caso. En Ramiro Arrúe, la figura humana está siempre en perfecta armonía y maridaje con el entorno, con el ambiente, estableciéndose de hecho una íntima fusión entre los tipos populares y el paisaje.

Esta composición destaca por la síntesis de sus valores plásticos, por la mesura de sus formas y el sobrio equilibrio de sus cromías. El trazo esquemático de líneas y volúmenes, y la depuración colorista en torno a gamas de verdes, azules y marrones, evocan una escena cotidiana impregnada de lirismo pero que va mucho más allá en su significación de lo que aparentemente nos transmite la propia imagen del cuadro.

Saltándose las reglas académicas imperantes en la época, Ramiro Arrúe opta por una pintura libre y moderna a partir de los conocimientos aprendidos del postimpresionismo. Las reminiscencias de este cuadro con los "Jugadores de cartas" de Paul Cézanne son evidentes. Sus exigencias artísticas se aclimatan a los intentos de renovación de la plástica vascongada del primer tercio del siglo XX.

Julián de Tellaeche
Vergara, Guipúzcoa, 1884-Lima, 1957

EL GRUMETE BLANCO,
c. 1922-1924

Óleo sobre cartón, 70,2 x 80 cm

Adquirido en 1928

Julián de Tellaeche se especializa en motivos marinos: hombres y mujeres de la mar, embarcaciones de grandes velámenes y escenas portuarias, variaciones todas de un mismo asunto que confieren al creador una singular personalidad. Esta obsesiva reiteración por un mismo repertorio iconográfico, lejos de agotar la capacidad inventiva, constituye el mejor testimonio de una aventura continuada durante años en pos de un universo inabarcable. Es el prototipo de artista situado ante la realidad que tanto quiere y anhela, siempre retándose a sí mismo. Dentro de esta fidelidad temática, sabemos que Tellaeche se valió y recurrió al auxilio de la fotografía. Su influencia es palpable en determinados encuadres pictóricos.

Con sus múltiples y ricos matices, "El grumete blanco" reúne los valores particulares y generales más comunes de la praxis de su autor. En esta ocasión, el protagonismo del cuadro descansa en la figura del joven pescador que porta un remo sobre su hombro derecho, personaje y contexto están enmarcados por una armónica sobriedad colorista, de entonación clara. La búsqueda y plasmación de una muy concreta escena portuaria no le sirve al artista para postular visiones espontáneas, de valores etéreos y fulgurantes entonaciones lumínicas, sino más bien para profundizar en el carácter conformador de todos los elementos que integran la trama compositiva. La gravedad constructiva del cuadro, aderezada por una sólida factura matérica y un soporte áspero como es el cartón, aproxima a Julián de Tellaeche al postimpresionismo, incardinando su itinerario profesional en la más vigorosa modernidad.



Joaquín Sunyer
Sitges, Barcelona, 1874-1956
DESNUDO EN EL CAMPO, 1925
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm
Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1925

Fiel representante del ideario "noucentista", cuyo programa cultural y artístico lo define el escritor y crítico Eugenio d'Ors, la pintura de Joaquín Sunyer refleja el intento de síntesis entre el clasicismo mediterraneísta y las nuevas conquistas formales de la modernidad. Influído en distintas etapas de su trayectoria por los maestros impresionistas y postimpresionistas franceses, termina en el período de entreguerras por decantarse por el idealismo del pintor Paul Cézanne. La obra participó en la exposición del pintor en la Asociación de Artistas Vascos donde fue adquirida a propuesta de Aurelio Arteta, director del Museo de Arte Moderno. Las composiciones de mujer, vestidas o desnudas, y las interpretaciones paisajísticas, por lo general pobladas de algunas figuras, son dos de los ejes sobre los que se vertebra la obra de Joaquín Sunyer. "Desnudo en el campo" remite a los estímulos sensoriales de Renoir, pero de quien más enseñanzas extrajo Sunyer fue, sin duda, de Cézanne. Desde el punto de vista compositivo, le siguió deliberadamente en muchos de sus trabajos.

El dibujo y el color son en Sunyer dos recursos expresivos complementarios, para nada yuxtapuestos, ya que con sus respectivos valores permiten conformar y articular el espacio cromático sin disonancias. El trazo dibujístico no sólo tiene la función de reseñar o delimitar las masas de color, sino que ayuda a describir y potenciar el entramado espacial del cuadro. Dibujo y color se hermanan a la hora de destacar los acentos decorativos y ambientales de la escena, aunque es evidente que la figura femenina desnuda ocupa un mayor protagonismo, supeditándose los demás elementos a esta jerarquía. Con armonía y cohesión cromáticas.



Aurelio Arteta
Bilbao, 1879-México D. F., 1940
EL PUENTE DE BURCEÑA,
c. 1925-1930
Óleo sobre lienzo, 100 x 83,5 cm
Adquirido en 1940

Dentro de la amplia colección de obras del pintor Aurelio Arteta que conserva nuestro Museo destaca esta visión simbólica de la ciudad industrial pintada en un momento de transición en su trayectoria coincidiendo con los años que ostentara el cargo de director del primer Museo de Arte Moderno de Bilbao. Preludio de este emblemático "Puente de Burceña" es el tríptico titulado "La construcción", uno de cuyos fragmentos ha sido donado recientemente al Museo por don José Milicua. "Puente de Burceña" recoge la ensimismada soledad de un hombre apoyado en la barandilla de una construcción de hierro. La escena se enmarca en un ambiente fabril de suburbio, con el paradójico y bucólico apunte de un caballo bebiendo en el cauce del río. Afín a la tendencia sintética de formas cubistas propuesta por su contemporáneo Vázquez Díaz, el pintor manifiesta sus particulares dotes compositivas, proponiendo con la construcción de la viguería del puente metálico una de las realizaciones más características del realismo español del período de entreguerras.



Juan de Aranoa
Bilbao, 1901-Buenos Aires, 1973

RETRATO DEL PINTOR URBINA, 1925

Óleo sobre lienzo, 100,7 x 70,4 cm

Adquirido en 1925

En este cuadro Juan de Aranoa y Carredano retrató al pintor vitoriano Mauro Ortiz de Urbina. La obra fue expuesta en noviembre de 1925 en la sala de la Asociación de Artistas Vascos donde lo adquirió el Museo. Aranoa sitúa a su colega en el rincón de una dependencia con el fondo neutro. Las paredes están desnudas sin referencias decorativas. Es un recurso compositivo para resaltar así mucho mejor el modelo y que el espectador se concentre en el motivo principal sin distracciones de ninguna clase. En todo caso, para evitar sensación de claustrofobia, a la izquierda, un amplio vano nos deja entrever parte de un paisaje sintetizado en sus formas naturales, con lo que la composición respira a través del punto de fuga.

Juan de Aranoa, además de atender los valores fisonómicos del efigiado exhibiendo cierta dosis de introspección, no se olvida de los valores plásticos que han de estar siempre presentes en la obra artística. Figura y entorno están dotados en su factura de un similar tratamiento sintético y formal. Por otro lado, la sobriedad cromática acentúa la organización espacial de la escena con sus matizaciones y valoraciones exactas. Sin digresiones ni asperezas.

La pintura de retratos, de su círculo más próximo y afectivo, constituye una de las temáticas predilectas de Juan de Aranoa, acusando en algunas etapas de su vida el influjo constructivista de Cézanne.



Jesús Olasagasti
San Sebastián, 1907-1955

RETRATO DEL PINTOR DÍAZ CANEJA, c. 1930

Óleo sobre lienzo, 80,5 x 70,5 cm

Adquirido en 1932

Instruido en su ciudad natal por Ascensio Martiarena y Julián Tellaeche, Jesús Olasagasti amplió conocimientos en el taller de Daniel Vázquez Díaz. Desde muy joven exhibió sus grandes cualidades como artista, obteniendo rápidamente crédito y reclamo populares. El retrato fue, sin duda, el género más reputado de su obra, especializándose en su factura durante sus últimos años de vida. El "Retrato del pintor Díaz Caneja" es uno de los más conocidos y divulgados.

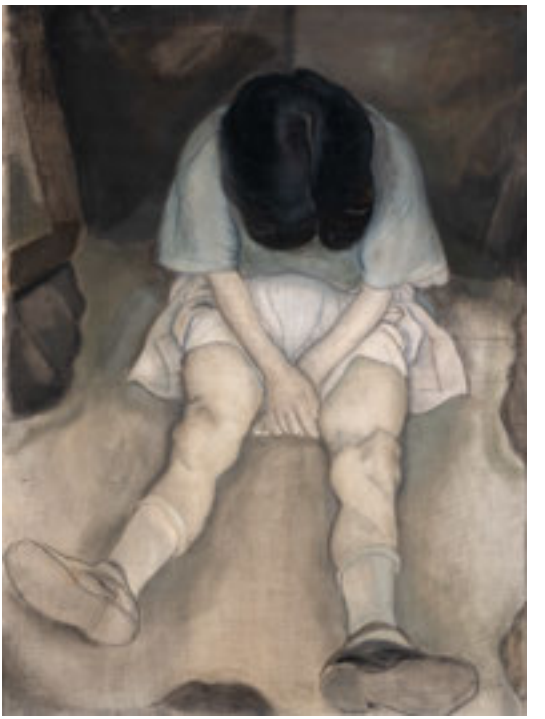
El aprecio a la forma y los volúmenes cúbicos en el seno de la pintura vasca es una de las influencias que hay que apuntar en el haber del onubense Vázquez Díaz, antes y después de la guerra del 36. Enseñanzas transmitidas tanto en sus estancias temporales en el estuario del Bidasoa como en su estudio de la capital madrileña. Olasagasti, con el retrato del pintor palentino Juan Manuel Díaz Caneja, se enmarca en esta vertiente configurativa, de resabios cubistizantes y volumétrica claridad lineal.

La figura sólida y casi hermética en su precisión formal de un joven Díaz Caneja, de medio cuerpo, ocupa la trama pictórica del lienzo, con un trasfondo que nos indica que se encuentra en un estudio de arquitectura. El rostro, de semblante sereno y contenido, pero revelando apuntes de expresividad psicológica, atrae el interés de quien lo observa. La gravedad de la composición de la figura la carga en la base del cuadro donde se entrecruzan los desproporcionados brazos del pintor. En cuanto a la concepción cromática de la obra, la sensación de totalidad y armonía es evidente, siguiendo aquel dictamen cezanniano que dice que «cuando el color está plenamente conseguido, la forma alcanza también su plenitud».



