

COLECCIÓN BANCO
DE ESPAÑA

EDICIÓN A CARGO DE

YOLANDA ROMERO

CONSERVADORA DEL BANCO DE ESPAÑA

MADRID, 2019

BANCO DE **ESPAÑA**
Eurosistema

CATÁLOGO
RAZONADO
VOLUMEN 1

RETRATOS
INSTITUCIONALES
SIGLOS XVIII-XXI

PINTURA
FOTOGRAFÍA
DIBUJO
ESCULTURA
SIGLOS XV-XX (1950)

COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

COLECCIÓN BANCO
DE ESPAÑA

COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

El Banco de España se ha distinguido desde sus orígenes por el apoyo a las artes en distintos contextos y con objetivos diversos. En las obras que conforman su colección de arte confluyen las más variadas y ricas sensibilidades estéticas que se han ido desgranando a lo largo de los siglos. Ya desde la fundación del primer predecesor del Banco de España, el Banco de San Carlos, el encargo a Francisco de Goya de una serie de retratos, que hoy representan el *sancta sanctorum* de nuestros fondos artísticos, daba testimonio de esta intención por destacarse en el ámbito del patrocinio de las artes y del deseo de dejar constancia de su historia. En aquellas obras iniciales, el fabuloso genio creativo por el que más tarde Francisco de Goya sería reconocido en todo el mundo se desplegaba en paralelo a la gestación de un proyecto que desembocaría, años después, en la creación de la institución que hoy ejerce sus funciones monetarias y supervisoras en el marco común europeo. El Banco, al tiempo que proporcionaba un nuevo espacio para el desarrollo de la economía nacional, se mostraba ya entonces abierto a la creación artística más audaz, pero también a la que mejor podía representar el espíritu de la propia entidad, algo que queda reflejado en la extraordinaria galería de retratos que forma el núcleo de los fondos artísticos y representa la memoria visual y el rostro humano de la propia entidad.

La Colección Banco de España ha cumplido un papel fundamental en términos de representatividad, de reputación y de memoria no solo de la institución, sino del propio lugar de donde surge: la España que transita entre el mundo de la primera modernidad y el contexto global actual. A través de ella se puede realizar una profunda cata por la historia del arte en nuestro país, su papel institucional y las variaciones en el coleccionismo, el gusto y los significados que cada una de las obras cobra con el paso del

tiempo. Como el propio edificio central de Cibeles, completado a lo largo de más de un siglo, la Colección Banco de España es una sucesión de estratos, unos simultáneos, otros sucesivos, que nos devuelven, más de dos centurias después de su inicio, el rico relato que recoge este catálogo razonado. Si en sus orígenes podemos asistir a la formalización visual de una mentalidad ilustrada que celebra ciertas ideas cargadas de modernidad y progreso a través de los retratos de personajes distinguidos por su aportación a la entidad, en adelante la colección se vuelca asimismo hacia el apoyo del arte como reflejo del sentido de responsabilidad pública de la institución. El mecenazgo que ya infundía la mentalidad ilustrada, y que ha sido una de las fuentes de inspiración de la colección, supone un retorno a la sociedad de aquello que la representa y que le pertenece a través del marco del arte, del apoyo a creadores que, con el paso de los años, se han distinguido como finos observadores y analistas de su tiempo.

El modelo de coleccionismo público del Banco de España, con la llegada de la democracia moderna, se convirtió en un referente para otras colecciones públicas o privadas de carácter corporativo, que veían en esta una pauta a seguir: se apostaba por artistas jóvenes y consagrados, se abrían las puertas a la tradición y, al mismo tiempo, a la más estricta modernidad desde una nueva mirada profesionalizada. En ese sentido, la colección refleja también un momento en que el sistema del arte español lanza al mundo un nuevo mensaje de modernidad y de progreso que no deja de mirar, gracias a sus importantes fondos históricos, al pasado y a la tradición. Es destacable en ese sentido el esfuerzo de los sucesivos conservadores y responsables de la colección, que con criterio afinado y una mentalidad abierta han mostrado su capacidad para reconocer el talento artístico, predecir las oscilaciones del mercado y apostar por la excelencia a través de las sucesivas adquisiciones. Fruto de aquel afán por dotar de sentido y sistematizar la contribución de la Colección Banco de España a la historia del arte español fue la edición en 1985 del anterior catálogo, reeditado en 1988 y dedicado exclusivamente a pintura, que permitió a numerosos especialistas conocer en profundidad y valorar justamente este legado.

Con el ingreso de España en el euro, entrado el siglo XXI, la colección no podía dejar de reflejar el nuevo estatus de la institución que la dota de sentido. En buena lógica, los fondos se internacionalizaron para generar un diálogo entre la creación local y lo más avanzado del ámbito internacional. De ese modo, en las dos últimas décadas hemos asistido al enriquecimiento de los fondos artísticos, que sin duda se destacan por su identidad propia entre el conjunto de colecciones de bancos miembros del Eurosistema, con los que el Banco de España ha iniciado recientemente procesos de colaboración y un fructífero intercambio en los ámbitos de la difusión, la conservación, el coleccionismo y las iniciativas de mecenazgo.

Era, por tanto, un compromiso ineludible la publicación de un nuevo catálogo que actualizase el anterior en ámbitos muy diversos. En primer lugar, recuperando la destacable aportación de quienes contribuyeron a él hace más de tres décadas, pero también incorporando nuevas voces que lanzan una mirada más contemporánea sobre una colección que no ha dejado de crecer, una colección que es más compleja pero también más rica. Además, estos volúmenes cuentan con otro valor añadido, pues al campo de la pintura se unen otros medios artísticos que forman la colección, como la escultura, el dibujo o la fotografía, evitando taxonomías más allá de la innegable calidad artística y del valor documental de todas las piezas recogidas.

La Colección Banco de España es un cruce entre pasado y futuro, es el lugar imaginario y al mismo tiempo tangible donde se condensan y entrecruzan narraciones fundamentales de nuestra historia: de la institución, del país y del propio arte. Esperamos que esta edición sirva para que los ciudadanos, el público interesado y los especialistas puedan disfrutar del patrimonio común que el Banco de España pone ahora a su alcance.

Pablo Luis Hernández de Cos
Gobernador del Banco de España

**UNA COLECCIÓN
AL HILO DE
LA HISTORIA**

Yolanda Romero

17

**LA GALERÍA
DE RETRATOS**

Javier Portús

31

**RETRATOS
INSTITUCIONALES**

SIGLOS
XVIII-XXI

55

**LA COLECCIÓN
DE PINTURA**

Javier Portús

279

**PINTURA
Y ESCULTURA
SIGLOS
XV-XVIII**

311

**PINTURA
Y ESCULTURA
SIGLO XIX**

387

**ARTISTAS
DE LA
PRIMERA
MITAD DEL
SIGLO XX**

Isabel Tejeda

429

**PINTURA,
FOTOGRAFÍA,
DIBUJO,
ESCULTURA
1900-1950**

435

BIOGRAFÍAS

537

ENGLISH TEXTS

581

**LISTA
DE OBRAS**

623

**ÍNDICE
ONOMÁSTICO**

627

**AUTORES
DE LOS TEXTOS**

630

RETRATOS INSTITUCIONALES SIGLOS XVIII-XXI

- FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (56)
PIETRO MELCHIORRE FERRARI (82)
FRANCISCO FOLCH DE CARDONA (84)
AGUSTÍN ESTEVE Y MARQUÉS (88)
BARTOLOMÉ MAURA Y MONTANER (91)
ANTONIO MARÍA ESQUIVEL Y SUÁREZ DE URBINA (92, 96, 254)
VICENTE LÓPEZ PORTAÑA (94, 246)
JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA Y BOCANEGRA (98)
RAFAEL DÍAZ DE BENJUMEA (102)
JOSÉ RAMILL Y MUÑOZ (107)
FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (108, 258)
MARCOS HIRÁLDEZ DE ACOSTA (112)
DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA Y TOLÍN (114)
MANUEL OJEDA Y SILES (118, 132, 138)
J. MAS (122)
JOSÉ MORENO CARBONERO (124)
MAXIMINO PEÑA MUÑOZ (126)
VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ (128)
LUIS ÁLVAREZ CATALÁ (136)
RAFAEL HIDALGO DE CAVIEDES (140)
SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS (142, 158)
FRANCISCO BELDA Y PÉREZ DE NUEROS (144)
MARCELIANO SANTA MARÍA SEDANO (146)
JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (148)
RICARDO VILLODAS Y DE LA TORRE (152)
ANTONIO DE LA TORRE Y LÓPEZ (154)
FRANCISCO MAURA Y MONTANER (156, 166)
RICARDO DE MADRAZO Y GARRETA (160)
JUAN ANTONIO BENLLIURE GIL (162)
LUIS MENÉNDEZ PIDAL (168, 176, 182)
JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO (170, 270)
MARIANO OLIVER AZNAR (172, 178)
JOSÉ PINAZO (174)
VICENTE BORRÁS ABELLÁ (180)
JOSÉ LLASERA (184)
DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ (186)
FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR (188, 192)
ELÍAS SALAVERRÍA INCHAURRANDIETA (190)
EUGENIO HERMOSO MARTÍNEZ (194)
JULIO MOISÉS FERNÁNDEZ DE VILLASANTE (196)
JUAN JOSÉ GÁRATE (198)
LUCIO RIVAS (200)
IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA (202)
JESÚS OLASAGASTI (204)
BERNARDO SIMONET CASTRO (206)
GENARO LAHUERTA (208)
NAZARIO MONTERO MADRAZO (210)
LUIS MOSQUERA GÓMEZ (212)
ENRIQUE SEGURA (214)
RICARDO MACARRÓN (216)
CONSUELO DE LA CUADRA (220)
ISABEL QUINTANILLA (222)
CARMEN LAFFÓN (224, 275)
HERNÁN CORTÉS (228)
JUAN MORENO AGUADO (230)
JUAN PASCUAL DE MENA (232)
MARIANO SALVADOR MAELLA (234, 238)
ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (244)
LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS (250)
BERNARDO LÓPEZ PIQUER (256)
BENITO SORIANO MURILLO (260)
CARLOS LUIS DE RIBERA Y FIEVE (262)
JOSÉ MARÍA ROMERO Y LÓPEZ (266)
MANUEL YUS Y COLAS (268)
ASTERIO MAÑANÓS (272)

PINTURA
Y ESCULTURA
SIGLOS
XV-XVIII

CRISTOFANO ALLORI (312)
JUAN DE ARELLANO (314)
MANUEL BAYEU Y SUBÍAS (316)
PEDRO BERRUGUETE (318)
ALONSO CANO (320)
CORNELIS VAN CLEVE (323)
JOOS VAN CLEVE (326)
JOAQUÍN FERRER MIÑANA (328)
FRANCISCO FOLCH DE CARDONA (330)
FRANS FRANCKEN II (332)
VICENTE GINER (334)
LUCA GIORDANO (338)
GIAN FRANCESCO BARBIERI, *IL GUERCINO* (339)
JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN (341)
MARIANO SALVADOR MAELLA (348)
GIOVANNI MARIA MORLAITER (350)
LUIS PARET Y ALCÁZAR (352)
PIERRE PATEL, *EL VIEJO* (354)
CHRISTOPH DANIEL SCHENCK (356)
JUAN DE VALDÉS LEAL (358)
ANTONI VILADOMAT I MANALT (360)
CORNELIS DE VOS (362)
SIMON VOUET (363)
GIACOMO ZOFFOLI (364)
FRANCISCO DE ZURBARÁN (366)
ANÓNIMO ESPAÑOL (368)
ANÓNIMO ESPAÑOL (370)
ANÓNIMO ESPAÑOL (371)
ANÓNIMO FLAMENCO, NÓRDICO O FRANCÉS (372)
ANÓNIMO FRANCÉS (373)
ANÓNIMO FRANCÉS U HOLANDÉS (376)
ANÓNIMO HOLANDÉS (377)
ANÓNIMO ITALIANO (378)
ANÓNIMO ITALIANO (380)
ANÓNIMO ITALIANO (382)
ANÓNIMO ITALIANO (383)

PINTURA
Y ESCULTURA
SIGLO XIX

MIQUEL BLAY I FÀBREGAS (389)
PERE BORRELL DEL CASO (390)
JOSÉ MARCELO CONTRERAS Y MUÑOZ (394)
ANDRÉS CORTÉS Y AGUILAR (396)
ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMANS (397)
MARIANO FORTUNY Y MARSAL (398)
MARIANO FORTUNY Y MADRAZO (400)
MANUEL GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ (402)
GEORGE ELGAR HICKS (404)
EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ (406)
FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (410)
DOMINGO MUÑOZ CUESTA (414)
MANUEL RAMOS ARTAL (416)
JOSEP REYNÉS I GURGUÍ (418)
JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO (419, 422)
RICARDO MAURA Y NADAL (422)
ANÓNIMO ANGLOSAJÓN (426)

PINTURA,
FOTOGRAFÍA,
DIBUJO,
ESCULTURA
1900-1950

JOSÉ AMAT (437)
MANUEL BENEDITO I VIVES (438)
AURELIANO DE BERUETE Y MORET (439)
FRANCISCO BORES (440)
EMILIO BOSCH I ROGER (442)
PIERRE BOUCHER (443)
RAMÓN CASAS I CARBÓ (446)
PANTO COSSÍO (448)
LORENZO COULLAUT VALERA (452)
ÁNGEL FERRANT (456)
MENCHU GAL (458)
LUIS GARCÍA-OCHOA (460)
JULIO GONZÁLEZ (462)
EMILIO GRAU SALA (467)
JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA (468)
MATEO INURRIA (470)
GENARO LAHUERTA (472)
BALTSAR LOBO (474)
ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS (475)
FRANCISCO MATEOS GONZÁLEZ (477)
ELISEO MEIFRÉN ROIG (478)
JAUME MERCADÉ I QUERALT (480)
GABRIEL MORCILLO RAYA (482)
ALFONSO DE OLIVARES (484)
GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ (486)
BENJAMÍN PALENCIA (487)
PABLO PICASSO (492)
JOSÉ PLANES (494)
JOSEP MARIA PRIM (496)
SANTIAGO RUSIÑOL (497)
OLGA SACHAROFF (500)
JOSEP MARIA SERT I BADÍA (501)
JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA (512)
JOAQUIM SUNYER (518)
JOSEP DE TOGORES (520)
QUINTÍN TORRE (522)
GENARO DE URRUTIA (523)
JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (524)
DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ (525)
HERNANDO VIÑES (528)
RAFAEL ZABALETA (529)
IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA (531)

UNA COLECCIÓN AL HILO DE LA HISTORIA¹

Yolanda Romero
Conservadora del Banco de España

La Colección Banco de España es el resultado de un patrimonio artístico acumulado a lo largo de más de doscientos años de historia. Se trata de un amplísimo conjunto de obras —cuyo número supera las cuatro mil quinientas— que, si bien posee un valor artístico diverso, sin duda representa un gran testimonio histórico. Aunque una buena parte de estas obras, especialmente las adquiridas con anterioridad al siglo XX, no llegaron a la institución con la voluntad de constituir una colección de arte, con el paso del tiempo han configurado una de las colecciones corporativas más ricas de nuestro país y del Sistema Europeo de Bancos Centrales.

El origen de este conjunto patrimonial arranca con los encargos que el Banco de San Carlos, fundado en 1782, realizó a varios artistas de la época, en plena efervescencia ilustrada. A estos fondos iniciales se fueron sumando los procedentes del Banco Español de San Fernando y el Banco de Isabel II, de cuya fusión surgirá, en 1856, el Banco de España, designado ya con su nombre actual. De esta manera, los fondos artísticos de la institución fueron enriqueciéndose con la incorporación de nuevas obras. Desde el momento fundacional hasta nuestros días, la colección ha seguido creciendo a distintas velocidades gracias a la labor de mecenazgo que el Banco ha mantenido de forma continuada; en la actualidad, su riqueza y diversidad se ven reflejadas en distintos medios: pintura, dibujo, escultura, instalación, fotografía, obra gráfica y numerosos elementos que pertenecen al ámbito de las artes decorativas.

¹ Este texto es una ampliación y reedición del ensayo publicado en el catálogo editado con motivo de la exposición «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España» celebrada en el Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

Este catálogo razonado se ha planteado como una ampliación del editado en 1985 y reeditado en 1988 que, impulsado por el conservador del Banco de España de aquel momento, José María Viñuela, contó con la colaboración de Alfonso E. Pérez Sánchez,

Julián Gállego y María José Alonso, entre otros. En aquella edición, que constituye el primer intento de abordar el estudio de la colección de pintura del Banco de una manera sistemática y científica, se catalogaron trescientas veintidós obras de ciento sesenta y ocho artistas. En la edición actual, el campo de estudio se ha extendido a la escultura, el dibujo y la fotografía, dejando para investigaciones futuras las artes decorativas y el riquísimo gabinete de estampas. El resultado final se ha materializado en tres volúmenes que reproducen más de mil cuatrocientas obras de casi quinientos autores, lo que refleja el crecimiento que los fondos patrimoniales del Banco experimentaron desde finales de los años ochenta a nuestros días.

El tomo I recoge las obras de arte producidas desde el siglo XV hasta la primera mitad del siglo XX, organizadas cronológicamente, mientras los tomos II y III se centran en lo realizado desde ese momento hasta nuestros días, siguiendo en este caso un orden alfabético de autores. La edición incluye dos ensayos introductorios de Javier Portús, jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado y gran conocedor del patrimonio artístico del Banco; un ensayo de la historiadora del arte Isabel Tejada; una entrevista a José María Viñuela, conservador del Banco de España entre 1982 y 2015, a quien se debe en buena parte la formación de la colección de arte contemporáneo; y un texto introductorio de quien suscribe estas líneas que analiza los momentos clave de la colección y su especificidad. Junto a estos textos el lector encontrará, además de la reproducción de las obras, comentarios sobre estas. En unos casos se han respetado y actualizado los realizados por Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, pero la gran mayoría son nuevos encargos que han recaído sobre un amplio equipo de especialistas, a los que agradecemos su magnífica implicación en el proyecto. El catálogo incluye, asimismo, biografías de los gobernadores o personajes vinculados con la historia de la entidad bancaria que componen la galería de retratos elaboradas con gran rigor por especialistas del Archivo Histórico del Banco de España. También se incluyen las biografías de los artistas. Se han elaborado fichas catalográficas de las obras y obtenido nuevas imágenes, una labor ingente para la que ha sido necesaria la implicación de restauradores, fotógrafos, documentalistas, diseñadores, editores y el equipo al completo de la División de Conservaduría, que ha demostrado su tesón, profesionalidad y amor por estas obras de arte custodiadas y conservadas por el Banco de España.

En definitiva, un enorme esfuerzo colectivo que tiene como objetivo esencial contribuir a la investigación, difusión, conocimiento y disfrute de este patrimonio público por la sociedad, los especialistas y los amantes del arte, en general, así como entre los propios empleados del Banco.

HISTORIA Y MOMENTOS CLAVE

Una de las mayores riquezas de la Colección Banco de España es su capacidad para reflejar la historia política, económica y cultural que ha atravesado la institución, y en cierta medida el país, desde su creación hasta nuestros días. Podríamos decir que este patrimonio constituye una suerte de biografía de los diversos avatares que el Banco ha vivido a lo largo de los tiempos y que la conectan principalmente con cinco períodos históricos:

1.

LA ILUSTRACIÓN. El primero de ellos se sitúa a finales del siglo XVIII, coincidiendo con la etapa ilustrada, cuando se funda el Banco de San Carlos durante el reinado de Carlos III. A este momento fundacional corresponde el inicio de la tradición de retratar a los directores del Banco, que con el tiempo daría origen a uno de los conjuntos de obra más coherentes de su patrimonio: su galería de retratos, que reúne, a día de hoy, a buena parte de sus directores y gobernadores, al tiempo que a los reyes y jefes de Estado que han marcado la historia del país desde finales del siglo XVIII hasta el presente, y bajo cuyo patronazgo discurrió la vida del Banco. Las ideas ilustradas tuvieron mucho que ver con la práctica del retrato, que tenía como finalidad principal destacar y premiar el trabajo de aquellos ciudadanos que hubiesen realizado alguna aportación a la vida pública, en este caso, al gobierno del Banco. A este propósito responde, pues, la resolución adoptada en 1784 por la Junta General de Accionistas del Banco de San Carlos de realizar los retratos de los directores bienales salientes al objeto de que se colocasen en la Sala de Juntas Generales. Entre los primeros artistas a los que se solicitó colaboración con la institución se encontraban Francisco de Goya, que terminará realizando seis de los ocho retratos que conserva la institución, y Salvador Maella, a quien se encargó las primeras efigies reales, una serie de retratos de Carlos III y los príncipes de Asturias y un cuadro para el altar del oratorio del Banco, *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milán*.

Al pensamiento ilustrado se debe también la reflexión sobre la importancia del mecenazgo, expresada por el pintor de cámara Anton Raphael Mengs, quien ya advertía en aquella época que «si la nobleza, los ricos y las comunidades opulentas de un país no entran en la idea de hacer obras [de arte], y de difundir con ellas el gusto de las Artes en la Nación, estas se extinguirán por falta de alimento»². Esta idea resume la política del Banco con respecto a los encargos y adquisiciones que fueron haciéndose en estos años de «fomentar el progreso del arte en España, además de crear las obras de arte y diseños que el Banco necesitaba, dando trabajo a los mejores y más prometedores artistas del país»³. El mecenazgo como instrumento para el sostenimiento y el impulso de la creatividad inspiró desde entonces la labor del Banco de España en un sentido muy amplio que afectó no solo al encargo de obras de arte, sino que se extendió a otros campos como el diseño de billetes, la fabricación de mobiliario y diversos elementos de artes aplicadas, o el desarrollo de sus proyectos arquitectónicos.

2.

LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA Y LA SEGUNDA REPÚBLICA. El siguiente momento histórico que tiene su reflejo en la colección es el siglo XIX y la Restauración monárquica, hasta 1931; es entonces cuando se asiste a la configuración del Banco de España como una de las instituciones modernas del Estado. Desde el punto de vista de su patrimonio, el Banco cumplirá con el objetivo decimonónico de impulsar la galería de retratos⁴, que ha de conservar imágenes de su historia para la posteridad, así como con el de ornar su sede con la dignidad que cabía esperar de un establecimiento de estas características, símbolo como pocos de refinamiento y poder. Al patrimonio fundacional del Banco de San Carlos se fueron añadiendo durante el siglo XIX las obras que el Banco Español de San Fernando, el Banco de Isabel II y, posteriormente, el Banco de España fueron adquiriendo y encargando. Se trata de un conjunto de más de setenta retratos de las personalidades más significativas, especialmente gobernadores, ligadas al desarrollo del Banco, junto a las efigies de los reyes

² Citado en Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*. Madrid: Banco de España, 2005, pág. 62.

³ *Ibid.*, pág. 86.

⁴ De la evolución e interés de este capítulo de la colección da cuenta en este catálogo el pormenorizado ensayo de Javier Portús, al que nos remitimos.

que marcaron este período histórico, que recayeron en los pinceles de los más destacados artistas de cada generación: Vicente López, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Federico de Madrazo, etcétera. En las primeras décadas del siglo XX la galería de retratos acogerá nuevas formas de expresión menos académicas, de la mano de artistas como Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga o Daniel Vázquez Díaz.

Hay que señalar que en el Ochocientos, ante la desafección de la Corona por la adquisición de obras de arte (manifestada por Fernando VII, a pesar de que fuese durante su reinado cuando se funda el Museo del Prado, y que continuó con Isabel II) y el casi nulo coleccionismo burgués, fueron algunas instituciones ligadas a las nuevas estructuras del Estado moderno, como ha señalado María Dolores Jiménez-Blanco⁵, las que se implicaron en la creación de patrimonios propios con obras de artistas de su tiempo, creando así alternativas al coleccionismo privado y al de museo. Entre estas instituciones, sin duda, una de las más singulares y activas fue el Banco de España, junto con el Senado y el Congreso de los Diputados.

Fue también en este siglo cuando el Banco de España se dotó de uno de los edificios más importantes de su patrimonio arquitectónico: el primer inmueble de la que será su sede definitiva en Madrid. Construido en el paseo del Prado, con fachada a la calle de Alcalá, y proyectado para satisfacer las nuevas necesidades y funciones que requería el movimiento de capitales en el último cuarto del siglo XIX (especialmente la fabricación de billetes), el edificio se convertiría en símbolo de su fortaleza. Ubicado en el Madrid moderno de la época y debido al diseño de los arquitectos Eduardo Adaro y Severiano Sainz de la Lastra, se inauguró en 1891, tras casi ocho años de obras. En esta joya de la arquitectura ecléctica decimonónica, que ha sido objeto de sucesivas ampliaciones que llegan hasta nuestros días, se desplegó un programa ornamental de enorme calidad, tanto en el exterior, decorado con medallones, cariátides y otros elementos de fina labra, muchos de ellos ejecutados en Carrara, como en el interior, en donde destaca la impresionante escalera de honor y el conjunto de vidrieras de la Casa Mayer de Múnich, que aportan luz y color al conjunto y despliegan un programa decorativo de carácter simbolista de gran influencia en el desarrollo posterior de la vidriera madrileña⁶.

El otro espacio interior que introduce un contrapunto industrial en el carácter representativo y monumental del edificio es el Patio de Efectivos, hoy sala de consulta de la biblioteca del Banco. Considerado por los historiadores del arte como una obra maestra, es, sin duda, uno de los mejores ejemplos conservados en España de la arquitectura de hierro y cristal del período. El genio constructivo de Eduardo Adaro, junto a la maestría técnica de la Fábrica de Mieres, adjudicataria de la obra tras un concurso internacional, permitieron que un material que por aquel entonces se consideraba un producto industrial, de gran solidez pero sin cualidades artísticas, adquiriese un aspecto ligero, transparente, que proporcionaba una estructura robusta e incombustible, pero que permitía al tiempo el desarrollo de un rico proyecto ornamental. El programa diseñado por Adaro, de inspiración neoplateresca, utiliza motivos iconográficos relativos a la actividad comercial, como el Mercurio alado, la rueda de la Fortuna o la lechuza que sostiene la cartela con la inscripción «Banco de España», un símbolo que en la Grecia clásica se asociaba a la sabiduría, la previsión y la riqueza, y que encontramos representado frecuentemente en las monedas griegas. Además, otro elemento aporta una gran modernidad al Patio de Efectivos:

⁵ María Dolores Jiménez-Blanco, «El coleccionismo de arte en España», en *Cuadernos Arte y Mecenazgo* (Barcelona), 2 (2013), págs. 23-25.

⁶ Como ha señalado Víctor Nieto Alcaide en *La vidriera española*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, pág. 25.

el tratamiento de la luz que, a través de la sencilla vidriera, inunda el patio de tres alturas y se convierte en una potente linterna que introduce la iluminación natural hasta el Salón de Cobradores en la planta basamento, gracias al suelo de cristal con el que originalmente se concibió este espacio.

La inauguración del edificio propició la adquisición de numerosas obras de arte destinadas al ornato de los nuevos locales. Había que ubicar en los espacios representativos obras artísticas acordes con el carácter palaciego de buena parte del edificio, lo que determinó que a finales del XIX se comprasen tapices, diverso mobiliario y numerosos elementos de artes decorativas, al tiempo que se continuó con el encargo de retratos institucionales.

Treinta y seis años más tarde, se inició la llamada «primera ampliación» de este edificio que, además de dar preferencia a la entrada de la calle de Alcalá, provocó la sustitución del primitivo Patio de Efectivos por el gran Patio de Operaciones, diseñado por José Yarnoz Larrosa en el estilo internacional del momento, el *art déco*, que el artista conoció en la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes» celebrada en París en 1925. Si la obra de Adaro puede considerarse heredera de la Revolución Industrial por el uso del hierro, el Patio de Operaciones de los años treinta ejemplifica este nuevo lenguaje decorativo internacional del mundo posindustrial. En este caso, en la gran vidriera que cubre el patio, ejecutada por la Casa Maumejean⁷ de Madrid, se desarrolla un bellissimo programa ornamental en torno a la idea del progreso que se alcanzará gracias al trabajo humano y a las nuevas aportaciones de la industria moderna. La cubierta da cobijo al reloj central, una máquina vertical realizada en piedra, metal y cristal que, además de constituirse en metáfora del orden y del trabajo —atributos que deben presidir la institución—, reúne múltiples funcionalidades: escritorio, columna de iluminación para el cerramiento superior y artefacto para la distribución de la calefacción, que proporciona confort a los clientes para sus gestiones en este moderno espacio central. La primera ampliación del Banco de España, que también dotó a la institución de su espectacular Cámara del Oro, situada treinta y cinco metros bajo el Patio de Operaciones, supuso un gran esfuerzo económico que culminará apenas unos años antes de la Guerra Civil.

El otro gran proyecto decorativo —pero con un fuerte contenido político— que impulsa el Banco durante la Segunda República será la transformación de la primitiva Sala de Accionistas diseñada por Adaro, que será privada de su programa ornamental original en el que se privilegiaba la relación histórica de la institución bancaria con la realeza española. La ocultación de la decoración de molduras y coronas, que presidía este espacio, tras una anodina bóveda de cañón, transformará radicalmente la sala. El proyecto de renovación se completa con la adquisición para sus paramentos de una serie de seis tapices del siglo XVII⁸.

Durante la Guerra Civil, el Banco dedicó todos sus esfuerzos a la protección de su patrimonio. Se desmontaron las vidrieras, se protegieron elementos centrales como el reloj del Patio de Operaciones, incluso el Banco fue requerido por el Museo del Prado para guardar en sus cajas de valores algunas obras, aunque finalmente se desestimó este lugar por los problemas de humedad que podían afectar a la conservación.

La única pieza que entró a formar parte del patrimonio del Banco durante esos años fue un lienzo de Gabriel Morcillo que ingresa por el curioso procedimiento de una rifa. En una carta procedente de la Dirección General de Sucursales, del 4 de septiembre de

⁷ La Casa Maumejean recibió el Gran Premio de la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs» del año 1925, según señala Víctor Nieto Alcaide en *La vidriera española*, *op. cit.*, pág. 304.

⁸ Se trata de una representación de los doce meses del año en seis tapices de grandes dimensiones, según los cartones de David Teniers III, ejecutada en Bruselas en los talleres de Gerard Peemans y datada en 1679.



⁹ Según los documentos encontrados por Elena Serrano, jefa de la Unidad de Archivo Histórico y General del Banco de España.

1936, se informa al subgobernador en Burgos, Pedro Pan Gómez, de que la sucursal había adquirido quinientas papeletas de la rifa organizada por el Centro Artístico con fines recaudatorios en beneficio del ejército sublevado. En la rifa se subastaba, entre otras obras, *Dios de la fruta*, donado a tal fin por el pintor Gabriel Morcillo. La rifa se componía de 12 500 números, y el sorteo se realizó el 30 de agosto, correspondiendo el premio al número adquirido por la sucursal⁹.

3.

EL FRANQUISMO. Durante el franquismo, continúa creciendo la galería de retratos con las efigies de los gobernadores del período, dentro del más estricto academicismo y sin aportar ninguna novedad. También se destinan fondos para el adorno de las nuevas sucursales, siendo la inaugurada en Barcelona en 1954 la que centra un programa de adquisiciones más relevante y acorde con el momento. El arquitecto Juan de Zavala, autor de la sucursal barcelonesa, impulsa diversos encargos para su ornato que recaen en los artistas Ángel Ferrant, Daniel Vázquez Díaz y Joaquim Sunyer. También promueve la adquisición del salón de baile del palacio Mdivani de Venecia, obra de Josep Maria Sert, que será instalado en la nueva sucursal.

Con destino a la sede madrileña se incorporan numerosas piezas de artes decorativas (alfombras, tapices, lámparas y relojes, fundamentalmente), así como algunas pinturas de importancia destinadas principalmente al *aggiornamento* de diversos espacios representativos del Banco. Entre ellas destacan tres bodegones de Juan van der Hamen adquiridos en 1967 que, junto a la *Pomona o Vertumno*, donada por el arquitecto Juan de Zavala, constituyen un conjunto homogéneo de gran importancia para el estudio del bodegón español. Destinados al comedor del Banco se adquieren dos *Floreros* de Juan de Arellano, en 1976. También pasan a formar parte de los fondos de la institución varios retratos de importancia de autores como Vicente López, Ignacio Zuloaga o Joaquín Sorolla, del que se adquieren tres piezas relevantes.

No obstante, gran parte de las obras incorporadas al patrimonio de la institución durante este período no responden a la idea de reflejar el arte del momento, una intención que sí había guiado las adquisiciones de otras etapas. De hecho, de las casi doscientas obras compradas en esos años, ni una sola refleja la renovación de las artes acaecida en España durante los años cincuenta y sesenta, a pesar del reconocimiento internacional de muchos de los artistas que la protagonizaron o del apoyo oficial que el régimen empezó a brindarles en esos años. Habrá que esperar a los ochenta para que la abstracción informalista española, que constituye uno de los núcleos significativos del arte del siglo XX en la colección, entre a formar parte de los fondos de arte del Banco. Por otra parte, de las numerosas obras de temática paisajística o religiosa acumuladas en ese momento, buena parte de ellas carecen de calidad e interés. Como señalaba Alfonso E. Pérez Sánchez en la introducción del catálogo de la colección del Banco publicado en 1985 y reeditado en 1988, «no se trata solo de problemas de gusto y preferencia —siempre sometidos, por supuesto, al vaivén de la moda y a las periódicas revisiones de la crítica—, sino de cosas mucho más sencillas: atribuciones gratuitas e insostenibles, copias rudas de originales conocidos, y piezas de dudosísima calidad»¹⁰.

¹⁰ Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988, pág. 15.

4.

LA DEMOCRACIA. Después del largo período que se corresponde con el franquismo, el siguiente momento de empuje en las políticas patrimoniales de la institución coincide con la llegada de la democracia. En estos años, el Banco de España adquirió un importante papel en las transformaciones económicas que acompañaron a la instauración del régimen democrático. Estas circunstancias coincidieron con el aumento espectacular de los fondos artísticos que ingresaron en la colección a partir de un programa intensivo de adquisiciones centradas en el arte español contemporáneo, siendo subgobernador, y posteriormente gobernador del Banco, Luis Ángel Rojo¹¹, y conservador de la colección José María Viñuela.

Durante los años de la Transición y los inicios de la democracia, la cultura en España se potenció como uno de los elementos que podían ayudar a una cierta homologación de nuestro país con la Europa democrática, por lo que se pusieron en marcha nuevas infraestructuras culturales, tanto en el ámbito estatal como en el autonómico. La Administración pública en general se implicó en el apoyo y el fomento de la cultura, con inversión de grandes presupuestos. En este contexto se ha de incardinar el impulso que desde la institución se da al programa de adquisiciones de arte contemporáneo español, sin olvidar los fondos clásicos, que se siguen completando con notables incorporaciones (dos obras de Francisco de Goya, un espléndido Federico de Madrazo o destacadas piezas paisajísticas de Aureliano de Beruete, Ramón Casas o Santiago Rusiñol, entre otros).

Inicialmente el objetivo de las adquisiciones era representar a los artistas españoles que renovaron las artes a partir de la segunda mitad del siglo XX, así como a la generación que conforma la escena artística de los ochenta. De este modo se irá configurando una de las líneas más consistentes de la colección contemporánea: la abstracción, tanto la de corte informalista-gestual o matérica, generada a partir de los años cincuenta, como su versión más geométrica y analítica. Como contrapunto, la colección reúne un grupo muy abundante de pinturas y esculturas adscritas a las poéticas de la representación de lo real.

Pertenecientes a las décadas de 1980 y 1990, podemos encontrar producciones que replantean la pintura desde diversas posiciones: unas más próximas a una figuración generada en torno a Luis Gordillo, y otras que hacen de la pintura abstracta y el color su campo de batalla, cuyo referente fue el artista José Guerrero, redescubierto en España por una nueva generación de artistas a partir de los años setenta. La inauguración, en 1992, del nuevo edificio concebido por el estudio Corrales y Molezún, en la calle Alcalá 522 de Madrid, impulsó el ritmo de las adquisiciones y también trajo consigo la instalación de una sus primeras obras *site-specific*: *Esfera roja*, debida al artista venezolano Jesús Soto.

En esta época empiezan a cobrar protagonismo las escenas artísticas autonómicas, con focos importantes en Cataluña, País Vasco y Andalucía, todas ellas bien representadas en los fondos del Banco. También la colección da cabida a los discursos generados por artistas que se sitúan al otro lado de las prácticas formalistas del momento y que se mueven dentro del posconceptualismo.

¹¹ De su interés y vinculación con el mundo del arte da cuenta su actividad como vicepresidente de la Fundación Amigos del Museo del Prado entre 1985 y 1994.

5.

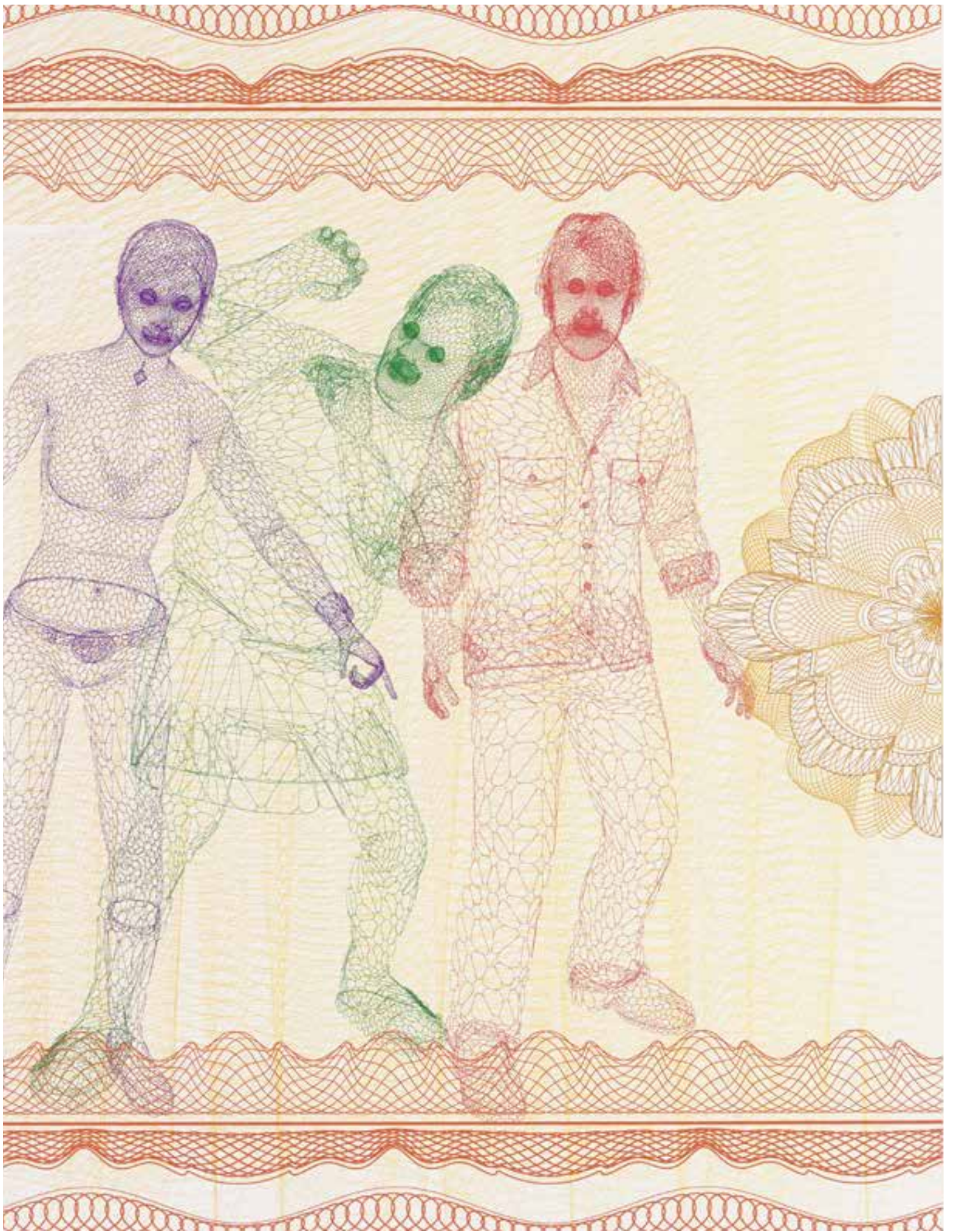
EL EURO. El último punto de inflexión en la colección se inaugura a partir de la integración del Banco en el Eurosistema, ya en los inicios del presente siglo. Esta nueva situación, que supuso la internacionalización de la institución, tuvo también su paralelo en las políticas de compras, que empiezan a mirar hacia otros países e incorporar a artistas relevantes de la escena internacional. Desde 2000 la colección se ha ido incrementando con obras de creadores procedentes del ámbito europeo y latinoamericano, con los que el Banco de España mantiene una especial relación de cooperación, buscando la necesaria interconexión entre formas artísticas locales e internacionales y completando los fondos con medios que estaban menos representados, como la escultura y la fotografía, así como con piezas producidas específicamente para diversos espacios de la sede del Banco.

También a principios de 2006 asistimos a la inauguración del edificio diseñado por Rafael Moneo que, en una difícil y polémica operación de sutura, cierra la manzana de la sede central del Banco a través de un nuevo chaflán que, configurando un edificio exento y completo, resuelve la necesidad de salas de reuniones y salón de actos.

En la actualidad, la Colección Banco de España se mantiene activa y en crecimiento, nutriéndose con nuevas incorporaciones que reflejan el arte de su tiempo y que la actualizan permanentemente. Especialmente ricos y diversos son los fondos adquiridos en las últimas décadas, que abren diferentes perspectivas sobre la creación actual y prefiguran nuevos relatos por desarrollar, quizá el más reciente de los cuales sea el que versa sobre la relación entre arte y economía.

SINGULARIDADES DE LA COLECCIÓN Y NUEVOS ITINERARIOS

Probablemente la mejor y más clara especificidad de la Colección Banco de España, tal y como se deduce hasta aquí, es su capacidad para reflejar el devenir de la institución, desde su creación hasta hoy. La historia del Banco está profundamente unida a la de su patrimonio histórico-artístico, por lo que las obras de arte que componen su colección nos ayudan a entender mejor su pasado y también el momento presente. Estos fondos patrimoniales no podrían explicarse ni encontrarían su sentido en otra institución cultural o museística. Conviene señalar que la Colección Banco de España no se ha configurado con una ambición enciclopédica, ni con la de construir un discurso comprensivo de la historia del arte, ya sea pasado o reciente. Este devenir es el que explica la división de sus fondos en dos partes: los que podríamos calificar como clásicos y los que podríamos definir como contemporáneos. Cronológicamente, la colección histórica se extiende desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XIX, y constituye un veinte por ciento de los fondos artísticos, mientras que la contemporánea, que sumaría el ochenta por ciento restante, reúne obras de arte producidas en su mayor parte desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Como hemos comentado, las piezas adquiridas a partir del año 2000 tienen un marcado carácter internacional, centrado fundamentalmente en el arte europeo y latinoamericano.



Una de sus singularidades es el coleccionismo en profundidad de muchos de los artistas representados, de modo que quedan reflejados sus procesos de trabajo, sin someterse estrictamente a una cronología, en base a las relaciones que se establecen entre las obras. Esta circunstancia afecta no solo a artistas esenciales de la colección como Goya, Maella, Madrazo o Sorolla, sino también y especialmente a muchos creadores contemporáneos, de los que se han ido comprando piezas que reflejan su trayectoria y la diversidad de sus propuestas, como es el caso de Pablo Palazuelo, José Guerrero, Miguel Ángel Campano, Soledad Sevilla, Carmen Laffón, Esther Ferrer, Ignasi Aballí o Rogelio López Cuenca, entre otros.

Otra de las especificidades de esta colección es la presencia mayoritaria de obras de carácter bidimensional (lienzos, dibujos, fotografías o estampas), un formato que viene marcado por el hecho de que una de sus utilidades se mantiene ligada a la dignificación de los espacios de representación y de trabajo. Esto explica que no todas las prácticas artísticas contemporáneas se encuentren representadas en ella, como la instalación, las obras de carácter procesual, el videoarte o la *performance*. Sin embargo, estas características han aportado a lo largo de la historia una particularidad: la capacidad de las obras para dialogar con los espacios para los que han sido adquiridas. La sede principal del Banco de España, declarado Bien de Interés Cultural en 1999, no es un contenedor neutro, sino un edificio con una personalidad y unas funciones muy marcadas, que sigue operando como lugar de trabajo casi ciento treinta años después de su construcción. La colección mantiene relación con su arquitectura y conserva en muchas de sus dependencias una distribución de piezas, tanto bienes muebles —pinturas, mobiliario— como vinculadas a los edificios —en el caso de las vidrieras—, similar al de su momento de creación. Esto supone un caso singular de colección de contexto, en el que el arte se relaciona con el lugar que lo acoge de manera específica y produce una experiencia única en quien lo contempla. Frente al espacio neutro del museo, las obras aquí mostradas entablan un especial diálogo con su entorno, otorgándoles en muchos casos un sentido único: así, las naturalezas muertas de Van der Hamen o los jarrones de flores de Arellano se destinan al antiguo comedor del Banco; los retratos de los directores fundadores mantienen una distribución similar a la original; los gobernadores habitan la galería principal, y algunas de sus salas de reuniones o despachos acogen los retratos de personajes que tiempo atrás fueron parte de la institución. Pero si el edificio tradicional del Banco muestra tapices, lienzos o elementos ornamentales de la colección histórica, el diálogo con el arte de la segunda mitad del siglo XX se sigue fundamentalmente en los inmuebles contemporáneos: así, el *Elogio del descontento* de Jorge Oteiza preside el atrio de la segunda sede del Banco en la calle Alcalá 522 de Madrid, o la obra de Ignasi Aballí *Zona euro* recorre las paredes verticales de la caja de ascensores diseñada por Paredes Pedrosa Arquitectos en 2011.

SALIR AL ENCUENTRO DEL PÚBLICO

El hecho de que esta colección haya crecido al mismo tiempo que los edificios que le han dado cobijo o que, en la actualidad, casi un noventa por ciento de estos fondos se encuentre a la vista de empleados o visitantes, dentro de su arquitectura interior, no ha impedido cumplir con los objetivos de difusión más allá de los muros que la sustentan.

Hasta ahora, la función y utilidad de esta colección siguen siendo en buena medida similares a las que tuvieron en el pasado: dignificar los lugares de representación y de trabajo, contribuir al desarrollo e impulso del arte de su tiempo y, de forma indirecta, dar continuidad a la labor de mecenazgo que el Banco de España ejerció desde los tiempos de la Ilustración. Pero su patrimonio histórico-artístico, entendido hoy como un ente dinámico, generador de riqueza inmaterial y profundamente unido a los fundamentos de la institución, es también un bien público, cuyo presente y futuro pasan por fortalecer sus vínculos con la sociedad, que ha de entender la existencia de este patrimonio como parte de su historia y de su acervo cultural.

La Ley de Patrimonio Histórico Español insta a los propietarios de bienes de interés cultural no solo a su conservación y custodia, sino también a su difusión, para garantizar el disfrute y el conocimiento del patrimonio entre todos los sectores de la sociedad. Así, a las funciones básicas de una colección —conservar, exponer e investigar— se añaden otras nuevas, relacionadas con la educación y con la difusión del patrimonio. El Banco de España, que posee una de las colecciones corporativas más importantes del país y del Sistema Europeo de Bancos Centrales, ha dado cumplimiento a su labor de difusión a lo largo de las últimas décadas gracias a la organización de visitas patrimoniales, exposiciones temporales ocasionales, préstamos puntuales en muestras nacionales e internacionales, así como a través de diversas publicaciones. Estas políticas de difusión se demuestran cada vez más necesarias, ya que los patrimonios culturales son considerados como recursos y motores de desarrollo, que deben cumplir una función social. Por ello, el Banco de España se ha propuesto reforzar las estrategias de difusión utilizadas hasta ahora y, al tiempo, desarrollar otras nuevas. En este sentido hay que destacar la implementación de una web que permite compartir el rico patrimonio histórico-artístico del Banco más allá de nuestros muros o la puesta en funcionamiento de una sala de exposiciones con vocación de permanencia que facilite un acceso sencillo y ordenado de público, y en la que se puedan mostrar recorridos por la colección.

También este catálogo razonado responde a la idea de difundir y poner al alcance del público una buena parte de esta gran riqueza artística. La publicación ha supuesto un enorme y decidido esfuerzo institucional, así como la coordinación de numerosos especialistas que han continuado la labor iniciada por José María Viñuela y sus colaboradores en los años ochenta. A riesgo de olvidar algunos, no quiero dejar de mencionar al equipo del Archivo Histórico del Banco de España: María Inclán, Elena Serrano, Ana Calleja, Patricia Alonso y Paloma Gómez, cuyas aportaciones documentales han sido básicas para fijar datos de las obras y de las personalidades ligadas a la historia de la institución. También la preparación de estos volúmenes ha implicado el trabajo de numerosísimos técnicos en labores de escritura, documentación, restauración, coordinación editorial, corrección de textos, fotografía, traducción y diseño. Pero sobre todo, el catálogo razonado recoge el esfuerzo realizado por un grupo de personas que, en diferentes momentos, han puesto todo su empeño en la conservación y cuidado de esta colección: Ángela Álvaro, Jorge Pallarés, Carlos Martín, Juan Francisco Hernández, Ángeles Gil y, muy especialmente, al equipo actual de la División de Conservaduría: Carolina Martínez, Cristina Martín Arcos, Víctor de las Heras y Enrique Arroyo. Sin todos ellos, este trabajo colectivo impulsado por el Banco de España no hubiera podido ser llevado a buen término.

COLECCIÓN BANCO
DE ESPAÑA

LA GALERÍA DE RETRATOS

Javier Portús

La parte de la colección de pintura más directamente relacionada con el devenir histórico del Banco de España y las instituciones que le precedieron es la formada por la galería de retratos. La mayor parte de los cuadros religiosos, paisajes, escenas costumbristas, etcétera, han llegado al Banco en aluvión. El retrato, por el contrario, es el único género de obras que han sido encargadas de manera más o menos sistemática y que cumplen una función más allá de la simple decoración o de la voluntad de crear un patrimonio artístico.

La galería de retratos del Banco refleja de manera casi ininterrumpida su historia desde la creación del Banco de San Carlos hasta nuestros propios días. En este sentido, y dada la importancia de los personajes representados, constituye uno de los mejores conjuntos que existen para estudiar la evolución del retrato oficial en España desde el final de la Edad Moderna y durante toda la Edad Contemporánea. Además, hay que recalcar que en ella están representados casi todos los grandes retratistas que han trabajado en nuestro país, empezando por Francisco de Goya y continuando por Vicente López, Federico de Madrazo, José Gutiérrez de la Vega, Antonio María Esquivel, Vicente Palmaroli, José Villegas e Ignacio Zuloaga, entre otros.

Esta galería no se compone exclusivamente de efigies de personalidades involucradas en la gestión de las diferentes instituciones bancarias, pues también están representados los diferentes monarcas que han reinado en este tiempo, y algún jefe del Estado. En este sentido también constituye una colección ejemplar como exponente de un tipo de iconografía institucional, en la que los retratos de personas vinculadas a la entidad conviven con efigies de las más altas personalidades del Estado, del que esta depende.

Que exista esta galería, que sea tan numerosa y que en ella estén representados gran parte de los personajes principales de la historia de los sucesivos bancos no significa que obedezca a un empeño constante a lo largo de la historia, pues no siempre existió la voluntad de seguir incrementándola. En ocasiones se ha dado el fenómeno contrario: no solo ha pervivido la idea de que los sucesivos responsables vayan dejando su retrato, sino que ha existido también una inquietud por llenar las lagunas anteriores mediante la compra de retratos de personajes vinculados a la historia de los bancos de los que la colección carecía de efigies. Esto ha atraído hacia el Banco a algunas de sus obras maestras.

Antes de pasar a describir las características fundamentales de esta colección y los avatares históricos por los que ha atravesado conviene que demos un rapidísimo repaso a sus antecedentes, que sirva para explicarnos las causas históricas e ideológicas que prepararon el camino para la creación de esta espléndida colección de retratos.

La clasificación de los géneros en la pintura occidental a partir del Renacimiento establecía un sistema jerárquico. El arte se consideraba una actividad noble, intelectual y liberal entre cuyos cometidos figuraba la transmisión de contenidos de carácter ejemplar que influyeran positivamente en la sociedad. El género más importante era el «histórico», pues requería de cultura y capacidad por parte del pintor para construir una narración, y a través de él era factible difundir esos contenidos ejemplares. El retrato se situaba en un lugar secundario, ya que aparentemente no precisaba de tanto esfuerzo de inventiva, en muy pocos casos tenía contenido narrativo y su máxima aspiración era la fidelidad descriptiva. Sin embargo, no se renunciaba a los contenidos ejemplares, y existía la idea de que era un género que sobre todo debía estar al servicio de las personas que por su calidad social o por su biografía constituían modelos en los que podía mirarse el resto de la sociedad¹. Aunque en la práctica este tipo de obras abarcó todos los segmentos sociales con posibilidad de contratar a un retratista, en la teoría perduró durante mucho tiempo esta asociación entre retrato y biografía ejemplar. En una fecha relativamente tardía como 1633, el pintor y tratadista Vicente Carducho escribió en sus *Diálogos de la pintura* acerca de este tema, invocando el ejemplo de los antiguos y lamentándose profundamente del uso abusivo al que, a su juicio, se había llegado en su propia época, en la que ni siquiera se respetaban las leyes del decoro social: «Y no como ahora se usa, que no sólo se retratan las personas ordinárisimas, mas con modo de hábito e insignias impropísimas, que se debería remediar este exceso. Yo he visto retratados a hombres y mujeres muy ordinarios, y de oficios mecánicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debajo de cortina, con la gravedad de traje y postura que se debe a los reyes y grandes señores»².

En cuanto género que aspiraba a difundir contenidos ejemplares, el retrato lograba su objetivo en dos modalidades distintas: por una parte, a través de piezas individuales o autónomas cuyos modelos eran personajes dignos de ser imitados; por otra, mediante series, cuya función está íntimamente ligada al concepto de «historia» que ha existido durante la Edad Moderna. En esa época se daba una estrechísima relación entre historia y biografía, y la mayor parte de los modelos historiográficos utilizados eran modelos biográficos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las historias políticas, que se organizaban como sucesión de vidas; o incluso con la historia del arte, como nos demuestra *Las vidas* de Vasari (1550), considerada la piedra fundacional de esta disciplina y que constituye una sucesión de biografías de artistas. En el caso español, Palomino haría lo mismo (1724).

¹ Sobre la teoría del retrato en la Europa de la Edad Moderna, véase Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. París: Gallimard, 1998.

² Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Francisco Calvo Serraller (ed.). Madrid: Turner, 1979, págs. 336-337. Sobre el tema, Laura Bass, *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. Pensilvania: University Park, 2008, pág. 28.

La historia, pues, respondía básicamente a una concepción biográfica y al mismo tiempo constituía un importante instrumento legitimador, que se invocaba constantemente para exponer los derechos o la importancia de personas e instituciones. No hay que olvidar a este respecto que la principal institución política, la monarquía, se sostenía sobre la idea de sucesión dinástica.

Es en este contexto en el que nacen las galerías de retratos, que fueron muy numerosas, adquirieron formas muy variadas y se nutrían de personajes pertenecientes a un relativamente amplio espectro de actividades, pero siempre con el común denominador de su carácter ejemplar. A través de la idea de sucesión de retratos se consolidaba el concepto de continuidad histórica. La presencia de este tipo de series puede documentarse en España y el resto de Europa durante todos los siglos de la Edad Moderna, y no aparece únicamente en contextos institucionales, sino que se da también en colecciones privadas³. Lo que cambia ligeramente a lo largo del tiempo es la identidad o la naturaleza de las personas dignas de figurar en esas series; o mejor dicho, más que un cambio podemos hablar de una ampliación, que no es sino reflejo de las transformaciones que fue sufriendo la sociedad europea.

Las galerías se vinculan, lógicamente, con los colectivos que se consideraban dignos de atesorar una «historia». En primer lugar, con las casas reinantes; de hecho, el tipo más habitual de galería y el que aparece en una mayor variedad de contextos coleccionistas es el formado por los reyes locales. En España se da lógicamente en los palacios reales, y entre ellos fue especialmente famosa la que hubo en el Pardo, que reunía a reyes, reinas y otros miembros de la familia real⁴. También aparece en instituciones relevantes, como el Alcázar de Segovia, con una serie de reyes castellanos⁵, o la Diputación de Aragón, que reunió una colección de todos los monarcas del reino desde época altomedieval hasta Carlos II. Pero, igualmente, este tipo de series se da también en algunos ayuntamientos o en los palacios de los nobles o de altos funcionarios, que de esa manera hacían ostentación de fidelidad hacia sus monarcas.

El poder espiritual también deseaba demostrar su historia a través de este tipo de recursos. Es lo que explica la existencia de episcopologios en numerosas diócesis españolas. Los hay pintados y muy famosos, como el de la catedral de Toledo, que recoge los rostros de todos los primados de España. También los hay impresos, como el que grabó Francisco Heylan para la obra de González de Mendoza, *Historia del monte Celia...* (Granada, 1616), y que incluye la lista de obispos y arzobispos de Granada desde San Cecilio hasta un total de setenta y seis⁶.

Junto a estos, otros colectivos fueron reclamando el derecho de formar parte de series de retratos. Algunas familias aristocráticas reunieron las efigies de sus propios miembros, como fue el caso, entre otros muchos, de los Villahermosa. También se fueron formando galerías iconográficas de héroes militares, y a medida que la actividad literaria y artística iba ganando en prestigio social se fue haciendo cada vez más frecuente la agrupación de retratos de poetas o pintores. El gran precedente de este tipo de colecciones fue la que reunió el italiano Paolo Jovio en su residencia, a la cual dio expresión literaria mediante un libro de retratos en el que, junto a la efigie grabada de cada personaje, aparecía un comentario escrito sobre su vida⁷. Fue una obra muy influyente, que consagró la idea de «galería de hombres ilustres» y que tuvo importantes

³ He tratado del tema en Javier Portús, «Varia fortuna del retrato en España», en *El retrato español. Del Greco a Picasso* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, págs. 38 y ss.

⁴ María Kusche, «La antigua galería de retratos del Pardo. Su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», *Archivo Español de Arte* (Madrid), t. 64, n.º 153 (1991), págs. 1-28.

⁵ Fernando Collar de Cáceres, *El libro de retratos, letreros e insignias reales de los reyes de Oviedo, León y Castilla*. Madrid: Edilán, 1985.

⁶ Antonio Moreno Garrido, «El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), XIII, n.º 61 y ss. (1976).

⁷ Véase Paolo Jovio, *Ritratti degli uomini illustri*, C. Caruso (ed.). Palermo: Sellerio Editore Palermo, 1999, con estudio introductorio y bibliografía.

ecos en España, como el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, del sevillano Francisco Pacheco, que reúne efigies de todo tipo de intelectuales⁸.

Esa idea del retrato como pieza fundamental para la conservación de la memoria histórica colectiva culminó en España a finales del siglo XVIII, una época en la que se aprecia una gran inquietud por los estudios históricos y una nueva actitud ante la historia y sus fuentes. El resultado fue la serie *Retratos de los españoles ilustres*, que se comenzó en 1788, impulsada por el conde de Floridablanca, y de la que se hizo cargo la recién creada Calcografía Nacional⁹. En 1814 habían aparecido ya 114 estampas, que contienen un retrato del personaje y una cartela que lo identifica y en la que se narran los principales hechos de su biografía. Se trata de una serie muy interesante para conocer quiénes eran los personajes que se consideraban más importantes en la historia de España y para identificar los campos de actividad cuyos cultivadores podían llegar a merecer el calificativo de «Ilustres». Encontramos poetas, novelistas, filósofos, historiadores, guerreros, políticos, religiosos y artistas, y casi todos habían vivido en los siglos de lo que ahora identificamos como «Edad Moderna». En su conjunto, resulta una serie típicamente «ilustrada», que admite a muchos tipos de personajes y que en general tiene un carácter marcadamente laico, pues los religiosos representados lo están ante todo por su actividad literaria o intelectual.

En 1782, cuando nació el Banco de San Carlos, España estaba en pleno proceso de reforma política, económica y social. Entre otras cosas, la Ilustración significó para nuestro país una importante profesionalización de la vida pública: cada vez eran más numerosos los personajes procedentes de las clases urbanas que asumían importantes responsabilidades políticas. Es el momento del ascenso de abogados o comerciantes; y una época en la que se van desterrando los prejuicios seculares que habían existido en España contra el ejercicio de actividades comerciales o financieras. A diferencia de lo que ocurría siglo y medio antes, ya no solo no se consideraba deshonroso dedicarse a esos menesteres, sino que eran muchos los que desde el poder promovían las actividades industriales y manifestaban que el progreso de la nación únicamente podía lograrse mediante el compromiso de todas las fuerzas sociales en el desarrollo de la agricultura, el comercio, la industria y la artesanía. En contra de lo que era común entre sus predecesores, los reyes no se hacían retratar únicamente vestidos con sus galas o realizando actividades tradicionalmente propias de su condición, como la caza, sino que empezaron a representarse en contextos que manifestaban su compromiso explícito en la promoción y defensa de las artes y la industria. Es el caso del cuadro de Antonio González Ruiz que representa a *Fernando VI protector de las Artes y las Ciencias* (Real Academia de San Fernando, Madrid) o el de Victorino López que celebra la labor de Carlos III en la colonización de Sierra Morena (Alcázar, Segovia).

En este contexto, es natural que una institución como el Banco de San Carlos, representativa de los anhelos que definen la España ilustrada tanto en lo que se refiere a los propósitos con los que nació como en lo que respecta a la personalidad de algunos de sus personajes principales¹⁰, concibiese la idea de formar una galería de retratos que no solo honrara a estas personalidades, sino que sirviera también para dejar testimonio de su memoria histórica una vez que ya estaba plenamente aceptada la utilidad pública de las actividades mercantiles y bancarias. Con posteridad, este proceso no haría más que crecer.

⁸ Lleva la fecha de 1599, pero permaneció inédito hasta el siglo XIX. La edición más reciente es la que está a cargo de Pedro Manuel Piñero y Rogelio Reyes (eds.), *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres*. Sevilla: Previsión Española, 1985. Un estudio reciente, en Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*. Madrid: Marcial Pons, 2011.

⁹ VV. AA., *Memoria histórica del Siglo de las Luces. Retratos de los Españoles Ilustres* (cat. exp.). Madrid: Cajas de Ahorros Confederadas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 1988.

¹⁰ Pedro Tedde, *El Banco de San Carlos*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Como se ha sugerido anteriormente, pueden distinguirse tres grupos de retratos de la Colección Banco de España en función de su uso y su procedencia. Uno de ellos estaría formado por aquellos que representan a miembros de la familia real, cuya presencia se justifica por la necesidad que tenía este tipo de instituciones de contar con la efigie del que en cada momento ha sido la máxima autoridad del Estado. Son obras que han ingresado en el Banco por razones utilitarias y, aunque entre todas forman una completa galería de monarcas españoles desde Carlos III hasta nuestros días, nunca ha existido la intención de formar con ellas una «colección iconográfica» propiamente dicha. Un segundo grupo de retratos se incorporó a la colección con posteridad a la muerte de los modelos. En algunos casos han llegado por sus méritos de carácter histórico-artístico, y en la mayoría ha existido también una voluntad de completar la memoria gráfica de la institución con las efigies de los personajes vinculados a su historia.

El conjunto más numeroso está compuesto por las obras que fueron encargadas expresamente en su momento para guardar la memoria de los personajes que rigieron los destinos de la institución. A pesar de su número e importancia, no se trata de una colección completa, pues la política del Banco sobre este asunto ha variado a lo largo del tiempo. A continuación vamos a estudiar las actitudes de los responsables del Banco ante los retratos a lo largo de los poco más de dos siglos de su historia, para pasar más adelante a analizar el tipo de información que nos ofrecen estas obras sobre la naturaleza del retrato oficial en la España de la Edad Contemporánea.

El Banco de San Carlos nació en 1782 de la mano de un grupo de personajes muy emprendedores, de variada extracción social y dotados de una arraigada conciencia histórica. Todo ello dio como resultado el acuerdo de la Junta General de Accionistas de 22 de diciembre de 1784 para que se realizaran retratos de los directores bianuales de la institución y se colgaran en la Sala de Juntas¹¹. De igual modo, ocho días después se acordó ofrecer la posibilidad a los interesados de proponer ellos mismos un pintor o permitir al Banco que se encargara de buscarlo¹². En la documentación de los años siguientes se fue registrando el pago de estos retratos, que tuvieron como modelos a las seis primeras personas que ejercieron la dirección colegiada bianual. Cuando se llegó al acuerdo, el marqués de Matallana se encontraba actuando como ministro plenipotenciario en la corte de Parma, y allí se hizo retratar probablemente por Pietro Melchiorre Ferrari; la efigie de Juan de Piña y Ruiz fue realizada por el valenciano Francisco Folch de Cardona, a quien se le pagó en 1788; y Francisco de Goya pintó los retratos de José de Toro-Zambrano, Francisco Javier de Larumbe, el conde de Altamira y el marqués de Tolosa. El aragonés también retrató a Francisco de Cabarrús, que aunque no fue director bianual sí lo fue nato, además del principal impulsor de la creación del Banco. También se contaba entre los primeros directores Gregorio Joyes, pero de él no queda ni cuadro ni noticia de que se hubiera retratado. Lo único que existe es una mención de Tomás Varela en 1866 a un retrato de Joyes, pero probablemente se trata de una confusión con el de Juan de Piña. En todo caso, la serie se interrumpió con las efigies de estos primeros directores sin que sepamos muy bien por qué. Quizá las razones fueran de carácter económico; o quizá, una vez realizados los retratos de los fundadores, a los posteriores responsables del Banco les pareciese innecesario continuar una serie que (dada la cantidad de directores bianuales que existían) amenazaba con volverse pronto excesiva. También es posible que haya que relacionarlo con la dinámica de ocupación de

¹¹ Sobre estos retratos, y el contexto en el que nacieron, Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005.

¹² Se recoge en el Apéndice I de Glendinning y Medrano, *ibid.*

espacios mediante retratos que siguió la institución en su primer siglo de existencia, y que más adelante analizaremos.

El hecho es que no volvemos a encontrar noticias sobre nuevos retratos de directores encargados por el Banco de San Carlos. Sin embargo, al final de la existencia de esta institución se conoce un compromiso de desembolso de 12 860 reales pagados a Vicente López por un retrato de Fernando VII. Como se ha dicho en otro capítulo, se trata de una obra de gran calidad, y el elevado precio pagado por ella está sobradamente justificado. La pintura, sin embargo, no estaba realizada cuando desapareció el Banco de San Carlos, y su sucesor, el de San Fernando, tuvo que hacer frente a su pago. Y lo hizo de mala manera, pues en su primera junta (de 22 de mayo de 1832) se consigna que «el magnífico retrato de nuestro soberano, mandado ejecutar por el de San Carlos, ha producido dispendios que difícilmente podrán volver a ocurrir»¹³. Con esta resolución se trataba de limitar los gastos superfluos, entre los que se incluía nada menos que el retrato del rey. En esas condiciones, está claro que a nadie se le pasaría por la cabeza la idea de continuar la galería de directores iniciada por el Banco de San Carlos.

En los años siguientes ocurrieron varios hechos muy importantes para la historia de la banca española, y más concretamente para la historia de la formación del actual Banco de España. En 1844 se creó el Banco de Isabel II; tres años después este se fusionó con el de San Fernando, y de la operación nació el llamado Banco Español de San Fernando; y en 1856 esta entidad recibió su nombre actual de Banco de España. Diez años después, don Tomás Varela, que firma como oficial 1.º del Banco y era responsable del archivo del mismo, dirigió un escrito al gobernador en cuyo encabezamiento declara que varios miembros del consejo de administración le habían pedido información sobre «las personas que representan los retratos que existen en la antesala del gobernador». Se trata de las efigies de los primeros directores, sobre cada uno de los cuales Varela no ofrece otra cosa más que generalidades del tipo: «Fue muy estimado por la dulzura de su carácter y por lo acertado de sus juicios», refiriéndose a Toro. Pero para el hilo de nuestra historia no interesan tanto estas apreciaciones como el comentario con el que acaba su escrito:

Descriptos ya aunque de un modo imperfecto, los primeros personajes que compusieron la administración del Banco de San Carlos, cuya grata memoria nos han dejado en sus retratos para admirar en ellos su celo, sabiduría y buen gobierno, se echa de menos que esta laudable costumbre se haya dejado en desuso, quitando así a la historia uno de sus más convenientes auxiliares, por lo que si yo me hallare en posición conveniente, me atrevería a proponer, que una vez la facilidad con que hoy nos convida la fotografía, se reanudase la costumbre iniciada por los primeros hombres del Banco de legar a la posteridad los retratos de los que hoy se hallan al frente del establecimiento, que no desmereciendo a aquellos en celo, inteligencia y laboriosidad, acreditado en las difíciles épocas que han atravesado, y por las que hoy mismo pasa, se acordara reunir a los anteriores retratos, la colección de los que en la actualidad componen la Administración del Banco, para complemento de la historia del mismo¹⁴.

Se trata de un párrafo muy interesante por lo que tiene de intento de reestablecer una tradición iconográfica y por lo que revela acerca de la relación entre retrato y memoria histórica institucional. También por la alusión a la fotografía como un sustituto eficaz y barato de la pintura. De hecho, las relaciones entre retrato fotográfico y retrato pintado han sido muy variadas, y no solo porque aquel sustituyera a veces a este, sino porque hubo un trasvase continuo de convenciones figurativas entre uno y otro medio, e incluso en ocasiones se utilizaron las dos técnicas simultáneamente, pintando sobre

¹³ *Actas de la Junta de accionistas del Banco de San Fernando, 22-V-1832.* Véase Julián Gállego, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*, José María Viñuela (ed.), Madrid: Banco de España, 1988, págs. 102 y 173.

¹⁴ A.H.B.E., Leg. 758. Está fechado el 29 de octubre de 1866.

retratos fotográficos. Los deseos de Varela, sin embargo, no se vieron hechos realidad inmediatamente, y hubo que esperar dos décadas y media para que su plan se retomara. El acta de la sesión de 18 de mayo de 1881 recoge lo siguiente:

El Sr. Casa Jiménez manifestó que sería un acto digno del Banco honrar la memoria y guardar un buen recuerdo de los Sres. que han desempeñado el alto cargo de gobernador del mismo, a cuyo fin creía oportuno se formase para colocarla en el Salón del Consejo, una colección de los retratos de dichos Sres.; continuándola desde el Exmo. Sr. D. Ramón de Santillán, que ya figura en la sala; y habiéndose tomado en consideración, se acordó que la Comisión de Administración proponga lo que considere conveniente para llevarla a efecto.

Cinco meses después, el 26 de octubre de 1881, se decide lo siguiente:

Que por la comisión respectiva se lleve a efecto el acuerdo de 18 de mayo último, a fin de formar, para colocarla en la Sala del Consejo, una colección de los retratos de los Sres. que han desempeñado los altos cargos de gobernador del Banco, adoptándose las dimensiones que tiene el del Exm. Sr. D. Juan Trúpita, pintado por Benjumea, y que éste ha presentado; pudiendo adquirir también, en precio módico, el del Exmo. Sr. D. Manuel Cantero, que es de tamaño más pequeño, sin perjuicio de que se tome otro mayor que haga juego con los demás, excepto los de los Sres. Santillán y Salaverría, ejecutados por anteriores resoluciones de la Junta General de Accionistas, el primero, y del Consejo el último.

Santillán fue gobernador del Banco Español de San Fernando desde 1849, y su gestión al frente del mismo no solo fue reconocida mediante un espléndido retrato de Gutiérrez de la Vega, sino también a través de una lápida erigida unos pocos meses después de su muerte en 1863. A diferencia de lo que sería tónica general de los retratos de gobernadores, el modelo no aparece de tres cuartos, sino de cuerpo entero y sentado, lo mismo que el de Salaverría, que está firmado por Federico de Madrazo. Los parecidos en las dimensiones y en la composición obligan a pensar que este último se concibió como pareja de aquel. También coinciden en su alta calidad, lo cual los convierten en obras señeras del catálogo de sus respectivos autores.

A partir de esa resolución de 1881, el Banco ha ido formando su galería de gobernadores de manera casi siempre puntual y sistemática, y al mismo tiempo (como se recomendaba allí) se han ido llenando algunas de las lagunas anteriores. De hecho, la decisión tuvo cierto carácter retroactivo, de manera que actualmente puede contemplarse la galería casi completa desde los tiempos de Ramón de Santillán (que fue gobernador del nuevo Banco de San Fernando y del Banco de España, entidades que dirigió entre 1849 y 1863) hasta nuestros días. Los gobernadores que ejercieron su cargo con anterioridad al acuerdo están representados con pinturas realizadas en fechas cercanas a 1881, y en la mayor parte de los casos con motivo de esa resolución. A Manuel Cantero (que ejerció el cargo entre 1868 y 1876) lo retrató en 1882 Rafael Benjumea, quien también realizó las efiges de Victorio Fernández de Lascoiti (gobernador entre abril y julio de 1866), del ya citado Juan Bautista Trúpita (gobernador entre julio de 1866 y octubre de 1868) o de Juan Francisco de Santa Cruz, (gobernador entre noviembre de 1863 y abril de 1866, y cuyo retrato está firmado en 1881). Por su parte, Pedro Salaverría rigió los destinos del Banco entre enero y octubre de 1877 y fue protagonista de un magnífico cuadro de Federico de Madrazo que se analiza en otro capítulo. La lista de gobernadores anteriores a la resolución de 1881 se completa con José Elduayen (octubre de 1877 - febrero de 1878) y Martín Belda (febrero de 1878 - marzo de 1881), que fueron retratados respectivamente por Marcos Hiráldez Acosta y Dióscoro Teófilo de la Puebla.

La documentación del archivo histórico recoge numerosos pagos a los diferentes artistas, y algunos acuerdos relacionados con esta empresa¹⁵. Así, el 25 de noviembre de 1921, el Consejo del Banco aprobó una propuesta de la Comisión de Administración del mismo que decía así: «A propuesta del Sr. Belda, y habida consideración de que en la actualidad resulta deficiente la cantidad señalada con destino a la confección de retratos de los Sres. que han desempeñado el cargo de gobernadores del establecimiento, la Comisión acordó proponer al Consejo que se la autorice para que dentro de la cifra de 5 000 pesetas, retribuya dichas obras de arte como parezca debido»¹⁶. En esa misma sesión del consejo, celebrada en 25 de noviembre, se acordó igualmente «obtener con destino a la colección de este banco, los retratos al óleo de los tres últimos gobernadores del mismo, Sres. Maestre, Sedó y Marqués de Lema»¹⁷.

¹⁵ Una amplia relación de esta documentación aparece en *Colección de pintura del Banco de España, op. cit.*, págs. 423-428.

¹⁶ A.H.B.E., Leg. 171.

¹⁷ A.H.B.E., Leg. 171.

Al igual que ocurría con los retratos del Banco de San Carlos, en esa época a los modelos también se les ofrecía la posibilidad de que eligieran ellos mismos a los autores de sus retratos o que opinaran sobre la elección del Banco. De ello es testigo, entre otros, una carta de José Maestre dirigida a Francisco Belda, subgobernador del Banco y persona directamente relacionada con la historia de la galería iconográfica, pues no solo se preocupó de ir alimentándola, sino que fue también quien demostró documentalmente la intervención de Goya en los primeros retratos. En la carta, fechada el 28 de noviembre de 1923, el antiguo gobernador le dice: «Me es grato acusar recibo a su atenta del 20, y tengo el gusto de significarle, que yo también he sentido una gran satisfacción al designar al Sr. Oliver Aznar para pintar mi retrato con destino a la colección de gobernadores de ese Banco, y con ello dejar complacidos los deseos de ustedes varias veces expresados de que indicase el nombre de un artista para tal fin»¹⁸.

¹⁸ A.H.B.E., Leg. 171.

Lo que hemos visto hasta ahora sugiere una relación estrecha entre los avatares de la galería de retratos y la situación financiera de las instituciones bancarias. La época inicial de San Carlos fue un momento esperanzador y saneado, y nació con magníficas perspectivas. En ese clima de optimismo se produjo una notable actividad artística, que afectó no solo a los retratos de los gobernadores, sino también a varios retratos reales y a algunos cuadros religiosos comprados (como la *Virgen del lirio*) o encargados expresamente a artistas contemporáneos (como el notable *San Carlos Borromeo* de Mariano Salvador Maella). Una de las últimas decisiones de ese banco fue encargar un caro retrato de Fernando VII a Vicente López, como ya referimos anteriormente; y la entidad sucesora se lamenta de semejante dispendio. Varias décadas después Varela aconseja continuar la galería, pero, consciente del gasto que eso podría significar, propone el uso de la fotografía, que ya entonces resultaba una alternativa barata frente a la pintura. Hay que recordar que durante esos años se vivieron varias crisis monetarias, como la de 1864, que fue muy profunda. Sin embargo, poco después el Banco vivió un proceso de continua expansión, y el período comprendido entre 1874 y 1891 fue una época sólida y saneada¹⁹ que se tradujo en la creación de numerosas sucursales o en la construcción de la actual sede en la plaza de Cibeles. Precisamente la cimentación de este edificio costoso y monumental se inició solo unos meses después de que se tomara la decisión de formar la galería de gobernadores. Los parámetros económicos del país eran muy distintos a los de 1829, y el Banco era ya una institución de suficiente envergadura como para que el gasto en retratos no supusiera una partida realmente significativa. A partir de entonces la pujanza económica del país y el poder de la institución no ha hecho más que aumentar, y ello se ha traducido no solo en la

¹⁹ Véase Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Su historia en la centuria (1829-1929)*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1929, págs. 87 y ss.

continuidad de esa tradición iconográfica, sino también en el enriquecimiento de la colección de retratos con obras (como es el caso del *Floridablanca* de Goya) que son piezas muy importantes de la historia de la pintura de su época.

ESPACIOS PARA RETRATOS

Los retratos tenían una función eminentemente representativa y, en consecuencia, estaban destinados a adornar las salas más nobles del Banco. Varios inventarios permiten conocer con relativa precisión estas ubicaciones hasta mediados del siglo XIX. En una fecha indeterminada durante el reinado de Carlos IV se redactó el «Inventario de las alhajas y muebles que existen en el Banco Nacional de San Carlos y se hallan en las oficinas que se expresan»²⁰. Se mencionan todos los bienes muebles de la sede de la institución, que se hallaba en la calle de la Luna, entre las de Silva y Tudescos²¹. Hay, así, referencia a colgaduras, cortinajes, alfombras, velones, candelabros, estufas, objetos de escritorio, mapas, libros, relojes, muebles propiamente dichos, etcétera. Por supuesto, no faltan las pinturas, que se distribuían en solo tres de las treinta habitaciones que había en el inmueble. En la capilla, lógicamente, colgaban los cuadros de tema religioso; es decir la *Virgen del lirio*, la copia de la *Degollación de san Juan Bautista* de Guercino y *San Carlos Borromeo*, que le había sido encargado a Maella. La Sala de Juntas de Gobierno adornaba sus paredes con una colgadura de damasco carmesí y estaba presidida por un retrato de Carlos III, el monarca bajo cuyo reinado tuvo lugar la fundación del Banco. Probablemente se trata de la obra de taller de Maella, inspirada en un modelo de Anton Raphael Mengs. El resto de los retratos se ubicaban en la Sala Grande de Juntas Generales, que era el lugar de mayor importancia representativa de todo el edificio. Como en el caso anterior, la imagen principal desde un punto de vista simbólico era otro retrato de Carlos III que había realizado Goya, que en este caso estaba representado de cuerpo entero. A su alrededor se disponían los demás: los de Carlos IV y María Luisa realizados por el taller de Maella cuando todavía eran príncipes (en el momento de redactarse el inventario ya habían accedido al trono); los del conde de Altamira y Cabarrús, que son los únicos de la serie de directores en los que el modelo se representa de cuerpo entero; y a continuación los de Toro, Matallana, Tolosa, Larumbe y Piña, que, como se ha señalado en el capítulo anterior, siguen composiciones parecidas: de más de medio cuerpo, ante un fondo generalmente uniforme y con un espacio en la parte inferior reservado sin duda a incluir una inscripción identificativa.

Se trataba, pues, de un lugar que ofrecía un discurso muy coherente (y de una alta calidad artística) sobre los orígenes del Banco, pues en él estaban representados casi todos los principales personajes que habían intervenido en el nacimiento de la institución: el rey bajo cuyo amparo se colocó, los príncipes, que ayudaron al Banco mediante la compra de un número importante de acciones, las primeras personas que habían ejercido la dirección colegiada bianual y Cabarrús, el director honorario que fue el verdadero alma de la institución. Estos diez retratos «llenaban» sin duda de una manera tanto física como simbólica el espacio de la sala de Juntas Generales. Teniendo en cuenta que era el único lugar de todo el edificio realmente adecuado para acoger una galería de retratos (estas no se ubicaban por lo general en lugares carentes de significación representativa), resulta lógica la decisión del Banco de interrumpir la serie iconográfica y evitar así

²⁰ A.H.B.E., Leg. 713. Fue dado a conocer por José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español?* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, págs. 395 y ss. Transcrito y estudiado en Glendinning y Medrano, *op. cit.*, págs. 150-152.

²¹ Sobre el edificio, José María Sanz García, *El palacio madrileño de Monistrol (Etapa del Banco de San Carlos)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1970.

una acumulación de obras para las que en muchos casos no se encontraría un lugar enteramente apropiado para su exposición²².

De hecho, en los inventarios posteriores vuelve a encontrarse esta concentración de retratos en unos pocos lugares muy representativos. En 1829, cuando se produjo la transformación del Banco de San Carlos en el de San Fernando, se levantó un inventario de aquel que muestra una situación ligeramente distinta a la anterior²³. Ya no existe capilla, y los cuadros que antes se encontraban allí se citan ahora en la «Dirección» y en la «Sala de Juntas del Gobierno». En aquella estaba *San Carlos Borromeo*, además de un retrato de Carlos III en lienzo y sendas estampas con las efigies del monarca entonces reinante, Fernando VII, y de su esposa María Josefa Amalia. En la Sala de Juntas del Gobierno se encontraba la *Virgen del lirio*, que se atribuía entonces a la escuela de Leonardo, el *Martirio de san Juan Bautista* y los retratos de taller de Maella que representan a Carlos IV y María Luisa. Las efigies de los primeros directores y de Cabarrús permanecían en la Sala de Juntas Generales.

En 1847, con motivo de la fusión del Banco de Isabel II y el Banco de San Fernando, se hizo inventario de ambos. El de San Fernando era heredero directo del de San Carlos, y en las casi dos décadas de funcionamiento no había incrementado apenas su patrimonio pictórico. Los únicos cuadros nuevos eran retratos de Fernando VII e Isabel II. Todas estas obras se repartían en cinco salas distintas del edificio de la calle de Montera, que era sede de la institución. La distribución de estas obras resulta muy significativa de las funciones de los retratos oficiales. En el Archivo, que era el lugar de menor importancia dentro de la jerarquía espacial, se registran los retratos realizados por el taller de Maella, en que se representan a Carlos III, su hijo y su nuera. Todos ellos eran ya historia. En el Despacho del secretario, además de la *Virgen del lirio*, que siempre fue muy estimado, y el *Degollación de san Juan Bautista*, aparecía un retrato de Isabel II de cuerpo entero. En la antesala de la Dirección podía verse el *San Carlos Borromeo*, que se tasaba a un precio muy alto (12 000 reales); y la única pintura que existía en la Dirección era otro retrato de la reina, también de cuerpo entero. En la Sala de Juntas Generales seguían los primeros directores, Cabarrús y Carlos III de Goya, al que se había unido el retrato de Fernando VII realizado por Vicente López. Con su presencia se completaba la serie de «fundadores», pues así como Carlos III había amparado la creación del Banco que llevaba el nombre de su santo, Fernando VII hizo lo propio en 1829 con el suyo. El retrato de este rey se tasó en 14 000 reales, una cifra no solo más elevada de lo que había costado, sino también muy superior al Carlos III de Goya (2 200 reales) o a la serie de directores pintados por este mismo artista (entre 1 000 y 1 200 reales). Con esta distribución, el Banco de San Fernando se mantenía fiel a la memoria de su fundador y al mismo tiempo conservaba las referencias iconográficas a la nueva reina al instalar su efigie en la Dirección y en el Despacho del secretario.

Mucho más exiguo era el ajuar del Banco de Isabel II. Los únicos retratos que se mencionan en el inventario fechado el 30 de abril de 1847 son un lienzo de Fernando VII, que aparecía de cuerpo entero y que por la escasa cantidad en que se tasó (250 reales) debía de tener escaso mérito, y «un retrato de S. M. la Reina D. Isabel 2^a de cuerpo entero, con marco dorado», que se tasó nada menos que en 18 000 reales. Esta obra, como aclara el inventario, iba bajo dosel y presidía las juntas del Banco. Era un cuadro realizado por José Gutiérrez de la Vega, a tenor de una nota del archivo del Banco de España, fechada

²² Para la decoración del Banco de San Carlos, y el papel que jugaron en ella estos retratos, Glendinning y Medrano, *op. cit.*, págs. 77 y ss.

²³ A.H.B.E., Leg. 713. Fue redactado por Bartolomé de Vega.

el 16 de mayo de 1846, en la que el pintor solicita que le sea permitido «sacar el retrato de S. M. la Reina, que dicho artista pintó para la Sala de Juntas Generales del Banco, con objeto de que lo ponga en la exposición de pinturas que va a tener lugar en el mismo Liceo»²⁴. La hipótesis es que se trata del cuadro en el que la reina, todavía muy joven, aparece sentada y con un cetro. Es una obra de notables dimensiones (198 x 131 cm), que por su tamaño e iconografía resulta perfectamente adecuada para presidir las Juntas. Sin embargo, su estilo difiere del que se considera más característico de Gutiérrez de la Vega y cuando —como veremos más adelante— Tomás Varela hizo un informe en 1868 sobre los cuadros del Banco, afirmaba que el retrato de Gutiérrez era «el mayor de los que tiene el Banco de esta reina». Esto entra en abierta contradicción con las medidas de la Isabel II de Benito Soriano, que es 26 centímetros más alto y 32 más ancho. Probablemente, el retrato de Gutiérrez de la Vega ha desaparecido, pues no existe otro de Isabel II superior en medidas al de Soriano, y en ese mismo informe de Varela se dice que ya se encontraba «arrinconado». En cuanto al cuadro con la reina sentada, se ha sugerido en alguna ocasión que pueda ser obra de Bernardo López²⁵.

²⁴ Gállego, *op. cit.*, pág. 172. A.H.B.E., A. 952; Acta 127, fol. 42.

²⁵ José Luis Díez, *Vicente López*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, n.º P-409-B. Sería copia de un original perdido destinado al Ayuntamiento de Sevilla.

Hasta ahora hemos visto en los distintos inventarios cierta concentración de los retratos en los lugares más importantes de las respectivas sedes de los bancos. Sin embargo, el siguiente episodio nos muestra una situación muy diferente. Con la fusión del Banco de Santa Isabel y el de San Fernando, y el nacimiento del Banco Español de San Fernando, las oficinas se centralizaron en el palacio de la calle de Atocha, que había sido casa matriz de la Compañía de los Cinco Gremios Mayores. Un inventario fechado el 1 de enero de 1851 nos muestra la colocación de las pinturas, que se dispusieron de una manera mucho más dispersa²⁶. La Sala de Juntas estaba presidida, como era preceptivo, por «un retrato de cuerpo entero de S. M. la reina D^a Isabel 2^a», que se disponía bajo «dosel de terciopelo encarnado, corona tallada y dorada con borlones de seda y oro». El lugar que concentraba una mayor cantidad de obras era el Despacho del gobernador que, como era habitual, incluía el retrato del monarca reinante, en este caso Isabel II. También lo adornaban los tres cuadros que pertenecieron a la capilla de San Carlos y que durante el siglo XIX se contaron siempre entre las obras más estimadas del patrimonio artístico del Banco. Los cargos más importantes de la institución también disfrutaban del privilegio de ver las paredes de sus despachos adornadas con algún retrato. En el del subgobernador había otro de Isabel II; en el del consultor estaba el de Fernando VII (presumiblemente el realizado por Vicente López); en el del secretario, el de Francisco de Cabarrús; en la pieza contigua a este despacho colgaba el del conde de Altamira; y en el del subgobernador de descuentos, el de Carlos III. Este mismo monarca era el modelo del cuadro que se registra en la cuarta pieza del Archivo. En la portería de entrada a la puerta mayor había «tres cuadros de los reyes Carlos 4^o, Fernando 7^o y María Luisa». El cambio más significativo se refiere a la serie de directores. Por primera vez, no se mantiene su unidad y ya no hay un interés en utilizarla como memoria histórica del Banco. Hemos visto a Cabarrús y Altamira dispersos en sendos despachos; pero es que el resto corrió una suerte peor. Se citan en la llamada «Portería de tenedurías», como «cinco cuadros con retrato de medio cuerpo de los antiguos señores de la Junta del Banco de San Carlos». Pero lo realmente curioso es la relación de los objetos que los acompañaban en esa portería, entre los que se incluye «cinco sillas de paja muy viejas», «un sillón inútil» o «un brasero de hierro con su caja de pino, todo muy usado». Es decir, habían sido confinados a una especie de cuarto trastero, entre muebles viejos. Una ampliación del inventario anterior (realizada el 10 de febrero de 1853), consigna en el «Gabinete reservado del Exmo. Sr. Gobernador»

²⁶ A.H.B.E., Leg. 717.

un retrato «de cuerpo entero con marco dorado del mencionado Exmo. Sr. Gobernador don Ramón Santillán». Se trata de la magnífica obra de José Gutiérrez de la Vega, que está firmada en agosto del año anterior.

En 1866 los retratos de los primeros directores colgaban ya de la Antesala de la Gobernación, según se desprende de la descripción ya citada de Tomás Varela, en la que da algunos datos de carácter biográfico de los modelos. Alude a todos, incluidos los de Cabarrús y Altamira, lo que sugiere que el conjunto estaba reunido de nuevo. El mismo personaje tuvo que redactar dos años después una «relación histórica de los cuadros que existen en este establecimiento»²⁷ y que resulta interesante por varios motivos. No se citan los retratos de los directores del Banco de San Carlos, quizá porque Varela ya había tratado de ellos en el documento anterior. Respecto al Carlos III de Goya dice que es «de cuerpo entero, vestido en su traje favorito, que era el de color de corteza: su autor es Goya, y por lo tanto es uno de los mejores cuadros que hoy posee el Banco de España». Por primera vez —que sepamos— aparece una muestra de la conciencia por parte del Banco de la importancia de uno de los cuadros pintados por el aragonés; y curiosamente para ello no se invoca su calidad artística, sino su autoría. Obviamente, se trata de un fenómeno relacionado con la historia de la fortuna crítica del pintor, que en esos años de finales de la década de 1870 ya estaba considerado en España y el extranjero como el último de los grandes maestros españoles y heredero directo de la gran escuela del Siglo de Oro. A continuación, Varela describe los cuadros que ingresaron en las instituciones bancarias a partir de la fundación de San Fernando:

²⁷ A.H.B.E., Leg. 758.