Carlos Sáenz de Tejada
Tánger, Marruecos, 1897-Madrid, 1958
NIÑA TRISTE, c. 1924-1925
Aguada al óleo sobre lienzo de algodón, 98 x 75 cm
Donación de don Fernando Zugaza en 1997

De un tiempo a esta parte, la obra plural de Carlos Sáenz de Tejada ha entrado en un afortunado proceso revisionista, ubicándola en sus legítimas coordenadas de análisis y estudio lejos de interpretaciones reduccionistas o simplistas. De vocación precoz, con una esmerada preparación artística y humanista, a lo largo de su vida mostró consumado interés por las más variadas disciplinas. A saber, la pintura al óleo, la ilustración para periódicos, revistas y ediciones bibliográficas de lujo, el diseño de joyas, calendarios, naipes y sellos, las grandes decoraciones murales, el arte publicitario o el figurín de moda. De la década de los veinte -coetáneamente a la entonces revolucionaria Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en la que participó Sáenz de Tejada-, data una serie de dibujos y óleos que tienen como principal referente temático las figuras aisladas, solitarias y enigmáticas de un grupo de muchachas, motivo iconográfico rastreable igualmente en obras de mayor complejidad compositiva como el "Pim-pam-pum". "Niña triste" nos presenta, desde un punto de vista elevado, la imagen de una desconocida joven sentada en el suelo con la cabeza agachada. Viste con una casi vaporosa blusa azul, falda blanca recortada, calcetines del mismo color y zapatos negros. Lienzo de indudable contención formal, carente de gratuitos alardes narrativos y cromáticos, pero con descriptivo sustento dibujístico en lo que concierne al tratamiento de la solitaria figura. La disposición del cuerpo, la estructura y el encuadre seleccionados por Tejada, así como la entonación en gamas frías, casi gélidas, de la escena, transmiten al espectador un sorprendente desasosiego ante la incertidumbre anímica y psicológica de la niña.



María Blanchard
Santander, 1881-París, 1932
MUJER SENTADA, c. 1928
Óleo sobre lienzo, 100,5 x 73,5 cm
Adquirido en 1966



Antes de adentrarse en la estética cubista, María Blanchard tenía ya tras de sí un interesante bagaje formativo. Recibió en Madrid clases de Emilio Sala, Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito y luego en París, de Anglada Camarasa y Van Dongen. Adecuadas a su personalidad las lecciones de sus antiguos maestros, una segunda estancia en la capital francesa, a partir de 1912, resultará vital para explicar su posterior evolución pictórica. Mantiene en estos años fructífera amistad con Juan Gris y Jacques Lipchtiz, quienes estimularán todavía más su carrera profesional.

"Mujer sentada" corresponde al período en que la artista ya se ha desprendido del cubismo sintético (años 1916-1920) para retornar a una figuración ahora de tinte expresionista pero con fuertes resabios neocubistas. En sus últimos años, como principales referentes figurativos, abundan las escenas con mujeres, niños y maternidades. Se ha dicho que la pintora recurre a la figura humana para transmitir sus preocupaciones y vivencias más íntimas. Son personajes imbuidos de un halo de tristeza y melancolía, sin duda, transposición del ideario temperamental de la propia Blanchard.

En este tema de "Mujer sentada", aunque presenta rasgos neo o postcubistas en su estructura y delimitación de volúmenes -un carácter constructivo-, ocupando la modelada figura femenina gran parte de la superficie cromática, más que de acentos o rigores geométricos se puede hablar de un despliegue expansivo de la forma. Funcionando el dibujo y el color de manera integral, ambos como elementos cohesionados. En la pintura de María Blanchard, incluso en su etapa más cubista, predominan siempre más los sentimientos y las emociones que los planteamientos de índole racional o cartesiana. El colorido en esta obra, austero y ligeramente ensordecido, aporta su dosis de contenida y meditada expresividad, cualidad innata y permanente en la santanderina.



Josep de Togores
Sardañola del Vallés, Barcelona,
1893-Barcelona, 1970

DESNUDOS, 1928

Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm

Adquirido en 1994

"Desnudos" corresponde a una serie de cuadros que pintó Josep de Togores entre los años 1928 y 1930 bajo presupuestos surrealistas. Estas obras no tuvieron continuidad en el tiempo, formando parte de una etapa muy concreta en el discurso del artista. Ya en 1931 cambió de registro, retornando a la figuración. Togores fue muy versátil, circunstancia que le permitió alternar fácilmente diferentes vías de expresión con el apoyo de sus irreprochables recursos técnicos. Desde muy temprano gozó de fama internacional, sobre todo en Centroeuropa. Tuvo como marchante a Kahnweiler. Sus densas y compactas figuras humanas, muchas de ellas desnudas, le identifican plenamente, otorgándole unas señas muy particulares ante la opinión pública y la crítica. Tras algunos tanteos experimentales, como el que se exhibe en este cuadro del Museo, se mantuvo en una línea realista, con acentos de intemporalidad clásica. No obstante, los vínculos establecidos con los artistas de la vanguardia europea seducen a Togores en unos determinados años. De este modo, suscitan su interés los dibujos automáticos elaborados por André Masson a mediados de la década de los veinte. Queda fascinado por los valores del subconsciente, la rapidez de ejecución, la importancia concedida al azar, a lo casual y en suma, por los aires de incontrolada libertad que sacudían entonces a la joven pintura europea. En la obra "Desnudos" se aprecia un conjunto de referencias humanas en distintas posiciones. Referencias antromopórficas dispuestas arbitrariamente sobre una superficie monocromática, recayendo el protagonismo de la composición en unos rápidos e improvisados trazos gestuales.

Francisco Bores
Madrid, 1898-París, 1972
LA CARTA, 1929
Óleo sobre lienzo, 97 x 130,5 cm
Adquirido en 1982



El fin primordial de la pintura de Francisco Bores, como el propio artista tenía por costumbre afirmar a menudo, consiste en obtener "una síntesis visual". El contacto con las vanguardias europeas desde 1925, fecha en que se instala definitivamente en París, alienta su arte con múltiples influencias del postimpresionismo, fauvismo, cubismo o surrealismo, entre otras, que más tarde se encargará de remansar y sintetizar para obtener el tipo de pintura que a él le interesa. La búsqueda de una verdad visual es el eje sobre el que basculan los quehaceres de Bores. A lo largo de su carrera comprende que no basta únicamente con la manipulación más o menos afortunada de manchas cromáticas sobre la superficie del lienzo, sino que se hace imprescindible el sustento de un mínimo de representación figurativa, u objetiva, para que el espectador pueda penetrar en el contenido de la obra. Este concepto es válido para el cuadro "La carta".

Del surrealismo acaso extrae Bores el mecanismo de iniciar su aventura sobre el cuadro con elementos pictóricos sencillos, con una pureza visual y sensual pseudoautomática, dictando la materia cromática sus propias leyes. Como si estuviera abordando el artista una composición abstracta para luego, a partir de estas manchas y desde ellas, introducir alusiones y referencias a la realidad exterior. De ahí la síntesis visual. Además, los recuerdos y las experiencias ópticas del mundo exterior son tan poderosos en la retina y en el cerebro de Bores que no tiene necesidad de apoyarse en modelos. Los elementos figurativos de este lienzo están expresados por amplias y esquemáticas masas de color, armonizando la ambientación del espacio pictórico unos valores lumínicos y cromáticos mesurados. La verdad expresiva, la síntesis visual siempre «a media voz» como le gustaba al artista.



James Ensor
Ostende, Bélgica, 1860-1949

LA VIERGE ET LA MONDAINE. (LA VIRGEN Y LA MUNDANA), *c.* 1933

Óleo sobre lienzo, 67 x 85,5 cm

Adquirido en 2001

Como en un escenario de teatro, Ensor coloca sobre una mesa diversos objetos de su estudio, y los dispone de tal forma que casi parecen hablar entre sí. Entre ellos destaca una muñeca, *la mondaine*, que viste un traje púrpura y tiene los labios pintados de rojo. Con la cabeza ladeada y una mano sobre la cadera, parece burlarse de la estatuilla de la Virgen que sostiene al Niño entre sus brazos. La botella de cristal azulado con rosas blancas y rojas se sitúa entre las dos casi como se si tratara de una ofrenda. Entre los objetos se aprecia, escorado a la derecha, un pulpo. También se ven conchas, una figurilla sentada, una máscara y, a la izquierda, una taza azul. En principio, estos objetos parecen haber sido colocados arbitrariamente, sin embargo, están cargados de simbolismo para el artista, que a menudo los incluía en sus composiciones figurativas de grandes dimensiones.

La angustia que emana de su producción artística quizá tenga su origen en las circunstancias familiares del pintor. Idolatraba a su padre, un inglés alcohólico y fracasado; su madre, mujer materialista, pertenecía a la clase media flamenca. Los años más creativos de su carrera los vivió Ensor entre 1880 y 1900, etapa en la que formó parte del movimiento vanguardista belga *Les Vingt*.

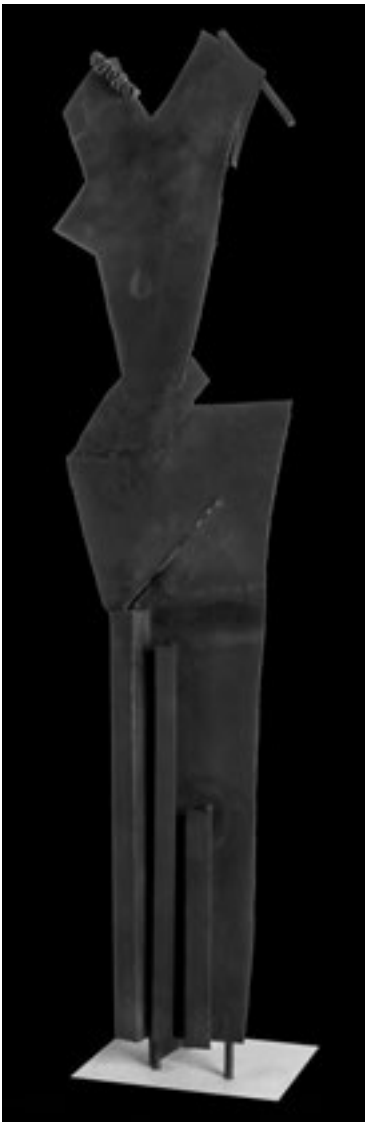
Con un estilo muy difícil de clasificar, tomó elementos de los simbolistas y de los realistas, y, al igual que los impresionistas, sintió una profunda preocupación por los efectos de la luz. Ya en 1933, año en que pudo haber realizado esta naturaleza muerta, Ensor se acercaba al final de su carrera y sólo el apoyo anímico de su compañera, Augusta Boogaerts, que incluso preparaba los lienzos y pinceles del artista, le permitió seguir trabajando. Cabe pensar que "La Vierge et la mondaine" refleja la relación mezcla de amor y odio que mantenía con sus padres. Pero también podríamos interpretar esta obra como una alusión a sus problemas de tipo sexual (parece ser que Ensor era impotente) en contrapartida a la búsqueda de un sentido místico en su vida.