[...] adquiridos cinco por el Banco de San Fernando; uno por el de Isabel 2^a y otro por el de España [...] El primero es el retrato de Fernando 7^o Rey de España, que aparece sentado en su despacho: su autor es D. Vicente López, es el mejor retrato que hay de este monarca como así lo aseguró su autor; fue mandado hacer para colocarlo en la Sala de Juntas. El segundo es el retrato de cuerpo entero de la reina Isabel 2^a el cual se halla firmado por B. S. Murillo, fue mandado hacer por el Banco de España. El tercero es otro retrato de la reina Isabel 2^a de cuerpo entero: este retrato pertenecía al Banco de Isabel 2^a: está pintado por Gutiérrez: es un buen retrato de su época y el mayor de los que tiene el banco de esta reina, por lo que no merece estar arrinconado como lo está. El 4^o es también otro retrato de la reina Isabel 2^a cuando aun era niña, es también buen retrato y su autor Villaamil. El quinto es otro retrato de la reina actual: este cuadro lo pintó D. Mariano Brort, escribiente que era del Banco de San Fernando. El sexto es otro retrato de Fernando 7^o de tamaño natural; y el séptimo es el retrato del Exmo. Sr. D. Ramón de Santillán, Gobernador que fue del Banco de España, pintado por Gutiérrez, y mandado hacer por el actual Banco de España.

En cualquier caso, lo que se deduce de esta relación es una auténtica inflación de retratos reales, sobre todo de Fernando VII e Isabel II, que obedece a las fusiones de las distintas instituciones bancarias durante los reinados de ambos monarcas.

Hacia 1870 se hizo un inventario de los bienes muebles que había en el edificio de la calle de Atocha y a través de él sabemos que las pinturas se repartían en tres salas únicamente: había «siete cuadros de retratos al óleo» en el Despacho del gobernador, que por su tema y número quizá sean los de los primeros directores de San Carlos; «diez cuadros grandes» en el Salón del Consejo, y «cuatro retratos» en la Antesala del Consejo²⁸. Esa abundancia de retratos se vio reforzada durante los años siguientes. Así, en 1871 se encargó el retrato de Amadeo I de Saboya, de tan efímero reinado, y por esa obra se le pagaron 20 000 reales a Carlos Luis de Ribera, quien, cuatro años después recibió la misma cantidad por el retrato de Alfonso XII. Ambas representan a los

²⁸ A.H.B.E., Leg. 758. Las referencias a las pinturas fueron añadidas con lápiz sobre el original, que está manuscrito a pluma.

respectivos modelos de pie y tienen medidas muy parecidas (223 x 143 cm en el caso del primero y 224 x 145,5 cm en el segundo).

En la década siguiente, la historia de la galería de retratos dio un vuelco importante y con ella la de la colección de pintura del Banco. La decisión de 1881 de iniciar la serie de los gobernadores hizo que poco a poco se fuera inclinando la balanza hacia los retratos de personalidades directamente relacionadas con el devenir del Banco, en perjuicio de los monarcas. Pero además, la construcción de un nuevo edificio de grandes dimensiones requirió de nuevos elementos de ajuar para las paredes y propició una política de adquisiciones no solo de retratos, sino también de otro tipo de pinturas, tapices, etcétera.

Un episodio fundamental de esta historia lo protagonizó Francisco Belda, subgobernador del Banco. Cuando la sede de la institución estaba en la calle de Atocha, encontró unos retratos en una habitación oscura. Pensó que podían ser de Goya, pero esa sospecha no se confirmó hasta que, con buena luz, pudo estudiarlos cuando se trasladaron a la calle de Alcalá. Las obras concurrieron a la muestra sobre el aragonés que se celebró en 1900 en el Ministerio de Fomento y que constituye la primera gran exposición pública que se realizó de la obra de Goya²⁹. Allí, unos cuadros gustaron o convencieron más que otros, y de algunos se dudó sobre su autoría. Poco después, el mismo Francisco Belda despejó las dudas cuando encontró la documentación que permite conocer el origen de esta singular serie de retratos³⁰. A partir de entonces estas obras han sido referencia inexcusable para todos los que han tratado sobre las primeras décadas de su carrera, pues fue un encargo que contribuyó de manera importante a abrirle camino como retratista en la corte. El Banco adquirió entonces conciencia de la magnitud del tesoro que guardaba, y desde entonces hasta ahora no solo ha procurado aprovechar toda ocasión extraordinaria de enriquecer notablemente la galería goyesca, sino que ha intentado también aumentar el resto de su colección de retratos con obras que en algunos casos son de excepcional calidad.

La creciente estimación interna de este tesoro provocó resultados interesantes. Antes hemos visto que una de las salas más coherentes desde el punto de vista iconográfico era la que reunía al rey y al resto de los personajes fundadores del Banco de San Carlos y, en consecuencia, de su nieto el Banco de España. Actualmente ocurre algo parecido, aunque ello no obedece tanto a razones de coherencia iconográfica como de coherencia artística: la sala con más personalidad, que está dotada de una mayor unidad decorativa, una más alta coherencia histórica y un valor artístico y patrimonial más elevado es la habitación poligonal en la que se exhiben los cuadros de Goya y que contiene no solo esos seis primeros retratos, sino también la espléndida obra de Floridablanca o el cuadro de Múzquiz.

El resto de los retratos en el edificio de la calle de Alcalá se han dispersado por los distintos despachos, galerías y dependencias de la zona más noble, y algunos de ellos han cambiado de ubicación dependiendo de las distintas necesidades decorativas. Lo mismo ocurre con las pinturas que representan otros temas. Así, mientras que en el libro de Baldasano, que data de 1959, la *Virgen del lirio* aparecía presidiendo el Salón de Consejos³¹, en la obra *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*, de 1970, se encuentra en el despacho de uno de los subgobernadores³².

²⁹ Véase Jesusa Vega (dir.), *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 2002.

³⁰ Las dio a conocer en el número de marzo de 1914 de *Vida Económica*, dedicado al Banco de España.

³¹ Félix Luis Baldasano, *El edificio del Banco de España* (2ª ed.). Madrid: Blass, 1959, pág. 158.

³² *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Madrid: Banco de España, 1970, sin paginar.



RETRATOS: TIPOLOGÍAS Y SIGNIFICADOS

En cualquier caso, por mor de la espléndida serie de Goya y de la continuidad que desde 1881 ha tenido la galería de retratos, desde el punto de vista patrimonial y coleccionista el Banco de España se asocia íntimamente con el concepto de galería iconográfica. En las páginas siguientes vamos a discurrir rápidamente acerca de algunos de los datos que nos revela esta colección acerca de la historia y las convenciones figurativas del retrato oficial en la España contemporánea.

Una primera reflexión es de carácter histórico artístico y, aunque puede resultar obvia, quizá no esté de más traerla a colación. Como refleja muy bien la serie, el retrato es un género pictórico de raigambre antigua, que ha vivido momentos de gran esplendor hasta finales del siglo XIX y que durante el XX ha luchado por renovarse. En muchos casos lo ha hecho con una gran originalidad; incluso dentro del campo del «retrato oficial» ha habido en esta centuria episodios de gran altura e interés, como dentro de la colección del propio Banco demuestran algunas obras de Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga o, mucho más cercanas en el tiempo, de Carmen Laffón. Desde el punto de vista histórico-artístico, la galería alcanzó su cima nada más nacer; es decir, en un momento en que asistimos a una renovación del género en Europa y de la mano, en este caso, de uno de los retratistas más importantes de la historia de la pintura occidental: Goya. El siglo XIX fue también una época propicia para el desarrollo de este tipo de obras, y varios de los pintores más importantes que trabajaban en España se dedicaron al tema. Es el caso sobre todo de Vicente López, Federico de Madrazo o José Gutiérrez de la Vega, representados en las colecciones con obras excepcionales; pero también el de Palmaroli, Benito Soriano o José Villegas. El siglo XX es testigo de una readaptación de modelos, pero muchos de los artistas que se dedicaron al «retrato oficial» en España trabajaron al margen de los temas y problemas que más inquietaban a los creadores más renovadores. Resumiendo, podemos decir que la colección de pintura española de finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX que tiene el Banco es excepcional precisamente porque su galería de retratos de esa época también lo es.

Como hemos visto, buena parte de los retratos del Banco fueron encargados directamente por esta institución o sus antecesoras, y muchos de ellos estaban destinados a formar parte de una galería si no física al menos simbólica. Eso condiciona sus características formales. En primer lugar, existe una clara jerarquía de tamaños: los cuadros más grandes son invariablemente los que representan a los monarcas, aunque con algunas excepciones como el de Cabarrús, el de Santillán o el de Salaverría. Son obras, además, en las que sus personajes aparecen de cuerpo entero. Frente a ellos, los retratos de los directores (a excepción del conde de Altamira) y de los gobernadores son de tamaño sensiblemente inferior y los modelos aparecen de tres cuartos, en posturas y actitudes parecidas, aunque se puede distinguir entre los que se encuentran de pie y aquellos que aparecen sentados. En este grupo de obras es muy importante la idea de «serie» o de repetición, que se establece tanto desde el punto de vista del tamaño de los lienzos (ya vimos el acuerdo de 1881 sobre este tema) como de su composición, aunque no deja de haber cierta variedad. Es un concepto fundamental en relación con la idea de «Galería de retratos», y no solo porque permite, si lo requiere la ocasión, exponer las obras de manera seriada y correlativa o porque evita así conflictos de carácter protocolario entre los retratados, sino también, y sobre todo, porque está indisolublemente unida la idea de continuidad

histórica. Pocas cosas hay en España, por ejemplo, que transmitan de una manera más eficaz la sensación de pervivencia en una tradición de poder que la serie de arzobispos de la Sala Capitular de la catedral de Toledo: allí, unos se suceden a otros, y todos ocupan un espacio parecido y muestran una composición semejante. Es así como una galería de retratos alcanza a cumplir esa aspiración máxima a convertirse en memoria histórica.

Uno de los conjuntos de obras del Banco que tiene mayor coherencia temática es el formado por las efigies de los sucesivos reyes españoles, desde Carlos III hasta Juan Carlos I, sin solución de continuidad. La presencia del retrato del monarca era inexcusable en organismos tan íntimamente vinculados con el poder oficial. De hecho, entre los primeros acuerdos del Banco de San Carlos relacionados con el que sería su patrimonio artístico figura el de hacerse con efigies del rey y de los príncipes. Para ello acudieron a Mariano Salvador Maella, quien en una carta fechada el 21 de enero de 1783 y dirigida al conde de Floridablanca le comunicaba: «Los directores del Banco Nacional de San Carlos me han hablado para que les haga los retratos del rey, de los príncipes nuestros señores y demás personajes reales para colocarlos en la sala de la dirección del Banco. Yo les he respondido que me era imposible complacerles respecto a que apenas me basta tiempo para las obras que de orden de S. Majestad estoy trabajando, y lo más que puedo hacer por ahora para servirles es que a mi vista copie los retratos uno de mis discípulos»³³. A pesar de ello, Floridablanca determina «Que se hagan». El resultado son tres obras de una calidad más que discreta, cuyo autor, según sugiere Alfonso E. Pérez Sánchez, pudo haber sido Andrés Ginés de Aguirre. Son cuadros muy representativos del rumbo que estaba tomando la retratística oficial y de los modelos y alternativas de que disponían los pintores. El de Carlos III está directamente inspirado en un original de Anton Raphael Mengs, el pintor bohemio que dominó el panorama artístico cortesano durante el reinado de este rey y del que partieron los modelos más importantes y seguidos del retrato oficial. Y nada más «oficial» que esta obra, en la que el monarca viste armadura y faja, porta espada y sostiene una bengala. Junto a él, un manto decorado con la torre y el león alusivos a la Corona de Castilla; y en su pecho, toda una colección de collares honoríficos, desde el Toisón de Oro hasta el de la orden que lleva su propio nombre.

³³ A.H.N., Estado, Leg. 3230 (1). Citado en Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 16.

Se trata de un retrato al que se pueden encontrar infinitos precedentes en la tradición artística occidental, pues la imagen del rey armado es connatural a la idea de la monarquía moderna en Europa. Sin embargo, la iconografía real admitía variaciones y, aunque siempre existía el deseo de transmitir la imagen de poder y majestad (especialmente en los retratos destinados a un uso público), cambiaban los atributos y las fórmulas compositivas a través de las cuales se difundía esa imagen. Los otros dos retratos que posee el Banco del mismo rey Carlos III son una prueba de ello. Próximo a Maella es un cuadro adquirido en 1968, en el que el rostro del monarca es muy similar al retrato anterior, pero en el que existen cambios significativos. El rey sigue luciendo espada, bengala y toda una colección de cruces y condecoraciones, pero ya no se recubre con una armadura, sino con un rico vestido con bordados dorados. Junto a una mesa, aparecen atributos de su rango, como la corona. Un paso más en este proceso lo constituye el retrato de Goya citado en el capítulo anterior: el monarca conserva la espada, la bengala y las cruces (esta vez solo tres), pero no le rodea el entorno retórico de las otras obras y en vez de una corona tiene junto a sí un tricornio. Probablemente no es ninguna casualidad que esta imagen más «civil» fuera la que presidía la Sala de Juntas Generales del Banco.

Siguiendo con los retratos reales encargados directamente por los bancos y cuyo origen se vincula a las necesidades representativas de los mismos, los dos siguientes son los que representan a Carlos IV y su mujer María Luisa de Parma cuando todavía eran príncipes. Según el informe ya citado de Tomás Varela, de 1868, «fueron mandados hacer, en consideración a que como estos príncipes se inscribieron como primeros accionistas del Banco de San Carlos, fue muy justo que figurasen sus retratos en el establecimiento al lado de los fundadores del mismo». El príncipe sigue un modelo que se haría habitual en su representación. Aparece de más de tres cuartos, ligeramente ladeado y en una actitud distendida: apoya su mano derecha en la cadera y la izquierda sobre el canto de una mesa. Porta espada y toisón. Es un tipo de imagen en la que la cercanía no está reñida con las demostraciones de rango y que sería del gusto del futuro monarca, a tenor de las diversas variantes que se conocen y que comparten un tono parecido³⁴. El retrato de su mujer tiene como inexcusable punto de referencia el que pintó Mengs unos años antes (Museo del Prado, Madrid).

³⁴ Otras variantes, en José de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, págs. 510-515.

La presencia de elementos que aluden directamente al rango y a la majestad real será una constante de todos los retratos de los sucesivos monarcas que en adelante encargue el Banco. No en vano, estas obras actuaban como sustitutos simbólicos de las personas y su presencia afirmaba el tutelaje que todas ellas dirigían hacia la institución y el compromiso de fidelidad del Banco hacia ellas. Por eso, tan importantes como los rasgos físicos de cada personaje eran las insignias, trajes y objetos que ponían en evidencia su condición de rey y, con ella, de máximo representante del Estado. Hay, sin embargo, algunas variaciones que tienen que ver con la personalidad y la edad de los sucesivos monarcas, con la situación política concreta o, incluso, con las circunstancias profesionales de cada artista.

Tras Carlos IV, el siguiente monarca del que existen retratos es Fernando VII, bajo cuyo reinado se clausuró el Banco de San Carlos y se fundó el de San Fernando. El más temprano debe de datar en torno a los años veinte y se atribuye a Zacarías González Velázquez, dado su estilo dibujístico y su plano colorido³⁵. Es un auténtico prototipo de retrato oficial tal y como se desarrolló en Europa, sobre todo a partir de los modelos franceses de la segunda mitad del siglo XVIII. El rey viste las fajas, bandas e insignias correspondientes y se encuentra de pie, ligeramente girado y apoyando su mano derecha en un bastón. Con la izquierda sostiene el sombrero. Junto a él, una mesa estilo Imperio con esfinges como pies y, sobre ella, la corona real. Al otro lado, un sillón del mismo estilo que en el respaldo luce, bordadas, las armas del monarca. Entre sus brazos descansa un manto de armiño. Completan el decorado unas columnas y un cortinón, elementos muy característicos de este tipo de retratos. Ayuda a completar la sensación general de rigidez y protocolo el rostro del monarca, que aparece serio y circunspecto.

³⁵ Bertha Núñez Vernis, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001, n.º 197.

El retrato que pintó Vicente López hacia 1830-1832 es muy distinto. Su autor muestra por qué ha de ser considerado una de las grandes personalidades del género retratístico de su época. La visión que se nos da de Fernando VII es mucho más distendida: se encuentra cómodamente sentado en un sillón; el pintor demuestra un conocimiento de la personalidad del retratado y una voluntad de transmitir algunos de esos rasgos de carácter. Y ese era un lujo que solo se podía permitir un artista como López, que llevaba muchos años tratando a su modelo. Pero no solo cambia el tono, sino también el mensaje. No faltan los elementos imprescindibles, como la espada, el bastón o las condecoraciones; pero a esto se añade, sobre la mesa, una escribanía y varios tomos de libros, sobre uno de

los cuales (las constituciones del Banco) apoya el monarca su mano izquierda. Se trata de un retrato encargado por un Banco y eso se revela en el planteamiento que ha hecho su autor, mostrándonos a un rey que en su expresión corporal, en los rasgos de su rostro y con ese entorno civil quiere transmitir cierta sensación de distensión y protección.

La historia de este retrato está bien documentada. El 25 de noviembre de 1829, Andrés Caballero, director general del Banco de San Fernando, escribió a Vicente López para interesarse «sobre el estado en que se halla en el día el retrato de S. M. el Rey N. S., que le fue encargado a mediados del año último por el extinguido Banco Nacional de San Carlos, el cual desearía estuviere concluido y en disposición de servirse de él en las próximas funciones que se preparan con motivo del fausto enlace de S. M.». López se excusó, invocando otras obligaciones profesionales para con el rey, que «son de la clase de aquellas que no siempre piden espera». Para compensarlo, le ofrece otro retrato que pintó del natural y que podría servirles para las celebraciones. El día 28 le contesta Caballero que el Banco ya disponía de un retrato del rey que podría ser útil para la ocasión³⁶.

Perdido el retrato de Isabel II realizado por Gutiérrez de los Ríos y que tanto alaban las fuentes, nos quedan varias obras más como testigos de la relación de esta reina con el Banco de España y sus antecesores. De hecho, de todos los monarcas es la mejor representada en la colección, lo que se justifica si tenemos en cuenta que durante su reinado coexistieron el Banco de San Fernando y el de Isabel II, y que se creó el definitivo Banco de España. Con cada una de estas instituciones se vincula algún retrato de la soberana. En 1838 la pintó Esquivel cuando apenas tenía ocho años y su madre ejercía la regencia. Es una niña inserta en un contexto retórico de adultos, y el pintor, haciendo abstracción de su edad, nos muestra a un personaje serio y consciente de sus responsabilidades³⁷. Unos siete u ocho años después volvió a ser retratada en sendas obras del Banco. En una de ellas, que alguna vez se ha identificado con el cuadro (probablemente perdido) de Gutiérrez de la Vega, aparece cómodamente sentada y rodeada de los atributos de la realeza; pero más parece una de esas damas que en el siglo XVIII se hacían retratar como seres mitológicos que una reina, tal es la sensación de «disfraz» que transmite el conjunto. Probablemente su autor conocía el retrato de Fernando VII por López: ambos personajes aparecen sentados de una manera casi informal y su actitud es igualmente relajada. Los dos tienen también un juego de manos parecido: la izquierda extendida y apoyada en un caso sobre una mesa y en el otro sobre el ancho brazo del sillón; y la derecha plegada y sosteniendo un cetro y un bastón. Incluso las medidas son cercanas: 187 x 135 cm el de Fernando VII, y 198 x 131 cm el de su hija. Mucho más formal es el retrato en que aparece de tres cuartos y que, por su estilo, se atribuye a Federico de Madrazo. Se ha fechado hacia 1846, en las cercanías de su boda con su primo Francisco de Asís³⁸. Es una composición elegante, como todas las de su autor, que favorece mucho a su modelo y que tiene como fuentes lejanas las obras de Jean-Auguste-Dominique Ingres. El pintor se ha recreado en la reproducción de los detalles y calidades de las ricas telas y joyas, pero no ha obviado las referencias a la condición regia de la retratada, como la corona que adorna su pelo o la que descansa sobre la mesa, que actúan no solo como símbolos, sino también como valiosísimos complementos de una joven tan enjoyada. El escudo real que figura en la parte inferior derecha completa ese discurso. Isabel II aparece, sin embargo, rígida y envarada, y su expresión tiene la distancia apropiada para mantener la majestad real.

³⁶ Son documentos del Archivo Bernardo López. Véase José Luis Díez, *Vicente López, op. cit.*, t. II, n.º 367.

³⁷ Gállego, *op. cit.*, pág. 169.

³⁸ Gállego, *op. cit.*, pág. 176.

³⁹ Gállego, *op. cit.*, pág. 183.

Más fría y distante es la expresión que muestra en el retrato que le hizo Benito Soriano Murillo en 1864³⁹. Es una obra imponente, a cuyo efecto contribuye poderosamente el punto de vista un tanto bajo desde el que está tomada la imagen y la contundente falda de la reina. Se trata de un retrato de aparato, que se ajusta a tradiciones antiguas que entonces ya estaban siendo renovadas por artistas como Franz Xaver Winterhalter y que está repleto de alusiones a la realeza que hacía tiempo se habían convertido en tópicos. En este paseo por las efigies reales ya nos hemos encontrado con coronas, bandas, cruces y cetros, así como con tronos, cortinas y columnas. Pero a esto, Benito Soriano añade un curioso juego heráldico. Torres y leones, símbolos de los reinos de Castilla y León, adornan el vistoso traje de la reina o la tela encarnada del fondo; y la presencia del león se multiplica también mediante el animal de bronce que aparece junto a la soberana. Al fondo, como nota anecdótica, asoma un guarda real entre dos columnas. Esa presencia de la heráldica antigua hace que, en cierto sentido, el cuadro tenga un aire de familia con la llamada «pintura de historia» que por entonces estaba tan en boga.

⁴⁰ Pilar de Miguel, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1983, pág. 51.

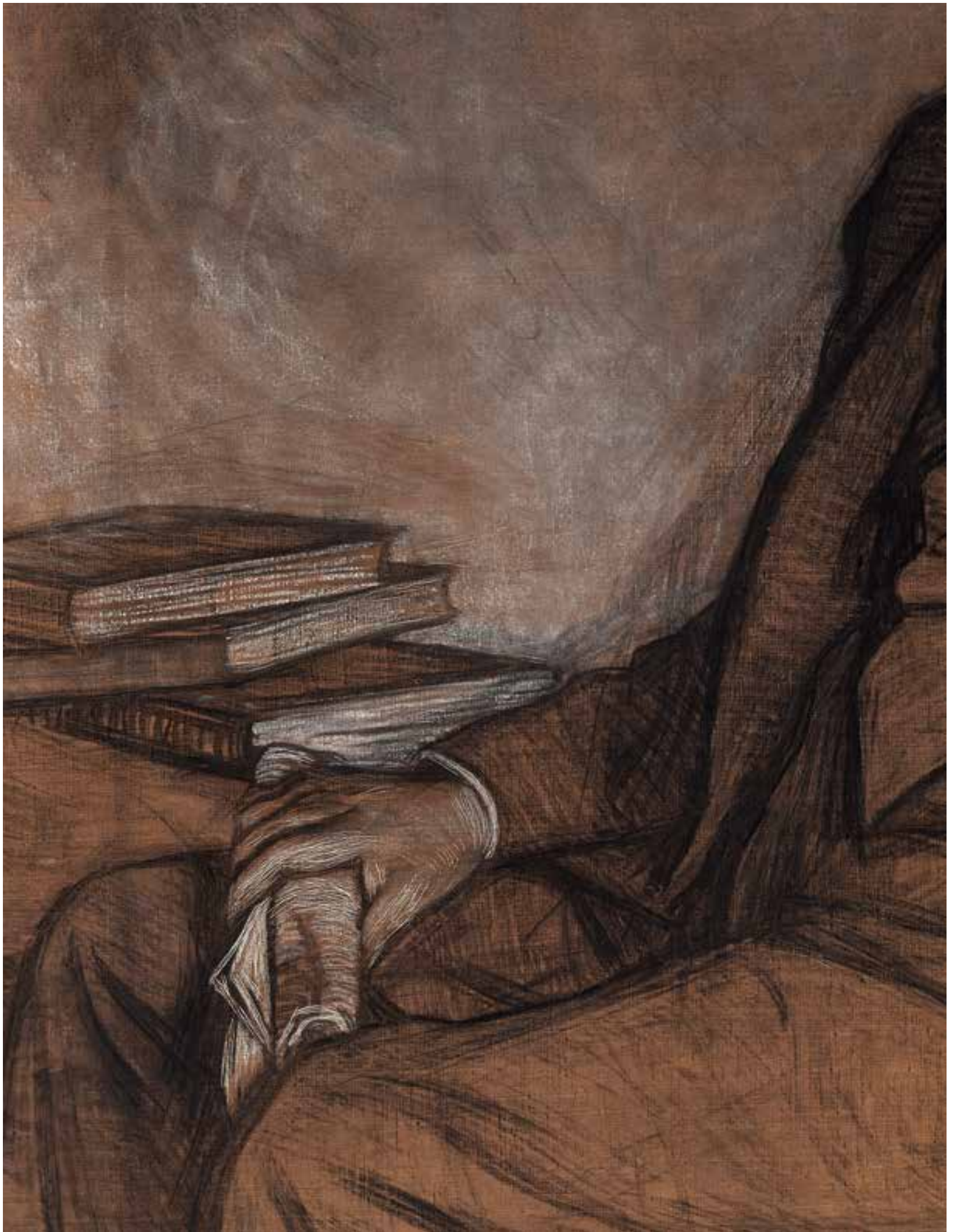
El retrato del efímero rey Amadeo I de Saboya está fechado siete años después. Es una obra de bastante calidad, realizada por Carlos Luis de Ribera, que nació en el mismo año y la misma ciudad que Federico de Madrazo y que, como este, cultivó con asiduidad el retrato. En esta obra se muestra como un pintor solvente, que sabe llevar a buen puerto el encargo que se le hizo⁴⁰. Pero no hay ninguna sorpresa, todo responde a lo esperable: el personaje de pie, con espada, toisón, banda y cruz de Carlos III, apoyando su mano derecha sobre una mesa en la que aparece una corona real. Tras él, el trono. Es curiosa la decoración de la columna del último término, a la que está adosada una escultura que representa a Minerva, ocasional acompañante en retratos de hombres de Estado.

En realidad, apenas existían temas pictóricos en el siglo XIX que propiciaran tan poco la experimentación y las novedades como el retrato de Estado; y más si, como era el caso, estaban destinados a instituciones de carácter oficial, en las que lo primero que se buscaba era el decoro y la ortodoxia iconográfica. Era un género, además, cuyas leyes ya estaban codificadas desde hacía mucho tiempo, en lo que se refiere a gestos, posturas y símbolos; las variaciones que podían existir tenían relación con la combinación de todos ellos o con la evolución del vestuario y de la ambientación. Es muy curioso, por ejemplo, hacer abstracción de los trajes y comparar el retrato de Amadeo con el de *Carlos V con un perro*, de Tiziano, en el Museo del Prado. La disposición de los brazos y las piernas es parecida, como también lo es la manera en que están plantados en el suelo e incluso la expresión.

⁴¹ Gállego, *op. cit.*, pág.182

El Banco debió de quedar satisfecho con ese retrato, pues once años después encargó al mismo pintor el del nuevo rey, Alfonso XII⁴¹. Son obras con dimensiones muy similares y en las que abundan los parecidos: ambos personajes visten el mismo traje y llevan igualmente una espada y la banda y cruces de las mismas órdenes. También tienen cerca de sí una corona y el trono. Pero algo ha cambiado: al fondo, un busto que parece representar a Isabel II y una estatua de un león afirman que, a diferencia de su antecesor, este rey era continuador de una línea dinástica secularmente relacionada con el trono español.

Un león es precisamente el pie de una rica mesa sobre la que se encuentra su hijo, el futuro Alfonso XIII, en un retrato que se le hizo cuando todavía era un niño de muy corta edad. Lo sostiene su madre, María Cristina, que era por entonces regente y aparece



⁴² Gállego, *op. cit.*, págs. 184-185.

vistiendo ropas de viuda. El niño tiene en la mano una rama de olivo, atributo bien conocido de la paz y, cerca de él, también sobre la mesa, se halla un cojín con el cetro y la corona. Es una obra de Manuel Yus realizada en 1887, cuando el niño apenas tenía un año⁴². Son curiosas las referencias de carácter histórico-artístico: la mesa es la misma que aparece en los retratos de Carlos II, realizados por Juan Carreño de Miranda, y tiene una clara connotación heráldica. El espejo es otro de los motivos que aparecen en esos cuadros de Carreño.

Este es un retrato muy claro en su contenido: la regente, que hace gala (como Mariana de Austria) de su condición de viuda, nos muestra a su hijo, destinado a convertirse en rey al alcanzar la mayoría de edad asentado junto a las insignias de su dignidad, entre las que no falta un león con evidente significado heráldico.

Una vez que Alfonso XIII llegó a su mayoría, el Banco de España necesitaba un retrato que presidiera la Sala de Juntas Generales de su flamante y nuevo edificio. Para ello recurrió, como era ya costumbre, a uno de los mejores retratistas que trabajaban entonces en Madrid: José de Villegas, a quien en una fecha indeterminada de principios del verano de 1902 se le remitió una carta del tenor siguiente:

Deseoso este Banco de poseer un retrato de S. M. el rey de cuerpo entero y tamaño natural para el estrado del salón de Juntas Generales pena que se digne usted aceptar el encargo de pintarlo teniendo en cuenta que habrá de estar terminado para enero de 1903 y que las dimensiones del lienzo que ocupa ahora el lugar de que se trata son aproximadamente de 2,25 x 1,50 m. Por mi parte recordando sus atenciones me atrevería a rogarle a usted que no desatendiera esta súplica, aunque para acceder a ella hayan de sufrir alguna espera otras obras de su maravilloso pincel⁴³.

⁴³ A.H.B.E., Leg. 171.

Villegas, que por entonces era director del Museo del Prado, aceptó, y a finales de diciembre anunciaba que el día 29 de ese mes llevaría el retrato al Banco. Esta es una obra muy efectista, que se aparta bastante de la tónica general de los retratos reales del siglo XIX que guarda la institución, y que está construida con la técnica brillante, segura y atractiva que tanta fama proporcionó en vida a su autor. El rey aparece en un plano muy próximo, de pie, delante de un trono que apenas se ve, destacándose sobre un fondo oscuro y ocupando gran parte de la superficie pictórica. Todavía hace más imponente su figura el manto que lo cubre, que es el propio de la orden de Carlos III y que se resuelve como una espléndida superficie azul jalonada de estrellas de plata y de un ancho ribete también de plata en el borde. Varios collares de oro aumentan la vistosidad del conjunto. Como decimos, Villegas se aparta de la tradición inmediatamente anterior, pero eso no quiere decir que este tipo de representaciones no tengan precedentes en la historia de la pintura española. En realidad, los mantos de las órdenes han hecho acto de presencia en la retratística cortesana desde finales de la Edad Media y es un motivo que si no frecuente, al menos es recurrente. Una imagen como esta, en la que el motivo principal es el manto del rey y su rostro, tiene precedentes, por ejemplo, en el prodigioso retrato de Carlos II con el manto del Toisón de Oro pintado por Carreño (Colección Harrach, Rohrau, Austria).

El de Villegas es un cuadro en el que se quiere mostrar de manera muy imponente la majestad real; y ocurre lo mismo que con el retrato de Carreño: son magníficos ejercicios pictóricos, pero existe en ellos un elemento paradójico. En el caso de Carlos II, el aspecto

enfermizo del retratado contradice el lujo, esplendor y potencia del vestido y su entorno. En lo que se refiere a Alfonso XIII, los tiempos en los que el monarca controlaba de manera absoluta los destinos del país habían pasado ya, y el juego político se había hecho mucho más complicado e involucraba a muchos otros sectores sociales. Sin embargo, el retrato tuvo bastante repercusión pública, pues el propio artista se encargó de difundirlo a través de la prensa ilustrada⁴⁴.

En este sentido, están mucho más ajustados a la realidad histórica los dos últimos retratos reales que han ingresado en el Banco de España: los que realizó Carmen Laffón teniendo como modelos a Juan Carlos I y Sofía, en los que el aparato retórico se ha reducido al máximo. Esto no quiere decir, sin embargo, que sean retratos asépticos que no tratan de transmitir una idea. Por el contrario, esa desnudez tiene en sí misma tanto más valor cuanto que afecta a un tipo de cuadros que tradicionalmente han estado cargados de elementos retóricos.

El estudio de los retratos de los directores y gobernadores del Banco nos ofrece una situación parecida a la de los retratos reales. Son obras formales, destinadas todas al mismo fin, que se integran en series y cuyos autores conocen por lo general bien sus precedentes y su destino. Igualmente, existen importantes diferencias de calidad. Hay dos grupos claramente diferenciados, además de varias obras de carácter aislado. El primero está compuesto por las efigies de los primeros directores del Banco de San Carlos, que ya hemos mencionado repetidas veces. Son pinturas con las que la colección iconográfica del Banco alcanzó sus cotas más altas de calidad, pues cinco de ellas están realizadas por Goya. Dejando aparte las excepciones que constituyen los retratos de Cabarrús (inusual también porque era director honorario) y Altamira, todos los demás representan a los directores de algo más de medio cuerpo, destacándose sobre un fondo oscuro, en algún caso portando un bastón y luciendo las insignias honoríficas de las que se habían hecho acreedores. Una pequeña alteración de esta norma aparece en el retrato del marqués de Matallana, atribuido a Pietro Melchiorre Ferrari, en el que el personaje se encuentra acompañado por una estatua de Minerva.

Habría que esperar a las últimas décadas del siglo XIX para ver nacer otra galería de retratos, que ha tenido continuidad hasta nuestros días y que permite conocer la fisonomía de todos aquellos que han sido gobernadores del Banco desde 1849 hasta la actualidad. Pero antes de referirnos a la decisión formal de 1881 de llevar a cabo esa nueva galería de retratos hay que citar dos pinturas de gran calidad que representan a sendos gobernadores del Banco de España. La más antigua data de 1852 y es obra importante de José Gutiérrez de la Vega⁴⁵. Su modelo es Ramón de Santillán, que como ministro de Hacienda fue artífice de la fusión del Banco de San Fernando con el de Isabel II en 1847. Posteriormente, entre 1849 y 1863, llegó a ser gobernador del nuevo banco bajo sus dos denominaciones consecutivas: Banco Español de San Fernando y Banco de España. Ha sido un personaje importante de la historia de la institución y la presencia de este retrato singular en la colección no deja de ser una muestra de ello. Su composición es similar a la de muchos retratos oficiales de la época, en los que si bien no faltan referencias explícitas al rango (traje oficial, banda y cruces, el bastón que ya aparece en los retratos de Goya), la pose es más bien relajada y un tanto informal. La obra es de una gran calidad, tanto en lo que se refiere a su composición y a la descripción de los vestidos y los elementos de ambiente como al estudio de los rasgos (rostro y manos) del retratado. Sin duda debe algo al conocimiento del retrato de Fernando VII de Vicente López.

⁴⁴ *Blanco y Negro* (17-1-1903). Véase Ángel Castro Martín, «José Villegas: vida y obra», en *José Villegas (1844-1921)* (cat. exp.). Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, 2001, pág. 82.

⁴⁵ Ana María Arias de Cossío, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán, 1978, n.º 119.

⁴⁶ Carlos González López, *Federico de Madrazo y Küntz*. Barcelona: Subirana, 1981, n.º 616.

Pero a su vez, el cuadro de Gutiérrez de la Vega sirvió de inspiración al retrato de Pedro Salaverría, por Federico de Madrazo⁴⁶. Sus dimensiones son muy parecidas y ambos personajes se muestran de forma semejante: sentados junto a una mesa, donde apoyan uno de sus brazos. También tienen en común su excelente calidad, hasta el punto de que Salaverría se cuenta entre las obras importantes de un retratista tan seguro y tan dueño de sus recursos técnicos como lo era Madrazo.

La galería de gobernadores que se sistematizó a partir de 1881 empezó teniendo un carácter muy uniforme. Las obras de Rafael Benjumea, Manuel Ojeda, José Moreno Carbonero, Vicente Palmaroli, Dióscoro Teófilo de la Puebla o Rafael Hidalgo de Caviedes nos muestran a personajes vestidos de calle o de uniforme, en ocasiones de pie y de tres cuartos y a veces sentados, en algunos casos con insignias de carácter honorífico y ambientados en lugares indeterminados. Alguno lleva un papel o sostiene un libro, pero la mayoría no hace otra cosa más que posar para el pintor. No faltan pequeñas variaciones, como el retrato de Amós Salvador, realizado por José Pinazo, que aparece sentado a una mesa sosteniendo unos papeles y dejando ver al fondo la fachada de un templo. De hecho, a partir de las primeras décadas de siglo cambia el tono de algunos de estos retratos hacia una dirección, además, muy significativa: se insiste en el entorno laboral, con lo que se convierten así en imágenes más «profesionalizadas», que no son solo expresión de un cargo, sino también de una actividad. Los libros y las mesas se hacen corrientes, como ocurre con las efigies de Luis Sedó, José Maestre, Salvador Bermúdez o Julio Carabias, que parecen haber sido sorprendidos durante un alto en su importante trabajo. Otros gobernadores contemporáneos, como Federico Carlos Bas, a quien retrató Elías Salaverría, están más cercanos a la tradición de finales del siglo XIX. No faltan obras importantes desde el punto de vista de su calidad artística, como la efigie de Alejandro Fernández de Araoz, que es un magnífico ejemplo de la facilidad de Ignacio Zuloaga para construir retratos elegantes, que durante mucho tiempo conquistaron el favor unánime de sus modelos.

Nada mejor para cerrar este rápido recorrido a la galería de retratos del Banco de España, que es una de las joyas de sus colecciones y la parte de la misma más coherente y más profundamente incardinada en la historia de la institución, que aludir al retrato de José Ramón Álvarez-Rendueles por Isabel Quintanilla. El lugar donde se encuentra representado el personaje es la sala que custodia la colección de Goya y que constituye, por razones obvias, no solo el espacio del edificio más rico desde el punto de vista patrimonial, sino también el más densamente cargado de connotaciones históricas, pues son esos personajes que retrató el aragonés los primeros padres de la fecunda historia que ha dado como resultado el Banco actual.

NOTAS A LA CATALOGACIÓN

El VOLUMEN 1 reúne cuatro capítulos. El primero corresponde a la galería de retratos institucionales del Banco de España, realizados en el período comprendido entre los siglos XVIII y XXI. Este conjunto de obras se inicia, por su singularidad y por el papel fundacional que tienen en la colección, con las pinturas de Francisco de Goya dispuestas de forma conjunta. A continuación, se presentan los retratos de directores, gobernadores o personalidades ligadas a la historia de la institución atendiendo a un criterio cronológico de fecha de ejecución de la obra y a su período de mandato o vinculación con la institución. Las efigies reales se han ordenado, asimismo, por fecha de realización del retrato, situándose tras la galería de gobernadores. El siguiente capítulo, tras el conjunto de retratos, recoge las obras de pintura y escultura de la colección, desde el siglo XV hasta el siglo XVIII, y siguen un orden alfabético de autores, dejando para el final las obras anónimas. Las dos siguientes secciones, que cronológicamente corresponden al siglo XIX y primera mitad de siglo XX, respectivamente, se han organizado también por orden alfabético. No obstante, el capítulo relativo a las obras producidas entre 1900 y 1950 acoge ciertas excepciones nacidas del hecho de que los lenguajes artísticos no cambian de manera precisa con el paso de un siglo a otro. De esta manera, aparecen algunas piezas realizadas con posterioridad a 1950, bien debido a que su lenguaje se entronca con los discursos de la primera mitad de siglo, como por ejemplo el caso de las obras de Daniel Vázquez Díaz fechadas en 1952 o 1955, o bien porque la colección posee varias obras de un artista, como sucede con Benjamín Palencia, pintor cuya producción se inició en la primera mitad del siglo y se alarga hasta los años setenta.

Todas las obras reproducidas van acompañadas por una ficha técnica o catalográfica que contiene la siguiente información: autor, título y datación de la obra; técnica y medidas; número de catalogación; ubicación y contenido de inscripciones, firmas y etiquetas; procedencia y año de adquisición por parte del Banco de España o de sus predecesores, en cuyo caso se especifica expresamente; exposiciones en las que ha participado la obra; referencias bibliográficas; y observaciones con diversos datos de relevancia. Las imágenes se acompañan de un comentario crítico firmado por las iniciales del autor. Asimismo, las biografías de los artistas y de los personajes retratados van firmadas con las iniciales de los especialistas que las han elaborado. La relación de los autores de los comentarios y biografías, junto con una reseña curricular, aparece en las páginas 630-631 de este volumen.

A continuación, se detalla el contenido, función y criterios con los que se ha elaborado cada uno de los apartados de las fichas técnicas para una mejor comprensión de los datos ofrecidos.

AUTOR

En cada obra se especifica el nombre del autor, siempre que esté reconocido. En los casos en los que se desconoce el dato, la obra viene firmada como «Anónimo». Cuando no es posible confirmar la autoría de la obra pero hay fundamentos para atribuirle a un determinado artista, se especifica el nombre y, entre paréntesis, «(Atribuido)». En los casos en que la pieza es obra del taller del artista, también queda reflejado entre paréntesis, así como cuando se trata de una copia. Junto al nombre del artista se especifica el lugar y fechas de nacimiento y, en su caso, de defunción. Cuando se desconoce esta información aparecen signos de interrogación. Al final de este volumen figura una biografía curricular de los artistas con referencias bibliográficas de relevancia.

TÍTULO

Se especifica el título original de la obra dado por el artista, conservando el idioma original, siempre que se conoce el dato y ha sido confirmado. En muchos casos, el título figura en inscripción en el reverso de la obra. En otros casos, el título ofrecido es fruto de un trabajo de documentación e investigación por parte de los especialistas.

FECHA

Junto al título, se especifica la fecha de realización de la obra que, en muchos casos, ofrece el autor o está reflejada en inscripciones. Cuando no se conoce con exactitud el dato, la fecha o intervalo de fechas vienen precedidas por la abreviatura latina c. (circa o hacia).

TÉCNICA

Se especifican tanto los materiales empleados para la realización de la obra como su soporte.

MEDIDAS

Tras la técnica, se ofrecen las dimensiones de la obra sin marco o pedestal en centímetros, primero la altura, luego el ancho y, por último, la profundidad en el caso de esculturas u obras tridimensionales.

NÚMERO DE CATÁLOGO

Es la referencia de la obra de los archivos del Banco, que permite el registro y localización de la obra. Figura con la abreviatura «Cat.» seguida de una letra que remite al género de la obra —P de pintura, E de escultura, D de dibujo y F de fotografía—, y una secuencia numérica separada por guion bajo. Por ejemplo: Cat. P_621.

FIRMAS, INSCRIPCIONES Y ETIQUETAS

Se especifica la ubicación de la firma manuscrita, que puede estar tanto en el anverso como en el reverso de la obra, y la transcripción exacta entrecomillada de las inscripciones manuscritas y/o mecanografiadas en etiquetas, respetando en todos los casos la ortografía original.

FECHA DE ADQUISICIÓN

Se aporta el año en que fue adquirida la pieza. Todas son adquisiciones por parte del Banco de España excepto las obras en las que se especifica que fueron adquiridas por alguno de sus predecesores —Banco de San Carlos, Banco de San Fernando, Banco de Isabel II—. Asimismo, se detalla si se trata de un encargo al artista, con su correspondiente fecha.

PROCEDENCIA

Respecto a la procedencia, se mencionan las colecciones o propietarios a los que ha pertenecido la obra antes de formar parte de la Colección Banco de España.

OBSERVACIONES

En este apartado se detallan otros datos de relevancia que pueden aportar información suplementaria y significativa sobre la obra, como por ejemplo si existen distintas copias, si la obra se conoce por otros títulos o información histórica sobre la procedencia o adquisición de la pieza.

EXPOSICIONES

Por orden cronológico se enumeran las exposiciones individuales o colectivas en las que la obra ha estado presente con el título de la exposición, la institución o entidad promotora, el lugar y la fecha de la muestra.

BIBLIOGRAFÍA

Cada ficha recoge las referencias bibliográficas de interés sobre la obra y los catálogos en los que se ha reproducido, indicándose autor o autores, título, editorial, lugar y año de edición.

RETRATOS INSTITUCIONALES SIGLOS XVIII-XXI

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES
PIETRO MELCHIORRE FERRARI
FRANCISCO FOLCH DE CARDONA
AGUSTÍN ESTEVE Y MARQUÉS
BARTOLOMÉ MAURA Y MONTANER
ANTONIO MARÍA ESQUIVEL Y SUÁREZ DE URBINA
VICENTE LÓPEZ PORTAÑA
JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA Y BOCANEGRA
RAFAEL DÍAZ DE BENJUMEA
JOSÉ RAMILL Y MUÑOZ
FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ
MARCOS HIRÁLDEZ DE ACOSTA
DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA Y TOLÍN
MANUEL OJEDA Y SILES
J. MAS
JOSÉ MORENO CARBONERO
MAXIMINO PEÑA MUÑOZ
VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ
LUIS ÁLVAREZ CATALÁ
RAFAEL HIDALGO DE CAVIEDES
SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS
FRANCISCO BELDA Y PÉREZ DE NUEROS
MARCELIANO SANTA MARÍA SEDANO
JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA
RICARDO VILLODAS Y DE LA TORRE
ANTONIO DE LA TORRE Y LÓPEZ
FRANCISCO MAURA Y MONTANER
RICARDO DE MADRAZO Y GARRETA
JUAN ANTONIO BENLLIURE GIL
LUIS MENÉNDEZ PIDAL
JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO
MARIANO OLIVER AZNAR
JOSÉ PINAZO
VICENTE BORRÁS Y ABELLÁ
JOSÉ LLASERA
DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ
FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR
ELÍAS SALAVERRÍA INCHAURRANDIETA
EUGENIO HERMOSO MARTÍNEZ
JULIO MOISÉS FERNÁNDEZ DE VILLASANTE

JUAN JOSÉ GÁRATE
LUCIO RIVAS
IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA
JESÚS OLASAGASTI
BERNARDO SIMONET CASTRO
GENARO LAHUERTA
NAZARIO MONTERO MADRAZO
LUIS MOSQUERA GÓMEZ
ENRIQUE SEGURA
RICARDO MACARRÓN
CONSUELO DE LA CUADRA
ISABEL QUINTANILLA
CARMEN LAFFÓN
HERNÁN CORTÉS
JUAN MORENO AGUADO
JUAN PASCUAL DE MENA
MARIANO SALVADOR MAELLA
ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ
LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS
BERNARDO LÓPEZ PIQUER
BENITO SORIANO MURILLO
CARLOS LUIS DE RIBERA Y FIEVE
JOSÉ MARÍA ROMERO Y LÓPEZ
MANUEL YUS Y COLAS
ASTERIO MAÑANÓS

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, Francia, 1828)

**José Moñino y Redondo,
conde de Floridablanca**

1783

Óleo sobre lienzo,
260 x 166 cm

Cat. P_324

Fdo.: «† // Señor // Fran^{co} Goya»
[Papel del suelo, anverso]Inscripciones: «Al... Conde (?) // Florida
Blanca // Ministro (?)»; en la parte superior
e inferior del plano apoyado en la mesa:
«PLANO DEL // CANAL DE ARAGON // AL
EXCMO SEÑO[R] // FLORIDABLANCA //
Año 1783» [Cartela con inscripción sobre
la alfombra, anverso]Etiqueta al dorso de la Junta de Incautación:
«N. 424. Juana Cruz Muñoz, n. 1»

Adquirida en 1986

Procedencia: marquesa de Martorell y
Pontejos; por herencia al conde de Miraflores
y marqués de Villanueva de Valdueza; y
adquirida al Banco de Urquijo, a su disolución.

EL RETRATO de José Moñino y Redondo (Murcia, 1728 - Sevilla, 1808) se ha fechado en 1783, un año después de la fundación del Banco de San Carlos y con un destino diferente pero todavía ignorado. La procedencia lo sitúa en los herederos de la familia del hermano del conde, ya que él no los tuvo directos, por lo que pudo haber sido un encargo privado y para su propia residencia. Tal vez por ello se trasluce un cierto secretismo en la carta de Goya a su amigo de Zaragoza, Martín Zapater, del 22 de enero de 1783, en que le da cuenta de la petición reservada del conde, que algún motivo debía de tener para no querer que se supiera el encargo de un retrato:

Aunque me a encargado el Conde Floridablanca que no diga nada, lo sabe mi muger y quiero que tu lo sepas solo; y es que le he de acer su retrato, cosa que me puede baler mucho. A este señor le debo tanto que esta tarde me he estado con su señoría dos oras después que a comido, que a benido a comer a Madrid./ Esto no pienses que ni me he acordado en solicitarlo. Te dire a su tienpo lo que aya. No lo digas [...].

Floridablanca, a quien Carlos III había ennoblecido con el título de conde en 1773, era desde 1776 primer secretario de Estado; fue figura decisiva en la valoración y éxito de Goya en esos primeros años de su asentamiento en la corte. El ministro le había favorecido ya en 1781 con el encargo de uno de los grandes cuadros de altar para el proyecto del monarca, la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid, y por orden suya se había enviado allí en 1780 el *Cristo en la Cruz* (Museo del Prado, Madrid), que Goya había presentado a la Real Academia de San Fernando y por el que fue elegido miembro de número de esta. No iba a ser la última vez que el conde apoyara al artista, porque también en 1783 pudo haberle introducido ante el infante don Luis de Borbón, hermano del rey, para pintar los retratos de toda su familia. En 1784, aunque también se ha supuesto de fecha anterior, Goya retrató a Floridablanca en relación al Banco de San Carlos (Museo del Prado, Madrid), al llevar el conde en la mano la



Memoria p^a. la formación del Banco nacional de Sn. Carlos, que Cabarrús había escrito en 1782.

El gran retrato de Floridablanca fue el primero de carácter áulico de Goya, y en él supo utilizar con maestría todos los elementos alegóricos propios del género. El ministro aparece en el centro, bajo la presidencia de Carlos III, cuyo retrato oval cuelga al fondo con esa sugestiva idea del cuadro dentro del cuadro de larga tradición europea. El monarca viste armadura, que revela los tiempos aún revueltos del apoyo a la independencia de los Estados Unidos y de la guerra contra Inglaterra, de la recuperación de Florida en 1782 y de la toma de Menorca en 1783; y luce las órdenes del Santo Espíritu y de la instaurada por él mismo, la de la Inmaculada, así como el Toisón de Oro. Por ello todo lo que sucede en la escena está sancionado por el poder y la voluntad del monarca, a pesar de que entre las varias explicaciones del cuadro alguna insista en una idea propia de la historiografía de principios del siglo XX, que quiso ver a Goya, errónea y repetidamente, como crítico con el poder del rey y de sus ministros. La escena, además, refleja un equilibrio y grandeza que realzan la imagen del ministro. Vestido de rojo, ostenta la banda e insignia de la orden de Carlos III; el Toisón de Oro no se le concedió hasta 1791, y su serenidad, brillantez y fortaleza constituyen el eje perfecto de la misma. Como en una balanza, Goya ha situado a un lado del ministro las obras públicas que impulsó —como el Canal Imperial de Aragón— y que constituyeron la política más avanzada técnicamente y la más beneficiosa de su gestión. A la izquierda, el apoyo esencial de Floridablanca a las artes está encarnado en la figura de Goya, que le presenta para su aprobación un lienzo de dimensiones pequeñas, como eran los bocetos de nuevos proyectos decorativos. Al Canal Imperial alude el mapa a sus pies, apoyado en la mesa de trabajo, o los que están sobre esta, tal vez con otros proyectos, como los pasos abiertos para facilitar las comunicaciones en Despeñaperros, Sierra Morena, Guadarrama, Navacerrada y Somosierra, en los que se dispone a trabajar su responsable, que sostiene en la mano un compás para medir distancias. A pesar de ello, se le identificó con todos los arquitectos de la

corte: Sabatini, Ventura Rodríguez o Villanueva, si bien la propuesta más coherente fue la de que fuera el ingeniero hidráulico murciano Julián Sánchez Bort, que desde 1775 trabajaba, propuesto por Pignatelli, en la proyección y construcción del Canal Imperial. A Goya, como artista, le justifica el famoso libro teórico de Antonio Acisclo Palomino sobre la pintura, que Floridablanca proyectaba reeditar. Está junto al mapa del Canal y una estampa, todo a los pies del ministro y sobre la rica alfombra roja, no tirado en el suelo como se ha expuesto en alguna de las explicaciones. Son por ello, visualmente y como se utilizaba en la pintura clásica, la base firme de lo que sucede en el plano superior y los elementos en que se asientan las ideas y acciones del ministro. El gran reloj dorado marca una hora exacta, las diez y media de la mañana. Carlos III comenzaba su trabajo a las ocho en punto, con audiencias generales, pero recibía a sus ministros a partir de las once, por lo que a las diez y media Floridablanca con sus asuntos ya concluidos se preparaba sin duda para ir a despachar con el rey. En ese sentido apunta también el sobre a sus pies, como uno de los numerosos memoriales y peticiones que recibía a diario en sus audiencias, que aquí está abierto y ya leído. Por otra parte, el reloj sobre la mesa, que refleja el orden en el trabajo y la actividad incesante, está decorado con una bella figura del anciano Tiempo, sentado y levantando en su mano derecha un reloj de arena que une el tiempo pasado, histórico, con el tiempo presente y moderno de la Ilustración. Por último, el ministro sostiene en su mano derecha unas lentes, signo de posición elevada y de aficiones intelectuales, así como de visión aguda de las cosas, que se pone de manifiesto también en la mirada clara de esos ojos grises y penetrantes de Floridablanca.

EXP.: «Goya 1900», Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid, 1900); «Pinturas de Goya. Primer centenario de la muerte del artista», Museo del Prado (Madrid, 1928); «Autorretratos de pintores españoles. 1800-1843», Museo de Arte Moderno (Madrid, 1943); «Exposición conmemorativa del centenario de Goya», Palacio de Oriente (Madrid, 1946); «Goya», Palacio de Carlos V (Granada, 1955); «Francisco de Goya», IV Centenario de la Capitalidad, Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1961); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Goya y la Constitución de 1812», Ayuntamiento de Madrid (Madrid, 1982-1983); «Goya en las colecciones madrileñas», Casón del Buen Retiro (Madrid, 1983); «Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates», Museum voor Schone Kunsten, Europalia 85 (Gante, Bélgica, 1985-1986); «La pintura en tiempos de Carlos III, el rey alcalde», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1988); «Goya y el espíritu de la Ilustración», Museum of Fine Arts, Metropolitan Museum of Art, Museo del Prado (Boston, Nueva York, Madrid, 1988-1989); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «Jovellanos, ministro de gracia y justicia», Centro Cultural, Fundación "la Caixa" (Gijón, 1998); «Mehr Licht», Städtisches Kunstinstitut (Fráncfort, Alemania, 1999); «Aragón, de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros en Zaragoza», Palacio de la Aljafería (Zaragoza, 2002); «Aragón, de Reino a Comunidad», Palacio de la Aljafería (Zaragoza, 2002-2003); «Goya and His Time», Royal Academy of Arts (Londres, 2006); «Citizens and Kings, Portraiture in the Age of David and Goya 1770-1830», Royal Academy Arts (Londres, 2007); «Goya. The Portraits», National Gallery (Londres, 2015-2016).

BIBL.: Francisco Zapater, *Goya. Noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1868; Laurent Matheron, *Goya*. Madrid: Biblioteca Universal, 1890; Conde de la Viñaza, *Goya. Su tiempo, su vida, su obra*. Madrid: Tip. De Manuel G. Hernández, 1887; VV. AA., *Goya 1900*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1900; Elías Tormo y Monzó, *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1902; Valerian von Loga, *Francisco de Goya*. Berlín: Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1903; Aureliano de Beruete y Moret, *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass, 1916; Augustus Mayer, *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor, 1925; *Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1928; Joaquín Ezquerro del Bayo, «Iconografía de Goya», *Arte Español* (Madrid), n.º 9 (1928); VV. AA., *Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de Goya*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1946; Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947; José López-Rey, *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1947; Xavier Desparmet Fitz-Gerald, *L'œuvre peint de Goya*. París: F. De Nobele, 1950; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*. Madrid: Peninsular, 1951; Enrique Lafuente Ferrari, *Goya*. Granada: Blass, 1955; Folke Nordström, «Goya's state Portrait of the Count of Floridablanca», *Art Review* (Estocolmo), XXXI (1962), n.ºs 3-4; Edith Helman, «Trasmundo de Goya», *Revista de Occidente* (Madrid), (1963); Nigel Glendinning, «Goya's Portrait of Andrés del Peral», *Apollo* (Londres), LXXXIX (1969); Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du livre, 1970; José Gudiol Ricart, *Goya. Biografía, estudio analítico de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa, 1970; Nigel Glendinning, «Goya and England in the Nineteenth Century», *Burlington Magazine* (Londres), (1974); Pierre Gassier y Juliette Wilson, *Goya*. Barcelona: Juventud, 1974; Rita de Angelis, *L'Opera Pittorica Completa di Goya*. Milán: Rizzoli, 1974; Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*. Londres, New Haven: Yale University Press, 1977; Xavier de Salas, *Guía de Goya en Madrid*. Madrid: Ediciones Orgaz, 1979; Fred Licht, *Goya, the Origins of the Modern Temper in Art*. Londres: Palgrave Macmillan, 1980; Federico Torralba, *Conversaciones sobre Goya y el arte contemporáneo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981; José Camón Aznar, *Francisco de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros, 1981; Ángel Canellas López, *Diplomatario de Goya*. Zaragoza, 1981; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Mercedes Águeda y Xavier de Salas, *Cartas de Goya a Martín Zapater*. Madrid: Turner, 1982; Matías Díaz Padrón, «La pintura de los siglos XVI-XVII y XVIII», en *Colección Banco de Urquijo*. Madrid: Fundación Banco Urquijo, 1982; VV. AA., *Catálogo de la exposición*

Goya en las colecciones madrileñas. Madrid: Museo del Prado, 1983; VV. AA., *Goya*. Bruselas: Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Conde de Floridablanca», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Boston, Nueva York, Madrid: Museum of Fine Arts, Metropolitan Museum of Art, Museo del Prado, 1988-1989; Alfonso E. Pérez Sánchez y Eleanor A. Sayre, *Goya y el nacimiento del liberalismo*. Madrid, Boston, Nueva York: Museo del Prado, Metropolitan Museum, Museum of Fine Arts, 1988-1989; Julián Gállego, *Los autorretratos de Goya*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1990; Gonzalo Anes, *Jovellanos, ministro de gracia y Justicia*. Gijón: Fundación "la Caixa", Ministerio de Educación y Cultura, FMCE y UP, 1998; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; Norman Rosenthal, *Portraits in the Age of Revolution, 1760-1830*. Londres: Royal Academy of Arts, 2007; Xavier Bray (ed.), *Goya. The Portraits*. Londres, New Haven: National Gallery, Yale University Press, 2015; VV. AA., *Una corte para el rey. Carlos III y los sitios reales*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016.

M. M.

Miguel de Múzquiz y Goyeneche,
marqués de Villar de Ladrón
y conde de Gausa

c. 1783

Óleo sobre lienzo,
200 x 114 cm

Cat. P_542

Inscripciones: «Musquiz»
[Ángulo inferior izquierdo]

Adquirida en 1993

Procedencia: Colección Casa Torres

Observaciones: Goya realizó otro
retrato de tres cuartos de
Miguel de Múzquiz entre 1783 y 1785
que perteneció a José Lázaro Galdiano
hasta poco después de 1913.

GOYA, en carta a su amigo Martín Zapater del 22 de enero de 1785, le informaba de la muerte el día anterior de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa (Elbete, Navarra, 1719 - Madrid, 1785), que había sido ministro de Hacienda de Carlos III desde la caída de Esquilache en 1766. El conde de Fernán Núñez, en su biografía contemporánea de Carlos III, valoró su actuación financiera: «Si la España hubiera tenido la fortuna de conservar por más tiempo al ministro Múzquiz, que, con el señor conde de Floridablanca, trabaja de común acuerdo por el bien, esta Compañía [de Filipinas] y el Banco de San Carlos hubieran prosperado infinito y hubieran consolidado en el reino el espíritu de circulación y comercio...» (t. II, pág. 23). Hombre de gran sencillez y buen corazón, navarro de origen y procedente de la baja nobleza de comerciantes de su región, apasionado de la literatura clásica, lector de Tácito y que podía recordar de memoria la poesía de Virgilio y Ovidio, no era, sin embargo, considerado tan positivamente por los embajadores extranjeros en la corte. El embajador de Austria en 1767 decía que dirigía el

ministerio según los viejos usos y sin capacidad para reformar las cosas, y de la misma opinión fue su sucesor, el príncipe Lobkowitz, para quien Múzquiz «no parece que posea una especial inteligencia y sagacidad». El embajador francés Jean-François Bourgoing, autor del memorable *Tableau de l'Espagne Moderne*, publicado en 1797, lo consideraba «tímido y desconfiado, y enemigo de los cambios»; la desconfianza la subrayó también el conde de Cabarrús nada menos que en su *Elogio fúnebre*, leído en 1786. La existencia de una estampa del grabador Fernando Selma como frontispicio del *Elogio*, publicado ya en 1787, dos años después de la muerte del conde en 1785, ha hecho pensar que el retrato del Banco de España fuera póstumo y tardío, ya que la estampa lleva la inscripción «Goya dibujó» en lugar de «Goya pinxit» y existe un dibujo de mano del artista preparatorio para aquella. Sin embargo, el encargo de un retrato después de muerto, si bien existieron los de otros próceres, no era frecuente, mientras que hacerse retratar tras la obtención de honores por parte del rey era lo habitual. Múzquiz había recibido de Carlos III el título



de conde de Gausa en 1783 y al mismo tiempo la Gran Cruz de la orden de Carlos III, cuya banda y cruz ostenta aquí junto a la encomienda de caballero de Santiago que había obtenido en 1743. Los honores regios y el hecho de que el retrato sea desde el punto de vista técnico y de su estilo aún temprano en la obra de Goya indicarían que se pintó en 1783. Existen, por otra parte, dos copias contemporáneas en las que el conde aparece de medio cuerpo o de tres cuartos, en una de ellas con la casaca de tono azul claro, lo cual indica que el original fue retrato oficial para un sitio relevante, tal vez el Ministerio de Hacienda, con réplicas para otras instituciones o para su familia (la copia de la colección Lázaro, de tres cuartos, fue tal vez la que figuró en la testamentaria de su hija en 1808, valorada en un precio demasiado bajo, 1 000 reales, con relación a las obras de Goya). En esta se lee en el papel que Múzquiz lleva en la mano: «Al Ex.^{mo} Sr. Conde/ de Gausa cava/lloero gran cruz de la.../ Ex.^{mo} Sr...», de la cual aún quedan huellas de trazos borrados en el original del Banco. El dibujo de Goya, por otra parte, es distinto del cuadro al ser de medio cuerpo y tener algunas variantes significativas, como en los dobles del documento que porta en su mano, con un nuevo pliegue que lo alarga, con lo que ocupa ese ángulo decisivo del primer término de la composición estampada. Por otra parte, el dibujo tiene otro cambio esencial con respecto al cuadro, que indica que está hecho a partir de este y no después: el perfil claramente ampliado del hombro del conde a la derecha, que sirve en realidad para que la figura adquiera una posición más frontal, para una figura de medio cuerpo según una fórmula más propia de la estampa, y no como en el lienzo en que el personaje, de cuerpo entero, gira ligeramente hacia la derecha y aparece casi de medio perfil. Múzquiz conocía a Goya con anterioridad a 1783, ya que había firmado las facturas de cartones entregados por el artista entre 1775 y 1779 a la Fábrica de Tapices, por lo que pudo haberlo elegido él mismo para que ejecutara su retrato oficial o bien aconsejado por Floridablanca. Tanto el colorido del cuadro, de profundos tonos verdes o dorados, como en la mesa y el sillón, y lo marcado del suelo de baldosas de tonalidad

cálida, como los morados oscuros del traje sobre una oscura preparación rojiza, están muy cerca del primer retrato conocido de Goya, el de Antonio Veián y Monteagudo (Museo de Bellas Artes, Huesca), de 1782. Allí también la figura estaba sola en el espacio, con un ligero giro del cuerpo que le daba algo de movimiento, pero con un naturalismo menor que el del más sofisticado y complejo retrato de Floridablanca, en que Goya resolvió ya con mayor elegancia y naturalismo la figura central y las de sus acompañantes. Su pincelada fuerte y precisa revela la personalidad sólida y tranquila del conde, así como una cierta melancolía reflejada en la sutil inclinación de su cabeza. La factura del rostro, definido hasta en sus más mínimos detalles con precisión y tonalidades ajustadas, evidencia que lo pintó del natural, como en otros retratos que con seguridad realizó a partir del modelo y no tomado de un dibujo y de memoria. La confianza que producía Gausa en sus amigos, colaboradores y súbditos se capta además por el modo en que Goya ha situado los pies, bien plantados en el suelo, unidos el uno al otro por la pincelada blanca que define su forma y peso a la perfección. Los detalles de ejecución de los bordados de la casaca y chaleco o de las hebillas de plata de los zapatos, con una gran carga de materia pictórica, afirman la presencia de la figura en el espacio, fuertemente iluminada, mientras que algunas zonas, como en los brillos de la seda de la casaca, Goya revela esa maestría y rapidez de toque que será característica de su pintura más avanzada.

EXP.: «Realidad e imagen. Goya 1746-1828», Museo de Bellas Artes de Zaragoza (1996); «Goya y la corte ilustrada», Museo de Bellas Artes de Bilbao (2018).

BIBL.: Carlos Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*. Madrid: Librería de los Bibliófilos Fernando Fé, 1898; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du livre, 1970; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; Xavier Bray (ed.), *The Portraits*. Londres: National Gallery, 2015-2016; Manuela Mena, Gudrun Maurer y Virginia Albarrán, *Goya y la corte ilustrada*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.

M. M.

>

José de Toro-Zambrano y Ureta

1785

Óleo sobre lienzo,
112 x 68 cm

Cat. P_134

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1784

EL RETRATO de José de Toro-Zambrano y Ureta (Santiago de Chile, 1727 - Madrid, 1796) fue el primero pintado por Goya para el Banco de San Carlos, que siguió a las resoluciones de la Junta de Gobierno del 22 de diciembre de 1784 y del 30 del mismo mes y año, cuyas actas reflejan esa determinación:

[...] en virtud del último acuerdo de la referida junta general la Dirección ha determinado mandar hacer sus retratos (de sus tres directores) con el fin de adornar con ellos las salas de sus juntas, y de conservar la memoria de sus buenos servicios, a cuyo fin se les ofrecerá la alternativa de escoger el Pintor de su satisfacción o se enviará uno de parte del Banco, que ambos casos satisfará este coste.

El retrato de otro de los directores, Gregorio Joyes, parece que no se llegó a pintar, mientras que el marqués de Matallana, el tercero de los primeros directores del Banco y después embajador en Parma, eligió para el suyo, por encontrarse en Italia, al pintor Pietro Melchiorre Ferrari. Zambrano, quien vivía, como el artista, en la calle del Desengaño de Madrid, se decantó por Goya, si bien no se sabe si por decisión propia o aconsejado por Agustín Ceán Bermúdez, oficial de la teneduría de libros del Banco y después oficial mayor de la secretaría entre 1783 y 1791, que contaba con la confianza y amistad de Gaspar Melchor de Jovellanos, ambos admiradores del artista. Ceán Bermúdez debió de pagar de su bolsillo el retrato de Zambrano, porque el Banco

le reembolsó el dinero según consta en los registros de 1785: «Pagado a D.ⁿ Juan Agustín Ceán Bermúdez p.^r el coste y gastos del Retrato de D.ⁿ Josef del Toro... R.^{on} [reales de vellón] 2.328». Para esta serie de obras el Banco tuvo que elegir el formato, ya que fue el mismo para todos ellos con la figura de tres cuartos y las manos visibles. En la parte inferior, como en el retrato de Zambrano y en los otros dos que pintó Goya algo después, así como en el del marqués de Matallana, más complejo, hay una banda a modo de antepecho fingido de piedra tras el que aparece el retratado, posiblemente destinada a una inscripción con los nombres y títulos de los representados, lo que era habitual en este tipo de obras.

José de Toro-Zambrano fue uno de los tres primeros directores de la institución, nombrado en 1783 por su excelente trayectoria comercial y sus brillantes estrategias en la materia, sobre todo en las relaciones con América, donde consiguió el libre comercio de moneda entre Callao, en Perú, y Valparaíso, en Chile, así como las rutas de los barcos que hacían ahora escala en esta ciudad de su reino para traer a España productos de ese país. Su actividad en el Banco de San Carlos determinó en 1784 su nombramiento como ministro honorario del Consejo Real de la Junta de Comercio y Moneda, y el afecto de Zambrano por España hizo que en 1785 prestara a Madrid 740 000 reales de vellón para la adquisición de trigo, si bien este era uno de los negocios más lucrativos

de la época durante el período de escasez que siguió en toda Europa a la erupción en 1783 del volcán Laki en Islandia con las consiguientes olas de calor y de frío que destruyeron las cosechas. El rey le concedió en noviembre de 1785 la Gran Cruz de la orden de Carlos III; se sabe que Zambrano se había hecho una espectacular con más de trescientos brillantes y treinta y cuatro zafiros, todo montado en oro, que no luce aún en el retrato de Goya pero que pudo añadir más tarde, según muestran las primeras fotos del cuadro, removida en una restauración antigua.

Goya siguió en el retrato de Zambrano la sencillez, claridad, precisión y estudio de la personalidad y del carácter del personaje que había iniciado en España, casi veinte años antes, Anton Raphael Mengs. La sobriedad no es, sin embargo, un obstáculo para convertir el retrato en una obra de arte magnífica y nueva. La técnica de Goya capta los aspectos externos de Zambrano, el color de su tez, la finura y elegancia de sus manos, el color profundo, de fuego, de su casaca, pero también la frialdad de sus ojos azules, que enjuician con distanciamiento a quien tiene delante, el gesto seco y tenso de la boca o la firmeza de su puño sobre el antepecho de piedra, que revela su carácter acostumbrado a imponer su opinión y a conseguir sus deseos, como cuando obtuvo del rey el título de conde de la Conquista para su hermano Mateo, su representante y socio en Chile. No en balde Zambrano fue nombrado unos años después secretario de la Inquisición.

EXP: «Goya 1900», Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid, 1900); «Exposición nacional de retratos», Palacio de Exposiciones e Industrias (Madrid, 1902); «Exposición conmemorativa del centenario de Goya», Palacio de Oriente (Madrid, 1946); «Goya, 1746-1828», Musée des beaux-arts (Burdeos, Francia, 1951); «Goya», Museo del Prado (Madrid, 1951); Pabellón de España, Bienal de Venecia (1952); «Goya: Gemälde. Zeichnungen. Graphik. Tapisserien», Kunsthalle (Basilea, Suiza, 1953); «Goya», Palacio de Carlos V (Granada, 1955); «Francisco de Goya». IV Centenario de la Capitalidad, Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1961); «El retrato español», Palais des Beaux-Arts (Bruselas, 1969-1970); «El arte de Goya», Museo Nacional de Arte Occidental (Tokio, 1971-1972); «Antonio Raphael Mengs (1728-1779)», Museo del Prado (Madrid, 1980); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982». Banco de España (Madrid, 1982); «Goya y la Constitución de 1812», Museo Municipal de Madrid (1982-1983); «Goya en las colecciones madrileñas», Museo del Prado (Madrid, 1983); «Goya en las colecciones españolas», Sala de Exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya (Madrid, 1995-1996).

BIBL.: VV. AA., *Goya 1900*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1900; Elías Tormo y Monzó, *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1902; VV. AA., *Exposición Nacional de Retratos*. Madrid: Mateu, 1902; Paul Lafond, *Goya*. París: Paul Lafond, 1902; Valerian von Loga, *Francisco de Goya*. Berlín: Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1903; Albert F. Calvert, *Goya, an Account of his Life and Works*. Londres, Nueva York: John Lane, 1908; Aureliano de Beruete y Moret, *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass, 1916; VV. AA., *Colección de 449 reproducciones de cuadros de Goya*. Madrid: Calleja, 1924; Augustus Mayer, *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor, 1925; Luis García de Valdeavellano, *Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos*. Madrid: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1928; Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Constitución, vicisitudes y principales episodios en el primer siglo de su existencia*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1932; Sin firmar, «La colección del Banco de España», *Vértice. La Revista Nacional de la Falange* (Madrid), n.º 30-31 (III/IV-1940); Jaime Eyzaguirre, «Un chileno retratado por Goya», *Revistas de Indias* (Madrid), n.º 26 (1946); Xavier Desparmet Fitz-Gerald, *L'œuvre peint de Goya*. París: F. de Nobele, 1950, vol. II; Gilberte Martin Méry, *Goya*. Burdeos: Mairie de Bordeaux, 1951; Isadora Rose de Viejo, *Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1951; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*. Madrid: Editorial Peninsular, 1951; Enrique Lafuente Ferrari, *Catálogo del Pabellón Español en la Exposición Bienal de Venecia*. Madrid: Hauser y Menet, 1952; VV. AA., *Goya Gemälde, Zeichnungen, Tapisserien, Graphik*. Basilea: Kunsthalle Basel, 1953; Enrique Lafuente Ferrari, *Goya*. Granada: Blass, 1955; José Gudiol, *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa, 1970; Rita de Angelis, *L'Opera Pittorica Completa di Goya*. Milán: Rizzoli, 1974; José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; Xavier de Salas, «Sobre Antonio de Brugada y un posible retrato de Goya», *Goya* (Madrid), n.º 148-150 (1979); Federico Torralba Soriano, *Goya. Economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Jaime Eyzaguirre, *El conde de la Conquista*. Santiago de Chile: Colección de Estudios Jurídicos y Sociales, 1951, 2ª ed. 1966; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du livre, 1970; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; Xavier Bray (ed.), *The Portraits*. Londres: National Gallery, 2015-2016.

M. M.



Miguel Fernández Durán y
López de Tejada,
II marqués de Tolosa

1786

Óleo sobre lienzo,
113 x 77 cm

Cat. P_133

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1784

GOYA pintó en 1786 el retrato del marqués de Tolosa (Toledo, 1720 - Madrid, 1798), director bianual del Banco de San Carlos, que sería colocado en la Sala Grande de Juntas Generales, y por el que se le pagaron el 30 de enero de 1787, en esta ocasión directamente al artista, 10 000 reales de vellón junto a los retratos de Carlos III y del conde de Altamira, como consta en el asiento del folio 65 del tomo XVI de la Dirección del Giro Diario del Banco Nacional de San Carlos, y según la decisión tomada por la junta directiva el 30 de diciembre de 1784 de que se pintaran los retratos de los directores cuando concluyera su mandato. El marqués de Tolosa viste en el retrato de Goya un uniforme de palacio, posiblemente el que le correspondía por el cargo de mayordomo de semana del rey, que había continuado al de mayordomo de la reina, que desempeñó desde 1749 por su matrimonio con la hija del marqués de Perales. Tolosa luce, bordada sobre la casaca, la Cruz de la orden de Calatrava que había obtenido en 1748 y, junto a ella, un joyel de diamantes de gran riqueza sobre cinta roja, en cuyo círculo interior se encuentra una cruz esmaltada en rojo, que puede ser asimismo la de esa misma orden de caballería y que a veces se hacían engastar con gran riqueza en joyas que marcaban una diferencia con las de otros caballeros. Goya siguió el formato que sin duda había decidido el Banco para estos retratos

al presentar al marqués de tres cuartos, tras un antepecho de piedra que parece preparado para una inscripción con su nombre y títulos, según era frecuente en este tipo de retratos oficiales que formaban generalmente parte de una serie. Se halla asimismo cerca del retrato de Juan de Piña y Ruiz de 1788 pintado por Francisco Folch de Cardona, que tiene las mismas proporciones, aunque se ha suprimido allí el fingido antepecho para una inscripción.

Goya logró un retrato bellísimo del marqués de Tolosa, tal vez más cercano que el de Toro-Zambrano —más libre y moderno— a la tipología del retrato oficial de la Ilustración por el uso del modelo vestido de uniforme, posiblemente el de mayordomo de semana del rey o el de gentilhomme de cámara, y las insignias de la orden militar, así como por el bastón de mando de los directores del Banco, que aparecerá también en el de Larumbe y que llevaban también el rey y Cabarrús en los retratos del Banco, si bien en estos dos últimos se ocultaron por un cambio en la disposición de las figuras. En el marqués de Tolosa destaca la sencillez e instantánea captación del personaje y el reflejo magistral de los sentimientos y de la sensibilidad que se desprende de su figura, el cual compensa el estereotipo más reglamentado de los otros, posiblemente a petición del Banco



para tener imágenes análogas de sus directores. Goya había convertido ya en estas obras —y en esta mucho más— el frío retrato oficial en algo íntimo y personal, profundamente naturalista y directo, en el que el retratado parece haber establecido un diálogo con su pintor por esa mirada ligeramente teñida de humor y por el gesto de su boca, que da la sensación de anunciar una respuesta irónica a una pregunta de su retratista. Tal vez por ese carácter íntimo, y sin duda por la captación de la difícil y personal fisonomía del marqués, es por lo que se hizo una copia para su palacio, que rechazó su hijo al pedir a sus herederos «cambiar el retrato de mi amado padre [...] por el original del que se copió, pintado por el distinguido pintor Goya, que está colocado en el Banco de San Carlos», cuya calidad supo sin duda apreciar.

El marqués de Tolosa había heredado el título cuando tenía un año por el temprano fallecimiento de su padre, que había sido secretario de Estado y del Despacho de la Guerra, Marina e Indias; asimismo, adquirió la gran fortuna familiar, que incorporaba una importante colección de pinturas y de tapices que debieron de incrementar la afición del joven a las artes. En contra de lo que era habitual en su tiempo para los hijos de la aristocracia, el suyo estudió Arquitectura en el colegio Clementino de Roma, y el nieto ingresó en 1792 en la Academia de San Fernando, con solo once años. Ambos debieron de apreciar los recursos de Goya para revelar la personalidad de su antepasado, como se observa aquí en la disposición de la figura sobre el tono oscuro del fondo: apenas con unos pocos reflejos luminosos los ricos bordados de oro hechos con ligeros y precisos empastes constituyen caminos de luz y de colorido que conducen la mirada del espectador hacia el rostro sensible del marqués.

EXP: «Goya 1900», Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid, 1900); «Goya», Palacio de Carlos V (Granada, 1955); «Francisco de Goya». IV Centenario de la Capitalidad, Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1961); «El arte de Goya», Museo Nacional de Arte Occidental (Tokio, 1971-1972); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Goya y la Constitución de 1812», Ayuntamiento de Madrid (1982-1983); «Goya en las colecciones madrileñas», Museo del Prado (Madrid, 1983); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *Goya 1900*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1900; Elías Tormo y Monzó, *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1902; VV. AA., *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos*. Madrid: Mateu, 1902; Paul Lafond, *Goya*. París: Paul Lafond, 1902; Albert F. Calvert, *Goya, an Account of his Life and Works*. Londres, Nueva York: John Lane, 1908; Valerian von Loga, *Francisco de Goya*. Berlín: Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1903; Aureliano de Beruete y Moret, *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass, 1916; VV. AA., *Colección de 449 reproducciones de cuadros de Goya*. Madrid: Calleja, 1924; Augustus Mayer, *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor, 1925; Luis García de Valdeavellano, *Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos*. Madrid: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1928; Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Constitución, vicisitudes y principales episodios en el primer siglo de su existencia*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1932; Sin firmar, «La colección del Banco de España», *Vértice. Revista Nacional de la Falange* (Madrid), n.º 30-31 (1940); Xavier Desparmet Fitz-Gerald, *L'œuvre peinte de Goya*. París: F. de Nobele, 1950, vol. II; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*. Madrid: Peninsular, 1951; Enrique Lafuente Ferrari, *Goya*. Granada: Blass, 1955; Félix Luis Baldasano y de Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Blass, 1959; José Gudiol, *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa, 1970; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du livre, 1970; Rita de Angelis, *L'Opera Pittorica Completa di Goya*. Milán: Rizzoli, 1974; José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; Xavier de Salas, «Sobre Antonio de Brugada y un posible retrato de Goya», *Goya* (Madrid), n.º 148-150 (1979); Federico Torralba Soriano, *Goya. Economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; Xavier Bray (ed.), *Goya. The Portraits*. Londres, New Haven: National Gallery, Yale University Press, 2015; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

M. M.

>

Vicente Joaquín Osorio de
Moscoso y Guzmán Fernández
de Córdoba y la Cerda,
XIII conde de Altamira

1786

Óleo sobre lienzo,
177 x 108 cm

Cat. P_132

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1784

EN 1786 Goya pintó el retrato del conde de Altamira (Madrid, 1756-1816), director bienal del Banco de San Carlos, para colgar en la Sala Grande de Juntas Generales, con los otros retratos pintados por el artista. Se le pagaron 10 000 reales de vellón juntamente con los retratos de Carlos III y el del marqués de Tolosa el 30 de enero de 1787, como consta en los documentos del Banco de San Carlos. Al conde, que por sus títulos era doce veces Grande de España, lo describía el viajero inglés lord Holland como el «[...] hombre más pequeño que he visto nunca en sociedad y más chico que alguno de los enanos que se exhiben pagando», lo que provocaba en la época bromas que relacionaban su pequeña estatura con su grandeza nobiliaria. Entre los otros directores retratados por Goya, Altamira poseía sin duda la mayor fortuna, por encima incluso de Cabarrús, ya que la suya no solo dependía como la de este de sus negocios y transacciones comerciales, sino que procedía en mayor medida de la magnitud de sus propiedades y de sus tierras. Era señor de mil cuatrocientos pueblos en España con sus correspondientes haciendas, que le producían más de seis millones de reales al año, y al condado de Altamira con grandeza de España, origen de su estirpe en el siglo XV, unía otros once más. Era asimismo titular de seis ducados y nueve marquesados, tres de ellos con grandeza de España, como los de Astorga y Leganés, y cuatro principados, Aracena, Maratea, Jaffa y Venosa. Los estados italianos de Nápoles, junto a los españoles de Sessa y Soma, le rentaban más de 90 000 ducados, a los que se unían los de América, mientras que de las rentas del aceite de sus títulos andaluces recibía más de cuatrocientos mil ducados anuales. Cabarrús, en sus escritos, achacaba a la extensión inmensa

de los mayorazgos de la aristocracia española, por lo ineficaz de su economía, gran parte de los males del Antiguo Régimen, y hubiera sido de interés saber la relación entre este y Altamira en las reuniones de las juntas de gobierno del Banco de San Carlos:

[...] cuantas más posesiones se junten en una mano, menos bien se administrarán y aprovecharán [...] crecen sus gastos por la idea del aumento de sus rentas, disminuyen éstas por una menos cuidadosa administración, cobra menos, gasta más que todos sus antepasados reunidos, y la misma causa que disminuye la suma de las producciones territoriales para el Estado, de resultas de los mayorazgos y de su acumulación [...]
(Cabarrús, *Carta Cuarta a Jovellanos*, 1792, publicada en 1795).

Asimismo, en 1784, Cabarrús había atacado los privilegios de la nobleza:

Pero ¿por dónde justificar la nobleza hereditaria y la distinción de familias patricias y plebeyas?, ¿y no se necesita acaso toda la fuerza de la costumbre para familiarizarnos con esta extravagancia del entendimiento humano? [...] La nobleza si existe, ha de ser de la virtud, del mérito, del talento [...]
(Cabarrús, *Informe sobre el Montepío de Nobles*, 1784).

El retrato que Goya hizo del conde de Altamira supone una de las obras más interesantes de ese período tan singular del ascenso del artista en la década de 1780. Se trata de un cuadro muy distinto de los pintados anteriormente, como el de Gausa o el del propio rey, e incluso de los que en 1784 había hecho de la familia del infante don Luis. La técnica y el amplio sentido del espacio habían evolucionado con rapidez, así como la elegancia de la figura y la sencillez grandiosa del mobiliario. La única comparación se puede establecer con algunos

de los cartones de tapices pintados ese año, especialmente *El otoño* o *La vendimia*, de la serie de *Las cuatro estaciones* (Museo del Prado, Madrid), ya que además del espacio, Goya había cambiado radicalmente el sentido del color, ahora más refinado. En el retrato se centra en tres tonos: el rojo y el azul que destacan contra el amarillo brillante y nítido del sillón y del tapete de la mesa. El artista no ocultó la estatura física de Altamira, pero la disimuló con maestría en un retrato que no tiene antecedentes en la pintura anterior. Resulta evidente, desde luego, la huella de Velázquez en el espacio vacío y amplio, en penumbra, que rodea al protagonista, y en la luz del primer término, llena de matices y contrastes, que impacta contra la figura y subraya la personalidad del pequeño conde, seguro de sí mismo, con el perfecto distanciamiento y orgullo de su clase social, acostumbrado al mando y al respeto absoluto de quienes lo rodeaban. Vestido con uniforme de corte, como mayordomo del rey que era, Altamira luce la banda y la insignia de la Gran Cruz de la orden de Carlos III, concedida en 1780, mientras que el aro de oro que asoma del bolsillo de su casaca revela su condición de gentilhomme de cámara del rey, que llevaba las llaves del monarca. Goya empieza con Altamira una nueva forma de pintar al conseguir los detalles con menos materia pictórica, más abstractos, pero en los que resuelve con mágica perfección y menos minuciosidad los efectos de la escribanía de plata, de las plumas en el tintero, o de los importantes documentos sobre la mesa. El oro rodea también al conde, pero con mayor delicadeza y elegancia de lo que Goya iba a realizar en el retrato de Cabarrús dos años más tarde, ceñido en un vestido de restallante seda de reflejos dorados. Es evidente que con el conde de Altamira el artista avanza hacia sus obras maestras de ese decenio, como *Los duques de Osuna y sus hijos* o el de la propia esposa del conde, de 1788, *María Ignacia Álvarez de Toledo, condesa de Altamira, y su hija María Agustina*, así como la obra maestra del pequeño *Manuel Osorio Manrique de Zúñiga* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York), de 1787-1788.

EXP: «Goya 1900», Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid, 1900); «Pinturas de Goya. Primer centenario de la muerte del artista», Museo del Prado (Madrid, 1928); «Goya», Palacio de Carlos V (Granada, 1955); «The Age of Rococo: Art and Culture of the Eighteenth Century», Residenz Museum (Múnich, Alemania, 1958); «Francisco de Goya», IV Centenario de la Capitalidad, Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1961); «Stora Spanska Mastare», Nationalmuseum (Estocolmo, 1959-1960); «Goya and His Times», Royal Academy of Arts (Londres, 1963-1964); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Goya y la Constitución de 1812», Ayuntamiento de Madrid (1982-1983); «Goya en las colecciones madrileñas», Museo del Prado (Madrid, 1983); «Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates», Europalia 85, Museum voor Schone Kunsten (Gante, Bélgica, 1985-1986); «Carlos III y la Ilustración», Palacio de Velázquez (Madrid, 1988) y Palacio de Pedralbes (Barcelona, 1989); «Goya. 250 Aniversario», Museo del Prado (Madrid, 1996); «Francisco de Goya», Stockholm Nationalmuseum (Estocolmo, 1994-1995); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «Citizens and Kings: Portraits in the Age of Revolution, 1760-1830», Royal Academy of Arts (Londres, 2007); «España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos», Museo de Santa Cruz (Toledo, 2008-2009); «Goya and Altamira Family», Metropolitan Museum of Art (Nueva York, 2014); «Goya. The Portraits», National Gallery (Londres, 2015-2016).

BIBL.: VV. AA., *Goya 1900*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1900; Elías Tormo y Monzó, *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1902; VV. AA., *Exposición Nacional de Retratos*. Madrid: Mateu, 1902; Paul Lafond, *Goya*. París: Paul Lafond, 1902; Valerian von Loga, *Francisco de Goya*. Berlín: Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1903; Albert F. Calvert, *Goya, an Account of his Life and Works*. Londres, Nueva York: John Lane, 1908; Aureliano de Beruete y Moret, *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass, 1916; *Colección de 449 reproducciones de cuadros de Goya*. Madrid: Calleja, 1924; Augustus Mayer, *Francisco de Goya*, Barcelona: Labor, 1925; Luis García de Valdeavellano, *Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos*. Madrid: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1928; «La colección artística del Banco de España», *Vértice. La Revista Nacional de la Falange* (Madrid), n.ºs 30-31 (III/IV-1940); Xavier Desparmet Fitz-Gerald: *L'œuvre peint de Goya*. París: F. de Nobele, 1928-1950, vol. II; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*. Madrid: Peninsular, 1951; Enrique Lafuente Ferrari, *Goya*. Granada: Blass, 1955; Félix Luis Baldasano y de Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Blass, 1959; José Gudiol, *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Barcelona: Polígrafa, 1970; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*, Friburgo: Office du livre, 1970; Rita de Angelis, *L'Opera Pittorica Completa di Goya*. Milán: Rizzoli, 1974; José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; Xavier de Salas, «Sobre Antonio de Brugada y un posible retrato de Goya», *Goya* (Madrid), n.ºs 148-150 (1979); Federico Torralba Soriano, *Goya. Economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; VV. AA., *Goya* (cat. exp., Europalia 85). Bruselas: Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Juan J. Luna, «El conde de Altamira», en *Goya. 250 Aniversario*. Madrid: Museo del Prado, 1996; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998.