Julio González
Barcelona, 1876-Arcueil, Francia, 1942

FEMME DITE "LES TROIS PLIS".
(MUJER LLAMADA "LOS TRES PLIEGUES"), c. 1931-1932

Hierro forjado y soldado, 125,3 x 27,7 x 16 cm

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia, a través de la dación del Banco Bilbao Vizcaya, en 1999



Femme dite "Les trois plis", fechada a comienzos de los treinta, es decir en los inicios de la experimentación de Julio González con el hierro, está enmarcada en una serie de mujeres en pie que realizó el escultor durante esa década. La anatomía curva de la mujer, aquí desprovista de cabeza y extremidades, está sintetizada en formas angulosas que conectan esta obra con la estética cubista. Su falda, sugerida con tres pliegues verticales, los *trois plis* que le dan título, se ajusta a la frontal y estilizada figura femenina que cubre. El hieratismo, las líneas cortantes que percibimos, nos ponen también en relación directa con la escultura griega arcaica y reflejan las búsquedas y las tensiones vitales por las que el escultor atravesaba durante esa época. Recurriendo al amplio repertorio de dibujos que realizó el autor en esos años, del que nuestro Museo conserva una espléndida representación gracias a la Donación Grimminger, podemos analizar el proceso de esquematización formal seguido por González, del que *Femme dite "Les trois plis"* constituye un buen ejemplo lleno de matices y sugerencias. González inició su formación a los 15 años en el taller de orfebrería que tenía su familia en Barcelona donde adquirió un profundo conocimiento de los metales. Al igual que habían hecho sus amigos Picasso y Torres García, en 1900 se trasladó a París con la idea de convertirse en pintor y allí desarrolló su carrera artística. Su estilo personal y tremendamente innovador, en el que tanto tuvo que ver su temprana formación como orfebre, no toma cuerpo hasta 1927, año en el que abandona la pintura por la escultura y produce sus primeras obras en hierro. En ellas el espacio queda definido mediante piezas y planchas de metal que, recortadas y ensambladas, transitan entre lo figurativo y lo abstracto. Su decisiva colaboración con Picasso entre 1928 y 1932, además de su bagaje como magnífico dibujante y su conocimiento de las cualidades de los metales contribuirán a la creación de un lenguaje escultórico completamente nuevo, que lo convertirá en uno de los creadores de la escultura moderna en hierro.

Pablo Gargallo
Maella, Zaragoza, 1881-
Reus, Tarragona, 1934
EL GRAN PROFETA, 1933
Bronce, 234 x 77 x 46 cm
Adquirido en 1975



"El gran profeta" es la escultura de mayor tamaño realizada por Pablo Gargallo a lo largo de su vida. De esta obra se conservan un total de siete ejemplares fundidos en bronce y distribuidos por prestigiosos museos de España, Europa y Estados Unidos. Su creador está considerado como uno de los pioneros y principales adelantados de la escultura del siglo XX. Gargallo incorporó nuevos materiales a la práctica escultórica hasta entonces considerados triviales, como el hierro, y además indagó en las múltiples posibilidades expresivas que le deparaba este material. El origen ideológico más cercano del hierro como material escultórico se encuentra en el arte modernista, arte que conoció perfectamente el artista en Barcelona en el fin de siglo, y que no tardó en enriquecer con nuevos presupuestos unos años más tarde, al socaire del desmantelamiento de la forma compacta que propugnaba la revolución cubista.

Esta escultura en actitud declamatoria o increpante, posee una exultante energía rítmica. Precisamente para Gargallo, desde el punto de vista formal o estético, el descubrimiento de un ritmo interno era uno de los mayores logros con que se podía dotar a una escultura. Y este dinamismo interior, rítmico, es transmitido y potenciado por la propia elección del material, por sus valores intrínsecos, sin necesidad de recurrir a otras referencias ajenas o externas. "El gran profeta" se encuentra envuelto en un juego de volúmenes, líneas y curvas de por sí harto expresivos, pero también los huecos sugeridores del volumen, con sus vacíos, propugnan estos mismos valores, ahondando en la semántica de la pieza.

Giuseppe Cesetti
Tuscania, Viterbo, Italia, 1902-1990
EL ALMOHADÓN ROJO, 1933
Óleo sobre lienzo, 62,5 x 100 cm
Adquirido en 1948



Inscrita dentro de la tendencia de recuperación de los valores clásicos que presidió la escuela artística italiana del período de entreguerras, la singular trayectoria de Giuseppe Cesetti discurre paralela a la de sus contemporáneos De Chirico, Carrá y Sironi. "El almohadón rojo" es un claro ejemplo del programa propuesto por la influyente revista "Valori plastici" en la cual conviven los criterios de un nuevo realismo junto al idealismo de extracción surrealista.

Sobre unas sábanas o telas de color blanco, dos desnudos, apoyados en una almohada de tintes rojizos, se ofrecen al espectador en posturas confrontadas. Figuras enmarcadas en un enclave natural indeterminado. A la izquierda se ve nítidamente el trotar de una pareja de caballos, temática animalística que tuvo preferencia durante años en el quehacer del artista. La escena está iluminada por colores vivos, planos, sin apenas gradiente tonal y ausencia de claroscuros.

Simplicidad figurativa y simplicidad de visión. No hay perspectiva atmosférica, vibrátiles estudios lumínicos, sino perspectiva lineal donde las figuras más próximas son siempre las de mayor tamaño. Ingenuidad, candor y reminiscencias naif, florecen en esta obra, como si el artista después de una profunda reflexión teórica, no conociera más conflictos de tendencias, dando cohesión a un estilo desde la unidad de percepción y de realización. Como si Cesetti permaneciera en la concepción clásica de buscar lo inteligible a través del tema.

La obra fue adquirida por el Museo con motivo de la Exposición de Arte Moderno Italiano celebrada en Madrid en 1948.



Óscar Domínguez
La Laguna, Tenerife, 1906-París, 1957
LE CHASSEUR. (EL CAZADOR), 1933
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm
Adquirido en 1982

A finales de los años veinte, Óscar Domínguez descubre el surrealismo en París, aunque sus contactos con las personalidades más destacadas del movimiento datan de mediados de la década siguiente, coincidiendo con la fecha de elaboración de "Le chasseur". En el mismo año de 1933 expone una selección de su obra en el Círculo de Bellas Artes de su isla natal de Tenerife, período en el que acusa influencias de Dalí y Ernst. Dos años más tarde es acogido oficialmente en el movimiento surrealista de André Breton, participando en una serie de Exposiciones Internacionales del Surrealismo.

"Le chasseur" es una composición con varios puntos de mira para el espectador, poblada de realidades oníricas procedentes del subconsciente del artista. La silueta de un hombre de espaldas, con abrigo y sombrero, nos sirve de referencia para marcar el desarrollo de la escena. Su perfil, nítidamente reseñado, va perdiendo solidez transformándose en una masa viscosa que nos introduce en una amalgama de nuevas estructuras, con reminiscencias antropomórficas, hasta desembocar en una mano enrejada a modo de jaula con un pájaro aprisionado en el interior. Más al fondo, una envolvente masa etérea de nubes y el detalle más claro del ojo de una cerradura.

Óscar Domínguez, fiel a los dictados surrealistas, muestra elementos del mundo real, asociados y mezclados de una manera particular, transmutándonos cualquier tipo de significación unitaria y coherente. En todo caso, es deducible una tensión entre el mundo real y cotidiano y el mundo de los sueños, de las interpretaciones oníricas. Imágenes, unas intuidas y adivinadas, y otras, metafóricas, o mejor aún, simbólicas.

Nicolás de Lekuona
Villafranca de Ordizia, Guipúzcoa, 1913-Frúniz, Bizkaia, 1937

SIN TÍTULO o SERES SURREALES EN UN BOSQUE, 1936

Óleo sobre lienzo, 133,5 x 126 cm

Adquirido en 1981

La prematura muerte de Nicolás de Lekuona durante la Guerra Civil cercenó el itinerario vital y artístico de un hombre vinculado con la vanguardia más exigente de su tiempo. Pintor, dibujante, cartelista, fotógrafo, delineante y proyectista, la inédita modernidad que pregonaban sus variadas creaciones le confieren un lugar destacado dentro de la vanguardia española en los años 30.

Desde el primer instante, sus intereses difieren notablemente de las pautas que marcan el resto de pintores contemporáneos del País Vasco. Se siente atraído por diferentes campos y procedimientos de expresión, que interrelaciona, además de interpretarlos con criterios de absoluta libertad. Sin condicionamientos apriorísticos. En muy breve espacio, durante los últimos años de la República, su obra pictórica experimenta una profunda transformación a partir del impacto que le produce el conocimiento de las obras surrealistas, de Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Max Ernst y Salvador Dalí. De plasmar objetos extraídos de la vida cotidiana y de su entorno más inmediato pasará a pintar formas y seres que ya pertenecen al ámbito de la imaginación, de los sueños y de las fantasías.

Este cuadro que corresponde al final de su vida se inscribe en esta tendencia distorsionadora de la realidad. Recoge dos figuras o seres monstruosos que todavía conservan rasgos humanoides, relacionándose entre sí. El ambiente es igual de fantasmagórico y enigmático. Parece un bosque petrificado, irreal.



Oskar Kokoschka
Pöchlarn, Austria, 1886-
Villeneuve, Suiza, 1980

POMOZTE BASKICKYM DETEM!.
(¡AYUDA A LOS NIÑOS VASCOS!),
1937

Gouache sobre papel, 96,9 x 74,2 cm

Adquirido en 1984



Este gouache sobre papel es un boceto preparatorio para un cartel. Estructurado en dos planos, el primero recoge un aspecto del bombardeo de la villa de Guernica por la aviación alemana durante la Guerra Civil Española, mientras que el segundo plano plasma una escueta panorámica de Praga, ciudad en la que se asentó Oskar Kokoschka en 1934 hasta 1938, fecha en la que los nazis ocuparon Checoslovaquia después de anexionar su país natal, Austria. La obra definitiva de este boceto, el cartel, lo realizó el artista con motivo de una campaña destinada a obtener fondos para los niños vascos afectados por la Guerra Civil Española.

Es sintomático que en este boceto se encuentren compendiados dos de los principales temas que exhibió la producción artística de Kokoschka a lo largo de su longeva vida: sus desvelos por el ser humano, por su existencia y devenir en un mundo cada vez más complejo y caótico, y el manifiesto apego que tuvo también por las vistas y panorámicas de determinadas ciudades, en el caso de este boceto, muy fragmentariamente, Praga.

Kokoschka, uno de los grandes maestros del expresionismo europeo, descolló por la fuerza y agresividad de sus colores. En el boceto "¡Ayuda a los niños vascos!" este carácter pasional se detecta, entre otros motivos, en el uso de cromías primarias -amarillos, rojos, azules-; en una pincelada rápida, muy suelta, casi abocetada, y en la simplicidad compositiva, con lo que aumenta el impacto visual de la imagen.

Luis Fernández
Oviedo, Asturias, 1900-París, 1973
TÊTE DE TAUREAU MORT.
(CABEZA DE TORO MUERTO), 1939
Óleo sobre papel adherido a tablex, 76,2 x 107,5 cm
Adquirido en 1982



Hasta hace unos años, el pintor Luis Fernández era más conocido fuera de nuestras fronteras que dentro. Afortunadamente, la revalorización creciente que ha experimentado su obra, a todas luces muy meritoria, le sitúan en un puesto de privilegio dentro del arte español de este siglo. Desde 1924 vivió en París, en donde murió. Entabló amistad con los artistas de la vanguardia europea: con la corriente purista de Le Corbusier y Ozenfant; con el neoplasticismo de Mondrian, estrechando vínculos con Torres García, Hartung y Picasso, quien le influyó poderosamente. También militó en el surrealismo. A pesar del distanciamiento geográfico de su país natal, Luis Fernández es un artista racialmente hispánico, atrayéndole la tradición clásica de la pintura del Siglo de Oro, en concreto Velázquez y, sobre todo, Zurbarán, con quien se le han establecido filiaciones plásticas.