M. M.



El rey Carlos III

1787

Óleo sobre lienzo,
197 x 112 cm

Cat. P_135

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1787

EL RETRATO de Carlos III (Madrid, 1716-1788) se ha tenido como uno de los peores del conjunto que el artista realizó para el Banco de San Carlos entre 1784 y 1788. Aureliano de Beruete, por ejemplo, creyó que se trataba de un retrato póstumo del monarca, mientras que Xavier de Salas opinaba que habría sido pintado con anterioridad para otro destino y transferido tardíamente al Banco. Sin embargo, su pago el 29 de enero de 1787 junto con el de los retratos del conde de Altamira y del marqués de Tolosa, por los que se pagaron 10 000 reales de vellón, consta en los archivos del Banco y lo sitúa en ese año o a fines del anterior. Se ha tenido como el retrato que colgaba en la Sala Grande de Juntas Generales de la institución, que se registra en un inventario de hacia 1806-1807 como «Vn retrato de Carlos III en cuerpo entero con su marco dorado», lugar donde colgaban los otros retratos de esa institución pintados por Goya. Sin embargo, por su tamaño y significación iconográfica se podría situar en el que en el mismo documento se registra en la Sala de Juntas de Gobierno como único cuadro de la misma, justamente como retrato regio en el dosel de esa sala y en la zona más representativa de la institución, fundada por el rey y de cuyo santo patrono tomó su nombre.

El retrato es, por tanto, el primero de los que Goya dedicó al monarca, y distinto del segundo, fechado hacia 1788, en el que el rey aparece como cazador, procedente de la colección real y que conserva el Museo del Prado. Algunos detalles técnicos de la ejecución del retrato del Banco podrían indicar que efectivamente fue el primero, ya que en la superficie de la pintura se aprecian numerosos ajustes en la

posición del rey, como en la cabeza y el hombro derecho o en los pies, que estaban algo más adelantados y abiertos, así como en los perfiles de la casaca y del brazo derecho del monarca, cambios que no aparecen en el del rey cazador. Es posible, además, que en el del Banco el rey hubiera apoyado su mano izquierda sobre el bastón que llevaban los directores de esta institución; su perfil se aprecia a la derecha de su figura y sostiene la bengala de capitán general de los ejércitos con su mano izquierda, detalle de interés ya que en ese momento España estaba en guerra con Inglaterra. La radiografía y la reflectografía de rayos infrarrojos confirman los cambios introducidos por el artista.

Anteriormente se pensó que Goya no retrató al rey del natural y que adaptó sus facciones a las del retrato que Anton Raphael Mengs había pintado hacia 1765, más de veinte años atrás, convertido en la imagen oficial del monarca y divulgada ampliamente por la estampa, como la de Manuel Salvador Carmona. En realidad, todos los retratos de Carlos III a partir de la obra maestra de Mengs siguieron un planteamiento que ennoblecía y dotaba de dignidad el rostro peculiar del rey, de gran nariz y boca hundida. Mariano Salvador Maella, por ejemplo, había hecho casi un calco de las facciones de aquel en sus retratos de 1784, como en del Palacio Real, en el que viste el hábito de gran maestre de la orden del Toisón de Oro, o el de tres cuartos que conserva también el Banco de España. Goya siguió el modelo impuesto, sin duda para que se reconociera de inmediato el poder del rey, ya que su imagen estaba tan extendida que había suplantado incluso a la verdadera del monarca.





Radiografía y reflectografía
general de la obra.
Cortesía Museo del Prado

Sin embargo, realizó cambios fundamentales en relación a la edad y la expresión del retratado, así como en la acentuación naturalista del color tostado del rostro, que contrasta fuertemente con la blancura de la frente de la obra de Mengs. Las conocidas referencias de la época atestiguan que la actividad diaria cinegética del rey había curtido su rostro en extremo, pero Goya insistió además en la profundidad de sus arrugas, ahora muy marcadas, o en la piel colgante del cuello, que resulta de gran realismo y evidencia su edad. Por otra parte, la acentuación de la sonrisa por el rictus de la boca y por la intensidad de su divertida mirada lo acercan al espectador y captan su atención, lo que no sucede con el retrato de Mengs. Goya, que conocía al rey en directo por las menciones que hace en las cartas a su amigo de infancia en Zaragoza, Martín Zapater, y que muy bien pudo haber tomado del monarca un

estudio del natural para ejecutar el retrato, tuvo que experimentar la misma impresión ante el rey que describía con acierto el conde de Fernán Núñez, en su *Vida de Carlos III*: «La magnitud de su nariz ofrecía a primera vista un rostro muy feo, pero pasada la impresión, sucedía a la primera sorpresa otra aun mayor, que era la de hallar en el mismo semblante que quiso espantarnos una bondad, un atractivo y una gracia que inspiraban amor y confianza».

La importancia de este retrato real y de su destino en un lugar representativo del Banco de San Carlos queda demostrada por la técnica empleada por Goya, así como por su colorido y luminosidad. Posiblemente presidía la Sala de Juntas de Gobierno y colgaba del terciopelo o «damasco carmesí» del dosel registrado en el inventario y sobre el que los

tonos verdes debían de resaltar con fuerza. Goya acentuó por ello la densidad de la superficie con una gruesa capa de pintura y pinceladas de potentes empastes. El tono verde del traje, que matiza con maestría en los bordes luminosos para situar a la figura en el primer plano, está realzado por el abundante bordado de oro, casi en relieve, que brilla magistralmente con la luz y dirige con habilidad la mirada del espectador hacia el rostro del monarca, encuadrado a su vez por el perfecto triángulo de colores formado por las bandas de los órdenes militares y la doble cadena de oro de la que pende el Toisón y la Gran Cruz de su propia orden de la Inmaculada.

Esta imagen del rey enlaza además con la función del Banco de San Carlos por medio de la decoración de la franja del fondo luminoso concebido por Goya y nunca bien interpretado, sobre el que destaca con maestría la figura del monarca. Es posible que ese tipo de decoración estuviera en realidad en alguna de las salas del Banco en esos primeros años, aunque no necesariamente. Goya, como todos los grandes artistas, fue capaz de situar a sus personajes en un espacio alegórico que aclaraba el mensaje del cuadro, como hizo por ejemplo en *La familia de Carlos IV*. Por otra parte, la belleza y tensión del dibujo decorativo parecen surgir de su imaginación para dar respuesta a las sugerencias de quienes casi con seguridad apoyaron a Goya para el encargo del Banco —Juan Agustín Ceán Bermúdez o Gaspar Melchor de Jovellanos—, no solo como una copia de algo ya elaborado por los «adornistas de profesión», como definió Goya a los pintores que se dedicaban a suministrar motivos para los «adornos», como grecas, tapices, alfombras, etcétera. Las figuras de esa decoración enfrentadas son en realidad grifos, y no leones alados o dragones, como se han descrito anteriormente. Esa iconografía era coherente con la función del Banco, ya que los grifos, seres mitológicos con cabeza de águila y a veces orejas puntiagudas, alas y cuartos traseros de león, que fueron usados como animales heráldicos desde Grecia, tenían la misión de guardar el oro y otros tesoros de los dioses. Por otro lado, en el retrato de Goya, entre los grifos enfrentados, aparece otro motivo decorativo de interés, que tampoco se ha descrito anteriormente: el caduceo de Mercurio, las dos serpientes enfrentadas que, a modo de vara, llevaba el dios. Este aparece sentado y

sosteniéndolo en la greca decorativa de la cédula de creación del Banco de San Carlos y es un motivo que aún permanece unido a la simbología del Banco de España en la actualidad, como puede observarse en la decoración de sus verjas. El caduceo, utilizado también por los alquimistas como símbolo de la transmutación del mercurio en oro, se tuvo desde sus orígenes como emblema del comercio y se ha empleado como insignia de instituciones dedicadas al estudio y a la enseñanza de la economía. En el cuadro de Goya, Carlos III está justamente ante esos dos símbolos unidos que representaban el comercio y la riqueza, y su conservación y aumento por el recién creado Banco de San Carlos.

EXP: «Goya», Palacio de Carlos V (Granada, 1955); «Francisco de Goya», IV Centenario de la Capitalidad, Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1961); «Goya y la Constitución de 1812», Ayuntamiento de Madrid (1982-1983); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Goya. 250 Aniversario», Museo del Prado (Madrid, 1996); «La pintura en tiempos de Carlos III, el rey alcalde», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1988); «Carlos III y la Casa de la Moneda», Museo de la Moneda (Madrid, 1988-1989); «Jovellanos, Ministro de Gracia y Justicia», Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón (1998); «La orden del Toisón de Oro», Fundación Carlos de Amberes (Madrid, 2011-2012); «Carlos III. Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado», Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 2016-2017).

BIBL.: Valerian von Loga, *Francisco de Goya*. Berlín y Múnich: Klinkhardt & Bierman, 1903; Aureliano de Beruete y Moret, *Goya, pintor de retratos*. Madrid: Blass, 1916; Augustus Mayer, *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor, 1925; Luis García de Valdeavellano, *Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos*. Madrid: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1928; Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Constitución, vicisitudes y principales episodios en el primer siglo de su existencia*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1932; Sin firmar, «La colección artística de Banco de España», *Vértice. Revista Nacional de la Falange* (Madrid), n.º 30-31 (III/IV-1940); Francisco Javier Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*. Madrid: Peninsular, 1951; Enrique Lafuente Ferrari, «La exposición de obras de Goya en el Festival de Granada de 1955», *Goya* (Madrid), n.º 11 (1955); José Gudiol Ricart, *Goya. Biografía, estudio analítico de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa, 1970; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du livre, 1970; Rita de Angelis, *L'Opera Pittorica Completa di Goya*. Milán: Rizzoli, 1974; José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; Xavier de Salas, «Sobre Antonio de Brugada y un posible retrato de Goya», *Goya* (Madrid), n.º 148-150 (1979); Federico Torralba Soriano, *Goya. Economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Carlos III y la Casa de la Moneda*. Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda y Casa de la Moneda, 1988-1989; Juan J. Luna, «El rey Carlos III», en *Goya. 250 Aniversario*. Madrid: Museo del Prado, 1996; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Colección de Arte Caja Madrid*. Madrid: Caja Madrid, 1997; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; VV. AA., *Carlos III: Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2017.

M. M.

Francisco Javier de Larumbe
y Rodríguez

1787

Óleo sobre lienzo,
113 x 77 cm

Cat. P_137

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1787

LOS TRES retratos de Goya para el Banco de San Carlos con las figuras de más de medio cuerpo, en pie y tras un antepecho de piedra, se podrían definir según la terminología de la música como «variaciones sobre un mismo tema». No hay un retrato igual a otro en estos tres ejemplos, ni el artista se repitió con relación a otros realizados por él en este género, que era nuevo para él en la década de 1780. Las modificaciones en cada uno de estos tres modelos, todos ellos personajes de relieve, atrapan al espectador en el análisis del porqué de cada variación, a veces de gran sutileza, como en los distintos rizos de sus pelucas, y de cómo Goya logró llegar hasta el fondo de sus distintas personalidades y de su carácter dentro de un esquema similar.

El colorido es diferente en todos ellos, no solo en sus atuendos, sino casi con mayor importancia en la tonalidad de su piel o en el reflejo de la luz en los bordados de oro o de plata o en los sencillos botones de la casaca de Zambrano, que conducen la mirada hacia sus expresivos rostros.

El retrato de Larumbe (Santiago de Compostela, 1730 - Madrid, c. 1796) fue el último de este tipo para el Banco, pagado el 15 de octubre de 1787 según el documento del archivo: «R.^{on} [reales de vellón] 2.200 pagados al Pintor Fran.^{co} Goya...

por el retrato que ha sacado de D. Fran.^{co} Xabier de Larumbe Director honorario que fue de la Dirección de Giro del Banco Nacional». Larumbe se encargó además de los víveres y vestuarios de los Reales Ejércitos y de la Real Armada, contratados por el propio Banco, y realizó también informes de otras materias por su brillante capacidad analítica, resultado de su formación en la Universidad de Salamanca, donde estudió leyes, y de la que había sido vicerrector. Sirvió en Sevilla como comisario de guerra, que ya lo había sido su padre, pero fundó allí la Real Sociedad Económica Patriótica, desde la que a petición de Pablo de Olavide estudió la industria textil y sus posibilidades de desarrollo, y fue subdelegado real de las minas de Riotinto. A diferencia de Zambrano, que era agudo para los negocios pero poco interesado en las letras, Larumbe fue un intelectual reconocido, amante del teatro, afición que compartía con su gran amigo Gaspar Melchor de Jovellanos, y miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, de ahí seguramente la posición de su mano derecha en el retrato, que introduce en la botonadura de su chaleco y que era entonces símbolo visible de que se dedicaba al estudio. A la caída de Olavide, Larumbe fue destinado como comisario de guerra a San Roque. La amistad con



Jovellanos venía del tiempo pasado en Sevilla, y en su nuevo destino Larumbe dio muestras de ella al atender hasta su muerte al hermano pequeño de aquel, Gregorio de Jovellanos, teniente de fragata herido en la batalla del cabo de san Vicente entre la armada inglesa y los navíos españoles. La carta en que le comunicó la muerte a su amigo explica la unión afectiva entre ambos y el espíritu caritativo de Larumbe: « [...] la caridad me obligó a recogerlo porque el modo en que estaba cuando le vi me compadeció [...] yo nada he hecho [...] me compadeció el infeliz estado en que le vi. Tuve presente nuestra buena amistad y me pareció que faltaría a ella y a la caridad si no lo recogía y ayudaba en todo cuanto fue posible [...] no me excusé de incomodidad alguna de día y noche para asistirle como si fuese mi Hermano». Larumbe se trasladó a Madrid en 1783 por méritos propios, pero sin duda la gratitud de Jovellanos le valieron la dirección del Banco, así como la orden de Carlos III, cuya insignia luce sobre el pecho con discreción.

En su retrato, que mira hacia la derecha al contrario de los otros dos del mismo tipo, Goya ha captado su más íntima forma de ser: su mirada ausente, ensimismada, revela que está considerando un problema, una cuestión difícil de su trabajo y la forma de resolverla, ajeno al entorno tranquilo que le proporciona el trabajo del artista ante el caballete, agradecido al tiempo, una actitud que le permite pensar sin atender a otros asuntos. Goya ha planteado aquí un fondo más claro que en los otros dos retratos, de una gran luminosidad, que proporciona el espacio alrededor de la figura con una sensación de movimiento a la que contribuye el brazo extendido y la mano que empuña el bastón de los directores del Banco.

EXP.: «Goya 1900», Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid, 1900); «Goya», Palacio de Carlos V (Granada, 1955); «Francisco de Goya», IV Centenario de la Capitalidad, Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1961); «Goya y la Constitución de 1812», Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid (1982-1983); «Goya en las colecciones madrileñas», Museo del Prado (Madrid, 1983); «Goya en las colecciones privadas españolas», Sala del Banco Bilbao Vizcaya (Madrid, 1995-1996); «Empresas con arte: una mirada a la pintura española contemporánea», Palacio de la Bolsa (2008).

BIBL.: VV. AA., *Goya 1900*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1900; Elías Tormo, *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1902; VV. AA., *Exposición Nacional de Retratos*. Madrid: Mateu, 1902; Paul Lafond, *Goya*. París: Paul Lafond, 1902; Valerian von Loga, *Francisco de Goya*. Berlín y Múnich: Klinkhardt & Bierman; Aureliano de Beruete y Moret. *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass, 1916; Augustus Mayer, *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor, 1925; Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Constitución, vicisitudes y principales episodios en el primer siglo de su existencia*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1932; «La colección del Banco de España», *Vértice. Revista Nacional de la Falange* (Madrid), n.ºs 30-31 (III/IV-1940); Xavier Desparmet Fitz-Gerald, *L'œuvre peint de Goya*, vol. II. París: F. de Nobele, 1950; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*. Madrid: Peninsular, 1951; Enrique Lafuente Ferrari, *Goya*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1955; José Gudiol Ricart, *Goya. Biografía, estudio analítico de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa, 1970; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du livre, 1970; Rita de Angelis, *L'Opera Pittorica Completa di Goya*. Milán: Rizzoli, 1974; José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; Federico Torralba Soriano, *Goya. Economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; Luis de Ceballos-Escalera y Gila, marqués de la Floresta, «El teniente de navío don Gregorio de Jovellanos (1746-1780)», *Cuadernos de Ayala* (Madrid), n.º 54 (IV-2013); Xavier Bray (ed.), *Goya. The Portraits*. Londres, New Haven: National Gallery, Yale University Press, 2015.

M. M.

>

Don Francisco de Cabarrús y Lalanne

1788

Óleo sobre lienzo,
210 x 127 cm

Cat. P_136

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1788

EL RETRATO de Francisco de Cabarrús (Bayona, Francia, 1752 - Sevilla, 1810), en sus funciones de director honorario del Banco de San Carlos —cargo que ostentó desde su fundación— fue el último de los que pintó Goya para esa institución, que colgó en la Sala Grande de Juntas Generales, tal vez pensada para la cabecera de esta por haber sido su impulsor y fundador. El artista cobró 4 500 reales de vellón el 21 de abril de 1788. En 1790 el nuevo rey, Carlos IV, concedería al lúcido comerciante de origen francés, nacionalizado español en 1781, el título nobiliario de conde de Cabarrús, con el que culminaba su ascenso social, si bien pronto comenzaría un período de denuncias y persecución del que no se recuperaría por completo. Tras sus modestos inicios en València, donde había llegado enviado por su padre, comerciante en Bayona, demostró su habilidad para los negocios y para moverse entre las personas de mayor influencia en la corte de los Borbones, por lo que consiguió en 1779 que el ministro de Hacienda, Miguel de Múzquiz, le encargara el avituallamiento de las tropas francesas y españolas aliadas contra Inglaterra y a favor de la independencia de los Estados Unidos. La creación del Banco de San Carlos en 1782, que siguió a la redacción de su *Memoria para la formación de un Banco Nacional* en 1781 y de la puesta en marcha de la Compañía de Filipinas en 1785, le unirían aún más a los círculos del poder.

El retrato presenta al gran financiero y comerciante de pie y dueño, como en la vida misma, del espacio a su alrededor, que inquieta por la penumbra velazqueña del fondo en la que Goya, tal vez, quiso expresar la envidia y los enemigos del brillante financiero. El artista hizo destacar magistralmente la impresionante figura de Cabarrús gracias al extraordinario

y luminoso atuendo de seda verde y los reflejos dorados que ciñe apretadamente su voluminoso cuerpo. Con ese color, que desde antiguo fue símbolo del dinero y de la riqueza, indudablemente alude a las aptitudes del futuro conde para acrecentar su fortuna personal y engrandecer la economía de la Corona, según el pensamiento moderno que entroncaba con sus ideas francesas progresistas, las cuales le procuraron algunos enemigos poderosos. Goya supo, por otra parte, renovar en el retrato de Cabarrús el concepto de la imagen del poderoso, que hasta entonces, en España sobre todo, había estado destinada únicamente a la aristocracia. Una nueva clase social, la burguesía, se abría camino en todos los frentes y para ella, que llegaba llena de empuje, conocimientos y decisión, frente a los representantes del Antiguo Régimen, las libertades de Goya en esta obra debieron de constituir una sorpresa por su novedad. El estudio técnico del cuadro reveló que Cabarrús, en una primera idea del mismo, se apoyaba sobre el bastón de los directores del Banco con su mano derecha, único distintivo de poder a la antigua; Goya, o su modelo, decidieron suprimirlo, dejando al personaje sin condecoraciones ni símbolos y ajustándose estrictamente a la composición que Velázquez había destinado para su *Pablo de Valladolid*. En aquella, el bufón de la corte y también actor abría con su mano derecha la escena con un gesto propio del teatro del siglo XVII, lo que Goya utilizó aquí para subrayar el temple de su personaje. La mano izquierda de Cabarrús se introduce en la casaca, según una convención de los retratos de la época que definen así al intelectual; y él había escrito ya numerosos

informes, memoriales y elogios, y expresado sus ideas en una abundante correspondencia. El financiero no tenía un pasado ilustre y parece salir aquí de la oscuridad de la historia; pero él solo se mantiene con fuerza y peso, proyectando en el suelo una sombra definitiva con la que Goya sugiere también el avance de la figura gracias al movimiento de la casaca y su pierna adelantada, como si su estampa estuviera impulsada por una fuerza centrífuga, hacia adelante, hacia un nuevo proyecto.

Como siempre, Goya es capaz aquí de revelar bajo el traje la anatomía poderosa de Cabarrús, su porte y su talla, igual que se evidencia la estructura de la cabeza y hasta el peso de sus huesos. Unos huesos que tuvieron un destino deshonroso después de su muerte en Sevilla en 1810: fue enterrado primeramente en la capilla de la Concepción de su catedral, en un panteón cercano al del conde de Floridablanca, pero al finalizar la guerra en 1814, el decreto de la Junta Central de 1809 lo declaraba reo de alta traición por haber aceptado del rey José I el ministerio de Hacienda y se exhumaron sus huesos, que fueron a parar a la fosa común del patio de los Naranjos, destinada a los restos de los condenados a muerte.

EXP.: «Pinturas de Goya, Primer centenario de la muerte del artista», Museo del Prado (Madrid, 1928); «Goya, 1746-1828», Musée des beaux-arts (Burdeos, Francia, 1951); «Goya», Museo del Prado (Madrid, 1951); «Goya», Palacio de Carlos V (Granada, 1955); «The Age of Rococo: Art and Culture of the Eighteenth Century», Residenz Museum (Múnich, Alemania, 1958); «Francisco de Goya», IV Centenario de la Capitalidad, Ayuntamiento de Madrid, Dirección General de Bellas Artes, (Madrid, 1961); «Goya and his Time», Royal Academy of Arts (Londres, 1963-1964); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Goya y la Constitución de 1812», Ayuntamiento de Madrid (1982-1983); «Goya en las colecciones madrileñas», Museo del Prado (Madrid, 1983); «Goya», Europalia 85, Musée des beaux-arts (Bruselas, Francia, 1985); «Madrid, Goya y el espíritu de la Ilustración», Museum of Fine Arts, Metropolitan Museum of Art, Museo del Prado (Boston, Nueva York, Madrid, 1988-1989); «Madrid, Goya. 250 Aniversario», Museo del Prado (Madrid, 1996); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «Jovellanos, ministro de gracia y justicia», Centro Cultural, Fundación "la Caixa" (Gijón, 1998); «Campomanes y su tiempo», Fundación Santander Hispano (Madrid, 2003); «El largo camino hacia las comarcas en Aragón», Sala de Exposiciones de La Lonja (Zaragoza, 2003); «El retrato español. Del Greco a Picasso», Museo del Prado (Madrid, 2004); «Goya. Prophet der Moderne», Alte Nationalgalerie, Kunsthistorisches Museum (Berlín y Viena, 2005-2006); «Legado. España y Estados Unidos en la era de la independencia», National Portrait Gallery (Washington D. C., 2008); «Ilustración y liberalismo, 1788-1814», Palacio Real (Madrid, 2009);

«La luz de Jovellanos, Asturias y la Ilustración», Palacio de Revillagigedo (Gijón, 2011); «El viaje andaluz del rey José I. Paz en la guerra», Casa de los Pinillos (Cádiz, 2011); «Goya: The Portraits», National Gallery (Londres, 2015-2016); «Goya y la corte ilustrada», Museo de Bellas Artes de Bilbao (2018).

BIBL.: VV. AA., *Goya 1900*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1900; Elias Tormo y Monzó, *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica*. Madrid: Viuda e hijos de Tello, 1902; VV. AA., *Exposición Nacional de Retratos*. Madrid: Mateu, 1902; Paul Lafond, *Goya*. París: Paul Lafond, 1902; Valerian von Loga, *Francisco de Goya*. Berlín: Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1903; Albert F. Calvert, *Goya, an Account of his Life and Works*. Londres, Nueva York: John Lane, 1908; Aureliano de Beruete y Moret, *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass, 1916; VV. AA., *Colección de 449 reproducciones de cuadros de Goya*. Madrid: Calleja, 1924; Augustus Mayer, *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor, 1925; Luis García de Valdeavellano, *Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos*. Madrid: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1928; Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Constitución, vicisitudes y principales episodios en el primer siglo de su existencia*, Madrid: Gráficas Reunidas, 1932; Sin firmar, «La colección artística del Banco de España», *Vértice. La Revista Nacional de la Falange* (Madrid), n.ºs 30-31 (III/IV-1940); Xavier Desparmet Fitz-Gerald, *L'œuvre peint de Goya*. París: F. de Nobele, 1928-1950, vol. II; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya*. Madrid: Peninsular, 1951; Gilberte Martin Méry, *Goya*. Burdeos: Mairie de Bordeaux, 1951; Isadora Rose de Viejo, *Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1951; Enrique Lafuente Ferrari, *Catálogo del Pabellón Español en la Exposición Bienal de Venecia*. Madrid: Hauser y Menet, 1952; Enrique Lafuente Ferrari, *Goya*. Granada: Blass, 1955; Félix Luis Baldasano y de Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Blass, 1959; José Gudiol, *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa, 1970; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*, Friburgo: Office du livre, 1970; Rita de Angelis, *L'Opera Pittorica Completa di Goya*. Milán: Rizzoli, 1974; José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; Xavier de Salas, «Sobre Antonio de Brugada y un posible retrato de Goya», *Goya* (Madrid), n.ºs 148-150 (1979); Federico Torralba Soriano, *Goya. Economistas y banqueros*. Zaragoza: Banco Zaragozano, 1980; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Goya*. Bruselas: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1985; Margarita Moreno de las Heras, «Francisco de Cabarrús», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: El Viso, 1988-1989; VV. AA., *Goya y el nacimiento del Liberalismo*, Madrid, Nueva York, Boston: Museo del Prado, Metropolitan Museum, Museum of Fine Arts, 1988-1989; Juan J. Luna, «El conde de Cabarrús», en *Goya. 250 Aniversario*. Madrid: Museo del Prado, 1996; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; Gonzalo Anes, *Jovellanos, ministro de gracia y justicia*. Gijón: Fundación "la Caixa", Ministerio de Educación y Cultura, FMCE y UP, 1998; VV. AA., *Territorium, el largo camino hacia las comarcas de Aragón*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2003; Javier Portús y José Álvarez Lopera, *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid: Museo del Prado, 2004-2005; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; VV. AA., *Legado. España y Estados Unidos en la era de la independencia*. Washington D.C.: National Portrait Gallery, 2008; Xavier Bray (ed.), *Goya, The Portraits*. Londres, New Haven: National Gallery, Yale University Press, 2015-2016; Manuela Mena, Gudrun Maurer y Virginia Albarrán, *Goya y la corte ilustrada*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.

M. M.



PIETRO MELCHIORRE FERRARI

(Sissa, Italia, 1735 - Parma, Italia, 1787)

Miguel José de Torres y Morales,
marqués de Matallana

1785

Óleo sobre lienzo,
101,5 x 76 cm

Cat. P_162

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1785

EL RETRATADO fue director del Banco de San Carlos recién creado pero, nombrado ministro plenipotenciario cerca del serenísimo señor infante duque de Parma, en 1783, salió de Madrid para su destino italiano en junio de dicho año. Dado que el Banco había decidido disponer de los retratos de todos sus directores, fue preciso encargar el del marqués de Matallana a Parma, motivo por el cual se debe a un artista italiano: Pietro Melchiorre Ferrari, que lo ejecutó en aquella ciudad en 1785, dos años antes de su muerte. Su importe de 2 200 libras fue reembolsado al marqués —que sin duda hubo de adelantarlo— en febrero de 1786, según documentación del archivo histórico del actual Banco de España, y que dio a conocer el investigador José María Sanz García.

La obra responde al tipo de retrato «ilustrado» común en Italia en esos años, del cual son reflejo en el contexto español algunos retratos debidos a Francisco de Goya. Sobre la mesa, un pliego de papel, súplica o memorial identifica al personaje mediante el siguiente texto: «Al señor marqués de Matallana, Comendador de Fuente del Moral de la Orden de Calatrava y Ministro Plenipotenciario de S.M.C. en la Corte de Parma». Otros elementos que aportan datos sobre el retratado son la estatua de Minerva, en alusión a la inteligencia y el cultivo del saber, al igual que el libro bellamente encuadernado que sostiene en la mano izquierda, en un gesto displicente que encontramos con frecuencia en los retratos de aristócratas cultos por parte de artistas como Antoine Watteau o Pompeo Batoni, a cuya

obra recuerda el tono general de este retrato. Impregnado ya de un cierto neoclasicismo, se intuye en él un atisbo del «espíritu de alta retórica» y contención moral que se dará en la plena Ilustración con la pintura de Anton Raphael Mengs o Jacques-Louis David.

En Parma, en los años en que Matallana ostenta su cargo de plenipotenciario de España, son Giuseppe Baldrighi (1723-1803) y Pietro Melchiorre Ferrari los artistas más estimados entre aquellos que cultivan el retrato entre los cenáculos cortesanos. Este último fue nombrado precisamente en 1785 retratista oficial de la corte, para la que realizó, entre otros, el retrato de Fernando I de Borbón, duque de Parma (Galleria Nazionale di Parma), en un tono más protocolario, o el hermoso y celebrado retrato del ministro Guillaume du Tillot (también en la Galleria Nazionale di Parma), una de sus obras más reconocidas y que muestra ciertas coincidencias con el del marqués de Matallana, tanto en el modo interno de traducir la mirada como en el preciso dibujo de las manos, una de las cuales sostiene, como aquí, un libro de cuidada encuadernación.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

(València, 1744 - Madrid, 1808)

José Moñino y Redondo,
conde de Floridablanca

1787-1792

Óleo sobre lienzo,
112,2 x 65,3 cm

Cat. P_163

Inscripciones: «Excmo. Sr. Conde de
Floridablanca // Ministro que fue del
Rey Carlos III» [Borde inferior, anverso]

Adquirida en 1878

AUNQUE este retrato se ha considerado alguna vez obra de Anton Raphael Mengs, resulta sumamente problemática la atribución al artista de origen bohemio, en primera instancia por razones de cronología. Mengs falleció en 1779, por lo que no es posible que realizase un retrato que muestra al conde de Floridablanca en torno a los sesenta o sesenta y cinco años. Según esa estimación de edad del retratado, la obra debió de realizarse entre 1787 y 1792. Si la inscripción es contemporánea del retrato, es preciso pensar también en una fecha posterior a 1788, año de la muerte de Carlos III y del cese de Floridablanca como ministro, pues reza así: «Excmo. Sor. Conde de Floridablanca. Ministro que fue del Rey Carlos III».

Es probable que se trate de una obra de Francisco Folch de Cardona, cuya técnica no está lejos de la tradición de Mengs, aunque interpretada con una cierta dureza. Folch mantuvo relación con la familia Moñino, oriunda de Murcia, pues fue director de la Escuela de Dibujo de esa ciudad y, más tarde, en Madrid, llegó a ostentar la posición de pintor de la corte. El estricto paralelismo con los retratos goyescos puede explicar una cierta semejanza externa de actitud y espíritu con las obras del aragonés; no obstante, la evidente rigidez y envaramiento nos remite a un artista más limitado, aunque de manifiesta intensidad en el conocimiento del personaje y en la transmisión directa de su carácter.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Retratos de Madrid, Villa y Corte», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1992); «Madrid Villa y Corte y su Ilustre Colegio de Abogados», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1996); «Painting in Spain in the Age of Enlightenment: Goya and his Contemporaries», Indianapolis Museum of Art (Indianápolis, Estados Unidos, 1996-1997); «Territorium. El largo camino hacia las comarcas en Aragón», Sala de Exposiciones La Lonja (Zaragoza, 2003); «Legado: España y los Estados Unidos en la era de la Independencia, 1763-1848», National Portrait Gallery (Washington D. C., 2007-2008); «Zaragoza y Aragón: encrucijada de culturas», Sala de Exposiciones La Lonja (Zaragoza, 2008); «La nación recobrada. La España de 1808 y Castilla y León», Sala de Exposiciones de San Eloy (Salamanca, 2008) y Monasterio de Nuestra Señora del Prado (Valladolid, 2008-2009); «Bernardo de Gálvez y la presencia española en México y Estados Unidos», Casa de América (Madrid, 2015-2016).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la villa y corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; *Goya y el nacimiento del espíritu ilustrado*. Madrid, Nueva York y Boston: Ministerio de Cultura, Metropolitan Museum y Museum of Fine Arts, 1988; VV. AA., *Madrid Villa y Corte y su Ilustre Colegio de Abogados*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1996; VV. AA., *Bernardo de Gálvez y la presencia española en México y Estados Unidos*. Madrid: Casa de América, Madrid, 2015.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



Exmo. Sr. Conde de Florida Blanca.
Ministro que fue del Rey Carlos III.

Juan de Piña y Ruiz

1788

Óleo sobre lienzo,
111,5 x 77 cm

Cat. P_170

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1784

PERFECTAMENTE documentado por la anotación del pago en el libro Diario del Banco de San Carlos, este lienzo, además de proporcionarnos la imagen de don Juan de Piña y Ruiz, director del Banco de San Carlos y comisario de los Reales Ejércitos, es una de las pocas obras seguras del interesante pintor valenciano, que fue en ocasiones rival de Goya y alcanzó el puesto de pintor real junto al gran pintor aragonés.

Si se tiene en cuenta que se pagaron 2 200 reales el 15 de octubre de 1788, se concluye que el retrato es estrictamente contemporáneo de los de Goya, mucho más célebres. Folch de Cardona se muestra un tanto seco, pero no desprovisto de una cierta elegancia lineal y con evidentes condiciones de retratista intenso, capaz de captar la individualidad con rigor. Las distinguidas prendas que viste, chaleco y casaca, ambos bordados, el gesto «napoleónico» de ocultar la mano derecha en el chaleco, la mano sosteniendo el bastón y el elegante espadín al cinto, otorgan evidente valor de «estampa de época», estilosamente recortada con el arabesco lineal de su perfil.

Como ocurriera con Goya, la figura de Francisco Folch de Cardona, en cuanto protegido del conde de Floridablanca, se vio respaldada desde su juventud por su actividad como retratista al servicio del Banco de San Carlos, por lo que el Banco de España atesora hoy una representación importante de su producción retratística.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Goya. His Time and the Bank of Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «La nación recobrada. La España de 1808 y Castilla y León», Sala de Exposiciones de San Eloy (Salamanca, 2008) y Monasterio de Nuestra Señora del Prado (Valladolid, 2009).

BIBL.: José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



AGUSTÍN ESTEVE Y MARQUÉS

(València, 1753-c. 1820)

Retrato de
Francisco Cabarrús

c. 1798

Óleo sobre lienzo,
198 x 119 cm

Cat. P_809

Inscripciones: «CAR. / A / [M]ELCHR», «FORM.N // DE LA // COMP.A // DE // PHILIPIN.»; «MEMOR.A // PARA EL // BANCO // NACION»; «EXPOS.N // AL // CONSEJO»; «Nueva // población // de // Cabarrus», «CANAL // de // UZEDA»; «PEDRO // REGA»; «Embajad.or al Congreso // y despues // a la Repub.ca Francesa»; «Canal Rl. de Guadarram[a]»

Adquirida en 2018

DE FRANCISCO Cabarrús admiraban sus contemporáneos su inteligencia, su imaginación viva y fértil, el talento cultivado y la elocuencia fácil, capacidades que lo llevaron a desarrollar empresas y plantear reformas por las que, en la actualidad, se le considera el más radical de los ilustrados progresistas de nuestro país. Especializado en cuestiones de hacienda y finanzas, de incuestionable orientación hacia el liberalismo económico, se preocupó activamente por el desarrollo —sobre todo agrícola— del país, aunque también se manifestó sobre la Iglesia, la enseñanza, el divorcio o la prostitución (Véase Ovidio García Regueiro, *Francisco Cabarrús: un personaje y su época*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, págs. 17-24; Jean-Louis Guereña, *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2003, pág. 41).

Este retrato debido a Agustín Esteve está concebido, precisamente, como un compendio del pensamiento político-económico del financiero francés y de sus logros hasta ese momento. Cabarrús se representa sentado, ante una mesa sobre la que se hallan libros y diversos documentos, como si hubiera sido sorprendido en un momento de trabajo, tipología habitual en el retrato de representación durante los siglos XVIII y XIX. El tomo situado más a la izquierda ha de referirse a su obra más conocida, las *Cartas sobre los obstáculos que la Naturaleza, la*

opinión y las leyes imponen a la felicidad pública..., dirigida a su amigo Melchor Gaspar de Jovellanos y compendio de su pensamiento económico, la cual, aunque redactada hacia 1795, se mantuvo inédita hasta 1821, once años después de la muerte de su autor; los tomos inmediatos aluden a su papel de fundador del Banco Nacional de San Carlos (1782) y de la Real Compañía de Filipinas (1785), mientras que el titulado «Exposición al Consejo» tal vez corresponda con su *Discurso sobre la libertad de comercio concedida por S. M. a la América meridional*, que leyó en 1778 en una sesión de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, a la que pertenecía desde hacía dos años, y con el que apoyaba la política de comercio colonial propugnada por el fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez de Campomanes. A su adhesión a esta línea de pensamiento del que fuera su protector también podría referirse el libro volcado sobre la mesa, en el que parece leerse «PEDRO / REGA», posible alusión al *Tratado sobre la Regalía de Amortización* (1765). Sobre él apoyan legajos que remiten a sus ideas sobre el incremento de población útil en España y a la construcción del canal de Uceda (1775-1779), también llamado «de Cabarrús», infraestructura con la que buscaba mejorar la eficacia de los regadíos en la zona. Asimismo, sumó su apoyo, y la financiación por parte del Banco de San Carlos, a la ambiciosa apertura del canal de Guadarrama, con el que



se pretendía abrir una vía navegable desde Madrid hasta el Atlántico, comunicando las aguas de los ríos Guadarrama, Manzanares, Tajo y Guadalquivir (1785-1789), proyecto inconcluso que, sin embargo, queda reflejado en la pintura mediante el mapa sobre el que Cabarrús apoya su brazo y, tal vez también, por medio del paraje que se ve desde la ventana. Por su parte, el papel que sostiene en la mano derecha recoge sus nombramientos como representante del Gobierno español en las conversaciones de la paz de Lille y de embajador en París (1797). Finalmente, su designación como consejero de Estado el 30 de octubre de ese mismo año queda plasmada a través del uniforme que luce, en el que destacan de forma inconfundible los motivos de ojos, referencia al personaje mitológico Argos que alude simbólicamente al carácter de guardián vigilante, siempre alerta, que habría de caracterizar a quienes ostentasen dicho cargo. La orla que completa el bordado en el extremo de la casaca, en la que alternan figuras de leones, castillos y flores de lis, identifica el uniforme como el modelo «grande», aprobado en julio de 1797 (Véase Archivo General de Palacio, Administración General, Legajo 980-2 y Planos, 4906).

En cambio, no hay referencia alguna a la concesión de los títulos nobiliarios de vizconde de Rambouillet y de conde de Cabarrús que recibió, respectivamente, en 1789 y 1790, posiblemente por la contradicción que suponía la aceptación de la nobleza con sus ideales, en especial con sus críticas al tradicionalismo y al papel de los nobles cortesanos. No obstante, esta falta fue subsanada por sus descendientes, pues hicieron fabricar para el retrato un marco rematado con el escudo familiar que integra el lema *fides publica*, el mismo utilizado por el Banco de San Carlos en sus billetes, y que Carlos IV le autorizó a emplear en el escudo de sus armas tras rehabilitarlo después del encarcelamiento que sufrió como consecuencia de una acusación de

malversación de fondos. Sin embargo, este marco altera el mensaje original del retrato.

Por todo lo señalado, cabe datar esta obra en torno a 1798, como ya sugirió Soria (pág. 104, n.º 54), pues no hay ningún elemento que lleve a pensar que se trate de uno de los dos retratos de Francisco Cabarrús encargados por su hijo Domingo a Esteve entre 1808 y 1810, salvo porque pueda llevar el citado uniforme para mostrar su nombramiento como ministro de Hacienda, cargo que obtuvo de José I en julio de 1808. Si bien, extraña que en el lienzo no haya otras referencias a la actividad de Cabarrús con posterioridad a 1798 y que, en cambio, esté aludiendo a cuestiones que se remontan a la década de 1760.

El retrato, que permaneció en poder de los descendientes de Cabarrús hasta su reciente venta, fue considerado como de Goya durante algún tiempo. Sin embargo, responde inconfundiblemente al modelo de Esteve. Frente a la mayor introspección psicológica que caracteriza a los retratos de aquel, Esteve otorga especial protagonismo a los elementos que indican la condición y logros del personaje, aunque capta eficazmente la fisonomía de Cabarrús y consigue transmitir, mediante la expresión de sus ojos y el gesto de su boca, la vivacidad y decisión que caracterizaban al financiero, que entonces tenía cuarenta y seis años. Por el contrario, resulta inexplicable la extraña disposición de la mano izquierda sobre la pierna, sin que se pueda constatar si Cabarrús tuvo algún defecto en esa mano o si se trata de una incomprensible incorrección anatómica debida al pintor. Como en su pintura de estos años, Esteve ha utilizado muy poca materia pictórica para pintarlo y deja la preparación a la vista en numerosos puntos, algo que resulta especialmente sutil en el paisaje.

BIBL.: Martín S. Soria, *Agustín Esteve y Goya*. València: Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, 1957; Jeanine Baticle, «Esteve, Goya y sus modelos», *Goya* (Madrid), n.º 148-150 (1978-1979), págs. 226-231; Virginia Albarrán, *El desafío del blanco: Goya y Esteve retratistas de la casa de Osuna. A propósito de la donación Alzaga*. Madrid: Museo del Prado, 2017.

V. A.

BARTOLOMÉ MAURA Y MONTANER

(Palma, 1844 - Madrid, 1926)



Retrato de Francisco Cabarrús

c. 1895

Carboncillo sobre papel verjurado, 28 cm (diámetro)

Cat. D_80

Fdo.: «Canson & Montgolfier» [Marca de agua en el lateral izquierdo, borde inferior, anverso]; «Vidalon-les-Annonay» [Marca de agua en el lateral derecho, borde inferior, anverso]; «B. Maura Djó.» [Lateral derecho, borde inferior de la ventana, anverso]; «CONDE DE CABARRÚS» [Borde inferior de la ventana, anverso]

Encargo al autor c. 1895

EXCEPCIONAL dibujo en formato circular que reproduce, casi a tamaño natural, el busto de Francisco Cabarrús del retrato de cuerpo entero del financiero pintado por Agustín Esteve hacia 1798, pintura adquirida en 2018 para la Colección Banco de España. El dibujo se halla firmado y no hay razón para dudar de su autoría, ya que corresponde claramente con el modo de hacer de Maura, quien, no en vano, está reconocido como uno de los mejores intérpretes de pintura de la Escuela Española, especialmente dotado como retratista. Además, estaba vinculado como segundo grabador a la Fábrica de Billetes del Banco desde 1887 y la grafía de la inscripción es semejante a la firma que el artista incluía en las láminas de los billetes que grababa.

En este caso, el dibujo es muy similar a otros ejemplares conservados del grabador mallorquín: está realizado a carboncillo, resaltándose los contornos y ciertos elementos con el lápiz, mientras hace uso del clarión para conseguir pequeños toques de luz. Lo más destacado, sin embargo, es que, aparte de reproducir con absoluta veracidad la pintura de Esteve, le otorga al retrato una gracia y una delicadeza de las que carece el original.

La emisión de un billete de mil pesetas, con fecha del 1 de mayo de 1895, que incluye en el anverso la misma imagen de Cabarrús según el retrato de Esteve, lleva a relacionar el dibujo de Maura con el proceso creativo de dicho billete. No se ha localizado documentación en que se registre la decisión de incluir tal imagen en un nuevo billete, aunque, sin duda, en la elección del retrato pesó el que entonces se creyese pintado por Francisco de Goya y que pareciera una imagen más oficial —aparece uniformado— que la que luce Cabarrús en el retrato que le hizo Goya en 1788 con destino al Banco de San Carlos (Colección Banco de España). El retrato de Esteve se encontraba entonces en poder de los descendientes de Cabarrús, por lo que se encomendaría a Maura la copia del busto con el fin de sacar, a partir de él, la lámina correspondiente para reproducirlo en el billete.

En la sesión de la Comisión de Administración del Banco del 30 de abril de 1895 se aprobó el dibujo presentado por la Fábrica de Billetes, aunque no se mencionan asunto ni autor. Se ratificó en el Consejo de Gobierno del 3 de mayo siguiente, acordándose que el billete llevara la fecha de emisión del 1 de mayo de ese año. En marzo de 1897 se informaba de que se iba a proceder al grabado y preparación de las planchas y el 21 de noviembre ya se habían concluido los trabajos necesarios de grabado, reproducción, clichés, tintas y moldes para el papel. Finalmente, el billete se puso en circulación desde el 17 de mayo de 1898.

A diferencia de otros billetes grabados por Maura, en este no se incluyó su firma, lo que hace pensar que no fue él quien abrió las láminas y que tal vez se encargase de esta operación Domingo Martínez Aparici, primer grabador de la Fábrica de Billetes, quien, por el contrario, no solía incluir su firma. También tal vez por ello se decidiese conservar el dibujo de Maura con su firma. No obstante, cabe señalar que el modelo de *putto* que acompaña el medallón con la efigie de Cabarrús es muy similar a los que aparecen en los reversos firmados por Maura en los billetes de cincuenta y cien pesetas de la emisión del 1 de junio de 1889 y del de cincuenta pesetas del 24 de julio de 1893.

BIBL.: Teresa Tortella y Darío Negueruela, *Billetes españoles, 1874-1939*. Madrid: Banco de España, 2005, págs. 29-30.

V. A.

**ANTONIO MARÍA ESQUIVEL
Y SUÁREZ DE URBINA**

(Sevilla, 1806 - Madrid, 1857)

Pedro Sainz de Andino

1831

Óleo sobre lienzo,
115 x 90 cm

Cat. P_164

Fdo.: «A. Esquivel // 1831»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida posiblemente en 1831

Observaciones: según Carlos Navarro,
fue intervenido después para añadir
la valiosa condecoración recibida en 1833.

EN EL cuadro de Esquivel que conserva el Banco de España, Pedro Sainz de Andino aparece togado como jurisconsulto, y los vuelos de sus mangas adornados con puñetas aluden a su condición de ministro fiscal. El atuendo se había normalizado por última vez en 1814 y a él responde su aspecto. Además, lleva en la mano uno de sus proyectos citados, el Proyecto de Código de Comercio y del Código Criminal. Luce varias condecoraciones destacadas, entre las que puede distinguirse la medalla de caballero de la orden de Carlos III, cuya insignia porta a modo de corbata. Esta condecoración le había sido concedida el 2 de noviembre de 1830, antes de que Esquivel lo retratara, aunque lleva también la banda y Gran Cruz de la orden de Isabel la Católica, que recibió en 1833, o sea, dos años después de que Esquivel firmara el retrato. No ostenta, sin embargo, la medalla de miembro de número de la Real Academia de la Historia, que fue suya desde 1848. De todo ello se deduce que el retrato fue pintado por Esquivel en la fecha que se lee en su firma e intervenido después para añadir la valiosa condecoración recibida en 1833, pero antes de 1848, año en que ingresó en la Academia, al no lucir la característica medalla de numerario.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Enrique Valdivieso, *La pintura romántica sevillana*. Sevilla: 2011.

J. G. y M. J. A.

Pedro Sainz de Andino

(Alcalá de los Gazules, Cádiz, 1786 - Madrid, 1863)

Se licenció en Leyes en la Universidad de Sevilla y consiguió en 1806 el grado de doctor. De ideas constitucionalistas, con el regreso de Fernando VII se exilió en Francia. Volvió a España en la segunda etapa absolutista fernandina, desempeñando entonces importantes cargos.

Fue un legislador enormemente fecundo. En noviembre de 1827 escribió una carta al ministro de Hacienda, Luis López Ballesteros, ofreciéndose para la formación del Código de Comercio (1829), que redactó personalmente. Es autor, asimismo, de la Ley de Creación del Banco de San Fernando (1829), precedente del Banco de España, de su reglamento de gobierno interior (1832), de la Ley de Enjuiciamiento sobre Negocios y Causas de Comercio (1830) y de la Ley de Creación de la Bolsa de Madrid (1834). En todas sus obras de legislación mercantil subyace en Sainz de Andino la finalidad de favorecer la implantación y el desarrollo de grandes empresas mercantiles y la inversión de capitales extranjeros. Fue asesor del ministro López Ballesteros, emitiendo como tal numerosos dictámenes.

Aunque su fama le viene de la elaboración del Código de Comercio de 1829, su interés no residió únicamente en la temática mercantil, desarrollando multitud de trabajos en las áreas del derecho administrativo y penal, como la *Exposición sobre la situación política del Reyno y medios para su reestructuración de 1829*, realizada a instancias del rey. También cabe destacar su *Exposición al Rey para la creación de un ministerio de Interior y de la reunión en Hacienda de todas las rentas del Estado* de octubre de 1830.

Fue ministro y fiscal del Consejo de Hacienda, honorario de la Cámara de Castilla, caballero de la orden de Carlos III y senador del reino, además de miembro de número de la Academia de la Historia y poseedor de la Gran Cruz de Isabel la Católica.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XLV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 67-70; Miguel Artola Gallego (dir.), *Enciclopedia de Historia de España*, vol. 4. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

E. S. G.



VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(València, 1772 - Madrid, 1850)

VESTIDO de consejero de Estado, el marqués se adorna con la Gran Cruz y banda de caballero de la orden de Carlos III. Vicente López empleó para este retrato un modelo que lo representa de tres cuartos junto a un bufete, girado a su izquierda para mirar al pintor. Se trata de una tipología común de representación que repitió a menudo cuando inmortalizó a los altos funcionarios fernandinos, que entonces tuvo éxito y fue imitado, y que continuó utilizando —ya casi en solitario— durante el reinado isabelino.

Ya en los epígonos de su maestría, López refleja una gestualidad medida y elegante, tanto para el posado de la figura en la que coloca las manos con naturalidad, una sobre el muslo y la otra sobre la mesa, sosteniendo unas lentes, como en la penetración psicológica, en la que el rostro de Quiñones transmite la distancia aristocrática de su carácter y al mismo tiempo la lasitud de sus cincuenta y seis años, que queda subrayada por lo estático de la figura y por el sentido monumental de su dibujo. Descrito con la habitual facilidad de López para la comprensión de las texturas de las telas y de las superficies más dúctiles, se ha esforzado en colocar la solapa derecha de la casaca del marqués, abierta para que el fondo blanco de su forro suponga un delicado juego de luces con el volante de blonda blanco de su camisa, cuyo dibujo monumental y rizado continúa por los pliegues de la banda carolina, y es determinante en los detalles más decorativos de la figura.

EXP.: «Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX», Sociedad Española de Amigos del Arte (Madrid, 1913); «Spanish Paintings of 18th and 19th Century / Goya and his Time», Iwaki City Art Museum (Fukushima, Japón), Seibu Museum of Art (Tokio) y Seibu Tsukashin Hall (Amagasaki, Japón, 1987); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *Catálogo de la exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte y Artes Gráficas Mateu, 1913; Gregorio Martínez Sierra, *Vicente López*. Madrid: Saturnino Calleja, 1919; VV. AA., *Vicente López*. Madrid: Arte Estrella, 1919; José Antonio Gaya Nuño, «Arte del siglo XIX», en *Arts Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, 1958; José Luis Morales y Marín, *Vicente López*. Zaragoza: Guara, 1980; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1985; VV. AA., *Spanish Paintings of 18th and 19th Century / Goya and his Time*. Tokio: Seibu Museum of Art, 1987; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes, 1993; José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: El Viso, 1999; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

C. G. N.

José María Quiñones de León y Vigil, III marqués de Montevirgen y III marqués de san Carlos

(Torral de los Guzmanes, León, 1788 - Madrid, 1853)

José María Quiñones de León (o Vigil de Quiñones, como figura indistintamente en muchos documentos) fue el único hijo varón de Juan Manuel de Quiñones y Francisca de León y III marqués de Montevirgen. Se estableció en Camponaraya, en el Bierzo leonés, de donde era originaria su esposa, Francisca Ramona Santalla Álvarez Lorenzana y Osorio. Aprovechó las diversas desamortizaciones decretadas a partir de 1820 para adquirir fincas y rentas desamortizadas en la provincia de León, logrando hacerse con un gran patrimonio inmueble que sumó al que ya poseía y que administró de un modo rentable, convirtiéndose en un referente de modernidad para las clases propietarias y las elites políticas locales.

Fue procurador en las Cortes del Estatuto Real entre julio de 1834 y enero de 1836, y ocupó la Dirección de Rentas Provinciales en 1835. Tras la llegada al poder de Mendizábal se alineó con el liberalismo moderado, cuyo partido lideró en León hasta su muerte, manteniendo asimismo una gran influencia en Madrid. Ocupó la cartera de Hacienda entre septiembre y noviembre de 1838 y la jefatura de la Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda, con destino en propiedad. Fue diputado por la provincia de León en 1845 y senador vitalicio en 1847. Fue un hombre muy influyente tanto en la corte como en León, sin ser ajeno en absoluto el acierto en la adquisición de tierras a la información privilegiada que poseía. En 1846 se le permitió añadir al marquesado de Montevirgen el de San Carlos y utilizarlos conjuntamente. Murió en Madrid en 1853, heredando el marquesado de San Carlos su hijo Cayo y el de Montevirgen su hijo Juan.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, t. XLII, págs. 655-657.

E. S. G.

José María Quiñones de León y Vigil, III marqués de Montevirgen y III marqués de san Carlos

1841

Óleo sobre lienzo,
128 x 95 cm

Cat. P_32

Fdo.: «Vte. Lopez Ft. 1841»
[Sobre el listón de madera
de la silla]

Adquirida en 1975

Procedencia:
Colección Duque de PalenciaObservaciones: existe una réplica
en busto en la colección Mateu Pla
(74 x 58 cm) que se expuso en el
Palau de la Virreina. Se conoce
una réplica de la cabeza en el
castillo de Peralada.



**ANTONIO MARÍA ESQUIVEL
Y SUÁREZ DE URBINA**

(Sevilla, 1806 - Madrid, 1857)

Juan José García-Carrasco
Gómez-Benítez, I conde
de santa Olalla

c. 1847

Óleo sobre lienzo,
125 x 93 cm

Cat. P_271

Adquirida en 1980

Observaciones: el retratado porta en
la mano derecha un papel doblado
en el que se lee «Banco de Isabel II».

EL MODELO nació en Cáceres en 1799 y fue educado en Vergara e Inglaterra. Pronto destacó como un comprometido político liberal, referente en su tierra natal, lo que lo llevó a sufragar con sus propios fondos la Milicia Nacional. En 1823 se implicó en la organización de la defensa de Extremadura frente a las tropas del duque de Angulema, pero tras caer prisionero escapó a Portugal y de allí a Inglaterra, donde pasó un breve exilio que lo llevó también a Fráncfort y a París, y de allí a Londres. Regresó a España al año siguiente, y se instaló en Madrid, aunque como represalia fue enviado a Manzanares (Ciudad Real).

Tras la muerte de Fernando VII, tanto él como su familia desempeñaron un papel esencial en la consolidación del trono de Isabel II y en el Partido Liberal en Extremadura. Desde 1837 comenzó su trayectoria como diputado en Cortes, donde destacó su papel como defensor de los intereses de su tierra, desde un plano fundamentalmente económico y a favor del final de la primera guerra carlista, moderando paulatinamente su discurso. Desde 1840 fue senador por Badajoz, reelegido varias veces hasta que, en 1845 fue designado senador vitalicio. De la mano de su cuñado, Juan Donoso Cortés, estableció una relación intensa con la reina María Cristina en esos años, que coinciden con el final de su regencia, de la que se convirtió en un defensor en el Senado.

Formó parte del primer gabinete moderado de González-Bravo, en el que ocupó la cartera de Hacienda, puesto en el que se mantuvo diez meses y, entre otras importantes normas, dictó la creación del Banco de Isabel II, razón por la que se conserva su retrato en el Banco de España.

Tras su paso por el ministerio recibió el condado de santa Olalla como agradecimiento a los servicios prestados a la Corona. Tiempo después, arruinado, perdió la cordura y su familia lo trasladó a Extremadura, donde falleció en 1851.

En el retrato aparece de pie, ante un fondo arquitectónico cubierto por un cortinaje verde, junto a un sillón y con la mano derecha posada en un bufete, mientras sostiene con la izquierda el decreto fundacional del Banco de Isabel II, lo cual supone una precisa fecha *ante quem* para la datación de la obra. Tanto el modelo de representación como la concepción de la figura y del escenario y el dibujo de la misma confirman la autoría de Esquivel. Sin duda ha estado expuesta a algún maltrato histórico que ha dejado la pintura en unas condiciones capaces de hacer dudar de su autoría, sobre todo por la falta de veladuras que suele cerrar la conclusión de las obras del maestro sevillano. Sin embargo, tanto la propia concepción del retrato como una revisión pormenorizada de sus calidades técnicas, aconsejan mantener esa atribución como segura. Particularmente característica del pintor andaluz es la forma de iluminar las carnaciones y los objetos, así como la gama entonada y terrosa de colores, que contrastan típicamente con los juegos de grises elegantes y sobrios que le hicieron conocido.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

C. G. N.



**JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA
Y BOCANEGRA**

(Sevilla, 1791 - Madrid, 1865)

Ramón de Santillán

1852

Óleo sobre lienzo,
185 x 113 cm

Cat. P_204

Fdo.: «José Gutiérrez // de la Vega //
Madrid. Agosto de 1852»
[Ángulo inferior derecho, anverso]Encargo al autor por el
Banco Español de San Fernando
en 1852

EN 1852, cuando Gutiérrez de la Vega firmó este retrato, su modelo hacía tres años que era gobernador del Banco Español de San Fernando. Previamente había sido ministro de Hacienda, y en calidad de tal había promovido la fusión entre ese banco y el de Isabel II. Se mantuvo en su puesto de gobernador hasta 1863, y en ese período la institución adquirió su nombre actual de Banco de España. Como se estudia en otra parte de este catálogo, fue una de las personalidades más destacadas de la historia del Banco. El retrato está en consonancia con esa importancia, y no solo por sus cualidades, sino también porque se convertiría en cabeza de serie, a partir de cuyo ejemplo surgió la iniciativa de crear de manera sistemática una galería con la efigie de los gobernadores de la institución. Así lo prueba el acta de la sesión del 18 de mayo de 1881, en la que, invocando el precedente del retrato de Santillán, se propone continuar con esa práctica.

A la hora de plantear el retrato de Santillán, Gutiérrez de la Vega muy probablemente tuvo en cuenta dos de las obras que formaban parte

del ajuar de la institución: el retrato del conde de Altamira, por Goya, y el de Fernando VII, por Vicente López. En ellos los modelos aparecen de cuerpo entero, sentados en una silla, y con uno de sus brazos sobre una mesa. La principal diferencia es que tanto Altamira como el rey se representan en un interior mientras que el espacio de Santillán es más ambiguo: a través de la gran columna y de la cortina azul se evoca la idea de un espacio de proporciones nobles; la mesa con el vistoso tapete rojo y la silla tapizada de ese color son propias de un interior, pero en la parte izquierda del cuadro una balaustrada deja paso a una masa de árboles, siguiendo una fórmula que se hará común a otros retratos del Romanticismo español.

Santillán está vestido con su uniforme oficial, que volverá a parecer en numerosos retratos de sus sucesores en el cargo. Los bordados dorados que adornan los bordes de su chaqueta se decoran con ojos, un emblema alusivo a Argos y a la vigilancia que deben tener los cargos con responsabilidades en la administración pública,



que formaban parte principal del uniforme de los altos cargos en España. En su indumentaria llama poderosamente la atención la banda de la orden de Carlos III, de color blanco y azul. Bajo ella asoma la de la orden de Isabel la Católica. Sobre su pecho luce sendas grandes cruces de esas mismas órdenes. Junto a su costado izquierdo mantiene un bastón, que da fe de su cargo de gobernador, y aparece también en alguno de los retratos de Goya de los primeros directores. La actitud corporal relajada con la que posa Santillán responde a las expectativas del retrato contemporáneo, no solo nacional, sino también internacional. En su mano derecha sostiene un libro, y el hecho de que mantenga uno de sus dedos entre dos de las páginas indica que —en la ficción del retrato— ha interrumpido su lectura para atender al retratista. Es un libro con una encuadernación típica de la época romántica, que tiene como *super libris* un escudo de España, lo que sugiere que se trata de una obra de carácter oficial, cuya consulta o estudio forma parte de las obligaciones del cargo. Con todo ello se construye una imagen oficial, con referencias a honores y obligaciones, y al mismo tiempo relajada, a lo que contribuye también el paisaje del fondo.

Durante los años finales de la década de 1840 y los iniciales de la siguiente Gutiérrez de la Vega alcanzó una mayor calidad media en la ejecución de retratos, para lo cual usó fórmulas compositivas y una técnica pictórica con muchas relaciones con las que por entonces seguían en España colegas como Antonio María Esquivel, Carlos Luis de Ribera o los Madrazo y su círculo. La precisión descriptiva o la búsqueda de fórmulas que ennoblecen a los modelos y acentúan su elegancia son características comunes a estos artistas. En ese contexto, el retrato de Santillán ocupa un lugar destacado, como una de las obras más logradas de su autor, y en las que mejor se expresa su contribución específica a la historia del retrato de su tiempo. Esa aportación tiene que ver con el uso de una pincelada fluida y la voluntad de suavizar los contrastes cromáticos y formales y de construir una atmósfera que integre el conjunto en un todo, características que singularizan el arte

de Gutiérrez de la Vega y que, en gran parte, proceden de un estudio muy atento de la técnica de Murillo. De lo cuidadoso que ha sido el pintor a la hora de componer la obra da fe el primer término de esta: allí, en la zona que debiera ocupar el extremo del tapete rojo que cubre la mesa, lo que vemos es una de sus patas, pues la tela ha sido recogida y parte de ella descansa, de manera muy poco natural, bajo la mano del modelo. Con ese artificio, Gutiérrez de la Vega evita una concentración excesiva de rojos en esa parte del cuadro, que habría dificultado la transición entre el tapete y la tapicería de la silla, y habría creado una notable confusión cromática y formal.

EXP: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Alejandro Mon: hacienda y política en la España isabelina», Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo, 2003); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Ana María Arias de Cossío, *José Gutiérrez de la Vega. Pintor romántico sevillano*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1978; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Enrique Valdivieso y José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*. Madrid: El Viso, 2011; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

J. P.

Ramón Santillán González

(Lerma, Burgos, 1791 - Madrid, 1863)

Gobernador del Banco Español de San Fernando
(diciembre de 1849 - enero de 1856)

Gobernador del Banco de España
(enero de 1856 - octubre de 1863)

De familia de escasos recursos, en 1805 ingresó en la Universidad de Valladolid, donde se inclinó por la carrera de leyes. Fue militar entre 1808 y 1825, oficio que dejó para entrar en la Contaduría General de Valores en 1825. Desde ese momento, inició una carrera de ascenso continuado en el Ministerio de Hacienda, que lo llevó a ser ministro en dos ocasiones, en 1840 y en 1847. Colaboró con Alejandro Mon durante sus mandatos ministeriales, especialmente en la reforma tributaria de 1845, en la que tuvo una influencia capital. La reforma —conocida como «Mon-Santillán»—, supuso la creación del primer sistema impositivo moderno de España.

En 1847, como ministro de Hacienda, propuso la fusión de los bancos de San Fernando y de Isabel II, pero una crisis gubernamental llevó a José Salamanca a sustituirle al frente del ministerio. Salamanca, accionista y hombre fuerte del Banco de Isabel II, fue quien finalmente decretó la fusión, favoreciendo en ella los intereses de los accionistas del Banco de Isabel II. El Banco resultante de la fusión conservó el nombre de Banco Español de San Fernando.

La Ley de Reorganización del Banco de San Fernando de 23 de abril de 1849 creó las figuras de gobernador y subgobernador —de nombramiento ministerial— en sustitución de las de director y subdirector, recayendo el primer nombramiento en Ramón Santillán. Permaneció en el cargo cuando el Banco de San Fernando se transformó en Banco de España por la Ley de 28 de enero de 1856 y continuó en él hasta su fallecimiento. Su mandato como gobernador —catorce años, menos unos pocos meses en 1854— es el más largo de la historia del Banco de España.

Como gobernador del Banco Español de San Fernando, Santillán emprendió un programa de saneamiento interno para acabar con la situación de inestabilidad financiera que afectaba al Banco al cabo de casi tres años de producirse la fusión. Tomando como modelo el Banco de Francia, procedió a reducir paulatinamente la suma de préstamos de dudosa realización y de cuentas pendientes por quiebras y litigios. Al mismo tiempo, preparó las bases para reformar la ley de 1849, dando paso a la Ley de Reorganización del Banco de 15 de diciembre de 1851.

En agradecimiento a su labor de reorganización, en 1852 el Consejo de Gobierno acordó encargar su retrato a uno de los más acreditados pintores de la corte —pagado del bolsillo de los propios consejeros y subgobernadores— «para que estuviese siempre expuesto en el salón de sesiones del Consejo», donde todavía hoy se ubica, «con la finalidad de que sea ejemplo de la gratitud con la que el Banco paga los buenos servicios y señala el camino que deben seguir los gobernadores que aspiren a dejar grato renombre». Fue realizado por el pintor José Gutiérrez de la Vega y con él se inaugura la serie de retratos de gobernadores del Banco de España.

Santillán era un firme convencido de la necesidad de que un banco nacional tuviese la competencia en exclusiva de la emisión de billetes y manifestó en múltiples ocasiones su

opinión contraria al régimen de pluralidad de sociedades emisoras en provincias, establecido por la Ley de 28 de enero de 1856, que cambió el nombre del San Fernando por el de Banco de España. Pudo ver cómo se gestaba la crisis de 1866, que ya no vivió, consecuencia, en su opinión, del régimen bancario creado en 1856.

Redactó una historia sobre el Banco de España desde sus orígenes como Banco de San Carlos, *Memoria histórica sobre los bancos*, que lo convierte en su primer historiador, adoptando, en palabras de Pedro Tedde, un punto de vista objetivo, distanciado y exento de pasión. Santillán se preocupó en esas páginas de dejar claro cuáles eran las doctrinas económicas y financieras que inspiraban su juicio sobre los institutos bancarios que historiaba. Escribió, además, sus *Memorias* (1815-1856) y la *Memoria histórica de las reformas hechas en el sistema general de impuestos de España y de su administración desde 1845 hasta 1854*, uno de los mejores estudios sobre la Hacienda aparecidos en el siglo XIX, por la amplitud de sus análisis sobre la reforma tributaria de 1845 y la evolución del sistema liberal fiscal hasta 1863.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XLVI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 121-124; Pedro Tedde, «Prólogo a la reedición», en *Memoria histórica sobre los bancos*. Madrid: Banco de España, 1982; Pedro Tedde, «El Banco de España, 1856-1874», en *150 años de historia del Banco de España [1856-2006]*. Madrid: Banco de España, 2006; Pedro Tedde, *El Banco de España y el Estado liberal (1847-1874)*. Madrid: Banco de España, 2015; Rafael Vallejo Pousada, «Ramón Santillán González, reformador de la Hacienda liberal», en Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo Pousada (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2006; Ramón de Santillán, *Memoria Histórica sobre los Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, Isabel II, nuevo de San Fernando, y de España*, 2 vols., Madrid: Establecimiento Tipográfico de T. Fortanet, 1865; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897; Archivo Banco de España, Actas del Consejo de Gobierno, L. 124, sesión 19 febrero 1852.

E. S. G.

RAFAEL DÍAZ DE BENJUMEA

(Sevilla, c. 1820-1825 - Madrid, 1888)



Francisco Santa Cruz

1881

Óleo sobre lienzo,
126 x 104 cm

Cat. P_238

Fdo.: «Rafael D. Benjumea // fecit // 1881»
[Zona media inferior derecha, anverso]

Encargo al autor en 1881

EL CUADRO fue ejecutado en 1881 por encargo del Banco, muchos años después de que el gobernador cesara en su actividad. Entre 1881 y 1882 Benjumea realizó, posiblemente valiéndose de daguerrotipos o fotografías antiguas, los retratos de los gobernadores Victorio Fernández Lascoiti, Juan Bautista Trúpita y Manuel Cantero de San Vicente, que no se habían retratado después de sus respectivos gobiernos, con lo que se aprecia claramente la intención del Banco de contar con una galería iconográfica de gobernadores ininterrumpida. En este caso, representa a Francisco Santa Cruz con traje oficial, luciendo el Toisón de Oro y la banda y cruz de la orden de Carlos III. Para distinguirlo de otros retratos de la serie, Benjumea lo sitúa ante una columna, un tema frecuente en el retrato oficial anterior, pero que a partir de entonces se haría progresivamente más infrecuente.

EXP: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA.: *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Francisco Santa Cruz Pacheco

(Orihuela de Tremedal, Teruel, 1797 - Madrid, 1883)

Gobernador del Banco de España
(noviembre de 1863 - abril de 1866)

Fue uno de los primeros jóvenes defensores de las ideas de la Constitución de Cádiz, incorporándose a la lucha política mediante su alistamiento en 1820 en la Milicia Nacional. Al restaurarse el absolutismo en 1823, se refugió en Griegos, en la sierra de Albarracín, Teruel, dedicándose a negocios particulares y haciendo una gran fortuna agrícola gracias a la desamortización. En 1851 fue elegido por primera vez diputado por el distrito de Albarracín, dentro de las filas del Partido Progresista. Formó parte del Gobierno progresista de Espartero como ministro de la Gobernación entre julio de 1854 y julio de 1855, y ministro de Hacienda en 1856 entre los meses de febrero y julio. En 1857 se unió al Partido Unión Liberal, formado por O'Donnell, como la mayoría de los antiguos progresistas. En 1858 fue nombrado presidente del Tribunal de Cuentas y poco después, senador vitalicio. Mantuvo una intensa actividad parlamentaria hasta la Revolución de 1868. Sucedió a Ramón Santillán como gobernador del Banco de España, cargo en el que permaneció desde noviembre de 1863 hasta abril de 1866. Formó parte de las Cortes Constituyentes de 1869, defendiendo ideas avanzadas, y apoyó la legitimidad de Amadeo de Saboya. Fue nombrado presidente del Senado en 1872. Se adhirió a la Restauración alfonsina, pasando a engrosar las filas del Partido Conservador de Cánovas, motor de la Restauración. Como senador vitalicio, mantuvo una intensa actividad en la Cámara Alta hasta su muerte.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 123-125; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.

Victorio Fernández Lascoiti

1881

Óleo sobre lienzo,
126,5 x 103 cm

Cat. P_221

Fdo.: «Rafael D. Benjumea // Madrid»
[Lateral derecha, anverso]

Encargo al autor en 1881



EN SU serie de cuatro retratos para la galería de gobernadores del Banco de España, Benjumea se atuvo a esquemas muy parecidos: en todos los casos los vistió con el traje oficial y los representó ante una pared que en ningún caso es lisa, sino que aparece modulada por columnas, pilastras o molduras. El empleo de distintos fondos fue uno de los medios para distinguir unos retratos de otros. También se valió para ello de los objetos de mobiliario. En este caso, el modelo descansa su brazo derecho sobre una consola. Otros recursos que permitían cierta variación (aparte de la obvía de los rostros) eran las insignias y condecoraciones, como la vistosa banda de Isabel la Católica que cruza el pecho del retratado.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Victorio Fernández Lascoiti Fourquet

(Oviedo, 1810 - Madrid, 1878)

Gobernador del Banco de España
(abril de 1866 - julio de 1866)

Desde su ingreso en la Contaduría de Rentas del Partido de Alcalá de Henares en 1830, Victorio Fernández Lascoiti desarrolló una larga carrera en la Hacienda Pública, escalando diferentes puestos hasta desempeñar los cargos de subsecretario de Hacienda, presidente del Tribunal de Cuentas y consejero de Estado. Ocupó la cartera de Hacienda en dos períodos, en 1857 y en 1863-1864. Fue nombrado gobernador del Banco de España en abril de 1866, permaneciendo en el puesto únicamente tres meses.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 123-125; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.

Juan Bautista Trúpita

1881

Óleo sobre lienzo,
126,5 x 103 cm

Cat. P_206

Fdo.: «Rafael D. Benjumea // 1881»
[Lateral inferior derecho, anverso]

Etiqueta de la Exposición
Nacional de Retratos

Encargo al autor en 1881



EL RETRATO fue realizado trece años después de que el modelo cesara en su cargo como gobernador del Banco de España, por lo que Benjumea se basó probablemente en una obra anterior. Así lo sugiere cierta inexpresividad en el rostro, impropia de un retrato tomado «al vivo». En su serie de retratos de gobernadores, Benjumea sigue un esquema parecido: los representa de pie, de tres cuartos, con uno de los brazos flexionados y apoyados (en este caso un sillón) y con el otro extendido, sosteniendo un pañuelo o, como en el presente cuadro, unos papeles. Tras ellos, algún elemento arquitectónico, como la pilastra estriada de la derecha. Con ello construye unas imágenes decorativamente más abigarradas que lo que sería usual en los cuadros que continuaron la serie. Se ha señalado la calidad de la cabeza, especialmente desde un punto de vista cromático, a tono con la pared del fondo.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Juan Bautista Trúpita Giménez Cisneros

(Huércal-Overa, Almería, 1815 - Valdeolivas, Cuenca, 1873)

Gobernador del Banco de España
(julio de 1866 - octubre de 1868)

Juan Bautista Trúpita figura entre los conqueses que participaron en la Sociedad Anónima para la construcción del ferrocarril de Aranjuez a Cuenca y Minas de Henarejos, cuya finalidad era favorecer el comercio de la provincia. Fue diputado en Cortes por Cuenca en 1857, 1863 y 1864, y senador vitalicio este último año. Formó parte del Gobierno presidido por Lorenzo Arrazola, ocupando la cartera de Hacienda en un breve período, de enero a marzo de 1864. Fue nombrado gobernador del Banco de España en julio de 1866 y se mantuvo en este puesto hasta la Revolución de 1868, que provocó su cese.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 123-125; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.

Manuel Cantero de San Vicente

1882

Óleo sobre lienzo,
126 x 103,3 cm

Cat. P_217

Fdo.: «Rafael D. Benjumea // Madrid //
1882» [Zona media inferior
izquierda, anverso]

Encargo al autor en 1882

**Manuel Cantero de San Vicente**

(Madrid, 1804-1876)

Gobernador del Banco de España (octubre de 1868 - diciembre de 1876)

ESTÁ FIRMADO seis años después de que el modelo sirviera como gobernador del Banco de España y pertenece, junto con otros tres, a la serie de la que se encargó Rafael Benjumea en 1881-1882 con objeto de contribuir a la formación de la galería de gobernadores de la institución. Dado que Manuel Cantero había muerto en 1876, esta obra necesariamente hubo de basarse en alguna efigie suya, quizá el retrato de busto que pintó el sevillano José de Ramill y que pertenece también al Banco de España. Su composición sigue los mismos criterios que guiaron las de sus retratos compañeros, en los que el autor no persigue la singularización, sino la unificación, tanto en lo que se refiere al entorno espacial en que están representados como al carácter tan oficial de sus vestiduras, o a sus poses y su lenguaje gestual.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Miembro de una familia de la burguesía mercantil vasca afincada en Madrid, durante sus primeros años se dedicó a la gestión de los negocios familiares. Militó en las filas del Partido Progresista, convirtiéndose desde muy temprano en uno de sus líderes. Fue alcalde de Madrid entre 1835 y 1836, y diputado y senador en varias ocasiones. Además, fue consiliario (consejero) del Banco de San Fernando entre 1846 y 1854.

Ocupó la cartera de Hacienda tres veces, siempre en gobiernos de gran inestabilidad. La primera, durante la semana del 24 de noviembre al 1 de diciembre de 1843, nombrado por Salustiano Olózaga, cuyo Gobierno apenas duró unos días más. La segunda vez, al estallar la Revolución de 1854, en el gabinete del duque de Rivas, en un mandato de apenas dos días, del 18 al 19 de julio. Su tercera vez como ministro de Hacienda fue durante el Gobierno del general O'Donnell, ocupando su mandato, esta vez, desde julio hasta septiembre de 1856, poco más de dos meses. Dimitió por la falta de apoyo de Isabel II a su propuesta de enajenación de los bienes eclesiásticos como remedio a los gravísimos problemas de la Hacienda. Apoyó la Revolución de 1868, formando parte de la Junta Superior Revolucionaria que dirigió el país hasta la formación del Gobierno del general Serrano. Por su decidido respaldo a la sublevación de 1868 fue gratificado con el cargo de gobernador del Banco de España, puesto que ocupó hasta su fallecimiento en diciembre de 1876.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 123-125; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.

JOSÉ RAMILL Y MUÑOZ

(Sevilla, ¿?-1895)



Manuel Cantero de San Vicente

1876

Óleo sobre lienzo,
75 x 53 x 2,5 cm

Cat. P_225

Encargo al autor en 1876

ESTE RETRATO del gobernador, a diferencia del pintado por Díaz de Benjumea, se presenta con indumentaria de diario y no con la vestimenta de gala como consejero de Estado, lo que también se definía por la banda de caballero de la orden de Carlos III y la Gran Cruz. La factura de Ramill y Muñoz (Sevilla, ¿?-1895), un pintor especializado en paisajes, presenta igualmente contrastes, siendo este gobernador el único responsable de la entidad bancaria del que la colección tiene dos retratos.

Fechado en 1876, año de su deceso, bien pudo ser el modelo del que Díaz de Benjumea partiera para realizar el suyo, finalizado seis años después de la desaparición del gobernador; el que la colección conserva de Díaz de Benjumea es, sin duda, más adecuado en iconografía y formato para formar parte de la galería oficial de retratos.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

I. T.

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

(Roma, 1815 - Madrid, 1894)

Pedro Salaverría

c. 1881

Óleo sobre lienzo,
188 x 114 cm

Cat. P_205

Fdo.: «F de Madrazo»
[Ángulo inferior izquierdo]Inscripciones:
«Excmo. Sr. De Pedro Salaverría»
[En el friso de la pared]

Encargo al autor en 1877

UNA INSCRIPCIÓN identifica al retratado con don Pedro Salaverría y Charitu (Santander, 1821 - Donostia/San Sebastián, 1896), que fue un destacado político español, altamente especializado en cuestiones económicas. Esa especialización lo llevó a ser secretario de Estado del Ministerio de Hacienda en 1854 y ministro del ramo en cuatro ocasiones distintas entre 1856 y 1876. Entre octubre de 1857 y enero de 1858 ocupó la cartera de Fomento. Estuvo estrechamente vinculado al Banco de España, del que fue gobernador entre enero y octubre de 1877.

El retrato de Federico de Madrazo no fue realizado durante el tiempo en que dirigió el Banco, sino que es unos años posterior. En la relación de obras propias que hizo el pintor, entre las entradas correspondientes a los años 1881 y 1882 figura el «retrato cuerpo entero, del Sr. Salaverría, para el Banco de España (1883) [sic]», y se consigna que le fueron pagados treinta mil reales, que es una de las cantidades más altas que aparecen en ese inventario. Esa anotación, que no deja dudas de que fue un encargo institucional, avala

la sugerencia de Julián Gállego de que el cuadro fue concebido en relación con el retrato de Ramón de Santillán realizado por José Gutiérrez de la Vega, con quien coincide tanto en tamaño como en esquema compositivo. Y el que sea una obra encargada con posteridad al momento en que su modelo desempeñó el cargo en el Banco ayuda también a explicar la presencia de la inscripción identificativa. Aunque en la anotación de Madrazo figura entre paréntesis la fecha de 1883, hay que adelantar algo su ejecución, pues el 26 de octubre de 1881 ya se cita este retrato en la documentación del Banco de España, y se dice que su encargo se debió a una resolución del Consejo del Banco. Es muy probable que esa iniciativa tuviera que ver con la sesión del 18 de mayo en la que al marqués de Casa-Jiménez le fue aceptada su propuesta de creación de una galería de retratos de gobernadores, a partir del ya existente de Ramón de Santillán. Dada la importancia que Salaverría había tenido en la política económica española, resultaría lógica su elección para continuar esa colección iconográfica. El caso es que las efigies que



se hicieron a continuación tendrán todas un tamaño sensiblemente menor, y en ellas sus modelos aparecerán representados de pie y en tres cuartos.

En 1881, cuando fue pintado este retrato, Salaverría cumplió sesenta años y llevaba varios retirado de los asuntos públicos, en buena medida debido a problemas de salud. Aparece representado con el uniforme y las insignias correspondientes a su cargo: los bordados dorados en los que se repite la representación de ojos eran los propios de los trajes de personajes con altas responsabilidades políticas y administrativas; le cruza el torso la banda blanquiazul de la orden de Carlos III; y le cuelga del pecho la Gran Cruz de esa misma orden, que aparece también en los retratos de numerosos gobernadores, como Francisco Santa Cruz, Martín Belda, Antonio Romero Ortiz, Juan Francisco Camacho, Manuel Aguirre, Manuel de Eguilior, etcétera, algunos de los cuales llevan también un uniforme similar. Los elementos alusivos a su dignidad se completan con el sombrero que aparece sobre la mesa y con el bastón que tiene junto a su mano izquierda, un objeto que aparece en retratos anteriores de personajes con mando en el Banco de España y las instituciones que lo precedieron, como el citado Santillán, Francisco Javier de Larumbe o el marqués de Tolosa.

Compositivamente, la obra se relaciona tanto con el retrato realizado por Gutiérrez de la Vega, como con el del conde de Altamira por Goya: el retratado viste su traje oficial, está sentado junto a una mesa, y ha desviado su atención para posar para el pintor. En el caso de Salaverría y el conde de Altamira, mantienen un brazo extendido sobre la mesa, junto a papeles con los que estaban trabajando; mientras que Santillán sostiene un libro cuyo *super libris* sugiere un carácter oficial. En todos los casos se trata de composiciones en las que se subraya el carácter «civil» de la actividad del modelo, y en las que se construye una retórica en la que se conjugan los honores con las responsabilidades. Para Madrazo, esta fórmula compositiva no constituía ninguna novedad, pues ya la había empleado desde al menos la década de 1840, como atestigua

su retrato del marqués de Miraflores (colección particular), firmado en 1843.

El de Salaverría es una obra de madurez de un pintor que llevaba ya más de cuatro décadas dedicándose al arte del retrato. Conserva las cualidades que le aseguraron el éxito entre su clientela, como la precisión descriptiva o el uso de poses y de un lenguaje gestual que acentúan la elegancia de los retratados. Al mismo tiempo, es una obra de una notable riqueza cromática, en la que su autor ha hecho un alarde de su capacidad para manejar una gran variedad de tonos y compaginarlos entre sí. Igualmente, la técnica descriptiva se ha relajado respecto a épocas anteriores del pintor, y ha ganado en naturalidad. En ese sentido es muy interesante la ocasión que ofrece el Banco de estudiar en una misma colección dos obras importantes de la trayectoria de Madrazo como retratista y compararlas entre sí: los casi cuarenta años que median entre el retrato del duque de Osuna y el de Salaverría no pasaron en balde y se tradujeron en un estilo pictórico más fluido.

Es probable que Salaverría no posase para Madrazo de la manera como aparece en el cuadro. Así lo sugiere la existencia de un retrato en formato oval (Museo del Prado, depositado en el Museo de Málaga), que solo reproduce el busto del personaje y que muy probablemente sirviera como punto de referencia para que el pintor «construyera» el retrato de cuerpo entero. La relación entre ambas obras es innegable, pues las dos muestran al personaje de la misma edad y hasta con la boca igualmente entreabierta. En el caso del retrato de busto, su factura más libre y espontánea sugiere que es previo a la efigie del Banco de España.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «1883. Federico de Madrazo y Kuntz», Museo del Prado (Madrid, 1994).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de Historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX en Banco de España», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Carlos Reyero, *Madrazo*, Colección *Los genios de la pintura*, n.º 21. Madrid: Sarpe, 1988; VV. AA., *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: El Viso, 1994; José Luis Díez, *Federico de Madrazo*. Madrid: Museo del Prado, 1994.

Pedro Salaverría y Charitu

(Santander, 1821 - Donostia/San Sebastián, 1896)

Gobernador del Banco de España (enero - octubre de 1877)

Nacido en el seno de una familia vasca emigrada en Santander, se decantó políticamente hacia posiciones conservadoras. Comenzó su carrera en la Administración siendo muy joven y recorrió todo el escalafón del Ministerio de Hacienda hasta llegar a su cúspide. Fue cuatro veces ministro de Hacienda y una ministro de Fomento. Tras un primer brevísimo período al frente de la Hacienda en 1856, su segundo mandato tuvo lugar en el Gobierno largo de la Unión Liberal (1858-1863), presidido por el general Leopoldo O'Donnell, donde pudo desarrollar una política hacendística propia en un período que económicamente se caracterizó por su crecimiento y su confianza en el progreso y, desde el punto de vista de la Hacienda Pública, por la abundancia de recursos. Salaverría se convirtió en «el financiero de O'Donnell», como lo llamó José Larraz, en un gabinete que fue uno de los más estables del siglo XIX. Entre 1863 y 1864 fue subgobernador del Banco de España.

Durante su tercer mandato, en el Gobierno formado por Alejandro Mon en marzo de 1864, que duró solo unos pocos meses, Salaverría realizó la reforma monetaria que consagraba el escudo como unidad de referencia en el sistema español. Su último mandato como ministro de Hacienda tuvo lugar durante el primer Gobierno de la Restauración presidido por Cánovas del Castillo, encontrándose Salaverría en una situación crítica con una Hacienda cercana a la bancarrota. Aunque solo permaneció en el cargo un año y medio, de diciembre de 1874 a junio de 1876, antes de dimitir dejó presentados el nuevo presupuesto y las leyes complementarias y se puede afirmar que en los siguientes años, en general, sus objetivos y previsiones se vieron cumplidos. Dimitió porque el agotamiento y las preocupaciones habían minado su salud. Cuando se repuso fue nombrado gobernador del Banco de España, cargo que ocupó entre enero y octubre de 1877 y que abandonó también por problemas de salud. Se retiró entonces de la vida política, de la que no quiso saber nunca nada más. Murió muchos años después, en 1896, en Donostia/San Sebastián.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XLV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 196-197; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; José María Serrano Sanz, «Pedro Salaverría. Cara y cruz de la Hacienda», en Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo Pousada (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2006, págs. 229-261; José Larraz López, «Bravo Murillo, hacendista», en Nicolás Pérez Serrano, Luis Jordana de Pozas, José Gascón y Marín y José Larraz López, *Discursos leídos en la junta pública inaugural del curso académico 1952-1953 para conmemorar el primer centenario de don Juan Bravo Murillo*. Madrid: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1952, págs. 79-97; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.

MARCOS HIRÁLDEZ DE ACOSTA

(Sevilla, 1830 - Madrid, 1896)

José de Elduayen

1878

Óleo sobre lienzo,
126,5 x 103 cm

Cat. P_213

Fdo.: «M. Hiráldez de Acosta»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta «N. 7 Elduayen»

Encargo al autor en 1878

A PESAR de que el modelo fue condecorado con el Toisón de Oro y la Gran Cruz de Carlos III, en su retrato por Hiráldez no lleva esas condecoraciones, pues va vestido de levita ribeteada de trencilla que se cierra sobre una camisa almidonada, con corbata negra. Se apoya en una mesa sobre la que hay papeles y un libro. El fondo es una superficie monocroma, aunque con variaciones lumínicas. Todo ello conforma una imagen austera, muy distinta a la habitual hasta entonces en la galería de gobernadores y con la que su autor acierta a transmitir certeramente la idea de responsabilidad civil y eficacia administrativa. Esa composición tan sintética se combina con una escritura pictórica muy precisa, que hace que todos los rasgos del modelo se encuentren muy claramente definidos.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

José de Elduayen Gorriti, marqués del Pazo de la Merced

(Madrid, 1823-1898)

Gobernador del Banco de España
(octubre de 1877 - febrero de 1878)

Ingeniero de Caminos, en sus primeros años de carrera profesional se dedicó a las obras públicas, construyendo carreteras y ferrocarriles en las provincias de Asturias, Valladolid, Ourense y Pontevedra. Dirigió las obras del ferrocarril de Langreo, que fue la tercera línea férrea inaugurada en España tras las de Barcelona-Mataró y Madrid-Aranjuez, la única construida con ancho europeo.

De ideología conservadora, entró en política en 1857 como diputado a Cortes por Vigo, Pontevedra. A partir de 1859, su carrera política marchó pareja a la de Antonio Cánovas del Castillo, con el que además le unió una íntima amistad. En mayo de 1872, durante el reinado de Amadeo, fue ministro de Hacienda en el gabinete del general Serrano. Durante la República, trabajó con Cánovas para la Restauración borbónica, en premio de lo cual recibió el marquesado del Pazo de la Merced. Fue ministro de Ultramar en dos ocasiones, en 1879 y 1880, en sendos gobiernos de Cánovas. Ocupó el cargo de ministro de Estado en tres ocasiones, de 1880 a 1881, de 1884 a 1885 y en 1896, siempre en gabinetes conservadores presididos por Cánovas. Como ministro de Estado, destaca la celebración de la Conferencia Internacional de Madrid, entre mayo y julio de 1880, para tratar la cuestión de Marruecos, que culminó con la firma de un convenio con el país africano que rigió la situación del territorio hasta 1906. En general, orientó la política exterior española hacia la diversificación de las relaciones emprendidas a raíz de la Conferencia de Madrid, firmando acuerdos comerciales con Portugal, Italia, Dinamarca y Países Bajos. Ocupó también la cartera de Gobernación en un gabinete de Cánovas, de noviembre de 1891 a junio de 1892.

En octubre 1877 fue nombrado gobernador del Banco de España en sustitución de Pedro Salaverría, cargo del que dimitió en febrero del siguiente año por ser nombrado ministro de Ultramar. Tras la vuelta de los conservadores al poder en julio de 1890, Elduayen fue nombrado presidente del Banco Hipotecario.

En junio de 1896 pasó a ocupar la presidencia del Senado, cargo desde el que tuvo que presidir el duelo por Cánovas del Castillo, asesinado el 8 de agosto de 1897. Se mantuvo al frente del Senado hasta febrero de 1898 y falleció tres meses después.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XVII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 122-125; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.



DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA Y TOLÍN

(Melgar de Fernamental, Burgos, 1832 - Madrid, 1901)

Martín Belda y Mencía del Barrio,
marqués de Cabra

1881

Óleo sobre lienzo,
125 x 102 cm

Cat. P_214

Encargo al autor en 1881

Martín Belda y Mencía del Barrio, marqués de Cabra

(Cabra, Córdoba, 1820 - Madrid, 1882)

Gobernador del Banco de España
(febrero de 1878 - marzo de 1881)

Hijo de Francisco Belda Calabuig, comerciante de paños y empleado de Correos nacido en Bocairente (València) y de Rosa Mencía del Barrio López, natural de Cabra (Córdoba). Perteneciente al Partido Moderado, fue diputado por el partido de Cabra en varias legislaturas, entre 1847 y 1879. Ministro de Marina en dos ocasiones, la primera en 1867, cargo del que dimitió. Volvió a ser ministro de Marina en 1868, en el último Gobierno de Isabel II, que finalizó por las sublevaciones de septiembre. Acompañó a Isabel II a París, donde estaba cuando en 1870 esta renunció a sus derechos históricos a favor del príncipe Alfonso. En 1873 apareció como miembro del círculo alfonsino presidido por Cánovas del Castillo, lo que indicaba su alejamiento del Partido Moderado. En 1875 Alfonso XII le concedió el título de marqués de Cabra. Fue gobernador del Banco de España desde febrero de 1878 hasta marzo de 1881, período en el que se abren las sucursales de Tarragona, Reus, Córdoba, Granada y Badajoz. Falleció en 1882 en Madrid, sin descendencia. Sucedió en el título un hijo de su hermana, Francisco Méndez de San Julián y Belda.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. VII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 561-564; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, pág. 201; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.





<

Antonio Romero Ortiz

1883

Óleo sobre lienzo,
125 x 103 cm

Cat. P_212

Fdo.: «Dióscoro»
[Ángulo inferior derecho, anverso]Etiqueta manuscrita
«Don A. Romero» [Reverso]

Encargo al autor en 1883

EL RETRATADO es un personaje importante en la historia de la galería de gobernadores, pues fue bajo su mandato (en octubre de 1881) cuando se decidió crearla. La suya es una de las efigies en las que se ha buscado un mayor aire de solemnidad, a lo que contribuye poderosamente su pose. En vez de perseguir un contacto con el espectador, que relaje la imagen, el pintor ha colocado a su modelo de perfil, con la cabeza alta, mirando al infinito; y ha subrayado el brillo de los oros del bordado del traje y la presencia de la gran banda azul de Carlos III. El fondo oscuro y uniforme sirve para resaltar aún más la cabeza del gobernador y para subrayar la sensación ajena y majestuosa que transmite.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego. *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Antonio Romero Ortiz

(Santiago de Compostela, 1822 - Madrid, 1884)

Gobernador del Banco de España
(marzo de 1881 - octubre de 1883)

Licenciado en Leyes por la Facultad de Santiago de Compostela, Antonio Romero Ortiz fue un hombre de convicciones liberales y defendió siempre la libertad de expresión. Su juventud transcurrió en Galicia, donde pronto empezó a poner en práctica las actividades que conformaron su vida: la literatura, la prensa, la política y el coleccionismo.

En 1846 participó en el levantamiento de Solís, que le valió una condena a muerte de la que se libró gracias a su huida a Portugal. Su carrera política comenzó en el bienio progresista. Fue gobernador civil por las provincias de Oviedo, Toledo y Alacant/Alicante. Desde 1858 hasta su muerte fue diputado, excepto en el paréntesis de 1866 a 1868, cuando estuvo desterrado en Portugal por conspirar contra Isabel II. Durante su estancia en Portugal escribió *La literatura portuguesa en el siglo XIX*, publicada en 1869, gracias a la cual entró en las sociedades literarias portuguesas más prestigiosas. Volvió a España tras el triunfo de la Revolución de septiembre de 1868, aceptando entonces la cartera de Gracia y Justicia a instancias del general Serrano. Durante su mandato suprimió seiscientos conventos de los novecientos existentes entonces y la orden de los Jesuitas. Estas y otras medidas le dieron fama de anticlerical, ganándose el apodo de «Lutero Ortiz». En mayo de 1874 fue nombrado ministro de Ultramar, cargo del que dimitió en enero de 1875 cuando el general Martínez Campos proclamó a Alfonso XII en Sagunto.

Fue elegido académico de la Historia en 1880 y sustituyó a Sagasta como Gran Maestre de la Masonería en España en noviembre de ese año. Fue un destacado coleccionista, creando en su casa de Serrano, 22, esquina con Jorge Juan, en Madrid, un museo dedicado a la numismática, la porcelana, la orfebrería y los recuerdos históricos, que evidencia el gusto exquisito de su dueño. Aceptó en marzo de 1881 el cargo de gobernador del Banco de España, adquiriendo la entidad durante su mandato el palacio del duque de Sesto, en la calle Alcalá, 74, esquina con el paseo del Prado, donde se construirá el nuevo edificio del Banco de España. Abandonó su cargo en octubre de 1883 por problemas de salud. Murió un año más tarde.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XLIV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 378-382; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.

MANUEL OJEDA Y SILES

(Sevilla, 1835-1904)



Juan Francisco Camacho

1896

Óleo sobre lienzo,
127 x 90 cm

Cat. P_151

Fdo.: «M. de Ojeda // 1896»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Etiqueta «J. F. CAMACHO»

Encargo al autor en 1896

DENTRO de la serie de gobernadores iniciada en 1881 se alternaron dos tipologías, que han ido teniendo una frecuencia distinta a lo largo del tiempo. Aunque en un primer momento predominaron los retratos que muestran al modelo de pie, convivieron con algunas efigies que lo presentan sentado. Este es uno de esos casos. En él su autor recurre a una tradición representada en la institución por obras como *El conde de Altamira* de Goya, o *Ramón de Santillán* de Gutiérrez de la Vega, en las que el retratado posa junto a una mesa sobre la que apoyan libros, un recurso que sirve para subrayar las tareas administrativas a las que se dedica el retratado.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Juan Francisco Camacho de Alcorta

(Cádiz, 1813 - Madrid, 1896)

Gobernador del Banco de España (octubre de 1883 - enero de 1884; noviembre de 1891 - abril de 1892)

Nació en Cádiz, hijo de Juan Bautista Camacho, un dependiente del comercio del que Juan Francisco recibió el interés por los negocios. Compaginó su dedicación a los negocios con la política. Entre 1858 y 1868 asumió la dirección general de la Sociedad Española Mercantil e Industrial, creada por los Rothschild para canalizar sus inversiones en España y sobre todo para financiar la construcción y explotación de la Compañía de Madrid a Zaragoza y Alicante (MZA), empresa ferroviaria de la casa Rothschild en España, constituida en diciembre de 1856 y presidida por Alejandro Mon. Fue el primer presidente de la Compañía Arrendataria de Tabacos y su primer director gerente, nombrado en 1887.

Militó en el Partido Liberal, en 1855 pasó a la Unión Liberal y después al Partido Constitucional. En 1866, por falta de entendimiento con sus correligionarios, pasó a militar en el Partido Conservador de Antonio Cánovas del Castillo. Fue diputado desde 1853 hasta 1872. Estuvo al cargo de la cartera de Hacienda en cuatro ocasiones. La primera en 1871, en el reinado de Amadeo de Saboya, en el Gobierno de Sagasta. La segunda en 1874, en el Gobierno presidido también por Sagasta, el último de la etapa revolucionaria. Ya en el reinado de Alfonso XII volvió a ser ministro de Hacienda, de febrero de 1881 a enero de 1883. Una de las disposiciones adoptadas en este nuevo mandato fue la creación del Cuerpo de Abogados del Estado, que tenía como función principal la representación y defensa del Estado y de sus organismos autonómicos. Pero lo más destacado de su gestión en este tercer mandato fue la conversión de la deuda del Estado en deuda amortizable al cuatro por ciento, con reducción del principal a devolver y de los intereses a abonar. El «arreglo» de Camacho fue considerado un éxito por sus contemporáneos. Fernando Cos-Gayón, también ministro de Hacienda y su eterno rival, la calificó como la operación más beneficiosa que jamás había hecho la Hacienda Pública española. La reforma de Camacho logró una importante reducción de la deuda del Estado y del Tesoro. Volvió a ser ministro de Hacienda entre noviembre de 1885 y agosto de 1886.

Fue gobernador del Banco de España en dos ocasiones, en 1883, designado por el Gobierno liberal de José Posada Herrera, y en 1891-1892, en el Gobierno conservador de Antonio Cánovas del Castillo.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. X. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 121-124; Francisco Comín y Miguel Martorell, «Juan Francisco Camacho: un liberal templado», en Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2006, págs. 369-403; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.



Francisco de Cárdenas

1891

Óleo sobre lienzo,
125,2 x 100,5 cm

Cat. P_223

Fdo.: «M. de Ojeda // 1891»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1891

MANUEL Ojeda y Siles fue uno de los más prolíficos autores de retratos para la galería de gobernadores. A él se deben cinco efigies, que se fechan en las dos últimas décadas de siglo y en todas las cuales procuró ofrecer una variante respecto a las demás, ya sea en lo que se refiere a la pose y composición o a la indumentaria. Dos de sus retratos representan a sucesivos gobernadores. Pero mientras que Juan Francisco Camacho viste el vistoso traje oficial y se apoya en una mesa con libros, Francisco de Cárdenas sigue una alternativa más sobria y escueta, pues carece de mesa, es él quien sostiene un libro, y lleva un traje oscuro que, si bien deja ver dos cadenas de oro, resulta comparativamente mucho más sobrio.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Francisco de Cárdenas y Espejo

(Sevilla, 1817 - Madrid, 1898)

Gobernador del Banco de España (enero de 1884 - febrero de 1885)

La figura de Francisco de Cárdenas queda perfectamente resumida en la descripción que le dedicó Cánovas: «Un hombre sin ambición, y apto para triunfar en todos los campos, como buen intelectual». Dotado de una gran inteligencia y una enorme capacidad de trabajo, pero carente de ambición política personal, su actividad asombra por su diversidad.

Estudió leyes en su ciudad natal y llegó a ser catedrático de Filosofía Moral, Lógica y Gramática. Tras licenciarse en Jurisprudencia comenzó su carrera en el campo del derecho, el centro de su actividad profesional a lo largo de toda su vida. Ejerció como abogado, pero su figura como jurista trasciende la práctica privada.

Como político, militó en el Partido Conservador. En sucesivos gobiernos ocupó cargos técnicos siempre relacionados con el derecho, como subsecretario del ministerio de Gobernación, director general de Ultramar, asesor del ministerio de Hacienda, vocal de la comisión de Codificación, director general del Registro, diputado por Daroca (1853 y 1857), vicepresidente del Congreso (1857-1958), senador vitalicio (1864-1898) y, finalmente, ministro de Gracia y Justicia (1874-1875). Fue también gobernador del Banco de España (1884-1885) y del Banco Hipotecario (1890), decano del Colegio de Abogados de Madrid (1890) y embajador ante la Santa Sede (1876-1881).

Desde todos estos puestos desarrolló una intensa actividad para modernizar el sistema legislativo español. Primero como miembro de la comisión de Codificación (desde 1851) y más tarde como diputado, senador y ministro de Gracia y Justicia participó en la redacción de leyes de enorme importancia en todos los ámbitos del derecho: las reformas de los códigos Penal y Civil, la Ley de Enjuiciamiento criminal, la Ley de Bases para la organización de los tribunales de casación, la reorganización de las cajas de ahorros, la reforma del Tribunal Supremo, la Ley de Supresión del fuero civil, el desarrollo de los registros de la propiedad y, sobre todo, la primera Ley Hipotecaria española (1861) junto a Claudio de Luzuriaga y Pedro Gómez de la Serna.

La lealtad a sus convicciones lo llevó a tomar decisiones difíciles, como su renuncia en 1875 al puesto de ministro de Gracia y Justicia en el Gobierno de Cánovas por discrepancias con el criterio para la introducción del sufragio universal o el exilio en París tras la Revolución de 1868.

Antes de su entrada en política fundó y dirigió las publicaciones *Revista Andaluza*, *El Conservador*, *El Derecho*, *El Globo* y *El Derecho Moderno*. Durante toda su vida publicó artículos académicos e investigaciones en el ámbito de la historia del derecho. Gracias a esta actividad fue invitado a participar en instituciones como la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas (1857), la Academia de Jurisprudencia y Legislación de Toulouse (1869) o la Real Academia de Historia (1871). A su muerte en 1898 legó a la Academia de Ciencias Morales y Políticas una biblioteca personal de más de diez mil volúmenes.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, t. XI, págs. 366-370; José María Viñuela (ed.), *Banco de España. Colección de Pintura*. Madrid: Banco de España, 1988, pág. 170; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Senado de España, *Francisco de Cárdenas y Espejo*, <<http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=575>> (Consultado el 31-07-2017).

E. S. G.



J. MAS

(¿?-¿?)

<

Salvador Albacete

1885

Óleo sobre lienzo,
125 x 102 cm

Cat. P_173

Fdo.: «J. Mas»
[Centro del borde
derecho, anverso];
«Albacete» [Reverso,
en inscripción sobre papel]

EL RETRATO de Salvador Albacete de la Colección Banco de España presenta problemas de atribución desde que los fondos de la entidad se comenzaron a investigar en profundidad. Fue atribuido a Joaquín Mir por un error en la lectura de la firma que presenta en el centro del lateral derecho del cuadro y por olvidar la fecha del nacimiento del pintor barcelonés, 1873, lo que convertiría este retrato en una más que improbable obra de adolescencia. Más bien parece leerse en la firma la leyenda: «J. Mas». La inicial del nombre impide que se trate de Arcadi Mas i Fondevila o de Francisco Mas. Se trata de una obra de buen trazo, que por la sencillez de los accesorios y la composición se aparta bastante del retrato de tipo oficial. Tiene una atmósfera ambarina acertada y la posición de la figura de perfil es audaz, pero la falsa atribución a Joaquín Mir le añadió unos méritos de los que carece. En cualquier caso, la atribución definitiva queda supeditada a ulteriores investigaciones.

J. G. y M. J. A.

Salvador Albacete Albert

(Cartagena, Murcia, 1827 - Madrid, 1890)

Gobernador del Banco de España
(febrero de 1885 - agosto de 1890)

Estudió Derecho y ejerció como funcionario de larga carrera en la Administración. Fue de los pocos que permanecieron fieles a la familia real tras el estallido de la Revolución de septiembre de 1868. Acompañó a Isabel II a París, donde actuó como su abogado y secretario personal. A su vuelta a España se afilió al Partido Conservador y sus servicios a la monarquía fueron recompensados con el cargo de fiscal del Consejo de Estado.

Albacete fue un reconocido jurista y colaboró activamente en la ambiciosa tarea de codificación emprendida por los liberales durante la Restauración. Su carrera parlamentaria comenzó en enero de 1876. En marzo de 1879 ocupó la cartera de Ultramar en el Gobierno del general Martínez Campos. Presentó varios proyectos de ley, entre ellos el de abolición de la esclavitud en Cuba, que fueron duramente atacados por el sector canovista del Partido Conservador. Tras la caída del gabinete en diciembre de 1879, Albacete se distanció del grupo conservador y vivió alejado de la política.

Como experto en materia comercial y tributaria, colaboró con el ministro Juan Francisco Camacho en el primer gabinete liberal de la Restauración y con Cánovas del Castillo en la negociación del tratado comercial entre Cuba y Puerto Rico con los Estados Unidos, nombrándolo plenipotenciario en 4 de agosto de 1884. Fue recompensado por Cánovas con el cargo de gobernador del Banco de España en febrero de 1885 y Sagasta lo mantuvo en el puesto, así que su gestión al frente del emisor fue de las más largas del periodo. Estuvo al mando de la institución en los complicados momentos de construcción del edificio de Alcalá, que no pudo ver inaugurado. Durante su gestión, el Banco se hizo cargo del servicio de Tesorería del Estado y de la deuda flotante del Tesoro. Falleció en agosto de 1890, siendo gobernador, en su domicilio de la calle de la Cruz. Fue un hombre cultísimo y un virtuoso del violín y el violonchelo, que tocaba en público dando frecuentes conciertos.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. II. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 211-213; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.

JOSÉ MORENO CARBONERO

(Málaga, 1860-1942)

HA SIDO calificado como «uno de los mejores retratos de la colección» de efigies de gobernadores. Destaca por el esfuerzo que ha puesto su autor en describir no solo los rasgos físicos del modelo, sino también por construir un contexto iconográfico y expresivo acorde con su personalidad. A diferencia del estatismo que define buena parte de la galería, en este caso el gobernador presenta un gesto muy decidido, con la cabeza y la mirada dirigidas directamente hacia el espectador y el dedo índice de la mano izquierda entre las páginas de un libro que está consultando. A su alrededor, varios libros dispersos con cierto desorden sobre la mesa hacen hincapié en ese contexto de trabajo y laboriosidad. En esa misma dirección apunta la indumentaria, en la que se ha prescindido de medallas y bandas y se ha buscado la sobriedad y la eficacia.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Retratos de Madrid, Villa y Corte», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1992).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Manuel Espadas, Teresa Lavalle y Wifredo Rincón, *Retratos de Madrid, Villa y Corte*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1992.

J. P.

Cayetano Sánchez Bustillo

1891

Óleo sobre lienzo,
124,5 x 93 cm

Cat. P_174

Fdo.: «J. Moreno Carbonero»
[Ángulo inferior derecho, anverso]Inscripción en letras romanas
«Excmo. S. D. Cayetano Sánchez-Bustillo»
[Ángulo superior derecho, anverso]Etiqueta manuscrita
«Núm. 13 // SÁNCHEZ BUSTILLO»
[Reverso]

Encargo al autor en 1891

Cayetano Sánchez Bustillo

(Llanes, Asturias, 1839 - Madrid, 1908)

Gobernador del Banco de España
(agosto de 1890 - noviembre de 1891)

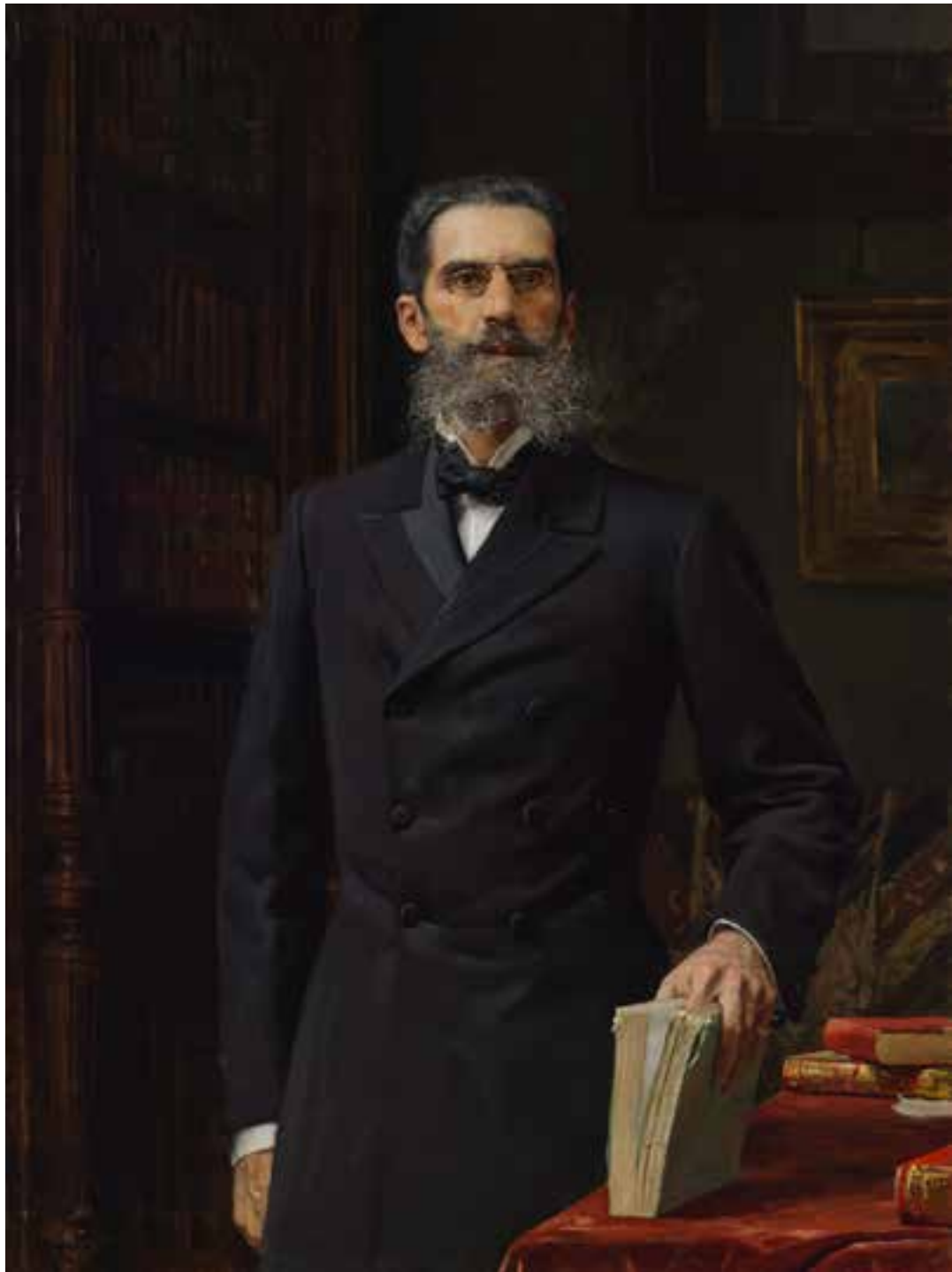
Cayetano Sánchez Bustillo se licenció en Derecho por la Universidad Central de Madrid. Empezó su carrera administrativa en el Ministerio de Hacienda, ganándose el respeto de todos por sus sólidos conocimientos en economía, hacienda y derecho. En 1873 fue nombrado gobernador interino del recién creado Banco Hipotecario, donde más tarde ocupó los cargos de subgobernador, hasta 1881, y de gobernador, desde 1881 hasta 1887.

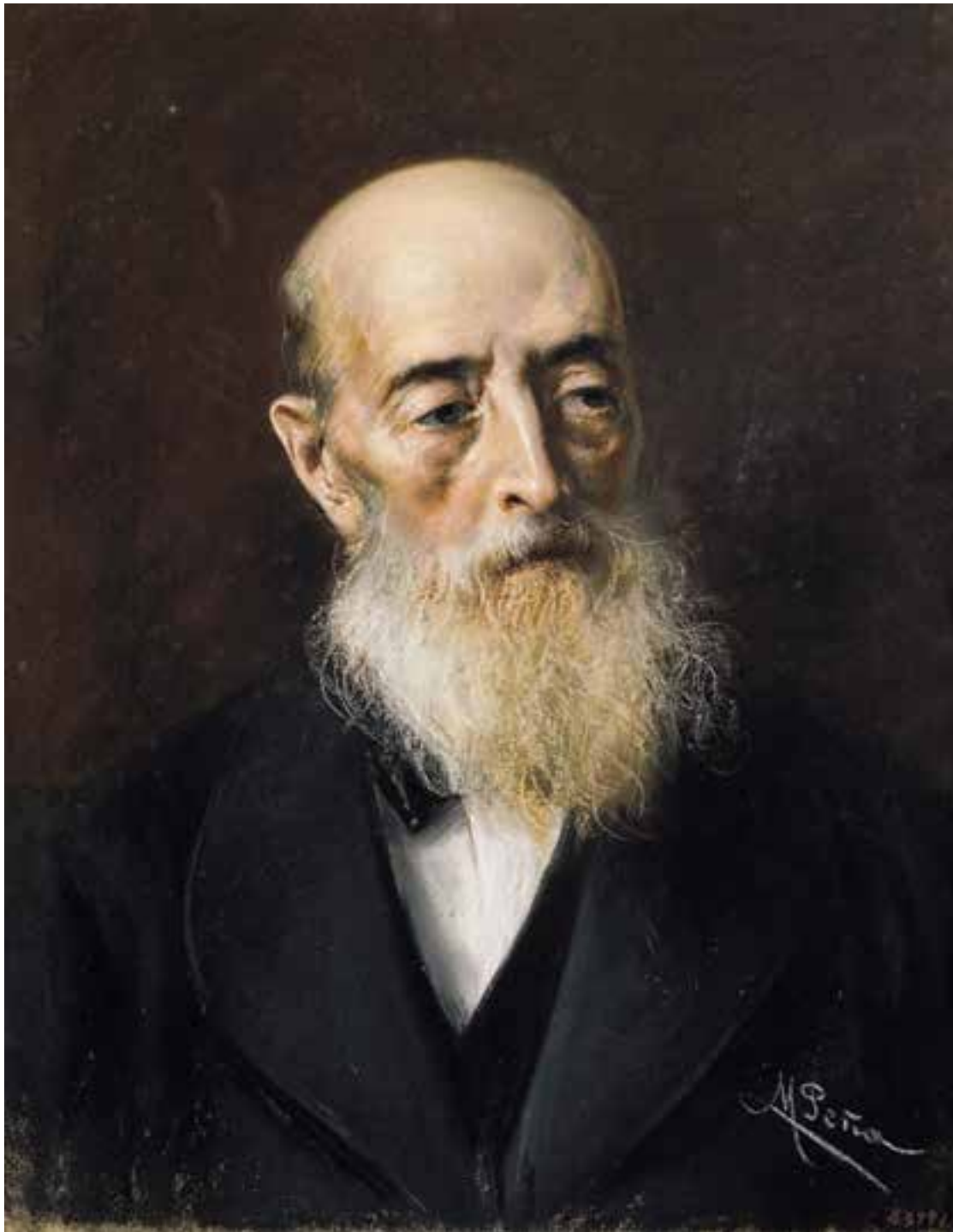
Con la Restauración se inició en la vida política. De convicciones monárquicas y conservadoras, llegó a ser uno de los hombres de confianza de Cánovas del Castillo. Fue diputado a Cortes en varias legislaturas, desde 1876 hasta 1886, senador entre 1886 y 1893 y vitalicio desde 1896. Fue ministro de Ultramar entre marzo de 1880 y febrero de 1881, en el Gobierno de Cánovas del Castillo. Abandonó la política activa en 1897, a la muerte de Cánovas, y no retomó la misma hasta que Antonio Maura le encargó el despacho de Hacienda en febrero de 1908. Murió, siendo ministro, en agosto de ese mismo año.

Fue alcalde de Madrid en 1890, gobernador del Banco de España desde agosto de 1890 hasta noviembre de 1891, presidente de la Compañía Arrendataria de Tabacos desde enero de 1896 hasta septiembre de 1897. Fue fundador y presidente del Consejo de administración del Banco Español de Crédito, creado en 1902 sobre la liquidada Sociedad Española de Crédito Mobiliario. Durante su mandato como gobernador del Banco de España se inauguró el edificio de la calle Alcalá y se aprobó la ley de 1891 que prorrogaba el monopolio de emisión y ampliaba el tope de emisión.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XLV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 648-649; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Gabriel Tortella Casares, «El Banco de España: una nueva potencia financiera, 1874-1914», en *150 años de historia del Banco de España [1856-2006]*. Madrid: Banco de España, 2006, págs. 109-134; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.





MAXIMINO PEÑA MUÑOZ

(Salduero, Soria, 1863 - Madrid, 1940)

<

Laureano Figuerola y Ballester

c. 1890

Pastel sobre papel montado
en tela sobre bastidor,
58 x 45 cm

Cat. P_246

Fdo.: «M. Peña»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1970

ESTE cuadrado de pastel tiene el valor documental de representar a Laureano Figuerola y Ballester, figura de absoluta relevancia dentro de la historia del Banco de España y de la política monetaria española. Se debe a Maximino Peña, que firma de manera ostensible en el ángulo inferior derecho. Peña, alumno en Madrid de Casto Plasencia, entró en los cenáculos artísticos a partir de su ingreso en el Círculo de Bellas Artes y de la invitación recibida para colaborar en la decoración de la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid. Su trabajo, desarrollado a lo largo de los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX, destaca en especial por el uso del pastel, aplicado a escenas costumbristas y retratos que cobran un especial tono íntimo gracias a esa técnica, poco frecuente en la pintura española; pero mientras el pastel está tradicionalmente asociado a una cierta dulzura temática, Peña lo aplica con dureza y verismo. Dada la edad que aparenta Figuerola en el retrato, este podría datarse de manera aproximada hacia las dos últimas décadas del siglo XIX, período en el que debió de realizar también *El bebedor* (1895, Museo del Prado), obra con la que comparte el intento de dar profundidad a la mirada, así como el realismo sin concesiones en la plasmación de las irregularidades de la piel de una persona de edad avanzada.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Cien años de historia de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre FNMT billetes monedas España», Museo Casa de la Moneda (Madrid, 1993-1994).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego. *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso. *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Prados de la Plaza, «Maximino Peña, un maestro que hay que estudiar a fondo», *Goya* (Madrid), n.º 209, (III/IV-1989).

C. M.

Laureano Figuerola Ballester

(Calaf, Barcelona, 1816 - Madrid, 1903)

Ministro de Hacienda (abril - diciembre de 1892;
abril - septiembre de 1895)

Estudió Derecho y Economía en las universidades de Barcelona y Madrid, donde obtuvo el grado de licenciado en 1840. Fue catedrático de Derecho Público y Administrativo, y de Derecho Político y Legislación Mercantil. Destacó por sus ideas reformistas y liberales; fundó la Sociedad Libre de Economía Política en 1856, con Colmeiro, Pastor y Echegaray, entre otros; en 1859, la Asociación para la Reforma de los Aranceles; y en 1876 redactó el proyecto y presidió la Institución Libre de Enseñanza. Alternó la actividad académica y la docencia universitaria con la abogacía y la actividad política.

Obtuvo acta de diputado por el Partido Progresista en 1854, 1858 y 1865. Junto con Prim participó en la Junta Central Revolucionaria que, tras la caída del trono de Isabel II, dio paso al Gobierno provisional presidido por el general Serrano, quien lo nombró ministro de Hacienda en 1868. En este cargo, que ocupó hasta 1870, creó la peseta como unidad básica del sistema monetario español e impulsó las reformas económicas que sentaron las bases de la economía de mercado en España. En 1871 fue elegido senador por Madrid y presidente del Senado en 1872. En 1876 rechazó la Restauración y firmó, junto a Ruiz Zorrilla, un manifiesto en contra que dio origen al Partido Republicano Progresista. Con la Restauración se retiró de la política, reapareció como concejal del Ayuntamiento de Madrid en 1885. Fue también presidente del Ateneo y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

(«Figuerola Ballester, Laureano», en *Diccionario biográfico español*, t. XX [De «Ferrero Llusá» a «Furnius Iulianus»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, págs. 110-114, ISBN: 978-84-96849-76-1)

FUENTES Y BIBL.: María de los Ángeles Valle de Juan, *Diccionario biográfico español*, t. XX. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 110-114.

P. G.

VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ

(Zarzalejo, Madrid, 1834 - Madrid, 1896)

Santos de Isasa y Valseca

1895

Óleo sobre lienzo,
126 x 92 cm

Cat. P_234

Fdo.: «V. Palmaroli»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Etiqueta «ISASA n.º 14»

Encargo al autor en 1895

Santos de Isasa y Valseca

(Montoro, Córdoba, 1831 - Madrid, 1907)

Gobernador del Banco de España

(abril - diciembre de 1892; abril - septiembre de 1895)

Licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid, abrió bufete propio, llegando a alcanzar gran prestigio como abogado. En 1857 fue nombrado catedrático en la Escuela Superior de Diplomacia, impartiendo la asignatura de Historia de las Instituciones de España en la Edad Media. En 1864 se reincorporó a la Administración como jefe de tercera del Cuerpo de Archiveros y Anticuarios del Ministerio de Fomento, ascendiendo a jefe de primera en 1875. Durante este tiempo continuó en paralelo su carrera política.

Miembro del Partido Conservador, en 1863 ocupó su primer cargo político como gobernador civil de Cádiz. Fue diputado en casi todas las legislaturas, desde 1865 hasta 1895, por Córdoba y Montoro. En 1896 fue elegido senador por Córdoba, siendo senador por derecho propio desde 1898 hasta su fallecimiento en 1907. En 1890 fue nombrado ministro de Fomento por Cánovas del Castillo, lo que sería su máximo logro político, ocupando el cargo hasta noviembre de 1891. Creó durante su mandato el Hospital Clínico, agregado a la Facultad de Medicina de Madrid.

Fue nombrado fiscal del Tribunal Supremo en 1884 y presidente en 1895. Fue gobernador del Banco de España en dos ocasiones, de abril a diciembre de 1892, y de abril a septiembre de 1895. En abril de 1895 fue elegido miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas y académico profesor.

Ocupó también cargos de vocal y presidente de la Comisión General de Codificación, director de la Escuela Superior Diplomática, vocal de la Junta de Gobierno del Colegio de Abogados de Madrid y administrador de la Compañía de Caminos de Hierro del Norte.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XXVII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 429-430; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

LOS APARATOSOS trajes oficiales, cuajados de bordados de oro, cruzados por bandas de vivos colores y con frecuencia adornados con las correspondientes insignias acarreaban un peligro evidente desde el punto de vista del arte del retrato: ganar todo el protagonismo de la obra a costa de la expresión facial y corporal del retratado. Palmaroli ha evitado ese peligro mediante las descripciones de un rostro lleno de expresión y a través de un fondo aparentemente homogéneo, pero muy dinámico, que deriva de la tradición velazqueña y sirve para subrayar los planos espaciales y transmitir la sensación de que el modelo se encuentra firmemente plantado sobre el suelo.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

E. S. G.



Pío Gullón e Iglesias

1895

Óleo sobre lienzo,
125 x 91,2 cm

Cat. P_228

Fdo.: «V. Palmaroli»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1895

Pío Gullón e Iglesias

(Astorga, León, 1835 - Madrid, 1917)

Gobernador del Banco de España
(diciembre de 1892 - abril de 1895; abril de 1901 - febrero de 1902)

Se educó en París, donde vivía su tío Bernardo Iglesias. Se trasladó a Madrid antes de los veinte años, donde manifestó activamente sus ideas políticas progresistas a través de sus colaboraciones en periódicos como *La Nación* o *Las Novedades*. Dirigió *El Porvenir*, *El Siglo Industrial* y *La Unión Mercantil*.

Colaboró activamente con Práxedes Mateo Sagasta en la formación del Partido Constitucional, que surge por división del progresismo tras la muerte del general Prim, en 1871, siendo el redactor del *Manifiesto del 18 de octubre*, en el que se exponía el programa de Sagasta. El Partido Constitucional constituyó el núcleo del Partido Liberal de la época de la Restauración.

Fue nombrado subsecretario de Estado dos veces en 1874 y elegido varias veces diputado por el distrito de Astorga entre 1871 y 1886, hasta que ese año se convirtió en senador vitalicio. Fue consejero de Estado en 1881, ministro de la Gobernación en 1883 y ministro de Estado tres veces: en 1897-1898, en 1905 y en 1906.

Presidió el Banco Hipotecario entre 1877 y 1892 para pasar ese mismo año al puesto de gobernador del Banco de España, en el cual se mantuvo hasta 1895. Volvió a ser gobernador en 1901. Fue uno de los fundadores del Partido Demócrata Monárquico en 1907. Presidió, asimismo, el Consejo de Estado durante tres años. Dimitió en 1913.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XXV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 194-196; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

ES UNA de las obras más singulares entre los retratos tempranos de la serie de gobernadores por la mezcla de austeridad indumentaria (con lo que se crea un contexto civil y profesional) y de riqueza del entorno, pues el fondo es uno de los más elaborados del conjunto. La pared está articulada mediante la semipilastra acanalada y diversas molduras, como la que limita el zócalo por su parte superior. Eso crea un riguroso orden geométrico en el fondo, que a su vez se organiza mediante una suave transición de tonos cromáticos. Ante él aparece don Pío Gullón, cuya sombra se proyecta en la pared, lo que contribuye sutilmente a crear sensación de espacio.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

E. S. G.



MANUEL OJEDA Y SILES

(Sevilla, 1835-1904)



Manuel Aguirre y Tejada O'Neal y Eulate,
conde de Tejada de Valdosera

1896

Óleo sobre lienzo,
124 x 90,5 cm

Cat. P_198

Fdo.: «M. de Ojeda-1896»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1896

SE TRATA de una obra a medio camino entre los retratos de gobernadores vestidos con el rico traje oficial y los que representan una alternativa en clave profesional, tipologías todas que cultivó Manuel Ojeda en sus retratos para el Banco de España. El modelo viste un elegante frac por el que asoma la banda del collar de la orden de Carlos III. Descansa su mano derecha en un libro apoyado en la mesa, sobre la que también aparece una escribanía de plata. Todo ello compone una imagen cuidada y abundante en detalles. Es interesante el fondo, en el que Manuel Ojeda ha realizado variaciones de intensidad lumínica con objeto de dar más juego a la figura.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Manuel Aguirre de Tejada O'Neale y Eulate, conde de Tejada de Valdosera

(Ferrol, A Coruña, 1827 - Madrid, 1911)

Gobernador del Banco de España
(septiembre de 1895 - diciembre de 1895)

Estudió Leyes y Filosofía en la Universidad Central de Madrid. En 1854 fue nombrado jefe de Sección del Gobierno Superior Civil de Cuba, especializándose en los asuntos de ultramar durante su estancia en la isla. En 1857, a su regreso a la península, obtuvo el acta de diputado por el distrito de Ferrol en representación de la Unión Liberal. Volvió a ser diputado en las elecciones de 1859, 1863 y 1865, por los distritos de Ferrol y A Coruña. A partir de 1862 se fue acercando al Partido Moderado.

Abandonó la política a partir de la Revolución de 1868, a la que retorna para apoyar a Cánovas en la Restauración borbónica. Se integra entonces en las filas del Partido Conservador. En premio a sus servicios, Alfonso XII le concedió el título de conde de Tejada de Valdosera. En 1876 obtuvo el acta de senador por la provincia de A Coruña y participó en la Comisión de Redacción del Proyecto de Constitución de 1876. En 1877 fue nombrado senador vitalicio.

Fue ministro de Ultramar entre enero de 1884 y noviembre de 1885 en el Gobierno de Cánovas, durante el cual tuvo que moderar la crisis de la Gran Antilla por la supresión de la esclavitud. En septiembre de 1895 fue nombrado gobernador del Banco de España, cargo que abandonó en diciembre por su nombramiento como ministro de Gracia y Justicia. Estaba al frente de este ministerio cuando Cánovas fue asesinado, permaneciendo en él hasta octubre de 1897.

Fue además presidente del Tribunal de lo Contencioso Administrativo (1891), presidente del Consejo de Estado (1899), presidente del Senado (1900), miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas desde 1892 y embajador ante la Santa Sede entre 1904 y 1905. Fue gentilhombre de cámara desde 1865 y fue condecorado con la orden del Toisón de Oro.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. I. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 841-843; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Manuel García Barzanallana, *Guía del Banco de España para 1897*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1897.

E. S. G.

José García Barzanallana

1898

Óleo sobre lienzo,
125 x 90,5 cm

Cat. P_232

Fdo.: «M. de Ojeda 1898»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1898



LA PRECISA técnica descriptiva de la cual hizo gala Manuel Ojeda se adecuaba muy bien a retratos como este, que destaca dentro de la galería de gobernadores por la llamativa profusión de cruces y condecoraciones. Una de ellas le cuelga junto al cuello, y otras cinco se suceden en la parte izquierda de su casaca. Todo ello se mezcla con la banda de la orden de Carlos III, las espadas al cinto y los elaborados bordados dorados del traje oficial. En ese sentido, se trata de una de las efigies en la que mejor se advierte hasta qué punto el puesto de gobernador del Banco de España constituía una etapa de gran importancia dentro de las carreras oficiales.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

José García Barzanallana García de Frías

(Madrid, 1819-1903)

Gobernador del Banco de España
(diciembre de 1895 - octubre de 1897)

Hijo de Juan García Barzanallana, originario del municipio de Cangas de Tineo (Asturias), funcionario de Hacienda, y de María García de Frías. Su hermano mayor Manuel fue ministro de Hacienda tres veces con el Partido Moderado, entre 1856 y 1868; recibió el título de marqués de Barzanallana en 1867; fue presidente del Senado durante la Restauración; y ocupó también la presidencia del Consejo de Estado cuando Cánovas formó Gobierno.

José García Barzanallana desarrolló una carrera política y administrativa paralela a la de su hermano Manuel. Se licenció en Derecho por la Universidad de Barcelona en 1838. Antes de finalizar sus estudios ya había ingresado en la Administración Pública. En 1850 era subdirector primero del Tesoro Público y en 1856 director general de Aduanas y Aranceles. En 1857 empezó su carrera política al haber obtenido el acta de diputado por Alcañiz (Teruel). Repitió como diputado en 1864 y en 1867 por Vivero (Lugo) y por Guadalajara respectivamente.

Durante el Sexenio Revolucionario manifestó con firmeza sus opiniones a favor de la Restauración de los Borbones a través de sus artículos en varios periódicos, como *La Concordia*, *El Siglo*, *El Parlamento* y *El Reino* y, especialmente, como director de *El Tiempo* desde 1870.

En 1875, ya en la Restauración, fue nombrado consejero de Estado y al año siguiente, entre julio de 1876 y julio de 1877 fue ministro de Hacienda, en sustitución de Pedro Salaverría. En las elecciones de febrero de 1876 fue elegido senador por la provincia de Lugo y en abril de 1877 fue nombrado senador vitalicio.

Fue presidente del Tribunal de Cuentas de enero de 1884 a noviembre de 1889. De julio a diciembre de 1895 fue presidente de la Compañía Arrendataria de Tabacos y a continuación gobernador del Banco de España, cargo que ocupó hasta octubre de 1897. Durante su mandato como gobernador se publicó la *Guía del Banco de España para 1897*, cuyo autor es su hermano Manuel, un compendio de gran interés sobre la historia, la organización administrativa del Banco y sus aspectos financieros. En julio de 1900 fue nombrado ministro del Tribunal Contencioso-Administrativo y en noviembre del mismo año presidente del Consejo de Estado.

Miembro del Ateneo de Madrid desde su juventud y su secretario en 1847, fue además miembro de las academias de Jurisprudencia y Legislación, de la Historia y de la de Ciencias Morales y Políticas. Fue un prolífico escritor especializado en temas fiscales.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XXI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 565-567; Carmen García García, «Manuel García Barzanallana, un conservador en la época del conservadurismo», en Francisco Comín, Rafael Vallejo Pousada, Pablo Martín Aceña (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2006.

E. S. G.

LUIS ÁLVAREZ CATALÁ

(Monasterio de Hermo, Asturias, 1841 - Madrid, 1901)

Manuel de Eguilior Llaguno

c. 1899

Óleo sobre lienzo,
125 x 93 cm

Cat. P_222

Fdo.: «L. Alvarez»
[Ángulo inferior izquierdo]

Encargo al autor en 1899

Manuel Eguilior y Llaguno, I conde de Albox

(Limpias, Cantabria, 1842 - Madrid, 1931)

Gobernador del Banco de España

(octubre de 1897 - marzo de 1899; enero - julio de 1916)

Manuel Eguilior y Llaguno representa el ascenso del poder burgués durante los años de la Restauración. Obtuvo la licenciatura en Derecho en 1864. Durante varios años ejerció de abogado en Madrid. Se casó con una mujer perteneciente a la alta burguesía madrileña, Carmen Avial y Llorens. Vinculado al Partido Liberal de Sagasta, entró en política obteniendo el acta de diputado por Laredo en 1881, que mantuvo hasta 1898, ganando todas las elecciones a lo largo de esos años. Durante su actividad como diputado, manifestó gran interés por varias cuestiones que concernían al desarrollo de su tierra natal, como la construcción del puente de Treto, la reparación de la iglesia de Ajo, la mejora de los puentes de Castro Urdiales y Santoña o la subvención de las escuelas de Colindres.

Fue subsecretario de Ultramar (1883) y de Hacienda (1885-1886) y ministro de Hacienda en dos ocasiones: de enero a julio de 1890 y de noviembre a diciembre de 1902, con Sagasta. Ocupó, además, la cartera de Instrucción Pública y Bellas Artes de octubre a diciembre de 1905, con Eugenio Montero Ríos, y fue consejero de Estado (1906-1908). En 1898 fue nombrado senador vitalicio, cargo que mantuvo hasta 1923. Fue consejero del Banco de España entre 1882 y 1885 y en 1887, y gobernador de la misma institución en dos momentos diferentes: de octubre de 1897 a marzo de 1899 y de enero a julio de 1916.

En 1905, en reconocimiento de su labor de reparación de los daños causados por las inundaciones de 1891 en la localidad de Albox (Almería), Alfonso XIII le concedió el título de conde de Albox. Su esposa y él se hicieron retratar entonces por Joaquín Sorolla, pintor de la alta sociedad de la época, en dos magníficas obras realizadas en 1905 y 1908 respectivamente.

Falleció en Madrid sin descendencia. El título de conde de Albox lo heredó su hermano Gregorio.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XVII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 91-92; VV. AA., *El Consejo del Banco de España: su estructura y composición. 1782-2016*. Madrid: Banco de España, 2016; Luis Sazatornil Ruiz, «El rostro del poder: retratos de indianos, burgueses y linajes montañeses (1844-1919)», en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, pág. 610.

A PESAR de que la galería de gobernadores se concibió como serie y, en consecuencia, se procuró que hubiera rasgos comunes como el tamaño de los lienzos y la representación en tres cuartos de los modelos, los distintos artistas buscaron fórmulas compositivas que los diferenciaron. En este caso, frente a la discreción habitual de los fondos sobre los que se proyectan los gobernadores, el pintor ha representado un llamativo cortinaje encarnado que anima el juego espacial y cromático y sobre el que se proyecta un rico uniforme, en el que llama la atención el pomo de la espada sobre el que descansa la mano izquierda del retratado, un objeto que se hará frecuente entre los retratos de gobernadores de esos años.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



MANUEL OJEDA Y SILES

(Sevilla, 1835-1904)

Luis María de la Torre
y de la Hoz Quintanilla y Vega,
conde de Torreánaz

1901

Óleo sobre lienzo,
124,5 x 90,5 cm

Cat. P_227

Fdo.: «M. de Ojeda -1901-»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]Etiquetas manuscritas «N.º 227» y
«N.º 18 DE LA TORRE» [Reverso]

Encargo al autor en 1901

**Luis María de la Torre y de la Hoz Quintanilla y Vega,
I conde de Torreánaz**

(Ániz, Cantabria, 1827 - Madrid, 1901)

Gobernador del Banco de España (marzo - octubre de 1899)

EN SU interés por ofrecer alternativas compositivas en su serie de retratos de gobernadores, en este de Luis María de la Torre Manuel Ojeda y Siles ha sustituido la mesa habitual por una consola alta, lo que permite que el modelo descanse su brazo sobre esta a la altura del codo y pose en una actitud entre relajada y elegante. A esa actitud distendida también contribuye el hecho de que se ha prescindido del aparatoso traje oficial, aunque no de la presencia de varias insignias que dan fe de los honores a los que se hizo acreedor durante una fecunda carrera oficial.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Licenciado y doctor en Derecho por la Universidad Central de Madrid, fue diputado en varias legislaturas (1853, 1858, 1864, 1865). Se retiró de la política activa con la Revolución de 1868, y regresó a partir de la Restauración. Fue elegido de nuevo diputado en las elecciones de 1876 representando al Partido Conservador. Formó parte de la Comisión de Notables encargada de la formación de una nueva Constitución. En 1877 Alfonso XII le concedió el título de conde de Torreánaz y ese mismo año fue nombrado senador vitalicio por Cánovas del Castillo. Estuvo al frente del Banco de España como gobernador entre marzo y octubre de 1899, institución en la que había sido consejero entre 1876 y 1880. Abandonó el cargo de gobernador para desempeñar la cartera de Gracia y Justicia, cargo que ejerció entre octubre de 1899 y abril de 1890 y del que dimitió.

Fue miembro de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación y académico de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario Biográfico Español*, t. XLVIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 144-145; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.





RAFAEL HIDALGO DE CAVIEDES

(Quesada, Jaén, 1864 - Madrid, 1950)

<

Antonio María Fabié

1900

Óleo sobre lienzo,
125 x 94 cm

Cat. P_239

Fdo.: «R. Hidalgo de Caviedes, 1900»

[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1900

DADA la inesperada muerte de Antonio María Fabié, Hidalgo de Caviedes tuvo que pintar su retrato a partir una fotografía, ya en 1900, y consiguió una obra apenas discreta. No obstante, es probable que Fabié estuviera familiarizado con la pintura de Caviedes, puesto que retrató a dos de sus predecesores al frente del Ministerio de Ultramar: Tomás Rodríguez Rubí y Diego López Ballesteros. Ambas obras, de 1891, se conservan hoy en el Museo del Prado. En el caso del segundo, con gran probabilidad se trató de un retrato póstumo, lo que indica que Caviedes conocería tal problemática al afrontar el retrato de Fabié para el Banco de España.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Antonio María Fabié Escudero

(Sevilla, 1832 - Madrid, 1899)

Gobernador del Banco de España
(octubre - diciembre de 1899)

Hijo del conocido farmacéutico y académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras Antonio María Gálvez y de la sevillana María Amparo Escudero de Vega, estudió la carrera de Farmacia en Madrid y más tarde se doctoró en Derecho por la Universidad de Sevilla, ocupando una cátedra en la Universidad Hispalense. Se estableció definitivamente en Madrid en 1857, abriendo su propio bufete y dedicándose en los siguientes años a escribir en varios periódicos, como *El Contemporáneo*, *Diario de Barcelona*, *Revista de España* o *Revista Ibérica*, actividad que simultaneó con su dedicación a la política. Ingresó en las filas del Partido Moderado en 1863 y obtuvo entonces su primer escaño como diputado por Aspe (Alacant/Alicante), ocupando en los siguientes años varios cargos en los ministerios de Ultramar y Hacienda.

Con la llegada de la Restauración se puso al servicio de Cánovas del Castillo, con quien mantuvo una amistad personal que duró toda la vida, e ingresó en el partido Liberal-Conservador. Fue nombrado entonces consejero de Estado. En 1880 fue elegido senador por la provincia de Araba/Álava; en 1886, por la de Castellón/Castellón; y en 1891, senador vitalicio. Ocupó la cartera de Ultramar entre agosto de 1890 y noviembre de 1891.

En la legislatura de 1895 presidió el Consejo de Estado y el 1 de octubre de 1899 fue nombrado gobernador del Banco de España, cargo en el que le sorprendió la muerte dos meses después, el 3 de diciembre de 1899.

Fue académico de número de la Real Academia de la Historia desde 1874 y de la Española desde 1891. Su producción literaria es amplia, destacando como uno de sus mejores libros *Cánovas del Castillo. Su juventud. Su edad madura. Su vejez. Estudio biográfico*, que fue publicado en 1928.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario Biográfico Español*, t. XVIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 230-232; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Real Academia Española, <<http://archivo.rae.es/index.php/expediente-de-antonio-maria-fabie>> (Consultado el 01-04-2018); Real Academia de la Historia, <<http://www.rah.es/antonio-maria-fabie-escudero/>> (Consultado el 01-04-2018).

E. S. G.

SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

(València, 1845 - Madrid, 1914)

Juan de la Concha Castañeda

1901

Óleo sobre lienzo,
129 x 94 cm

Cat. P_152

Fdo.: «S. Martínez Cubells // Madrid, 1901»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1901

PARA EL retrato del que fuera gobernador del Banco de España entre 1900 y 1901 se contrató al pintor valenciano Salvador Martínez Cubells. Se trata de una efigie convencional, en pie, con banda, tratada con técnica suelta y carácter penetrante incluso a la hora de no corregir la posición del retratado, lastrada por la edad, y de no hacer concesiones que resten realismo a un rostro visiblemente cansado. Martínez Cubells se había distinguido en el género histórico y como decorador en obras de importancia como la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid, pero contaba en su haber con otros retratos destacados como el del rey Alfonso XII (1876) y el de Augusto Comas (1889), ambos en el Museo del Prado, que muestran su demostrada solvencia en este ámbito.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Juan de la Concha Castañeda

(Plasencia, Cáceres, 1818 - Madrid, 1903)

Gobernador del Banco de España
(enero de 1900 - abril de 1901)

Licenciado en Derecho por la Universidad de Salamanca, fue diputado entre 1863 y 1868. De ideología moderada, colaboró con periódicos como *El Siglo*, *El Faro Nacional* y *La Justicia*. Tras la Restauración alfonsina ocupó los cargos de director general de la Propiedad, fiscal de lo Contencioso del Consejo de Estado, consejero de Estado, fiscal del Tribunal Supremo y senador. Fue ministro de Hacienda con Cánovas del Castillo entre noviembre de 1891 y diciembre de 1892. Su último cargo fue el de gobernador del Banco de España, puesto que ostentó entre enero de 1900 y abril de 1901.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XIV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 377-378; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.



FRANCISCO BELDA Y PÉREZ DE NUEROS

(El Coronil, Sevilla, 1881 - Madrid, 1931)

LA PODEROSA cabeza adornada por crecidos bigotes blancos, además del interés iconográfico aportado por el peculiar aspecto del retratado, resulta reseñable por haber sido pintada por Francisco Belda, marqués de Cabra, también empleado del Banco de España y posteriormente subgobernador de este, a cuya diligencia se debe la adquisición de una obra de Antonio María Esquivel y la identificación y salvación de seis obras de Goya de la entidad. Cuando ejecutó el retrato de Fariña Cisneros, Belda era secretario del Banco de España, buen conocedor de la historia del arte y excelente pintor. Un error en la cronología hizo creer en el pasado que lo ejecutó de memoria, o tal vez apoyado por alguna fotografía, pues se consideraba realizado tras la muerte de Benito Fariña. Sin embargo, es probable que el artista pudiera tomar apuntes del natural antes del fallecimiento, acaecido en ese mismo año de 1903.

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Benito Fariña Cisneros

1903

Óleo sobre lienzo,
65 x 52 cm

Cat. P_115

Fdo.: «Belda» [Ángulo inferior
izquierdo anverso]

Encargo al autor en 1903

Benito Fariña Cisneros

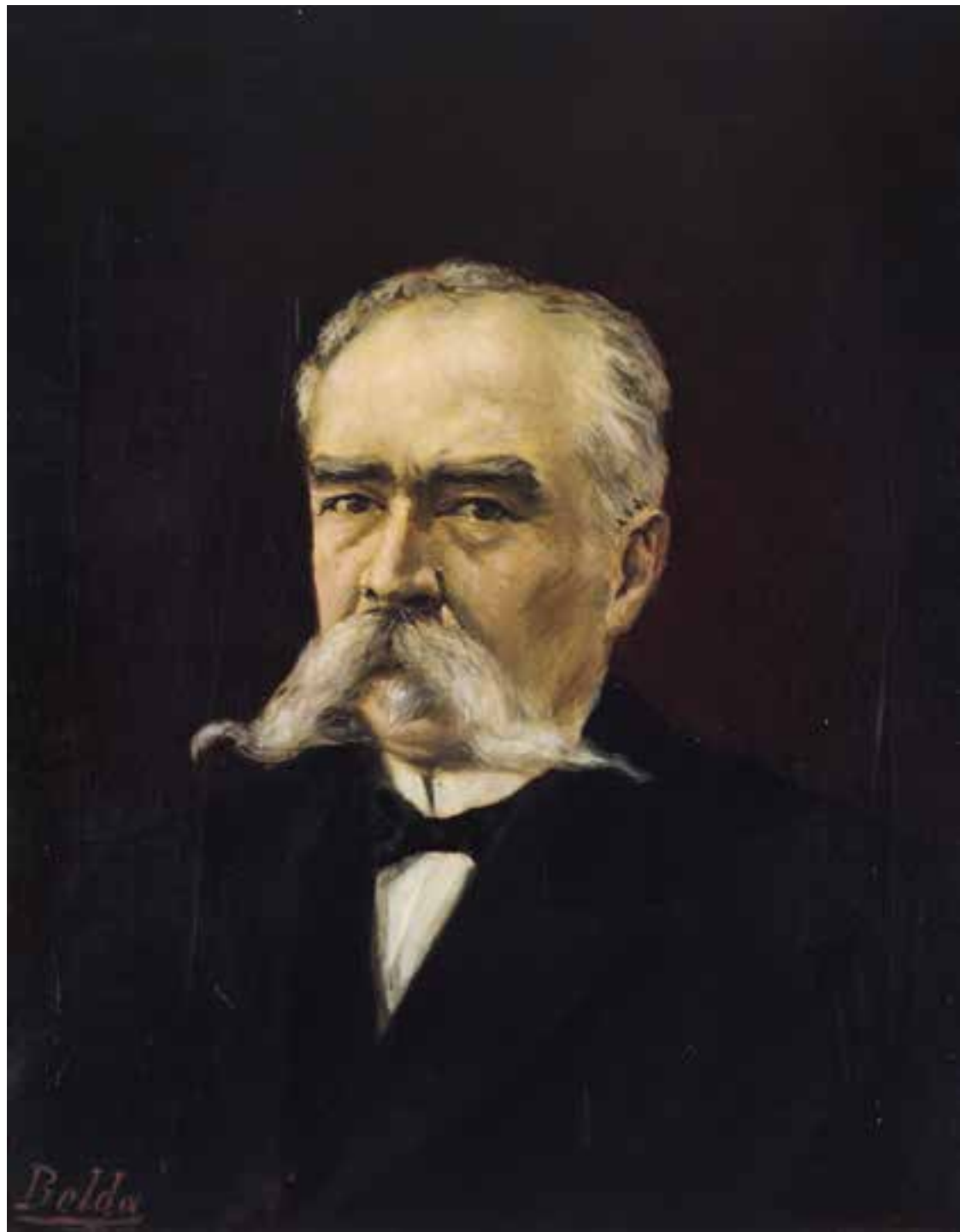
(Monforte de Lemos, Lugo, 1833 - Madrid, 1903)

Subgobernador del Banco de España
(marzo de 1927 - enero de 1931)

A los quince años, Benito Fariña Cisneros ingresó en el Ejército, donde permaneció diez años, retirándose como teniente de infantería con el grado de capitán. Entró en el Banco de España en 1858 como cajero de la sucursal del Banco de Alicante/Alacant, creada, junto con la de València, al amparo de la Ley de bancos de emisión de 28 de enero 1856. Hasta 1874 fueron las dos únicas sucursales del Banco de España. En 1861 fue trasladado a los servicios centrales de Madrid, donde ejerció de jefe de los Negociados de Intervención de Cuentas Corrientes, General y Correspondencia. En 1868 fue nombrado delegado para la Recaudación de Contribuciones en Zaragoza, dentro del servicio de recaudación de las contribuciones directas realizado por el Banco de España en todo el país en el período de 1868 a 1893 por convenio firmado con el Gobierno en 1867. En 1874, en el contexto del recién obtenido monopolio de emisión por decreto de 19 de marzo, Fariña fue comisionado por el Consejo de Gobierno para llevar a cabo la fusión de los Bancos de Pamplona, Vitoria y Oviedo con el Banco de España e instalar en aquellas localidades las nuevas sucursales. Logró cerrar los acuerdos de fusión en un tiempo récord, estableciendo el modelo sobre el que se realizaría el resto de fusiones con la mayoría de los bancos locales. Ese mismo año fue designado director de la sucursal de Zaragoza, cargo en el que permaneció hasta su nombramiento como jefe segundo de la Delegación General de Contribuciones. A partir de ese momento, su carrera en el Banco tomó el impulso definitivo, siendo nombrado cajero de efectos en custodia en 1878, interventor general en 1882, subgobernador segundo en 1885 y subgobernador primero en 1901.

FUENTES Y BIBL.: Archivo Banco de España (ABE), Secretaría, C.3301, Exp. Personal; *Diccionario biográfico español*, t. XVIII, Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, pág. 398; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; A. Hoyo Aparicio, «El Banco de Vitoria (1864-1874)» y «El Banco de San Sebastián (1862-1874)», en Carles Sudrià Triay y Yolanda Blasco-Martel (ed.), *La pluralidad de emisión en España, 1844-1874*. Bilbao: Fundación BBVA, 2016, págs. 473-502.

E. S. G.



MARCELIANO SANTA MARÍA SEDANO

(Burgos, 1866 - Madrid, 1952)

José Echegaray

1902

Óleo sobre lienzo,
150 x 100 cm

Cat. P_120

Fdo.: «M. Santa María // 1902»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

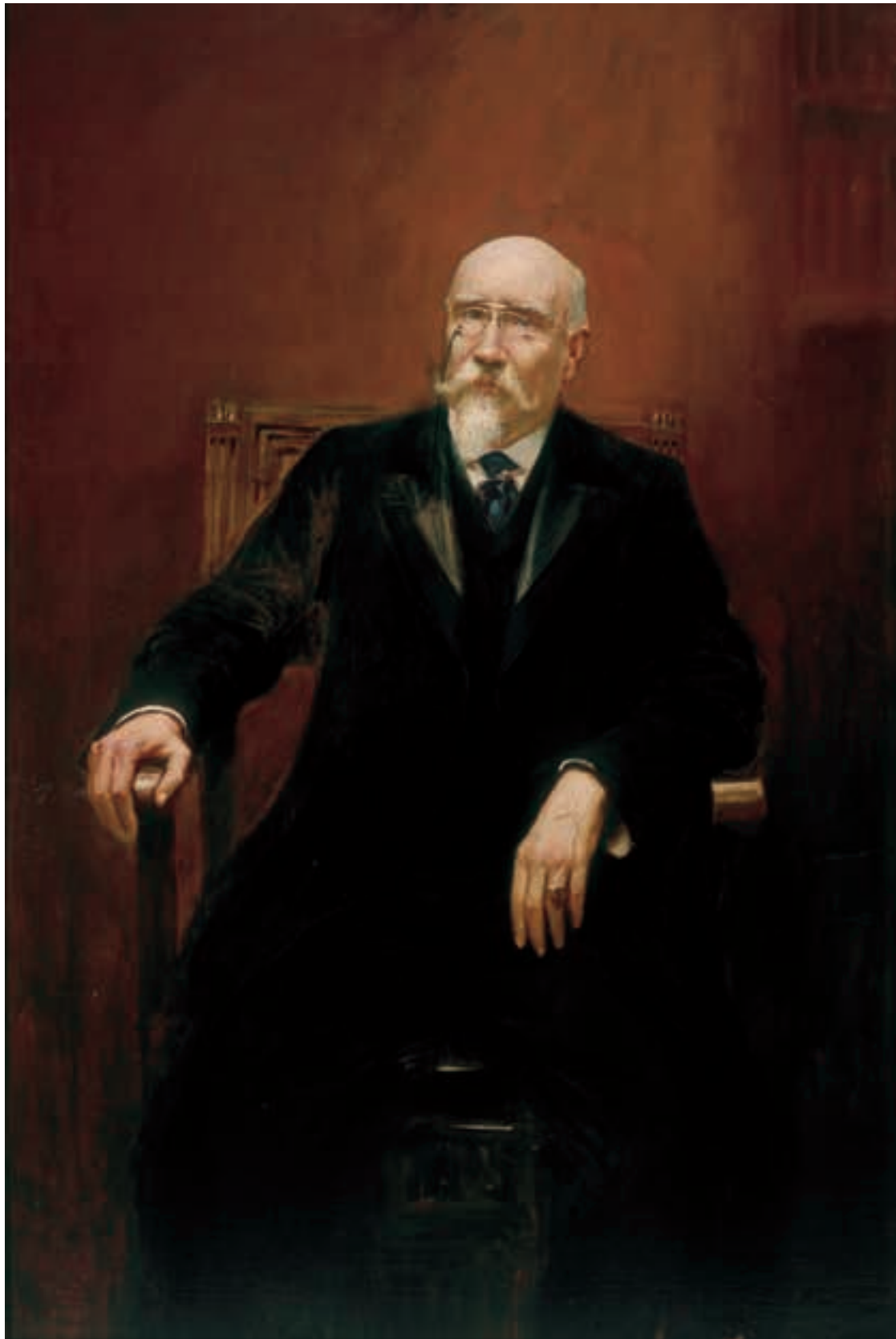
Encargo al autor en 1902

NO ES de extrañar que José Echegaray aparezca en dos retratos distintos en la Colección Banco de España, pese a no haber sido nunca su gobernador. Como es sabido, se lo considera benefactor de la entidad, al ser de su mano el decreto de 19 de marzo de 1874, refrendado por el general Serrano, concediendo al Banco el monopolio de emisión de billetes. Este retrato fue ejecutado por Marceliano Santa María, artista del que la colección posee varias obras más, en 1902. Es pues tres años anterior al pintado por Joaquín Sorolla, en 1905. Al estar integrados en la misma colección que este, inevitablemente el de Santa María queda ensombrecido; sin embargo, figura entre los más estimables de la colección por el sentido controlado de la monumentalidad que otorga al personaje y por el cuidado tratamiento pictórico de la cabeza y las manos del modelo, que resaltan en la oscuridad general del traje, el sillón y el fondo.

EXP.: «XXIX Salón de Otoño. Homenaje al maestro Marceliano Santa María», Palacio de Exposiciones de El Retiro (Madrid, 1957); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Retratos de Madrid, Villa y Corte», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1992); «Cánovas y la Restauración», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1998); «Clarín y su tiempo», Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo (Oviedo, 2002); «Siglo y medio de ahorro en España», Sala de Exposiciones de la Confederación Española de Cajas de Ahorro (Madrid, 2003).

BIBL.: Joaquín de la Puente, *Marceliano Santa María, pintor de Castilla*. Burgos: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1976; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Manuel Espadas, Teresa Lavalley y Wifredo Rincón, *Retratos de Madrid, Villa y Corte*. Madrid: Concejalía de Cultura, 1992; VV. AA., *Cánovas y la Restauración*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998; VV. AA., *Siglo y medio de ahorro en España*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorro, 2003.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)



JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

(València, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923)

Retrato de José Echegaray

1905

Óleo sobre lienzo,
99 x 134 cm

Cat. P_107

Fdo.: «J. Sorolla»
[Ángulo inferior derecho, anverso]Inscripción borrada encima de la firma:
«A Echegaray. El Casino de Madrid 1905»

Etiqueta de la Residencia de Estudiantes

Adquirida en 1953

JOSÉ Echegaray (Madrid, 1832-1916) fue ingeniero, escritor y político, si bien es su faceta de dramaturgo la que queda plasmada en este retrato de Sorolla, ya que de la chistera que vemos a la izquierda asoman varios libros. La forma de representar al retratado está relacionada con cómo se realizó su encargo. Fue el Casino de Madrid, del que Echegaray era miembro, el que comisionó el retrato con motivo de la concesión a este del Premio Nobel de Literatura el 14 de diciembre de 1904. En el Archivo de Correspondencia del Museo Sorolla se conserva la carta del Casino, en la que se pide a Sorolla que acepte el encargo de pintar el retrato con motivo del homenaje que la asociación le iba a realizar por la concesión de dicho galardón. La carta está fechada en marzo, y en ella los firmantes se muestran conscientes de que Sorolla no podrá realizar el encargo para la fecha del homenaje, aunque, dada la talla de la obra que Sorolla realizaría, estaban dispuestos a aceptar la demora. Sorolla comenzó el retrato en mayo, directamente del natural, para lo que concertará distintas sesiones de posado con el modelo. En estas sesiones, Sorolla realizaría un boceto del retrato, hoy en paradero desconocido, a partir del cual ejecutaría la obra final. La forma en que el retrato fue encargado quedó plasmada en la dedicatoria que Sorolla incluyó

encima de su firma («A Echegaray. El Casino de Madrid 1905»), y que fue borrada cuando el Banco de España adquirió el retrato en 1953 a los descendientes de Echegaray.

El año en que Sorolla pintó este retrato, 1905, fue muy fructífero para el pintor, que realizó varios encargos y muchos retratos. Por una carta de Sorolla a su amigo Pedro Gil sabemos que desde noviembre del año anterior había realizado veinticinco retratos. La faceta de Sorolla como retratista es una de las más desconocidas (aparte de sus retratos de familia), aunque es de las más abundantes y reflejo de la maestría del pintor. El mismo Sorolla llegaría sorprenderse de esta faceta de su pintura en una carta fechada el 14 de octubre de 1913 y dirigida a su mujer, Clotilde García del Castillo: «Yo, ¡¡pintor de retratos!!, no salgo de mi asombro».

Efectivamente, Sorolla se fue convirtiendo con el paso de los años en un retratista reconocido, valorado y reclamado, tanto para pintar las obras en vivo como a través de fotografías. El mismo pintor alentaría esta faceta suya al incluir los retratos en sus grandes exposiciones individuales, como hizo en el caso de este retrato de Echegaray que expuso en París («Sorolla y Bastida», París, Galerie Georges Petit, del 11 de junio al 10 de julio de 1906). Así, mostraba y demostraba su capacidad como retratista, de



forma que los visitantes le encargaban más retratos. Posteriormente, el culmen de la obra de Sorolla como pintor de retratos lo podemos encontrar en la Galería de Españoles Ilustres que realizó para Archer Milton Huntington y que hoy se conserva en la Hispanic Society of America. Esta galería comenzó a conformarse con algunos retratos de mano de Sorolla que fue comprando el hispanista, como el que adquirió en la exposición de Chicago de 1911 y que representaba también a Echegaray.

EXP.: «Sorolla y Bastida». Galerie Georges Petit (París, 1906); «El retrato español», Palais des Beaux-Arts (Bruselas, 1970); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Un siglo de ciencia en España», Residencia de Estudiantes (Madrid 1998-1999); «Joaquín Sorolla (1863-1923)», Museo del Prado (Madrid, 2009); «La lengua y la palabra. 300 años de la Real Academia Española», Biblioteca Nacional de España (Madrid, 2013-2014); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Cien años de pintura valenciana», Institut Valencià d'Art Modern (València, 1994), «Un siglo de pintura valenciana», Sala de Exposiciones La Lonja (Alicante/Alacant, 1994), «1898. Revisión y crítica», Centro de Cultura Castillo de Maya, Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona/Iruña, 1998); «Sorolla y Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo», Museo de Bellas Artes de Bilbao (1998) y Mapfre Vida (Madrid, 1998); «125 aniversario de la creación de la IGAE», Biblioteca Nacional (Madrid, 1999); «Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje», Museo del siglo XIX (València, 2000); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018); «Sorolla: Spanish Master of Light», The National Gallery (Londres, 2019).

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Gráficas Monterde, 1970 (2.ª ed. ampliada); José Camón Aznar, «El retrato español del XIV al XIX», *Goya* (Madrid), n.º 94 (1970); *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego: *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Un siglo de ciencia en España*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1998; Francisco Calvo Serraller, *Sorolla y Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1997; VV. AA., *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*. València: Generalitat Valenciana, 2000; Blanca Pons-Sorolla, «Retratos individuales de Joaquín Sorolla», en *Sargent/Sorolla*. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2006; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017; VV. AA., *Sorolla: Spanish Master of Light*. Londres: The National Gallery, 2019.

M. R.

José Echegaray Eizaguirre

(Madrid, 1832-1916)

La mayoría de las semblanzas que se han realizado sobre Echegaray lo califican de polifacético, siendo probablemente este el concepto que mejor lo define. Fue ingeniero de caminos, físico, matemático, divulgador científico, dramaturgo, economista, político y se implicó en todos esos campos de la actividad y del saber de modo brillante, alcanzando ya en su tiempo un renombre extraordinario.

José Echegaray Eizaguirre, nacido en Madrid en 1832, era hijo de José Echegaray Lacosta, médico aragonés, y de Manuela Eizaguirre Chale, navarra. Vivió en Madrid hasta los cinco años, cuando su padre se trasladó a Murcia como profesor de instituto. Ingresó en la Escuela de Caminos de Madrid en 1848, obteniendo el título de Ingeniero de Caminos en 1853 con el número uno de su promoción. Tras una breve estancia en Almería como ingeniero, regresó a Madrid en 1854, al iniciarse el Bienio Progresista. A partir de entonces se vinculó con la Escuela de Caminos como profesor y fijó su residencia en Madrid. Contrajo matrimonio con Ana Estrada, con quien tuvo dos hijos.

En aquellos años se interesó vivamente por una nueva disciplina, la economía política, y participó intensamente en las discusiones del Madrid de mediados de siglo. Se convirtió en un gran defensor de las ideas librecambistas, esgrimiendo las ventajas de la apertura exterior de los mercados. Participó de modo activo en asociaciones que defendían el librecambio, como la Sociedad Libre de Economía Política o la Asociación para la Reforma de los Aranceles —que creó junto con otros conocidos librecambistas—. Para difundir sus ideas fundó *El Economista* junto a otro ingeniero y profesor de la Escuela de Caminos, Gabriel Rodríguez. Paralelamente, argumentó incansablemente a favor de los derechos individuales y de la legitimidad de las diferencias sociales basadas en el talento y en el esfuerzo personal.

Al mismo tiempo publicó numerosos estudios de matemáticas —«su primera afición, la más intensa, la más perdurable»— y de física. Según él mismo recoge en sus *Recuerdos*, «las matemáticas fueron, y son, una de las grandes preocupaciones de mi vida; si yo hubiera podido ser rico o lo fuera hoy, si no tuviera que ganar el pan de cada día con el trabajo diario, probablemente me hubiera marchado a una casa de campo muy alegre y confortable y me hubiera dedicado exclusivamente al cultivo de las ciencias matemáticas [...]». No obstante, supo hacer compatible el estudio de las matemáticas con el ejercicio de su profesión y con el resto de las actividades que emprendió, como la literatura, el periodismo y la política. Ingresó en la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales en 1865. Su discurso de ingreso, «La historia de las matemáticas puras en nuestra España», en el que sostenía la inexistente aportación de España a las matemáticas y atribuía su causa a la intolerancia religiosa y política, dio origen a una encendida polémica en la prensa.

La Revolución de 1868 supuso la entrada de Echegaray en la política activa. Fue nombrado director general de Obras Públicas, Agricultura, Industria y Comercio en el ministerio de Fomento, dirigido entonces por Ruiz Zorrilla, constituyendo tal Dirección General casi un ministerio por la amplitud de competencias que abarcaba. Su éxito en el cargo sirvió de catapulta para su candidatura al Congreso en las Cortes constituyentes de 1869.

Durante los años del Sexenio obtuvo el acta de diputado en casi todas las elecciones e intervino en los debates parlamentarios con vehemencia, defendiendo un punto de vista contrario al proteccionismo en el orden económico y la supremacía de las libertades y derechos individuales frente a la Ley. En sus discursos y argumentaciones se vislumbraba a un gran orador con una gran habilidad dialéctica, utilizando con frecuencia metáforas tomadas de la geología o de la física.

Echegaray fue ministro de Fomento entre julio de 1869 y enero de 1871, en los dos gobiernos sucesivos presididos por Prim. En julio de 1872, bajo la presidencia de Ruiz Zorrilla, se ocupó de la cartera de Fomento por tercera vez, hasta septiembre del mismo año. Su mayor aportación en Fomento fue la Ley sobre libertad de creación de bancos y sociedades anónimas y las leyes de construcción de ferrocarriles. Su apoyo a la intervención del Estado para extender la red ferroviaria lo apartó de las ideas librecambistas, lo que le valió severas críticas de la oposición. También se preocupó de la mejora de la enseñanza, de la instrucción de la mujer y de las retribuciones del profesorado.

Cuando Ruiz Zorrilla ocupó la presidencia del Gobierno en junio de 1872, Echegaray fue nombrado de nuevo ministro de Fomento (de junio a diciembre 1872) y más tarde de Hacienda (de diciembre de 1872 a febrero de 1873). En enero de 1874, tras el golpe de Pavía, fue nombrado de nuevo ministro de Hacienda, en el Gobierno presidido por el general Serrano. Su decisión política más trascendental fue el Decreto de 19 de marzo de 1874, por el que se otorgaba al Banco de España el monopolio de emisión de billetes para toda la nación, estableciéndose la circulación fiduciaria única en sustitución de la pluralidad de emisión realizada por varios de los bancos emisores existentes en provincias, además del Banco de España. Como compensación a las facultades otorgadas, el Banco de España concedió al Gobierno un crédito de 125 millones de pesetas. La decisión, tomada en una situación de extrema gravedad de la Hacienda española, era contraria, nuevamente, a los principios librecambistas de Echegaray.

El teatro fue, desde su juventud, su gran afición y aquello por lo que, pasado el tiempo, ha sido más recordado. Publicó su primer drama, *El libro talonario*, en febrero de 1874, estrenando a lo largo de los siguientes treinta años al menos dos obras al año y ocupando con éxito ininterrumpido los escenarios madrileños. En 1904 la Academia sueca le concedió el premio Nobel de Literatura, compartido con Frédéric Mistral, organizándose en marzo de 1905 un gran homenaje en su honor.

La divulgación científica fue otra de las tareas a las que se dedicó con más afán y para la que estaba particularmente dotado. Hasta edad muy avanzada, Echegaray publicó en revistas científicas y en la prensa diaria artículos divulgativos sobre modernos descubrimientos científicos.

Volvió a ocupar la cartera de Hacienda en 1905, en el Gobierno de Montero Ríos. Echegaray fue miembro fundador de la Institución Libre de Enseñanza, presidente del Ateneo de Madrid, académico de la Real Academia de la Lengua, de la Sociedad Española de Física y Química, de la Sociedad Matemática Española, catedrático de Física Matemática en la Universidad Central, senador vitalicio, director gerente (1908-1913) y luego presidente (1913-1916) de la Compañía Arrendataria de Tabacos y Caballero del Toisón de Oro, entre otros. Tuvo la fortuna de conservar la lucidez hasta el final de sus días.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, t. XVI, págs. 795-800; José Manuel Sánchez Ron, *José Echegaray (1832-1916). El hombre polifacético. Técnica, ciencia, política y teatro en España*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2016; Gabriel Tortella, «El Banco de España: una nueva potencia financiera, 1874-1914», en *150 años de historia del Banco de España [1856-2006]*. Madrid: Banco de España, 2006; Pedro Tedde, «José Echegaray, economista», en Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo (ed.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza, 2006; Congreso de los Diputados, *José Echegaray: diputado antes que Premio Nobel*, <http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Hist_Normas/PapHist/SexRevol/PH15011869/VidParl21869> (Consultado el 11-08-2017).

E. S. G.

RICARDO VILLODAS Y DE LA TORRE

(Madrid, 1846 - Soria, 1904)

Andrés Mellado

1902

Óleo sobre lienzo,
124,5 x 93 cm

Cat. P_199

Fdo.: «Ricardo Villodas // 1902»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]Dos etiquetas con la inscripción manuscrita
«Nº 22 // ANDRÉS MELLADO»
y dos etiquetas con la inscripción «199»
[Reverso]

Encargo al autor en 1902

LA IMAGEN iconográfica y artísticamente más singular de la galería de gobernadores en torno a 1900 tiene como modelo a uno de los personajes más complejos y polifacéticos relacionados en esos años con el Banco. Han desaparecido las alusiones oficiales, que han sido sustituidas por las intelectuales. Andrés Mellado viste indumentaria completamente civil y se apoya en una mesa sobre la que descansan varios libros, un motivo familiar en la iconografía de los personajes vinculados a la institución. Lo que ya no resulta habitual es la librería del fondo, a través de la cual se subraya ese contexto laboral e intelectual y se alude también, de manera expresa, a las inquietudes del modelo, del que en alguna ocasión se ha subrayado la calidad con que está ejecutada su cabeza.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Retratos de Madrid, Villa y Corte», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1992).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Manuel Espadas, Teresa Lavalle y Wifredo Rincón, *Retratos de Madrid, Villa y Corte*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1992.

J. P.

Andrés Mellado Fernández

(Málaga, 1846 - Biarritz, Francia, 1914)

Gobernador del Banco de España (julio - diciembre de 1902)

Hombre de gran cultura, antes que la política, su profesión fue realmente el periodismo. En los años de la Revolución Gloriosa, defendió sus ideas democráticas y republicanas desde la redacción del periódico *El Amigo del Pueblo*. *Diario de la República Democrática Federal*, fundado en Madrid en 1868. Más tarde trabajó en la redacción de *La Igualdad*, periódico que había absorbido a *El Amigo del Pueblo*, también de corte republicano. En 1875, tras la Restauración alfonsina, empezó a trabajar en el periódico *El Imparcial*, que dirigió entre 1879 y 1889, modernizándolo y haciéndolo muy popular. Se afilió al Partido Fusionista de Sagasta, atacando duramente desde sus artículos a los gobiernos de Cánovas.

A finales de 1889 fue nombrado alcalde de Madrid, consiguiendo durante su gestión el saneamiento de las cuentas municipales. Dejó la alcaldía en 1890 para volver al periodismo, haciéndose cargo de la dirección de *La Correspondencia de España*, fundado en 1859. Lo sustituyó como alcalde Cayetano Sánchez Bustillo, que a continuación fue nombrado gobernador del Banco de España (agosto de 1890). Simultaneó su carrera periodística con la política, siendo elegido diputado en varias elecciones (1881, 1884, 1886, 1891, 1893, 1896, 1898 y 1899), senador en 1898 y senador vitalicio en 1901.

Fue nombrado gobernador del Banco de España en julio de 1902, permaneciendo en el cargo apenas seis meses. Entre junio de 1903 y octubre de 1905 se hizo cargo de la cartera de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Ocupó el sillón K de la Real Academia Española desde 1912, pronunciando un discurso de ingreso sobre la vida de Francisco Silvela que fue considerado una joya literaria. Murió en Biarritz (Francia), ciudad a la que había viajado para reponerse de una enfermedad bronquial. Su cadáver fue trasladado en tren a Madrid, siendo recibido en la Estación del Norte por el Gobierno e importantes personalidades. Mellado fue un gran periodista y maestro de muchos periodistas de generaciones posteriores.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XXIV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 332-335; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.





ANTONIO DE LA TORRE Y LÓPEZ

(Murcia, 1862-1918)

<

Antonio García Alix

1902

Óleo sobre lienzo,
129 x 94,5 cm

Cat. P_231

Fdo.: «Antº de la Torre»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1902

AUNQUE los libros sobre la mesa remiten tímidamente a cierta tradición entre los retratos de personajes vinculados con el Banco, en los que se alude a sus responsabilidades administrativas, lo cierto es que en este retrato (como en varios más de la serie de gobernadores) predominan las referencias de tipo oficial. Ese carácter se encuentra subrayado aquí por la pose del modelo que, lejos de ser relajada, presenta un evidente envaramiento, lo que se acompaña con una mirada que evita la confrontación con la del espectador.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

Antonio García Alix

(Murcia, 1852 - Madrid, 1911)

Gobernador del Banco de España
(diciembre de 1902 - julio de 1903;
septiembre de 1908 - octubre de 1909)

Licenciado en Derecho, al acabar sus estudios ingresó en el Cuerpo Jurídico Militar. Entró en política en 1886, obteniendo el acta de diputado por Yecla (Murcia). A partir de entonces y hasta su muerte, fue diputado por Cartagena de modo ininterrumpido. De sólida formación en materias jurídica y económica, entró en el Partido Conservador en 1895, siendo nombrado subsecretario de Gracia y Justicia, con Francisco Romero Robledo como ministro del ramo. Colaboró en 1899 con Raimundo Fernández Villaverde en su plan reformador, con la liquidación de las deudas procedentes de las guerras coloniales y con Estados Unidos, lo que le proporcionó grandes conocimientos sobre las cuestiones financieras. En 1900 fue nombrado ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el Gobierno de Francisco Silvela y en diciembre de 1902, gobernador del Banco de España, cargo que dejó en julio de 1903 por haber sido designado ministro de Gobernación. En enero de 1905 fue nombrado ministro de Hacienda del gabinete presidido por Raimundo Fernández Villaverde, centrando su programa en el presupuesto de reconstrucción. Volvería a ser gobernador del Banco de España en 1908.

Fue miembro de las Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la de Ciencias Morales y Políticas.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XXI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 510-513; Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo Pousada, «Los ministros de la Hacienda liberal 1845-1899», en Francisco Comín, Pablo Martín Aceña y Rafael Vallejo Pousada (eds.), *La Hacienda por sus ministros. La etapa liberal de 1845 a 1899*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2006; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.

**FRANCISCO MAURA
Y MONTANER**

(Palma, 1857 - Hondarrribia, Gipuzkoa, 1931)

José Sánchez-Guerra

1905

Óleo sobre lienzo,
131 x 96 cm

Cat. P_229

Fdo.: «F. Maura // 1905»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1905

JOSÉ Sánchez-Guerra fue uno de los políticos más conocidos durante el reinado de Alfonso XIII y su fisonomía apareció frecuentemente reproducida en la fotografía y caricatura de su tiempo; algo a lo que no debió de ser ajeno el pintor encargado de realizar su retrato como gobernador del Banco de España, Francisco Maura (1867-1931), responsable también del retrato de Eduardo Cobián, en 1914. El retrato de Sánchez-Guerra sigue el prototipo del retrato oficial, de media figura, sentado, de gran uniforme, con banda, placas y medallas, y en el que, dada la abundante iconografía que el modelo nos ha dejado, se puede apreciar el parecido con el natural. Más allá de la fidelidad con el retratado, la obra es, en suma, de carácter muy convencional, concebida para cumplir su función, algo que contrasta de manera llamativa con la propuesta mucho más audaz del citado retrato de Cobián, realizado nueve años más tarde.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

José Sánchez-Guerra Martínez

(Córdoba, 1859 - Madrid, 1935)

Gobernador del Banco de España
(julio - diciembre de 1903; enero de 1907 - septiembre de 1908)

Nació en Córdoba y estudió Derecho en Madrid. Durante sus primeros años se dedicó profesionalmente al periodismo, llegando a dirigir la *Revista de España* y *El Español*. Fue diputado entre 1886 y 1933. Durante años militó en el Partido Liberal, aunque en 1890 ya pertenecía a su ala derecha junto a Germán Gamazo y Antonio Maura. Fue ministro de la Gobernación en tres ocasiones: la primera, en diciembre de 1903, en el primer Gobierno de Antonio Maura; la segunda, en octubre de 1913, en el Gobierno conservador de Eduardo Dato, lo que le acarreó la enemistad de los mauristas, para quienes ya siempre sería un traidor; la tercera, en julio de 1917, en el nuevo Gobierno de Eduardo Dato. En 1908 fue ministro de Fomento en el segundo Gobierno de Maura, hasta su caída el 20 de octubre de 1909 a raíz de la Semana Trágica. Fue presidente del Congreso de los Diputados entre 1919 y 1922 y del Consejo de Ministros en 1922. Fue gobernador del Banco de España en dos ocasiones, de julio a diciembre de 1903 y de enero de 1907 a septiembre de 1908.

José Sánchez Guerra fue un firme convencido de los logros del sistema político de la Restauración y toda su lucha política se centró en defender ese sistema. Creyó en el régimen político parlamentario como conquista liberal frente al absolutismo y durante toda su vida defendió con firmeza la supremacía del parlamento sobre la Corona. Durante los primeros años de la dictadura de Primo de Rivera esperaba que el rey liquidara al dictador y, firme en sus convicciones en un régimen constitucional y parlamentario, declaraba en un artículo publicado en *ABC* el 8 de mayo de 1925: «Monárquico de toda mi vida y dispuesto a morir monárquico, quiero decir que no he sido, ni soy, ni quiero, ni puedo, ni debo ser monárquico de la monarquía absoluta». El decreto de septiembre de 1927 de creación de una asamblea corporativa que reemplazaría las Cortes liberales, acabó con las esperanzas de Sánchez-Guerra de que el rey retornara a una monarquía constitucional, motivando su exilio de París. «Monárquico constitucional y parlamentario», prefería «una república constitucional y parlamentaria» antes que una «monarquía absoluta o dictatorial», declaraba en aquellos años de exilio parisino. En enero de 1929 acaudilló el fallido movimiento revolucionario de València para acabar con la dictadura, lo que originó su encarcelamiento y juicio ante un consejo de guerra del que fue absuelto. A pesar del fracaso, la intentona golpista tuvo una gran trascendencia y precipitó la dimisión de Primo de Rivera y la caída de la dictadura en enero de 1930.

Tras la caída del Gobierno del general Berenguer, en febrero de 1931, Alfonso XIII le encargó la formación de gobierno, a lo cual renunció por su desacuerdo en que el monarca impusiera determinados nombramientos. El 14 de abril se proclamaba la República y Sánchez-Guerra declaraba: «Soy monárquico, pero considero que las monarquías han pasado a la Historia. Por eso deseo que la república se consolide y arraigue, porque antes que monárquico soy español». Tras unos años de enfermedad, falleció en Madrid en 1935. Por su valiente defensa de las libertades, las Cortes republicanas concedieron a sus hijas una pensión vitalicia de 20 000 pesetas anuales, que el franquismo respetó.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XLV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 726-733; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; Miguel Martorell Linares, «José Sánchez Guerra: conservador a fuer de liberal», *Hispania. Revista Española de Historia* (Madrid), vol. LXX, n.º 234 (I/IV-2010), págs. 75-100; Miguel Martorell Linares, «José Sánchez Guerra: un hombre de honor (1859-1935)», *Ámbitos* (Madrid), (2011).

E. S. G.



SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

(València, 1845 - Madrid, 1914)

Tomás Castellano y Villarroya

1904

Óleo sobre lienzo,
129 x 95 cm

Cat. P_236

Fdo.: «S. Martínez Cubells»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1904

Tomás Castellano y Villarroya

(Zaragoza, 1850 - Madrid, 1906)

Gobernador del Banco de España
(diciembre de 1903 - diciembre de 1904)

Perteneciente a una familia de la alta burguesía local de Zaragoza, Tomás Castellano y Villarroya estudió las carreras de Derecho y Filosofía y Letras con brillantes resultados. En 1870 entró a formar parte del Consejo de Administración de la casa de banca familiar Villarroya-Castellano, antecesora del futuro Banco de Aragón (1910). De ideas conservadoras, en 1878 fue elegido diputado por Ejea de los Caballeros, escaño que no abandonó hasta su muerte, acaecida en 1906.

Tomás Castellano fue un claro representante del mundo de las influencias políticas de las oligarquías locales de finales del siglo XIX. Sus gestiones lograron grandes beneficios económicos a la región aragonesa, como la construcción del ferrocarril de Canfranc, de escuelas y centros de beneficencia, de los pantanos de Mezalocha y la Peña y de los puentes del Pilar y Gallur. Fomentó diversas industrias agropecuarias (harineras, azucareras, vinícolas, cárnicas) en Aragón y puso en marcha otras nuevas, como papeleras y químicas, ocupando muy a menudo sus consejos de administración. Fue propietario de *El Diario de Zaragoza*, lo que extendió su influencia a la opinión pública.

Gran amigo y seguidor de Cánovas del Castillo, fue nombrado ministro de Ultramar en el Gobierno formado en marzo de 1895. Se hizo cargo de la cartera de Hacienda en agosto de 1897, en el gabinete del general Marcelo Azcárraga. Su nombramiento como gobernador del Banco de España en diciembre de 1903 respondió esencialmente al prestigio alcanzado por Castellano en las cuestiones financieras y bancarias aragonesas, orientando su gestión, con éxito, a disminuir el ritmo de la circulación fiduciaria e impulsar el desarrollo mediante la expansión del crédito y el fomento del trabajo nacional. Fue ministro de Hacienda de diciembre de 1904 a enero de 1905, aunque la brevedad del mandato impidió que su experiencia y capacidad en la materia pudieran hacerse visibles. Era el único miembro del gabinete que acompañaba a Cánovas cuando fue asesinado en 1897 en el balneario de Santa Águeda.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 326-328; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016; José García Lasasa, «Notas para la biografía de Tomás Castellano», en *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, vol. 3, págs. 121-136. Logroño: Universidad de La Rioja, 1977.