El cuadro fechado el 11-11-39 y, por tanto, entre el final de la Guerra Civil Española y el estallido de la II Guerra Mundial, coincide en el tiempo con la elaboración de una serie de naturalezas muertas por Pablo Picasso, con las que continúa su particular elegía sobre la tragedia de la guerra que arranca con la célebre obra "Guernica" pintada para el Pabellón de España para la Exposición Universal de 1937. Estas series paralelas de Picasso y Fernández entroncan a su vez con la tradición española de la "vanitas" y especialmente con el ciclo de bodegones pintado por Francisco de Goya durante el transcurso de la Guerra de Independencia, uno de cuyos ejemplos pudieron contemplar los pintores españoles en el Museo del Louvre. Su contenido visual traspasa el propio enunciado formal del asunto. La ampliación del motivo, la cabeza del toro, que ocupa la casi totalidad del cuadro, con la ausencia de una profundidad de campo, contribuye a acentuar los rasgos expresivos del tema tratado, expuesto en su tremenda soledad. Una pincelada enérgica, de extensas manchas, y un colorido denso, que evoca un expresionismo brutal aderezado por la particular composición de la testa del animal, con la boca y los ojos abiertos. A Luis Fernández, además de cuidar con delectación los aspectos técnicos y formales de su arte, le interesaba ahondar en los contenidos verdaderos de las cosas que plasmaba sin quedarse en la superficie de las mismas.

Fernand Léger
Argentan, Francia, 1881-
Gif-sur-Yvette, Francia, 1955

COMPOSICIÓN, 1940

Grafito y gouache sobre papel,
32,5 x 38 cm

Adquirido en 1983



El estímulo primero de Fernand Léger por la obra de Cézanne no sólo afecta a sus años juveniles y de afianzamiento de la personalidad, sino que se irradia a toda su trayectoria con muy diferentes halos. Del maestro de Aix aprendió su amor a las formas y a los volúmenes, y al mantenimiento de una cierta rigidez constructiva en el dibujo, evitando valores sentimentales y anecdóticos en las composiciones. De un cubismo inicialmente de formas compactas, Léger evolucionó hacia una mayor dinámica de líneas a lo que no fue ajeno la fascinación que sobre él ejerció el maquinismo de la civilización industrial. Confiaba en los efectos beneficiosos que la máquina ejercería sobre la vida cotidiana del hombre, liberándolo de muchas servidumbres menestrales.

"Composición" es un gouache articulado en sus cimientos por un grueso trazo de grafito que enmarca distintas zonas de figuración, apreciándose a la derecha una probable escena de bodegón: la imagen de una mesa con varios recipientes encima. El resto de trazos se descomponen en distintos elementos formales de carácter indefinido. Tres manchas licuosas, con tonalidades primarias, campean por la superficie. Puede entreverse, acaso, en esta pieza una de las ideas del artista en cuanto a la independencia de la forma con respecto del color. En un pasaje de su vida expuso que: «No siento los matices [...]. No siento más que los contrastes, la fuerza [...]. El negro tiene una gran importancia para mí. Al principio lo empleaba en las líneas para señalar los contrastes entre las curvas y las rectas. Luego... como la línea se ha hecho cada vez más fuerte, su negrura me ha bastado como intensidad, y apoyándome en ella he logrado arrancar el color: en vez de inscribirlo en los contornos, lo he podido poner fuera libremente».

Joaquín Torres García
Montevideo, 1874-1949

BARCO Y TREN
CONSTRUCTIVO, 1940

Óleo sobre lienzo, 46 x 56,2 cm

Adquirido en 1982



De padres catalanes, el uruguayo Joaquín Torres García es uno de los pioneros de la vanguardia española del primer tercio de siglo. La internacionalidad de su magisterio, sus pensamientos teóricos -"Notas sobre arte", "Universalismo constructivo", "La recuperación del objeto", entre otros- y sus ya famosos y pedagógicos juguetes de madera demuestran su compleja y prolífica personalidad.

Tras una primera época adscrita a un modernismo realista, y después de asumir también un período clasicista en su obra, además de ser uno de los más activos propagadores del "noucentismo" catalán, a mediados de los años diez es cuando su arte se adentra en los senderos de la vanguardia creadora. Asumiendo los aportes de la vanguardia europea, el cubismo y el neoplasticismo, desemboca en el arte constructivo que, enriquecido con nuevas influencias, no abandonará hasta su muerte.

"Barco y tren constructivo" es una pieza en la que se atisban principios constructivistas. La realidad observada se ordena plásticamente estructurándose la superficie del cuadro a través de una retícula de gruesas líneas, conformadoras de planos y volúmenes. A pesar de su esquematismo, los elementos figurativos son fácilmente reconocibles. En Torres García, las preocupaciones por la forma predominan sobre las cuestiones cromáticas que cada vez son más discretas, prevaleciendo asimismo los valores estructurales, esenciales y sintéticos de las composiciones por encima de la minuciosidad y el cuidado de los detalles.

Ángel Ferrant
Madrid, 1890-1961

MUCHACHA CON MANTILLA, 1947

Madera, 30 x 7,8 x 11,6 cm

Adquirido en 1981



Nacido en el seno de una familia con amplia tradición artística, Ángel Ferrant se inició tempranamente en el campo de la pintura pero no tardó en darse cuenta de que su verdadera vocación descansaba en el ámbito de la escultura, disciplina en la que despuntó como uno de los grandes maestros de la vanguardia española de la primera mitad del siglo. Su estancia en París a principios de los años diez influyó poderosamente en su formación, siendo fundamental para su posterior trayectoria el conocimiento directo que adquirió de los movimientos cubista y futurista. Además de su ejecutoria práctica como escultor, acertó a desplegar una interesante tarea docente y en el campo de la teoría artística. Estuvo vinculado con los fermentos más activos y renovadores del arte contemporáneo de su tiempo.

Escultor de extensa y variada producción, Ángel Ferrant se sintió atraído por toda clase de materiales: piedra, mármol, bronce, madera, arcilla, cemento... e incluso por materias mucho más humildes y triviales como guijarros, conchas o trozos de raíces. Iba siempre en pos de una obra que tuviera expresión y dinamismo; en suma, movimiento. Definía la escultura como «materia animada de espacio».

"Muchacha con mantilla" se exhibió por vez primera al poco tiempo de su realización: fue en la galería madrileña Clan, en noviembre de 1947. Esta pieza retomaba un tema ya tratado por el artista en 1929 confeccionado en un modelo de yeso y posteriormente destruido. La escultura parte de un modelo o esquema perfectamente reconocible, una representación figurativa femenina, a partir de la cual el artista desarrolla un proceso de depuración, de síntesis, esencializando las formas. Contornos ondulantes, sinuosidad de líneas que transmiten a la obra un ágil y gracioso movimiento rítmico, prevaleciendo en todo momento el cuidado de las formas.

José María de Ucelay
Bermeo, Bizkaia, 1903-Bilbao, 1979
NATURALEZA MUERTA, c. 1949
Óleo sobre lienzo, 71,7 x 91,8 cm
Adquirido en 1992



Los bodegones o naturalezas muertas constituyen una de las temáticas predilectas del pintor José María de Ucelay y Uriarte, alcanzando en este género, gracias a su original gramática artística, cotas de auténtico maestro. Bodegones que, por lo general, están extraídos y seleccionados de su propio mundo, del entorno existencial y vivencial de la mansión familiar de Chirapozu (Busturia, Bizkaia). De ahí que, a pesar de estar tratados con un pulcro y elegante diseño dibujístico, en apariencia sometidos a las exigencias de la más estricta verosimilitud, posean, en cambio, un halo de trascendencia, de transfiguración, de metafísica que le acercan a las experiencias de los pintores realistas alemanes del período de entreguerras. Ucelay idealiza esos objetos cotidianos como en este caso, un jarrón con exóticas flores, una bandeja ochavada, acaso de cerámica de Busturia, y un simple ovillo para hacer punto.

Las influencias orientales que irradian algunas de las composiciones de Ucelay no son artificiales, ni gratuitas, sino que evocan los objetos y las decoraciones japoneses presentes en su entorno. Además de la importancia concedida al dibujo, estos bodegones exhiben un tratamiento lumínico, atmosférico, pleno. Una luz que sirve tanto para potenciar la calidad de los objetos observados y descritos por el artista como para articular una composición llena de vida, trascendiendo la aparente ingratitud o austeridad que pudiera transmitir el tema de bodegón.

Este singular artista vizcaíno estuvo vinculado con la Asociación de Artistas Vascos, con la Sociedad de Artistas Ibéricos y con la "Escuela de París", concurriendo con los elementos más activos de la vanguardia española del primer tercio del siglo XX.

Alberto Sánchez
Toledo, 1895-Moscú, 1962

SIN TÍTULO o MUJER DE LA LANGOSTA, c. 1960-1962

Madera, 76 x 30 x 30 cm

Adquirido en 1981



Esta estilizada figura escultórica de Alberto pudiera tratarse del clásico tema de la maternidad: una madre con sus dos hijos, el más pequeño sostenido en un brazo y el segundo infante situado a los pies, agarrado al vuelo de la falda. Tema éste tratado con cierta asiduidad por el escultor en su etapa española antes de la Guerra Civil.

Talla en madera que entronca con los presupuestos temáticos y formales más ponderados de Alberto: una escultura campesina y castellana de impactante presencia en la que se rastrean influencias procedentes del cubismo y del surrealismo, influencias adornadas con una impronta personal. Más que ante una realidad representada estamos ante una realidad escultórica de carácter emocional, instintivo. El artista parece revelarnos no sólo sus fantasías de corte más o menos onírico sino también las inquietudes y los anhelos que transitan por su subconsciente. La desfiguración mimética de las formas escultóricas, lejos de desmaterializar la estructura compositiva, ayuda precisamente a potenciar y resaltar más si cabe sus valores simbólicos.

El sentido de verticalidad, patente en esta escultura, fue una característica de Alberto, junto a sus preocupaciones de índole organicista. La maternidad de Bilbao, aunque ejecutada en Moscú, coincide con los presupuestos estéticos ya apuntados en el período de preguerra en territorio peninsular, de igual manera que ocurre con la composición "Figuras con paisaje", perteneciente también al Museo.

La trascendencia práctica y teórica del trabajo escultórico de Alberto Sánchez es capital para entender la evolución del arte español durante la primera mitad de la centuria a pesar de su exilio en Rusia tras la Guerra Civil. Además de su faceta como escultor, desplegó una importante actividad como pintor, dibujante, figurinista y decorador de escenografías teatrales.