AUNQUE en algunos de los retratos de la serie de gobernadores de las últimas décadas del siglo XIX se plantearon algunas alternativas —en clave civil y profesional— al traje oficial, este se resistió a desaparecer, como muestra esta efígie, una de las más aparatosas de la serie. Lo es por la importante presencia de la banda y la Gran Cruz de la orden de Isabel la Católica y por la gran extensión y protagonismo de los bordados dorados que incluyen el tema de los ojos de Argos, que se multiplican por el pecho y por las mangas, en este último caso sobre un vistoso campo rojo. La espada sobre la que sujeta la mano izquierda y la mirada levantada y ajena al espectador completan ese discurso en el que se resaltan los atributos y las actitudes de poder.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.

E. S. G.



**RICARDO DE MADRAZO
Y GARRETA**

(Madrid, 1852-1917)

Manuel Allendesalazar

1906

Óleo sobre lienzo,
125,3 x 93,5 cm

Cat. P_233

Fdo.: «Ricardo de Madrazo // 1906»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1906

EL RETRATO de Manuel Allendesalazar, dos veces gobernador del Banco de España, tiene un corte bastante protocolario, al que el pintor ha añadido sin embargo elementos que lo humanizan y lo vuelven más próximo. Vestido de gran uniforme, con banda y condecoraciones, el modelo, sentado en una butaca Luis XV junto a su bufete, fija la mirada en el espectador con tranquila y autoritaria dignidad, mientras con su diestra simula manejar unos papeles, como sorprendido en medio de una de sus actividades burocráticas. El bordado «de ojos» del cuello y bocamangas están trabajados con técnica suelta. Es obra de Ricardo de Madrazo y Garreta, hijo de Federico de Madrazo y hermano de Raimundo que, siguiendo la tradición familiar, se especializó en paisaje y retrato. Se puede decir que ha conseguido una combinación entre la oficialidad del encargo y una cierta reivindicación de la individualidad del personaje.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Manuel Allendesalazar y Muñoz de Salazar

(Gernika-Lumo, Bizkaia, 1856 - Madrid, 1923)

Gobernador del Banco de España
(diciembre de 1904 - agosto de 1905; abril - octubre de 1919)

Ingeniero agrónomo y licenciado en Derecho, de ideología conservadora, fue diputado por primera vez en 1894, repitiendo en sucesivas legislaturas hasta la de 1892. En 1898 fue elegido senador por la provincia de Lleida y en 1900 fue nombrado senador vitalicio, siendo el Senado la institución con la que más identificado se sentiría a lo largo de su vida. Político muy activo, ocupó diversos cargos y carteras ministeriales. Fue alcalde de Madrid de abril a julio de 1900 y ministro de Hacienda de julio a octubre del mismo año. Ocupó la cartera de Instrucción Pública y Bellas Artes en diciembre de 1902 a julio de 1903, con Francisco Silvela a la cabeza del Gobierno. Fue ministro de Agricultura y Obras Públicas en diciembre de 1904, pasando a encargarse de la cartera de Gobernación ese mismo mes y a continuación de la jefatura del Banco de España, puesto en el que permaneció hasta agosto de 1905. De enero de 1907 a octubre de 1909 fue ministro de Estado, ocupando una plaza en el Consejo de Estado durante el bienio de Canalejas (1910-1912). A continuación pasó a dirigir la Compañía Arrendataria de Tabacos. En abril de 1919 fue nuevamente nombrado gobernador del Banco de España y en julio, presidente del Senado, cargo del que dimitió por ser designado presidente del Consejo de Ministros en diciembre de ese mismo año. Formó un Gobierno de coalición que agrupó a los sectores más diversos de los fragmentados partidos monárquicos y consiguió lo que desde 1914 no se había dado en la vida parlamentaria española: la aprobación del presupuesto, primer resorte legal para la autoridad de un Gobierno. Durante su mandato, España se adhirió a la Sociedad de Naciones. Las huelgas de los mineros asturianos lo desbordaron, viéndose obligado a presentar su dimisión en mayo de 1920. Tras el asesinato de Eduardo Dato en marzo de 1921 formó de nuevo Gobierno, lo que esta vez haría con una marcada tendencia conservadora. Los acontecimientos del momento, especialmente los desastres del Annual y la matanza del Monte Arruit en Marruecos determinaron la caída de su Gobierno. Manuel Allendesalazar fue un brillante político y orador, siendo su dialéctica conocida por dejar los párrafos y las frases sin concluir, por lo que se decía de él que hablaba «en borrador».

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. II. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 843-845; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.



JUAN ANTONIO BENLLIURE GIL

(València, 1860 - Madrid, 1930)

JUAN Antonio Benlliure pintó el retrato de Trinitario Ruiz Capdepón tres años después de la salida de este del cargo de gobernador del Banco de España. Benlliure sigue el prototipo del cuadro oficial, sin aportar detalle alguno de invención o audacia compositiva: poltrona, gran uniforme, entorchados, banda, placa, bicornio de plumas entre las manos y un aire de lejana condescendencia que se desprende de la mirada y el gesto facial del retratado. Bajo un punto de vista formal, el cuadro está correctamente ejecutado, pensado exclusivamente para cumplir su función representativa y de registro del paso de los distintos gobernadores por la institución. Juan Antonio Benlliure se había destacado en el ámbito de la pintura académica en composiciones más audaces y, con el paso de los años, mejoraría sensiblemente sus cualidades como retratista; son reseñables en ese sentido sus dos autorretratos datados hacia 1915, conservados en el Museo del Prado, o el de Ramón Lázaro de Dou y de Bassols (1915), en el Congreso de los Diputados. Algunos de esos rasgos perfilados con el paso del tiempo, como la sutil penetración psicológica, ya se intuyen no obstante en esta obra.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Trinitario Ruiz Capdepón

1909

Óleo sobre lienzo,
124 x 98,5 cm

Cat. P_208

Fdo.: «Juan Antonio Benlliure // 1909»
[Lateral inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1909

Trinitario Ruiz Capdepón

(Orihuela, Alacant/Alicante, 1836 - Madrid, 1911)

Gobernador del Banco de España
(agosto de 1905 - junio de 1906)

Miembro de una familia con vocación política, tanto sus hermanos como él fueron diputados en diversas ocasiones, en algún momento (1910) de modo simultáneo. Estudió Jurisprudencia en la Universitat de València, donde se instaló para ejercer la abogacía al tiempo que el periodismo, llegando a ser el director de *El Valenciano*. Entre 1862 y 1864 ocupó la cátedra de Teoría de los Procedimientos Judiciales y Práctica Forense.

Inició su actividad política en el seno de la Unión Liberal, representando a esta formación en la Junta creada en València al producirse la Revolución de 1868, y obtuvo el acta de diputado por el distrito de Játiva en las Constituyentes de 1869. A partir de ese momento y hasta casi el final de sus días tuvo una intensa actividad parlamentaria, siendo reelegido diputado en varias ocasiones.

Al proclamarse la República reorganizó el Partido Liberal en València. En febrero de 1881, en el primer Gobierno de Sagasta durante la Restauración, fue nombrado gobernador civil de València. En 1882 ocupó el cargo de fiscal del Tribunal Supremo y en 1885 el de subsecretario de Gracia y Justicia, siendo Manuel Alonso Martínez el titular de la cartera.

De junio a diciembre de 1888 fue ministro de Ultramar, pasando a continuación a ocupar la cartera de Gobernación hasta enero de 1890. Durante su ministerio fue aprobado el restablecimiento del sufragio universal, en una modificación que había sido propuesta por Moret durante su ministerio.

Capdepón participó de todos los gobiernos que presidió Sagasta en la última década del siglo, en los primeros como ministro de Gracia y Justicia (1893-1894) y en los últimos como ministro de Gobernación (1894-1895, 1897-1898, 1898-1899). En mayo de 1903 fue nombrado senador vitalicio y tres meses más tarde gobernador del Banco de España. Poco antes de su cese pasó a integrar el Consejo de Estado (junio de 1906 - julio de 1908).

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XLIV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 690-693; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.



Tirso Rodríguez y Sagasta

1914

Óleo sobre lienzo,
127,5 x 90,5 cm

Cat. P_207

Fdo.: «Juan Antº. Benlliure // 1914»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1914

JUAN Antonio Benlliure, el menos célebre de la saga de artistas valencianos, fue llamado a ejecutar la efigie de Tirso Rodríguez Sagasta, quien fue por tres veces gobernador del Banco de España, con motivo de su primera salida del cargo. El retrato es casi un *pendant* del de Trinitario Ruiz Capdepón, gobernador entre 1905 a 1906 y debido también a Benlliure: el retratado aparece de media figura, sentado en sillón, vestido de gran uniforme, con banda y condecoraciones, más numerosas en el pecho de Rodríguez. Sostiene horizontalmente con las dos manos su espadín, mientras Ruiz Capdepón prefiere el bicornio de plumas. Se trata de un retrato oficial, de aparato, con pocas innovaciones respecto al género tradicional, pero no exento de cierta humanidad.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Tirso Rodríguez y Sagasta

(Logroño, 1853 - Galapagar, Madrid, 1935)

Gobernador del Banco de España (febrero de 1910 - abril de 1911; noviembre de 1917 - abril de 1919; enero - septiembre de 1923)

Era hijo de Hipólito Rodríguez Sagasta, primo de Práxedes Mateo Sagasta y de Isidora Mateo Sagasta, hermana a su vez de este. Estudió bachillerato en su localidad natal, Logroño, y la carrera de Derecho en la Universidad Central de Madrid, obteniendo la licenciatura en 1874. Como su tío Práxedes, fue redactor y director del diario *La Iberia* entre 1876 y 1883, desde donde difundió sus opiniones y participó del debate político. Contrajo matrimonio en 1883 con la hija del político y periodista José Sánchez Guerra, Emilia, a quien conoció en la redacción del diario. Desde su elección en 1881 como diputado por el distrito de Logroño, se convirtió en fiel colaborador de Práxedes Mateo Sagasta, que presidía entonces su primer gabinete de la Restauración. A partir de 1886 y hasta 1905 representó al distrito riojano de Arnedo en el Congreso. En 1905 pasó a ocupar una plaza de senador vitalicio.

En marzo de 1902 fue nombrado ministro de Hacienda, en el último Gobierno presidido por Sagasta. Fue un continuador de la política de su tío tras su muerte, alineándose con la facción de Eugenio Montero Ríos en su lucha por el liderazgo del Partido Liberal contra Segismundo Moret. Sus principales aportaciones se centraron en cuestiones relativas a la política económica y financiera, lo que le valió el nombramiento de gobernador del Banco de España en febrero de 1910. Abandonó el Banco de España en abril de 1911 al ser nombrado por segunda vez ministro de Hacienda, siendo uno de sus mayores logros la supresión del impuesto de consumos.

Volvió a ejercer como gobernador del Banco de España en dos ocasiones más, de noviembre de 1917 a abril de 1919 y de enero a septiembre de 1923. Desde allí se interesó por el desarrollo de la agricultura, la industria y el comercio nacional. Como diputado defendió la desaparición de determinados impuestos que impedían el desarrollo del comercio y la industria y el establecimiento de las Cajas de Ahorro Nacionales. En 1914 fue nombrado consejero de Estado.

Paralelamente a su faceta pública desarrolló una actividad profesional privada, formando parte de los consejos de administración de algunas compañías mercantiles, como la Sociedad General Azucarera de España y la Unión Alcohólica Española, de la que fue su presidente.

Aunque se instaló en Madrid, no dejó nunca de trabajar por su tierra, por lo que fue elegido presidente del Centro Riojano de Madrid en 1903. Bajo su mandato quedó inaugurada la Institución de Enseñanza de dicho centro, de carácter gratuito. Estaba en posesión de la Gran Cruz del Mérito Militar y la Gran Cruz de la orden de Carlos III.

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*, t. XLIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 777-778; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.



**FRANCISCO MAURA
Y MONTANER**

(Palma, 1857 - Hondarribia, Gipuzkoa, 1931)

Eduardo Cobián y Roffignac

1914

Óleo sobre lienzo,
130 x 95,5 cm

Cat. P_230

Fdo.: «F. Maura»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1914

EL RETRATO de Eduardo Cobián y Roffignac, de aspecto casi fotográfico, evidencia la vigorosa personalidad del retratado. Aparece vestido de calle, con la mano en el bolsillo, de manera despreocupada pero firme, y sin muebles ni insignias, salvo un cuadro que se intuye en la esquina superior izquierda. De enérgica cabeza, con pelo muy corto y bigote cuidado, el personaje transmite una severa elegancia, acorde con la naturaleza despojada de la obra.

En la secretaría del Banco de España existe un pagaré del subgobernador Francisco Belda, gran aficionado al arte, por la suma de 2 500 pesetas, aprobada en el Consejo de Gobierno del 16 de enero de 1914, como precio del retrato de Cobián, cantidad que fue satisfecha al pintor el 23 de junio siguiente, según el legajo 3816 del Archivo Histórico del Banco de España.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Eduardo Cobián y Roffignac

(Pontevedra, 1857 - Madrid, 1918)

Gobernador del Banco de España
(abril de 1911 - noviembre de 1913)

Estudió Derecho en las universidades de Santiago y Madrid, donde se licenció en 1878. Ejerció la profesión con notable éxito desde 1880 en Getafe, y a partir de 1883 en Madrid.

Su actividad política comenzó en 1886 como diputado por el Partido Liberal. Ya desde entonces se especializó en temas hacendísticos. Fue senador en 1898 y desde 1899 hasta 1901. En estos años se interesó por los asuntos de Defensa y Marina. En 1901 se pasó al Partido Conservador, desde el que apoyó a Fernández Villaverde, quien lo nombró ministro de Marina en 1903 y en 1905. Durante estos mandatos tuvo que afrontar la crisis de la marina de guerra tras la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898.

A la muerte de su amigo y mentor, Fernández Villaverde, volvió al Partido Liberal por el que fue elegido diputado por Xinzó de Limia, de forma ininterrumpida, desde 1905 hasta 1918. En 1910 fue ministro de Hacienda en el Gobierno de José Canalejas. Su ideario económico se centró en el equilibrio presupuestario; con este fin, entre junio y octubre de 1910 presentó un ambicioso programa legislativo inspirado por Flores de Lemus, que las dificultades políticas llevaron a su desnaturalización y al fracaso de buena parte de sus proyectos. Tras su cese en 1911 fue nombrado gobernador del Banco de España hasta 1913. Fue también presidente del Consejo de Estado entre 1915 y 1917.

«Cobián y Roffignac, Eduardo», en *Diccionario biográfico español*, t. XIII [De «Cazalla, María de» a «Cobos y Molina, Diego de los»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 823-825, ISBN: 978-84-96849-69-3)

FUENTES Y BIBL.: Fausto Dopico Gutiérrez del Arroyo, *Diccionario biográfico español*, t. XIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 823-825; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



LUIS MENÉNDEZ PIDAL

(Pajares del Puerto, Asturias, 1861 - Madrid, 1932)

**Juan Manuel de Urquijo y Urrutia,
marqués de Urquijo**

1914

Óleo sobre lienzo,
128 x 104 cm

Cat. P_241

Fdo.: «L. Menéndez Pidal»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1914

PESE a no haber sido nunca el segundo marqués de Urquijo gobernador del Banco de España o miembro de alguno de sus órganos, consta que la institución encargó un retrato del personaje por motivos que se desconocen y siguiendo la propuesta del conde del Valle de Pendueles, decano del Consejo del Banco. El encargo recayó sobre el pintor Luis Menéndez Pidal (al igual que los de tres de sus gobernadores). El Banco de España pagó al artista por este cuadro la cantidad de 2 500 pesetas, según consta en el legajo 3816 de su Archivo Histórico.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Juan Manuel de Urquijo Urrutia, marqués de Urquijo

(Murga, Araba/Álava, 1843 - Madrid, 1914)

Juan Manuel de Urquijo Urrutia nació en el seno de una familia humilde. Estudió matemáticas en Valladolid antes de que su tío Estanislao de Urquijo y Landaluze, que había hecho una gran fortuna como empresario del ámbito de los ferrocarriles, lo introdujera en el mundo de las finanzas y la empresa.

En 1870 fundó la sociedad colectiva de crédito Urquijo y Arenzana, que en 1879 pasó a llamarse Urquijo Hermanos tras la incorporación de su hermano Lucas, y que finalmente sería conocida como Banco Urquijo. Desde estas sociedades abordó la concesión de préstamos a la Corona (primero a Amadeo I y luego a Alfonso XII, financiando tempranamente los gastos de la Restauración de la casa de Borbón) pero también al Gobierno republicano de Castelar. Además, participó en la creación del Banco de Castilla y del Banco Hipotecario.

En paralelo a su carrera financiera, desarrolló su actividad empresarial a través de la participación en negocios clave en la época, principalmente industriales. Fue fundador de compañías como Altos Hornos de Vizcaya, Duro Felguera o la Sociedad Española de Construcción Naval, y accionista en la Fábrica de Productos Químicos de Abono, La Papelera o la Fábrica de Cerámica, Vidrio y Cristal de La Moncloa, entre otras.

A pesar de defender su neutralidad política como hombre de negocios, siguiendo la tendencia de muchos colegas de la época (su propio tío Estanislao llegó a ser alcalde de Madrid y senador por Ávila), participó activamente en política. Fue concejal en Madrid (1875), diputado por Bizkaia (1879-1881) y senador (1881-1889). Tanto Cánovas como Sagasta le ofrecieron el cargo de ministro de Hacienda, que él rechazó.

Se convirtió en segundo marqués de Urquijo en 1889 tras la muerte de su tío Estanislao, a quien el rey Amadeo de Saboya le había concedido el marquesado en 1871 en agradecimiento a su apoyo financiero a la Corona.

Generoso patrono de su tierra de origen, fundó obras de caridad y promovió negocios locales. Convirtió el palacio de Lamuza, en Llodio, en centro de la actividad social de la época: por sus salas pasaron empresarios, nobles, intelectuales y artistas, e incluso los propios reyes.

Aficionado a la jardinería, creó un tipo de rosa a la que puso por nombre «Marquesa de Urquijo».

FUENTES Y BIBL.: *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, t. XLVIII, págs. 751-753; Arozamena Ayala, «Urquijo Urrutia, Juan Manuel», en *Auñamendi Entziklopedia* (online), 2017, <<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/urquijo-urrutia-juan-manuel/ar-135056/>> (Consultado: 31-07-2017); Senado de España, *Urquijo Urrutia, Juan Manuel de Marqués de Urquijo* (online), <<http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=2995>> (Consultado: 31-07-2017).

E. S. G.



JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

(Sevilla, 1844 - Madrid, 1921)

Francisco Belda y Pérez de Nueros,
marqués de Cabra

1905

Óleo sobre lienzo,
93,2 x 67,7 cm

Cat. P_126

Fdo.: «A su distinguido // amigo
don Fraco Belda // José Villegas // 1905»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Donada por su familia en 1940

COMO indica su biografía, Francisco Belda y Pérez de Nueros, marqués de Cabra, era un apasionado amante de la pintura, arte que cultivaba con el talento de que da prueba su retrato de Benito Fariña, también subgobernador, que figura en la Colección Banco de España. Además de la citada recuperación de las obras de Goya, fue él quien adquirió el retrato de Pedro Sainz de Andino, de Esquivel, por el modesto precio de 1000 pesetas, cediéndolo generosamente al Consejo del Banco en lugar de incorporarlo a su colección personal. Durante su mandato de subgobernador tuvo ocasión de encargar retratos de gobernadores a pintores como José Benlliure, Luis Menéndez Pidal o Francisco Maura, según atestiguan las minutas que obran en el Archivo Histórico. A todo ello hay que agregar este retrato, obra del excelente pintor sevillano José Villegas, y que Belda regaló a la institución de la que fuera subgobernador. La obra de Villegas, a quien ya el Banco había encargado el fabuloso retrato de Alfonso XIII pocos años antes, muestra ese otro perfil del pintor, aún más desenfadado, en el que se refleja su simpatía hacia el retratado y su destacada audacia ante el lienzo: la peculiar posición corporal del mismo, en una marcada diagonal, y el carácter afacetado y veloz de la pintura, que no resta nada al estudio facial ni a la profundidad psicológica, guarda una relación muy estrecha con otra obra de José Villegas, de similar cronología: el retrato de Jacinto Octavio Picón (1903) conservado actualmente en el Museo del Prado.

EXP: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «José de Villegas», Museo de Bellas Artes de Sevilla (2001).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Belda, *La Capilla del Obispo. Una historia y un proyecto* (conferencia). Madrid: Círculo Católico de Obreros, 1895.

J. G., M. J. A. y C. M.

Francisco Belda y Pérez de Nueros, marqués de Cabra

(El Coronil, Sevilla, 1860 - Madrid, 1931)

Subgobernador primero del Banco de España (1927-1931)

Era hijo de Francisco José Belda y Belda y de Aurelia Pérez de Nueros y Levenfeld, y descendiente del que fuera gobernador del Banco de España, Martín Belda y Mencía del Barrio, marqués de Cabra. En 1879 obtuvo la licenciatura en Filosofía y Letras y al año siguiente la de Derecho Civil y Canónico. En 1881 contrajo matrimonio con Rosa María Méndez de San Julián y Belda, su pariente en tercer grado, en la parroquia de la Santa Cruz, de Madrid.

Ingresó en el Banco de España en 1881, en el Servicio de la Delegación General de Recaudación de Contribuciones. Sirvió en la institución a lo largo de cincuenta años, pasando por diversos puestos del escalafón: coasesor segundo (1889), coasesor primero (1893), vicesecretario (1901), jefe de la Asesoría (1909), subgobernador segundo (1912) y subgobernador primero (1927), en sustitución del fallecido Pío García Escudero y Ubago.

Gran amante de las artes y aficionado a la pintura, en su juventud había sido premiado con varios diplomas y medallas por la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, habiendo obtenido el Primer Premio y Medalla en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de San Fernando. Es autor de un retrato del subgobernador Benito Fariña Cisneros (1833-1903), que en 1905 regaló a la institución. Su sensibilidad y conocimientos artísticos lo llevaron a adquirir una pintura del jurista Pedro Sainz de Andino, muy vinculado a la historia de la entidad entre otras razones por ser el autor de los estatutos del Banco de San Fernando de 1832 —obra de Antonio María Esquivel—, que puso a disposición del Consejo por el mismo precio de mil pesetas que él había pagado. Una de las grandes aportaciones de Belda a la entidad fue el descubrimiento, en una habitación oscura de la sede de la calle Atocha, de seis cuadros tras cuyo examen reconoció en ellos la mano de Goya. Se trataba de los retratos de los directores del Banco de San Carlos, José del Toro Zambrano, Francisco Cabarrús, Francisco Javier Larumbe, conde de Altamira y marqués de Tolosa, además de Carlos III. Los cuadros —a excepción de este último— fueron prestados al recién creado ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para la magna exposición «Goya 1900», organizada dicho año, en la cual varios especialistas y críticos dudaron sobre la autoría del pintor de Fuendetodos, ya que «su aire de familia no resultaba convincente». No satisfecho con las razones que se daban, Belda buscó en el archivo del Banco de San Carlos y halló en los libros de actas los encargos que se habían hecho al pintor y en los libros de contabilidad los asientos de los pagos. Es autor de la obra *Instituciones de derecho civil*, por la que recibió una gratificación del Banco. Falleció a los 71 años de edad en su domicilio de Madrid, en el paseo de la Castellana, n.º 74. Tuvo cuatro hijos: Francisco José, Aurelia, Fernando y José María.

FUENTES Y BIBL.: Archivo del Banco de España, *Secretaría, Expedientes personales*, C. 3409; Félix Luis Baldasano y de los Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Talleres de Blas, 1959; Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España, constitución, historia, vicisitudes y principales episodios en el primer siglo de su existencia*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1932; Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005; Jesusa Vega, «Goya en 1900. La exposición», en VV. AA., *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Instituto del Patrimonio Artístico, 2002, págs. 87-116; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.



MARIANO OLIVER AZNAR

(Zuera, Zaragoza, 1863 - Madrid, 1927)

Lorenzo Domínguez Pascual

1916

Óleo sobre lienzo,
125,5 x 114,5 cm

Cat. P_218

Fdo.: «M. Oliver Aznar // 1916»
[Lateral derecho inferior, anverso]

Encargo al autor en 1916

EL RETRATO del gobernador Lorenzo Domínguez Pascual se debió al aragonés Mariano Oliver Aznar. Se distingue, dentro de su tono académico, por la sinceridad con que están tratados los accesorios, carpeta, libros y tintero de cristal colocados ante un acertado papel de pared estilo imperio y sobre la mesa en la que el modelo apoya el brazo derecho. El gobernador Domínguez Pascual aparece además representado en otra obra de la colección: el lienzo de Asterio Mañanós que recoge la visita del rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia al Banco de España en 1915, en el que saluda a la pareja real.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Lorenzo Domínguez Pascual

(Sevilla, 1863 - Madrid, 1926)

Gobernador del Banco de España
(noviembre de 1913 - enero de 1916)

Licenciado en Derecho por la Universidad de Sevilla, miembro del Partido Conservador, obtuvo el acta de diputado por Carmona en 1891, que mantuvo en legislaturas sucesivas hasta la dictadura de Primo de Rivera. En la segunda de la fase de la Restauración, con la llegada al trono de Alfonso XIII, fue ministro de Instrucción Pública con Antonio Maura (1903-1904), y consejero permanente de Estado desde 1908. Con la escisión del Partido Conservador se aproximó a Eduardo Dato, quien lo nombró gobernador del Banco de España en 1913 y ministro de Hacienda en 1920, desde donde gestionó la controvertida reforma de la Contribución de Utilidades de su antecesor, Gabino Bugallal, y la también polémica política de lucha contra el déficit de la balanza de pagos. Dimitió en 1923 como consecuencia de diferencias en el propio gabinete respecto a la cuestión de una huelga de funcionarios de Hacienda por la creación de plazas de liquidadores del impuesto de utilidades.

(«Domínguez y Pascual, Lorenzo»), en *Diccionario biográfico español*, t. XVI [De «Díaz, Gómez» a «Echeverz Eito»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 528-529, ISBN: 978-84-96849-72-3)

FUENTES Y BIBL.: José Manuel Cuenca Toribio, *Diccionario biográfico español*, t. XVI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, págs. 528-529; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



JOSÉ PINAZO

(Roma, 1879 - Madrid, 1933)

Amós Salvador y Rodrigáñez

1919

Óleo sobre lienzo,
125,5 x 95 cm

Cat. P_240

Fdo.: «Excmo. Sr. D. Amós Salvador //
Gobernador del Banco de España //
Pinazo Martínez // 1919» [Ángulo inferior
derecho, anverso]; «PM // amor = arte =
Trabajo» [Reverso]

Encargo al autor en 1919

AMÓS Salvador y Rodrigáñez fue académico de la de Bellas Artes de San Fernando, según parece, como reconocimiento a su cultura y amor por las artes. Esta familiaridad con el campo artístico se advierte en su retrato, de concepción original y de curioso estilo abocetado, con un colorido suntuoso y cierto aire modernista, firmado por José Pinazo Martínez, hijo de Ignacio Pinazo. La obra presenta la originalidad de situar al retratado ante un cortinón abierto tras el que se aprecia la catedral de Santa María de la Redonda de su ciudad natal, lo que convierte al cuadro en una peculiar mezcla entre *veduta* y retrato oficial que se salta los protocolos habituales del género en una visión más libre y ligera.

BIBL.: Esteban Hernández, «Amós Salvador y Rodrigáñez y los proyectos de Ley del Banco de España de 1916», *Moneda y Crédito*, n.º 172 (1985); Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Amós Salvador y Rodrigáñez

(Logroño, La Rioja, 1845 - Madrid, 1922)

Gobernador del Banco de España
(julio de 1916 - junio de 1917)

Ingeniero de Caminos en 1870, perteneció a una familia liberal logroñesa —el «clan sagastino»—; era sobrino de Práxedes Mateo Sagasta y miembro del Partido Liberal, en el que fue una personalidad influyente. Como ingeniero de Caminos intervino en diversas obras de su ciudad natal, a la que siempre estuvo muy vinculado, como el *Proyecto de Iluminación, conducción y distribución de aguas potables para la ciudad de Logroño*.

Inició su actividad en política nacional como diputado por Albarracín (Teruel) en 1886 y, a partir de entonces, por Logroño hasta 1899; en 1901 fue designado senador vitalicio. Fue ministro de Hacienda en 1894, creando el Cuerpo de Contabilidad del Estado. Más tarde ministro de Agricultura (1902), de Industria, Comercio y Obras Públicas (1902) y de Hacienda (1905 y 1906) en el Gobierno de Segismundo Moret; de Instrucción Pública y Bellas Artes (1911) con Canalejas; ministro de Fomento (1915-1916) bajo la presidencia del conde de Romanones; y gobernador del Banco de España en 1916, siendo ministro de Hacienda Santiago Alba.

Fue miembro de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales desde 1893 y miembro de la Academia de Bellas desde 1898.

(«Salvador y Rodrigáñez, Amós», en *Diccionario biográfico español*, t. XLV [De «Sáez Martínez» a «Santa Cruz Blasco»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, págs. 392-394, ISBN: 978-84-15069-07-2)

FUENTES Y BIBL.: José Miguel Delgado Ibarreta, *Diccionario biográfico español*, t. XLV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 392-394; Esteban Hernández, «Amós Salvador y Rodrigáñez y los proyectos de Ley del Banco de España de 1916», *Moneda y Crédito* (Madrid), n.º 172 (1985), págs. 25-54; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.





LUIS MENÉNDEZ PIDAL

(Pajares del Puerto, Asturias, 1861 - Madrid, 1932)

<

Eduardo Sanz Escartín

c. 1921

Óleo sobre lienzo,
126 x 95 cm

Cat. P_172

Fdo.: «L. Menéndez Pidal»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1921

EL RETRATO de Eduardo Sanz Escartín fue realizado, con sencilla dignidad, por Luis Menéndez Pidal, pintor asturiano hermano del erudito Ramón Menéndez Pidal. Como retratista es de una vigorosa sencillez, elegante sin afectación, como prueban los diversos retratos de gobernadores que ejecutó por encargo del Banco de España. Es destacable en este el carácter abocetado del fondo y de la silla en que posa el personaje, con ese *non finito* aprendido de su maestro Alejandro Ferrant, así como el detalle de presentar una mano enguantada y la otra desnuda sosteniendo las lentes, en una atención al lenguaje de gestos muy propia del trabajo de Menéndez Pidal.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Eduardo Sanz Escartín, conde de Lizárraga

(Pamplona/Iruña, 1855 - Donostia/San Sebastián, 1939)

Gobernador del Banco de España
(octubre de 1919 - marzo de 1921)

Estudió Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad de Zaragoza y obtuvo el grado de doctor por la de Madrid. Catedrático de economía, hombre culto interesado en las cuestiones sociales, se convirtió en un representante destacado del catolicismo social. Político conservador próximo a Eduardo Dato.

Fue miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas desde 1894. La Academia fue uno de los foros de debate intelectual sobre la intervención social del Estado, donde acudieron los principales representantes de las corrientes de pensamiento económico y social de la época: la liberal-institucionista, basada en postulados krausistas (Gumersindo de Azcárate, Adolfo Buylla y Adolfo Posada); y la católico-conservadora a la que estaba vinculado, con líderes del Partido Conservador como Eduardo Dato y Joaquín Sánchez de Toca. Desde aquí se impulsó la creación del Instituto de Reformas Sociales en 1903, clave para el desarrollo de la sociología y la administración sociolaboral en España. Fue senador en representación de la Academia desde 1903 hasta 1923, año en que se disolvió la cámara.

Ejerció el cargo de gobernador del Banco de España entre octubre de 1919 y marzo de 1921. Durante su mandato tuvo lugar la crisis bancaria de Cataluña de 1920, que afectó principalmente a los bancos de Tarrasa y de Barcelona, y se crearon las agencias de Tetuán y Larache para realizar las funciones de tesorería en la zona española del Protectorado de Marruecos.

Fue ministro de Trabajo desde marzo hasta agosto de 1921, en un ministerio creado en 1920 a partir de un conjunto de organismos de carácter social. En septiembre de 1921 fue nombrado presidente del Instituto de Reformas Sociales hasta 1924, fecha en que se refundió en el Ministerio de Trabajo. En 1927 fue nombrado asambleísta por derecho propio en la Asamblea Nacional Consultiva creada por Primo de Rivera.

(«Sanz Escartín, Severino Eduardo. Conde de Lizárraga (V)», en *Diccionario biográfico español*, t. XLVI [De «Santa Cruz y Calauana» a «Solé Rovira»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, págs. 189-191, ISBN: 978-84-15069-08-9)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XLVI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 189-191; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.

MARIANO OLIVER AZNAR

(Zuera, Zaragoza, 1863 - Madrid, 1927)

José Maestre Pérez

1924

Óleo sobre lienzo,
125,7 x 94,7 cm

Cat. P_220

Fdo.: «M. Oliver Aznar // 1924
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1924

José Maestre Pérez

(Murcia, 1866 - Madrid, 1933)

Gobernador del Banco de España
(marzo - agosto de 1921)

Estudió Medicina en la Universitat de València y se doctoró en la de Madrid, ejerció como médico en las localidades murcianas de Portmán y La Unión. Tras casarse en 1891 con Visitación Zapata se dedicó a las empresas de su suegro, Miguel Zapata, una de las mayores fortunas de la región, socio en sus negocios mineros de los Figueroa y vinculado al Partido Liberal. Empezó a trabajar en *La Maquinista de Levante*.

Se inició en la política como jefe local de los liberales en La Unión en 1893, de donde posteriormente fue alcalde y ocupó otros cargos locales. Diputado por Cartagena entre 1907 y 1910, senador en 1905 y senador vitalicio desde 1919. También mantuvo buenas relaciones con Juan de la Cierva y otros personajes relevantes conservadores, y en 1906 pasó a formar parte del Partido Conservador tras la ruptura económica con Romanones. En 1914 delegó la gestión económica de las empresas familiares en sus administradores y volvió a la actividad pública.

Fue ministro de Abastos con Maura (1919), gobernador del Banco de España (1921), ministro de Fomento del Gobierno de Concentración, presidido también por Antonio Maura, desde agosto de 1921 hasta marzo de 1922. A su gestión se debe la creación de la Dirección General de Minas, Metalurgia e Industrias Navales, la constitución de las Cámaras Mineras y la reestructuración de las Cámaras Agrarias. Después del golpe de estado de Miguel Primo de Rivera se retiró de la política.

(«Maestre Pérez, José», en *Diccionario biográfico español*, t. XXXI [De «López de Vega» a «Manfredi Cano»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, págs. 625-626, ISBN: 978-84-96849-87-7)

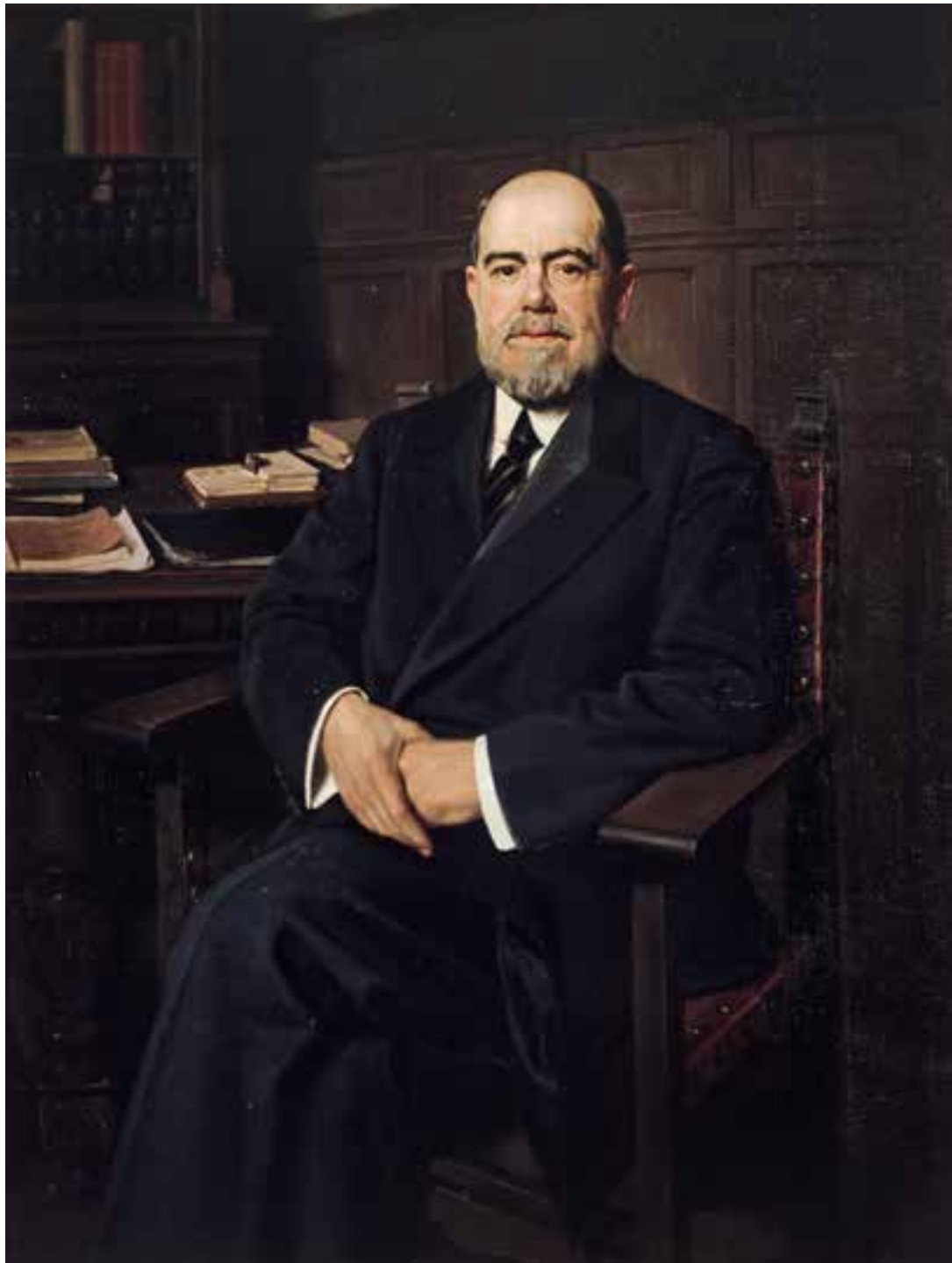
FUENTES Y BIBL.: José Luis Sampedro Escolar, *Diccionario biográfico español*, t. XXXI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 625-626; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

ESTE RETRATO, como el de don Lorenzo Domínguez Pascual, está firmado por el pintor aragonés Mariano Oliver Aznar. Presenta a la figura de manera muy similar, en posición casi idéntica salvo por la postura de las manos, y sin innovaciones de relevancia respecto a aquel, excepto que se trata del estudio más profundo de los rasgos faciales de Domínguez Pascual, algo que acaso refleja el perfeccionamiento técnico de su autor respecto al anterior, ejecutado ocho años antes.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

P. G.



VICENTE BORRÁS ABELLÁ

(L'Olleria, València/Valencia, 1867 - Barcelona, 1945)

Luis Alfonso Sedó i Guichard

1922

Óleo sobre lienzo,
127 x 96 cm

Cat. P_194

Fdo.: «Borrás Abellá»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1921

DEL RETRATO de Luis Alfonso Sedó i Guichard se encargó el pintor valenciano Vicente Borrás Abellá, artista de corte académico y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. La efigie se aparta bastante del tipo convencional al uso en los retratos de gobernadores del Banco de España: el modelo, vestido de etiqueta, sentado con naturalidad, las piernas cruzadas ante una cortina de seda brillante, mira vivamente al espectador; más parece hallarse en un antepalco del Gran Teatro del Liceo que en el bufete de jurista, pese a los documentos y el libro que tiene a su alcance. Es evidente en ese sentido la intención de construcción escenográfica, con el citado gran cortinón rojo que sirve de orquestado fondo al personaje. Y destaca, ante todo, el peculiar trabajo de las carnaciones, a las que Borrás ha aplicado unos tonos verdes y malvas, muy representativos del cromatismo vibrante por el que su obra ha trascendido.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982)

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Luis Alfonso Sedó i Guichard

(Madrid, 1873 - Barcelona, 1952)

Gobernador del Banco de España
(agosto de 1921 - marzo de 1922)

Estudió en Barcelona, donde se licenció en Derecho; completó su formación en la escuela industrial de Ramón Batlle, con vistas a incorporarse a la colonia Sedó, un importante complejo industrial textil dirigido por su padre, Antoni Sedó i Pàmies, en Esparreguera. En 1902, a la muerte de su padre, pasó a dirigir el centro industrial de Esparreguera, auxiliado por sus hermanos Arturo y Martín.

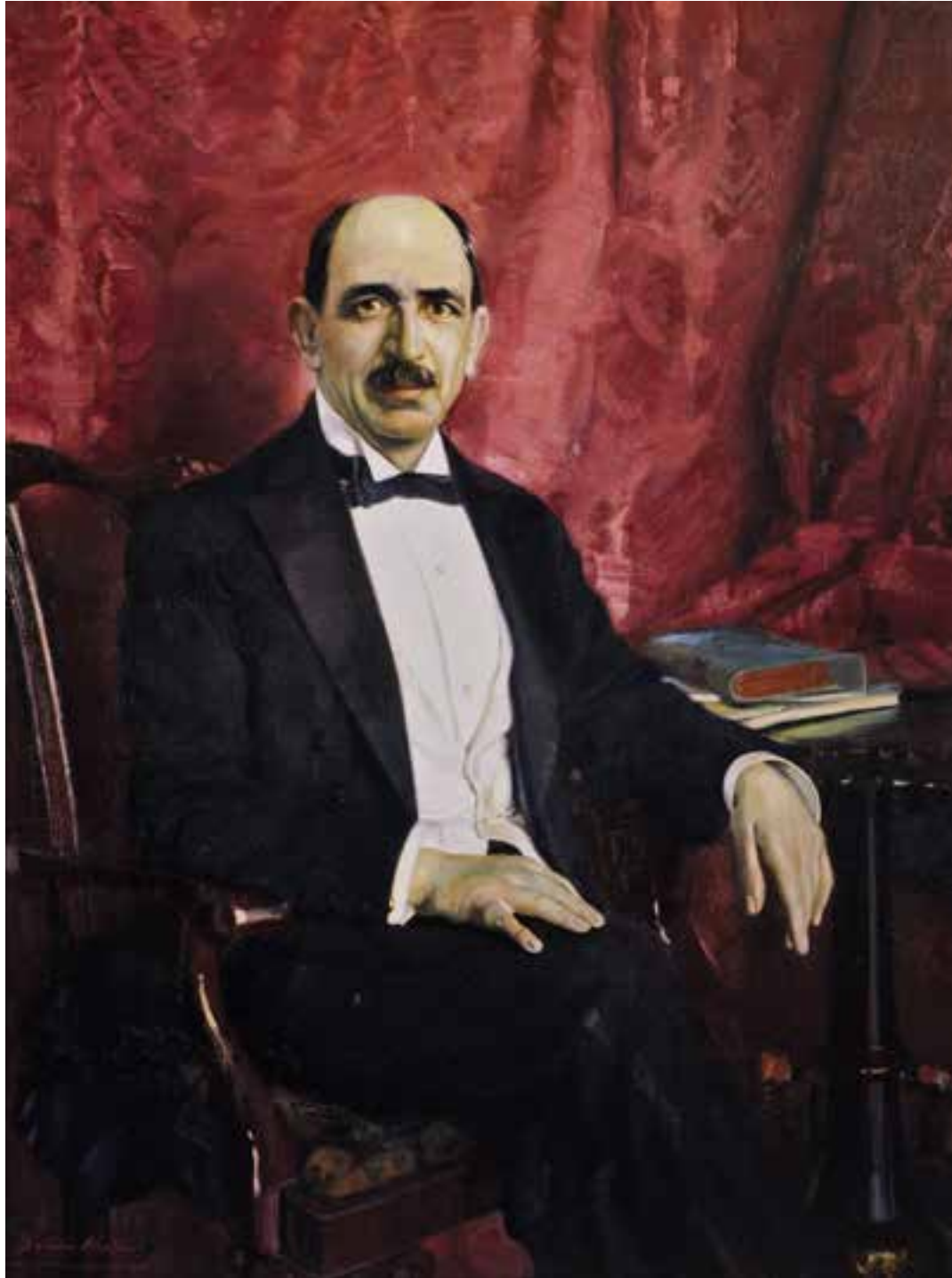
Desde su actividad en la industria participó activamente en el asociacionismo económico y en organismos oficiales de política económica, como el Fomento de Trabajo Nacional, la Mutua de Fabricantes de Tejidos y las Cámaras de Comercio y Navegación y de Industria, donde trabajó en la apertura de mercados para la industria textil catalana y en la defensa de soluciones proteccionistas en materia de aranceles, como el de aduanas de 1911.

En 1914 retomó la actividad política (había sido diputado entre 1899 y 1901) como senador por Barcelona en la candidatura de la Lliga Regionalista, siendo reelegido durante cinco periodos consecutivos, hasta 1923. Y en 1921, con Francisco Cambó como ministro de Hacienda y Maura como presidente de Gobierno, fue nombrado gobernador del Banco de España; participó, junto al subgobernador Francisco Belda, en la redacción de la ley de Ordenación Bancaria de 1921 que regulaba la emisión de billetes como banco público y ponía las bases para el desarrollo de la banca privada. A partir de 1923, con la dictadura de Primo de Rivera, su dedicación principal volvió a ser la actividad industrial y financiera.

(«Sedó i Guichard, Luis Alfonso», en *Diccionario biográfico español*, t. XLVI [De «Santa Cruz y Calaumana» a «Solé Rovira»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, págs. 435-437, ISBN: 978-84-15069-08-9)

FUENTES Y BIBL.: Joan Palomas i Moncholí, *Diccionario biográfico español*, t. XLVI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 435-437; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010, págs. 337; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



LUIS MENÉNDEZ PIDAL

(Pajares del Puerto, Asturias, 1861 - Madrid, 1932)

Salvador Bermúdez
de Castro y O'Lawlor,
II marqués de Lema

1923

Óleo sobre lienzo,
121 x 96 cm

Cat. P_190

Fdo.: «L. Menéndez Pidal»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1923

EL RETRATO que recuerda la breve actividad de don Salvador Bermúdez de Castro y O'Lawlor, marqués de Lema, como gobernador del Banco de España se aparta bastante de los restantes retratos de la serie. La composición pone de relieve la solidez de la mesa de trabajo y del asiento del retratado, con un acento persuasivo sobre el carácter privado de la labor del modelo, que aparece vestido de calle, sin nada que haga referencia a sus títulos y dignidades: se diría ante él que es un trabajador en su oficina. Además de los retratos del Banco de España, Menéndez Pidal se enfrentó a otros encargos de retrato oficial como el de Alfonso XIII conservado en el Senado que, como este, denotan su interés por establecer una gramática gestual determinada.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

**Salvador Bermúdez de Castro y O'Lawlor,
II marqués de Lema**

(Madrid, 1863-1945)

Gobernador del Banco de España
(marzo de 1922 - enero de 1923)

Estudió la carrera de Jurisprudencia. Inició su carrera política en 1891, cuando obtuvo su primera acta de diputado por el partido conservador, que mantuvo ininterrumpidamente hasta la dictadura de Primo de Rivera en 1923. Leal admirador de Cánovas, ocupó diversos cargos en la Administración como el de director general de Comunicaciones (1895-1897), subsecretario de Gobernación (1899) y del Ministerio de Gracia y Justicia (1900) en el Gobierno de Regeneración Nacional de Francisco Silvera. Fue también alcalde de Madrid entre 1903 y 1904.

Era un hombre culto, buen orador y hablaba perfectamente inglés, italiano, francés y latín. Eduardo Dato lo nombró ministro de Estado entre 1913 y 1915 y entre 1917 y 1921. Defendió la no beligerancia de España en la Primera Guerra Mundial, apoyando la política de neutralidad de Dato. Más tarde, entre 1922 y 1923, fue gobernador del Banco de España. Se retiró de la política con la llegada de la dictadura. Se dedicó a escribir principalmente sobre temas históricos y de arte, del que fue un gran coleccionista. Miembro de la Academia de la Historia y de la de Ciencias Morales y Políticas, además del marquesado de Lema, tenía el título italiano de duque de Ripalda.

(«Bermúdez de Castro y O'Lawlor, Salvador. Marqués de Lema (II)», en *Diccionario biográfico español*, t. VIII [De «Berenguela Berenguer» a «Borbón y Borbón Parma»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 116-118, ISBN: 978-84-96849-64-8)

FUENTES Y BIBL.: Santiago Díez Cano, *Diccionario biográfico español*, t. VIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 116-118; *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982, pág. 166, n.º 34; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



JOSÉ LLASERA

(Madrid, 1882-1943)

LA DURACIÓN del mandato de Carlos Vergara Cailleaux como gobernador del Banco de España fue excepcionalmente prolongada: de febrero de 1924 a octubre de 1929. Ese este largo quinquenio se hubiera extendido más aún de no cortarlo el fallecimiento de Vergara. El subgobernador, que era a la sazón Francisco Belda, fue quien se dirigió pocos meses después (el 31 de diciembre de 1929) a su viuda para que encomendara al artista que fuere de su agrado el retrato de su difunto esposo. El 8 de enero siguiente, la mujer respondía designando a José Llasera (según el legajo 3816 de la Secretaría del Banco de España, hoy en el Archivo Histórico), pintor con reputación demostrada en ese género. El retrato, sin ser de los de más calidad de la galería del Banco de España, resulta directo gracias a la fisonomía de Vergara, pintada (de fotografía, sin duda) con cierta delicadeza. Su humanidad, con aire enfermizo, contrasta con lo aparatoso del uniforme, banda, espadín, bicornio y condecoraciones, pero casa bien con el aspecto familiar del fondo, con una consola con un reloj imperio y un cuadro o estampa que muestra a un personaje leyendo, que es el fragmento que Llasera pintó con más gusto y del natural.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Carlos Vergara Cailleaux

c. 1930

Óleo sobre lienzo,
131 x 98 cm

Cat. P_209

Fdo.: «J. Llasera»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1930

Carlos Vergara Cailleaux

(Getafe, Madrid, 1854 - Madrid, 1929)

Gobernador del Banco de España
(febrero de 1924 - octubre de 1929)

Abogado del Estado y jurista. Desarrolló su actividad profesional como funcionario público, fue interventor central, director general de Propiedad e Inmuebles y de la Deuda y Clases Pasivas, magistrado de la Sala de lo Contencioso Administrativo del Tribunal Supremo.

En diciembre de 1923, durante el Directorio Militar de Primo de Rivera, asumió las funciones de ministro de Hacienda hasta febrero de 1924, cuando fue nombrado gobernador del Banco de España. En estos años tuvo lugar la crisis bancaria de 1923-1924, que se originó como consecuencia de la recesión industrial de posguerra y el intento de estabilización del tipo de cambio de la peseta. Los problemas de liquidez llevaron a varias instituciones financieras a la quiebra y muchas estuvieron en dificultades. Cuando la crisis afectó al Banco Central, el Banco de España se vio obligado a intervenir. Murió siendo gobernador. Su viuda, Concepción L. Figueredo, a petición del Banco de España, seleccionó a José Llasera para que realizara su retrato. Fue miembro de la Asamblea Nacional, por derecho propio, desde 1923.

(«Vergara Cailleaux, Carlos», en *Diccionario biográfico español*, t. XLIX [De «Valerius Propinquus Granius Grattius Cerealis Geminius Restitus» a «Villacreces»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, pág. 756, ISBN: 978-84-15069-11-9)

FUENTES Y BIBL.: Archivo Histórico del Banco de España, Secretaría, Leg. 3816; Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XLIX. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, pág. 756; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010, págs. 337; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

(Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969)

EL RETRATO de José Manuel Figueras pintado por Daniel Vázquez Díaz es, dentro del academicismo reinante en la galería de retratos de gobernadores del Banco de España, una extraordinaria excepción. No es, seguramente, una obra maestra del destacado artista onubense, pero sí contiene algo de su fuerza y rigor constructivo, herencia del cubismo que estudió a fondo durante su larga estancia en París entre 1906 y 1918. El retratado se presenta con aire distinguido, enfundado en elegante chaqué, con la mano izquierda apoyada en una mesa con cubierta de luna de vidrio, en la que se reflejan unos libros y un ángulo de la pared, formando una pequeña naturaleza muerta cubista. La entonación en grises es muy característica del pintor, así como la corporeidad monumental de la figura.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

J. G. y M. J. A.

José Manuel Figueras Arizcun

1930

Óleo sobre lienzo,
135 x 105,3 cm

Cat. P_171

Encargo al autor en 1930

José Manuel Figueras Arizcun

(Madrid, 1869-1944)

Gobernador del Banco de España
(octubre de 1929 - febrero de 1930)

Desarrolló su actividad profesional en el sector privado, principalmente en la banca. Empezó a trabajar en el Crédit Lyonnais, del que llegó a ser apoderado y subdirector general en Madrid. En 1918, cuando el Banco de Bilbao se instaló en Madrid, fue nombrado director, como conocedor de los medios económicos y políticos de la capital. En 1919, tras el fallecimiento de José Luis Villabaso, el consejo de administración lo eligió director general.

Fue miembro de la Asamblea Nacional desde su creación en 1927. En octubre de 1929, gobernador del Banco de España, siendo Calvo Sotelo ministro de Hacienda. Fueron años difíciles para la peseta, su cotización cayó y llegó a su mínimo en diciembre de 1929. Calvo Sotelo dimitió y cuando Primo de Rivera abandonó el poder en enero de 1930, presentó su dimisión.

Figueras volvió a la dirección del Banco de Bilbao y a la actividad privada. Fue consejero del Banco de Crédito Industrial, de Campsa, de la MZA, del Ferrocarril de Tánger a Fez, presidente de la Sociedad de Construcciones Electromecánicas, vocal del Consejo Superior Bancario y consejero del Banco de Bilbao tras su jubilación en 1941.

(«Figueras y Arizcun», José Manuel, en *Diccionario biográfico español*, t. XX [De «Ferrero Llusá» a «Furnius Iulianus»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, págs. 49-50, ISBN: 978-84-96849-76-1)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XX. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 49-50; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

(Ferrol, A Coruña, 1875 - Madrid, 1960)

FERNANDO Álvarez de Sotomayor pintó el retrato de Juan Antonio Gamazo Abarca en París, cuando tanto el modelo como el pintor se encontraban en la capital francesa tras el advenimiento de la Segunda República. El hecho de que se concibiera desde la lejanía, tanto del cargo como de la propia capital, podría explicar la sorprendente decisión de situar al conde de Gamazo sentado junto a una balaustrada tras la que asoman los árboles del paseo del Prado y la reconocible fachada del Banco de España. A pesar de la invención de la composición, la situación del personaje es verosímil, pues el modelo, vestido de chaqué, estaría situado ante una de las balconadas del palacio de Linares, al otro lado de la plaza de Cibeles. Los balaustres que sostienen el alféizar sobre el que apoya el brazo derecho del modelo son, de hecho, similares a los que cierran la fachada de la actual sede de la Casa de América. A Gamazo y a Álvarez de Sotomayor, retratado y retratista, debió de unirles una cierta afinidad ideológica en torno a la monarquía: mientras que el primero apoyó a Alfonso XIII durante su exilio y a Juan de Borbón durante el franquismo, el segundo fue responsable de uno de los últimos retratos del monarca, obra hoy en paradero desconocido y datada de 1940, año anterior al de su fallecimiento en Roma. El Museo del Prado conserva un estudio de la cabeza del rey, quizá preparatorio para dicho retrato del rey en el exilio.

EXP: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Juan Antonio Gamazo Abarca,
conde de Gamazo

1930

Óleo sobre lienzo,
130 x 97 cm

Cat. P_175

Fdo.: «Sotomayor»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1930

Juan Antonio Gamazo Abarca, conde de Gamazo

(Madrid, 1883-1968)

Gobernador del Banco de España (febrero - agosto de 1930)

Hijo de Germán Gamazo, político del partido liberal que ocupó con Sagasta las carteras de Fomento y Ultramar y de Hacienda. Heredó un importante patrimonio agrícola alrededor de Boecillo (Valladolid). Estudió Derecho en Madrid y amplió sus estudios en Alemania y Deusto. En junio de 1909 se le concedió el título de conde de Gamazo y en 1952 habilitó a su favor los títulos de marqués del Soto de Aller y vizconde de Miravalles.

Militó en la facción maurista del Partido Conservador, fue diputado a Cortes desde 1909 hasta 1923 por distintos distritos de Valladolid y subsecretario de Gracia y Justicia en 1919. Miembro del Consejo General del Banco de España desde 1922, fue nombrado gobernador en 1930 con el Gobierno del general Berenguer y siendo Manuel Argüelles ministro de Hacienda. El objetivo de las autoridades monetarias era la estabilidad del tipo de cambio de la peseta, su imparable depreciación lo llevó a presentar la dimisión en agosto de ese mismo año. También fue miembro del Consejo General del Banco en los siguientes períodos: en 1935, en la Guerra Civil en la zona nacional (Burgos) entre 1937 y 1939, y, terminada la guerra, desde 190 hasta 1947 y desde 1952 hasta 1958.

Durante la Segunda República fue miembro fundador de Acción Española y de Renovación Española, partido por el que obtuvo el acta de diputado en 1936. Monárquico convencido, ayudó a Alfonso XIII en el exilio y, durante el franquismo, colaboró con el conde de Barcelona promoviendo instituciones culturales de carácter monárquico. Fue también un hombre de negocios vinculado a empresas, grupos financieros y de transformación industrial como la Compañía General del Corcho, la Compañía de Tabacos de Filipinas, el Banco Hispano Colonial, Ferrocarriles Andaluces y la Compañía Hispano-Americana de Electricidad (CHADE).

(«Gamazo Abarca, Juan Antonio», en *Diccionario biográfico español*, t. XXI [De «Furnó y Abad» a «García López»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, págs. 282-283, ISBN: 978-84-96849-77-8)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XXI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 282-283; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



ELÍAS SALAVERRÍA INCHAURRANDIETA

(Lezo, Gipuzkoa, 1883 - Madrid, 1952)

Federico Carlos Bas y Vasallo

1932

Óleo sobre lienzo.
127 x 100 cm

Cat. P_237

Fdo.: «E. Salaverría 1932»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1932

EL ADVENIMIENTO de la Segunda República en abril de 1931, que motivó el cese de Federico Carlos Bas y Vasallo como gobernador del Banco de España, no impidió que un año después se presentara su retrato, sin galas ni condecoraciones, elegantemente vestido de civil (al modo que se impondría durante la República). La obra se debe al pintor vasco Elías Salaverría Inchaurrendieta, que estudió pintura con Alejandro Ferrant, presente en la colección con una obra, y con Menéndez Pidal, autor de otros retratos de la galería, cuya manera, honrada, recuerda este retrato.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Federico Carlos Bas y Vasallo

(Alicante/Alacant, 1871 - Bilbao, 1938)

Gobernador del Banco de España
(agosto de 1930 - abril de 1931)

Abogado, licenciado en Derecho por la Universidad Central de Madrid y político. Perteneció al Partido Conservador, fue diputado en varias legislaturas (de 1907 a 1910 y de 1920 a 1923) y senador (en 1914, de 1916 a 1918 y 1923). Ocupó distintos cargos en la Administración y, en la última etapa del Gobierno de Eduardo Dato, entre junio y noviembre de 1920, fue gobernador de Barcelona para dirigir la política de concertación social.

Volvió a la política activa en 1930, fue subsecretario del Ministerio de Hacienda y en agosto de ese mismo año Julio Wais lo nombró gobernador del Banco de España. Fue un período de recesión mundial y de crisis política interna. Apoyó la política de estabilización del tipo de cambio y la implantación del patrón oro. Se creó el Centro Oficial de Contratación de Moneda (COCM) y se establecieron contactos con centros europeos que proporcionaron ayuda institucional para los planes de adopción del patrón oro. El Banco de Pagos Internacionales (BPI) sugirió la creación de una unidad de estudios que asesorara a las autoridades monetarias. En diciembre de 1930 empezó a funcionar el Servicio de Estudios del Banco de España con José Larraz y Olegario Fernández Baños. El 17 de abril de 1931 cesó como gobernador y lo sustituyó Julio Carabias.

(«Bas y Vasallo, Federico Carlos», en *Diccionario biográfico español*, t. VII [De «Barco González» a «Bereber»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 279-280, ISBN: 978-84-96849-63-1)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. VII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 279-280; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

(Ferrol, A Coruña, 1875 - Madrid, 1960)

José Calvo Sotelo

1936

Óleo sobre lienzo,
130 x 110 cm

Cat. P_242

Fdo.: «Sotomayor»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1936

ESTE RETRATO del conocido tribuno, cuyo asesinato en 1936 precedió a la Guerra Civil española, es una obra muy característica del pintor Fernando Álvarez de Sotomayor, artista vinculado a las corrientes conservadoras que el retratado, José Calvo Sotelo, encarnó en vida. Álvarez de Sotomayor fue el primer director del Museo del Prado bajo el régimen de Franco, cargo en que se mantuvo hasta 1960 y que ya había ocupado hasta el advenimiento de la Segunda República. La obra fue seguramente un encargo relacionado con la presencia de Calvo Sotelo como asesor del Banco de España. Es altamente probable que sea póstumo, pensado para invocar la memoria de una de las primeras víctimas prominentes dentro de la facción conservadora en los días previos al golpe militar. Sotomayor hace gala en el retrato de su pincelada fluida y de su fácil elegancia, que tiende a emular la retratística inglesa. Es notable que haya colocado en la mesa del político, junto a los consabidos libros que suelen acreditar la dedicación al estudio y al trabajo, un reloj, elemento tradicional de la pintura española en retratos de monarcas y prelados, especialmente desde el Barroco.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

José Calvo Sotelo

(Tuy, Pontevedra, 1893 - Madrid, 1936)

Letrado del Banco de España

(noviembre - diciembre de 1923; abril de 1932 - diciembre de 1934)

Abogado del Estado, desempeñó su primer destino en Toledo. En 1923 obtuvo por concurso una plaza en la Asesoría Jurídica del Banco de España, razón por la que posteriormente se encargó un retrato al pintor Fernando Álvarez de Sotomayor. En diciembre de ese mismo año pidió un permiso sin sueldo y se reincorporó en 1932; permaneció en el Banco hasta diciembre de 1934. Se inició en la política en las Juventudes Mauristas surgidas en 1914, a raíz de su integración en el Ateneo en el «foco maurista» y ejerció como diputado en las elecciones de 1919.

Con la dictadura de Primo de Rivera ejerció de director general de Administración, cuya reforma administrativa se tradujo en el Estatuto municipal (1923) y en el Estatuto provincial (1925), y ministro de Hacienda desde en 1925. La depreciación de la peseta que se inició en 1928 lo llevó a presentar la dimisión en enero de 1930. En 1927, bajo su mandato, se creó el Monopolio de Petróleos. Al dimitir abrió un bufete pero no abandonó la política, fundó Unión Monárquica Nacional y lanzó un manifiesto que generó gran hostilidad. El partido desapareció con la proclamación de la República y Calvo Sotelo se exiló a Lisboa y posteriormente a Francia. En el bienio radical-cedista, tras la amnistía de 1934, se incorporó a su escaño. En el Congreso y en este período de gran tensión política destacó como líder de la derecha monárquica antirregimen. El 13 de julio de 1936 fue secuestrado y asesinado en represalia por el asesinato del teniente Castillo; la conmoción producida por su asesinato indujo a militares indecisos a sumarse a la conspiración de Mola, Franco y Varela.

(«Calvo Sotelo, José. Duque de Calvo Sotelo (I)», en *Diccionario biográfico español*, t. X [De «Caballero de Paredes» a «Canella y Meaná»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 545-553, ISBN: 978-84-96849-66-2)

FUENTES Y BIBL.: José Rodríguez Labandeira, *Diccionario biográfico español*, t. X. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 545-553.

P. G.



EUGENIO HERMOSO MARTÍNEZ

(Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1883 - Madrid, 1963)

EUGENIO Hermoso, académico de Bellas Artes de San Fernando, fue pintor muy grato dentro del género regional, especialmente en el ámbito extremeño. Sin embargo, también estuvo vinculado de manera muy estrecha a los círculos de poder en Madrid, como muestra su amistad con el retratado, Niceto Alcalá-Zamora, que honró con su presencia la inauguración de una exposición individual de Hermoso en 1931, año de proclamación de la Segunda República.

Este retrato del que fuera presidente tanto del Gobierno Provisional como de la Segunda República, aunque algo envarado, bascula entre el retrato de aparato y la efigie íntima y familiar. Está situado en pie ante un escritorio de trabajo, y el gesto de la mano tendida ligeramente hacia el frente parece remitir al célebre *Pablo de Valladolid* de Diego Velázquez y, sobre todo, a un ejemplo más próximo al Banco de España, el retrato del conde de Cabarrús de Francisco de Goya, que recoge ese testigo velazqueño que aporta dinamismo y cierta humanidad al personaje a través de un leve gesto. Se sabe que el presidente posó para Hermoso en su estudio de la calle Almagro de Madrid, por lo que podemos imaginar que la composición es de invención del artista. En ese sentido, la obra destaca ante todo por la decisión de situar tras el personaje un amplio paisaje boscoso cubierto por un dramático celaje, también velazqueño. Tal presencia podría remitir a una de las medidas más populares del Gobierno republicano en relación con la ciudad de Madrid: la devolución al pueblo de la Casa de Campo, que hasta 1933 había sido patrimonio privado e inalienable de la monarquía.

En el legajo 3818 del Archivo del Banco de España existe documentación acerca del encargo y pago de esta obra, que principalmente tiene un valor documental, pues es indicativa del interés de la institución por mantener la galería de retratos de jefes de Estado tras la abolición de la monarquía, si bien no se llegará a realizar, probablemente a causa del golpe militar y del estallido de la Guerra Civil, un retrato de Manuel Azaña, sucesor de Alcalá-Zamora en la presidencia de la República.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

C. M.

Niceto Alcalá-Zamora y Torres

(Priego, Córdoba, 1877 - Buenos Aires, 1949)

Licenciado en Derecho por la Universidad de Granada y doctor por la Central de Madrid, empezó a trabajar como pasante en el despacho de Díaz Cobeña y ganó las oposiciones a letrado del Consejo de Estado en 1899. En 1903 se vinculó al círculo de Romanones, donde inició su carrera política. Consiguió su primer acta de diputado en 1905 por el distrito de La Carolina, que sería «su distrito» hasta 1923 y desde 1931. En el Parlamento destacó por sus dotes oratorias y por su sólida preparación jurídica y administrativa.

A la muerte de Canalejas y al dividirse el partido liberal, se sumó a la facción democrática, Partido Liberal Democrático, de Manuel García Prieto. Fue ministro de Fomento en 1917 y en 1918, y de la Guerra en 1922. Su postura respecto al golpe de estado de Primo de Rivera derivó hacia una ruptura con la monarquía a partir de la prolongación del Directorio Militar tras el desembarco de Alhucemas, un giro similar al de Miguel Maura, con quien fundó la Derecha Liberal Republicana ya en 1930. En agosto de ese mismo año tomó parte en el pacto de San Sebastián y fue nombrado presidente del Comité Revolucionario, que al producirse el cambio de régimen se tituló Gobierno Provisional. Una vez aprobada la Constitución, el Gobierno de Azaña lo designó presidente de la República el 18 de diciembre de 1931. Las elecciones de 1933, con el triunfo de los radicales de Lerroux y de la CEDA, iniciaron la crisis del régimen. El Gobierno de Lerroux se enfrentó a la crisis de Asturias y a la proclamación del Estado catalán por Companys. En 1935, un nuevo Gobierno Lerroux-Gil Robles hizo crisis en diciembre. Alcalá-Zamora confió el Gobierno a Portela Valladares, quien convocó elecciones en 1936. Las Cortes depusieron a Alcalá Zamora en abril.

El inicio de Guerra Civil lo sorprendió en un viaje por Noruega. Se instaló en Francia (París y Pau); al comenzar la Segunda Guerra Mundial decidió emigrar a Buenos Aires, donde llegó después de un largo viaje y una estancia en México. Murió en la capital de Argentina en 1949 y en 1977 se repatriaron sus restos a Madrid.

(«Alcalá-Zamora y Torres, Niceto», en *Diccionario biográfico español*, t. II [De «Aguirre de Viani» a «Allendesalazar y Muñoz de Salazar»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 385-389, ISBN: 978-84-96849-58-7)

FUENTES Y BIBL.: Carlos Seco Serrano, *Diccionario biográfico español*, t. II. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 385-389.

P. G.

Niceto Alcalá-Zamora

1933

Óleo sobre lienzo,
210 x 150 cm

Cat. P_243

Fdo.: «EUGENIO HERMOSO - 1933»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1933



JULIO MOISÉS FERNÁNDEZ DE VILLASANTE

(Tortosa, Tarragona, 1888 - Suances, Santander, 1968)

ES COSTUMBRE en los retratos oficiales del período de la Segunda República, hasta la Guerra Civil, prescindir de uniformes y condecoraciones, e incluso de trajes de etiqueta, para subrayar el carácter humano del personaje más que sus insignias de mando y, al mismo tiempo, incidir en los valores pictóricos que, en ocasiones, se olvidan o postergan en aras de lo simbólico de los retratos oficiales. En definitiva, se trata de una aplicación visual de los valores republicanos a la efigie de personaje oficial que ha de pasar a la historia a través de esa imagen. El retrato de Julio Carabias es, antes que nada, un «cuadro» que representa a un individuo con vigorosa plasticidad. El gobernador Carabias, vestido de calle, resulta más elegante que otros de gran uniforme. La cabeza y las manos están muy bien construidas, como todo en este lienzo que rescata del olvido a Julio Moisés Fernández de Villasante (1888-1968), uno de los mejores retratistas de gobernadores del Banco de España, pero ensombrecido acaso por su impermeabilidad a las corrientes vanguardistas que le fueron contemporáneas.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Julio Carabias Salcedo

1934

Óleo sobre lienzo,
124,5 x 100,2 cm

Cat. P_235

Fdo.: «JULIO MOISES //
MADRID -MCMXXXIV»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1934

Julio Carabias Salcedo

(Valladolid, 1883 - Santiago de Chile, 1963)

Gobernador del Banco de España
(abril de 1931 - septiembre de 1933)

Su actividad profesional se desarrolló principalmente en el sector bancario. En 1902 empezó a trabajar en el Banco de Bilbao, en las sucursales de Bilbao y París, y, entre otros, en el Banco Vasco y en el Banco del Río de la Plata en Bilbao (1920-1931).

Fue gobernador del Banco de España a la proclamación de la República, durante el bienio republicano-socialista, desde abril de 1931 hasta octubre de 1933, con los ministros de Hacienda Indalecio Prieto, Jaime Carner y Agustín Viñuales. En este período, la situación financiera y monetaria era difícil, agravada por las consecuencias de la crisis internacional de 1929 y por la salida de capitales que se produjo a raíz del cambio de régimen.

La Guerra Civil supuso la escisión del Banco de España. Desde agosto de 1936 y hasta 1939 ocupó el cargo de subgobernador primero de la institución, bajo control de la República. Fue testigo del traslado de reservas de oro del Banco a Moscú por Orden de 13 de septiembre del Gobierno de Largo Caballero. Al terminar la guerra se exiló a París, y en 1942 a México; finalmente se trasladó a Chile, donde murió.

(«Carabias Salcedo, Julio», en *Diccionario biográfico español*, t. XI [De «Canella Secades» a «Carvajal y Fernández de Córdoba»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 245-246, ISBN: 978-84-96849-67-9)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 245-246; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



JUAN JOSÉ GÁRATE

(Albalate del Arzobispo, Teruel, 1870 - Madrid, 1939)

ES PROBABLE que partiera del propio Manuel Marraco, zaragozano de origen, la elección de su retratista y el ambiente de su efigie para el Banco de España, ejecutado en 1935 por el pintor aragonés, especialista en asuntos regionales, Juan José Gárate, cuya obra *Una copla alusiva* (1903, Museo del Prado) ha sido durante décadas el cuadro más popular de la llamada temática «baturra». Marraco aparece sentado, no en una poltrona ministerial, sino en un ribazo del campo, y no revestido de las insignias de su cargo, sino de paisano, como un paseante que hubiera salido a comprobar el estado de las cosechas. Su mirada se planta, con inquisitiva franqueza, en el espectador. El cuadro no es, sin duda, una obra maestra, pero sí una pintura sincera que muestra el avance de Gárate en un período tardío de su trayectoria.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Manuel Marraco Ramón

1935

Óleo sobre lienzo,
111 x 70,5 cm

Cat. P_215

Fdo.: «J. J. Gárate // 1935»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1935

Manuel Marraco Ramón

(Zaragoza, 1870-1956)

Gobernador del Banco de España
(septiembre de 1933 - marzo de 1934)

Estudió Derecho en la Universidad de Zaragoza y se doctoró en Madrid, pero no ejerció la abogacía. Fue político, miembro del partido republicano y seguidor de las ideas de Joaquín Costa. Intervino activamente en política, convirtiéndose en uno de los líderes del republicanismo en Aragón. En 1920 fundó el Partido Republicano de Aragón, que acabó integrándose en el Congreso de la Democracia Republicana organizado por Lerroux, a quien, desde entonces, estuvo vinculado políticamente.

Su actividad parlamentaria fue intensa y avanzó paralelamente a su carrera política. Como parlamentario en la legislatura de 1931 a 1933, presidió la Comisión de Hacienda, intervino en asuntos como la Ley de Ordenación de Bancaria y las haciendas locales. El 30 de septiembre de 1933 sucedió a Julio Carabias como gobernador del Banco de España hasta la crisis de 1934; el 3 de marzo Lerroux lo nombró ministro de Hacienda. Fue un período de inestabilidad política acentuada con crisis de gobierno. Se mantuvo con los gabinetes de Ricardo Samper y de nuevo con Lerroux en coalición con la CEDA. En las crisis que se sucedieron en 1935, ocupó las carteras de Industria y Comercio, y posteriormente de Obras Públicas. En septiembre de 1935 dimitió el Gobierno de Lerroux. Tras las elecciones de 1936, se retiró de la política activa.

(«Marraco Ramón, Manuel», en *Diccionario biográfico español*, t. XXXII [De «Manfredo de Sicilia» a «Martín Díez»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, págs. 701-702, ISBN: 978-84-96849-88-4)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, t. XXXII, págs. 701-702; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



LUCIO RIVAS

(Madrid, 1911 - Caracas, 1993)

EL RETRATO de don Alfredo de Zavala y Lafora se debe al pintor, entonces joven, Lucio Rivas, que trazó de su modelo una imagen convencional, de hombre civil, eficaz y *self-made*, como era costumbre en el contexto republicano, en un intento de soslayar elementos de carácter aristocrático o militar en este tipo de retratos. Aparece en un despacho suntuoso y no muy bien pintado, acaso intencionalmente esbozado, con biblioteca dórico-jónica y tintero piramidal, de acuerdo con una pose y gesto que resultan, en general, poco naturales. En el catálogo de Lucio Rivas se cuentan otros tantos retratos de personalidades de la época, como el general Bermúdez de Castro, el del alcalde de Madrid Alberto Alcocer o el del líder conservador Alberto Goicoechea.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

Alfredo de Zavala y Lafora

c. 1936

Óleo sobre lienzo,
125 x 99,5 cm

Cat. P_192

Fdo.: «Lucio Rivas»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1936

Alfredo de Zavala y Lafora

(Madrid, 1893-1995)

Gobernador del Banco de España

(marzo de 1934 - abril 1935 y mayo de 1935 - febrero de 1936)

Licenciado en Derecho por la Universidad Central de Madrid y abogado del Estado en 1916, ejerció en varias capitales y finalmente en Madrid, gozando de gran consideración entre sus colegas. Fue un jurista de ideas liberales, e inició su actividad política en la Segunda República; militó, aunque por poco tiempo, en el Partido Popular Progresista creado por Niceto Alcalá-Zamora. Fue director general de la Deuda y director general de Propiedades y Contribuciones en 1931; en 1932 fue consejero de Estado y en 1933, gobernador del Banco de España hasta febrero de 1936; entre abril y mayo de 1935, al término del bienio radical-cedista, fue ministro de Hacienda con el Gobierno de Lerroux. En este período lo sustituyó como gobernador del Banco de España Alejandro Fernández de Araoz. Durante el régimen de Franco volvió a sus tareas profesionales. También fue consejero de varias sociedades como el Banco Zaragozano, Minas de Barruelo, y consejero y presidente de Acumulador Tudor y Tabacalera.

(«Zavala y Lafora, Alfredo de», en *Diccionario biográfico español*, t. L [De «Villacreces» a «Zuya»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, pág. 802, ISBN: 978-84-15069-12-6)

FUENTES Y BIBL.: José Manuel Cuenca Toribio, *Diccionario biográfico español*, t. L. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, pág. 802; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 - Madrid, 1945)

ESTA PINTURA, que acaso fuera más correcto calificar de dibujo por el uso del carboncillo y su aire abocetado, se distancia por completo de las técnicas habituales del retrato y, en especial, de la galería de gobernadores del Banco de España. Sobre una preparación de tonos sepia, Zuloaga ha dibujado al carbón la figura del modelo, realizando el relieve con golpes de clarión y arrancando trozos de la imprimación, dejando asomar el fondo de la tela. El tipo de retrato, muy propio del pintor vasco, presenta al modelo en medio del paisaje, aunque acompañado de libros, bajo un cielo aborrecido (se puede recordar, en un sentido similar, el retrato de Manuel de Falla, en la Biblioteca Española de París), con todo el significado que cobra la tierra española en el contexto del regeneracionismo al que se suele vincular a Zuloaga. Pero en esta ocasión Zuloaga ha prescindido de la ayuda que representa el efectista empleo del óleo a grandes pinceladas y se ha limitado a una técnica seca, de carbón y tiza, sin por ello restar capacidad expresiva a la obra. Al colocar al personaje en ese lugar despejado, donde la tierra con su vegetación no ocupa más que el ángulo inferior derecho, y rodear su cabeza de nubarrones, le presta el aire casi cósmico de su particular expresionismo. El aspecto tranquilo y levemente irónico de Alejandro Fernández de Araoz, gobernador del Banco de España en 1935 y más tarde consejero del mismo, contrasta con ese intencional patetismo del entorno en que parece asentarse cómodamente.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

J. G., M. J. A. y C. M.

Alejandro Fernández de Araoz

1936

Carboncillo y clarión sobre lienzo,
122,5 x 112,2 cm

Cat. P_178

Fdo.: «I. Zuloaga»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1936

Alejandro Fernández de Araoz y de la Devesa

(Medina del Campo, Valladolid, 1894 - Madrid, 1970)

Gobernador del Banco de España
(abril - mayo de 1935)

Procedente de una familia burguesa y liberal, estudió leyes en Madrid y obtuvo la plaza de abogado del Estado en 1916. Su carrera política comenzó en las elecciones parlamentarias de 1923, en las que resultó electo diputado liberal-albista. En 1935 fue designado gobernador del Banco de España, sucediendo en el cargo a su amigo y compañero de promoción Alfredo de Zavala y Lafora, que pasó a ocupar la cartera de Hacienda en el Gobierno de Lerroux. A pesar de su participación política, su vida estuvo centrada en la actividad empresarial.

En 1933 contrajo matrimonio con Carmen Marañón, hija del doctor Marañón. Como hombre liberal de actitud e ideas, congenió bien con su entorno; en la práctica inspiró y dirigió la vida económica de Marañón, a él se debe que Espasa Calpe se convirtiera en la editora de toda su obra médica y literaria. Como administrador general de Almacenes Generales de Papel, filial de Papelera Española, fomentó el intercambio comercial con los países escandinavos, y consiguió que, en los años de la autarquía, la industria papelera española pudiera abastecerse de materia prima, facilitando la edición de libros; creó la Editorial Peninsular con la finalidad de editar los libros de arte de Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado (1950-1958), a quien le unía una estrecha amistad.

En el mundo de la empresa, destaca, entre otros aspectos, su actuación como presidente de la Sociedad General Azucarera de España (1935-1970), cuyos valores llegaron a adquirir prestigio en Bolsa, y como consejero de Tabacalera Española (1952-1970). Fue miembro del Consejo General del Banco de España desde 1954 hasta su nacionalización en 1961, y de 1962 a 1968.

(«Fernández de Araoz y de la Devesa, Alejandro», en *Diccionario biográfico español*, t. XVIII [De «Esteban de Collantes» a «Fernández de Córdoba y de Velasco, Francisco»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, págs. 621-623, ISBN: 978-84-96849-74-7)

FUENTES Y BIBL.: Alejandro Fernández de Araoz Marañón y Antonio López Vega, *Diccionario biográfico español*, t. XVIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 621-623; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



JESÚS OLASAGASTI

(Donostia/San Sebastián, 1907-1955)

**Antonio Goicoechea
y Coscolluela**

1944

Óleo sobre lienzo,
120,5 x 101 cm

Cat. P_191

Fdo.: «J. Olasagasti // 44»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1944

DEL RETRATO de Antonio Goicoechea y Coscolluela se encargó el reputado artista vasco Jesús Olasagasti, autor en ese género de obras de reconocida relevancia en su contexto, como el retrato de Díaz Caneja conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el que la disciplina poscubista se alía con una sabrosa calidad pictórica. Sin embargo, el retrato del gobernador Goicoechea no presenta las calidades que sí muestra en otras obras. Es original, sin embargo, tanto por el punto de vista iconográfico como por sus connotaciones ideológicas, dado que se trata del primer gobernador de la entidad bajo el régimen franquista: recupera el uniforme y espadín olvidados durante la República, al tiempo que presenta al personaje en una combinación sorprendente, una atmósfera diurna y al aire libre, probablemente de su invención.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Madrid Villa y Corte y su ilustre Colegio de Abogados», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1996).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Antonio Goicoechea y Coscolluela

(Barcelona, 1876 - Madrid, 1953)

Gobernador del Banco de España (abril de 1938 - agosto de 1950)

Licenciado en Derecho por la Universidad Central y letrado del Consejo de Estado en la misma oposición que Niceto Alcalá-Zamora, que sin embargo los conduciría hacia rumbos políticos muy distintos.

Ejerció la abogacía e inició su actividad política al afiliarse al Partido Conservador; en 1908 obtuvo acta de diputado. En 1913, cuando se rompió la unidad de los conservadores, siguió a Antonio Maura y fue uno de los dirigentes de las Juventudes Mauristas. En abril de 1919 ocupó la cartera de Gobernación en el Gobierno de concentración conservadora que presidió Maura. Dimitió por los duros ataques que recibió por manipulación en la organización de las elecciones. A la muerte de Maura lo sucedió en la jefatura del partido. Aceptó participar, a título personal, en la Asamblea Nacional Consultiva para la elaboración de la Constitución no nata de 1929. En la Segunda República desarrolló una intensa actividad política; en 1933 encabezó al grupo de monárquicos leales a Alfonso XIII que fundaron Renovación Española. En las lecciones de noviembre de 1933 fue uno de los portavoces de la Unión de Derechas y logró un acta de diputado por Cuenca, pero su partido pasó a tener un papel marginal frente al poder de la CEDA.

Tomó parte activa en la preparación del alzamiento contra el Gobierno en 1936; el 25 de julio se desplazó con Pedro Sainz Rodríguez a Roma para negociar el inicio de la ayuda italiana. Tomó posición a favor de Franco y en abril de 1937 disolvió Renovación Española en el partido único franquista. A partir de ahí se mantuvo en un plano político secundario. Fue gobernador del Banco de España desde 1938, en la zona franquista, hasta 1950; en 1938 fue nombrado comisario de la banca oficial. Con este cargo presidió los Bancos Hipotecario, Exterior y de Crédito Industrial.

(«Goicoechea y Coscolluela, Antonio», en *Diccionario biográfico español*, t. XXIII [De «Gil de Úbeda» a «González Fernández»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, págs. 240-242, ISBN: 978-84-96849-79-2)

FUENTES Y BIBL.: Julio Gil Pecharromán, *Diccionario biográfico español*, t. XXIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 240-242; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



BERNARDO SIMONET CASTRO

(Madrid, 1914-1995)

**Francisco de Cárdenas
y de la Torre**

1951

Óleo sobre lienzo,
116,5 x 90 cm

Cat. P_219

Fdo.: «B. Simonet»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1951

DEL RETRATO oficial de Francisco de Cárdenas y de la Torre se encargó el pintor Bernardo Simonet, hijo del pintor granadino Enrique Simonet, que se expatrió a Perú durante la Guerra Civil, donde recibió la Medalla de Oro de las Bellas Artes. El retrato de Cárdenas no pasa, sin embargo, de correcto, aunque tiene la elegancia que se exige de una efigie oficial, aquí basada en la sencillez del traje y la postura.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Francisco de Cárdenas y de la Torre

(Madrid, 1875-1967)

Gobernador del Banco de España
(agosto de 1950 - septiembre de 1951)

Abogado del Estado, vocal del Tribunal Económico-Administrativo Central y magistrado del Tribunal Supremo. Fue director de la Comisaría General del Desbloqueo desde 1940 hasta 1943 —fecha en que se extinguió—, organismo creado para gestionar las operaciones de desbloqueo de cuentas bancarias. Participó en la redacción de la Ley de Ordenación Bancaria de 1946 que otorgó al Gobierno la mayoría de las competencias monetarias y reforzó la presencia del Ministerio de Hacienda en el Banco.

En 1950 y 1951 fue nombrado comisario de la Banca Oficial y, como tal, gobernador del Banco de España, del Banco Hipotecario y del Exterior. Su relación con el Banco de España fue continua desde 1942, primero como asesor técnico del gobernador Antonio Goicoechea y posteriormente como miembro del Consejo General en representación del Estado (1945-1949 y 1951-1962). Después de la nacionalización de 1962 y hasta 1968 fue miembro del Consejo Ejecutivo, y desde 1965, vocal del Consejo General en representación de los intereses generales. Fue también consejero del Banco Hipotecario entre 1954 y 1966.

(«Cárdenas y de la Torre, Francisco de», en *Diccionario biográfico español*, t. XI [De «Canella Secades» a «Carvajal y Fernández de Córdoba»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 376-377, ISBN: 978-84-96849-67-9)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 376-377; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.





GENARO LAHUERTA

(València, 1905-1985)

<

**Joaquín Benjumea y Burín,
conde de Benjumea**

1953

Óleo sobre lienzo,
130,5 x 97,5 cm

Cat. P_176

Fdo.: «Genaro Lahuerta»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso];
«Genaro Lahuerta // 1953» [Reverso]

Encargo al autor en 1953

ESTE RETRATO de Joaquín Benjumea y Burín, gobernador del Banco de España durante ocho años, está considerado como uno de los mejores de su autor, Genaro Lahuerta, retratista que formó parte del grupo de Los ibéricos. La efígie figura en la monografía de Antonio Manuel Campoy dedicada al autor, titulada *Vida y obra de Genero Lahuerta*, reproducido entre retratos de Azorín y de Baroja, como obra característica de la llamada «segunda época» (1947-1959) del pintor, nacido en València en 1905. Lahuerta supo conciliar los valores plásticos (una bella materia y una gama ambarina) con el parecido del modelo, sentado en una butaca con sencillez, ante unas paredes sin más ornato que una cortina lateral y un fragmento del marco de cuadro. El retratado sostiene sobre una pierna, con la mano izquierda, un ejemplar del diario madrileño *Ya*, no solo para presentarse como un hombre informado, sino, sobre todo, como muestra transparente de su filiación política conservadora.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: Antonio Manuel Campoy, *Vida y obra de Genaro Lahuerta*. València: Vicent García Editores, 1979; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Joaquín Benjumea y Burín, conde de Benjumea

(Sevilla, 1878 - Madrid, 1963)

Gobernador del Banco de España
(septiembre de 1951 - diciembre de 1963)

Pertenecía a una familia aristocrática de Sevilla con cierta trayectoria política. Estudió Ingeniería de Minas de Madrid. En 1901 volvió a Sevilla, donde se dedicó al fomento de la agricultura. Complementó esta actividad como inversor y directivo en varias empresas hidroeléctricas y mineras, entre otras fundó la Hidroeléctrica Andaluza y reorganizó Río Tinto.

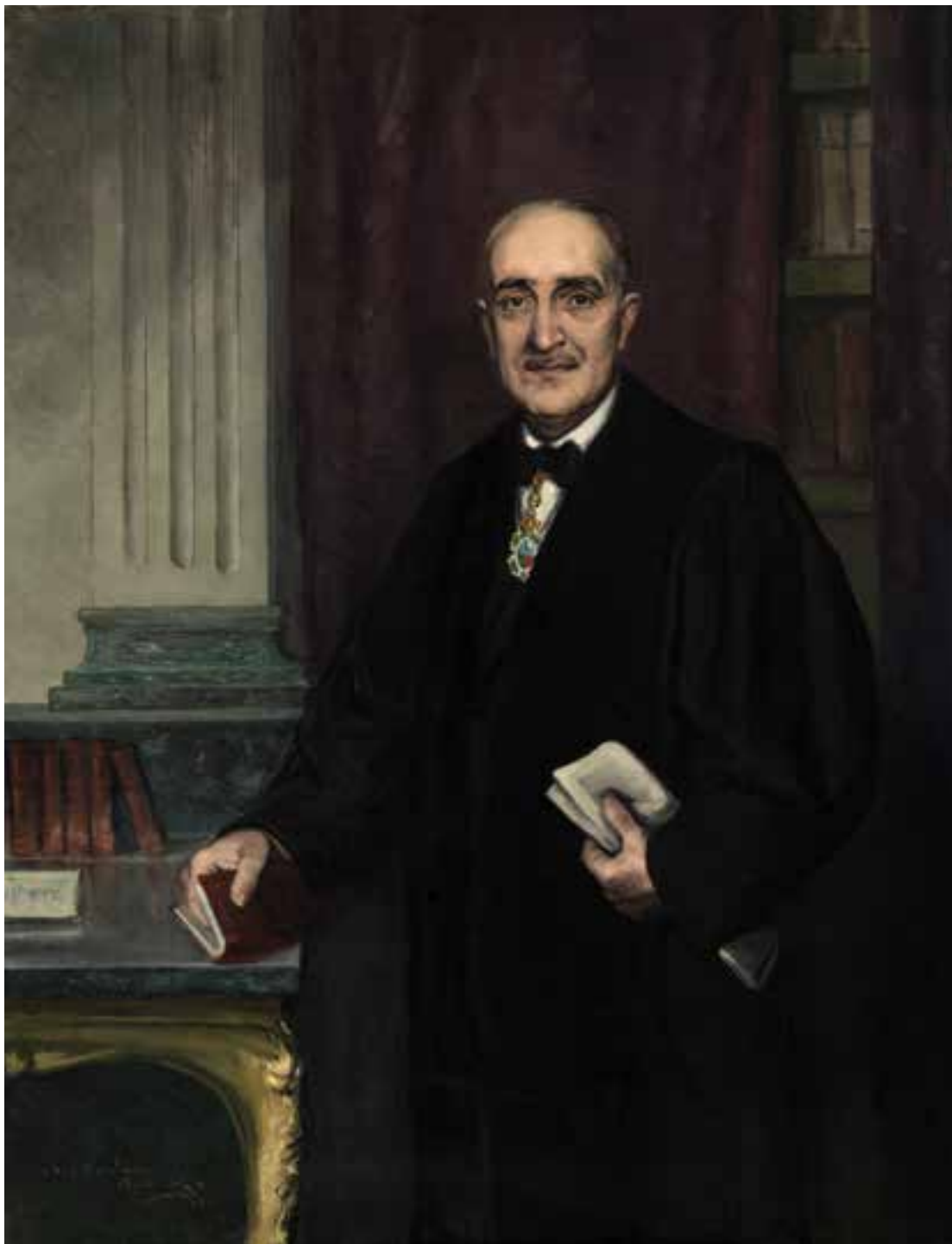
Llegó a la política al estallar la Guerra Civil, fue presidente de la gestora que reemplazó a la diputación republicana en noviembre de 1936, y en 1938 pasó de la diputación a la alcaldía de Sevilla. Su primer destino gubernamental fue la jefatura Nacional del Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, cuya gestión hizo que Serrano Súñer lo llevara a la dirección del Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional en marzo de 1939. En agosto de ese mismo año fue titular de la cartera de la Agricultura y encargado de la de Trabajo; en diciembre, y bajo su mandato, se creó el Instituto Nacional de Colonización, destinado a intensificar la producción.