Alberto Sánchez
Toledo, 1895-Moscú, 1962
FIGURAS CON PAISAJE, c. 1960-1962
Gouache sobre papel, 152 x 300 cm
Adquirido en 1972



La poderosa y atractiva personalidad de Alberto Sánchez discurre por el arte contemporáneo español durante la primera mitad del siglo, a pesar de su obligado exilio tras la Guerra Civil y su muerte en Moscú en 1962. De extracción social humilde y de autodidacto aprendizaje artístico, supo elevar sus manifestaciones plásticas al más alto rango. Cultivó muy variadas disciplinas y procedimientos, sobresaliendo especialmente en el campo de la escultura, en el que es una de las referencias claves de la centuria. Participó en la Exposición de la Sociedad de los Artistas Ibéricos en 1925, aldabonazo de modernidad para el arte estatal, fundando en 1927 la "Escuela de Vallecas", con Palencia, Díaz Caneja, Castellanos, Rafael Alberti, Maruja Mallo y otros artistas.

Esta imponente composición, "Figuras con paisaje", que pertenece a la última fase productiva del artista en su exilio moscovita, resume con nostalgia su peculiar forma de abstracción de las figuras y paisajes. Sobre una inmensa planicie, emergen varios personajes con muy diferente tratamiento figurativo: desde rasgos más o menos descriptivos hasta unas formas corporales más interiorizadas, abreviadas, que llegan a ser ya completamente orgánicas. Conjunción en un mismo espacio de formas reales y arquetípicas, simbólicas. A la izquierda, vemos la silueta en perfil de un toro oteando la vasta y reseca panorámica. Los débitos organicistas de varias de estas figuras, en potencia tridimensionales, con oquedades, nos lleva, como es obvio, a los planteamientos escultóricos de Alberto. A destacar la verticalidad de las figuras, casi en función monumental, con respecto a la horizontalidad del páramo. Figuras abiertas, rítmicas, que sintonizan y se hermanan con la amplitud del paisaje. Evocación de los valores de la naturaleza con un vocabulario surrealista.

Benjamín Palencia
Barráx, Albacete, 1894-Madrid, 1980

PIORNOS EN FLOR, 1951

Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

Adquirido en 1952

Benjamín Palencia es uno de los más cualificados representantes del paisajismo español de postguerra, cuyo magisterio se extiende a lo ancho del territorio peninsular a través de la experiencia de la segunda Escuela de Vallecas.Como puede contemplarse en "Piornos en flor", el paisajismo que difunde Palencia es eminentemente visual, una feliz conjunción de aportes impresionistas y postimpresionistas "fauves" o expresionistas. Su concepción paisajística, a grandes rasgos, se basa en la expresión, en la simplicidad formal y en la alegría cromática. «El color ha de llevar fuego en sus entrañas» constituía una de las máximas del pintor.

Es el color, más que el dibujo, el elemento que vertebra la estructura de este cuadro. Eficacia descriptiva y expresiva transmitida directamente por los amarillos, verdes, violetas y rosas de la composición, con total ausencia de claroscuros. Expresividad cromática en armonía con la propia aplicación gestual y nerviosa de la materia pictórica. Paisaje entendido como un todo homogéneo, con carácter unitario en su concepción y en su resolución.

Desde la década de los cuarenta, Palencia se reafirma en una temática paisajística de estirpe postimpresionista, desterrando de su producción los fermentos vanguardistas de las dos décadas anteriores que le aproximaban al mundo del cubismo y del surrealismo, situándose casi en los umbrales de la abstracción, en la que nunca profundizó.



Godofredo Ortega Muñoz
San Vicente de Alcántara, Badajoz, 1905-Madrid, 1982
VERANO, c. 1957-1958
Óleo sobre lienzo, 74 x 93 cm
Adquirido en 1959



"Verano" es un claro exponente de las mejores constantes estilísticas de Godofredo Ortega Muñoz. Un paisajismo hondamente sentido, cercano al artista, tratado con fuerza y vigor, con austeridad en el aplique de líneas y elementos cromáticos. Asimismo, la profundidad de visión y la penetración psicológica han servido para atribuir una especie de halo metafísico a estos paisajes desnudos y rotundos, pues van mucho más allá de la pura visibilidad de los accidentes orográficos del terruño.

Nada de estereotipos amables, visión placentera de la realidad y alegres estallidos de color. Ortega Muñoz se decanta por un paisajismo austero, pero con alma y sentimientos. Páramo castellano dotado de una extrema sencillez y elementalidad de medios que huye, con su grave serenidad, de artificios retóricos y anecdóticos. La ausencia de figuras y de otros elementos que pudiéramos calificar de secundarios o superfluos refuerza la majestuosa rudeza del enclave. Los paisajes de Ortega Muñoz están tremendamente simplificados, reducidos y esquematizados en su silenciosa solemnidad. Estamos ante la dicción plástica de una mente rectora independiente y original que se nutre de grandes dosis de meditación e introspección.

Equipo 57
Activo entre 1957 y 1962
CO Nº 1, 1960
Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm
Adquirido en 1998

Bajo la denominación de Equipo 57 se recoge el trabajo colectivo e interdisciplinar de cinco artistas: Ángel Duarte, José Duarte, Juan Cuenca, Agustín Ibarrola y Juan Serrano. Este grupo, que estuvo funcionando entre 1957 y 1962, pretendió defender las excelencias del arte racionalista frente a la tendencia dominante de la época, el informalismo. Desde el punto de vista creativo, apostaron mancomunadamente por la investigación de las formas en el espacio con una serie de aportaciones individuales que revertían en beneficio del colectivo. De la bidimensionalidad del lienzo, pasaron a la tridimensionalidad de la escultura y de ahí también, al diseño de muebles; es decir, a una especie de arte totalizador, aglutinador, sin establecer fronteras ni límites entre unas experiencias artísticas y otras, retomando de algún modo el espíritu mítico e ideal de la Bauhaus.

Los cuestionamientos de esta obra se relacionan con los principios de la teoría de la interactividad del espacio plástico que con tanto ardor defendió el Equipo 57: «conseguir una unidad y continuidad del espacio (espacio-color, espacio-densidad, espacio-arquitectura...)». En esta oportunidad, cuatro pliegues de colores puros y homogéneos, en su dialéctica espacialista, configuran y ocupan la totalidad del cuadro. Se suceden, con una cierta extensión formal, encadenamientos rítmicos de manchas cromáticas que, con sus diferentes concavidades y convexidades, engendran un espacio relacional. Estas formas en su relación con el espacio, en su modo de interpelarlo, generan una dinámica visual, unos juegos ópticos que adelantan ideas propias del Op art y el arte cinético.



Jorge Oteiza
Orio, Guipúzcoa, 1908

RETRATO DE UN GUDARI ARMADO LLAMADO ODISEO (VARIANTE DEL HOMENAJE A MALLARMÉ-1958), 1975

Hierro, 44,5 x 54 x 46,5 cm

Adquirido en 1982



Jorge Oteiza es uno de los grandes artistas vascos contemporáneos con una trayectoria que se inicia en los años de preguerra en la que exhibe débitos o recuerdos de la escultura primitiva y arcaica. Después de la guerra se adentra en los postulados de una escultura organicista y expresionista y más tarde en indagaciones experimentales abstractas de corte racionalista. Obtiene el Premio de la Bienal de Sao Paulo en 1957. Junto a la praxis escultórica, deben consignarse sus inquietudes culturales, sociales y artísticas compendiadas en multitud de ensayos y estudios teóricos entre los que sobresale "Quosque tandem" publicado en 1963.

El origen de "Retrato de un gudari armado llamado Odiseo" hay que buscarlo en las "cajas vacías" o "metafísicas" de Jorge Oteiza, de donde procede esta escultura por derivación y combinación de elementos formales. Es decir; esta pieza deriva de los cambios y variantes introducidos en una "caja metafísica". Se aumenta el número de planos que delimitan los vacíos internos, obteniendo así una mayor complejidad espacial. Los planos no están cerrados sino que poseen diferente extensión, quedando acotados por el propio espacio. Por lo tanto, en esencia, podríamos considerar la escultura como una "caja metafísica" en la que se han multiplicado las variantes formales y espaciales de la misma.

Dice el escultor: «Oriento todo mi interés... a la determinación final de la obra como servicio metafísico para el hombre. Incluso como sitio solo, espiritual, para el alma sola del espectador [...] Busco que la estatua traspase un poco este muro de la vida, esta dependencia incesante. Necesito para mí mismo, en mi escultura, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano... y trascendental».

Eduardo Chillida
San Sebastián, 1924
ALREDEDOR DEL VACÍO I, 1964
Acero, 31,5 x 46,5 x 36 cm
Adquirido en 1981



A Eduardo Chillida se le ha identificado tradicionalmente como el escultor del hierro. Pero este material, al que llega de un modo intuitivo, no es el único medio expresivo que utiliza para sus creaciones, sino que sus preocupaciones por la problemática espacial, el deseo de dotar a sus esculturas de un espacio real, le arrastran también a indagar y experimentar con las propiedades de otras materias: la piedra, la madera, el alabastro, el hormigón, entre otros. Materiales todos que le ayudan a perfeccionar su oficio de escultor y sus inquietudes en este campo. Cada material es interpelado por Chillida respetando sus cualidades más intrínsecas, resaltando así, por ende, sus mejores posibilidades expresivas.

"Alrededor del vacío I" pertenece a una serie de esculturas de volúmenes geométricos que derivan de un mismo bloque de acero a partir del cual, por las variadas disposiciones de estos volúmenes en el espacio, se generan los diferentes ritmos direccionales de la pieza. Pieza que, en su compacta pero continua unidad formal, requiere múltiples ángulos de vista para su definitiva aprehensión. El geometrismo de esta obra, si bien conlleva en su estructura una contención volumétrica más que evidente, por otro lado su dinámica expansiva, buscando espacios y delimitando vacíos, nos transmite todavía connotaciones o reminiscencias gestuales rastreables en anteriores trabajos del escultor.

Antoni Tàpies
Barcelona, 1923
GRAN ÓVALO o PINTURA, 1955
Técnica mixta sobre lienzo, 194,5 x 170 cm
Adquirido en 1985



Desde su primera etapa formativa en los años cuarenta, Antoni Tàpies exhibe una de las constantes más definitorias de toda su trayectoria artística: la utilización de objetos y referencias extraídos del mundo exterior como pretexto para elaborar sus propias composiciones. Los planteamientos matéricos de su arte se manifiestan muy pronto. Sea cuál fuere su naturaleza, incluso si son de desecho, concede gran importancia a la materia y a los materiales. Éstos se entienden como medios ilimitados, infinitos, de posibilidades plásticas, de creación. Y junto al tratamiento por sí mismo de la materia, se valora el procedimiento y la ejecución del artista, la manera personal e intransferible de interpelar la obra. Así, las manchas, las texturas y los signos de los cuadros, y cualquier otro tipo de intervención que se opere sobre sus superficies, actúan ya en clave expresiva y comunicativa sin necesidad alguna de recurrir a transcripciones visualmente representativas de una realidad exterior. La realidad está impresa en la propia obra y no fuera de ella, en su representación visual, que sería siempre ficticia.

"Gran Óvalo" ha de entenderse desde estas coordenadas. El contexto significativo del cuadro descansa en sí mismo, en su sustantividad, en sus propios materiales expresivos, en su propia estructura conformadora de la realidad. No en vano, el informalismo matérico asume la principal máxima de la filosofía existencialista: «la existencia precede a la esencia». Es la materia concebida como razón primera. Y con el elemento matérico, como cualidad expresiva fundamental de la obra, la sobriedad cromática, que con el trabajo de las texturas, refuerza más si cabe dicha expresividad.

Antonio Saura
Huesca, 1930-Madrid, 1998

LAS TRES GRACIAS, 1959

Óleo sobre lienzo, 196 x 97 cm (cada panel)

Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia, a través de la dación del BBVA, en 2001



Hacia 1955 Saura se distancia del surrealismo y comienza a interesarse por lo que entonces era la gran corriente artística internacional del Informalismo, un movimiento que reivindica la importancia del gesto del artista a la hora de utilizar la materia pictórica y concede gran atención a las texturas, al movimiento y al ritmo plásticos, y a la expresión del mundo interior del creador.

Por esa época el pintor comienza a trabajar a partir de la estructura del cuerpo femenino, que se convierte en uno de los temas fundamentales de su extensa obra artística, en la que, además de la pintura, sobresale una amplia producción como escritor, grabador, dibujante e ilustrador. Saura, que iba a someter su trabajo a un intenso proceso de experimentación técnica y formal, encontró en el cuerpo femenino, siempre extremadamente simplificado y reducido a su más elemental presencia, un medio de mantener la estructura esencial del cuadro y de evitar la disolución absoluta de la imagen figurativa.

En "Las tres Gracias", donde, como es habitual en sus grandes series pictóricas, utiliza una paleta cromática limitada al blanco y al negro, rompe todas las nociones convencionales de belleza, elegancia y armonía que, desde la Antigüedad, habían caracterizado a la representación de este tema clásico. Los personajes, monumentales, se destacan de la superficie plástica a modo de grandes iconos desgarrados por la violencia gestual del pintor, mientras el cuerpo femenino, tradicional objeto de deseo, aparece visto con los rasgos de un monstruo violento e instintivo.

Manuel Millares
Las Palmas, Gran Canaria, 1926-Madrid, 1972
HUMBOLDT EN EL ORINOCO, 1968
Técnica mixta sobre arpillera, 97 x 130 cm
Adquirido en 1969

Tras años de aprendizaje, simultaneando en su ejecutoria obras expresionistas, surrealistas, constructivistas y "pictográficas", con débitos de Klee y Miró, entre otros, es a mediados de la década de los cincuenta cuando Manuel Millares concibe la realidad de un material que en sus manos alcanzará un poderoso desarrollo: la arpillera. Si el italiano Alberto Burri se había adelantado unos años antes con su serie de "Grandes sacos", Millares sabrá extraerle nuevos significados a un soporte tan basto, humilde y pobre como éste, además de conferirle contenidos hondamente dramáticos, existenciales. Es uno de los integrantes en 1957 del grupo madrileño El Paso, formación que indaga acerca de las posibilidades expresivas de la materia y del color.

"Humboldt en el Orinoco" es una arpillera con trozos de telas rasgados, cosidos y retorcidos que, en su abultamiento, transmite una intensidad expresiva cuando menos inquietante. Pliegues, desgarros y manipulaciones de un material con el que el artista canario alcanza puntos de tensión anímica, aunque en esta obra en concreto están algo más remansados y amortiguados en comparación con sus trabajos de etapas precedentes, que eran todavía mucho más dramáticos.

La intensidad expresiva de esta arpillera no viene dada sólo por la amalgama de trapos cosidos sino también por el violento embadurnamiento de negros y, en menor medida, de blancos, con los pequeños matices de ocres que recorren la superficie. Indudablemente, con esta ascesis cromática, Millares apuntala la solemnidad comunicativa de sus telas, reforzada por unos grafismos lineales, por unos signos indescifrables, que dan testimonio de un mundo en clara confrontación. «Todo es blanco y negro como la tensión entre la vida y la muerte», escribió el pintor.



Pablo Palazuelo
Madrid, 1916
UMBRA, 1972
Óleo sobre lienzo, 230 x 144,8 cm
Adquirido en 1973



La raíz constructiva, el rigor y el método son consustanciales a toda la trayectoria artística de Pablo Palazuelo, pautas de comportamiento perceptibles de manera muy coherente en sus pinturas, dibujos, grabados, esculturas y tapices. Un pensamiento plástico de carácter normativo, arquitectónico, pulcro y depurado, presto a establecer siempre una didáctica confabuladora de nuevas formas, volúmenes y amplitudes con el espacio. Impulsos espacialistas de líneas y colores que parten de argumentos intelectuales, claramente racionales y conscientes por parte del artista, y que terminan por adentrarse en los territorios más ambivalentes de la filosofía y de la transcendencia.

A partir de esquemas primarios, con sentido (sentimiento) geométrico y matemático, Palazuelo elabora unas composiciones que en su caso particular, más que investigar, exploran las dimensiones infinitas y, por ende, inagotables, de unos datos o códigos muy interiorizados, que ya están presentidos o intuidos racionalmente. La traslación plástica de estos códigos se formula a través de líneas, formas, colores y espacios interrelacionados. Establece Palazuelo una dialéctica por la cual los elementos derivan, en su íntima relación, unos de otros.

En "Umbra", el artista interpela sobre el plano unas formas que son correlativas en el espacio, exhibiéndose en su proceso de cierre o apertura, como se prefiera, una dinámica reflexiva que no está exenta en su fuero interno de cálida pasión. Pintura elementarista, de enorme simplicidad, pero también sensitiva y emocional. Además de regirse por sus propias leyes físicas, están la visión y percepción subjetivas de cada uno de los espectadores.

Rafael Ruiz Balerdi
San Sebastián, 1934-Alicante, 1992
GRAN JARDÍN, entre 1966 y 1974
Óleo sobre lienzo, 240 x 571 cm
Adquirido en 1982



"Gran jardín" es una de las mayores telas confeccionadas por Rafael Ruiz Balerdi, y también una de las más laboriosas. Pergeñó sus primeras notas en 1966, concluyendo la obra ocho años más tarde. Fue encargada "ex-profeso" para la colección permanente del Museo. Sin ningún género de dudas, reúne los valores más ponderados del particular universo balerdiano. Pintura intensa, colorista, sensual, refinada y pulcra que fija la actividad creativa del artista entre los estrictos límites del cuadro, pero trascendiendo su irradiación las fronteras materiales para propagarse en un espacio ideal, que es, a su vez, infinito, inagotable, inabarcable.

Masas indefinidas, aformales, de verdes, azules, rosas, malvas... se expanden por doquier, con libérrima autonomía. Transcriben en un arremolinado pero tensional espacio cromático la dinámica impulsiva y gestual del artista guipuzcoano. Estamos delante de fragmentos cromáticos y lumínicos conformadores de un cosmos: en puridad, la cosmovisión sinfónica y lírica de un hombre que se está autodefiniendo con todas las posibilidades expresivas que atesora en su interior. Labor introspectiva e instantánea que plantea, desde la exuberancia cromática, el optimismo de un mundo complejo de formas envolventes. Formas que se transmutan en líneas, masas, colores, ritmos y espacios gracias a la fértil y ensoñadora mente de Ruiz Balerdi.

Fue Rafael Ruiz Balerdi uno de los artistas vascos más relevantes, emblemáticos y prestigiosos de su generación, haciéndose extensible esta apreciación al ámbito del Estado español y del panorama internacional. En 1966 participó en el grupo Gaur del Movimiento de Escuela Vasca con Chillida, Oteiza, Mendiburu, Basterrechea, Zumeta, Sistiaga y Arias.

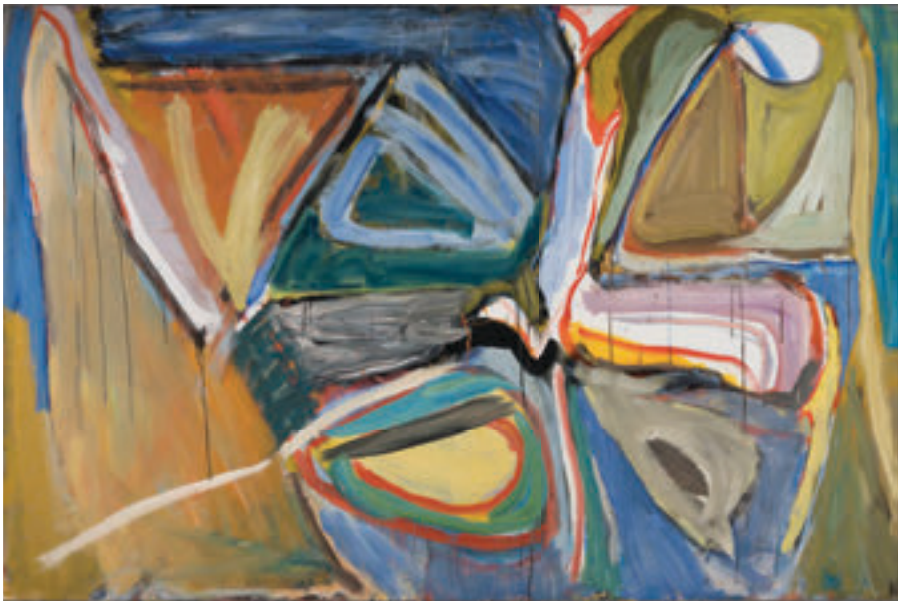
Henri Michaux
Namur, Bélgica, 1899-París, 1984
SIN TÍTULO, 1975
Tinta china sobre papel, 74,7 x 106,8 cm
Adquirido en 1982

Independiente y solitario hasta el paroxismo, Henri Michaux es un artista, en su caso sería mucho más correcto calificarlo de intelectual, con enorme predicamento en el terreno de la pintura y de la poesía contemporáneas. Supo aunar en su compleja y controvertida personalidad el mundo de la creación pictórica con el de la literatura. De hecho fue escritor y poeta antes que pintor. Será a partir de la década de los cuarenta cuando se entregue con verdadera fruición a la praxis pictórica, ejerciendo sus trazos automáticos e inconscientes una gran influencia entre muchos de sus congéneres. Es más; consumió drogas y toda clase de alucinógenos para buscar una mayor espontaneidad y rapidez de ejecución, que el sistema nervioso se activara según su libre albedrío, sin condicionamientos previos. Si bien nunca militó en el movimiento surrealista, se sintió muy cómodo con algunos de sus principios, sobre todo con aquéllos que priorizaban y concedían un papel esencial al automatismo psíquico, al reinado del subconsciente, a la espontaneidad, a lo casual, al azar.

Los restregados de esta tinta china se extienden arbitrariamente sobre una superficie de papel, de acuerdo con los impulsos temperamentales y psíquicos de Michaux. El papel, como soporte, resulta idóneo para este tipo de pintura automática, inmediata, pues permite una impresión rápida, yendo los valores instintivos de la mente del artista por delante de los valores más reflexivos de la mano. Por supuesto que estos trazos y estas manchas no representan ni aluden a ninguna imagen figurativa; únicamente son gestos, expresiones; los rasgos instintuales y expresivos de su creador. Con otras palabras, en esta impresión sobre papel descansa la caligrafía autobiográfica de Henri Michaux.