El 20 de mayo de 1941 sustituyó a José Larraz en el Ministerio de Hacienda, apostó por una política presupuestaria restrictiva pero no pudo contener la expansión del presupuesto debido a una inflación constante. Consiguió una desaceleración del gasto a partir de 1946. Promovió la nueva Ley de Ordenación Bancaria de 1946 que aumentó el control sobre el Banco de España. Cesó tras la crisis ministerial de 1951 y fue nombrado gobernador del Banco de España y comisario de la Banca Oficial, cargos en los que permaneció hasta su muerte en 1963.

(«Benjumea y Burín, Joaquín. Conde de Guadalhorce (I)», en *Diccionario biográfico español*, t. VII [De «Barco González» a «Bereber»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 784-788, ISBN: 978-84-96849-63-1)

FUENTES Y BIBL.: Miguel Martorell Linares, *Diccionario biográfico español*, t. VII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 783-784; *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982, pág. 168, n.º 39; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



NAZARIO MONTERO MADRAZO

(Madrid, 1883 - Ourense, 1963)

<

Francisco Soler Pérez

1953

Óleo sobre lienzo,
137,5 x 107 cm

Cat. P_129

Fdo.: «N. Montero // Madrazo // 953»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor 1953

EL RETRATADO, en buena lógica con su cargo de asesor jurídico del Banco de España, aparece vestido con una toga. Sostiene con la mano izquierda unos papeles plegados mientras que con la diestra mantiene un libro entreabierto sobre una mesa con molduras rococó. El pintor ha situado al personaje sobre un fondo de muro apilastrado, cortinaje y librería, dentro de la tónica del retrato académico convencional. Su autor, Nazario Montero Madrazo, pertenece a esta saga de pintores (es nieto de Fernando Madrazo Kuntz, hermano de Federico de Madrazo) y destacó por la impronta realista que dio a retratos de personajes de la talla del presidente de Estados Unidos Dwight D. Eisenhower o la reina Isabel II del Reino Unido.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Francisco Soler Pérez

(Castalla, Alacant/Alicante, 1887 - Madrid, 1952)

Licenciado en Derecho en 1908 por la Universidad Central de Madrid, ese mismo año ingresó como académico de número de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, donde desarrolló una intensa actividad como autor de artículos, conferenciante y como miembro de varias comisiones, entre otras las de Biblioteca, de Informes, de Relaciones Científicas Hispanoamericanas y la Comisión para la Reforma de las Constituciones. En 1929 fue nombrado secretario general de la Academia. Ingresó como asesor jurídico del Banco de España en 1935, ejerciendo dicho cargo hasta su fallecimiento en 1952.

FUENTES Y BIBL.: Archivo Banco de España, Sec. Exp. Personal. Biblioteca Nacional, Registro de autoridad.

E. S. G.

LUIS MOSQUERA GÓMEZ

(A Coruña, 1899 - Madrid, 1987)

César de Arruche

c. 1935

Óleo sobre lienzo,
136 x 106 cm

Cat. P_130

Fdo.: «Luis Mosquera»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor c. 1935

ESTE RETRATO, con iguales medidas que el de Francisco Soler Pérez, también asesor jurídico del Banco de España, representa a César de Arruche, vestido con la toga propia de su cargo, lo que podría indicar que fue realizado antes de su nombramiento como subgobernador. Fue encargado al académico Luis Mosquera, que representó al retratado en posición sedente, apoyando el brazo izquierdo en una mesa con libros. Destacan las finas manos sobre la toga, el rostro recortado entre los ocres de la pared del fondo y el detalle y reflejos concedidos a las condecoraciones que porta.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

César Antonio de Arruche Villanueva

(Sigüenza, Guadalajara, 1869 - Madrid, 1954)

Subgobernador segundo del Banco de España
(1938-1947)

Hijo de Felipe Antonio de Arruche, juez de primera instancia, y de Petra Villanueva, César de Arruche fue un abogado con ejercicio en Madrid desde 1891 y catedrático de Historia del Derecho Español en la Universidad de La Habana desde 1892. En 1909 ingresó en el Banco de España como asesor jurídico. En 1938 fue nombrado subgobernador segundo del Banco de España creado en Burgos por el subgobernador Pedro Pan y los consejeros pasados a la zona nacional durante la Guerra Civil española (1936-1939), como entidad dependiente del bando franquista. Finalizada la contienda, continuó desempeñando el cargo de subgobernador segundo hasta su jubilación en 1947.

FUENTES Y BIBL.: Archivo Banco de España, Sec. Exp. Personal; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición, 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

E. S. G.



ENRIQUE SEGURA

(Sevilla, 1906 - Madrid, 1994)

Mariano Navarro Rubio

1971

Óleo sobre lienzo,
130 x 97 cm

Cat. P_179

Fdo.: «ENRIQUE SEGURA // 1971»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1971

Mariano Navarro Rubio

(Burbáguena, Teruel 1913 - Madrid, 2001)

Gobernador del Banco de España (julio de 1965 - julio de 1970)

Licenciado y doctor en Derecho y letrado del Consejo de Estado. Fue miembro de Acción Católica y tras la Guerra Civil se vinculó al Opus Dei. En 1957 fue nombrado ministro de Hacienda. Desde este cargo, junto con Alberto Ullastres en Comercio, y Juan Sardá en la dirección del Servicio de Estudios del Banco de España, puso en marcha el Plan de Estabilización de 1959 que, con la reforma fiscal de 1964, supuso el fin de la autarquía y el comienzo de la apertura exterior de la economía española. Su equipo lo formaron profesionales de confianza y una generación más joven de economistas como Enrique Fuentes Quintana. Navarro Rubio consiguió que el régimen aceptase los planteamientos liberalizadores y que se negociara la adhesión de España al Banco Mundial, al Fondo Monetario Internacional (FMI) y a la Organización Europea de Cooperación Económica (OCDE).

En 1962 se llevó a cabo la reforma bancaria con la Ley 2/1962 de Reordenación del Crédito y de la Banca y otras normas complementarias entre las que destaca el Real Decreto 18/1962 de Racionalización y Reorganización del Banco de España por el que, entre otras medidas, se le asignan las funciones de disciplina y control de la banca privada. La autoridad monetaria se atribuyó al Ministerio de Hacienda, pero se cedió su instrumentación al Banco. Fue gobernador entre 1965 y 1970. Con la ayuda de Ángel Madroñero organizó el Servicio de Estudios al que llevó a economistas como Mariano Rubio, Miguel Boyer y Carlos Solchaga, algunos de quienes habían formado parte de su equipo en el Ministerio de Hacienda. La crisis del «caso Matesa» (Maquinaria Textil del Norte de España, S. A.) se saldó con la salida del Gobierno de todos los miembros del Opus Dei; Navarro Rubio fue procesado e indultado en 1971.

Al cesar en el Banco de España, presidió el Fondo para la Investigación Económica y Social (FIES). Fue impulsor de la doctrina social católica y los problemas sociales de la empresa sobre los publicó varios libros y escritos.

(«Navarro Rubio, Mariano», en *Diccionario biográfico español*, t. XXXVII [De «Muñoz» a «Nubiola Espinós»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, págs. 491-493, ISBN: 978-84-96849-93-8)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XXXVII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 491-493; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición, 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.

EL RETRATO de Mariano Navarro Rubio, gobernador del Banco de España durante un lustro, marca en su postura una notable semejanza con el de su antecesor, Francisco de Cárdenas, del que casi pudiera ser el *pendant*, aunque de dimensiones discretamente mayores. Pero se diferencia en cierta facilidad estilística, tanto en los accesorios (sillón claveteado, libro, papeles, candelero sin vela) como en el sonriente modelo, que explica el éxito que el académico de Bellas Artes de San Fernando, Enrique Segura, obtuvo como retratista las clases dirigentes. En la obra se percibe un eco del retrato estadounidense de prestigio, de aparente sencillez y bonhomía.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.





RICARDO MACARRÓN

(Madrid, 1926 - Riaza, Segovia, 2004)

<

**Luis Coronel de Palma,
marqués de Tejada**

1977

Óleo sobre lienzo,
130 x 96,8 cm

Cat. P_247

Fdo.: «R. Macarrón 77»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso];
«EXMO SR. D. LUIS CORONEL DE PALMA.
MARQUÉS DE TEJADA // POR RICARDO
MACARRÓN R. P. // MADRID.1977» [Reverso]

Sello tampón de Macarrón [Reverso, bastidor]

Encargo al autor en 1977

CON LOS años setenta y el fin de la dictadura se produjo un cambio notable en el modo de representar a los gobernadores. Se comenzó a retratarlos como hombres de acción, insertos en el contexto de una nueva imagen del político surgida en la década anterior al calor del desarrollismo. Este tipo de hombre es el que vemos en este retrato y el de su sucesor, López de Letona. Ambos son obra de Ricardo Macarrón, hábil pintor académico, muy al tanto de procedimientos técnicos idóneos para producir una impresión de espontaneidad, de rapidez y de liberalidad de ejecución. Se trata de un retrato «a la americana», no solo por el traje del modelo, sino por ese aspecto de optimismo y robustez que los hombres públicos de Estados Unidos suelen afectar, dentro de una aparente modernidad y un deseo de alimentar la imagen del *self-made man*.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Luis Coronel de Palma, marqués de Tejada

(Madrid, 1925-2000)

Gobernador del Banco de España (julio de 1970 - agosto de 1976)

Notario y abogado del estado. Formó parte del equipo de colaboradores de Mariano Navarro Rubio que pusieron en marcha el Plan de Estabilización. Desde 1957 fue director de la Confederación Española de Cajas de Ahorro (CECA), en una etapa en que la actividad principal de las cajas pasó a ser la económica financiera. En 1962 a este cargo sumó el de director general del Instituto de las Cajas de Ahorro (ICCA) cuando pasó a ser un organismo público con la función de ejercer el control político y la inspección de las cajas. Desde 1970 hasta 1976 fue gobernador del Banco de España; durante su mandato tuvo que afrontar las tensiones inflacionistas derivadas de las necesidades financieras de los planes de desarrollo, agravadas por el encarecimiento de los precios de la energía que supuso la crisis del petróleo. Se llevó a cabo la absorción del Instituto Español de Moneda Extranjera (IEME) por el Banco con el fin de integrar la instrumentación de la política monetaria en su doble vertiente interior y exterior. Dadas las dificultades del momento, en 1971 se reestructuró el Servicio de Estudios bajo la dirección de Luis Ángel Rojo. Cesó en 1976. En 1977 Adolfo Suárez lo nombró embajador en México. Fue director general de la CECA hasta 1983, magistrado del Tribunal Administrativo del Banco Interamericano, consejero del Banco Central y vicepresidente del que resultó de la fusión con el Hispano, el Banco Central Hispano. Ocupó cargos de responsabilidad en empresas privadas, fue miembro de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación y de otros organismos culturales.

(«Coronel de Palma, Luis. Marqués de Tejada», en *Diccionario biográfico español*, t. XIV [De «Cobos Molina» a «Coscolín Figueras»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 659-661, ISBN: 978-84-96849-70-9)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XIV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 659-661; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.

José María López de Letona

1979

Óleo sobre lienzo,
130,5 x 97 cm

Cat. P_263

Fdo.: «R. Macarrón 79»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso];
«EXMO. SR. S. JOSÉ MARÍA LÓPEZ
DE LETONA Y NUÑEZ DEL PINO //
POR RICARDO MACARRÓN, R. P. //
MADRID. 1979» [Reverso]

Encargo al autor en 1979

SE PUEDEN hacer ante este retrato observaciones semejantes a las planteadas ante el de su antecesor, Coronel de Palma, obra del mismo artista, pese a la diferencia de carácter de los personajes. Ambos son altos, corpulentos, casi monumentales bajo los trajes de buen corte; ambos nos contemplan con una benevolencia no exenta de conciencia de la superioridad de su posición social y de su talento. En López de Letona, de modo más introvertido y meditabundo, sin perder por ello seguridad en sí mismo. Es un tipo de retrato representativo una nueva casta de hombres públicos, semejantes en Washington, Londres o Viena, que encuentra en Ricardo Macarrón el retratista idóneo, que además tiende a presentarlos ante fondos muy difuminados que desvinculan de alguna manera al retratado de su contexto y, en cierta medida, lo individualizan respecto a su cargo.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

José María López de Letona Núñez del Pino

(Burgos, 1923 - Madrid, 2018)

Gobernador del Banco de España
(agosto de 1976 - marzo de 1978)

Ingeniero de Caminos, se dedicó a la actividad privada en empresas del sector del metal, inmobiliario y cinematográfico, cuyas vinculaciones internacionales lo llevaron a entrar en contacto y conocer la situación de la industria en Europa, Estados Unidos y Japón, y los problemas que planteaba la inversión de capitales extranjeros en España.

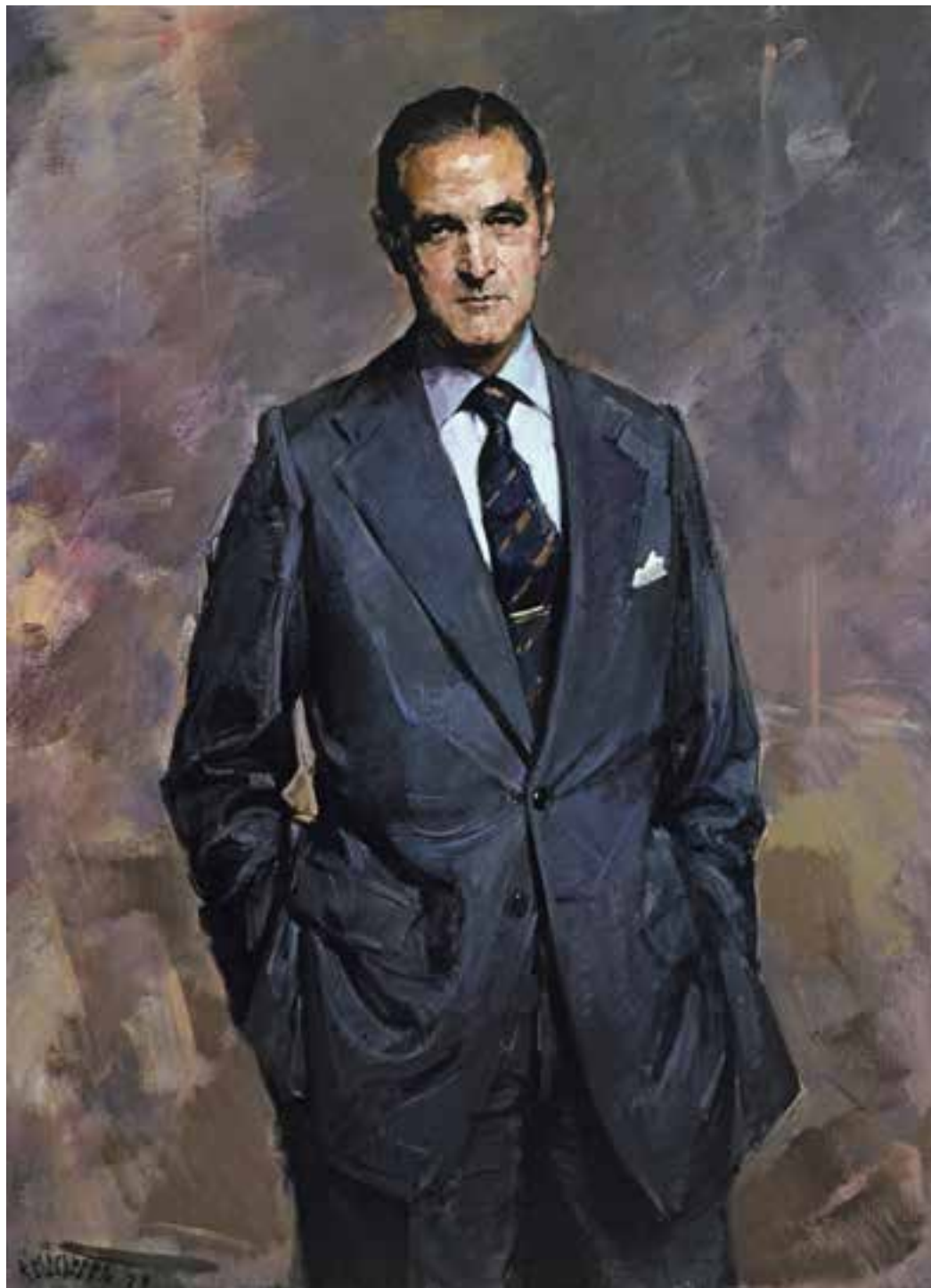
En 1966 fue nombrado subcomisario del Plan de Desarrollo Económico y Social en el sector industrial, y ministro de Industria en 1969, cargo que ocupó hasta 1974. El objetivo de su política fue conseguir la expansión fuerte y sostenida del sector, dentro de las previsiones de los planes de desarrollo. Al cesar fue nombrado presidente de la Empresa Nacional de Petróleo (Enpetrol). Desde agosto de 1976 hasta marzo de 1978, en la transición democrática, fue gobernador del Banco de España; en su mandato se establecieron las bases para la creación de dos organismos que hicieron frente a la crisis bancaria que se inició en los años setenta: el Fondo de Garantía de Depósitos (1977) y la Corporación Bancaria (1978).

Desde entonces su actividad profesional estuvo vinculada a la banca, en especial a Banesto, del que fue presidente y consejero delegado. Fue socio fundador del Círculo de Empresarios con Rafael del Pino y en 2002 fue nombrado presidente de honor.

(«López de Letona Núñez del Pino, José María», en *Diccionario biográfico español*, t. XXX [De «Llobet i Reverter» a «López y de Vega»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, págs. 561-562, ISBN: 978-84-96849-86-0)

FUENTES Y BIBL.: Roi Velasco Calzas, *Diccionario biográfico español*, t. XXX. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 561-562; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



CONSUELO DE LA CUADRA

(Madrid, 1955)

José Luis Núñez de la Peña

(Briviesca, Burgos, 1920 - Madrid 1982)

Subdirector general del Banco de España
(abril de 1973 - abril de 1982)

Profesor mercantil y censor jurado de cuentas, completó su formación como autodidacta a lo largo de toda su vida, particularmente en su juventud ante las dificultades de todo tipo experimentadas por su condición de huérfano de guerra. Era considerado un excelente contable así como un profundo conocedor del sistema financiero y del derecho mercantil, particularmente del derecho bancario.

Ingresó en el Banco de España en 1942, incorporándose a la sucursal de Badajoz en la que permaneció, salvo un breve período en la de Huelva, hasta que en 1963 fue reclamado para prestar sus servicios en Madrid. Tras las reformas emprendidas por el Banco a raíz del Real Decreto 18/1962 de nacionalización y reorganización del Banco de España en el que, entre otras, se le asignaron las funciones de disciplina y control de la banca privada; en 1970 fue nombrado jefe de la Oficina de Inspección de la Banca Privada hasta que en 1973, al ser nombrado subdirector general, quedaron bajo su responsabilidad las tres oficinas encargadas de la inspección.

Como subdirector general, y hasta su fallecimiento en 1982, afrontó unos años muy difíciles, en plena transición política, en un entorno económico que no ayudaba y un sector bancario en expansión, en el que, en ausencia de un marco legal adecuado, la creación de bancos y su control dificultaba enormemente la labor supervisora del Banco de España al carecer de las herramientas necesarias. Estas circunstancias, explican, aunque sea parcialmente, el desencadenamiento de la crisis bancaria durante la cual se tomaron una serie de medidas, tras

promover la base legal necesaria ante las autoridades financieras competentes.

Fue el impulsor de muchas de estas medidas y artífice de gran parte de las circulares dirigidas a las entidades de crédito. Entre ellas, las apodadas «pastorales» en el entorno financiero por su envergadura e innovación, al constituir la primera norma contable de carácter prudencial orientada al saneamiento de la banca. En representación del Banco, fue miembro de la Corporación Bancaria, S. A. creada para la administración y saneamiento de los bancos en crisis así como de la Comisión Gestora del Fondo de Garantía en Establecimientos Bancarios.

Trabajador infatigable que, en palabras del gobernador José Ramón Álvarez-Rendueles pronunciadas en Consejo Ejecutivo, «dedicó su vida íntegramente al servicio del Banco, ejemplo de seriedad y rigor profesional y de desvelo en el cumplimiento de cuantas labores le fueron encomendadas». En su memoria y en reconocimiento a su labor, se crearon las Becas de Investigación José Luis Núñez de la Peña sobre temas de Economía, Derecho y Contabilidad de Entidades de Depósito (Acuerdo del Consejo Ejecutivo de 13 de abril de 1982) y fue encargado el relieve en bronce a propósito del cual se elabora esta nota.

FUENTES Y BIBL.: Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010, págs. 276-278.

S. N.



José Luis Núñez de la Peña

1983

Relieve en bronce patinado,
49,5 x 42 x 3 cm

Cat. E_55

Fdo.: «D. JOSE LUIS NUÑEZ DE LA
PEÑA 1920-1982 // EL BANCO DE
ESPAÑA EN RECUERDO DE SUS
SERVICIOS» [Anverso]; «1983 //
CONSUELO DE LA CUADRA»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo a la autora en 1983

ISABEL QUINTANILLA

(Madrid, 1938 - Brunete, Madrid, 2017)

José Ramón Álvarez-Rendueles

1985

Óleo sobre lienzo,
130 x 97 cm

Cat. P_322

Fdo.: «Isabel Quintanilla 1985»
[Sobre una de las páginas del
cuaderno, anverso]

Encargo a la autora en 1985

EL RETRATO de Álvarez-Rendueles es el primero firmado por una mujer en la galería de gobernadores del Banco de España, pintora por otro lado vinculada a la institución mediante otras colaboraciones, como la decoración para adecuar los lienzos de Sert a los paños murales de la sucursal de Barcelona. El retratado aparece en una de las dependencias más celebradas de la sede central del Banco en Madrid, el llamado Salón Goya, donde se conservan, entre otros, los retratos que realizara el maestro aragonés por encargo del Banco de San Carlos. La elección de este marco viene a mostrar la valoración del entorno artístico, bien alejado del convencionalismo de un despacho. La pintora ha captado al personaje en un momento de reposo en la actividad cotidiana dentro del Banco, de pie, y descansando los brazos sobre el sillón y la mesa, en la que se encuentra un pequeño cuaderno con la firma. Al mismo tiempo se ofrece una visión parcial del salón, incluyendo un detalle metapictórico: el del cuadro dentro del cuadro, al abarcar los dos lienzos de dos directores del Banco de San Carlos de Goya —Francisco Javier de Larumbe y Miguel Fernández Durán—, de manera que vincula la figura de Rendueles al origen ilustrado de la institución para sugerir una genealogía que viaja entre dos siglos. La fidelidad al modelo, el rotundo afianzamiento de la figura, la transparencia atmosférica y la justeza de la pincelada hablan de la mejor pintura realista española del momento.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

José Ramón Álvarez-Rendueles Medina

(Gijón, 1940)

Gobernador del Banco de España (marzo de 1978 - julio de 1984)

Doctor en Ciencias Económicas y licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid, pertenece al Cuerpo de Técnicos Comerciales y Economistas del Estado desde 1964 y es catedrático de Hacienda Pública desde 1973 en las universidades de Bilbao y Autónoma de Madrid.

Fue secretario de Estado de Economía entre los años 1977 y 1978 siendo ministro Francisco Fernández Ordóñez, cargo desde el que fue protagonista y testigo de la firma de los Pactos de la Moncloa (1977) que tuvieron como objetivo dar estabilidad al proceso de transición al sistema democrático y establecer las bases de una economía más próspera. Desde marzo de 1978 hasta julio de 1984 fue gobernador del Banco de España y tuvo que afrontar la crisis bancaria más importante del siglo XX, que afectó a más de medio centenar de bancos en unos años de recesión y escaso crecimiento de la economía española. En 1980 se aprobó la ley que reguló los órganos rectores del banco emisor que estuvo vigente hasta 1994, año en que se derogó como consecuencia de la nueva normativa aplicada por la Unión Europea a los bancos centrales integrados en el Sistema Monetario Europeo. Con anterioridad había sido secretario técnico y subsecretario del Ministerio de Hacienda (1973-1976).

En la empresa privada ha sido presidente del Banco Zaragozano y de Aceralia. Su experiencia en el sector industrial es amplia, especialmente en la industria siderúrgica.

Es patrono de varias fundaciones y fue presidente de la Fundación Princesa de Asturias (1998-2006), de la que actualmente es patrono emérito.

(«Álvarez-Rendueles Medina, José Ramón»), en *Diccionario biográfico español*, t. III [De «Aller Ulloa» a «Amador de los Ríos y Fernández-Villalta»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 646-648, ISBN: 978-84-96849-59-4)

FUENTES Y BIBL.: Manuel Jesús González González, *Diccionario biográfico español*, t. II. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 646-648; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



CARMEN LAFFÓN

(Sevilla, 1934)

Retrato de Mariano Rubio

1998

Óleo sobre lienzo,
128 x 97 cm

Cat. P_507

Encargo a la autora en 1990

LA PINTORA sevillana retrata a Mariano Rubio de pie en tres cuartos. Vestido con un traje oscuro, el atrevido fondo rojo salpicado de matices lumínicos provoca que la intensidad de la pintura se centre en el rostro del gobernador; es ahí donde se concentra la luz de la imagen, en donde la paleta es mucho más clara. Esto lo consigue Carmen Laffón sin artificios, ya que el retratado fija la mirada en un punto que se halla fuera del encuadre de la imagen: una fuente de luz que ilumina el espacio desde la derecha y que rebota en su efigie.

I. T.

Mariano Rubio Jiménez

(Burgos, 1931 - Madrid, 1999)

Gobernador del Banco de España (julio de 1984 - julio de 1992)

Se licenció en Ciencias Económicas por la Universidad de Madrid. Durante esta época fue encarcelado por sus actividades antifranquistas y tuvo que exiliarse en París, donde comenzó su carrera profesional en la Organización de Cooperación y Desarrollo Económicos (OCDE). Volvió a España en 1963 como director del gabinete de Política Económica del Ministerio de Hacienda. Cuando Mariano Navarro Rubio fue gobernador del Banco de España, Ángel Madroñero lo reclutó como subdirector del Servicio de Estudios que reorganizaron y modernizaron, dotándolo de economistas profesionales con dedicación plena. Entre 1970 y 1972 fue director general de Política Financiera, cargo del que dimitió por desacuerdo con el juicio militar de Burgos. Durante la transición política militó en el Partido Social Demócrata de Francisco Fernández Ordóñez.

Se reincorporó al Banco de España en 1976, fue subgobernador entre 1977 y 1984 con José María López de Letona y José Ramón Álvarez-Rendueles, y gobernador desde 1984 hasta 1992. Durante estos años se llevó a cabo la transformación del sistema financiero, se consolidó la independencia del Banco de España (Ley de Órganos rectores de 1980) y se preparó la integración en la Unión Monetaria (1986) y en el Sistema Monetario Europeo (1989). Mariano Rubio tuvo una participación muy activa en la elaboración del Plan Delors.

El comienzo de su mandato en 1977 coincidió con la crisis bancaria que se extendió hasta los años ochenta, se crearon el Fondo de Garantía de Depósitos y Corporación Bancaria y se adoptaron políticas y sistemas de saneamiento. Una consecuencia adicional fue el proceso de concentración bancaria derivado de las adquisiciones de bancos en crisis. En 1992, afectado por el caso Ibercorp, presentó la dimisión y se le mantuvo hasta el final de su mandato.

(«Rubio Jiménez, Mariano», en *Diccionario biográfico español*, t. XLIV [De «Rodríguez Lucero» a «Sáez Manzanares»], Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, págs. 579-581, ISBN.: 978-84-15069-06-5.

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XLIV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 579-581; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición*. 1782-2015. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



Retrato de Luis Ángel Rojo

1998

Óleo sobre lienzo,
130 x 100 cm

Cat. P_630

Encargo a la autora en 1998

CARMEN Laffón elige representar a Luis Ángel Rojo vestido con un terno gris azulado, sentado en una butaca, con las piernas y manos cruzadas; si en el caso del retrato de Mariano Rubio se genera un gran contraste entre el retratado y el entorno, aquí se produce el efecto contrario: una atmósfera única que funde los límites entre las cosas. De forma similar a como soluciona la relación del retratado con el espectador en el cuadro de Mariano Rubio, la pintora sevillana sitúa al gobernador mirando hacia la luz que emana, en este caso, de una ventana que no vemos y que se sitúa a la izquierda; en esta pintura es especialmente delicado el tratamiento del fondo, casi de una abstracción lírica que recuerda a Rothko: predomina en este cuadro una elegante gama de entre grises y ocre, si bien con más texturas lumínicas que los del artista norteamericano.

EXP.: «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

I. T.

Luis Ángel Rojo Duque

(Madrid, 1934-2011)

Gobernador del Banco de España (julio de 1992 - julio de 2000)

Licenciado en Derecho y técnico comercial del Estado en 1957, participó desde la Secretaría General Técnica del Ministerio de Comercio en las tareas preparatorias del plan de estabilización de 1959. En 1961 obtuvo el título de licenciado en Economía por la Universidad de Madrid. Amplió estudios en la London School of Economics (1961-1962) y se doctoró en Ciencias Económicas en 1963. Se incorporó como docente a la facultad de Ciencias Políticas y Económicas en 1959; en 1964 obtuvo la plaza de profesor adjunto de Teoría Económica y en 1966 la de catedrático, en la que se acreditó como un maestro de economistas.

En 1971 fue nombrado director general del Servicio de Estudios del Banco de España, cargo que ocupó hasta 1988. Inició la gran renovación de este departamento. Articuló el nuevo sistema de control monetario en España, capaz de afrontar las tensiones inflacionistas de la economía española. Entre 1983 y 1987 fue, a título personal, miembro del Comité de Planificación del Desarrollo de las Naciones Unidas.

Subgobernador del Banco de España (1988-1992), guio la instrumentación de la política monetaria en el marco del Sistema Monetario Europeo, al que España se incorporó en 1989. Fue nombrado gobernador en 1992 y reafirmado en 1994, tras aprobarse la Ley de Autonomía del Banco de España. Durante su mandato se puso en marcha el nuevo esquema de la política monetaria iniciado a raíz de la ley de autonomía y se reforzó la estrategia de la estabilidad macroeconómica. En 1994 fue nombrado vicepresidente del Instituto Monetario Europeo. Fue miembro del Consejo de Gobierno del Banco Central Europeo de 1998 a 2000. Cuando concluyó su mandato, el Consejo Ecofin lo nombró miembro del Group of Wise Men para el estudio de la integración de los mercados financieros europeos.

En su obra escrita destacan ensayos y libros de referencia en la formación de sucesivas generaciones de economistas, especialmente los que reflejan su contribución al conocimiento de la microeconomía y de la economía keynesiana en España. Escribió en revistas de proyección académica artículos de notable repercusión, en especial sobre política monetaria, en su vertiente teórica y práctica, y pensamiento económico. Como científico social defendió una concepción de la Economía como ciencia empírica, enmarcada siempre en la historia del pensamiento social y la historia económica.

Fue miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas (1984), de la Real Academia Española (2003), patrono de la Fundación de Amigos del Museo del Prado y su vicepresidente (1985-1994). Entre otros premios, recibió el Primer Premio de Economía Rey Juan Carlos (2006).

(«Rojo Duque, Luis Ángel», en *Diccionario biográfico español*, t. XLIV [De «Rodríguez Lucero» a «Sáez Manzanares»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, págs. 265-266, ISBN: 978-84-15069-06-5)

FUENTES Y BIBL.: José Luis García Delgado y Juan Carlos Jiménez, *Diccionario biográfico español*, t. XLIV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 265-266; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



HERNÁN CORTÉS

(Cádiz, 1953)

Jaime Caruana

2006

Óleo sobre lienzo con
preparación blanca en reverso,
145,5 x 113,2 cm

Cat. P_733

Fdo.: «-Cortés-» [Borde superior centro,
anverso]; «2005-06» [Borde inferior centro,
anverso]; «-Cortés- // 2005-06» [Reverso]

Encargo al autor en 2006

Jaime Caruana Lacorte

(València, 1952)

Gobernador del Banco de España (julio de 2000 - julio de 2006)

EL RETRATO de Jaime Caruana fue un encargo del Banco de España al pintor gaditano Hernán Cortés, uno de los más destacados retratistas de los estamentos oficiales y empresariales españoles a partir de la década de 1980. Cuando emprendió la obra, iniciada como es tradicional con el anuncio de la salida del cargo de gobernador de Caruana, Cortés había retratado ya a figuras muy destacadas del ámbito cultural, como Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Francisco Ayala o Yehudi Menuhin, pero muy especialmente a notorias personalidades de los estratos oficiales y estrechamente vinculadas al poder político o económico, como el rey Juan Carlos I, Javier Solana, Jesús de Polanco, Esperanza Aguirre o Mario Conde.

Para el retrato del gobernador saliente, Cortés toma un punto de vista casi estrictamente frontal con grandes áreas de fondo que conservan un aspecto de reserva y permiten destacar al personaje ante un fondo neutro; es reseñable la decisión de situarlo de manera informal, actualizando la presentación sedente del gobernador que aparece en otros retratos históricos del Banco de España, como por ejemplo el de Ramón de Santillán por Gutiérrez de la Vega. Desde el punto de vista iconográfico es reseñable la presencia de dos elementos: un ordenador portátil abierto y unos folios sobre los que se asienta una pluma cerrada, incorporados a la composición para significar los pasos dados por el Banco de España durante su mandato hacia la administración electrónica y la necesaria convivencia, en ese momento, de los formatos analógicos y digitales.

C. M.

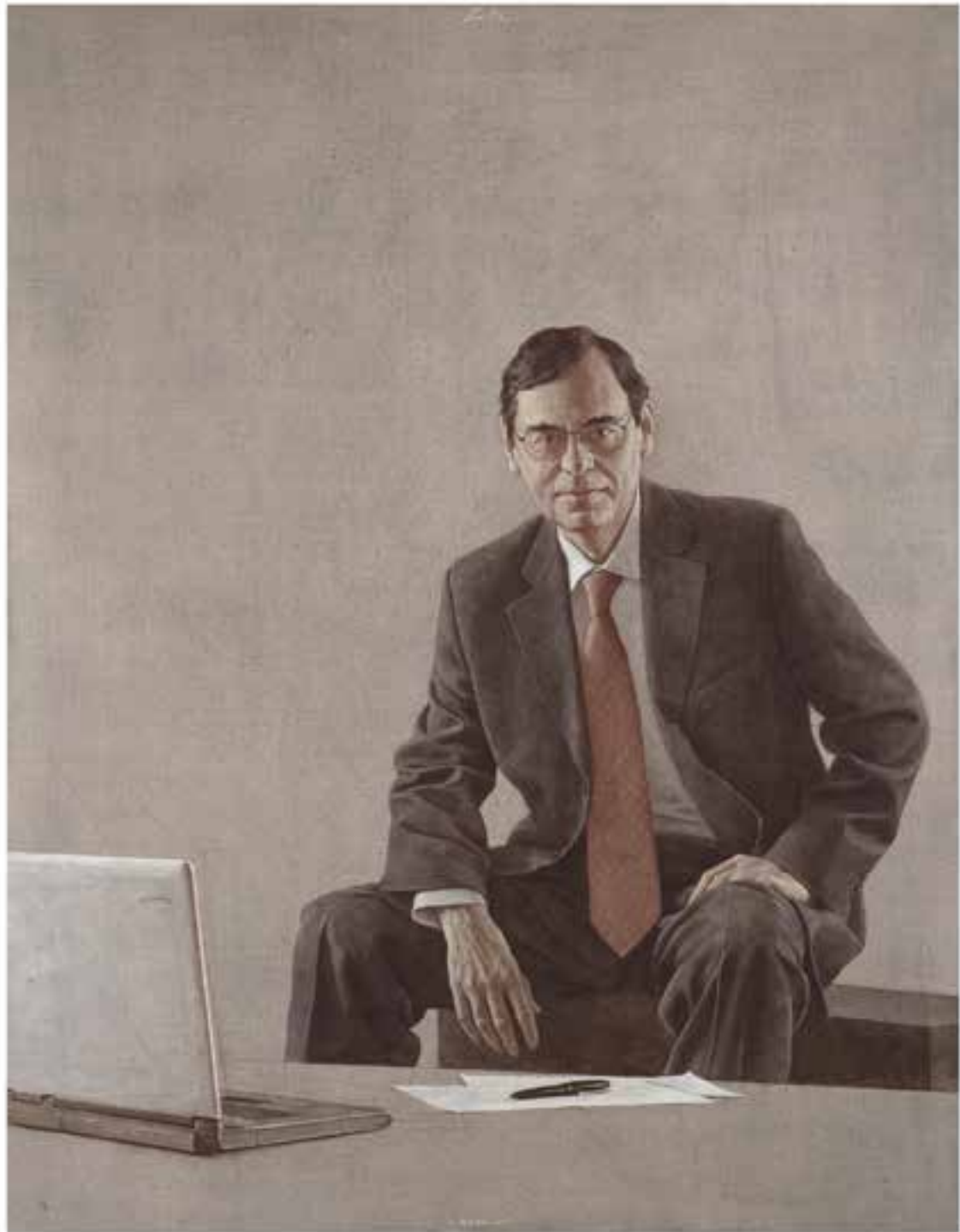
Ingeniero de Telecomunicaciones, técnico comercial y economista del Estado. Desarrolló su actividad en el sector privado y en el sector público. Destaca su actividad en el sector público. En 1996 ocupó el cargo de director general del Tesoro y Política Financiera, y por tanto el de consejero nato del Banco de España, de la Comisión Nacional del Mercado de Valores (CNMV) y miembro del Comité Monetario de la Unión Europea. En 1999 se incorporó al Banco de España como director general de Supervisión, y en julio de 2000 fue nombrado gobernador al concluir el mandato de Luis Ángel Rojo. Como gobernador formó parte de los Consejos de Gobierno y General del BCE. Durante su mandato, el 1 de enero de 2002, la peseta dejó de circular y se sustituyó por las monedas y billetes de euro. La integración en el Eurosistema supuso transformaciones en las áreas operativas del Banco y el inicio de su internacionalización.

En el área de la regulación y supervisión bancaria se incrementó la cooperación internacional y la presencia de España en los foros internacionales. Desde 2003 presidió el Comité Supervisor Bancario de Basilea. Bajo su mandato se redactó e implementó el Acuerdo de Capital Basilea II, nuevo marco regulador de la actividad bancaria internacional. En el año 2006 se inauguró la ampliación del edificio de la sede central del Banco en Madrid, según proyecto de Rafael Moneo, aprovechando la conmemoración del 150 aniversario de la denominación de Banco de España. Ese mismo año, al terminar su mandato, se incorporó al Fondo Monetario Internacional como consejero y director del Departamento de Mercados Monetarios y de Capital. En noviembre de 2008 fue nombrado director general del Banco de Pagos Internacionales.

(«Caruana Lacorte, Jaime», en *Diccionario biográfico español*, t. XI [De «Canella Secades» a «Carvajal y Fernández de Córdoba»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, págs. 813-814, ISBN: 978-84-96849-67-9)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 813-814; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



JUAN MORENO AGUADO

(El Molar, Madrid, 1954)

EL RETRATO de Miguel Ángel Fernández Ordóñez se encargó a Juan Moreno Aguado, uno de los pintores que participan en el movimiento de la nueva figuración madrileña. En línea con la abundante producción retratística de Moreno Aguado, destaca por encima del resto el estudio de las facciones del rostro y la mirada, tratados con corte fotorrealista, en una línea que refleja la declarada admiración del pintor por la intensidad psicológica de pintores de la tradición como Antonio Moro. La composición, intencionalmente poco audaz y centrada en devolver una imagen institucional eficaz, encuadra un posado formal marcado por el protocolo propio de la disciplina del retrato oficial. En la línea de sus predecesores inmediatos, como Hernán Cortés o Carmen Laffón, Moreno Aguado prescinde de la retórica que marca gran parte de la galería histórica de retratos del Banco de España, pero sí que sitúa al gobernador ante uno de los reconocibles zócalos de revestimiento de madera que pueblan la planta principal del edificio central del Banco.

Unos pocos elementos acompañan a la figura del gobernador: un libro sin identificar marcado por el dedo índice y, como elemento destacado, un pisapapeles esférico, quizá de cerámica, decorado con el *taijitu*, el diagrama taoísta que muestra el entrelazamiento del yin y el yang, emblema de una doctrina filosófica por la que Fernández Ordóñez mostró públicamente su interés; un símbolo que, además, cumple en la existencia un papel similar al que ejerce el Banco de España en el ámbito de la economía financiera: el de la regulación de elementos contrapuestos. Este objeto permite al pintor comenzar a elaborar su gusto posterior por los objetos curvos y reflectantes (como espejos convexos o armaduras), que generan juegos de reflejos inspirados en los alardes técnicos de la pintura flamenca (en particular de Jan van Eyck) y aportan un aire de extrañamiento metafísico a composiciones convencionales.

C. M.

Miguel Ángel Fernández Ordóñez

2012

Óleo sobre lienzo,
130 x 90 cm

Cat. P_766

Encargo al autor en 2011

Miguel Ángel Fernández Ordóñez

(Madrid, 1945)

Gobernador del Banco de España
(agosto de 2006 - mayo de 2012)

Licenciado en Derecho y en Ciencias Económicas y técnico comercial del Estado. Ha sido profesor de Economía Política en la Universidad Complutense de Madrid. Pertenece a una familia de relevancia política, entre ellos Francisco Fernández Ordóñez, ministro con UCD y PSOE. Su vida profesional ha transcurrido principalmente en el sector público.

Su actividad política la ha desarrollado con el Partido Socialista, al que perteneció hasta el año 2000. Con gobiernos de Felipe González fue secretario de Estado, Economía y Planificación (1982-1986) en el equipo de Miguel Boyer. En la legislatura de 1986 fue diputado por Madrid y secretario de Estado de Comercio hasta 1988, año en que pasó a ser director ejecutivo alterno del Fondo Monetario Internacional (FMI). Presidió el Tribunal de Defensa de la Competencia (1983-1995) y la Comisión Nacional del Sistema Eléctrico (1995-1999). Volvió a ocupar cargos de responsabilidad política en 2004. Con Pedro Solbes, en el Ministerio de Economía, fue secretario de Estado de Hacienda y Presupuestos y presidente de la Agencia Estatal de Administración Tributaria, desde donde diseñó la reforma fiscal y la preparación de las leyes de estabilidad presupuestaria.

En 2006 fue designado gobernador del Banco de España. Durante su mandato ha tenido lugar la crisis bancaria más importante de las últimas décadas, agravada por los efectos de la crisis financiera internacional. Como gobernador fue miembro de los Consejos del Banco Central Europeo (BCE) y del Comité de Supervisores Bancarios de Basilea.

Está casado con Inés Alberdi, la última directora del Fondo de las Naciones Unidas para las Mujeres, Unifem, antes de su fusión en ONU Mujeres en 2011.

(«Fernández Ordóñez, Miguel Ángel», en *Diccionario biográfico español*, t. XIX [De «Fernández de Córdoba y Vera de Aragón» a «Ferrero Fiesco y de Saboya»]. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, págs. 359-360, ISBN: 978-84-96849-75-4)

FUENTES Y BIBL.: Paloma Gómez Pastor, *Diccionario biográfico español*, t. XIX. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, págs. 359-360; Teresa Tortella, *El Banco de España desde dentro. Una historia a través de sus documentos*. Madrid: Banco de España, 2010; VV. AA., *El Consejo del Banco de España, su estructura y composición. 1782-2015*. Madrid: Banco de España, 2016.

P. G.



JUAN PASCUAL DE MENA

(Villaseca de la Sagra, Toledo, 1707 - Madrid, 1784)

Carlos III

1764

Mármol blanco,
80 x 50 x 40 cm

Cat. E_6

Fdo.: «D. JUAN // PASQUAL // DE // MENA //
1764» [Brazo derecho]

Adquirida en 1975

CUANDO Carlos III ascendió al poder en 1759, Juan Pascual de Mena, que ya entonces se encontraba bien situado en la corte, realizó varios retratos del monarca. El que atesora la colección es un importante busto en mármol que se apoya en una peana geométrica muy sencilla y que está firmado y fechado en el arranque del brazo derecho. El rey, rondando la cincuentena, viste un pesado y rico manto en el que emboza su torso, permitiendo que se vean los símbolos de su autoridad, el Toisón de Oro y la banda. Con bucles laterales y larga coleta prendida con un lazo que cae en forma de tirabuzones sobre su hombro derecho, Carlos III parece mirar al infinito con un semblante sereno en el que se dibuja una suave sonrisa; este gesto quizá pueda leerse como el guiño de un monarca que, a través del llamado despotismo ilustrado, inició un proceso de modernización en el país desde

las obras públicas hasta el transporte, el ejército o la educación. Sus rasgos más característicos están bien marcados, como su magnífica nariz, huyéndose de las idealizaciones a las que, sin embargo, estaba acostumbrado el clasicismo en el que Juan Pascual de Mena militaba. La Fundación Santander Central Hispano, la Universidad Carlos III de Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando poseen, asimismo, retratos del monarca de similares características, realizados por el escultor toledano. Esta última colección guarda una pequeña escultura en madera y yeso de Felipe V a caballo que sirvió de base, cambiando la cabeza, de la estatua ecuestre de Carlos III que desde hace tan solo unos años preside la Puerta del Sol de Madrid.

I. T.



MARIANO SALVADOR MAELLA

(València, 1739 - Madrid, 1819)

EL CUADRO, adquirido en 1968, se atribuyó a Mengs, sin duda por la representación característica de Carlos III, que sigue en el rostro el modelo establecido por el artista alemán en su primer retrato del monarca, el original, fechado hacia 1764 y conservado en el Museo del Prado (P2200). Ese retrato, considerado en su momento la imagen oficial del rey, fue repetido en numerosas ocasiones por colaboradores de Mengs como Francisco Bayeu o Mariano Salvador Maella, según consta en los documentos conservados en el Palacio Real de Madrid, así como por otros de los retratistas de ese período, Andrés de la Calleja. Sin embargo, existen variaciones de esa imagen en la postura y atuendo de Carlos III, que conservó siempre en mayor o menor medida la posición de la cabeza y la fisonomía y expresión que le había dado Mengs. Mientras que en el retrato original y sus copias literales el rey está de medio perfil hacia la derecha, de tres cuartos y mirando al espectador, existen variantes con el monarca casi de frente, vuelto ligeramente hacia la izquierda, aunque se mantiene la posición de la cabeza del original mengsiano, como en la obra aquí estudiada.

En este retrato atribuido a Maella después de su adquisición por el Banco, la disposición del rey es casi idéntica, salvo por la posición de los brazos en el encargado a Mengs para enviar al rey Federico V de Dinamarca en 1765, que pretendía reunir con motivo del inminente matrimonio de su heredero, el príncipe Christian, en el palacio Christianberg de Copenhague, las efigies de los monarcas europeos. En este cuadro de gran formato el rey está representado de cuerpo entero, revestido con armadura y con la capa púrpura forrada de armiño, en pie ante el trono y con la mirada dirigida hacia la derecha y no al espectador (Statens Museum for Kunst, Copenhague). En esa obra impresionante, de proporciones grandiosas, Mengs tuvo que contar con el apoyo de alguno de sus colaboradores entre los pintores del rey, que por la técnica y el colorido pudo muy bien haber sido también Maella.

En el retrato aquí estudiado, Carlos III, vestido de terciopelo rojo con ricos bordados de oro, luce junto a las órdenes del Saint Esprit, San Genaro y Toisón la banda e insignias de la orden

fundada por él en 1771 dedicada a la Inmaculada, que indican una fecha posterior a ese año para la realización de esta pintura. Sobre la mesa de talla dorada descansan, sin embargo, los símbolos habituales del poder, la corona sobre el manto púrpura de armiño hacia los que señala el rey, mientras que sostiene el bastón de mando de carácter militar, que garantiza la protección de las fronteras de la patria ante los enemigos exteriores. Por otra parte, la austera presentación del rey en el original de Mengs, ante el fondo gris de la sobria arquitectura del palacio y el discreto cortinaje púrpura, está aquí suavizada por un nuevo sentido decorativo, adecuado tal vez a la creación de una imagen del rey cercano, padre de sus súbditos y ejemplo del buen gobierno. El cortinaje ha adquirido mayores proporciones: le sirve al rey como dosel del sillón de terciopelo, que tiene la grandeza del trono. Se incluye una mesa dorada en la que descansa la corona y el armiño. Por otra parte, el fondo se abre, como en los retratos a la francesa de principios del siglo XVIII, a un fondo de paisaje que se cierra con el océano y hace sin duda alusión a los reinos de ultramar.

El color cálido de Maella hace el retrato muy atractivo. A esto se une una gruesa capa de pintura que produce relieves acentuados que enriquecen y animan la superficie del lienzo. Esa técnica pastosa, casi escultórica, que emplea aquí el artista, está aún cerca de estilo en la década de 1770, si bien la obra se ha fechado por distintos historiadores en 1783, cuando Maella pintó, por ejemplo, el retrato del rey como gran maestro de la orden del Toisón, que conserva Patrimonio Nacional.

EXP.: «La pintura en tiempos de Carlos III, el rey alcalde», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1988); «Mesta, trashumancia y vida pastoril», Fundación Duques de Soria (Soria, 1994); «Carlos IV. Mecenas y coleccionista», Palacio Real (Madrid, 2009).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella*. Madrid: El Avapiés, 1990; Gonzalo Anes Álvarez y Ángel García-Sanz, *Mesta, trashumancia y vida pastoril*. Madrid: Investigación y progreso, 1994; VV. AA., *Carlos IV, mecenas y coleccionista*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009; José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011.

M. M.

Carlos III

1783

Óleo sobre lienzo,
153,4 x 105 cm

Cat. P_56

Adquirida en 1968

Procedencia:
Colección BarbateObservaciones:
existe otro ejemplar
de este retrato en la
Biblioteca Nacional de
España, en el que la
figura del rey, de tres
cuartos también, no llega
sin embargo hasta las
rodillas.



Carlos IV

1789

Óleo sobre lienzo,
107,5 x 80,5 cm

Cat. P_177

Adquirida en 1968

Procedencia: testamentaria
de Francisco Sabatini

EL CUADRO procede seguramente de la testamentaria del arquitecto Francesco Sabatini (1722-1797), nombrado por Carlos III maestro mayor de obras reales. Durante la ausencia de Anton Raphael Mengs se ocupó asimismo de la dirección de las decoraciones pictóricas del Palacio Real y de los Sitios Reales. Su elevado estatus explica que tuviera en su casa los retratos de los reyes, en este caso de Carlos IV (València, 1748 - Roma, 1819) y de María Luisa, pintados seguramente en el momento de su ascensión al trono en 1789. Ambos retratos permanecieron juntos hasta mediados del siglo XX y se separaron posteriormente. El de la reina se conserva en la actualidad en el Museo del Prado y mantiene aún, como el de Carlos IV, su marco original de talla dorada muy elaborado.

Se trata evidentemente de una de las numerosas imágenes del rey, emparejado con el de la reina, que se ejecutaron con motivo de su coronación y tal vez para decorar los numerosos monumentos efímeros que se levantaron en las calles y ante edificios oficiales con ese motivo. El modelo del rey sigue el que aparece asimismo en otros retratos de ese período, también de mano de Maella, que era pintor de cámara; seguramente se estableció una iconografía para el nuevo monarca, que siguieron todos los retratos en esos primeros años. Maella, como pintor de cámara, desearía establecer su propia idea, que seguramente fue la que aparece en el retrato del rey para el monasterio de la Encarnación, en el que remodelaba una efigie anterior del monarca, aún como príncipe de Asturias. En este caso,

Maella modificó sustancialmente la interpretación anterior, tal vez basándose en los retratos de Goya de ese momento, con los que indudablemente tiene alguna vinculación, pero sin alcanzar la brillantez y dignidad de los de este.

El rey viste aquí el atuendo de terciopelo de color púrpura, similar al que presenta en otros ejemplos de ese período, como los de Goya, que realza su estatus regio. Ostenta el Toisón de Oro, que pende de un espléndido joyel de brillantes, el mismo que luce también en algunos de los retratos más tempranos de mano de Goya, como el vestido de rojo en el Museo del Prado (P7102) o el de la Academia de la Historia. Se aprecia bajo el Toisón las bandas de las órdenes de Carlos III, cuya cruz ostenta sobre el pecho, la de San Genaro de Nápoles y la francesa del Saint Esprit, y empuña el bastón de mando del Ejército, junto a la corona real sobre un cojín de terciopelo. El rostro está seguramente tomado con exactitud, pero no alcanza la dignidad de los pintados por Goya.

EXP.: «La Nación recobrada. La España de 1808 y Castilla y León», Sala de Exposiciones de San Eloy (Salamanca, 2009); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; José de la Mano, *Miradas de la Ilustración. Retratos españoles del siglo XVIII*. Madrid: Galería de Arte, 2003; José de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011.

M. M.



MARIANO SALVADOR MAELLA

(Taller)

Carlos III con armadura

1783

Óleo sobre lienzo,
160 x 117 cm

Cat. P_131

Inscripciones en etiquetas:
«Carlos III // Mengs»; «[ilegible]
de España // Carlos III-Mengs»Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1783

PROCEDE de la colección del Banco de San Carlos junto con los retratos de Carlos IV y de María Luisa como príncipes de Asturias. Fue el retrato del rey seguramente el encargado a Maella en 1782 por los directores del Banco, pero cuya ejecución, según la carta de excusa de Maella a Floridablanca del 21 de enero de 1783, se encomendó a un discípulo que bien pudo haber sido Ginés Andrés de Aguirre. Es posible que en el caso del retrato del rey, que había dado nombre al Banco, Maella hubiera supervisado directamente la obra y su ejecución.

La composición repite el modelo de Anton Raphael Mengs fechado hacia 1765, que se había convertido en el retrato oficial del monarca y cuya primera versión, de mano del pintor alemán, conserva el Museo del Prado (P2200). Había sido replicado en numerosas ocasiones, si bien ninguna podía atribuirse ya al propio Mengs, quien, como era habitual en su tiempo, había dejado la ejecución de las copias a sus ayudantes. Sería grabado en numerosas ocasiones, una de ellas por Manuel Salvador Carmona, precisamente en 1783 (E. Páez. *Iconografía Hispánica*, 1966, n.ºs 1711-1763). La copia del Banco de San Carlos presenta una curiosa variante respecto al original de Mengs, ya que el rey luce, junto al collar del Toisón y a las grandes cruces de Saint Esprit y San Genaro, como en el del Prado, el collar, la banda y la gran cruz de la real orden de Carlos III, que había sido establecida por el rey en 1771, seis años después de la ejecución del retrato autógrafo de Mengs. Esta circunstancia indica que el retrato del Banco de San Carlos tuvo como modelo la réplica del original del pintor alemán pintada con motivo de la creación de la orden y perteneciente asimismo al Museo del Prado (P5011), depositado en la Real Sociedad

Económica Matritense. Pudo ser este seguramente obra de Maella, ya que en la documentación de palacio consta que el retrato del rey según el modelo de Mengs se copió frecuentemente por Bayeu o Maella, al menos desde 1773.

Es evidente que para el encargo del Banco de San Carlos se empleó el modelo más reciente, en el que el monarca luce la orden que había fundado en 1771, pero sin que se modificara la apariencia del rey, su edad y la fisonomía planteada originalmente por Mengs. El retrato planteado por el gran pintor alemán respondía aún al carácter heroico del rey, preparado para la guerra y por ello con armadura y bengala o bastón de mando militar, así como banda de capitán general de su ejército y manto púrpura forrado de armiño, símbolo máximo del poder regio. Junto a ello contrasta la serena expresión del rey, que sonrío ligeramente, lo que simbolizaba en los retratos de los reyes de ese período la idea del buen gobierno y del monarca como padre bondadoso de sus súbditos.

EXP.: «Goya. His Time and the Bank of San Carlos», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «La España del siglo XVIII y la filosofía de la felicidad y el orden», Museo Nacional de Belas Artes (Río de Janeiro, Brasil, 2002); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1959; Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; Mercedes Águeda Villar, *Antonio Rafael Mengs*. Madrid: Museo del Prado, 1980; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Goya, his Time and the Bank of San Carlos; paintings from the Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1998; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

M. M.



ESTOS ÓLEOS, compañeros de la obra *Carlos III con armadura* (también en la Colección Banco de España), fueron encargados en 1782 a Mariano Salvador Maella y realizados en su taller, probablemente por Andrés Ginés de Aguirre, quien ya se enfrentó en 1760 a encargos de la monarquía, como un retrato de Carlos III. Al tratarse de obras que repiten las fórmulas de modelos conocidos, ambas fueron inicialmente atribuidas a Anton Raphael Mengs, bajo cuyo nombre figuran en los inventarios del Banco de San Carlos realizados en 1847 con motivo de su integración con el Banco de Isabel II. Durante la década de 1980 se los consideró obra de Luis Paret, olvidando que un informe de 1868 las atribuía ya a Maella, quizá por conocimiento del documento de encargo, repetidamente citado.

Se conservan varios ejemplares iguales de esta pareja de retratos. Los más conocidos son los del Museo de Bellas Artes de Bilbao, atribuidos igualmente a Paret, los que fueron de la colección Navas de Madrid, que Beruete y Mayer llegaron a atribuir a Francisco de Goya, y otra pareja perteneciente a Patrimonio Nacional, sita en el monasterio de la Encarnación de Madrid y atribuida a Antonio Carnicero.

El retrato de María Luisa deriva con evidencia en la actitud, posición de manos y uso de las flores del pintado por Mengs hacia 1765 (*María Luisa de Parma, princesa de Asturias*, en el Museo del Prado); pero puede también hermanarse en técnica y carácter con los que habría de hacer Maella pocos años más tarde, hacia 1785, de la infanta Joaquina niña, hija precisamente de Carlos IV y María Luisa (como *Carlota Joaquina, infanta de España, reina de Portugal*, conservado en el Museo del Prado). El tratamiento del cabello, el modo de dibujar las manos y el tono general de la composición y del traje se hermanan con los retratos de la infanta, con cierto tono más frío en el color, que es lo que sin duda llevó a pensar en Paret y que lo diferencia de las obras pintadas por la mano de Maella.

El retrato del joven Carlos IV no responde a ningún prototipo conocido de Mengs, pero su semejanza, a pesar del matiz más íntimo, con los que años más tarde realiza el pintor valenciano en un tono más oficial y solemne (los del palacio de Pedralbes, en Barcelona, y la Academia de San Carlos, de México), permite asegurar que se concibieron en su taller, aunque haya constancia documental de que fue debido a la mano de un hábil colaborador.

Según señala Javier Portús, los inventarios del Banco y sus predecesores permiten conocer con cierta precisión las ubicaciones que tuvieron ciertas obras hasta mediados del siglo XIX. Según el «Inventario de las alhajas y muebles que existen en el banco Nacional de San Carlos y se hallan en las oficinas que se expresan», citado por Portús, la pareja formada por Carlos IV y María Luisa de Parma, aún príncipes, acompañaría al retrato de Carlos III de Francisco de Goya, en buena lógica con el papel representativo de las pinturas, en la Sala de Juntas de la primitiva sede del Banco de San Carlos en la madrileña calle de la Luna.

A. P. S. (actualizado por C. M.)

>

Carlos IV, príncipe de Asturias

1783

Óleo sobre lienzo,
160 x 116 cm

Cat. P_144

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1782

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

>

**María Luisa de Parma,
princesa de Asturias**

1783

Óleo sobre lienzo,
159 x 115 cm

Cat. P_145

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1782

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Los frutos del mecenazgo artístico*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.





ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

(Madrid, 1763-1834)

SE TRATA del retrato de Fernando VII más antiguo que posee el Banco de España, pues los rasgos del modelo sugieren que fue pintado en torno a 1820, cuando el rey (que había nacido en 1784) tenía algo menos de cuarenta años. El monarca aparece de pie, en traje oficial y rodeado de numerosas insignias que aluden a su rango. Sobre la mesa vemos una corona real encima de un cojín encarnado. Esa corona vuelve a hacer acto de presencia en la parte superior del sillón, en cuyo respaldo se aprecia un anagrama bordado alusivo al monarca. En ese mismo asiento descansa un gran manto de armiño. Por su parte, Fernando VII lleva espada en el cinto, sostiene su mano derecha en un bastón de mando y muestra sobre su pecho la banda blanquiazul de la orden de Carlos III y la insignia del Toisón de Oro. El entorno, con el cortinón en la parte superior izquierda y las dos grandes columnas que abren el fondo hacia un paisaje, subraya ese contenido áulico. Este retrato es, desde varios puntos de vista, prototípico de los ideales estéticos dominantes en el mundo oficial español hacia 1820, muy influido por el retrato de Estado napoleónico. Así, tanto las patas de la mesa como la tipología del sillón remiten directamente al estilo «imperio» que dominó entonces.

La obra había sido atribuida a José de Madrazo, uno de los principales pintores activos en la corte

en torno a 1820. Sin embargo, recientemente, Bertha Núñez propuso muy convincentemente su atribución a Zacarías González Velázquez. Las razones que sustentan esa atribución se basan en la escritura pictórica, que es similar a otras obras de este artista, y, sobre todo, en las similitudes con otro retrato de Fernando VII (Instituto de Bachillerato Brianda de Mendoza, Guadalajara), firmado por Zacarías en 1814, que lo representa con unos rasgos algo más jóvenes. Los puntos de contacto son muchos, entre ellos la precisión descriptiva, el carácter acusadamente dibujístico de la obra o lo nítidamente separados que están los campos cromáticos. También comparten muchas similitudes desde el punto de vista de la composición y de la puesta en escena, pues en ambos el rey está de pie sobre un suelo en damero, ante un fondo del que forma parte señalada el motivo de la columna y cercano a elementos de mobiliario de un marcado estilo «imperio» que proporcionan una acusada personalidad estética a la obra.

EXP: «España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos», Museo de Santa Cruz (Toledo, 2008-2009).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Bertha Núñez Vernis, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.

J. P.

Fernando VII

c. 1820

Óleo sobre lienzo,
225 x 170 cm

Cat. P_141

Adquirida posiblemente en 1829
por el Banco de San FernandoObservaciones: obra previamente
atribuida a José de Madrazo.



VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(València, 1772 - Madrid, 1850)

Fernando VII

1832

Óleo sobre lienzo,
187 x 135 cm

Cat. P_143

Encargo al autor por el
Banco de San Carlos en 1828Observaciones: existe un dibujo
preparatorio en la Biblioteca Nacional.

EL REY Fernando VII (1784-1833) aparece sentado en un sillón, invadiendo con sus pies el primer término de la composición, lo que provoca una sensación de proximidad física. Se trata de un retrato «oficial» y, como tal, contiene numerosos elementos alusivos al rango del modelo, a sus responsabilidades y a sus honores. También hay alguna referencia al destino de este cuadro. Viste uniforme de capitán general, y la banda encarnada que ciñe su vientre, la espada que cuelga de la parte izquierda de su cintura y el bastón que sostiene con su mano derecha son atributos de mando y de responsabilidades militares, que forman parte de una larga tradición de representación de los monarcas españoles. Su pecho está adornado por varias insignias que nos revelan su estatus y su linaje. Así, el Toisón de Oro es una constante en los retratos reales desde los primeros monarcas de la casa de Austria. A su lado se aprecia una rica insignia de la orden de Carlos III, identificable por la imagen de la Inmaculada, que se completa con la banda azul y blanca que cruza el pecho y que alude a la misma orden. Bajo la insignia

citada, asoma la de Isabel la Católica. Todas ellas son referencias estrechamente vinculadas con la monarquía hispánica. La retórica simbólica del retrato se complementa con la mesa de tapete encarnado en la que apoya la mano izquierda. Lo que vemos en ella es una escribanía y varios libros, que suponen una actualización de la tipología del rey, consciente de sus responsabilidades administrativas. El lomo del volumen sobre el que se apoya aclara que se trata de la «Real Cédula del Banco de San Fernando», que se imprimió en 1829.

En esa fecha Fernando VII cumplió cuarenta y cinco años; le quedaban cuatro de vida, lo cual hace que esta obra sea un magnífico ejemplo del aspecto físico y de la expresividad facial y corporal que tenía en la última parte de su reinado. Es un monarca que posa sentado, en una actitud más bien relajada, un tanto repantingado, sosteniendo con despreocupación el bastón de mando y con expresión más bien risueña, lejos de la impasividad, distancia y «gravedad» que



tradicionalmente habían caracterizado los retratos de los reyes españoles.

Se trata de una de las obras mejor documentadas de la Colección Banco de España, pues se conocen las fechas bastante aproximadas de su encargo y su recepción, y existe también un dibujo (Biblioteca Nacional, Madrid) que ayuda a entender el proceso creativo. La obra fue propuesta a mediados de 1828 por el Banco de San Carlos y fue uno de los últimos encargos suntuarios de esta institución, que al año siguiente fue sustituida por el nuevo Banco de San Fernando. Ante la ausencia de noticias sobre el desarrollo del cuadro, en noviembre de 1829 el director de este preguntó a Vicente López, tomando como excusa la necesidad que tenía la institución de contar con una efigie del rey para que presidiera las celebraciones por su matrimonio con María Cristina de Borbón. El pintor, a su vez, se excusó argumentando que «mis ocupaciones en el servicio de S. M. [...] son de la clase de aquellas que no siempre piden espera y por lo tanto no me ha sido posible ocuparme exclusivamente del retrato de S. M.» Finalmente, el retrato se pagó en 1832, costando 9 000 reales la pintura y 3 860 el marco.

Ese precio está en consonancia con el valor e interés de la obra, algo que fue reconocido desde épocas tempranas. En alguna ocasión, a través de sus propias tasaciones. Así, en 1857 se valoraba en 14 000 reales, una cifra muy superior, por ejemplo, al *Carlos III* de Goya (2 200 reales) o a cualquiera de los retratos de directores hechos por este mismo pintor (entre 1 000 y 1 200 reales). En la segunda mitad del siglo, Tomás Varela escribió que su autor aseguraba que «es el mejor retrato que hay» de Fernando VII, y durante el siglo XX ha merecido los elogios de todos los especialistas en la pintura de Vicente López.

Este retrato, efectivamente, ocupa un lugar importante en el amplio catálogo de las efigies reales de López, tanto por su calidad como por su singularidad compositiva. En él concurren todas las características que lo convirtieron

en el retratista español más importante de su generación y en un nombre imprescindible en cualquier repaso de la historia del género en España. La amplia variedad de tejidos y objetos que aparece en el cuadro le permite hacer un alarde de sus dotes dibujísticas y de su capacidad para la reproducción de texturas, una de las virtudes que tradicionalmente más se le han admirado. Esa misma variedad se traduce también en una gama cromática muy amplia que, sin embargo, se encuentra bien combinada. Así, el color verdoso de los calzones encuentra su correspondencia en los tonos ocres y verdosos de la columna, la cortina y la pared y sirven, en su combinación con las distintas gamas del rojo, para definir el clima cromático del cuadro. El citado dibujo preparatorio evidencia el cuidado que puso Vicente López en la ejecución de la obra. En él llama la atención la ausencia de un detalle importante del cuadro: el taburete que hay en primer término a la derecha y sobre el que descansa un sombrero. Se trata de un motivo de gran interés por su valor compositivo, pues con su estricta frontalidad contribuye a subrayar la dirección oblicua que adquiere la figura del rey. Pero, además, ese motivo es un auténtico alarde a través del cual Vicente López demuestra sus grandes cualidades como dibujante, pues en la descripción del sombrero ha tenido que emplear a fondo todos sus conocimientos de perspectiva.

La importancia de esta obra no viene solo determinada por su calidad intrínseca, sino también por su interés desde el punto de vista tipológico. En la ya entonces larga historia del retrato real español habían predominado las imágenes de los monarcas de pie o, más puntualmente, a caballo. Eran muy raras las obras que los representaban sentados, aunque no faltaban, como el de Carlos V por Tiziano. En el caso de Fernando VII, aunque es posible que esa pose tenga que ver con su padecimiento de gota, lo cierto es que se adecuaba bien al destino del retrato. Aunque, como se ha dicho, está vestido de general, los atributos militares y de mando se encuentran bastante relajados,

predomina una imagen personal distendida y, desde el punto de vista simbólico, se concede una importancia destacada a los objetos que hay en la mesa, junto a su mano derecha: la escribanía y los estatutos del Banco. Desde el punto de vista de la institución, además, esa modalidad de retrato contaba con un precedente muy significativo: la efigie del conde de Altamira, que se representa igualmente sentado y con la mano izquierda apoyada en una mesa en la que volvemos a encontrar una escribanía. Cambia el resto del contexto retórico, que en el caso de Fernando VII es mucho más abigarrado. Vicente López (València, 1772 - Madrid, 1819) era admirador y amigo de Goya, como testimonia el retrato que le hizo en 1826 (Museo del Prado, Madrid), solo dos años antes de que se le encargase el cuadro del Banco de San Carlos. Probablemente no es ninguna casualidad que cuando abordó esta obra tuviera en mente el retrato que había hecho su colega para la misma institución.

EXP.: «Exposición Nacional de Retratos», Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid, 1902); «Vicente López: 1772-1850», Palau de la Virreina (Barcelona, 1943); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid 1982); «España (1808-1814). De súbditos a ciudadanos», Museo de Santa Cruz (Toledo, 2008); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: Marqués de Lozoya, *Vicente López*. Barcelona: Oliva de Vilanova, 1942; Marqués de Lozoya, *Vicente López (1772-1850)*. Barcelona: Amigos de los Museos de Barcelona, Palau de la Virreina, 1943; Emiliano M. Aguilera, *Vicente López. Ensayo biográfico y crítico*, Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, 1946; Fernando de Hornedo, «Los retratos reales de Vicente López», *Archivo Español de Arte* (Madrid), (1954); Juan Antonio Gaya Nuño, *Vicente López*. Barcelona: Noguer-Rizzoli, 1973; Diego Angulo, *Vicente López: su obra*. Madrid: Rialp, 1973; José Luis Morales y Marín, *Vicente López*. Zaragoza: Guara, 1980; Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Ed. Tenas, 1953; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX en Banco de España», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico 1999, t. II; Juan Sisínio Pérez Garzón (coord.), *España (1808-1814). De súbditos a ciudadanos*. Toledo: Museo de Santa Cruz, 2008; Yolanda Romero e Isabel Tejada, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

J. P.

LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS

(Puerto de La Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 1776 - Antequera, Málaga, 1853)

EL LIENZO está firmado durante el último año de la vida del modelo, que aparece de busto, luciendo casaca con bordados de oro y ostentando la banda blanquiazul de la orden de Carlos III, cuya cruz muestra en el pecho. Bajo ella, aparece la cruz laureada de San Fernando, que fue creada a iniciativa del monarca. Del cuello cuelga el Toisón de Oro, todo lo cual compone una imagen de carácter oficial del monarca.

El retrato, que ingresó en las colecciones del Banco en 1972, tiene como pareja una efigie similar de María Cristina de Borbón, que era la reina en aquel momento. Existen varias obras cercanas a esta pareja de retratos desde el punto de vista de su iconografía, su estilo y su función. Unos años antes, hacia 1825, Luis de la Cruz realizó otra de dimensiones ligeramente menores (67 x 52 cm) en la que se representa respectivamente al rey y su mujer de entonces, María Josefa Amalia de Sajonia (Museo del Prado, Madrid). Es interesante comparar las efigies del rey, que se resuelven de manera muy parecida, variando únicamente el hecho de que en el caso del cuadro del Banco se muestre la cruz de San Fernando y en que los motivos decorativos de los collares de los que pende el toisón son distintos. Cambia también tenuemente el rostro. Luis de la Cruz ha querido acentuar la mayor edad del rey en el cuadro del Banco, ensanchando ligeramente su cara. Pero, al mismo tiempo, es interesante comparar estos rostros con los que aparecen en retratos del monarca de esos mismos años, especialmente de Vicente López, como el de 1832 que pertenece a la Colección Banco de España. La comparación muestra una mayor fidelidad por parte de López a lo que debían de ser las huellas del paso del tiempo en el rostro del rey, que tiene una expresión

adecuada a los cerca de cincuenta años que tenía entonces. Luis de la Cruz, por el contrario, actuó como retratista «lisonjero» y disimuló esas huellas, creando una epidermis suave y sin apenas accidentes, con un ligero matiz aporcelanado. En ese gusto por las superficies limpias, las epidermis tersas y la plasmación minuciosa de todos los detalles (por ejemplo, la forma como se describe el cabello), el pintor está proyectando en el lienzo sus dotes y métodos como miniaturista.

El cuadro compañero, *María Cristina de Borbón*, tiene como punto de referencia un retrato de la reina (Museo del Prado, Madrid) de algo más de medio cuerpo, en el que aparece con un peinado similar y ostentando igualmente la cruz y banda de la orden austríaca de San Esteban y la banda de la orden de María Luisa.

La biografía de Fernando VII (1784-1833) está ligada a un momento clave de la historia de España, pues la efímera primera parte de su reinado (1808) terminó con la llegada al trono de José I, a lo que siguió la crisis bélica de la Guerra de la Independencia. Su vuelta al trono en 1814 inauguró un período de fuerte involución política, y a su muerte se creó un importante problema sucesorio ante la negativa de una parte de la sociedad a reconocer los derechos al trono de su hija Isabel II. Durante su reinado se fundó el Museo del Prado, con obras procedentes de las Colecciones Reales. En 1829 se creó el Banco de San Fernando, que sustituyó al Banco de San Carlos.

BIBL.: Julián Gállego: «Catálogo de pintura del siglo XIX», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Catálogo de Pintura del siglo XIX», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España: 1988.

J. P.

>

Fernando VII

1833

Óleo sobre lienzo,
74 x 59 cm

Cat. P_63

Fdo.: a tinta: «Cruz y Ríos lo pintó, año 1833»
[Reverso]

Adquirida en 1972

Procedencia: Luis Morueco

>

María Cristina de Borbón

1833

Óleo sobre lienzo,
74 x 60 cm

Cat. P_64

Adquirida en 1972

Procedencia: Luis Morueco

PAREJA del retrato de busto de Fernando VII, por el mismo pintor, representa a la cuarta y última esposa del rey, que era al mismo tiempo su sobrina, María Cristina de Borbón, con la que contrajo matrimonio el 9 de diciembre de 1829, tras las muertes sucesivas de sus tres primeras mujeres, María Antonia de Nápoles, Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia. En la fecha de este retrato (que ha de ser la misma que el de Fernando VII, del mismo autor, es decir, 1833), María Cristina, nacida en 1806, tendría veintisiete años, aunque por su robustez y atuendo pueda aparentar más edad, además de por el peinado «a las tres potencias» propio del momento. Existe otro retrato de la reina debido a Luis de la Cruz en el Museo del Prado, más trabajado pero de idéntica pose y atuendo, que debió de ser el modelo del que partió el de la Colección Banco de España. Entre los pintores que retrataron a María Cristina, acaso fue Vicente López quien otorgó mayor encanto a la figura de la reina en su retrato de 1830 conservado también en el Museo del Prado, con aderezos más brillantes y aparatosos que las sencillas perlas de este retrato de Luis de la Cruz, que resultan algo gruesas y monótonas. María Cristina fue retratada asimismo por los Madrazo: mientras José la recoge de manera íntima en *La reina gobernadora María Cristina de Borbón* (1832, colección Comunidad de Madrid), Federico de Madrazo la retrata como enfermera cuidadosa de su esposo y tío en un exquisito dibujo de 1832 conservado en el Museo del Prado. Pero los desvelos que refleja este segundo Madrazo no evitaron la muerte del monarca absoluto en 1833, tras abolir la Ley Sálica que hubiera impedido reinar a su

hija mayor, lo que dio motivo a las guerras carlistas por el derecho que pretendía tener a la Corona el hermano del fallecido, Carlos M^a Isidro de Borbón. En tan difíciles circunstancias, María Cristina asumió el poder, como reina gobernadora, hasta 1840, cuando el general Espartero la obligó a abdicar y asumió la regencia hasta 1842, año en que Isabel II fue declarada mayor de edad.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.





**ANTONIO MARÍA ESQUIVEL
Y SUÁREZ DE URBINA**

(Sevilla, 1806 - Madrid, 1857)

UNO de los personajes más representados en la colección de pintura del Banco de España es la reina Isabel II (1830-1904), lo que se justifica no solo porque su reinado fue comparativamente largo (1833-1868), sino también porque durante buena parte de este convivieron el Banco de San Fernando y el de Isabel II, hasta que se fusionaron en 1847. Estas instituciones bancarias oficiales, que nacían bajo el patrocinio de un rey, de quien con frecuencia tomaron su nombre (San Carlos, San Fernando), necesitaban retratos de estos para que presidieran los lugares más importantes desde el punto de vista representativo.

Isabel II era hija de Fernando VII, y su nombramiento como princesa heredera generó una profunda crisis política en España provocada por los partidarios de su tío, el infante don Carlos, que se oponían a que gobernara una mujer. Esa crisis tuvo una importante dimensión bélica a través de las llamadas «guerras carlistas». Dada su minoría de edad (tenía tres años cuando murió su padre), hubo un primer período de regencia que ostentó María Cristina y duró hasta 1840. Fue sucedida por Espartero, hasta que en 1843, y para evitar nuevas regencias, fue proclamada mayor de edad. En 1846 contrajo matrimonio con su primo Francisco de Asís. Más allá de los problemas sucesorios, su reinado se caracterizó por las frecuentes crisis políticas, que culminaron en la llamada Revolución de 1868, a raíz de la cual Isabel II tuvo que partir al exilio en Francia, donde moriría. Fue una época de cierto auge económico e industrial, que vivió el nacimiento y rápido desarrollo del ferrocarril en España, en la que se acometieron importantes obras públicas, se produjo la desamortización de los bienes eclesiásticos, e hicieron su fortuna financieros como el marqués de Salamanca.

En 1838, cuando el país estaba bajo la regencia de María Cristina, el pintor Antonio María Esquivel representó a Isabel II en su retrato más temprano, que custodia el Banco de España. La vemos de pie, con peineta en la cabeza, sujetando con su mano derecha un guante

blanco, ostentando la banda de la orden de María Luisa y señalando con su mano izquierda (que está enguantada) hacia una pequeña mesa cubierta con un rico tapete encarnado en el que está bordado el escudo de España. Sobre esa mesa hay un cojín, y encima de este vemos el cetro y la corona. Tras la niña se encuentra un trono de madera dorada y tapicería roja, con tallas alusivas a la posición del modelo: sobre el respaldo, dos ángeles sostienen con una mano un escudo con una «Y» y un «2», y con la otra una corona real. Es probable que cuando Esquivel acometió el retrato de Isabel II tuviera a la vista otro de Fernando VII que custodia también el Banco de España y que actualmente se atribuye a Zacarías González Velázquez. El esquema compositivo es muy semejante: está, igualmente, de pie, junto a una mesa en la que descansan corona y cojín y ante un trono en cuyo respaldo vemos sus siglas, que culmina con dos angelitos sosteniendo una corona de España. Cambia la indumentaria, que en este caso es militar, y el hecho de que el rey sostiene un bastón de mando. También cambia el estilo: Isabel II tiene la factura cuidadosa, minuciosa y detallista que caracteriza los retratos de Esquivel, quien demuestra aquí también un gusto muy característico por el empleo de tonos nacarados para la descripción de la carne. Cromáticamente, es una obra que juega a combinar los tonos rojos y dorados para crear un marco vistoso y suntuoso ante el que proyectar la figura de Isabel II niña, que da lugar a una de las imágenes más delicadas de su rica iconografía.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Fundación Banco Santander (Santander, 1993); «Siglo y medio de ahorro en España», Sala de Exposiciones de la Confederación Española de Cajas de Ahorro (Madrid, 2003); «Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II», Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 2004).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX en el Banco de España». *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Enrique Valdivieso y José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa, 2011.

J. P.

Isabel II, niña

1838

Óleo sobre lienzo,
167 x 126 cm

Cat. P_211

Fdo.: «A. Esquivel F. 1838»
[Con incisión en el ángulo
inferior izquierdo, reverso]Encargo al autor por el
Banco de San Fernando
en 1838Observaciones: antes de que
se reconociese la firma, el
cuadro estuvo atribuido a
Genaro Pérez Villaamil.



BERNARDO LÓPEZ PIQUER

(València, 1799 - Madrid, 1874)

SE TRATA de una copia de un cuadro perdido que realizó Vicente López por encargo del ayuntamiento de Sevilla, que deseaba tener una imagen de la reina después de alcanzada su mayoría de edad. De ese original se conocen una versión con intervención de taller y varias copias. A su vez, el cuadro de Sevilla tiene como precedente una composición del propio López en la que se representa a la reina igualmente sentada, llevando un vestido semejante y con similares atributos, pero solo de tres cuartos (Ministerio de Hacienda, Madrid).

Ha habido cierta confusión sobre la atribución del cuadro del Banco de España. El hecho de que exista documentación que habla de un retrato de la reina realizado por José Gutiérrez de la Vega, que presidía las juntas del Banco de Isabel II, ha hecho pensar que se trataba de este, pues se menciona en un documento de 1846, lo que indica que la soberana estaba representada en edad joven. Sin embargo, las estrechísimas relaciones compositivas con el original de Vicente López obligan a considerarlo una copia, y su nivel de calidad invita a pensar en Bernardo López como su autor, algo que ya sugirió Gállego y ratificó José Luis Díez. Bernardo López Piquer (València, 1799 - Madrid, 1874) era hijo de Vicente López y su seguidor más importante. Como su padre, se vinculó estrechamente con la corte, y llegó a ser nombrado profesor de pintura de Isabel II y primer pintor de cámara. Y como él, también se especializó en la pintura de retratos.

Se trata de la tipología de retrato de Isabel II más elaborada que creó Vicente López, quien en composiciones como esta revela lo mucho que aprendió de la tradición tardobarroca. La joven reina aparece rodeada de un recargado contexto retórico, que no deja lugar a dudas sobre su rango. Se encuentra sentada en el trono, cuyo respaldo está enmarcado por dos fasces y contiene una representación de la Monarquía, con espada y cuerno de la Abundancia. Junto al trono hay un

gran cortinón y una columna, elementos ambos cuantiosos en los retratos de aparato, pero con una significación concreta cuando se trata de retratos reales, pues aluden al poder. La reina viste un rico traje bordado, lleva una vistosa diadema en la cabeza, tiene junto a sí el manto de armiño alusivo a su condición regia y ostenta las bandas de la cruces de Isabel la Católica y de María Luisa. Con su mano derecha sostiene el cetro, que culmina en una bola de cristal de roca y es exactamente el mismo que en la actualidad se sigue utilizando. La mano izquierda apoya en la rica corona de oro, que a su vez descansa sobre un cojín encarnado. Otro cojín de ese mismo color, aunque de mayores dimensiones, le sirve para apoyar sus pies. A su derecha, junto al trono, se representa un león con una pata sobre una bola del mundo, un tema con una amplia tradición en el retrato real español y que en este caso probablemente encierra una alusión a los leones del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid.

A pesar de la gran densidad de alusiones iconográficas en este retrato, todas ellas resultaban fácilmente legibles, pues formaban parte de la retórica de la imagen real española desde hacía varios siglos. Vicente López, sin renunciar a los símbolos del poder real, modera el tono en estas composiciones, pues busca transmitir una imagen relajada de la reina, que parece cómodamente asentada sobre su trono.

EXP.: «Bernardo López Piquer», Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1846); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Siglo y medio de ahorro en España», Sala de Exposiciones de la Confederación Española de Cajas de Ahorros (Madrid, 2003).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX en Banco de España», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; José Luis Díez, *Vicente López*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

J. P.

Isabel II

(Copia de Vicente López)

c. 1843

Óleo sobre lienzo,
198 x 131 cm

Cat. P_369

Adquirida en 1971

Observaciones: se pensó que podría ser obra de José Gutiérrez de la Vega. Existen otros lienzos con la misma composición en los Reales Alcázares de Sevilla (depósito del Ayuntamiento de Sevilla) y Huelva, así como un dibujo preparatorio de la mano de Vicente López. Existe otro ejemplar en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.



FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (Atribuido)

(Roma, 1815 - Madrid, 1894)

EN 1850 Federico de Madrazo realizó un retrato de Isabel II destinado a la embajada de España ante la Santa Sede. Se trata del último de los retratos que hizo el pintor a la reina, y el de mayor calidad y más ambición compositiva. Isabel tenía por entonces veinte años, y posó de pie, con un vistosísimo vestido azul, muy enjoyada, y en un entorno palaciego repleto de referencias a su rango: una gran columna en la parte izquierda, una mesa sobre la que apoyan cetro y corona sobre un cojín, y una escultura femenina que parece enmarcar la embocadura de una puerta. Llama la atención no tanto la presencia de estos elementos como su escala y el papel que juegan para crear una composición densa y monumental.

El cuadro se envió a Roma en 1852 y su autor cobró 20000 reales por el mismo, una cifra considerable que da fe de la importancia del encargo. De hecho, esta obra sirvió como base para un elevado número de piezas. El propio autor reseñó, en la relación que hizo de sus propias obras, hasta seis versiones de este retrato, que se difundió también a través de copias realizadas por otros artistas, pues por su calidad y su puesta en escena se convirtió en una de las imágenes de la reina más apreciadas.

Entre esas obras derivativas figura la del Banco de España, que Julián Gállego consideraba autógrafa de Federico de Madrazo y, más recientemente, José Luis Díez clasifica entre las copias, lo que responde a su mayor debilidad de factura. Otra de las razones para esta última clasificación es que el Banco Español de San Fernando no figura entre los destinatarios de los retratos incluidos en la relación hecha por Madrazo.

Se trata de una adaptación del original, que ha sido sometido a un proceso de simplificación tanto desde el punto de vista compositivo como estilístico. La reina no está representada de cuerpo entero, sino de tres cuartos, y el complejo contexto que la rodea ha sido reducido a la mesa con el cojín encarnado sobre el que apoyan la corona y el cetro, cuya descripción, por lo demás, no está guiada por la voluntad de precisión y por el alarde detallista del cuadro de Roma. Pero a cambio de esa reducción

general de elementos, en la pintura del Banco de España se advierte el escudo de la reina en la parte frontal del tapete que cubre la mesa.

Muchos de los elementos que distinguen al cuadro del Banco respecto del de la embajada se encuentran también en un retrato de la reina firmado por Madrazo en 1849 (Museo del Romanticismo, Madrid). Es también de tres cuartos y el fondo está simplificado, aunque se mantiene la referencia a la columna. La principal diferencia es que en el retrato del Museo del Romanticismo la reina apoya su mano izquierda sobre la mesa y no sostiene un guante con la derecha, mientras que en los otros dos retratos dobla el brazo izquierdo y mantiene la mano a la altura del vientre.

La obra del Banco de España parece una síntesis de ambos desde el punto de vista compositivo, aunque denota un interés menor por la precisión descriptiva. Se aprecia, por ejemplo, en la indefinición de la pieza que tiene en la muñeca izquierda, en los objetos sobre la mesa o en el motivo decorativo de la pared del fondo: una cenefa dorada cuya función y forma quedan un poco desdibujadas, mientras que en el cuadro de 1849 adquiere la precisión típica de un pintor tan amigo de la exactitud como Federico de Madrazo.

Probablemente se trata, como señaló Gállego, de uno de los retratos de la reina que figuran en un inventario del Banco Español de San Fernando realizado el 1 de enero de 1851.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Sagasta y el liberalismo progresista en España», Sala Amós (Logroño, 2002); «Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II», Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 2004); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Carlos Reyera, *Madrazo*. Colección *Los genios de la pintura española*, n.º 21. Madrid: Sarpe, 1988; José Luis Díez, *Federico de Madrazo*. Madrid: Museo del Prado, 1994; José Luis Díez, *La pintura isabelina. Arte y política*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

J. P.

Isabel II

c. 1850

Óleo sobre lienzo,
143 x 100 cm

Cat. P_55

Adquirida probablemente
hacia 1850 por el Banco
Español de San Fernando





BENITO SORIANO MURILLO

(Palma, 1827 - Madrid, 1891)

<

Isabel II

1864

Óleo sobre lienzo,
224 x 163 cm

Cat. P_140

Encargo al autor en 1864

POR ESTE retrato de cuerpo entero de Isabel II el Banco de España, que lo encargó, pagó la suma considerable 20 000 reales (según el recibo firmado por el pintor el 29 de febrero de 1864 conservado en el Archivo Histórico del Banco) a Benito Soriano. Se trata de un pintor de muy buena calidad, capaz de ejecutar un cuadro tan de aparato como este sin olvidar los valores pictóricos, aunque sin alcanzar la maestría, audacia y frescura de su contemporáneo Federico de Madrazo.