Bram van Velde
Zoeterwoude, Holanda, 1895-
Grimaud, Francia, 1981
COMPOSICIÓN, 1970
Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm
Adquirido en 1982



Bram van Velde descubrió el dibujo y la pintura de manera autodidacta, y como la mayoría de los artistas, antes de conformar un estilo al que se mantendrá fiel durante el resto de su existencia, comulgó con distintos movimientos y tendencias. Rechazó la pintura figurativa y algunas variantes de la abstracción, por ejemplo la geométrica, apostando, desde su propio compromiso personal por una obra que, en conjunto, es compacta y coherente sin grandes saltos cualitativos en su nivel. No fue la suya una trayectoria surcada por variados lenguajes y medios artísticos, sino que más bien se entregó a la constante y selectiva revisión de su propio credo pictórico, una vez hallado éste.

De Bram van Velde se ha afirmado que «mientras otros artistas multiplicaban períodos y estilos, él, una vez alcanzada la madurez, nunca dejó de practicar las mismas formas aovadas y triangulares, los derrames, los inacabados, siempre a la búsqueda de un lirismo situado en los límites de la opulencia pictórica».

Este lienzo, pintado durante el último período del artista, con setenta y cinco años de edad, exhibe de un modo activo y directo sus auténticas pretensiones plásticas, algunas de ellas ya sugeridas en las líneas precedentes de este mismo comentario. Ante todo, la firmeza que sostiene por la libertad creativa y expresiva de un arte enteramente individual. Bram van Velde, como intérprete de su propio tempo, crea unas superficies cromáticas extensas a la vez que variadas en sus formas, tonos y matices, pero diseñando en cada obra una especie de reequilibrio interno para así volver a empezar de nuevo la aventura de pintar.

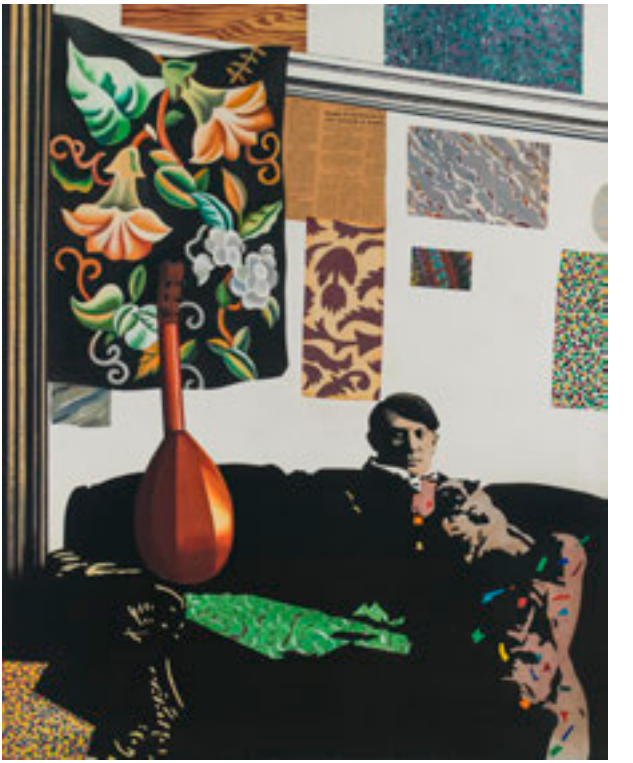
La trayectoria artística de Bram van Velde se encuadra en el contexto del expresionismo abstracto, tendencia que surge tanto en Europa como en Norteamérica tras la II Guerra Mundial y que prosigue el discurso formal no figurativo nacido en las primeras décadas del siglo.

Equipo Crónica
Activo entre 1964 y 1981

LA FOTOGRAFÍA. CRÓNICA DE LA TRANSICIÓN, c. 1980-1981

Óleo, collage, acrílico y grafito sobre lienzo, 162 x 130 cm

Adquirido en 1987



El Equipo Crónica fue constituido en Valencia en el año 1964 originariamente por Rafael Solbes, Manuel Valdés y Joan Antonio Toledo; este último abandonaría muy pronto el colectivo. Grupo pionero incardinado en la vanguardia española de los años sesenta que ofrece a través de un lenguaje figurativo realista un extenso programa visual e iconográfico bastante crítico con la sociedad contemporánea de la época. Toma posiciones de claro compromiso político, social y cultural desde el ámbito del arte. El repertorio icónico del Equipo Crónica procede tanto de los medios de comunicación de masas -los *mass-media*- como de determinados motivos extraídos de la propia historia del arte. Imágenes que son luego hábilmente entremezcladas y manipuladas en nuevos contenidos visuales, criticando, denunciando, satirizando o desmitificando aspectos de la historia contemporánea más reciente.

Desde los inicios, el Equipo Crónica fue muy dado a trabajar con series pictóricas, perteneciendo "La fotografía. Crónica de la transición" a la última de todas ellas. Se realizó poco antes de morir Rafael Solbes, acontecimiento luctuoso que originó, como es obvio, la desaparición del grupo. En este cuadro, vemos a un joven Pablo Picasso sentado confortablemente en un sofá mirando a los ojos de un hipotético espectador, o bien, al colectivo humano en un sentido amplio.

La imagen de Picasso interpretada, acaso, como doble lectura, como referencia dual: por un lado, como paradigma de la creación artística del siglo XX, y, por otro, como símbolo de una esperanzadora democracia española todavía en ciernes, en transición, cuando se compuso esta obra. Habitan la estancia algunos motivos iconográficos, la mayoría de ellos como si fueran cuadros o telas instalados sobre la pared como el collage con un trozo de periódico; piezas todas que nos remiten a otras procedencias formales, del propio Picasso y de la misma historia del arte. Este cuadro se basa en una fotografía del artista malagueño en su estudio.

Eduardo Arroyo
Madrid, 1937

EL CAMAROTE DE LOS HERMANOS MARXISTAS o RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE, 1991

Óleo sobre lienzo, 260,5 x 361 cm

Adquirido en 1994

La figuración de Eduardo Arroyo ha tenido siempre unas profundas connotaciones literarias, de hecho su primera vocación fue la de escritor y periodista. De la literatura es de donde extrae o entresaca contenidos, ideas y conceptos que luego desarrolla sobre la superficie de sus lienzos. De ahí, quizás también sus característicos juegos verbales y visuales, la querencia por un lenguaje ambivalente a la que es sometida su obra plástica. Ambivalencia con palabras y con imágenes que no tarda en desembocar en otra dualidad: la exhibición de un mundo real y un mundo ficticio. Arroyo transmuta imágenes y modelos pictóricos para proyectar sobre ellos sus puntos de vista personales. En muchos casos, termina por apropiarse de determinados aspectos o referencias visuales para dejar su impronta autobiográfica de manera indeleble: sus pensamientos, sus creencias, sus anhelos y deseos, o sus preocupaciones. E incluso llega a retratarse a sí mismo con sombrero y pluma, como ocurre en esta obra.

El lienzo, de dimensiones considerables, es una recreación de la famosa escena de la película Una noche en la ópera, protagonizada por los hermanos Marx. Se basa en la mordaz parodia que acontece en un estrecho camarote al que va entrando una y otra vez toda clase de personas hasta saturarse por completo el espacio físico. Se llega a un punto en el que apenas puede moverse nadie, y ni siquiera respirar. Con la elección de este motivo, "adulterado" por el artista con respecto a su primigenia procedencia formal, el fotograma del film, Arroyo realiza una sátira política que coincide en el tiempo con la caída de los regímenes totalitaristas de la Europa del Este. Acaso también suponga esta imponente obra una catarsis, un proceso de purificación personal. Se ha dicho que con "El camarote de los hermanos marxistas" se cierra una etapa de profunda concienciación política en la trayectoria del artista.

Es Eduardo Arroyo uno de los máximos exponentes de la Nueva Figuración y del Pop en España, exhibiendo un tipo de obra muy crítica y mordaz de gran vigencia en la actualidad. Artista de reconocido prestigio internacional, discrepó abiertamente con el régimen franquista lo que motivó durante años su exilio político en Francia.





Anthony Caro
New Malden, Gran Bretaña, 1924

ACT OF WAR. (AFTER GOYA). [ACTO DE GUERRA. (DESPUÉS DE GOYA)], c. 1994-1995

Acero oxidado y encerado sobre base de acero, 95 x 287 x 130,7 cm

Adquirido en 2001

"Act of War (After Goya)" forma parte de una serie de esculturas que Caro, sobre todo a partir de los años ochenta, ha realizado inspirándose en célebres pinturas de algunos de los grandes maestros del pasado, y a la cual pertenecen también piezas basadas en obras de Giotto, Mantegna, Rubens, Rembrandt, Manet y Van Gogh, entre otros. La obra está directamente inspirada en el cuadro de Goya "Los fusilamientos del 3 de Mayo" (1814), cuya estructura formal es fácilmente reconocible para el espectador.

Se trata de una de las piezas más emotivas del escultor por su sencillez para evocar la universalidad del tema de la violencia y por su deseo de denunciar los horrores de la guerra. Así, en el origen de la obra se halla el interés de Caro de tomar postura contra las imágenes de violencia, muerte y terror difundidas por los medios de comunicación durante la pasada guerra de Bosnia. Como ya antes lo habían hecho otros artistas (Manet, Picasso) recurre al cuadro de Goya para expresar su postura antibelicista. El escultor emplea formas abstractas, pero de todas sus esculturas basadas en maestros del pasado es la que guarda una mayor fidelidad formal a la obra original. Caro mantiene lo que en la pintura de Goya es uno de los elementos más dramáticos: el contraste entre el anonimato de los soldados franceses y la vulnerabilidad de las víctimas españolas, y en "Act of War" las formas abstractas que, a la izquierda, reciben las descargas de los ejecutores (cuyas cabezas están coronadas por elementos que remiten a la propia forma de los rifles) se arquean simultáneamente hacia atrás, como retrocediendo, y hacia adelante, como si aceptaran serenamente su muerte inminente.

Francis Bacon
Dublín, 1909-Madrid, 1992

LYING FIGURE IN MIRROR. (FIGURA TUMBADA EN ESPEJO), 1971

Óleo sobre lienzo, 198,5 x 147,5 cm

Adquirido en 1982

En el último medio siglo, Francis Bacon es el artista expresionista europeo que ha sido capaz de suscitar la atención mayoritaria de los medios de información de masas, de la crítica especializada y del público en general. Original, rebelde e iconoclasta, no se adscribió a escuelas ni grupos; se mantuvo siempre fiel a sus propias inquietudes, necesidades y vivencias, y a la manifestación de un arte insobornablemente genuino.