La reina, aunque no cuenta mucho más de treinta años, tiene un aspecto de plena madurez. Viste un suntuoso vestido blanco hueso, bordado en oro, con castillos y leones heráldicos, corona y cetro. Más que una mujer, es una suerte de personificación del poder, en un tipo de composición más propia del Antiguo Régimen o de los retratos imperiales de Napoleón realizados

por Jean-Auguste-Dominique Ingres que del nuevo orden monárquico, en apariencia liberal, instaurado en España. Ese poder representado en la obra de manera hierática y cargado de pompa regia sería no obstante efímero: cuatro años después de ser pintado ese autoritario retrato, la reina sería despojada de esas insignias reales y obligada a exiliarse a Francia. Al tiempo que realizaba a este retrato, Soriano Murillo ejecutó el del rey consorte, Francisco de Asís, con destino a la Custodia de Tierra Santa.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

CARLOS LUIS DE RIBERA Y FIEVE

(Roma, 1815 - Madrid, 1891)

Amadeo I de Saboya

1871

Óleo sobre lienzo,
223 x 143 cm

Cat. P_139

Fdo.: «C.L. RIBERA // 1871»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]Etiqueta con la inscripción
«LA CONTINENTALE MENKES»

Encargo al autor en 1871

AMADEO I de Saboya nació en Turín el 30 de mayo de 1845. Era hijo de Víctor Manuel II y de María Adelaida de Austria. En 1867 se casó con una dama de la aristocracia turinesa, Maria Victoria dal Pozzo della Cisterna, con quien tuvo un primer hijo, el duque de Apulia, en 1869. El gobierno provisional, que sucedió interinamente a Isabel II en el trono de España, le ofreció la Corona y, con el nombre de Amadeo I, entró en Madrid a comienzos de enero de 1871; a su llegada, su primera toma de contacto con su nuevo reino fue la visita al cadáver del recién asesinado general Prim, según se recoge en el cuadro de Antonio Gisbert muy reproducido en estampas de la época.

El Banco de España encargó su retrato al pintor Carlos Luis de Ribera (1815-1891). Según se deduce de la factura por valor de 20 000 reales de vellón, Ribera había concluido el cuadro el 30 de junio de dicho año. Por su parte, la Fábrica de Espejos A. Sion e Hijo cobró 800 reales por el marco dorado, en fecha 5 de julio. El consejo de gobierno del Banco aprueba este gasto total de 2 080 escudos (es decir 20 800 reales) en sesión de 10 de julio siguiente. El cuadro sin duda valía ese pago: es un soberbio retrato de cuerpo entero en el que se lucen la gallardía y elegancia naturales del joven soberano de veintiséis años, vestido

con gran uniforme de montar ante el solio de San Fernando, bosquejado en tonos rojizos. Es sin duda muy representativo de la necesidad de las instituciones españolas de dotarse de imágenes que convirtieran en imagen familiar y reconocible la efigie de un rey foráneo y poco aceptado entre la población española. Pese a su aspecto, a la vez decidido y reflexivo, y a los intentos de ganarse el beneplácito de su pueblo de adopción, Amadeo I se vio obligado a abdicar dos años después de su llegada al trono. Tras la muerte de su virtuosa esposa contrajo segundas nupcias con la princesa Leticia Bonaparte, hija de Jerónimo Napoleón. Falleció en 1890 en Turín.

EXP.: «Carlos Luis Ribera», Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1871); «Toisón de Oro, 500 años de Arte e Historia», Groeningemuseum (Brujas, Bélgica, 1962); «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Sagasta y el liberalismo progresista en España», Sala Amós Salvador (Logroño, 2003).

BIBL.: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los retratos de los reyes de España*. Barcelona: Ediciones Omega, 1948; Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles*. Madrid: Librería Gaudí, 1975; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Pilar Miguel Egea, *Carlos Luis de Ribera. Pintor romántico madrileño*. Madrid: Fundación Vega-Inclán, Patronato Nacional de Museos, 1983; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.



Alfonso XII

1875

Óleo sobre lienzo,
224 x 145,5 cm

Cat. P_142

Etiqueta con la inscripción
«Alfonso XII»

Encargo al autor en 1875

EL APELLIDO Domínguez, que figuraba en su día en una etiqueta pegada al dorso de este cuadro, ha sido quizá la causa de que no se vieran claramente las semejanzas de color, composición e incluso tamaño con el retrato de Amadeo I debido también a Carlos Luis de Ribera, semejanzas que sin embargo resultan patentes. Actualmente ya no cabe duda en esta atribución, al haber sido descubierta la factura de 20 000 reales de vellón (el mismo precio que el cuadro de Amadeo de pocos años antes) que presenta dicho pintor al Banco de España el 29 de marzo de 1875. Nacido el 28 de noviembre de 1857, el joven Alfonso todavía no había cumplido los veinte años cuando fue proclamado, en Sagunto, rey de España el 29 de diciembre de 1874, con su entrada triunfal en la Villa y Corte en el mes de enero siguiente. Como en el caso de su antecesor, el Banco encargó su retrato a Carlos Luis de Ribera.

Para retratar a Alfonso XII, Ribera sigue un esquema casi idéntico al empleado con Amadeo I, incluso en la gama de color, basculante entre ocres,

rojos y amarillos, y en la decisión de retratarlo en uniforme de montar. Solo se diferencia el retrato del hijo de Isabel II en el fondo, más abocetado, y en el aspecto menos gallardo, más indeciso y amable del monarca, a quien unos retoques han corregido lo ajustado del calzón de montar. Alfonso XII contrajo matrimonio en 1878 con su prima María de las Mercedes de Orleans y Borbón, que murió a los cinco meses de la boda; y, en segundas nupcias, con María Cristina de Habsburgo Lorena, el 29 de noviembre de 1879. Murió el 25 de noviembre de 1885.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Cánovas y la Restauración», Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1998).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Cánovas y la Restauración*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1998.

J. G. y M. J. A.



JOSÉ MARÍA ROMERO Y LÓPEZ

(Sevilla, 1815-c. 1893)

Alfonso XII

c. 1876

Óleo sobre lienzo,
131 x 100 cm

Cat. P_364

Fdo.: «J. M^o Romero»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1876

EN ESTA obra, debida al pintor académico sevillano José María Romero, especializado en retratos y pintura de historia, el joven monarca Alfonso XII aparece de media figura, vestido con uniforme de capitán general, sosteniendo con la mano derecha el ros y la izquierda apoyada en la empuñadora del espadín. Este atuendo ofreció la oportunidad a Romero de lucir sus extraordinarias dotes de retratista y, pese a todo el aparato necesario en un retrato oficial, otorgar a la figura una actitud sosegada y de exquisita elegancia, rasgos que son característicos de las obras del pintor sevillano, particularmente la de los retratos infantiles, género en el que destacó muy especialmente. La forma en la que describe a sus personajes en un primer término contrasta con la solemne arquitectura que le sirve de fondo, que queda casi esfumada en la penumbra. El artista representó a Alfonso XII en otras ocasiones: en dos retratos colectivos que recogen las ceremonias celebradas con motivo de la visita de entonces príncipe a Sevilla en 1867 (Ayuntamiento de Sevilla y Reales Alcázares), en los que describe puntualmente a todas las autoridades y al séquito en el interior de la catedral y en la plaza Nueva.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)



MANUEL YUS Y COLAS

(Nuévalos, Zaragoza, 1846-1905)

María Cristina de
Habsburgo-Lorena
con Alfonso XIII

1887

Óleo sobre lienzo,
251 x 161 cm

Cat. P_125

Fdo.: «M. Yus // 1887»
[Ángulo inferior
izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1887

EL 25 de noviembre de 1885 murió, prematuramente, el rey Alfonso XII. Unos meses después nació su único hijo, Alfonso XIII, que no empezó a gobernar hasta 1902. Hasta entonces asumió la regencia su madre, María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929), de origen austriaco, que tuvo que gobernar en una época muy delicada de la historia de España, en la que se perdieron las últimas colonias americanas y se produjo una profunda crisis de la conciencia nacional. En lo que se refiere al Banco de España, en ese tiempo se culminaron las obras de su sede principal, que se habían iniciado en 1884.

El retrato de Manuel Yus está firmado poco después de que María Cristina asumiera la regencia y debe su origen a la necesidad que secularmente ha tenido la institución de poseer retratos de los sucesivos jefes de Estado, que jugarían un importante papel representativo en la decoración de sus dependencias más importantes. Se trata de una obra muy correcta de ejecución, que recoge fórmulas de moda en el retrato áulico internacional, y que presenta un contenido interesante: vemos en primer término a la reina regente, vestida de negro en atención al luto que por entonces llevaba, sosteniendo entre sus brazos al rey niño, que viste de blanco y lleva en la mano derecha una rama de olivo. El olivo secularmente ha sido utilizado para aludir a la paz y a la prosperidad, y se trata de una referencia oportuna si tenemos en cuenta que hacía solo once años que habían finalizado las cruentas guerras carlistas.

El niño está de pie sobre una mesa de piedras duras en la que aparece un cojín encarnado sobre el cual descansan el cetro y la corona, que aluden a su condición real. La base de la mesa son los famosos leones que llegaron por mediación de Velázquez y que están revestidos también de un simbolismo relacionado con la monarquía hispánica. Cubre el

suelo de la sala una rica alfombra y al fondo se ve un gran espejo sobre una chimenea.

A cualquiera interesado por la historia de la pintura española, el cuadro le evocará imágenes creadas dos siglos antes y vinculadas también a una reina regente y a su hijo menor de edad. Se trata de los retratos de Mariana de Austria y Carlos II, pintados por Carreño, de los que se conservan varios ejemplares distintos.

A diferencia de este, en ellos no aparecen madre e hijo, sino que se conciben de manera independiente. Pero comparten tantas cosas en común que se hace difícil pensar en la posibilidad de que Yus no los hubiera tenido en cuenta a la hora de plantear su composición. Entre esas similitudes, aparte de que sus modelos sean respectivamente reina regente y rey en minoría de edad, figura el espacio. Carreño situó a sus personajes en el Salón de los Espejos del Alcázar, llamado así por los grandes espejos que contenía, que le sirvieron para reflejar en ellos el espacio de la sala y crear un efecto de profundidad. Lo mismo hace Yus con el espejo del fondo, a través del cual atisbamos la articulación del techo del salón o la forma de la araña que lo ilumina. Otra coincidencia todavía más significativa es la mesa de piedras duras con el león, que es muy similar al que sostiene la consola que aparece en el cuadro de Carreño. Con ello, Yus creó una fórmula que le permitía enlazar directamente con la tradición del retrato cortesano español.

EXP.: «Madrid 1898», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1998); «Sagasta y el liberalismo español», Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (Madrid, 2001).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XX», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Catálogo de pintura del siglo XX», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.



JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

(Sevilla, 1844 - Madrid, 1921)

Alfonso XIII

1902

Óleo sobre lienzo,
236 x 151 cm

Cat. P_224

Fdo.: «Para el Banco de España pintó este //
retrato // José Villegas // Madrid, 1902»
[Anverso, en el pliego blanco que tiene
el rey en la mano]

Encargo al autor en 1902

JOSÉ Villegas era director del Museo del Prado desde 1901, nombramiento que provocó su regreso a Madrid desde Roma. Al poco de llegar a España recibió el encargo de este retrato del joven Alfonso XIII que, nacido en 1886, tenía a la sazón dieciséis años justos, edad en la que fue proclamado mayor de edad y rey de España, con el cese automático de la tutela de su madre, la reina regente María Cristina. Con destino en el Salón de Juntas Generales del nuevo edificio del Banco de España, la institución contrató a José Villegas y Cordero, a quien remitió la siguiente misiva, conservada en copia en el Archivo Histórico del Banco de España:

Deseoso este Banco de poseer un retrato de S. M. el rey de cuerpo entero y tamaño natural para el estrado del salón de Juntas Generales pena que se digne usted aceptar el encargo de pintarlo teniendo en cuenta que habrá de estar terminado para enero de 1903 y que las dimensiones del lienzo que ocupa ahora el lugar de que se trata son aproximadamente de 2,25 x 1,50 m. Por mi parte recordando sus atenciones me atrevería a rogarle a usted que no desatendiera esta súplica, aunque para acceder a ella hayan de sufrir alguna espera otras obras de su maravilloso pincel.

Gran colorista, Villegas lo pintó con el traje de la coronación, blanco y oro bajo el manto de un celeste esplendoroso, que lo distingue como gran maestro de la orden de Carlos III. Resulta significativo compararlo con los retratos inmediatamente anteriores, como los de Isabel II por Soriano Murillo y Alfonso XII por Carlos Luis de Ribera. La extraordinaria modernidad de Villegas se delata en numerosos

aspectos: desde el relieve empastado de las insignias que cuelgan del cuello del monarca y el tratamiento abocetado de los brocados del manto hasta el ambiente general de dinamismo que aporta tanto el gesto del rey como la disposición de elementos como el cojín que descansa en el suelo. La obra, a pesar de los intentos de Villegas por ocultarla al oscurecer el fondo, delata aún ciertas dudas de composición y arrepentimientos, como muestra un relieve de pilastras aún perceptible en la zona inferior derecha del lienzo. Tal decisión es destacable en su intento por fijar la atención sobre la figura juvenil y a la vez regia en detrimento de la habitual retórica decorativa y algo más envarada que solía rodear los retratos protocolarios.

Alfonso XIII había de reinar hasta el 12 de abril de 1931, año en el cual, en vista de la mayoría republicana obtenida en las elecciones municipales celebradas en toda España, abandonó el trono y el país, para fallecer en Roma el 28 de febrero de 1941.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Virtuti et Merito. La Real y Distinguida Orden Española de Carlos III», Museo de la Real Casa de la Moneda (Madrid, 2016); «De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España», Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Yolanda Romero e Isabel Tejeda, *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*. Madrid y Rabat: AECID y FMN, 2017.

J. G., M. J. A. y C. M.



ASTERIO MAÑANÓS

(Palencia, 1861 - Madrid, 1935)

EL 31 de mayo de 1906, cuando tenía exactamente veinte años, Alfonso XIII contrajo matrimonio con Victoria Eugenia de Battenberg, nieta de la reina Victoria de Inglaterra. Nueve años después, cuando ya habían nacido sus cinco hijos, la regia pareja visitó el edificio del Banco de España, cuya primera piedra había colocado Alfonso XII en julio de 1884 y cuya inauguración, en 1891, fue presidida por la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena en nombre de su hijo. Las autoridades bancarias quisieron que quedara constancia, no solo documental, sino también artística, de esta visita oficial, efectuada en 28 de mayo de 1915. Para «inmortalizarla» se encargó al pintor Asterio Mañanós, nacido en Palencia en 1861 y vinculado más adelante al ámbito oficial como conservador del patrimonio artístico del Senado. La obra resultante tiene el valor de representar una escena de alto nivel institucional situándola a medio camino entre el cuadro de historia y la crónica periodística cargada de anécdotas.

El cuadro, de valor documental más que estético, representa la Sala de Juntas en su aspecto primitivo, antes de la reforma que en los años treinta del siglo XX redujo su tamaño y ocultó bajo una gran bóveda de cañón los relieves en estuco visibles en la zona superior del lienzo.

El espacio está presidido por el retrato juvenil de Alfonso XIII realizado por José Villegas y Cordero en 1902, perteneciente también a la Colección Banco de España. Entre los asistentes, además de la real pareja, figuran la reina María Cristina, quien fuera regente hasta la mayoría de edad del rey, la duquesa de San Carlos, la condesa de Mirasol, los marqueses de la Torrecilla y de Castel Rodrigo, el jefe del Gabinete, Eduardo Dato, y su ministro de Hacienda, el conde de Bugallal, el gobernador del Banco, Lorenzo Domínguez Pascual, los subgobernadores Belda y García Escudero y otros altos funcionarios. Según el recibo que obra en la Secretaría del Banco, el pago por esta obra fue de 10 000 pesetas, en dos entregas de tres y siete mil (5 de julio de 1916). La visita real, además de en esta escena, está ampliamente recogida en diversas fotografías.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Asterio Mañanos: 1861-1935», Sala Caja de Ahorros y Monte de Piedad (Palencia, 1988).

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Arturo Caballero, *Casado del Alisal y los pintores palentinos del siglo XIX*. Palencia: Diputación Provincial, 1986; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.



Visita al Banco de España
de los reyes Alfonso XIII
y Victoria Eugenia
el 28 de mayo de 1915

1916

Óleo sobre lienzo,
144 x 215 cm

Cat. P_60

Fdo.: «Mañanós // Madrid, junio 1916»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Encargo al autor en 1915



1. S. M. el Rey Don Alfonso XIII.
2. S. M. la Reina Doña Victoria Eugenia.
3. S. M. la Reina María Cristina.
4. Excma. Sra. Duquesa de San Carlos.
5. Excma. Sra. Condesa de Mirasol.
6. Excmo. Sr. Marqués de la Torrecilla.
7. Excmo. Sr. Marqués de Castel-Rodrigo.
8. Excmo. Sr. D. Eduardo Dato.
9. Excmo. Sr. Conde de Bugallal.
10. Excmo. Sr. D. Lorenzo Domínguez Pascual. *Gobernador*.
11. Excmo. Sr. D. Pío García Escudero. *Subgobernador 1º*.
12. Excmo. Sr. D. Francisco Belda. *Subgobernador 2º*.
13. Excmo. Sr. D. José Suárez Guanes. *Consejero*.
14. Excmo. Sr. D. Rafael Reig. *Consejero*.
15. Excmo. Sr. D. José de Santos y Fernández Laza. *Consejero*.
16. Sr. D. Urbano J. Peña y Chávarri. *Consejero*.
17. Excmo. Sr. D. Manuel Francisco Martínez. *Consejero*.
18. Excmo. Sr. D. Valentín de Céspedes. *Consejero*.
19. Sr. D. Francisco Gutiérrez y Martínez. *Consejero*.
20. Sr. D. Eleuterio Adranos. *Consejero*.
21. Sr. D. Manuel Marañón. *Consejero*.
22. Excmo. Sr. Conde de Torreánaz. *Consejero*.
23. Excmo. Sr. D. Luis de Urquijo. *Consejero*.
24. Excmo. Sr. D. Guillermo B. Rolland. *Consejero*.
25. Ilmo. Sr. D. Juan Maisonnave. *Consejero*.
26. Sr. D. José González Pintado. *Consejero*.
27. Excmo. Sr. Conde de Vilches. *Consejero*.
28. Ilmo. Sr. D. Gabriel Miranda. *Secretario General*.
29. Ilmo. Sr. D. José M^o. Jiménez. *Director de Sucursales*.
30. Sr. D. Adolfo Castaño. *Interventor*.
31. Sr. D. Javier Mateos Montalvo. *Jefe de Operaciones*.
32. Sr. D. Luis Clemente Fabiani. *Cajero de Metálico*.
33. Sr. D. Carlos de Adaro. *Cajero de Valores*.
34. Sr. D. Antonio Berben. *Asesor Jefe*.
35. Sr. D. Orestes Blanco Recio. *Vicesecretario*.
36. Sr. D. Pablo Pardo. *Conservador*.

CARMEN LAFFÓN

(Sevilla, 1934)

>

Juan Carlos I

1987

Óleo sobre lienzo,
221 x 171,5 cm

Cat. P_359

Fdo.: «Carmen Laffón
1985-87»
[Ángulo superior
izquierdo, reverso]

Encargo a la autora en 1983

EXP: «Pasajes: actualidad del
arte español», Pabellón de
España, Exposición Universal
de Sevilla (1992).BIBL.: VV. AA., *Pasajes: actualidad
del arte español*. Barcelona: Electa
España, 1992.

>

Sofía de Grecia

1988

Óleo y lápiz sobre lienzo,
221 x 171 cm

Cat. P_360

Fdo.: «Carmen Laffón»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]; «LAFFON»
[Reverso, bastidor]

Encargo a la autora en 1983

EXP: «Pasajes: actualidad del
arte español», Pabellón de
España, Exposición Universal
de Sevilla (1992).BIBL.: VV. AA., *Pasajes: actualidad
del arte español*. Barcelona: Electa
España, 1992.

ESTOS DOS óleos, que hacen pareja, representan a los reyes de España Juan Carlos I (Roma, 1938) y Sofía de Grecia (Atenas, 1938) y fueron encargados a Carmen Laffón en 1983. El rey Juan Carlos I es hijo de don Juan de Borbón, conde de Barcelona, y nieto de Alfonso XIII; la reina Sofía es hija del rey de Pablo I de Grecia. Contrajeron matrimonio en Atenas en 1962, trasladándose a vivir a Madrid de inmediato. Juan Carlos ascendió al trono el 22 de noviembre de 1975, abdicando en su hijo Felipe VI el 18 de junio de 2014.

La luz es una seña identificadora en la pintura de Carmen Laffón, que parece emanar en muchas ocasiones directamente de los modelos. Esto se pone en evidencia en el retrato de Sofía de Grecia. La pincelada deshecha, aunque no cierra las formas, se nota firmemente asentada en el dibujo, permitiendo, de hecho, ese espléndido uso de la luz: vestida de largo y sentada en lo que parece un porche con cristalera conectado a un jardín, la reina se funde con el contexto gracias a la concepción de una atmósfera idéntica en toda la obra. Sin embargo, la representación del entorno cotidiano, con escasos elementos y poco dibujado, simplemente intuido, centra la importancia de la imagen en la reina, mucho más resuelta. Sofía de Grecia aparece serena, ajena a las posturas enfáticas de los retratos de autoridad del pasado: de hecho, solo se entrevé el lazo de la orden de María Luisa entre las joyas que porta.

Se ha citado en alguna ocasión la influencia de otro sevillano en la obra de Carmen Laffón, la de Diego Velázquez, influjo que se aprecia especialmente en el retrato de Juan Carlos I. Son los fondos grisáceos, carentes de boato y de elementos decorativos añadidos los que conectan esta pintura con los retratos velazqueños de Felipe IV. El rey se presenta vestido de capitán general y ornado únicamente con el Toisón de Oro. Sentado frente a su escritorio en un momento de descanso, el soberano mira hacia un punto que se encuentra fuera del cuadro y que coincide con la mirada de la reina, en una exposición en pareja de estos retratos. Ambos retratados se colocan de forma simétrica, casi de perfil, si bien en su encuentro se producen contrastes basados en el diferente empleo de las tonalidades —claras para la figura de la reina, y más oscuras para las del soberano—. Como hemos indicado, Carmen Laffón rompía con algunas de las proporciones habituales de este tipo de retratos eligiendo un formato que tiende a cuadrado, proporcionando mucho aire y escenario a las dos efigies; al tiempo, la pintora sevillana prescinde de las fórmulas envaradas y normalmente cargadas de símbolos regios de los retratos de la realeza.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

I. T.





LA COLECCIÓN DE PINTURA

Javier Portús

Aunque el patrimonio histórico que custodia el Banco de España es de gran riqueza y variedad, la sección sobre la que se ha centrado es la pintura, cuya importancia radica no solo en su número, sino también en la calidad de muchas de las obras, así como en el puesto cimero que ocupan algunos de sus autores en la historia de la pintura española, incluso occidental. Entre el más del centenar de piezas realizadas en este medio artístico antes de 1900, las hay de Juan van der Hamen, Vicente Giner, Juan Valdés Leal, Luis Paret, Mariano Salvador Maella, Francisco de Goya, Vicente López, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Federico de Madrazo, Eugenio Lucas, Mariano Fortuny o Alejandro Ferrant. Es decir, están representados maestros importantes activos desde principios del siglo XVII hasta finales del XIX, varios de ellos con obras notables por su calidad o singulares por su tema.

¹ Un análisis general de la historia de esta colección, en José María Viñuela, «Génesis y desarrollo de la colección de pinturas del Banco de España», en *Goya. His Time and the Bank of San Carlos* (cat. exp.). Washington: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998, págs. 15-17.

La procedencia de estas obras es muy variada¹. Algunas piezas fueron encargadas por la institución, mientras que otras llegaron a través de compras, operaciones bancarias, etcétera. En torno a una veintena de pinturas forman el primer núcleo histórico, compuesto por los cuadros encargados por el Banco de San Carlos, el de San Fernando, el de Isabel II y el nuevo Banco Español de San Fernando. Excepto unas cuantas obras de carácter devocional, las demás son retratos de los reyes o de los primeros directores. A partir de 1881 se formó de manera sistemática una galería de retratos de los gobernadores, que constituye el segundo gran conjunto de la colección de pintura. El tercer grupo, que es el más numeroso, está formado por las obras que han ingresado de manera aleatoria, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX. En algunos casos, la presencia de esas nuevas pinturas se debe al deseo de reforzar los núcleos anteriores, como ocurre con los retratos de Goya que se han comprado en las últimas décadas.

Esa misma variedad ha concluido en una colección que, si bien en algún momento resulta un tanto asistemática, en otras ha adquirido una notable coherencia. Así, es posible aislar un grupo de pinturas que representan a personajes importantes de la historia de la institución. En algunas ocasiones son monarcas españoles de los últimos dos siglos y en otras, gobernadores o altos representantes del Banco actual y sus predecesores. Aunque muchas de estas piezas han llegado de manera tardía y a veces casual, entre todas forman una notable galería iconográfica por la que desfila buena parte de los protagonistas del mundo financiero español de los dos últimos siglos, que apenas tiene parangón en otras entidades españolas². Son obras con una función muy específica dentro de la colección del Banco, que permiten seguir puntualmente la evolución del retrato oficial español durante ese período. Por todo ello se les dedica un capítulo aparte en este libro.

En estas primeras páginas dedicadas al patrimonio del Banco haremos un repaso cronológico general a la colección de pintura, un tema que hace unos años fue objeto de una cuidada monografía escrita por Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, quienes demostraron el gran valor de este conjunto pictórico³. En este recorrido nos detendremos fundamentalmente en las obras de mayor calidad, que sirven para otorgar a la colección una personalidad única y definida en relación con otras entidades bancarias nacionales y extranjeras. Incluiremos alusiones rápidas a los retratos más importantes, cuya iconografía será objeto de un capítulo específico.

LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Como es habitual en una institución de orígenes no excesivamente antiguos, predominan las obras de arte moderno sobre las antiguas, en una relación inversamente proporcional a la edad de las piezas.

Por todo esto, no abundan las pinturas anteriores a la fundación del Banco de San Carlos. Entre las más antiguas figura *Cristo ante Pilatos*, una tabla que, a juzgar por los restos de tracería gótica que conserva, perteneció a un retablo. Es una obra muy probablemente catalana del siglo XV, que se puede relacionar con el estilo de Jaume Huguet, aunque sin la complejidad descriptiva o la depurada individualización expresiva que caracteriza las mejores obras de este pintor. Al igual que en sus pinturas y en las de su área de influencia, aparece el característico nimbo dorado construido mediante círculos concéntricos; también encontramos un típico apolotonamiento de figuras y una atmósfera general (formas, ambientación arquitectónica, etcétera) que debe mucho más a la mezcla de fórmulas italianas con flamencas.

En otro ámbito, entonces bastante alejado, se sitúa otra tabla en la que están pintadas dos figuras femeninas que parecen conversar entre sí y que, sin duda, son también espectadoras de algún episodio perteneciente a la historia sagrada. Se trata de un fragmento de una composición mayor, probablemente —como se ha apuntado— de una *Presentación de la Virgen en el templo*. Su estilo se ha relacionado con el de Pedro Berruguete, figura capital en la introducción de las formas renacentistas en la pintura castellana a finales del siglo XV y principios del XVI. La cuidada perspectiva de la

² No faltan, sin embargo, colecciones similares como la galería de retratos de ministros del Ministerio de Hacienda (Josefina Buades, *El edificio del Ministerio de Economía y Hacienda y su tesoro artístico*. Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda, 1988) o la galería de retratos de rectores de la Universidad de Barcelona (Santiago Alcolea, *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1979).

³ Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*, José María Viñuela (ed.). Madrid: Banco de España, 1988. Este libro, del que proceden muchos de los datos del presente capítulo, tiene como precedente inmediato *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982* (cat. exp.). Madrid: Banco de España, 1982, con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego en lo que se refiere a pintura.

⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*, op. cit., pág. 69.

parte superior de la composición, o incluso los tipos humanos, la construcción de los volúmenes o la hermosa retórica gestual de las manos pertenecen muy claramente al universo formal del artista palentino; si bien la discreta calidad general hace que no haya que pensar en una producción autógrafa de este sino, más bien, en una obra realizada por su taller o por alguno de sus seguidores⁴. En cualquier caso, esta obra nos introduce en el mundo a la vez elegante, delicado y colorista de la pintura de finales del siglo XV.

Esos mismos rasgos perviven en muchos pintores de la centuria siguiente, de la que el Banco posee varias obras destacadas. Una de ellas es el *Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos*. El portal de Belén, que ocupa la tabla central, es en realidad un edificio en ruinas con una gran presencia de los órdenes arquitectónicos clásicos y de motivos decorativos extraídos del repertorio formal del Renacimiento italiano, especialmente los grutescos que adornan una pilastra a la izquierda. La Virgen, rubia y con rasgos septentrionales, ofrece al Niño Jesús a la adoración de uno de los Reyes Magos, que aparece vestido lujosamente e inclina sus rodillas para besar la mano del recién nacido. Tras él se encuentra san José, que en esa época seguía teniendo una posición manifiestamente subordinada. Al fondo se ve un paisaje, con viviendas y construcciones de carácter militar. En la tabla de la derecha, otro de los reyes, de pie, espera su turno para adorar al Niño y ofrecerle una rica copa. Va vestido con lo que entonces se creía moda oriental y su rostro revela una más que discreta capacidad retratística por parte del pintor. Detrás se prolonga la arquitectura a la vez ruinoso y clásica de la escena principal. Baltasar está acompañado por un perro y, como sus compañeros, se encuentra también opulentamente vestido. El artista se detiene en la descripción de sus vestiduras, jugando con una rica variedad de texturas y colores.

El tríptico es de calidad irregular. El rostro de la Virgen, su expresión, los cabellos rubios y lacios o el pañuelo transparente que cubre su cabeza son de gran refinamiento y delicadeza, en contraste con la tosquedad del rey que adora al Niño o de san José, figura que sigue un tipo muy frecuente en el arte flamenco. Igualmente llamativa y atractiva es la precisión con que están realizados los rasgos del rostro del rey de la izquierda o el juego de líneas y colores con que está descrito Baltasar.

Esta obra se relaciona con el pintor flamenco Joos van Cleve, que probablemente viajara a Italia y a quien se documenta en Amberes entre 1511 y 1540, cultivando un estilo que se caracteriza por el recurso a modelos formales de muy variada filiación. Como era frecuente entre los maestros flamencos, en su producción abundan las repeticiones (con o sin variaciones) de una misma composición, que en muchos casos (como probablemente el que aquí nos ocupa) revelan la intervención más o menos amplia de los auxiliares de su taller. De esta obra se conocen al menos cuatro versiones más, todas las cuales presentan algunas variantes⁵.

⁵ Pérez Sánchez, op. cit., pág. 70.

También de procedencia flamenca, y relacionada con Italia, es una magnífica tabla que representa la *Virgen del lirio*. Debe su nombre a la flor que aparece en el extremo inferior junto a una mariposa. Se trata de una copia de una famosa pintura en tabla (132 x 96 cm) del artista italiano Andrea del Sarto, que se creía perdida y que en 1987 se identificó con una obra de la colección de Lord Egremont, en Petworth House (Reino Unido), firmada como «Andrea del Sarto FLS Faciebat»⁶. El original está bien documentado y de él hablan antiguos tratadistas de arte, como Giorgio Vasari o Borghini. A través del

⁶ Antonio Natali y Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*. Florencia: Cantini, 1989.

testimonio del primero sabemos que fue realizada para Alessandro Corsini. Este escritor alude a los ángeles que rodean al grupo familiar y alaba la hermosura de su colorido. Los especialistas proponen una fecha en torno a 1513. En esta pintura, Andrea del Sarto se muestra como un manierista próximo a Leonardo y a otros artistas del norte de Italia en su gusto por el *sfumato* y en las expresiones de los rostros, con las características «medias sonrisas». Pero al mismo tiempo, muestra su interés por las composiciones clásicas y ordenadas, con un eje central asentado y estable alrededor del cual gira el resto de la obra.

La composición tuvo cierto éxito, como prueba la existencia de alrededor de veinte copias, entre ellas una atribuida a Vincent Sellaer. Tanto el soporte como el análisis estilístico de la pintura del Banco de España ha llevado a afirmar su procedencia flamenca y, más concretamente, su relación con el arte de Cornelis van Cleve (c. 1520-1567)⁷, que fue uno de los principales difusores de los modelos estéticos del Renacimiento y Manierismo italianos en tierras de Flandes. En este caso la composición italiana está adaptada a una factura prieta y detallista y a un colorido brillante, propios de zonas septentrionales. Además, existen otros cambios muy significativos respecto del original, que afectan a numerosos detalles de carácter formal e iconográfico. Son tantas las variaciones que no resulta del todo inapropiado calificar esta obra de «traducción» más que «copia».

Por un lado, el «lenguaje» es distinto: en la obra de Madrid los colores son más nítidos y contrastados y las formas son más rotundas, sin la vaporosidad y el misterio del original. La Virgen está más firmemente asentada y el grupo se hace mucho más compacto. Las expresiones de los personajes también son diferentes y afectan a la relación que se establece entre ellos. Incluso el «copista» o «traductor» ha variado notablemente la actitud del Niño. En el cuadro de Sarto gira su cabeza hacia su izquierda, estableciendo un juego de miradas con los angelitos de la derecha. En la tabla del Banco de España mira exactamente hacia el lado contrario; y todo ello tiene consecuencias que van más allá del campo puramente narrativo, pues influye en la traslación de los ejes de atención de la composición.

Las modificaciones en los detalles son muy numerosas y en algún caso importantes desde el punto de vista del significado de la obra. En el cuadro del Banco de España la superficie mullida del saco o, incluso, de la tierra, son aquí gradas potentes y minerales, lo cual subraya la artificiosidad del conjunto. Faltan las cruces, partituras musicales o cartelas del original y, por supuesto, la firma. En la zona del cuadro donde estaba la firma aparece un lirio al que se aproxima una mariposa. Este insecto sustituye a la cartela en la mano del Niño, lo que constituye una especie de guiño simpático a la extendida costumbre de colocar un pajarillo en esa mano. En la cultura occidental la mariposa se ha relacionado con el alma, y en la tradición cristiana el lirio tiene connotaciones de pureza y castidad. Es en función de esas claves como, según Pérez Sánchez, ha de interpretarse la escena⁸.

Hay más diferencias entre los detalles de ambos cuadros. El angelito de la derecha, que en el cuadro de Sarto parece sostener una tabla, en el de Madrid lleva una manzana; y la Virgen no tiene sobre su cabeza una sencilla toca y un nimbo, sino que la cubre un precioso tejido que se prolonga por el pecho, lo cual contribuye a hacer más variada la obra. En esa misma dirección apunta la multicolor ala del ángel de la derecha, mucho más amplia y rica que en el original. Igualmente, el flamenco ha transformado el árbol seco

⁷ Esta atribución fue propuesta en Matías Díaz Padrón, «Una Virgen de la Humildad de Cornelis van Cleve», *Goya. Revista de Arte* (Madrid), n.º 167-168 (1982), págs. 270-273.

⁸ Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 71.

e indeterminado de su modelo en un roble cuyas hojas coadyuvan también en ese efecto general de abigarramiento que tiene su obra.

Estamos ante una pintura de alta calidad técnica, que constituye un ejemplo de la atracción de un pintor flamenco del siglo XVI por el arte contemporáneo italiano, y, al mismo tiempo, de su capacidad para alterar no solo los elementos estilísticos de la obra, sino también los iconográficos, para adaptarlos a su propio gusto y, probablemente, al de su clientela. Su estética inequívocamente flamenca la convierte en un ejemplo paradigmático de adaptación de estilos y de cómo durante la Edad Moderna europea la dialéctica original/copia ofrecía una casuística mucho más amplia que la que con frecuencia imaginamos. Dentro de este juego, además, debemos tener en cuenta la posibilidad de que el pintor no se haya inspirado directamente en el original del artista italiano, sino en alguna de las múltiples copias que se hicieron de este. Del cuadro del Banco se conocen al menos dos réplicas, una de las cuales se encuentra en el Museo de Norfolk; la otra se citaba en 1982 en el mercado artístico de Suiza⁹.

⁹ Díaz Padrón, *op. cit.*, págs. 270-273.

Se trata de una de las pinturas que durante más tiempo ha estado vinculada al Banco, pues ingresó en San Carlos durante el siglo XVIII. Se ha sugerido la posibilidad de que se trate de la misma obra a la que se refiere un asiento de 24 de marzo de 1787 en que se apuntan 7 000 reales que se pagaron a Benito Briz «en reintegro de igual cantidad que ha satisfecho a Josep Ruperto de Sierra por el Costo de un cuadro que compró el Sr. Francisco Cabarrús para el Oratorio del Banco». Ha sido un cuadro tradicionalmente muy estimado en la institución y en alguna ocasión fue atribuido a Leonardo da Vinci. De ese aprecio es prueba el que en 1847 estuviera valorado en 100 000 reales, una cifra considerablemente alta para esas fechas¹⁰.

¹⁰ Pérez Sánchez, «Pintura de los siglos XVI al XVIII...», en *Colección de pintura del Banco...*, *op. cit.*, pág. 18.

Aunque de calidad más discreta que estas pinturas, también existen en la Colección Banco de España algunos cuadros relacionados con maestros españoles del siglo XVI. Uno de ellos es una tabla que representa *La Epifanía*. A la izquierda, la Virgen, sentada sobre lo que parece un resto arquitectónico, ofrece al Niño para que sea besado por uno de los reyes, que se arrodilla ante sus pies. Tras María asoma san José en actitud pensativa. La escena se desarrolla entre ruinas clásicas, que al fondo dejan ver un paisaje de montañas y poblaciones. Por su estilo, se trata de una obra que guarda relación con el círculo de Joan de Joanes, la personalidad más fuerte del panorama pictórico levantino a mediados del siglo XVI. Las razones que invitan a establecer esa relación se basan en el estudio de los modelos humanos, del entorno arquitectónico e incluso de las referencias paisajísticas. La Virgen sigue un tipo idealizado de raíz italiana que sería adoptado rápidamente en Levante; y los rasgos de san José son muy similares a los que se suelen apreciar en obras de Joanes y su círculo, de la misma manera que el escenario arquitectónico marcadamente clásico. En muchos aspectos está bastante próximo a *La Adoración de los Magos* del Museo del Patriarca de València, que generalmente se considera obra de Joanes¹¹. El escenario arquitectónico y el entorno natural son parecidos; lo mismo ocurre con varios de los personajes, los cuales, además, llevan las mismas vestiduras. Es, por ejemplo, muy significativa, la similitud de los extraños tocados de los Magos. Sin embargo, en la tabla del Banco disminuye el nivel de calidad. La Virgen y el Niño tienen una construcción anatómica más torpe, y sus expresiones carecen del encanto y la delicadeza de la obra de València. Se trata, pues, de una obra que se realizó en el entorno de Joan de Joanes.

¹¹ Véase Fernando Benito, *Museo del Patriarca. Catálogo de pinturas*. València: F. Domenech, 1980, n.º 6; o Fernando Benito, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. València: Generalitat Valenciana, 2000, pág. 208.

También del siglo XVI y probablemente española es una tabla que representa a *Cristo atado a la columna*, que desde el punto de vista compositivo guarda estrechas relaciones con la obra de similar tema de Joan de Joanes de la parroquia de San Pedro de Alba de Tormes¹². Estilísticamente, sin embargo, difiere mucho y es posible que las semejanzas formales se deban a la utilización de un modelo común.

¹² Joan de Joanes. *Un maestro del Renacimiento* (cat. exp.). Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000, n.º 6.

EL SIGLO DEL BARROCO

En contraste con la discreta representación de la pintura española del siglo XVI en el Banco, el XVII ofrece un panorama más alentador. No son muchos los cuadros de esa época, pero varios de ellos son muy interesantes tanto por su calidad como por su significación en el contexto de la trayectoria de sus respectivos autores.

Los más tempranos son obra de Juan van der Hamen, un pintor nacido en España en 1596 y de orígenes familiares flamencos. Es una de las figuras capitales del medio artístico madrileño de la segunda y tercera década del siglo XVII, al que aportó no solo unas obras innovadoras y de gran calidad técnica, sino también una nueva actitud ante los géneros pictóricos. Dio un impulso definitivo a la pintura de naturaleza muerta; de hecho, puede considerarse el primer pintor español que se especializó en este género artístico. Fue un artista intelectual, del que queda referencia a alguna tímida actividad literaria, que cultivó la amistad de importantes escritores de su época, como Lope de Vega o, sobre todo, Alonso Pérez de Montalbán. Su hermano Lorenzo fue un conocido jurista que escribió un memorial en defensa de la nobleza de la pintura. Van der Hamen es un típico representante del medio intelectual cortesano de su tiempo, integrado con frecuencia por literatos y artistas que mantenían relaciones familiares y de amistad entre sí, que en muchos casos tenían orígenes extranjeros y que, entre todos, contribuyeron a proporcionar una gran brillantez creativa a la corte española. Formaban parte de unas incipientes clases medias urbanas, que explican la proliferación de géneros pictóricos hasta entonces inéditos o circunscritos a ámbitos aristocráticos, como el bodegón o el retrato. Esos eran precisamente los dos tipos de temas en los que se especializó Van der Hamen, y en los que alcanzó fama en vida. También cultivó otro tipo de escenas apenas frecuentadas por sus colegas españoles, como la alegoría y la fábula mitológica.

A este género pertenece *Pomona y Vertumno*, en cuya parte inferior derecha aparece un papel con la firma del artista y una fecha que tradicionalmente se ha leído como «1620»¹³, pero que últimamente se viene interpretando como «1626»¹⁴. Esta última fecha resulta convincente si comparamos este cuadro con *Ofrenda a Flora*, del Museo del Prado, firmada en 1627¹⁵. Aunque hay una pequeña diferencia de tamaño (el cuadro del Banco es algo más alto y ancho), las correspondencias entre ambos lienzos son evidentes. El tema de Vertumno y Pomona se usa habitualmente como referencia al verano, mientras que la ofrenda a Flora es el vestido mítico con que frecuentemente se encarna la alegoría de la primavera. Sin salir de la pintura española del siglo XVII, podemos encontrar otros ejemplos de parejas de cuadros en los que esta estación se representa mediante un personaje con atributos florales, mientras que lo que identifica al verano son frutas. Eso ocurre, por ejemplo, en Murillo. *La primavera* (Dulwich Picture Gallery, Londres) es una muchacha que presenta al espectador unas flores en el regazo y *El verano* (The National

¹³ Pérez Sánchez, *op. cit.*, n.º 29.

¹⁴ Véase, por ejemplo, William B. Jordan y Peter Cherry, *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid: El Viso, 1995, pág. 45; o, más recientemente, Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Doce Calles, 1999, pág. 168; o William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid* (cat. exp.), Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional, 2005, pág. 178.

¹⁵ Véase Peter Cherry, *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, págs. 109-110.

¹⁶ Véase *Niños de Murillo* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, págs. 114-116.

¹⁷ Véase Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972, pág. 237; o Emilio Orozco, *Mística, plástica y Barroco*. Madrid: Cupsa Editorial, 1977, pág. 166. La mirada de la protagonista y los rasgos realistas de su rostro así lo sugieren. Pero si ese fuera el caso, se plantearía el problema de que su supuesta pareja, Pomona, está muy lejos de ser un retrato.

¹⁸ Cherry, *Arte y naturaleza...*, op. cit., pág. 177.

¹⁹ Por ejemplo, las que cita Pérez Sánchez (n.º 29) en el mercado madrileño.

²⁰ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda (ed.). Madrid: Cátedra, 1990, pág. 512.

Gallery of Scotland, Edimburgo) es un joven con un canastillo de frutas¹⁶. Se trata de un tema directamente relacionado con el concepto de fecundidad y abundancia, en la medida en que hay una relación directa entre la flor y su consecuencia: el fruto. En este sentido, probablemente hay que interpretar el aspecto tan diferente que tienen las dos protagonistas de los cuadros de Van der Hamen, en los que se subraya su distinto estado: Flora es una doncella con el cabello suelto y largo, a la que un niño ofrece flores. Alguna vez se ha sugerido que puede ser un «retrato a lo mitológico»¹⁷. Pomona, por el contrario, es una mujer con el cabello recogido que parece entregar frutos a Vertumno, un hombre maduro. La primavera y el verano se representan también, de esta manera, como dos estados o dos edades diferentes pero consecutivas.

Aparte de estas relaciones iconográficas, existen similitudes formales. La composición es la misma, aunque invertida. En ambos casos, un personaje masculino hace ademán de arrodillarse ante una mujer que está sentada junto a una cornucopia. El fondo es vegetal, aunque con un carácter diferente: tras Flora vemos un jardín en el que hay una fuente con una estatua de Apolo; y tras Pomona lo que asoma es el bosque. Es probable que ambas obras fueran pensadas para un emplazamiento específico; de ahí las llamativas relaciones compositivas entre ambas.

Se ha especulado con la posibilidad de que sean las mismas que se citan en la llamada «Galería Mayor» del palacio madrileño de Jean de Croÿ, conde del Solre, un flamenco que jugó un papel importante en la vida diplomática de la corte durante los años veinte, que fue uno de los más destacados patronos de Van der Hamen, a quien le encargó varias pinturas. Entre ellas, se cita en el inventario de sus bienes «dos cuadros de dos diosas, una de flores y otro de frutas que tienen de caída tres varas poco más o menos y de ancho dos varas menos sesma poco más o menos»¹⁸. Las medidas coinciden aproximadamente. También coinciden los temas. Sin embargo, existen otras obras relacionadas con Van der Hamen que se ajustan a la descripción¹⁹, lo que impide asegurar esa procedencia para la obra del Banco de España.

Esta mezcla de figuras humanas y elementos vegetales debía de ser del agrado de Van der Hamen, quien también se especializó en el retrato. A una obra de similares características se refiere probablemente Lope de Vega en un soneto en el que también menciona a Flora. Se trata de una tipología que tiene su origen en Flandes, que llevaría a su máximo desarrollo Rubens.

En su cuadro del Banco de España, Van der Hamen se muestra como un magnífico descriptor de los elementos de naturaleza muerta, que utiliza para una composición compleja en la que mezcla la mitología y la alegoría. Desde el punto de vista de su conciencia artística, seguramente serían este tipo de escenas mixtas aquellas en las que se sentía más a gusto, por cuanto no le exigían solo capacidad de imitación, sino también cultura y recursos para la invención pictórica. De ahí, lo muy orgullosamente que exhibe su firma, tanto aquí como en su pareja. El bodegón se consideraba un tema menor dentro de la estricta jerarquía intelectual de los géneros pictóricos, y Van der Hamen a veces se sentía incómodo con la posibilidad de que lo encasillaran en este género, como deja entrever Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (1649): «Juan van der Hamen las (flores) hizo extremadamente, y mejor los dulces, aventajándose en esta parte a las figuras y retratos que hacía y, así, esto le dio, a su despecho, mayor nombre»²⁰.

Sin embargo, obras como esta y su pareja demuestran lo justo del juicio de Pacheco. Van der Hamen parece encontrarse más cómodo en la descripción minuciosa de flores y frutas que en la de anatomías y vestidos. En su obra del Banco de España hay un verdadero alarde de lo muy amplio que era su repertorio formal a la hora de tratar las frutas y hortalizas: calabazas, alcachofas, melones, diversos géneros de uvas, manzanas, pepinos, granadas, higos, ciruelas, cerezas, etcétera, se mezclan cuidadosamente en una composición basada en la yuxtaposición y el abigarramiento, pero en la que nada queda al azar. También aparece un cardo, que es uno de los protagonistas de la historia temprana del bodegón en España.

Esta obra sirve para situar a Van der Hamen en el contexto de la pintura española de su tiempo y para definir sus principales rasgos estilísticos. Nos describe a un pintor al tanto de las tradiciones figurativas flamencas, a las que probablemente tuvo acceso a través de las Colecciones Reales y particulares. Pero también figura un buen número de rasgos del naturalismo, que caracterizó a muchos de sus colegas españoles y que se advierten en el uso de una luz dirigida para construir formas y volúmenes, o en los rasgos marcadamente realistas con que está representado Vertumno.

Pomona y Vertumno es uno de los escasos ejemplos que nos quedan de una faceta tan interesante de la producción de Van der Hamen como es la de las escenas en las que mezcla seres humanos y motivos de naturaleza muerta, integrándolos en un contexto alegórico. En ese sentido, sirve para estudiar en un único cuadro varios de los registros expresivos del autor, y para descubrir cómo resolvía los problemas de una composición compleja. Por otra parte, esta obra constituye uno de los pocos testimonios que nos ha dejado la pintura española del Siglo de Oro de escena mitológica con trasfondo alegórico; y, además, es un cuadro muy útil para entender las distintas influencias que marcaron el arte que se producía en la corte durante la década de 1620, que en parte se movía entre sugerencias estilísticas y temáticas flamencas, un marcado gusto por el naturalismo y la pervivencia de cierto clasicismo. Esta magnífica pintura llegó a la Colección Banco de España en 1968, donada por don Juan de Zavala Lafora.

Durante el año anterior ingresaron en esta colección otras tres obras también relacionadas con Juan van der Hamen. Dos de ellas forman pareja (ambas miden 71 x 123 cm) y se titulan *Bodegón de frutas y caza* y *Bodegón de cocina*, respectivamente. El segundo conserva restos de firma, y ambos presentan un estado de conservación un tanto deficiente, producto en parte de limpiezas e intervenciones poco afortunadas. Todo ello ha alterado el estado original de los cuadros, que son objeto de debate para intentar decidir si se trata de originales del pintor madrileño o de copias de un imitador que llegó a incluir una firma²¹. Son obras, efectivamente, algo más titubeantes en su técnica y con una composición más formularia que los bodegones considerados seguros de Van der Hamen. Desde un punto de vista tipológico, se relacionan con las producciones tempranas del pintor, como delatan las viandas que cuelgan de la parte superior.

Muestra mucha más calidad el *Bodegón de frutas y dulces* (83,5 x 104,5 cm), que tras pertenecer a una colección privada de Játiva pasó a manos de Julio Cavestany, que ha sido el gran pionero en el estudio del bodegón en la pintura española.

La obra recuerda el comentario ya citado de Pacheco, quien insiste sobre todo en la capacidad del pintor de representar, mejor incluso que las frutas, los dulces, de los que

²¹ Para esta hipótesis, véase, Cherry, *Arte y naturaleza...*, op. cit., pág. 162.

²² Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1983, pág. 54; William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid* (cat. exp.). Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional, 2005, pág. 91. Lo califica como «uno de los grandes logros de Van der Hamen».

aquí se muestra una riquísima variedad. Se trata de una pintura muy probablemente realizada en 1621, pues existe una réplica firmada ese año. Su composición se corresponde muy bien con ese período relativamente temprano de la producción de su autor, en que todavía disponía sus objetos de naturaleza muerta en un solo plano horizontal²². Es una obra arquetípica de la producción del artista, y en ella juega con una paradoja esencial a la pintura de bodegones: es un género cuyo éxito se basa en la capacidad para la reproducción mimética de objetos y texturas pero en el que, al mismo tiempo, se subraya al máximo el artificio. En este caso lo hay por todas partes: la composición, con su rigurosa simetría, en la que los elementos naturales y artificiales están sometidos a un estricto orden geométrico; el protagonismo fundamental que adquieren productos ya elaborados y condimentados, como son los dulces, en forma de pastas a la derecha y de frutas confitadas a la izquierda; la luz, que está utilizada de manera abiertamente efectista para que cada uno de los objetos muestre más nítidamente su volumen y su textura; o las piezas de ajuar, que ordenan toda la composición. Incluso las frutas que aparecen sobre el lujoso frutero central se disponen según un orden nada casual y recuerdan más a una guirnalda decorativa que a otra cosa. También coadyuvan a esa sensación general de artificio los numerosos brillos que llenan la obra de pequeños destellos de luz repartidos sabiamente a lo largo de toda la superficie pictórica. Algunos de los motivos que aparecen en este cuadro se vuelven a encontrar en otras composiciones de Van der Hamen. Entre ellos, el gran frutero de vidrio verde con aplicaciones de bronce, que aparece en bodegones firmados en 1621, 1622 y 1623 y del que se ha supuesto que era propiedad del artista, que creyó oportuno hacer tantas veces uso de él porque, además de su belleza intrínseca, añadía una nota de exotismo, riqueza y artificio en sus composiciones. Igualmente, los dulces y confites son parecidos a los que aparecen en obras de esa época o posteriores, como el magnífico bodegón del Museo del Prado de 1622. Cada uno de los bodegones de la serie del frutero de vidrio y bronce difiere de los demás, aunque en todos los casos este objeto sirve para organizar la composición. Al del Banco de España, la presencia de los dulces (ausentes en los demás) sobre las copas de metal proporciona una gran rotundidad compositiva y hace que se establezca un juego muy interesante de formas y texturas variadas.

El precedente principal que tenía Van der Hamen en la pintura de bodegones en España era Juan Sánchez Cotán, quien —sobre todo mientras vivió en Toledo— dejó unas cuantas obras en las que llevó al género a unas cotas de gran calidad. De las pinturas de este artista tomó fundamentalmente el recurso de colocar ordenadamente los objetos sobre una repisa, destacándose ante un fondo oscuro mediante el uso de una luz dirigida. Con el tiempo, el madrileño variaría la fórmula al multiplicar los planos horizontales con una tendencia por el uso de objetos y viandas de naturaleza artificiosa, que contribuyen a dar variedad y riqueza a la composición.

Van der Hamen era un pintor intelectual, consciente de la nobleza de su arte y amigo de algunos de los principales protagonistas de la vida cultural de la corte. Muy probablemente todo ello repercutió en sus bodegones: en sus composiciones tan cuidadas, en las que nada está dejado al azar, no debemos ver solo el reflejo de un espíritu ordenado que busca el primor formal, sino a un artista que utiliza los objetos de uso más o menos cotidiano para mezclar la naturaleza con lo artificioso (uno de los tópicos de la cultura de la época) y demostrar sus dotes como compositor; es decir, como pintor que es capaz de ir más allá de la reproducción mimética del mundo exterior y darle un orden.



²³ Antonio Palomino, *Vidas*, N. Ayala (ed.). Madrid: Alianza, 1986, págs. 225-226.

El mismo papel que jugó Van der Hamen como propulsor principal de la pintura de bodegones en la corte en la tercera década del siglo XVII, lo interpretó Juan de Arellano en la pintura de flores en las décadas centrales del siglo. Palomino, el gran biógrafo de los pintores españoles, afirmaba que «ninguno de los españoles le excedió en la eminencia» de este tipo de pinturas²³. De su mano salieron muchas obras de este tipo; pero, además, su éxito comercial hizo que surgieran algunos seguidores e imitadores, de manera que la pintura de flores constituye la parcela más destacada de la naturaleza muerta española a finales del siglo XVII. Estos artistas fueron ocupando un terreno que hasta entonces era patrimonio casi exclusivo de italianos y, sobre todo, flamencos, que fueron los primeros especialistas en floreros y cuyos modelos fueron el punto de referencia fundamental de los pintores españoles especializados en este género. A ese impulso contribuía también el hecho de que fuera un tipo de cuadros muy adecuado para la decoración de interiores domésticos, lo que amplió considerablemente su mercado.

²⁴ Sobre estos cuadros, véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan de Arellano (1614-1676)* (cat. exp.). Madrid: Fundación Caja Madrid, 1998, págs. 195-197.

En la Colección Banco de España existen cuatro pinturas relacionadas con Juan de Arellano. Son parejas, lo que es una fórmula muy habitual. Una de ellas (103 x 83 cm) es obra de un imitador o seguidor, como pone en evidencia su discreta calidad. La otra pareja (81,5 x 60,5 cm) tiene una frescura y calidad dignas de Arellano, que firmó uno de los cuadros. Ambos representan flores dispuestas en recipientes de cristal, lo que da pie al pintor para recrearse en la combinación de cristal y agua, que sabe reproducir con maestría²⁴.

²⁵ *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos por el Prado* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006, n.º 77.

Uno de ellos es muy semejante a un cuadro del Museo del Prado, que está fechado en 1668, por lo que hay que suponer que la pareja del Banco data de una época cercana²⁵. El recipiente es el mismo (un florero de cristal con un pie de metal), la disposición general es semejante y se repiten casi todos los motivos vegetales. Solo existen pequeñas variaciones: la anchura de algunas hojas en la parte inferior izquierda, la presencia de siete claveles en el ejemplar del Banco y de seis en el Prado, etcétera. Los pintores de naturaleza muerta solían repetir detalles aislados, como hizo Van der Hamen; y en el caso de los especialistas en flores era bastante frecuente, lo que es natural si tenemos en cuenta que raramente podían trabajar directamente sobre el motivo (por razones obvias de disponibilidad del mismo) y recurrían a repertorios propios o ajenos. Por eso, no debemos extrañarnos de la presencia de lienzos casi idénticos que nos hablan de un pintor que ya había encontrado una fórmula aceptada por el mercado local.

Las del Banco son obras de madurez del artista (nació en 1614 y murió en 1676), que nos muestran a un pintor dueño ya de todos los recursos que le convirtieron en uno de los puntos de referencia fundamentales de la pintura decorativa y profana en la corte. Como los bodegones de Van der Hamen, en este tipo de pintura intervienen también muchos factores que van más allá de la mera capacidad descriptiva de una realidad natural. Son composiciones muy cuidadas, en las que se juega con un supuesto azar en la colocación de las flores y una simetría esencial, cuyo eje en ambos casos está marcado no solo por el recipiente de volúmenes esféricos y transparentes, sino también por un lirio que asoma por la parte superior (sobre todo en el cuadro sin firmar). Ese orden y simetría se hacen redundantes si pensamos que, como era frecuente, ambas obras formaban pareja, a juzgar por la semejanza de sus dimensiones.

Pero el orden esencial no impide una encantadora variedad de formas, volúmenes y colores. Abundan las especies florales distintas, y todas vistosas, como los claveles, los

lirios, los tulipanes, los narcisos o las rosas, que aparecen, además, en distintos momentos de su desarrollo biológico, y que propician una multiplicación de colores diferentes que en ambos casos están tratados con una sutileza a la que solo podía aspirar un artista que, como Arellano, llevaba mucho tiempo dedicado a la tarea de reproducir artificiosa y verídicamente el universo vegetal.

En la discreta y selecta representación de la pintura española del siglo XVII ocupa un lugar destacado una pareja de lienzos (118,5 x 181,5 cm) que representan sendos «caprichos» arquitectónicos. La inscripción que aparece en uno de ellos nos aclara la identidad de su autor: «Vinc Giner / Val». Es decir, el pintor valenciano Vicente Giner, un artista cuya biografía sigue siendo en su mayor parte una incógnita y del que se conocen solo un racimo de obras. De él se sabe que abrazó el estado eclesiástico y que desde al menos mayo de 1672 se encontraba en Roma, donde murió el 5 de septiembre de 1681, a los 45 años de edad²⁶. Jugó un papel importante entre la colonia de artistas españoles en la ciudad italiana y fue el promotor de un memorial dirigido a Carlos II para la creación de una academia de pintura en ese lugar. En el contexto de la pintura española de su época, Giner es un caso singular; pero no tanto por su condición de sacerdote, su estancia italiana o la escasez de noticias biográficas y de obras seguras que de él se conservan, sino esencialmente por su especialización en composiciones de carácter arquitectónico. Se trataba de un tipo de obras que en España había tenido una tradición dispersa, encarnada por figuras como Juan de la Corte o Francisco Gutiérrez, pero que en Italia contaba con importantes cultivadores y con varios especialistas, entre los que sobresalía Codazzi. Muy probablemente la presencia de Vicente Giner en tierras romanas explica que se centrara en la pintura de este tipo de obras, pues era en esa ciudad donde ya existían una tradición y un ambiente propicios. Curiosamente, varios de los coleccionistas del siglo XVII de los que se sabe que tenían obras del valenciano eran clérigos españoles asentados en Roma.

La pareja del Banco de España es importante tanto por su calidad intrínseca como porque, gracias a la firma de una de las pinturas, son las obras a través de las que se ha intentado de manera más notable reconstruir la personalidad artística de su autor²⁷. Se trata de un género que enraizó muy bien en Roma, una ciudad en la que durante el siglo XVII renació la pasión arqueológica, que se expresó no solo mediante el coleccionismo de antigüedades y el estudio del mundo clásico, sino también a través de una intensa actividad editorial y artística que servía para satisfacer la demanda local y foránea. Multitud de grabadores y numerosos pintores dirigieron sus esfuerzos en esa dirección, y recrearon en sus obras mitos clásicos, se dedicaron a describir los monumentos antiguos o, como en el caso de Giner, utilizaron el vocabulario formal clasicista para realizar composiciones «inventadas» que evocaban espacios arquitectónicos clasicistas.

Una de las obras de Giner tiene como motivos centrales dos arcos de medio punto abiertos hacia la costa y sostenidos en su exterior por pilastras y en su interior por columnas²⁸. Diversos nichos articulan los muros alojando estatuas. Se trata de una arquitectura monumental, como descubrimos cuando comparamos sus dimensiones con las de las figuras que aparecen abajo y que, de pie o sentadas, conversan entre sí, acarrean fardos, etcétera. Sin embargo, se trata de una construcción que no revela ninguna función concreta y cuya única finalidad es exhibirse a sí misma: es una «invención» a la que se ha buscado una ambientación mediante la referencia al puerto, al pintoresco entorno costero del fondo y a los personajes del primer término.

²⁶ Ángel Aterido, «De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner (ca. 1636-1681)», *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. 74, n.º 294, 2001, pág. 181.

²⁷ Felipe M. Garín Ortiz de Taranco, «A margen de dos "perspectivas" de Vicente Giner, pintor valenciano», *Arte Español* (Madrid), 1950-1951, págs. 135-143.

²⁸ Mar Borobia, *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII* (cat. exp.). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2011, n.º 62.

A diferencia de lo que era tan frecuente, esta arquitectura no es ruinoso, anecdótica y pintoresca, sino que, por el contrario, resulta severa, monumental e implacable. Todo es orden, y hay un rigor geométrico que da como resultado una obra estable e inmutable. A esa estabilidad contribuye también la notable pulcritud técnica de Vicente Giner, que cuida todos los detalles.

²⁹ Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 74.

El cuadro compañero ha tenido varios nombres. En alguna ocasión se ha titulado *Ruinas italianas*, mientras que en el catálogo de pinturas del Banco aparece como *Perspectiva con pórtico y jardín*²⁹. Ambos son válidos y describen una misma realidad. Efectivamente, estamos ante una arquitectura de ruinas, que ha abandonado varios de sus elementos originales. Sin embargo, estas pérdidas no son tan importantes como para que no se imponga la presencia del orden y la estructura arquitectónicas. Es una arquitectura todavía viva, aunque, como en el caso de la otra pintura, sus formas se encuentran combinadas según el capricho del autor y no tienen correspondencia con ningún tipo de construcción real. Si antes los arcos, columnas y pilastras daban paso a un puerto, aquí las columnas y los entablamentos constituyen la entrada a una especie de jardín clasicista cercado por muros con nichos destinados a estatuas. En primer término, una serie de figuras que pasean o conversan sitúan la escena, con sus vestimentas, en una época contemporánea al autor; y al fondo, la vegetación y lo que parece un palacio describen el lugar como una especie de jardín arqueológico palatino. Esa combinación de arquitectura, escultura y jardín resultaría altamente evocadora para la clientela del artista. Por lo demás, perviven muchos de los elementos que caracterizaban la obra anterior. La arquitectura ya no es tan rigurosa y severa, en parte debido a su ligereza estructural y a su ruina parcial, que aligera todo; pero sigue siendo monumental y muy clásica, y se dispone según una estricta simetría, dominando con su potencia toda la composición. También, como en su compañera, aquí se juega con el contraste entre esa severidad arquitectónica y la animada vida que se desarrolla a sus pies, teniéndola como escenario.

Son obras que han ingresado en época relativamente reciente en la Colección Banco de España. Previamente se documentan en poder de los marqueses de Villamantilla de Perales.

Por los mismos años en los que trabajó Vicente Giner en Roma, en Sevilla se desarrolló una importante escuela pictórica, que tuvo como representantes más destacados a Murillo y a Valdés Leal, cuyas obras son paradigmáticas de sendas corrientes estilísticas en algunos aspectos opuestas. De Juan Valdés Leal posee el Banco de España *Ángel con los instrumentos de la flagelación de Cristo* (189 x 112 cm), que en 1844 estaba en poder del deán sevillano López Cepero (uno de los coleccionistas más importantes de su tiempo). De allí pasó a la colecciones Solís y Romero de Solís, hasta que en 1975 ingresó en el Banco de España³⁰. Se tiende a fechar entre 1665 y 1669, una época de madurez de este artista que había nacido en 1622 y murió en 1690. Muy probablemente formaba parte de una serie de ángeles con atributos de la pasión, que fue un tema bastante querido en el Barroco y del que quedan varios ejemplos más relacionados con artistas del entorno sevillano como Murillo. En concreto, esta obra se vincula directamente con un cuadro de propiedad particular que representa a un ángel con el sudario y con el que coincide en medidas y en identidad de su primer propietario conocido³¹.

³⁰ Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 85.

³¹ Son pinturas presentes desde hace tiempo en la bibliografía sobre Valdés Leal. Con posteridad al ensayo de Pérez, véase, por ejemplo, Enrique Valdivieso, *Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988, pág. 253; o *Juan de Valdés Leal (1622-1690)* (cat. exp.). Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, pág. 28.

El cuadro del Banco presenta algún problema de conservación, derivado de un incendio que le afectó parcialmente en 1943. Aun así, se trata de una obra de calidad en la que

es fácil identificar las cualidades que procuraron a su autor un puesto importante en el panorama pictórico local, y que le otorgan una identidad muy definida en la historia de la pintura española. Juan Valdés Leal sabe utilizar aquí su estilo suelto y fogoso, resuelto a base de pinceladas anchas y rápidas, para crear una imagen en la que se combinan de manera efectiva sentimientos muy diversos. La escena es dramática e invita a la meditación: un ángel entristecido dirige cabizbajo su mirada al suelo, mientras sostiene en la mano derecha un flagelo y mantiene la izquierda sobre la columna en la que Cristo fue azotado, que todavía conserva vivos rastros de la sangre derramada. Al fondo se nos representa esa misma acción, que transcurre en la sala del Pretorio, donde Cristo se encuentra atado a una alta columna. Para componer la escena del fondo, Valdés Leal ha acudido a la tradición figurativa, en la que era muy frecuente el uso de una columna alta. Sin embargo, cualquier sevillano sabía que el tamaño real del lugar donde fue azotado Cristo era más parecido al que aparece en primer término, pues existía prueba de ello nada menos que en la Casa de Pilatos.

Ese tono de meditación que impera en todo el cuadro contrasta vivamente con algunas de sus características formales. Por ejemplo, con la gran elegancia del ángel, que Valdés ha resuelto con un canon bastante alargado, inspirado probablemente también en prototipos que en último término derivan de la estatuaria clásica. Pero es un ángel no solo refinado y proporcionado, sino también muy ricamente vestido, como es habitual en el pintor. Para Valdés, los tejidos son campos que le permiten hacer verdaderos alardes decorativos y alcanza en ellos un refinamiento cromático muy alto.

Para tratar de reconstruir la efectividad devocional que tenían este tipo de obras en la sociedad para la que fueron creadas es necesario valorar este juego de contrastes entre el dramatismo narrativo que se consigue a través del gesto del ángel, de los instrumentos que lleva, de la sangre que hierde y de la elegancia y vistosidad de la figura, que con su riqueza y belleza, lejos de contrarrestar el efecto dramático, lo subraya aún más. De hecho, esa relación entre emoción y belleza fue una de las vetas que más eficazmente exploró el arte religioso del Barroco.

La presencia de la pintura española del siglo XVII en la Colección Banco de España se completa con una *Inmaculada concepción* (92 x 67 cm) que sigue modelos zurbaranescos. Tiene forma ochavada y la protege un marco de ébano y plata que parece de la misma época que el cuadro. La Virgen se representa niña, asentada sobre cabezas de unos angelitos, unas nubes y la luna. En la parte inferior se desarrolla un paisaje en el que se disponen (como es habitual en el maestro extremeño) los símbolos de la letanía. Esta pintura se relaciona directamente con un original de Zurbarán que ha ingresado muy recientemente en el Museo del Prado y que a su vez probablemente está inspirado en una estampa de Scipione Pulzone³².

En cuanto a la pintura extranjera del Barroco, el Banco posee varias piezas de cierto interés. La más temprana probablemente es *Las bodas de Caná*, que por razones estilísticas ha sido atribuido a Frans Francken II (1581-1642), miembro de una destacada familia de pintores activos en Amberes³³. Aunque una buena parte de su producción está formada por obras en lienzos de reducido formato, en este caso se trata de una pintura de gran tamaño (202 x 285 cm) que guarda notables similitudes con otras versiones de la misma historia que también se le atribuyen, como las del Museo de los Agustinos de

³² Odile Delenda, *Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*, t. I. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009, n.º 434; y *Donación de Plácido Arango Arias al Museo del Prado* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional de Prado, 2016, n.º 14.

³³ La atribución, en Pérez Sánchez, *op. cit.*, n.º 17.

³⁴ Sobre la obra de la catedral de Sevilla, véase Matías Díaz Padrón, «Frans Francken II en la Catedral de Sevilla», *Goya. Revista de Arte* (Madrid), n.º 129, 1975.

Toulouse, la iglesia del Salvador de Dijon, el Museo de la Universidad de Yale o la catedral de Sevilla. Especialmente la comparación con esta última resulta de gran interés, pues revela numerosas relaciones³⁴. Así, el tipo físico de Cristo y sus vestiduras son similares en las dos. Los respectivos novios y novias tienen igualmente mucho en común, y lo mismo ocurre con las viandas que se disponen sobre la mesa o los jarrones del primer plano en los que se lleva a cabo la transformación del agua en vino. El momento narrativo elegido es exactamente el mismo en ambas escenas (Cristo manda llenar de agua los jarrones) y muchos personajes —como se ha señalado— son también semejantes. Sin embargo, hay notables diferencias en la organización general de la composición y en la descripción del espacio en que se produce la acción. El cuadro de Sevilla presenta una vista absolutamente central y se desarrolla en un ámbito con escasas referencias arquitectónicas. En el de la Colección Banco de España, por el contrario, la larga mesa se dispone de forma oblicua, situada en un sala amplia con detalles que la describen como un salón palaciego: así, aparecen varios elementos de arquitectura clásica, como las pilastras que articulan los muros o las que enmarcan la puerta, las cuales culminan en capiteles corintios sobre los que asienta un frontón circular. Igualmente son varias las piezas que acentúan la riqueza del lugar, como los guadamecés que cubren la pared a la izquierda o el aparador sobre el que se vislumbra una rica vajilla de metal noble.

Se trata de una obra que por su iconografía y la manera en que están resueltos los detalles ambientales resulta muy típica de la pintura flamenca a partir del Manierismo. La narración de *Las bodas de Caná*, con su mezcla de ingredientes milagrosos y cotidianos, era un tema muy versátil, que pictóricamente se adecuaba tanto para la decoración de interiores privados como públicos. De ahí que esta historia se dé lo mismo en obras de pequeño formato (apropiadas para el salón de una vivienda particular) como en grandes lienzos destinados a un edificio religioso. En este caso, el pintor ha sabido mezclar sabiamente la pulcritud narrativa con la morosidad en la descripción de ambientes, personajes y objetos. El hecho milagroso, lejos de substraerse a la atención del espectador, se convierte en el centro de la escena, con Cristo en el primer término dando instrucciones precisas para que se produzca. Pero una vez solucionada esa obligación narrativa, el pintor ha desplegado todas sus capacidades para construir una escena que atrapa al espectador en mil detalles, todos ellos variados y animados, y muchos suculentos. El banquete era uno de los temas favoritos de los pintores flamencos y eran abundantes las escenas mitológicas y bíblicas que propiciaban su representación. Por eso Frans Francken contaba ya con una larga y fecunda tradición a la que acogerse a la hora de plantear esta obra, que concibe como una oportunidad para demostrar su capacidad para la reproducción de naturaleza muerta y de personajes en actitudes variadas.

Esta obra se suma a los bodegones españoles citados anteriormente, o al cuadro mitológico-alegórico de Juan van der Hamen como un exponente más de la pintura de fuerte contenido profano dentro de la colección de obras barrocas del Banco. De hecho, participa de un espíritu parecido a *Pomona y Vertumno*, donde la narración se convierte en una excusa para ofrecer un detallado estudio de naturaleza muerta. Con estas obras, la colección del Banco se acerca a las colecciones particulares de la época, que abundaban en cuadros de temática alegórica y profana y en obras de carácter religioso con un fuerte contenido civil. Esta orientación de la colección se refuerza mediante varias pinturas más, como los ya citados caprichos arquitectónicos o varios anónimos que tienen como tema las estaciones.

EL SIGLO DE LAS LUCES

Como vemos, la colección de pintura de Edad Moderna que guarda el Banco de España contiene varias piezas muy apreciables de los siglos XVI y XVII, que en algún caso forman parte importante del catálogo de sus autores. Sin embargo, la época dorada de esta colección, y donde el conjunto alcanza sus máximos niveles de calidad, es la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se fecha la serie de retratos de Goya, momento en que la institución comenzó su andadura histórica a través del Banco de San Carlos. Es a partir de entonces cuando empezamos a encontrar obras cuya historia se relaciona íntimamente con la entidad, pues fueron encargadas por esta.

Varios de los más importantes pintores españoles que trabajaron en la corte a finales del XVIII y principios del XIX están representados en el Banco. Es el caso de Mariano Salvador Maella, Luis Paret, Vicente López o Goya. Alguno de ellos, además, con cuadros significativos.

Entre las obras españolas del siglo XVIII que guarda el Banco figura un lienzo que muestra a *José y la mujer de Putifar*, un tema bíblico que aparece con cierta frecuencia en la pintura del Barroco y que justificaba la representación de una acción de carácter erótico. En España, por ejemplo, lo habían realizado Alonso Cano y Murillo. Aunque la acción era siempre la misma, las posibilidades de representación eran muy amplias. En este caso el hijo de Jacob se encuentra al pie de la cama, huyendo de la mujer, que agarra su capa, lo que le servirá posteriormente para acusarlo ante su marido. El erotismo de la escena se subraya en la figura de la tentadora, que muestra uno de sus senos. Se trata de un tipo de obras que, debido a su temática, solían tener un uso privado y que a veces se insertaban en series más amplias, como la de la historia de José y sus hermanos o la de los episodios galantes bíblicos.

Los elementos estilísticos de esta obra y, sobre todo, los rasgos anatómicos de sus protagonistas muestran unos caracteres muy peculiares, que obligan a ponerla en relación con el arte de Antoni Viladomat (1678-1755), el principal pintor que trabajaba en Cataluña a principios del siglo XVIII. De hecho, se trata de un lienzo que formaba parte de una serie sobre la vida de José de este pintor catalán, de cuyas obras se ha dicho que «figuran entre las mejores producciones del pintor», y que está compuesta por siete cuadros, de los que los seis restantes se encuentran en colección particular de Barcelona. El conjunto está documentado desde las primeras décadas del siglo XIX, y en los últimos años el paradero del cuadro del Banco ha pasado inadvertido para la bibliografía especializada. Para su composición, Viladomat recurrió a representaciones ajenas, difundidas principalmente a través del grabado, como una obra de Carlo Maratta conocida por medio de una estampa de Girolamo Ferroni³⁵.

Al aragonés Francisco Bayeu, protegido por el todopoderoso Anton Raphael Mengs y cabeza de una importante familia de artistas, se le ha atribuido tradicionalmente la *Presentación de la Virgen en el templo*, una obra que por su formato pequeño (62 x 64 cm) y sus figuras monumentales se pensaba que correspondía a un boceto para un trabajo de grandes dimensiones, como una decoración al fresco. Como sugiere Carlos Martín en este mismo catálogo, en realidad se trata de una obra muy probablemente realizada por su hermano Manuel, y directamente relacionada con una de las escenas de su decoración al fresco de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, realizada hacia 1768-1770.

³⁵ Francesc Miralpeix, *Antoni Viladomat i Manalt. 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014, pág. 303.

Se trata de un cuadro que bebe de la tradición de la gran pintura decorativa italiana, y especialmente veneciana, que durante el XVIII fue reavivada por artistas de la talla de Giovanni Battista Tiepolo o Corrado Giaquinto. Es una escena cuidada desde el punto de vista de su composición y de su construcción espacial, la cual se basa en una sucesión de referencias arquitectónicas de fuerte personalidad: la colección de gradas del primer término, que remite a precedentes tizianescos, deja paso a una arquitectura circular modulada mediante pares de columnas con capiteles corintios, que actúa como auténtico marco de la escena principal y tras la cual aparece una arcada culminada por una balaustrada, un motivo recurrente en la historia de las grandes decoraciones al fresco con escenarios arquitectónicos. En este ámbito cuidadosamente dispuesto transcurre la acción, cuyos intérpretes están realizados con una técnica suelta y rápida, que reafirma la idea de que estamos ante un estudio preparatorio para una obra de gran envergadura³⁶.

³⁶ Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 69.

Justamente a la generación siguiente a la de Bayeu pertenece Luis Paret, que nació en 1746, el mismo año que Goya. Paret es uno de los artistas españoles más interesantes de su época, a la que aportó unas obras de gran calidad, en muchos casos de pequeño formato y temas profanos, que constituyen una de las respuestas más destacadas al rococó francés. Su pintura amable, atractiva, delicada, segura y, en muchas ocasiones, culta, está representada en el Banco por una *Alegoría del sagrado Corazón de Jesús* (61 x 43 cm) que, si bien no ha de contarse entre sus obras maestras, contiene muchas de las características que le otorgaron un puesto tan singular en el panorama pictórico español³⁷. El cuadro muestra al Niño Jesús sosteniendo en la mano derecha abierta un corazón inflamado, que a su vez está sujeto por una cadena de oro cuyo extremo agarra con la mano izquierda. Se encuentra en un trono de nubes y la parte inferior del cuadro está formada por lo que parece una media guirnalda de flores, mientras que en la superior Paret nos da prueba de su habilidad para la descripción de árboles y pajarillos. El Niño muestra un aire más profano que sagrado y, como se ha dicho en algunas ocasiones, remite a modelos de Boucher. De hecho, parece más un amorcillo que otra cosa, a lo cual contribuye la cinta que le cruza el pecho y que recuerda la correa de un carcaj o las vestiduras que le vuelan por detrás haciendo el efecto de alas. Se trata de una obra refinada y delicada, en la que su autor se muestra cercano al rococó internacional. Sin embargo, carece de la espontaneidad de otras composiciones suyas, lo que quizá se deba a su deseo de ajustarse a modelos iconográficos y estéticos ajenos.

³⁷ Xavier de Salas, «Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 1961, pág. 266.

Es un cuadro que, además, se puede relacionar con ciertas corrientes devocionales de la época, que concedían un gran valor a la delicadeza, amabilidad y dulzura que desprenden este tipo de escenas, cuyo tema tenía por entonces un gran éxito. La devoción al corazón de Jesús (y a su réplica, el de María) había sido muy promovida por los jesuitas desde principios del siglo XVII y fue difundida a través de varios libros de emblemas. Con el tiempo, traspasó los ambientes de la Compañía de Jesús y durante los siglos XVIII y XIX se convirtió en uno de los iconos devocionales por excelencia. Era un motivo muy versátil, que lo mismo podía dar lugar a representaciones dramáticas en las que imperaba la sangre y el patetismo como a imágenes amables similares a las que reprodujo Paret. En el catálogo de este pintor se pueden encontrar otros ejemplos parecidos que evidencian una traducción en tono amable de un tema que solía prestarse a interpretaciones de carácter dramático. Es lo que ocurre, por ejemplo, con una obra de colección particular que fue estudiada por Salas y en la que el Niño aparece junto a la columna de la flagelación, sosteniendo una cruz y la

soga con que lo ataron. El tono, como en el Banco de España, es cordial y casi risueño a pesar de su patético contenido. La pintura que ahora nos ocupa fue dada a conocer por Xavier de Salas, a quien le llegó por vía familiar. En 1975 la vendió al Banco de España.

Aunque actualmente se puede hablar de una «colección de pintura» del Banco de España, lo cierto es que durante mucho tiempo los cuadros que llegaron a la institución no lo hicieron como respuesta a una voluntad de ir formando un patrimonio artístico, sino por razones fundamentalmente utilitarias o históricas, relacionadas con la necesidad de decorar adecuadamente algunas de las dependencias de la institución o de guardar memoria gráfica de los principales personajes vinculados a la misma. La idea de formar un patrimonio artístico es posterior y ha dado como fruto la presencia en el Banco de la mayor parte de las pinturas mencionadas hasta ahora, así como la espléndida colección de arte contemporáneo.

Para alhajar sus dependencias, el Banco de San Carlos hizo uso de algunas pocas obras antiguas, como la ya mencionada *Virgen del lirio*, y recurrió también a pintores contemporáneos, lo que puede relacionarse con el espíritu emprendedor y modernizador que caracterizó a la institución desde sus inicios³⁸. Uno de los beneficiados fue Mariano Salvador Maella, que había nacido en València en 1739 y practicaba un estilo muy sólido, apegado a la tradición clásica, que expresó fundamentalmente en obras religiosas y en retratos que en muchos casos estaban relacionados con la familia real. Todo ello lo convirtió en uno de los artistas más influyentes en los círculos cortesanos y en la Academia de San Fernando.

De su vinculación frecuente con instituciones importantes nos queda, entre otros testigos, un asiento en el *Libro diario* del Banco de San Carlos, fechado el 13 de febrero de 1786, por el que se da cuenta del cobro por parte de Maella de 7140 reales en concepto de pago por la realización de la pintura *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milán* (217,5 x 149,3 cm)³⁹. Era un lienzo destinado a presidir la capilla del Banco y su protagonista era el santo patrón del mismo. Representa el momento en que, siendo arzobispo de Milán, salió a las calles de la ciudad a socorrer espiritualmente a las víctimas de la epidemia de peste que la asoló en 1575. Aparece en primer término, protegido por el palio bajo el que siempre que salía el Santísimo a la calle, dando la comunión a un enfermo. Esta obra, que recoge el episodio más representado de la biografía del santo, resulta muy expresiva del contexto artístico y religioso en el que se pintó.

Desde el punto de vista estilístico, se trata de una pintura muy clásica, en la que los recursos tardobarrocos siempre presentes en la producción de Maella quedan muy atemperados por una composición relativamente estática y equilibrada y una gama de colores que —sin perder en algunas zonas el gusto por la suntuosidad— se resuelve por lo general en tonos fríos. Hay una clara voluntad por definir nítidamente las formas y volúmenes de las figuras principales y por construir una narración verídica y eficaz, en la que si bien no falta variedad de gestos y actitudes, resulta muy fácilmente reconocible el centro de atención⁴⁰.

La mejor manera de comprender lo que significa esta obra en el contexto de la carrera de su autor es compararla con un cuadro de tema similar y proporciones también monumentales que realizó en 1795 para la iglesia de San Francisco, en la ciudad de San Fernando (Cádiz)⁴¹. En esta pintura, Maella recurre a un lenguaje barroco, tanto en lo que se refiere a su factura como a su composición y a la manera como están relacionados los elementos de la narración. En el cuadro del Banco todo está modulado por un ritmo

³⁸ Para la decoración pictórica de la primera sede del Banco de San Carlos, véase Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005, págs. 77 y ss.

³⁹ José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español?* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pág. 399; Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 83.

⁴⁰ Para situar esta obra en el concreto estadio creativo de su autor, véase, por ejemplo, José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella*. Madrid: El Avapiés, 1991, pág. 89; y, sobre todo, José de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispano, 2011, págs. 437-439 y 157 y ss.

⁴¹ De la Mano, *op. cit.*, pág. 457.

sereno y pausado en el que no falta la emoción e invita a la meditación intelectual. En la obra gaditana todo se hace más tenso y dramático: el enfermo que va a recibir la comunión es un ser desfalleciente y dolorido, lejos del vigor del que aparece en el cuadro del Banco; la figura, también enferma, del primer término crea un denso clímax de patetismo y todos los acompañantes del santo se arremolinan a su alrededor, expectantes ante la administración del sacramento. Por el contrario, su pintura para el Banco está en muchos aspectos más cerca del Neoclasicismo que se hacía en Italia que del Barroco, y de lo que hallamos un buen ejemplo en el perfil clásico de la madre del primer término.

Estas diferencias no tienen que ver tanto con la evolución del estilo de Maella como con el destino de las obras y las circunstancias de encargo. Para una institución que representaba el aliento ilustrado y renovador de la corte española, elige una estética clásica y académica, que probablemente calculaba que sería del gusto de los dirigentes del Banco. En cambio, para una fundación religiosa en Cádiz, prefiere hacer uso de un estilo más tradicional, que servía para explotar con mayor viveza los ingredientes dramáticos de esa historia devocional. La diferencia entre ambas imágenes es la misma que existía en España entre una religiosidad «ilustrada», cada vez más racional y más empeñada en desterrar algunos de los hábitos anteriores, y una devoción tradicional y extraordinariamente potente, muy amiga de la emoción y el dramatismo. En la obra del Banco no faltan referencias a actos de caridad, como el de la mujer de la izquierda que ofrece sustento a la madre que amamanta a su hijo; el hombre que ayuda a incorporarse al enfermo comulgante; o unas figuras del fondo que parecen retirar un cadáver, todo lo cual convierte la mitad izquierda de la pintura en un sermón en imágenes sobre las obras de misericordia.

En los mismos años en los que Maella realizaba esta pintura, su colega Francisco de Goya se encaraba con una serie de retratos de personajes estrechamente vinculados al Banco de San Carlos. De las ocho pinturas que integran la colección de Goya, seis fueron realizadas expresamente por encargo del Banco o sus dirigentes para adorno de la corporación y las otras dos han ingresado en las últimas décadas. La importancia del conjunto no radica solo en el valor individual de cada uno de sus componentes, sino también en su condición de serie homogénea creada expresamente para una institución. En lo que se refiere a su coherencia y unidad, solo admite comparación con el conjunto de retratos de la familia real destinados a las residencias regias. Además, la presencia de Goya en el Banco no se limita a esta serie, pues la institución posee una rica representación de su obra grabada.

Como la serie de retratos institucionales de personajes vinculados al Banco de San Carlos realizada por Goya ha sido estudiada en un magnífico ensayo de Nigel Glendinning y José Miguel Medrano⁴², nos limitamos a analizar las principales características de las pinturas, insistiendo en la importancia que el conjunto tiene para el conocimiento de la personalidad artística de su autor. Son obras que hay que estudiar, en primer lugar, en el contexto que marca la dinámica del propio Banco, que durante los primeros años de su existencia se preocupó por que quedara testimonio gráfico de sus directores, que eran ocho y permanecían dos años en el cargo. El Banco de San Carlos fue una institución típicamente ilustrada, que vio la luz en una época en el que ya había germinado la idea de la necesidad de dotar al estado y a la sociedad de nuevos instrumentos de política financiera, de acuerdo con las exigencias que planteaba la creciente complejidad de la sociedad contemporánea. Nació con un aliento renovador y con sus orígenes y primeros años de existencia se

⁴² Nigel Glendinning y José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*. Madrid: Banco de España, 2005.

vinculan importantes figuras de la Ilustración española, sobre todo en su vertiente política y económica, como Cabarrús. También estuvo muy relacionado con el Banco el historiador Juan Agustín Ceán Bermúdez, que fue primer oficial de la secretaría del mismo. Es muy conocida la estrecha amistad que unió a Ceán con Goya, que se expresa por medio de algún retrato de este y varios escritos de aquel. Probablemente esa relación explica el encargo de las efigies de algunos de los primeros directores del Banco y del rey Carlos III. Con ello, la institución atendía a su deseo de crear una galería iconográfica que a lo largo de la historia ha tenido numerosos avatares y que será objeto de estudio en otro capítulo.

Estas obras de Goya también pueden estudiarse en el contexto de su dedicación al retrato. Su catálogo permite conocer la fisonomía de gran parte del mundo «oficial» de la corte de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y en él abundan los retratos no solo de reyes y príncipes, sino también de aristócratas, intelectuales o personas pertenecientes a la burguesía entonces emergente. Gracias a su relación profesional con los círculos de poder y su amistad con los intelectuales fue un retratista con un repertorio muy variado en lo que se refiere a la calificación social y cultural de sus modelos. Pero ante todo, Goya es el retratista de la España ilustrada, y la galería de retratos del Banco de San Carlos no hace sino corroborar ese aspecto de su obra, que la convierte en testigo privilegiado del trascendental debate entre tradición y renovación que se dio en España desde finales del siglo XVIII. Desde el punto de vista estrictamente profesional, estas obras, además, constituyen un hito importante en su carrera, pues un encargo tan ambicioso le abriría las puertas para futuros trabajos.

El retrato más antiguo (1783) realizado por Goya que posee el Banco no fue realizado para la institución y ha ingresado en sus colecciones hace solo unas décadas, procedente de otra entidad financiera. Se trata del conde de Floridablanca (260 x 166 cm), sin duda uno de los retratos más importantes de Goya⁴³. Es un auténtico «retrato de aparato», en el que el protagonista aparece rodeado de un complejo contexto del que también participan tres acompañantes: dos de ellos «vivos» y el otro en efigie. Dentro de la carrera de su autor, esta obra, en lo que se refiere a su acompañamiento retórico, solo admite comparación con imágenes oficiales como el retrato de Godoy de la Academia de San Fernando, el de Fernando VII de Santander o los grupos familiares encabezados por Carlos IV (Prado) y el infante don Luis (Parma). Con estos dos últimos, como veremos, guarda curiosas semejanzas que afectan al ámbito de la autoafirmación del artista.

José Moñino fue un paradigma de político ilustrado y emprendedor, que llegó a las más altas cotas de poder después de una exitosa carrera administrativa. Con Carlos III y su sucesor desempeñó el cargo de primer ministro en varias ocasiones, y siempre manifestó inquietudes por el desarrollo de la industria, el comercio y las artes. Jugó un papel fundamental en uno de los episodios más significativos de la época de Carlos III: la expulsión de los jesuitas. En el cuadro de Goya, aparece ocupando una posición principal que le hace dominar toda la composición y centralizar la densa trama de referencias. Los elementos del juego simbólico son muchos y de variada condición. Hay así una clara maniobra de jerarquías que se interpreta no solo mediante las posiciones de los personajes, sino también de su tamaño: el primer ministro es ostensiblemente más alto que sus acompañantes y se encuentra en el eje de la composición. No falta la presencia del rey Carlos III, de quien procede todo su poder y que aparece de manera redundante: por un lado, en la cruz de su orden que luce el político y, por otro, en el retrato ovalado que cuelga a la derecha, donde, significativamente, aparece armado y luciendo el Toisón de Oro. La inclusión del retrato dentro del retrato es una

⁴³ Se trata de una obra que, como corresponde a su importancia, ha generado una abundante bibliografía. Para una información reciente, véase Cristóbal Belda, «Floridablanca por Goya. retrato de un hombre de estado», en *Goya y su contexto*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, págs. 113-136.

convención figurativa que encontramos en el retrato de Estado en España desde finales del siglo XVI y que transmite un mensaje claro de sumisión y dependencia. Otro objeto habitual en este tipo de efigies desde el Barroco es el reloj, que en este caso aparece de manera muy ostensible sobre una mesa y que constituía un atributo universalmente conocido de la prudencia que debe guiar siempre a todo buen gobernante.

La lectura del cuadro se completa con dos personajes y unos papeles y un libro esparcidos por la mesa y el suelo. El que se encuentra tras el ministro mira, fijamente al espectador y mantiene en su mano derecha un compás con el que parece estar trabajando sobre unos mapas. Otros dos mapas se encuentran semienrollados, arrimados a la mesa. En uno de ellos se lee: «Plan del canal de Aragón - Al Excm.º Señor Florida Blanca - Año 1783». El canal de Aragón, que pretendía hacer navegable este río desde más allá de Navarra hasta el Mediterráneo, fue un proyecto iniciado en el siglo XVI pero que, tras una larga interrupción, fue retomado en la segunda mitad del XVIII, cuando se llevaron a cabo impresionantes obras de desmontes e ingeniería promovidas principalmente por el protagonista de este retrato. Era un proyecto típicamente ilustrado, que nacía de la conciencia de que era necesario mejorar radicalmente las infraestructuras y de promover las grandes obras públicas si se quería conseguir un desarrollo económico importante para el país. Por eso, las hipótesis sobre su identidad oscilan entre aquellos que defienden que se trata de Julián Sánchez Bort, quien se encargó de la dirección de las obras del Canal en 1776, o el arquitecto Francisco Sabatini, quien por entonces era director de Obras Hidráulicas y Arquitectura Civil⁴⁴.

⁴⁴ Glendinning y Medrano, *op. cit.*, pág. 130.

En el suelo, junto a los planos, aparece una estampa indeterminada y cerca de ella, un libro cuyo lomo muestra que es el tratado de pintura que publicó Palomino en 1715-1724. Era un libro que tenía un doble valor: por una parte, constituía un compendio minucioso y detallado sobre la teoría y la práctica de la pintura; y por otra, gracias a su tomo dedicado a las biografías de los artistas españoles, suponía la primera historia de la pintura española y el material básico para identificar los nombres principales de una escuela nacional.

Las referencias artísticas dentro del cuadro se completan con el personaje que aparece a la izquierda mostrando una pintura a Floridablanca, de la que solo puede apreciarse el reverso. Es uno de los numerosos autorretratos de Goya⁴⁵. Es muy peculiar esta intromisión del pintor en el espacio del poderoso, pero no única. El propio Goya aparecía como un personaje más en sus retratos colectivos de las familias del infante don Luis y el rey Carlos IV, con un precedente tan cercano y señero como *Las meninas*. Esta inclusión —que, por supuesto, tuvo que ser consentida por el ministro— constituye un acto de afirmación personal, pero también forma parte de un juego retórico sobre el poder y sus instrumentos, que se describe en términos de posiciones y tamaños: arriba, preside la escena el retrato pintado del rey Carlos III, de quien emana el poder, administrado por su hombre de confianza, que ocupa una posición notable y se rodea de un contexto que describe su actividad y su eficacia. Pero para poder llevar a cabo sus planes, además de cualidades personales como la prudencia, necesitaba estimular la industria, el comercio y las artes; de que ese estímulo era ya una realidad, dan fe los dos personajes que, a menos tamaño y en una posición subordinada, lo acompañan. Por otro lado, la presencia explícita de Goya en el cuadro es redundante, pues no solo se localiza en su autorretrato, sino también en un papel que, de manera descuidada, aparece en el suelo y que a través de la inscripción «Señor - Franco. Goya» simula una carta o memorial dirigido por el aragonés

⁴⁵ Julián Gállego, *Autorretratos de Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, págs. 34-36.

al ministro. Se trata de una fórmula bastante tradicional para incluir la firma, que en España aparece, por ejemplo, en algún cuadro de Velázquez.

El retrato de Floridablanca, que transmite un mensaje tan directo de actividad, determinación y confianza, encaja muy bien tanto en la filosofía con la que nació el Banco de San Carlos como con la serie de sus primeros directores de Goya, muchos de los cuales compartían una visión política similar a la del ministro. Se trata, por otra parte, de una obra que ingresó hace unas pocas décadas en la Colección Banco de España y uno de los ejemplos más expresivos de la voluntad de la institución de convertir su legado patrimonial en una «colección», adquiriendo cuadros que, como en este caso, representan a personajes incardinados en la memoria histórica del Banco y, a la vez, realizados por artistas cuyo nombre está también íntimamente ligado a esta. Un caso similar ocurre con el retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, que fue ministro de Hacienda, accionista del Banco de San Carlos y una de las personas que desde las altas instituciones del Estado veló más eficazmente para que ese proyecto financiero se hiciera realidad⁴⁶. Es una pintura realizada por Goya en torno a 1783-1785 (año de la muerte del retratado), que ha sido adquirida recientemente por el Banco, para la que probablemente se basó en un dibujo ingresada hace pocos años en el Museo del Prado⁴⁷. Se trata de un retrato «oficial», en el que se insiste en las dignidades que alcanzó el modelo. Este se encuentra de pie, en una actitud en algunos aspectos comparable a la que tiene el *Carlos III* de Goya, del que trataremos en breve: ambos lucen espada al cinto, un sombrero sostenido entre el brazo izquierdo y el cuerpo y cruces o condecoraciones, que en este caso corresponden a las de las órdenes de Santiago y Carlos III. Pero mientras que el rey sujeta con su mano derecha una bengala de mando, el político, como corresponde a su oficio, lo que tiene es un papel doblado. Junto a él hay una mesa, que en este tipo de retratos oficiales tiene una larga tradición como referencia a labores de carácter burocrático o administrativo⁴⁸.

Entre 1785 y 1788 se suceden una serie de noticias sobre pagos a Goya en relación con los retratos de Carlos III y los primeros directores del Banco de San Carlos, que probablemente le fueron encargados directamente por este a través, quizá, de Ceán Bermúdez⁴⁹. Hay que señalar que no se trata de una serie aislada, que empieza y acaba en sí misma, sino que forma parte de un grupo más amplio de retratos realizados por otros pintores que incluyen a los demás directores del Banco y con los que mantienen estrechas relaciones formales y compositivas. Son obras que se hicieron todas en un margen corto de tiempo, pues el cargo de director no era exclusivo, sino que fue compartido simultáneamente por ocho personas, de las cuales dos eran nombradas por el rey y seis por la junta de accionistas. Las circunstancias de ejecución y la identificación y características del lugar para donde fueron concebidos todos estos retratos de directores están exhaustivamente tratadas en el trabajo de Glendinning y Medrano, por lo que aquí nos limitamos a describir individualizadamente cada cuadro.

La serie está encabezada por el retrato de Carlos III (197 x 112 cm), que le fue pagado al pintor en enero de 1787. Es un retrato inequívocamente «institucional», con el que se persigue afirmar la presencia simbólica del más alto representante del Estado en la institución bancaria. Por ello, su composición y su iconografía obedecen a fórmulas ya establecidas que subrayan la dignidad del modelo. El rey, que ya estaba cerca del final de sus días, aparece de pie y de cuerpo entero, revestido con las insignias y atributos de su dignidad. No está claro cuál es la fuente de inspiración de donde proceden los rasgos de

⁴⁶ Sobre Múzquiz, véase Glendinning y Medrano, *op. cit.*, págs. 27 y ss.

⁴⁷ José Manuel Matilla, *No solo Goya. Adquisiciones para el gabinete de dibujos y estampas del Museo del Prado 1997-2010* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011, págs. 106-111.

⁴⁸ Para este retrato, véase la ficha del cuadro en Nigel Glendinning, *Realidad e imagen. Goya 1746-1828* (cat. exp.). Zaragoza: Electa, 1996, pág. 90.

⁴⁹ Estas noticias fueron dadas a conocer por Fernando Belda en el número de marzo de 1914 de *Vida Económica*, dedicado al Banco de España. Posteriormente volvió sobre ellas Luis G. de Valdeavellano, «Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVI (1928), págs. 56-65. Para noticias más recientes, Glendinning y Medrano 2005, *op.cit.*, págs. 148-149.

su rostro; si bien es previsible, como se ha apuntado con frecuencia, que el modelo último fuera una obra de Mengs, que fue su retratista oficial. Goya, lejos del modelo natural y obligado a seguir las convenciones del género cortesano, realiza una obra algo más desgarbada y formularia y menos convincente que sus compañeras en el Banco, y muestra en ella un mayor interés en la descripción del atuendo indumentario que en el estudio de los rasgos y la personalidad del modelo⁵⁰.

⁵⁰ Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 78.

También aparece de cuerpo entero Francisco de Cabarrús. No era director formal, sino honorario, pero es la personalidad que tuvo una participación más directa en la creación del Banco de San Carlos, cuyo origen hay que buscarlo en su iniciativa de lanzar deuda pública con objeto de financiar la campaña bélica contra Inglaterra y a favor de Estados Unidos. Se trata de una personalidad que por sus orígenes, formación, círculo de amistades e iniciativas resulta muy definitoria de ese momento tan importante de la historia de España. Había nacido en 1752 en Bayona, de padre dedicado al comercio con España, adonde lo envió para formarse con su corresponsal en València. Allí se casó con la hija de este; con su aguda inteligencia y su carácter emprendedor, no tardó en ganarse una sólida posición económica, que con el paso del tiempo se tradujo en influencia social y política. Eran años en los que técnicos, abogados o comerciantes empezaban a ocupar importantes cargos de responsabilidad en la administración del Estado, y en el caso de Cabarrús, su cercanía a gentes como Floridablanca, Campomanes o Jovellanos se tradujo en puestos como el desempeñado en el Ministerio de Hacienda. En junio de 1782, cuando tenía treinta años, se creó el Banco de San Carlos, del cual fue nombrado enseguida director honorario y cuyo destino inicial regiría de manera diligente y eficaz. Seis años después fue retratado por Goya en esta obra que resulta curiosa por varios motivos. En primer lugar, no se trata de un retrato de medio cuerpo, como ocurre con los directores, sino de cuerpo entero y de pie. Dentro de la serie solo el de Carlos III presenta esta particularidad, que, por supuesto, no obedece a un capricho del pintor y sus modelos, sino que muy probablemente tiene un importante alcance simbólico⁵¹. Por otra parte, esta figura aislada que se asienta en un espacio sin referencias arquitectónicas, modelado a base fundamentalmente de tonos de color y de la proyección de la sombra, trae inmediatamente a la memoria una extraordinaria pintura creada unos ciento cincuenta años antes: *Pablillo de Valladolid*, de Diego Velázquez, que por entonces se encontraba en el Palacio Nuevo de Madrid. Goya fue un abierto admirador del sevillano, sentimiento que no solo llegó a manifestar de palabra, sino que se hace expreso en buena parte de su producción artística⁵². Incluso su primera serie de estampas tiene como tema los cuadros célebres de su predecesor. Pero en ninguna pintura suya se hace tan explícita esa referencia a Velázquez como en este retrato. La efigie de financiero comparte muchas características con la del bufón, que está plantado en el suelo con parecida postura y determinación⁵³. Ambos se encuentran ligeramente ladeados y extienden su brazo izquierdo, en un gesto muy retórico y efectista. A subrayar esos parecidos contribuye la uniformidad de la indumentaria de ambos, resuelta a base de una gama cromática muy reducida, lo que redundaba en beneficio de la contundencia formal de las figuras. La cita es, pues, muy directa y difícilmente pasaría inadvertida tanto al retratado como a los responsables del Banco, que sin duda estaban familiarizados con el palacio y sus pinturas. Teniendo en cuenta que el modelo de Velázquez era reconocido como un bufón (algo más tarde se le catalogaría como un alcalde), es impensable que Goya quisiera ir en su retrato de Cabarrús más allá del simple reconocimiento de una deuda artística. En este sentido, esta obra constituye un eslabón de una maravillosa cadena artística que tiene en su extremo inicial el cuadro sin par de Velázquez y que acaba (por ahora) con obras de Manet, como el célebre *Pifano*.

⁵¹ Glendinning y Medrano, *op. cit.*, pág. 81.

⁵² Véase Jesusa Vega (dir.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2000.

⁵³ Manuela Mena, *El retrato español. Del Greco a Picasso* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, n.º 52.

El reflejo de la admiración de Goya por Velázquez trasciende el campo de las citas compositivas y se extiende también al de la propia técnica pictórica. La obra del sevillano es una de las referencias más importantes (si no la que más) a las que podemos acudir para explicar el progresivo gusto por el color de Goya y su interés por construir no tanto mediante el dibujo cuanto a través de las propias pinceladas, que se hacen cada vez más anchas, sueltas y vivaces. En los años ochenta, cuando se fechan los retratos del Banco, Goya ya había realizado su serie de estampas velazqueñas, que le habían permitido entrar en contacto íntimo con los cuadros del pintor y reconocer todos los secretos de su técnica. La serie de San Carlos constituye un importante reflejo de este conocimiento. El lienzo más temprano fue probablemente el retrato de José de Toro-Zambrano (112 x 78 cm), pues es del primero del que queda constancia de su pago, en abril de 1785. También es uno de los más vivos y espontáneos y de los que mejor transmiten un sentimiento de cercanía. Como tres de sus compañeros en la serie, aparece de medio cuerpo; en la parte inferior, queda una franja uniforme que estaría destinada a contener una inscripción que identificara al personaje, como era corriente en las piezas que integraban las galerías de retratos. Es una de las efigies más atractivas y logradas de la serie y a ello contribuye la habilidad del pintor para concentrar nuestra atención en los dos principales focos expresivos del personaje: las manos, que aparecen enmarcadas por mangas de delicado encaje, y el rostro, en el que se juega de manera muy afortunada con los tonos azules, sanguíneos y carne, transmitiendo una sensación de extraordinaria inmediatez. A todo ello contribuye también la uniformidad cromática del fondo y del vestido, resuelto mediante un carmín oscuro muy atractivo y con las suficientes gradaciones como para crear un volumen verídico. El retratado procedía de Chile y jugó un papel importante en el proceso de apertura del Banco, del que fue director por el estamento noble durante los años 1783 y 1784.

También de estirpe aristocrática era Miguel Fernández y Durán, marqués de Tolosa y director bienal entre 1784 y 1788, que en el retrato de Goya (113 x 77 cm), pagado en enero de 1787, se representa según la fórmula ya establecida en la pintura anterior: de medio cuerpo y ligeramente girado, proyectándose sobre un fondo neutro. Sin embargo, frente a la economía cromática y formal de la que hace gala el pintor en la efigie de José de Toro, en esta el conjunto se hace más variado y también más disperso, lo que obedece sobre todo a la diferencia de trajes. Ya no es una indumentaria monocroma, sino un rico vestido en el que abundan los bordados en oro y del que cuelgan dos insignias que actúan como sendos reclamos visuales. Una de ellas es la cruz de Calatrava, a cuya orden pertenecía. En términos muy parecidos está construido también el retrato de Francisco Javier de Larumbe (113 x 77 cm), que fue pagado en octubre de 1787. La casaca es igualmente rica —aunque lo que en aquel es oro, en este parece plata— y ambos sujetan con su mano derecha un bastón con empuñadura dorada, que sin duda es atributo de autoridad, cuyo significado preciso tiene que ver con su jerarquía dentro del Banco, pues en algunos retratos posteriores de gobernadores (como los de Santillán y Salaverría) también aparece un adminículo semejante. Además de su cargo principal en el Banco, Larumbe había desempeñado importantes labores al servicio del Estado, como la de comisario general de Guerra. Fue un hombre de espíritu ilustrado, que se relacionó en Sevilla con Olavide y mantuvo amistad con Jovellanos.

La colección de retratos de Goya se completa con el de Vicente Joaquín Osorio de Moscoso, conde de Altamira (177 x 108 cm), que se pagó en enero de 1787. Había nacido en 1756 y pertenecía a una de las familias aristocráticas más importantes del país, contando entre sus antepasados al marqués de Leganés⁵⁴. Estos antecedentes le permitieron

⁵⁴ Xavier Salomon, *Goya and the Altamira Family*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2014.

disfrutar de una espléndida colección de pinturas, ya que Leganés fue uno de los grandes aficionados de la época de Felipe IV, que engalanaba tanto el palacio de Madrid como el de Morata de Tajuña. Con Vicente Joaquín se enriquecería sensiblemente este legado gracias precisamente a su relación con Goya, de la que el primer fruto es este retrato, al que sucedieron al menos dos más de distintos miembros de su familia inmediata. El conde de Altamira, que fue también gentilhomme de cámara del rey y alférez mayor de Madrid, es una figura presente a lo largo de toda la historia temprana del Banco de San Carlos, del que fue primero director bienal desde 1783 hasta 1788 y a continuación director nato hasta 1816. Para su retrato, Goya (sin duda siguiendo instrucciones de la institución) ha prescindido de la fórmula utilizada en la representación de los otros directores y lo ha pintado de cuerpo entero, sentado en un sillón y arrimado a una mesa. Resulta muy curiosa esta representación, no porque sea una fórmula compositiva inusual en la iconografía oficial, sino por las características físicas del modelo. Este era conocido por su baja estatura y Goya, lejos de ocultar esa realidad física (lo que le hubiera sido muy sencillo, representándolo como a sus compañeros, de medio cuerpo) la subraya, propiciando la comparación entre las dimensiones corporales y la de la mesa o la silla, en una operación que —salvando todas las distancias— resulta parecida a la que utilizó Velázquez en algunos de sus cuadros de bufones, como en el del *Enano con libros*, cuya pequeñez se hace evidente mediante la comparación con el voluminoso mamotreto cuyas páginas pasa. En cualquier caso, es impensable que Goya —en esos momentos de su carrera en los que todavía luchaba por afianzar su situación profesional— haya compuesto la obra al margen de las indicaciones del modelo. De hecho, este debió de quedar contento con la imagen, pues de otra manera no se explicaría que recurriera más tarde al mismo artista para que retratara a su mujer y a alguno de sus hijos. Es una obra de composición complicada debido a ese contraste de tamaños. Sin embargo, contiene fragmentos espléndidos que nos muestran a un artista que ya ha alcanzado un grado sobresaliente de seguridad técnica. Es el caso de la escribanía, modelada a base de golpes de luz.

Con estos cuadros de Goya no se acaba la galería iconográfica de los primeros directores del Banco de San Carlos, pues de algunos de ellos no nos queda su efigie y las de otros fueron realizadas por distintos artistas, como el italiano Pietro Melchiorre Ferrari, que retrató al marqués de Matallana cuando actuaba como ministro plenipotenciario de Carlos III en la corte de Parma (112,5 x 76,5 cm). Es una obra un tanto mengsiana en su factura, cuya composición recuerda a la de otros retratos italianos de esa misma época, especialmente los que tienen como protagonistas a personajes extranjeros que querían dejar constancia de su paso por el «país del arte» mediante obras que los representan en un entorno culto. Importantes pintores, como Batoni, se especializaron en este tipo de cuadros. En este caso, esas referencias cultas se llevan a cabo a través del libro que el modelo sostiene en su mano izquierda y del busto escultórico de Minerva que se simula sobre una columna. Juan de Piña y Ruíz fue también otro de los primeros directores del Banco y como tal fue objeto del preceptivo retrato, realizado por el pintor Francisco Folch de Cardona (111,5 x 77 cm)⁵⁵.

La presencia de retratos institucionales realizados por encargo del Banco de San Carlos se completa con sendas efigies del rey Carlos III y su hijo y su nuera, Carlos y María Luisa de Parma, cuando eran príncipes de Asturias⁵⁶. Son de las primeras obras que ingresaron en la institución, pues consta su encargo en el año 1783 a Maella, quien ya advirtió de que sus obligaciones profesionales le impedían atender personalmente a ese trabajo, lo que le obligaría a recurrir a pintores de su confianza. Son obras, pues, de taller, que repiten

⁵⁵ Ambas, en Pérez Sánchez, *op. cit.*, n.ºs 13 y 15. Para el retrato de Ferrari, véase Glendinning y Medrano, *op. cit.*, págs. 98-101; para el de Folch y Cardona, Madrid, *¿capital del capital español?*. Madrid: CSIC, 1975, pág. 402; y *La nación recobrada. La España de 1808 y Castilla y León* (cat. exp.). Salamanca: Junta de Castilla y León, 2008.

⁵⁶ Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 16 y n.ºs 33-35. José de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, págs. 510-515.

modelos ya conocidos y aunque indudablemente formularias, tienen una calidad más que suficiente como para cumplir dignamente con su papel de dejar constancia en la sede del Banco de la presencia de sus principales protectores. En San Carlos debieron de quedar lo suficientemente satisfechos como para recurrir al mismo artista a la hora de encargar un gran lienzo para el oratorio, como explicamos anteriormente.

EL SIGLO XIX

A partir de esta primera galería iconográfica, la colección de retratos del Banco de España y las instituciones que le precedieron no dejó de crecer; de hecho, llegó un momento en que se regularizó la costumbre de formar una memoria histórica de la institución mediante la ejecución sistemática de este tipo de obras. El tema es objeto de un análisis particularizado en otro capítulo. En este, que aborda el tema de la colección pictórica desde el punto de vista estrictamente de su significación histórico-artística, queremos subrayar, por una parte, que es el género al que pertenece la mayoría de los cuadros del Banco fechados en el siglo XIX y, por otra, que casi todos los grandes retratistas españoles de ese siglo están representados, algunos de ellos, incluso con obras que se cuentan entre las más importantes de su producción. Una gran proporción de las pinturas fueron encargadas por la institución, aunque hay otras que han sido adquiridas posteriormente con el objeto de llenar lagunas. Se trata de una galería de la que participan no solo directores o gobernadores, sino también toda la sucesión de monarcas españoles decimonónicos, pues la presencia de imágenes de los sucesivos reyes es una constante de la historia del Banco desde sus orígenes.

La nómina de retratistas puede iniciarse con Vicente López. Su Fernando VII sentado (187 x 135 cm) le fue encargado en 1828, pero no estuvo acabado hasta cuatro años más tarde⁵⁷. Se ha considerado en alguna ocasión «el mejor de los retratos que ejecutó Vicente López de su rey»⁵⁸. El monarca, ya en los últimos años de su vida, aparece orondo y satisfecho, casi repantingado en la silla, y aunque está rodeado de referencias a su posición y sus responsabilidades, viendo la cara risueña y autocomplaciente del modelo todas esas alusiones al trabajo y la abnegación solo resultan creíbles como juego retórico. Es una obra de plena madurez de su autor, en la que vuelve a dar pruebas de su infinita maestría a la hora de reproducir detalles y texturas y de su ya larga experiencia en el retrato oficial, que le permitía dar a sus modelos un aire de familiaridad y cercanía cada vez mayor, alterando en ocasiones las que se habían considerado convenciones intocables del género durante siglos. Un retrato de la hija de Fernando VII, que aparece representada en su juventud y sentada en el trono, también se relaciona con Vicente López por cuanto se inspira en un original perdido que fue encargado por el ayuntamiento de Sevilla. Como autores se han propuesto los nombres de su hijo Bernardo y de José Gutiérrez de la Vega⁵⁹. No ofrece ninguna duda, en cambio, el retrato de José María Vigil y Quiñones de León, marqués de Montevirgen (128 x 95 cm), que aunque fue ministro de Hacienda con Isabel II, no se le conoce vinculación alguna con el Banco. Una inscripción identifica a su autor (Vicente López) y el año de su ejecución, 1841. Su presencia en la colección del Banco se debe a una afortunada compra en 1975. Es una obra en la que se aprecia bien la afortunada síntesis entre rigor compositivo, exactitud mimética, adulación, viveza y espontaneidad de la que hizo gala López en sus mejores retratos⁶⁰.

⁵⁷ Véase José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, t. II, n.º P-367.

⁵⁸ Julián Gállego, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *op. cit.*, págs. 98-99.

⁵⁹ Ambas posibilidades son contempladas por Julián Gállego, *op. cit.*, n.º 77. José Luis Díez, basándose en sus caracteres estilísticos y en una estampa de la *Guía de forasteros* de 1846 se acoge sobre todo a la posibilidad de que sea de Bernardo López (J. L. Díez, *Vicente López*, Madrid, 1999, *op. cit.*, t. II, n.º P-409).

⁶⁰ José Luis Díez, *Vicente López...*, *op. cit.*, t. II, n.º P-765.

Aunque este pintor mantuvo siempre una posición importante entre la Casa Real y el mundo oficial de la aristocracia y los grandes políticos, lo cierto es que no le faltaron rivales que amenazaron su privilegiado estatus y acapararon una parte principal del mercado. Los principales fueron los Madrazo, que constituyeron una saga familiar fundamental para entender no solo el devenir del arte español del siglo XIX, sino también el de algunas de las principales instituciones culturales del país. Dominaron gran parte del mercado artístico (sobre todo el retrato oficial y aristocrático) e instituciones como el Museo del Prado o el Real Establecimiento Litográfico. Como es natural, en la colección del Banco quedan huellas de su obra, alguna muy importantes.

Federico de Madrazo fue uno de los grandes retratistas españoles de su siglo y un pintor de mucho éxito entre la sociedad cortesana, ya que puso su técnica segura y muy depurada al servicio de unas estrategias de representación que invariablemente se ganaban el aplauso de sus modelos. En algunos casos, además de facilidad y elegancia, demuestra también en sus retratos una notable penetración psicológica. Una de sus modelos recurrentes fue la reina Isabel II, que en su retrato del Banco (143 x 100 cm) se representa bastante joven, de pie, en tres cuartos y luciendo una pose y un vestido muy favorecedores. Es un tipo de composición que debió de gustar, pues se conocen varias versiones⁶¹.

⁶¹ Véase la ficha del cuadro en José Luis Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994, pág. 187.

⁶² Gállego, *op. cit.*, pág. 175.

El mismo pintor firma el retrato de Pedro Salaverría, gobernador del Banco de España en el año 1877 (188 x 114 cm)⁶². El modelo, que fue ministro de Hacienda, está sentado en un sillón y arrimado a una mesa. En este sentido, sigue un esquema compositivo muy tradicional, con el que ya nos hemos topado en el retrato del conde de Altamira de Goya. Sin embargo, lo que en este es una descripción exacta de la realidad física del modelo, que se impone tanto como para condicionar la composición general, en el de Madrazo, construido con un canon alargado, el retratado domina plenamente su asiento y la mesa sobre la que despacha. Se ha dicho que es una de las mejores obras de su autor; en cualquier caso, se trata de una pintura con la que, sin duda, don Pedro Salaverría se sentiría a gusto y halagado⁶³. El pintor recibió 30 000 reales por esta obra, que es una cantidad muy alta y que refleja sin duda la importancia del encargo. De hecho, en la relación de lo que iba cobrando por sus cuadros, Madrazo no incluye ningún retrato por el que hubiera recibido más dinero (sí aparecen, sin embargo, varios cuadros por los que cobró esa misma cantidad)⁶⁴.

⁶³ Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subriana, 1981, n.º 616.

⁶⁴ Las cuentas figuran en J. L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, *op. cit.*, pág. 456.

Pero a pesar de ser de gran calidad, esta no es la obra más atractiva de Federico de Madrazo que guarda el Banco. Ese título debe reservarse sin duda al retrato de Pedro Téllez Girón, IX duque de Osuna, que está firmado en 1844, el mismo año en que murió, con treinta y cinco, el modelo⁶⁵. Era uno de los aristócratas más importantes de España, antecesor inmediato del célebre derrochador que acabó con la inmensa fortuna familiar. Esta obra se fecha, no por casualidad, en los años centrales del movimiento romántico español, pues resulta arquetípica de los ideales estéticos del momento. El duque se representa de pie, en una de las poses más elegantes que conservamos del más elegante de los retratistas españoles de su tiempo. Su atuendo y su peinado tienen un aire parecido al que muestran retratos de intelectuales del Romanticismo (Larra, Bécquer, etcétera); se encuentra posando en el patio del palacio del Infantado de Guadalajara, que le pertenecía por herencia familiar, pues entre sus múltiples títulos figuraba el de XIV duque del Infantado. En esta referencia no solo vemos un mero guiño identificativo, sino que hay que relacionarla directa o indirectamente con el interés que por entonces se estaba desarrollando entre los

⁶⁵ Gállego, *op. cit.*, págs. 101-102 y 175. J. L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, *op. cit.*, págs. 187-188.



intelectuales españoles y de toda Europa hacia el pasado medieval y hacia los monumentos que, como este palacio, perduraban como testigos vivos de esa época.

La obra ha ingresado recientemente en el Banco, pero ha sido tradicionalmente muy valorada, como corresponde a sus evidentes cualidades estéticas. En el inventario que realizó el pintor con los precios de sus cuadros, este figura entre los que recibieron una mayor estimación económica: 16 000 reales, cifra comparativamente muy alta. Poco después de pintado el retrato y de muerto su modelo, su autor pidió permiso a su hermano, el nuevo duque de Osuna, para que figurara en la exposición del Liceo. El propietario no puso ningún inconveniente, aunque encareció que «se sirva tener el mayor cuidado a fin de que no padezca ningún deterioro, pues sabe cuanto lo aprecio»⁶⁶.

En esa época, el crítico Eugenio de Ochoa se deshizo en elogios hacia esta obra, que si bien en parte se justifican por su amistad con los Madrazo, también responden a un sentimiento de admiración sincera: «¿Quién no recuerda sobre todo aquel bellissimo retrato del malogrado duque de Osuna de tan maravillosa ilusión que por un momento pudimos creer contemplándolo que la muerte había soltado su presa? Era él, con su porte señorial, con su aristocrática seriedad, con esa gallarda y hermosa presencia. Los que no habían conocido al personaje, admiraban la verdad, el relieve y la gracia de aquella pintura; los que le habían conocido, creían estarle viendo en vida, y más de una vez vimos a sus particulares amigos inmóviles y tristes delante de aquel retrato, sin acertar a apartar de él sus ojos húmedos de lágrimas»⁶⁷.

Durante un tiempo se atribuyó a José de Madrazo, padre de Federico y cabeza de la saga familiar, un retrato de Fernando VII en el que el monarca aparece de pie, rodeado de insignias de su realeza que se desperdigaban en su pecho, en el respaldo del sillón o sobre la mesa (225 x 170 cm)⁶⁸. Es un retrato un tanto seco, aunque siempre dentro de la corrección académica, que actualmente se atribuye a Zacarías González Velázquez⁶⁹.

La demanda de retratos se multiplicó durante el siglo XIX, y aunque es cierto que había artistas especialmente solicitados, como Federico de Madrazo, el mercado ofrecía el trabajo suficiente como para que el número de retratistas se multiplicase. Esto fue propiciado, entre otras cosas, por la extensión del consumo de este tipo de productos artísticos a estratos cada vez más amplios de la sociedad; de hecho, desde el punto de vista de la producción pictórica, puede considerarse uno de los géneros decimonónicos por excelencia.

La colección del Banco incluye obras de otros destacados retratistas españoles de esa época. Entre ellos figura el sevillano José Gutiérrez de la Vega, que perpetuó la tradición murillesca hasta mediados del siglo XIX, y que además de cuadros religiosos nos ha dejado las efigies de un buen número de representantes del mundo oficial contemporáneo, empezando por la reina Isabel II. Uno de esos personajes fue Ramón de Santillán, que fue ministro de Hacienda y gobernador del nuevo Banco Español de San Fernando, cuya creación él mismo impulsó. Es una obra fechada en 1852 y constituye uno de sus mejores retratos, el cual, aunque no carece de ciertas notas murillescas, refleja muy bien su conocimiento de la tradición iniciada por Vicente López⁷⁰. Otro de los pintores más importantes de la generación romántica española, Antonio María Esquivel, se encuentra representado en el Banco por un par de retratos que dan cuenta de sus habilidades y sus limitaciones: los que representan a Isabel II niña y a Pedro Sainz de Andino (115 x 90 cm).

⁶⁶ La carta de Madrazo al duque está fechada el 24 de mayo de 1846 y la respuesta tiene esa misma fecha también. Las dio a conocer en José Simón Díaz, *El Artista (Madrid, 1835-1836)* (Colección de Índices de Publicaciones Periódicas). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, págs. 46-47.

⁶⁷ J. L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, op. cit., pág. 188.

⁶⁸ Gállego, op. cit., n.º 89.

⁶⁹ Bertha Núñez Vernis, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001, n.º 197. La autora lo fecha hacia 1820.

⁷⁰ Ana María Arias de Cossío, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán, 1978, n.º 119.

Este último está firmado en 1831 y representa a quien fuera un importantísimo economista, autor de los estatutos del Banco de San Fernando y del Código de Comercio de 1831. En esa condición de legislador en materia económica lo representa Esquivel, pues uno de los motivos que más llaman la atención de la pintura es un libro abierto cuya portada reza «Proyecto de Código de Comercio y de Código Criminal»⁷¹.

⁷¹ Gállego, *op. cit.*, págs. 168-169.

La galería, en lo que respecta al siglo XIX, se completa con retratos realizados por Vicente Palmaroli, Maximino Peña, Dióscoro Puebla, Carlos Luis de Ribera, Benito Soriano, José María Romero, Manuel Ojeda, José Moreno Carbonero o Rafael Benjumea; entre todos ofrecen un panorama bastante completo de las tendencias estilísticas, los recursos compositivos, las convenciones iconográficas, las estrategias figurativas, etcétera, que definen la historia del retrato oficial español decimonónico.

Además de retratos, la colección de pintura española del siglo XIX incluye obras pertenecientes a otros géneros. Han llegado en aluvión y forman un conjunto un tanto disperso en lo que se refiere a la procedencia geográfica y a las características estilísticas de sus autores. Sin embargo, son muchas las obras estimables. Una operación financiera provocó la llegada de dos pequeños lienzos de Mariano Fortuny, el pintor español que alcanzó un mayor renombre internacional en su corta carrera. Uno de ellos representa a un personaje en lo que se supone un interior religioso, alzando sus manos y vistiendo ropas eclesiásticas; y el otro contiene una inscripción en el dorso que identifica el lugar con Rocca Priora, en Italia⁷². Ambas son obras muy características de su estilo seguro, fogoso y brillante, que tanto éxito le procuró; también son muy representativas del repertorio temático en el que se sentía más cómodo: apuntes rápidos de escenarios urbanos o naturales y estudios de personajes con un gran sabor costumbrista o histórico. Se fechan en torno a 1873, en los años inmediatos a su muerte.

⁷² Son obras que han aparecido con cierta frecuencia en la bibliografía sobre Fortuny. Véase, entre otros, Carlos González López y Montserrat Martí Ayxelà, *Mariano Fortuny Marsal*. Barcelona: Rafols, 1989, t. II, págs. 68 y 77.

Su interés por temas exóticos ambientados en escenas musulmanas fue compartido por otros contemporáneos españoles y extranjeros, como Eugenio Lucas Velázquez, un prolífico artista de quien el Banco posee dos obras, también de pequeño formato, realizadas con la técnica del *gouache*. Lucas, que nació en 1827, fue técnicamente quien practicó un estilo más fogoso, vibrante y libre entre los pintores de su generación, cualidades perfectamente visibles en estas obras. Ambos son paisajes montañosos poblados por una multitud de musulmanes que en un caso parecen pulular alrededor de un campamento y en el otro se disponen casi en hilera, formando una especie de caravana. No existe en absoluto una mínima voluntad detallista o descriptiva, y todo está sugerido: el mar es una mancha de azul oscuro, la árida naturaleza se resuelve mediante rápidos y sueltos toques de pincel; y las personas o las multitudes son meras manchas. Todo esto no es únicamente un ejercicio técnico, sino que posee un extraordinario poder de sugestión y evocación. Se ha dicho⁷³ que ambos paisajes están realizados siguiendo el llamado «método Cozens», que se popularizó entre ciertos pintores del Romanticismo europeo, y que consiste en empezar manchando de manera casi arbitraria el papel para, a partir de esas formas, construir un paisaje caprichoso.

⁷³ Véase *Pinturas de paisaje del Romanticismo español* (cat. exp.). Madrid: Fundación Banco Exterior 1985, n.ºs 40-41.

Al tiempo que el paisaje se abría paso, en España triunfaba uno de los géneros más narrativos que ha habido nunca en el arte occidental: la pintura de historia, pero no entendida a la manera renacentista, con escenas de la historia sagrada, fábulas mitológicas, etcétera, sino concebida de manera literal: cuadros que reflejan hechos históricos. A este

género pertenecen un gran número de obras generalmente destinadas a edificios oficiales y caracterizadas por sus tamaños monumentales. A través de ellas se reflexionaba sobre los episodios más señalados de nuestro pasado colectivo. Junto a esos grandes lienzos, también surgieron pequeños cuadros con temas históricos destinados a medios domésticos. El tono de esas obras variaba mucho y oscilaba entre lo más solemne y serio y lo más liviano, de forma que en algunas ocasiones podía derivar hacia un costumbrismo ramplón.

El Banco de España posee varias de estas pinturas de pequeño formato y contenido histórico. *Miserias de la guerra en un paisaje nevado* (23 x 34 cm) es una tabla firmada por Alejandro Ferrant en 1891 que resulta impactante por la combinación de una escena trágica —un soldado muerto está siendo despojado de sus enseres— y un paisaje desolador que acentúa de manera muy eficaz el dramatismo de la composición⁷⁴.

⁷⁴ Gállego, *op. cit.*, pág. 169.

En los límites entre la pintura de historia y el costumbrismo se encuentra la llamada «pintura de casacones». Es histórica porque sus personajes se visten a la moda del siglo XVIII (de ahí su nombre) y se describen en ambientes propios de esa época. Es costumbrista porque sus acciones son cotidianas y en la mayor parte de los casos sus protagonistas no pueden identificarse con personajes reales. Entre los numerosos pintores españoles de la segunda mitad del siglo XIX que cultivaron este género se encuentra José Villegas, que del costumbrismo pasó al simbolismo y fue un autor muy apreciado y valorado. De su mano son *Hombre sentado leyendo* y *Dos caballeros conversando junto a una mesa*, dos acuarelas (34 x 24 cm) que recientemente se han datado hacia 1871⁷⁵ y en las que de una manera muy suelta y abocetada se representan algunos de esos personajes dieciochescos en acciones tan cotidianas como la lectura o la conversación. Son obras parecidas a las que por entonces estaban procurando bastante éxito local a su paisano José García y Ramos. También de Villegas, y ya abiertamente costumbrista, es *Baile andaluz con empujado* (31,5 x 23 cm), que, a pesar de la escena que representa, está firmado en Roma en 1890⁷⁶.

⁷⁵ José Villegas (1844-1921) (cat. exp.). Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, págs. 320 y 321. Esa fecha se ha propuesto por su relación temática y estilística con otras obras de esa época.

⁷⁶ *Ibid.*, n.º 28. Una estampa («Después de la corrida») de *La Ilustración Española y Americana* (8-IV-1880) está directamente relacionada con este cuadro.

Al género costumbrista pertenece también un cuadro muy singular por su tema y su composición, que se ha convertido ya en una de las pinturas españolas del siglo XIX más reproducidas y solicitadas. Se titula *Huyendo de la crítica* y está firmado por el catalán Pedro Borrell (1835-1910). Lo que vemos es un trampantojo, es decir, una imagen que juega con las capacidades ilusionistas del pintor y su habilidad para sorprender al espectador. En este caso un muchacho, que antes estaba «pintado», se dispone a escaparse de la superficie del lienzo para librarse de las críticas. Para su empeño, apoya sus manos en el marco fingido. Se trata de una obra importante en el contexto de la carrera de su autor, que fue uno de los artistas catalanes más destacados de su generación, tanto por sus cualidades intrínsecas como por el magisterio que ejerció. Cuando se presentó a la muestra del edificio de exposiciones de Bellas Artes en Barcelona en 1874, fue objeto de una dura crítica en *La Renaixença* del que sería destacado escritor y dibujante Apel·les Mestres, quien se refiere a la obra como un cuadro que asombra al público «por lo trivial y pueril. Nos referimos a la broma del señor Borrell titulada “Una cosa que no puede ser”». La pintura, sin embargo, no solo se vendió (por la cantidad nada despreciable de 375 pesetas) sino que fue la primera de una serie compuesta por otros tres ejemplares más, que presentan algunas ligeras variantes, y que se fechan con posterioridad a 1875. Es también una obra destacada dentro del catálogo de su autor porque, a partir de entonces, cultivaría con asiduidad este género de trampantojo en el que se nos presenta a un personaje sobresaliendo de un marco de cuadro o una ventana fingido⁷⁷.

⁷⁷ Véase Andrea Pascual, *Pere Borrell. Puigcerdá 1835 - Barcelona 1910*. Puigcerdá: Editorial Mediterrània, 1999, pág. 99. Los otros tres ejemplares, en pág. 228.

PINTURA
ESCULTURA
SIGLOS XV-XVIII

CRISTOFANO ALLORI
JUAN DE ARELLANO
MANUEL BAYEU Y SUBÍAS
PEDRO BERRUGUETE
ALONSO CANO
CORNELIS VAN CLEVE
JOOS VAN CLEVE
JOAQUÍN FERRER MIÑANA
FRANCISCO FOLCH DE CARDONA
FRANS FRANCKEN II
VICENTE GINER
LUCA GIORDANO
GIAN FRANCESCO BARBIERI, *IL GUERCINO*
JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN
MARIANO SALVADOR MAELLA
GIOVANNI MARIA MORLAITER
LUIS PARET Y ALCÁZAR
PIERRE PATEL, *EL VIEJO*
CHRISTOPH DANIEL SCHENCK
JUAN DE VALDÉS LEAL
ANTONI VILADOMAT I MANALT
CORNELIS DE VOS
SIMON VOUET
GIACOMO ZOFFOLI
FRANCISCO DE ZURBARÁN
ANÓNIMO ESPAÑOL
ANÓNIMO ESPAÑOL
ANÓNIMO ESPAÑOL
ANÓNIMO FLAMENCO, NÓRDICO O FRANCÉS
ANÓNIMO FRANCÉS
ANÓNIMO FRANCÉS U HOLANDÉS
ANÓNIMO HOLANDÉS
ANÓNIMO ITALIANO
ANÓNIMO ITALIANO
ANÓNIMO ITALIANO
ANÓNIMO ITALIANO

CRISTOFANO ALLORI (Copia)

(Florencia, Italia, 1577-1621)

SE TRATA de una copia discreta de la célebre composición, datada originalmente entre 1610 y 1612, del florentino Cristofano Allori, obra que fue considerada en su tiempo, y a lo largo de todo el siglo XVIII e incluso en el Romanticismo, como una de las más bellas composiciones del arte italiano. El biógrafo de Allori, Filippo Baldinucci, cuenta detalladamente la historia del famoso lienzo para el cual sirvieron de modelo personas del entorno de artista. Como Judith, Mazzafirra, amante del pintor; como la anciana, la madre de la mujer; y el propio Allori, conocido por su «fisonomía no muy agradable», como Holofernes. En buena medida, la acogida entusiasta de la pieza y su fortuna crítica se deben a la lectura autobiográfica de esta que sugirió el poeta Giovanni Battista Marino, contemporáneo de Allori, de acuerdo con cierta tendencia de los pintores del Barroco italiano a dar relevancia a sus vivencias personales bajo la égida de un tema relevante y de narrativa reconocible.

El original de *Judith con la cabeza de Holofernes* se conserva en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti de Florencia. El citado éxito determinó que el propio Allori hiciese alguna réplica, como la firmada y fechada en 1613, perteneciente en la actualidad a la Royal Collection Trust del Reino Unido. Otros ejemplares fechados en el *seicento*,

algunos atribuidos al propio autor, se conservan en la Dulwich Picture Gallery de Londres (en formato mínimo, de solo unos 30 cm de altura), en el Palazzo Corsini (Gallerie Nazionali Barberini Corsini) de Roma, en la Netherlands Art Collection de Ámsterdam e incluso en España, donde la Colección Fundación Casa de Alba conserva una réplica de excelente calidad adquirida en Italia en 1818 (véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Fundación Valdecilla, 1965, pág. 483).

La proliferación de copias de la composición de Allori durante los siglos XVIII y XIX es abundante, lo que supone una muestra del rotundo éxito tanto de un tema bíblico que alude al poder femenino contra la tiranía como de la vigencia a lo largo del tiempo de la aproximación naturalista, de corte caravaggiesco, por la que apostó Allori. Ya en 1846 el editor de Baldinucci indicaba que el cuadro era «famosísimo por las muchas copias que de él se han hecho y se hacen».

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



Judith con la cabeza
de Holofernes

c. 1610-1612

Óleo sobre lienzo,
136 x 106 cm

Cat. P_165

JUAN DE ARELLANO

(Santorcaz, Madrid, 1614 - Madrid, 1676)

**Florero**

1660-1670

Óleo sobre lienzo,
81,5 x 60,5 cm

Cat. P_200

Fdo.: «Juan de Are // llano»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1976

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «Juan de Arellano 1614-1676», Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid (Madrid, 1998).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of Carlos. Paintings from the Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1998.

SE TRATA de dos obras características del estilo más conocido del gran pintor madrileño Juan de Arellano, a pesar de que la firma haya sido rehecha en el curso de alguna de las restauraciones a las que se has sometido a ambas piezas. Seguramente fueron concebidas como pareja; la identidad de dimensiones y el hecho de hallarse firmado solo uno de los cuadros así parecen afirmarlo.

La delicada transparencia de los vasos de cristal y el ligero tono de las flores libremente colocadas, como sacudidas por el aire en una disposición suelta y ocasional, corresponde a una fase avanzada de su producción, en torno a las décadas de 1660 o 1670.

Las flores representadas son las características de Arellano: tulipanes, narcisos, campánulas,

Florero

1660-1670

Óleo sobre lienzo,
81,5 x 60,5 cm

Cat. P_201

Adquirida en 1976

EXP: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Goya. His Time and the Bank of Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «Juan de Arellano 1614-1676», Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid (Madrid, 1998).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of Carlos. Paintings from the Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1998.



clavelinas, anémonas gigantes y, por supuesto, rosas. El hecho de que en uno de ellos se adviertan unos pétalos de tulipán caídos, y, en ambos, buena parte de las flores se muestren muy abiertas, a punto de deshojarse, cumplido ya su instante de esplendor, presta a estos floreros —como era habitual en el siglo XVII español— un sutil toque de advertencia moral ante la fragilidad

de la vida y el carácter efímero de la belleza, que las convierte casi en *vanitas* desprovistas del carácter macabro usual, pero igualmente admonitorias.

A. P. S. (actualizado por C. M.)

MANUEL BAYEU Y SUBÍAS (Atribuido)

(Zaragoza, 1740-1809)

LA OBRA fue adquirida por el Banco de España en 1975 bajo la errónea denominación de *Visitación*; sin embargo, su iconografía no parece prestarse a confusión alguna: se trata de una *Presentación de la Virgen en el templo* que sigue la narrativa convencional sin distanciarse del relato canónico heredado del apócrifo Protoevangelio de Santiago. Ejemplo de la persistente influencia que sobre los pintores españoles del setecientos tardío ejerció la obra de Corrado Giaquinto, la pieza fue valorada por Alfonso E. Pérez Sánchez en estos términos: «Las evidentes incorrecciones en las figuras se compensan [...] por una evidente gracia y viveza en la composición y por un cierto sentido del color, que aunque arranca de la fineza rococó en gama fría de Giaquinto, se enriquece y abarroca en esta interpretación, un tanto provinciana, pero no exenta de encanto. Especialmente afortunadas son las figuras del primer término, tocadas de luz con evidente maestría, que producirían en la obra definitiva un seguro efecto perspectivo».

Así como sobre su temática pareció haber una estéril confusión de origen desconocido, el lienzo nunca parece haber generado dudas sobre su naturaleza de boceto para una obra de mayor tamaño, muy probablemente una pintura mural, y así lo refleja también Pérez Sánchez, de manera acertada, en *Colección de pintura del Banco de España*. En ese sentido, ya desde antes de su llegada a la institución bancaria, la obra había sido atribuida a Francisco Bayeu; Pérez Sánchez, sin negarla, sugiere la posibilidad de que sea obra de algún otro artista de la saga de la que fuera familia política de Goya, ya sea de Manuel o de Ramón Bayeu, y, en términos más generales, señala al menos como innegable su relación directa con los estilos que se desarrollaban en la escena pictórica aragonesa a finales del siglo XVIII. En aquella primera catalogación científica de la Colección Banco de España no se daba no obstante por segura la autoría, si bien se concluía su atribución, no sin ciertas reservas, a la mano de Francisco. Lo apresurado de la tesis, que no hace sino recoger una tradición, se sostenía además sobre el hecho de que Francisco Bayeu se especializara en decoración mural y demostrara solvencia a la hora de afrontar escenas similares en diversos encargos de relevancia.

Sin embargo, el aspecto general del boceto coincide de manera patente, si no prácticamente exacta,

con una de las escenas de un ciclo pictórico al fresco ejecutado por Manuel Bayeu (conocido como «el cartujo Bayeu» y hermano de Francisco) en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, también llamada Cartuja de Monegros, situada en el término municipal de Sariñena, en la provincia de Huesca. Según Julio P. Arribas Salaberri, el conjunto monumental (al menos a la altura de 1972, año de publicación de su estudio sobre la pintura oscense de Manuel Bayeu) era conocido apenas por los oriundos de la comarca de los Monegros, ante todo por su uso durante un breve período del siglo XIX, tras la desamortización, como balneario privado que aprovechaba el manantial que brota en sus inmediaciones. Tal desconocimiento del lugar, unido a lo oscuro de la figura del cartujo Bayeu hasta época reciente, justificaría la improvisada atribución al más popular y cotizado Francisco Bayeu, más prolífico, aunque menos longevo, que su hermano, y con el que guarda notables concomitancias de factura fruto del trabajo conjunto en diversos encargos, como la decoración mural de la Basílica del Pilar de Zaragoza. En el año 2015, la Diputación Provincial de Huesca adquirió el conjunto monástico de la Cartuja, declarado Bien de Interés Cultural, que había permanecido en manos privadas desde la excomunión de sus monjes en el siglo XIX. Tras su apertura, el preciso proceso de documentación de las pinturas del conjunto ha posibilitado la comparación con la obra final, situada en el cuarto tramo de la bóveda de la nave de la iglesia monástica, junto a la entrada al templo, donde funciona como arranque del ciclo acerca de la vida de la Virgen.

Los estudios recientes sobre la figura del cartujo Bayeu no parecen arrojar dudas sobre la autoría de los ciclos pictóricos del cenobio que habitó durante gran parte de su vida y donde probablemente falleció en torno a 1809. En la tesis doctoral de José Ignacio Calvo Ruata, dedicada de manera monográfica a Manuel Bayeu (presentada en 1998 y publicada en 2016), se ofrece una descripción de la escena final que, unida al cotejo visual antes citado, sirve como segunda prueba de la coincidencia de esta con el boceto preparatorio del Banco de España: «Momento en que San Joaquín y Santa Ana presentan a su hija, la Virgen María, de tres años de edad, en el templo de Jerusalén ante el sumo sacerdote, para cumplir la promesa de dedicar su hija al servicio de Dios.

Presentación de la
Virgen en el templo

c. 1760-1770

Óleo sobre lienzo,
62 x 64 cm

Cat. P_79

Adquirida en 1975



El sacerdote, en la parte superior del graderío, abre sus brazos para acoger a la Virgen niña que se arrodilla con recogimiento ante él. Diversos personajes, testigos del acontecimiento, complementan la escena. Preside la escena un angelito llevando un paño y situado en un pequeño rompimiento. El interior del templo se recrea con arquitecturas clasicistas. La línea compositiva fundamental es la diagonal que pasa por los personajes principales, siguiendo la ascensión del graderío. El angelito flotante con su paño es igual a uno de los que aparecen en el centro del primer boceto hecho por Francisco Bayeu para la *La rendición de Granada* (1763)».

Por otro lado, el trabajo de Calvo fija la fecha de ejecución del ciclo mariano de la bóveda hacia 1768-1770, lo cual, si bien es difícil de confirmar de manera fehaciente, no se contradice con la fecha de ingreso de Bayeu como probante en la Cartuja. Tal cronología, en buena lógica, se podría aplicar al boceto del Banco de España, acaso incluso ligeramente anterior, para corregir la datación previa que, de manera orientativa, la situaba en torno a 1760.

Como posible salvedad, en contra de la atribución a Manuel Bayeu cabrían dos posibilidades, si bien remotas en este punto: que el pintor utilizara como modelo un boceto previamente realizado por Francisco (o por otro pintor del entorno aragonés curtido en el ámbito de la pintura mural) o que se trate de una copia apócrifa, lo que resulta menos probable, especialmente si tomamos en consideración el abandono del monasterio y el relativo desinterés hacia él y hacia la obra de Manuel Bayeu hasta fechas recientes.

BIBL.: Julio P. Arribas Salaberri, *Las pinturas del Real Monasterio de Sijena y el cartujo Bayeu*. Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1972; José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*. Zaragoza: Instituto Camón Aznar y Caja de Ahorros de Zaragoza, 1979; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; José Ignacio Calvo Ruata, *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martín Zapater*. Madrid: Instituto Fernando el Católico y Museo del Prado, 1996; José Ignacio Calvo Ruata, *Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu* (tesis doctoral de 1998). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016; José Ignacio Calvo Ruata, *Fray Manuel Bayeu, cartujo pintor y testigo de nuestro tiempo*. Huesca: Diputación de Huesca, 2018.

C. M.

PEDRO BERRUGUETE (Taller)

(Paredes de Nava, Palencia, c. 1450-1455 - Ávila, 1504)

LA PEQUEÑA tabla es sin duda un fragmento, muy restaurado, de una obra mayor, que probablemente representaría alguna escena de la vida de la Virgen. Su aspecto general y la disposición de los personajes presentan analogías con *Los pretendientes de la Virgen* del retablo de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava y con la llamada *Presentación de la Virgen en el templo* de la iglesia de Santa María de Becerril de Campos, ambas obras de Pedro Berruguete, en cuya composición intervienen personajes femeninos de tipos, modelos y actitudes muy semejantes a los que muestra esta tabla. La parte inferior corresponde a una restauración moderna, ejecutada con evidente habilidad, con la intención de completar las figuras. En general, la pieza muestra las innovaciones quattrocentistas importadas por Berruguete de Italia, tanto en términos de perspectiva y concepción del espacio como de tratamiento anatómico de las figuras y de su delicado lenguaje gestual. Sin embargo, se puede afirmar con bastante seguridad que el

fragmento no proviene de las mano directa del maestro, sino de la de colaboradores de un taller que contaba con cuantiosos encargos durante la madurez del artista.

Probablemente se trata del fragmento de una *Presentación de la Virgen en el templo* que se exhibió en Gante en 1957 en el contexto de la exposición «Juste de Grand, Berruguete et la Cour d'Urbino», con el número 51. Perteneció a la Colección Gudiol Ricart de Barcelona y la documentación recoge sus dimensiones como de 63 x 24 cm, lo que asegura que la restauración, que amplió en varios centímetros su altura y anchura, completó la tabla por motivos eminentemente estéticos.

EXP.: «Juste de Grand, Berruguete et la cour d'Urbino», Museum voor Schone Kunsten (Gante, Bélgica, 1957).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)

Dos figuras femeninas

Siglos XV-XVI

Temple sobre tabla,
65,5 x 29 cm

Cat. P_282

Adquirida en 1981



ALONSO CANO (Taller)
(Granada, 1601-1667)



Virgen con Niño

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre tabla,
24,5 x 18 cm

Cat. P_28

Adquirida en 1975

SE CONSIDERA a Alonso Cano uno de los artistas totales del barroco español, dada su dedicación a la pintura, la escultura, la producción de retablos y, aunque en menor medida, también a la arquitectura, así como por su perdurable influencia posterior, especialmente en el ámbito andaluz. Hijo de un ensamblador y tracista de retablos con el que aprendió los rudimentos de ese arte, se formó principalmente en Sevilla tras el traslado de toda la familia a la capital

hispalense en 1614. Allí ingresó como aprendiz en el taller del artista y teórico Francisco Pacheco, donde conoció a Diego Velázquez, a quien le unió una estrecha relación a lo largo de los años; y hubo de pasar también por el taller del imaginero Juan Martínez Montañés, cuya huella perdura de manera innegable en su obra escultórica. Simultaneando sus dos actividades principales, como pintor y escultor, adquirió prestigio y en 1638 se trasladó a Madrid

Virgen con Niño

1645-1650

Óleo sobre lienzo,
84 x 68 cm

Cat. P_102

Adquirida en 1975



respondiendo a la llamada del conde duque de Olivares, que lo reclamó como pintor y ayudante de cámara. En la capital, su estilo se transforma en contacto con el citado Velázquez y a través del estudio de la nutrida cantidad de obras de los pintores venecianos que las Colecciones Reales atesoraban desde el siglo XVI, lo que produce una cierta italianización de su factura, unida a otras influencias como la de las transparencias de Van Dyck. En 1652 regresa a Granada, donde es nombrado pintor de la catedral, templo para el que emprende el ciclo monumental de pinturas marianas que coronan su capilla mayor, sitio regio venido a menos pues, aunque concebido como mausoleo de la dinastía de los Habsburgo, había quedado desbancado pronto por la construcción del monasterio de El Escorial.

De vida accidentada y dramática, fue acusado del asesinato de su primera esposa y, tras no pocas vicisitudes, acabó siendo ordenado sacerdote. Su arte, sin embargo, se mueve en su madurez en una esfera de serena y luminosa belleza, lejana del tenebrismo de su primera juventud, en un periplo que discurre desde el barroco más español hacia corrientes más cosmopolitas. Tras un segundo período de tres años en Madrid, en 1660 regresa de manera definitiva a Granada, donde su relación con el cabildo catedralicio empeora cada vez más, hasta el punto en que siendo ya una anciano y aquejado por la enfermedad llegó a verse desalojado de su taller situado en la torre de la catedral, la misma cuya fachada principal diseñará, pero que solo llegará a realizarse tras su muerte.

Las obras de la Colección Banco de España, ambas tituladas *Virgen con Niño*, fueron dudosamente atribuidas a un joven Alonso Cano durante algún tiempo, y en la actualidad se consideran obras de taller. En tal caso, podrían provenir de la mano de uno de los colaboradores del taller sevillano de Cano, bien del que regentó junto a su padre hasta la muerte de este en 1644 (cuando el taller se

disolvió) o bien del que se cree que estableció por su cuenta en la misma ciudad a partir de 1625, y que debió de simultanear con las colaboraciones familiares, pues según la documentación no consta que Cano llegase a implantar un taller estable en Madrid. En el taller sevillano, en cambio, contaba ya con un primer aprendiz a su cargo desde ese mismo año de 1625, y se amplió en la siguiente década y hasta su traslado a la capital. Se conocen los nombres de varios de los aprendices y oficiales gracias a la documentación recogida por el profesor de la Universidad de Sevilla Luis Méndez Rodríguez en «El círculo de aprendices de Alonso Cano en Sevilla», publicado en la revista *Laboratorio de Arte*: entre ellos, solo de Alonso Pérez y Damián Martínez ha quedado algún registro documental, aunque poco más se ha llegado a conocer sobre sus figuras. De acuerdo con ese estudio sobre el taller hispalense de Cano, estos oficiales y discípulos prácticamente anónimos «muy probablemente mantuvieran las formas canescas en la ciudad después de la marcha del maestro a Madrid». Más conocida en cambio es su influencia en la etapa granadina de madurez, con discípulos de peso en el ámbito regional como los escultores Diego y José de Mora y los pintores Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra, a los que resulta difícilmente atribuible una tabla de modesta factura, si bien sí es plausible que pueda asociarse a algún otro miembro del taller de Granada cuya identidad haya quedado oscurecida por el tiempo.

BIBL.: Harold E. Wethey, *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983; VV. AA., *Alonso Cano. Modernidad y espiritualidad artística*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2001; VV. AA., *Alonso Cano, Arte e iconografía*. Granada: Arzobispado de Granada, 2002; Ángel Aterido Fernández, *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*. Madrid: Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002; Luis Méndez Rodríguez, «El círculo de aprendices de Alonso Cano en Sevilla», *Laboratorio de Arte* (Sevilla), n.º 16 (2003), págs. 443-452; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. y C. M.

CORNELIS VAN CLEVE

(Amberes, Bélgica, 1520-1567)

UNA TRADICIÓN heredada en el Banco de España, arrastrada desde 1868 y surgida de un informe del entonces archivero, el señor Varela, supone que la obra fue adquirida en Italia por Mengs con destino a la capilla del primitivo Banco de San Carlos. No hay de ello ninguna comprobación documental, y resulta además inverosímil, pues, como es sabido, Mengs falleció en 1779, mientras que el citado Banco se fundó en 1782. José María Sanz García, en su libro *Madrid, ¿capital del capital?* recoge una nota del libro diario del 24 de enero de 1787 en que se registra el pago de 7000 reales de vellón «a Benito Briz en reintegro de igual cantidad que ha satisfecho a Josep Ruperto de Sierra por el costo de un cuadro que compró el señor D. Francisco Cabarrús para el Oratorio del Banco». No sería imposible que se tratase de este cuadro, si bien no se puede confirmar con total seguridad. Se registra en todos los inventarios del siglo XIX como pieza de estimación, con atribuciones que van desde Leonardo da Vinci (sugerida por Federico de Madrazo) hasta Rafael o su discípulo Giulio Romano.

En realidad se trata de una versión de refinada calidad y portentosa técnica de una famosa composición del pintor manierista Andrea del Sarto, conocida por varios ejemplares que atestiguan su fama y prestigio y cuya historia —la del original, hoy perdido— conocemos a través de los testimonios de los escritores italianos del siglo XVI Vasari y Borghini. De acuerdo con Vasari, Andrea del Sarto realizó una Virgen «che siede in terra, con un putto in collo» (sentada en el suelo con un amorcillo al cuello); y, según Borghini, «dipinse Andrea ad Alessandro Corsini un quadro d'una nostra Donna, intorniata da pargoletti fanciulli, con grand'arte e vago colorito» (pintó Andrea para

Alessandro Corsini un cuadro de Nuestra Señora rodeada por párvulos infantes con gran arte y tenue coloreado). Es destacable que Borghini cite a Alessandro Corsini, miembro de una de las más poderosas familias florentinas, como el comitente de esa obra, hoy en paradero desconocido.

Noticias diversas nos permiten saber que el cuadro Corsini fue vendido en 1613 a la familia Crescenzi de Roma, para ser sustituido en la Colección Corsini por una copia que parece ser la que se halla hoy en la Art Gallery of Ontario (Canadá). Del original no hay noticias, pero son relativamente abundantes las copias de todo tipo que acreditan la fama y prestigio de la composición. Los pioneros en el estudio de la obra de Andrea del Sarto (Shearman, 1965, y Freedberg, 1963) señalan quince y diecisiete versiones respectivamente, a las que hay que añadir esta de Madrid y aun otras, como la que poseyó el madrileño convento de Santa Isabel, publicada en 1953 por el conde de Casal en la revista *Arte Español* y posteriormente atribuida a Vincent Sellaert por Matías Díaz Padrón (*Archivo Español de Arte*, 1981, pág. 368), y algunas otras aparecidas con posterioridad a las monografías citadas. En cualquier caso, y más allá de la localización de las copias, su extraordinaria proliferación muestra hasta qué punto la composición fue estimada como una de las más afortunadas de Andrea del Sarto por su delicioso lirismo y su armónica composición, testimonio de la condición de pintor «senza errori» (sin errores) que le reconocieron sus contemporáneos.

A través del estudio de su soporte —roble nórdico— y de la peculiar técnica de su realización, se ha podido constatar que la tabla del Banco de España es obra de un pintor de los Países Bajos que, formado (o al menos residente

Virgen del lirio

Siglo XVI

Óleo sobre tabla,
146,7 x 107,2 cm

Cat. P_210

Adquirida en 1787
por el Banco de San CarlosProcedencia: Benito Briz
y José Ruperto de Sierra

eventual) en Italia, debió de copiar la obra e interpretarla desde su propia sensibilidad, intereses y recursos. Ciertas peculiaridades del color y del dibujo —el rostro del Niño Jesús, por ejemplo, o los cendales transparentes que apenas lo envuelven— harían pensar en el pincel de algún artista del círculo de Amberes de Joos van Cleve (c. 1485 - c. 1540), cuyo descubrimiento del mundo italiano le confiere un papel esencial en el panorama de la pintura flamenca del primer tercio del siglo XVI, y cuyo interés por lo florentino y lo leonardesco se funden de modo muy personal con lo vernáculo del norte de Europa. En 1943, el especialista M. J. Friedlander atribuyó algunas de las copias del modelo de Andrea del Sarto distribuidas por Europa al hijo de Joos van Cleve, Cornelis. Pero fue Matías Díaz Padrón, en su artículo «Una Virgen de la Humildad de Cornelis van Cleve» (publicado en 1982 en la revista *Goya*), quien atribuyó la pieza del Banco de España a Cornelis, una adscripción que sigue vigente en la actualidad, respaldada por subsiguientes investigaciones y la salida al mercado de nuevas copias, como la ofertada en 2013 por la sala de subastas Dorotheum de Viena, que concluyó con la adquisición por parte de una colección privada belga sin identificar.

Cornelis van Cleve o van Cleef, conocido posteriormente como «Sotte Cleef» (Cleef el Loco) a causa de los problemas mentales que le aquejaron en su madurez, tras acudir a un Londres donde precisamente los encargos estaban copados por artistas italianos, era también conocedor, como muestra claramente el resto de su obra, de las poéticas del manierismo italiano. A pesar de que no está documentada estancia alguna del artista en el país transalpino, hay motivos sobrados para entender su interés por emular la obra de los pintores del sur y ejercitarse con copias como la de la Colección Banco de España. Aparte de las peculiaridades de la técnica flamenca que el autor haya podido incorporar, relacionadas con su seguro y exquisito gusto por el detalle (quizá pueda ser de invención del autor la inclusión del

lirio, que aparece solo en algunas de las copias), es posible que este cuadro nos transmita una imagen bastante fiel de la composición original: un detalle muy característico de Andrea del Sarto es la tela de tipo oriental confeccionada con rayas paralelas que rodea el tocado de la Virgen, una prenda que aparece en otros lienzos del maestro florentino y que Cornelis aplicó a otras composiciones de carácter religioso. Tal elemento no se encuentra en las otras copias de la composición y, al tratarse de un detalle tan propio del maestro florentino, no hay motivo para considerarla una invención del copista.

La presencia del lirio en primer término (que ha venido a dar título al cuadro) y las mariposas tan bellamente pintadas tienen un valor simbólico muy concreto. El lirio es, desde siempre, atributo de María, que alude a su virginidad y a los sufrimientos durante la pasión de Cristo. La mariposa es el emblema del espíritu, el alma, y el gesto del Niño y al sujetar una con su mano subraya el amor de Dios hacia las almas. Estos primorosos detalles, resueltos con técnica de portentoso pintor de pormenores a la flamenca, no comparecen en otras copias y podrían ser adición del copista flamenco, que de esta manera personalizaría una pieza arrogándose, al menos, una parte de creatividad e invención dentro de una composición difícilmente superable desde la mera réplica.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1959; Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; José María Sanz García, *Madrid, ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975; Matías Díaz Padrón, «Nuevas pinturas de Vicent Sellaert identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas», *Archivo Español de Arte* (Madrid), pág. 215; Madrid, 1981; Matías Díaz Padrón, «Una Virgen de la Humildad de Cornelis van Cleve», *Goya* (Madrid), n.ºs 167-168 (1982), págs. 270-273; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



JOOS VAN CLEVE

(¿Cleve?, c. 1485 - Amberes, Bélgica, c. 1540)



<

Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos

Primera mitad del siglo XVI

Óleo sobre tabla central,
59,7 x 51,3 x 9,5 cm (cerrado)
y 59,7 x 103 x 4,5 cm (abierto)

Cat. P_118

Adquirida en 1975

EL TRÍPTICO presenta una composición muy característica de Joos van Cleve, varias veces repetida por el maestro de Amberes. En la Colección Mateu de Barcelona se conserva una versión más compleja, con las figuras de cuerpo entero, pero con idénticos tipos y actitudes. Otros ejemplares, también completos, son los del Museo de las Descalzas Reales de Madrid, con remate en arco mixtilíneo y fondo muy complejo; el que fue donado, en 1946, al Detroit Institute of Art; y el del Museo di Capodimonte en Nápoles. El hecho de que todos los ejemplares conocidos presenten las figuras de cuerpo entero plantea la cuestión de si el ejemplar del Banco de España habrá sido concebido en la proporción actual o si ha sido, en alguna ocasión, recortado hasta ser reducido a sus dimensiones actuales. La evidente simplificación de los fondos de la escena central, con la adición de la repisa en primer término, situada donde las restantes versiones

presentan la basa de una arruinada columna del pórtico, hace pensar que tuviese desde su origen las proporciones que hoy conserva. Entre las modificaciones más significativas respecto a las otras versiones, está el hecho de que el rey Baltasar se presente en un interior, frente al espacio abierto de los otros ejemplares.

En cualquier caso, es una obra significativa del estilo de este maestro, salida de su obrador, que inicia el peculiar manierismo de la escuela de Amberes, fundiendo la tradición preciosista de los primitivos nórdicos con el repertorio decorativo del primer Renacimiento, exacerbado en una dirección casi de *maniera*.

BIBL.: Elisa Bermejo, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, II. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)

JOAQUÍN FERRER MIÑANA

(L'Alcora, Castelló/Castellón, 1749-1837)

Conde de Aranda

1790

Loza de Alcora,
45 x 26 x 18 cm

Cat. E_60

Adquirida en 1982

Procedencia: familia Villagonzalo

Observaciones: existen otros
dos ejemplares, uno en el Museo
Arqueológico Nacional de Madrid
y otro en el Museo Nacional de
Cerámica de València.

JOAQUÍN Ferrer Miñana realizó este busto de Pedro Pablo Abarca de Bolea, X conde de Aranda (Siétamo, Huesca, 1719 - Épila, Zaragoza, 1798), del que atesora otro ejemplo el Museo Arqueológico Nacional y una obra similar el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de València. El conde, además de ser un decidido impulsor de la Real Fábrica de Alcora (fundada por su padre), fue una importante personalidad política de los gobiernos de Carlos III y Carlos IV, llegando a ejercer de presidente del Consejo de Castilla, de embajador español en París o de secretario de Estado. En los años prerrevolucionarios en su embajada en la capital francesa —el conde regresó a España en 1787— estaba de moda la fabricación de bustos en cerámica, lo que trajo a Madrid junto con un marcado talante ilustrado. Enemigo de Godoy, sus desavenencias con el valido de Carlos IV le costaron el destierro.

Esta escultura de loza, esmaltada en blanco para imitar la apariencia de la porcelana, se apoya en una peana unida de base redonda. El conde peina peluca rizada y un pequeño tocado, cayendo la coleta sujeta con un lazo a su espalda. Viste capa de pieles recogida en su hombro derecho y de su cuello cuelga de una cinta el Toisón de Oro, así como prende en su peto la orden del Espíritu Santo (concedida en 1777). Es un retrato naturalista para el que Ferrer ofrece una imagen madura del conde, con setenta años, un hombre ya anciano al que pesan los años, lo que se aprecia en el sutil adelantamiento del cuello y la cabeza.

EXP.: «Domenico Scarlatti en España. Salón y Corte, una nueva sensibilidad», Palacio de Velázquez (Madrid, 1985).

BIBL.: Serrano Marzo, *Domenico Scarlatti en España. Catálogo general de las exposiciones «Utopía y Realidad en la Arquitectura» (Museo Municipal), «Iconografía Musical» (Teatro Real) y «Salón y Corte» (Palacio de Velázquez)*. Madrid: Gabinete Técnico de Diseño, 1985.

I. T.



FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

(València, 1744 - Madrid, 1808)

Francisco Moñino y Redondo

1789-1792

Óleo sobre lienzo,
78 x 65,5 cm

Cat. P_68

Adquirida en 1971

Procedencia: marqueses de Miraflores

ADQUIRIDA por el Banco de España en fecha tardía (1971) respecto a su momento de producción, la obra procede de la familia de los marqueses de Miraflores, que poseyeron también los retratos goyescos de la marquesa de Pontejos (c. 1786, hoy en la National Gallery of Art de Washington D. C.), y el de José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, de 1782, el icónico lienzo que hoy forma parte de la Colección Banco de España.

Aunque se ha considerado en ocasiones un retrato del conde de Floridablanca, debe de ser en realidad el retrato de su hermano Francisco, marqués consorte de Pontejos a través de su matrimonio con María Ana de Pontejos y Sandoval, pintada por Goya en el también citado e inolvidable retrato de Washington. La identificación se afirma por el parecido con otro retrato de cuerpo entero —con cartela pintada en que se indica la personalidad del retratado— que fue vendido en el mercado artístico madrileño durante la década de 1980 y con el cual coincide plenamente.

La banda que ostenta el personaje es la de la orden de Carlos III, de la cual porta también la Gran Cruz. La banda permite también fechar el cuadro, pues los colores que muestra —ancha banda celeste con perfiles blancos—, fueron sustituidos por la disposición inversa —banda blanca con perfiles celestes— por el Real Decreto de 12 de junio de 1792. Dado que la Gran Cruz fue cedida a Francisco Moñino por su hermano el conde de Floridablanca (de modo un tanto irregular), en 1789, el lienzo debió de pintarse entre 1789 y 1792.

La atribución a Goya bajo la que fue adquirida la obra, aunque sugestiva y en cierto modo explicable dada su genérica semejanza con los retratos goyescos de otros miembros de la nobleza madrileña realizados en torno a 1790, no parece que pueda sostenerse con rigor ante ciertas indudables durezas de ejecución y un evidente tono plano que impide considerarlo de la misma mano que, en 1786, realizara el soberbio retrato de su esposa.

Si recordamos que Francisco Folch de Cardona había sido director de la Escuela de Dibujo de Murcia y se hallaba en excelentes relaciones con la familia murciana de Floridablanca —que se trasladó a Madrid precisamente en 1789 bajo su protección— y, sobre todo, si tenemos en cuenta la semejanza de estilo con el retrato de Juan de Piña, obra de Folch de Cardona que también pertenece a la colección, se puede afirmar la atribución con bastante probabilidad.

EXP.: «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «1802, España entre dos siglos y la devolución de Menorca», Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 2002-2003); «Floridablanca. La sombra del rey», Sala Verónicas (Murcia, 2019).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; Enrique Jiménez López, *1802. España entre dos siglos y la devolución de Menorca*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2002; VV. AA., *Zaragoza y Aragón: encrucijada de culturas*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2008.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



FRANS FRANCKEN II

(Amberes, Bélgica, 1581-1642)

Las bodas de Caná

1600-1610

Óleo sobre lienzo,
202 x 285 cm

Cat. P_59

Adquirida en 1967

AUNQUE hasta décadas recientes se ha considerado como anónimo flamenco, el lienzo de gran formato *Las bodas de Caná* es sin duda pieza importante de algún miembro de la familia Francken, seguramente obra juvenil del más conocido y prolífico de ella, Frans Francken II, *el Joven* (1581-1642), inmerso en las poéticas del Barroco, pero muy marcado todavía por los modelos y la técnica de su padre Frans Francken I, *el Viejo* (1542-1616). Incluso podría pensarse que fuera obra de este mismo por la desnudez desornamentada de la arquitectura y por el tono de severo estilo romano de los rostros de las dos figuras protagonistas, situadas a la izquierda de la composición, Cristo y la Virgen, que se repiten en otras composiciones del padre de este linaje de pintores flamencos. Sin embargo, parece más verosímil la primera hipótesis, pues son inconfundibles los rostros menudos, con ojos tratados como puntos de azabache, de los personajes secundarios, así como el lujoso despliegue de aparadores, servicio de mesa y riquísimos jarros de plata de complicado diseño, tan visibles en el primer término.

Aunque por lo general los Francken prefirieron los formatos pequeños y la tabla como soporte, existen lienzos de considerables dimensiones análogas a las de este. Especialmente significativos, aunque de fecha más tardía a la obra del Banco de España, son los lienzos de la serie de escenas de la catedral de Sevilla: algunos de ellos representan, precisamente, escenas de banquete auspiciadas bajo un tema bíblico,

tales como *La cena del rey Baltasar*, *El festín de Herodes* (de 148 x 227 cm cada uno) y, de nuevo, *Las bodas de Caná*. Aun cuando la composición de esta escena para la catedral de Sevilla es absolutamente diversa, con Cristo en pie y los espectadores dispuestos de manera más regular, los elementos formales son muy próximos, y se hace obligado sostener la atribución, suponiendo que la mayor monumentalidad del lienzo del Banco de España corresponda a una fecha más temprana, en torno a 1600-1610, cuando el joven Francken tenía entre veinte y treinta años y se ceñía con mayor fidelidad a los esquemas de su padre. Según Javier Portús, la obra guarda además similitudes notables con otras atribuidas a Francken II y que abordan el mismo tema neotestamentario, tales como las del museo de los Agustinos de Toulouse, de la iglesia del Salvador de Dijon y la Yale University Art Gallery.

La identificación del autor de la pieza supuso un enriquecimiento considerable en el conocimiento de un maestro muy prolífico, cuya calidad desigual fue debida probablemente a los muchos oficiales con que contaba el taller que regentaba en sus años de máximo apogeo.

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



VICENTE GINER

(Castelló de la Plana, 1636 - Roma, 1681)

LOS DOS lienzos firmados por el pintor y clérigo Vicente Giner pertenecientes a la Colección Banco de España fueron durante décadas el único ejemplo relevante conocido del Barroco de este tipo de pintura en la obra del artista castellonense afincado en Italia. Pertenecieron a la colección murciana de los marqueses de Villamantilla de Perales, de apellido González Conde, emparentados con la familia D'Estoup, propietaria entonces de otras piezas análogas del artista. Adquiridas en la década de 1980, durante mucho tiempo constituyeron el único punto firme para conocer la personalidad artística del enigmático pintor y sirvieron como base para ulteriores atribuciones e investigaciones, como la de otra obra recientemente ingresada en una colección pública: *Interior de basílica con músicos en concierto alrededor de una mesa* (s. f., Museo de Bellas Artes de València), procedente de la citada Colección D'Estoup. Además de esta última, en la actualidad se conocen algunas otras obras firmadas que permiten pergeñar un breve catálogo de la obra de Giner, a pesar de lo cual, como indica Javier Portús, la biografía y personalidad artística del artista siguen cifradas bajo una incógnita. La investigación de Ángel Aterido

Fernández («De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner (ca. 1683-1681)», *Archivo español de arte*, n.º 294, 2001, págs. 179-183), ha arrojado nueva luz sobre la peripecia vital del artista que permite mantener la consideración de las dos obras del Banco de España como nucleares (por tempranas y representativas de un determinado género) en la comprensión general de la obra de Giner: «El clima artístico de la corte papal, permitía “ligerezas” de este tipo, entendidas como mera decoración en la casa de un clérigo con alguna formación. Ejemplo de esas pinturas meramente anecdóticas es la “pareja príncipe” de arquitecturas de Giner, las primeras dadas a conocer de su mano, hoy conservadas en el Banco de España».

El estilo, composición, colorido y técnica son testimonio de la formación italiana del artista que, aunque escasamente documentada, queda en evidencia por las propias obras, prueba de su relación con el arte del pintor bergamasco Viviano Codazzi (1604-1670), maestro reconocido del género de perspectivas arquitectónicas (los llamados *capricci architettonici*) y, especialmente, de vistas con ruinas clásicas. El vínculo entre ambos es evidente y no sería arriesgado hablar de un

conocimiento directo y quizá personal, pues Codazzi vivió y trabajó en Roma desde 1647 y sus obras integraron de manera temprana las colecciones españolas, incluida la colección real. Estudios como el citado de Aterido mantienen esta sospecha, a pesar de que aún no existe confirmación documental de la relación entre Codazzi y Giner, mientras otros especialistas han querido ver a Giner como el pintor de figuras de algunas de las composiciones de taller de Codazzi.

Aunque se ignora la fecha de su llegada a Italia, un documento da noticia de la presencia en Roma de Giner ya en 1672, así como otro manuscrito posterior, de 1680, sobre la petición al rey Carlos II de la creación de una academia española en Roma en el que menciona que los firmantes eran «residentes en la corte de Roma, de algunos años de esta parte», lo que quizá permita pensar en ese contacto directo. En cualquier caso, la dependencia estilística es muy concreta y evidente en obras como los dos lienzos de la Colección Banco de España. El gusto por los severos pórticos, delineados con precisión, y la inteligente utilización de la luz, con notable sentido atmosférico, enlazan directamente con el legado de Codazzi y con el de su compañero y estrecho colaborador

Michelangelo Cerquozzi (1602-1660). Giner extrema aún más que los italianos la simetría de la composición, buscando los efectos de riguroso equilibrio de masas y acentuando la disposición frontal de los pórticos que los pintores transalpinos, en ocasiones, ofrecían en escorzo.

Los personajes, de evidente viveza y gracia, responden a unos tipos frecuentes también en el ambiente romano, y son análogos a los que utilizan los pintores de origen nórdico especializados en aspectos de la vida popular, es decir, los conocidos denominados *bamboccianti*. Sin embargo, una cierta rigidez, verticalidad y compostura de las actitudes delatan al devoto del clasicismo que fue Giner, que vio y estudió, sin duda atentamente, las obras del círculo poussiniano con sede en Roma.

El hecho de que aparezca en la firma la inscripción «VAL» puede hacer pensar que el lienzo esté pintado en València, pero no debe rechazarse por completo la idea de que simplemente señale la condición del artista de «Valentianus» o «Valentinus», y que las obras hayan sido pintadas, como tradicionalmente se ha considerado, en Roma.



Perspectiva con puerto

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
118,5 x 181,5 cm

Cat. P_297

Fdo.: «VINc GINER // VAL»
[Ángulo inferior derecho, sobre la
base de la columna, anverso]

Etiqueta de la Junta de Incautación y
Protección del Patrimonio artístico

Adquirida en 1983

Procedencia: marqueses de
Villamantilla de Perales

EXP.: «La gloria del Barroco», Fundació La
Llum de las Imatges (València, 2009-2010);
«Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento
al siglo XVIII», Museo Thyssen-Bornemisza
(Madrid, 2011-2012).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián
Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*.
Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E.
Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José
Alonso, *Colección de pintura del Banco de
España*. Madrid: Banco de España, 1988.



Perspectiva con pórtico y jardín

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
118,5 x 181,5 cm

Cat. P_298

Fdo.: «Lerson [é]» [Reverso, travesera]

Etiqueta de la Junta de Incautación y
Protección del Patrimonio artístico

Adquirida en 1983

Procedencia: marqueses de
Villamantilla de Perales

EXP: «La gloria del Barroco», Fundació La
Llum de las Imatges (València, 2009-2010).

BIBL.: Antonio Méndez Casal, «Vicente Giner, pintor valenciano del siglo XVII», *Revista Española de Arte* (Madrid), n.º 6 (1935); Felipe Garín y Ortiz de Taranco, «Al margen de dos perspectivas de Vicente Giner, pintor valenciano», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* (Madrid), n.º 18 (1950-1951); Martín Soria, «Velázquez and the Vedute Painting in Italy and Spain, 1620-1750», *Arte Antica e Moderna* (1961); Diego Angulo Íñiguez, «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, t. XV, 1971; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

LUCA GIORDANO (Taller)

(Nápoles, Italia, 1634-1705)

**Anunciación**

Finales del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
48 x 38 cm

Cat. P_78

Adquirida en 1975

CONSIDERADA en el momento de su adquisición obra de Maella, este cuadro está en realidad próximo a Luca Giordano, lo que sin duda adelantaría su cronología sensiblemente. Los tipos, actitudes y técnica de Giordano se muestran con absoluta evidencia, aunque sin el toque de magistral seguridad que contienen los originales de su mano.

En la pequeña composición resulta especialmente atractiva la dinámica figura del ángel con el brazo alzado, vestido de amarillo y rojo, colores cálidos procedentes de ya remotos modelos venecianos tizianescos que Giordano

supo incorporar con habilidad a su repertorio. Lo más probable es que se trate de obra de su taller o de alguno de los discípulos e imitadores que repiten con evidente habilidad los motivos del maestro. En cualquier caso, es obra muy anterior a la época de Maella, que si bien aprovechó en ocasiones motivos de la tradición giordanesca, nunca se manifestó como un artista directamente vinculado al linaje del maestro italiano.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S.

**GIAN FRANCESCO BARBIERI,
IL GUERCINO** (Copia)

(Cento, Italia 1591 - Bolonia, Italia, 1666)

San Mateo y el ángel

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
108 x 140 cm

Cat. P_105

Adquirida en 1975

BIBL.: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*. Bolonia: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841; Stefano Bottari, «Una serie di Evangelisti del Guercino», *Arte Antica e Moderna*, n.º 1 (1958); Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



SE TRATA de dos copias de una serie que Il Guercino pintó sobre los cuatro evangelistas. El historiador italiano Stefano Bottari reconstruyó esta serie en su artículo «Una serie di Evangelisti del Guercino» a partir de dos lienzos que se encontraban en una colección particular de Vicenza (*San Juan* y *San Marcos*), a los que sumaron otros dos de la Galleria Nazionale de Roma (*San Lucas* y *San Mateo*). Al sugerir la reconstrucción de la serie, Bottari supuso que se trataba de las obras que, según Malvasia, Il Guercino pintó en 1623 para Domenico Fabri. La poderosa inventiva de Il Guercino y el equilibrio entre su potencia juvenil —empapada de pictoricismo altoitaliano— y la experiencia clásica —vívica en los meses de su estancia romana— alcanzan en los originales un altísimo nivel.

Las pinturas de la Colección Banco de España, pese a tratarse de copias, son de gran calidad. Se adquirieron para el Banco en 1975. En 1972 habían sido ofrecidas al Museo del Prado, en cuyo taller se examinaron, decidiéndose, a la vista de los resultados del análisis, que se trataba de copias antiguas.

La aparición de estos dos ejemplares hermanados, confirma la intuición de Bottari, ya que, como hemos dicho, el original de *San Juan* pertenece a una colección y el de *San Mateo*, a otra. Sin duda, estas dos copias (y las de los otros dos evangelistas que seguramente existirán en alguna parte) fueron hechas antes de que la serie original se desmembrase.

I. T.



San Juan Evangelista

Siglo XVII

Cat. P_106

Óleo sobre lienzo,
108 x 140 cm

Adquirida en 1975

BIBL.: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*. Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841; Stefano Bottari, «Una serie di Evangelisti del Guercino», *Arte Antica e Moderna*, n.º 1 (1958); Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

(Madrid, 1596-1631)

CERES o Pomona y Vertumno es una obra absolutamente capital dentro de la producción de Juan van der Hamen y León e incluso en la pintura española de su tiempo y de este género. Aunque muy probablemente anterior, fue concebida para formar pareja con *Ofrenda a Flora* (1627, Museo del Prado), obra compuesta de modo análogo aunque en disposición simétrica especular, lo que haría muy posible su disposición hermanada. Sin embargo, el hecho de que la firma del lienzo del Prado sea de 1627 y sus proporciones algo diferentes (219 x 111 cm) hizo dudar de tal hipótesis en el pasado, aun cuando cabía suponer que existiesen series o parejas análogas de fechas diversas y que, al hilo del azar, no se hubieran conservado completas sino descabaladas. En cualquier caso, la afinidad iconográfica entre ambas siempre ha sido patente y señalada por diversos especialistas: el tema de la Pomona (así como el de la diosa Ceres) funciona como representación habitual del Verano, mientras el de Flora lo es de la Primavera.

Peter Cherry, en su texto para el catálogo *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII* (2002, Museo del Prado), da por confirmado el origen común entre ambas obras al aportar nuevos datos sobre la peripecia de las dos pinturas: «Este cuadro [*Ofrenda a Flora*] hacía pareja con el del mismo

autor *Pomona y Vertumno*, firmado y fechado en 1626 [...] en la colección del conde de Solre. Este noble flamenco era capitán de la Guardia Real de Arqueros, a la que también pertenecía el pintor, y era asimismo el propietario de la pareja de bodegones con flores y perros [...]. A la muerte de Solre, acaecida en 1638, estos cuadros fueron inventariados en la Galería Mayor de pinturas de su palacio de Madrid con la lacónica descripción de *dos quadros de dos diosas una de flores, y otro de fructas que tienen de cayda tres varas poco mas o menos y de ancho dos Varas menos sesma poco mas o menos* [...]. El hecho de que estos cuadros, que se encuentran entre las pinturas de figuras más bellas de Van der Hamen, fueran propiedad de Solre da fe del sofisticado gusto de este importante mecenas del artista».

En el lienzo del Banco de España coexisten los elementos más característicos del estilo de Juan van der Hamen y León. La disposición general, el modelo femenino e, incluso, el tratamiento del fondo del paisaje son indudablemente flamencos, y deben mucho a la tradición de fines del siglo XVI y a las primeras obras de Rubens visibles en la corte. Por otra parte, los efectos de intenso contraste luminoso, con sombras muy marcadas y tratamiento rotundo del volumen, que emerge iluminado sobre fondo oscuro, derivan claramente del naturalismo tenebrista caravaggiesco del que Van der Hamen es uno

Ceres o Pomona y Vertumno

1626

Óleo sobre lienzo,
220 x 149 cm

Cat. P_119

Fdo.: «Juan van der Hamen y León fat. 1626»
[En un pequeño papel en la parte inferior
derecha]Procedencia: donación de Juan de Zavala
en 1968Observaciones: obra previamente titulada
Alegoría a los frutos (La Pomona).

de los primeros y más evidentes seguidores en España. Dado lo temprano de su fecha, es una obra de singular importancia y se puede ver en ella una de las primeras y más afortunadas formulaciones de un tipo de composición exitosa que culmina, más allá del muy probable origen común o concepción como pareja pictórica, en la *Ofrenda a Flora* del Museo del Prado.

Desde el punto de vista iconográfico cabe destacar que es frecuente la asociación entre Ceres y Pomona, por ser dos deidades vinculadas a la fecundidad y a la recogida de frutos del agro. El hecho de que en la composición aparezca un anciano, al que la mujer, ataviada como una noble dama del Barroco, parece sin embargo inclinar la balanza hacia su identificación con Pomona, si nos atenemos a la narración que Ovidio ofrece del mito. Según este texto canónico, la diosa, soberana de árboles, jardines y huertas, escapaba de la seducción masculina y se dedicaba al cuidado de sus frutales. Pero el dios Vertumno, enamorado de ella, se hacía pasar por un inofensivo anciano para cruzar su coto vedado; ese es justo el momento escogido por Van der Hamen, ese instante de confianza entre los personajes, narrado así en *Las metamorfosis* del poeta latino: «Insensible a las delicias del amor, Pomona había ceñido con murallas sus jardines para impedir la entrada en ellos a todos los hombres [...]. Únicamente Vertumno, siempre servicial y humilde, lograba ganarse la confianza de la diosa y hasta penetrar en sus

recintos. En cierta ocasión, admirándola