Podemos decir que la gran obsesión de Francis Bacon es la representación distorsionada y doliente del cuerpo humano, a la que se entrega con virulencia y arrebatadora energía. Para ello recurrió a una particular iconografía que, en muchos casos, era deudora de las imágenes confeccionadas ya en las obras de otros artistas, del mundo del celuloide o de la fotografía. Los personajes que idea para sus cuadros reflejan, con sus desgarros, una angustia vital, una preocupación existencialista por su devenir dentro de la sociedad. "Lying figure in mirror" no es la excepción.

A través del reflejo de un espejo, como si fuera el reflejo o el espectáculo de la propia vida humana, vemos recostada una forma orgánica de rasgos impredecibles: en todo caso, la silueta viviente y angustiada de un ser descarnado de elementos identificativos. Estamos ante una transformación violenta de la realidad, ante una escena de sufrimiento en la que desempeña un considerable poder comunicativo, en clave expresionista, el colorido. Un colorido que, paradójicamente, no resulta repulsivo, sino más bien todo lo contrario: atrae la mirada de quien contempla el cuadro sin acritud o rechazo.



Índice de autores y obras

Anglada Camarasa, Hermenegildo
Desnudo bajo la parra, 99
Anónimo alemán
La Dormición de la Virgen, 24
Anónimo castellano
Calvario, 34
Anónimo catalán
El Diluvio o *El Arca de Noé,* 11
Descendimiento, 11
Anónimo catalán
Majestad de Cristo en la cruz, 10
Anónimo francés
Virgen con el Niño, 14
Anónimo italiano
Cristo atado a la columna y *Piedad*, 13
Anónimo japonés
Pelea de gallos, 88
Aranoa, Juan de
Retrato del pintor Urbina, 124
Arellano, Juan de
Canastilla de flores, 56
Arroyo, Eduardo
El camarote de los hermanos marxistas o
Retrato del artista adolescente, 157
Arrúe, Ramiro
Basques jouant aux cartes.
(Vascos jugando a las cartas), 120
Arteta, Aurelio
El puente de Burceña, 123

Bacon, Francis
Lying figure in mirror.
(Figura tumbada en espejo), 159
Baró, Berthomeu
Virgen con el Niño, ángeles y
familia de donantes, 19
Barroeta, Juan de
Vista del Abra de Bilbao desde Algorta, 81
Barrueta, Benito
Interior de estudio, 111
Bellotto, Bernardo
Paisaje con palacio o *Capricho*
arquitectónico con un palacio, 63
Benson, Ambrosius
Piedad al pie de la cruz (fragmento), 27
Bermejo, Bartolomé
La flagelación de Santa Engracia, 17
Beruete, Aureliano de
Madrid desde El Pardo, 94
Blanchard, María
Mujer sentada, 127
Bores, Francisco
La carta, 129
Bringas, Francisco de
Autorretrato, 78

Carnicero, Antonio
Elevación de un globo ante la
corte de Carlos IV, 67
Caro, Anthony
Act of War. (After Goya). [*Acto de Guerra.*
(Después de Goya)], 158
Carreño de Miranda, Juan
Retrato de la reina doña
Mariana de Austria, 52
Cassatt, Mary
Mujer sentada con un niño en sus brazos, 87
Cesetti, Giuseppe
El almohadón rojo, 133
Cézanne, Paul
Bañistas. Grandes bañistas, 90
Chillida, Eduardo
Alrededor del vacío I, 148
Crespi, Giovanni Battista, llamado
"Il Cerano" (atribuido a)
La Adoración de los Magos, 44
Cruz, Diego de la
Cristo de Piedad, 18

Delaunay, Robert
Mujer desnuda leyendo, 118
Domínguez, Óscar
Le chasseur. (El cazador), 134
Durrio, Francisco
Cabeza de Cristo, 114

Echevarría, Juan de
Florero con plátanos, limones y libros, 116
Egusquiza, Rogelio de
Tristán e Isolda. (La muerte), 100
Ensor, James
La Vierge et la mondaine.
(La Virgen y la mundana), 130
Equipo 57
CO Nº 1, 146
Equipo Crónica
La fotografía. Crónica de la transición, 156
Erhart, Michel
Santa Ana, la Virgen y el Niño, 25

Fernández, Luis
Tête de taureau mort.
(Cabeza de toro muerto), 137
Ferrant, Ángel
Muchacha con mantilla, 140

Gargallo, Pablo
El gran profeta, 132
Gauguin, Paul
Laveuses à Arles. (Lavanderas en Arlés), 91
Gentileschi, Orazio
Lot y sus hijas, 43
González, Julio
Femme dite "Les trois plis".
(*Mujer llamada "Los tres pliegues"*), 131
Gossaert, Jan, llamado "Mabuse"
La Sagrada Familia, 26
Goya, Francisco de
Retrato de Martín Zapater, 71
Retrato del poeta Moratín, 72
Grebber, Pieter Frans de
Músicos, 59
Greco, El (Domenikos Theotokópoulos)
La Anunciación, 36
Guiard, Adolfo
La aldeanita del clavel rojo, 85
Guinea, Anselmo
Retrato femenino, 83
Gente. Un puente en Roma, 84
Gutiérrez Cabello, Francisco
Capricho arquitectónico con Moisés
salvado de las aguas, 55
Gutiérrez Solana, José
Mujeres de la vida, 113

Haes, Carlos de
Paisaje, 80
Herrera "El viejo", Francisco de
La Sagrada Familia (fragmento), 45
Huerta, Moisés de
Una hetaira, 108

Iriarte, Ignacio de
Paisaje con figuras, 54
Iturrino, Francisco
Mujeres en gris, 112

Jordaens, Jacob
El dios Pan tocando la flauta (fragmento), 57

Kokoschka, Oskar
Pomozte baskickym detem!.
(¡Ayuda a los niños vascos!), 136
Kunisada, Utagawa
Actor de kabuki como leñador, 89

Larroque, Ángel
Maternidad, 86
Le Sidaner, Henri
Canal de Brujas, 96
Léger, Fernand
Composición, 138
Lekuona, Nicolás de
Sin título o *Seres surreales en un bosque*, 135
López Portaña, Vicente
Retrato de don Juan Francisco Ximénez
del Río, Arzobispo de Valencia, 74
Losada, Manuel
Los remeros, 105
Lucas y Velázquez, Eugenio
La comunión, 75

Maestro de Retascón
Salvator Mundi, 15
Maestro de San Nicolás
La predicación del apóstol San Juan, 20
La resurrección de Drusiana, 21
El apóstol San Juan y la copa envenenada, 21
Maeztu, Gustavo de
El orden, 109
Mandijn (o Mandyn), Jan
Festín burlesco, 29

Manises, Valencia
Tarro de farmacia, 22
Plato brasero, 23
Meléndez, Luis
Bodegón con frutas y un jarro, 69
Memling, Hans (copia de)
La Piedad, 16
Mengs, Antonio Rafael
Ecce Homo, 70
Metsys, Quentin (atribuido a)
Los cambistas, 28
Metzinger, Jean
Nature morte. (Naturaleza muerta), 117
Michaux, Henri
Sin título, 154
Mignon, Abraham
Guirnalda de flores, 53
Millares, Manuel
Humboldt en el Orinoco, 151
Mogrobejo, Nemesio
Risveglio, 98
Hero y Leandro, 101
Monticelli, Adolphe
Damas en un parque, 77
Morales, Luis de, llamado "El divino"
La Piedad, 35
Moro, Antonio (Anthonis van Dashort)
Retrato de Felipe II, 32
Murillo, Bartolomé Esteban
San Pedro en lágrimas, 46
San Lesmes, 47

Nicolau, Pere
Retablo de los Gozos de la Virgen María, 12
Nonell, Isidro
Pura, la gitana, 97

Olasagasti, Jesús
Retrato del pintor Díaz Caneja, 125
Orrente, Pedro
El sacrificio de Isaac, 41
Ortega Muñoz, Godofredo
Verano, 145
Oteiza, Jorge
Retrato de un gudari armado llamado Odiseo (Variante del homenaje a Mallarmé-1958), 147

Palazuelo, Pablo
Umbra, 152
Palencia, Benjamín
Piornos en flor, 144
Pantoja de la Cruz, Juan
Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya, 38
Paret y Alcázar, Luis
Escena de aldeanos, 64
Vista de Fuenterrabía, 65
Vista del Arenal de Bilbao, 66
Picasso, Pablo Ruiz
Merendero, 92
Piola, Domenico
Job y sus hijos, 48
Pourbus II "El joven", Frans
Retrato de doña María de Médicis, 39

Regoyos, Darío de
El baño en Rentería. Soir électrique, 93
Vendredi Saint en Castille. (Viernes Santo en Castilla), 95
Rehberg, Friedrich
Caín, 73
Rembrandt Harmensz van Rijn
Retrato de Cornelis Claesz Anslo, 60
Ribalta, Juan
Adoración de los pastores, 40
Ribera, José de, llamado "El Españoleto"
San Sebastián curado por las Santas Mujeres, 42
Ribot, Théodule-Augustin
Naturaleza muerta con calabaza, ciruelas, cerezas, higos y jarra, 76
Roelas, Juan de las
La predicación de San Andrés, 37
San Pedro y San Andrés abandonan la barca para seguir a Cristo, 37
Ruiz Balerdi, Rafael
Gran jardín, 153

Sáenz de Tejada, Carlos
Niña triste, 126
Sánchez Coello, Alonso
Doña Juana, princesa de Portugal, 33
Sánchez, Alberto
Sin título o *Mujer de la langosta*, 142
Figuras con paisaje, 143
Saura, Antonio
Las tres Gracias, 150
Serusier, Paul
Synchronie en vert. (Sincronía en verde), 115
Sorolla, Joaquín
La reliquia, 82
Retrato de Unamuno, 110
Sunyer, Joaquín
Desnudo en el campo, 122

Tàpies, Antoni
Gran óvalo o *Pintura*, 149
Tellaeche, Julián de
El grumete blanco, 121
Togores, Josep de
Desnudos, 128
Torre, Quintín de
Grumete, 104
Torres García, Joaquín
Barco y tren constructivo, 139

Ucelay, José María de
Naturaleza muerta, 141

Van Dyck, Anton
Lamentación sobre Cristo muerto, 61
Van Ruisdael, Jacob Isaaksz
Pantano en un bosque al anochecer, 62
Van Velde, Bram
Composición, 155
Vázquez Díaz, Daniel
La fábrica bajo la niebla, 119
Velázquez, Diego de Silva (atribuido a)
Retrato de Felipe IV (fragmento), 51
Voiriot, Guillaume
Retrato del poeta Charles-Pierre Colardeau, 68
Vos, Martin de
El rapto de Europa, 31
Vos, Paul de
Concierto de aves, 58
Vredeman de Vries, Hans
Arquitectura fantástica con personajes, 30

Zamacois, Eduardo
La visita inoportuna, 79
Zubiaurre, Ramón de
Los intelectuales de mi aldea, 106
Zubiaurre, Valentín de
Bersolaris, 107
Zuloaga, Ignacio
Retrato de la Condesa Mathieu de Noailles, 102
Paisaje, 103
Zurbarán, Francisco de
Santa Isabel de Turingia, 49
La Virgen con el Niño Jesús y San Juan niño, 50


BILBOKO ARTE
EDER MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO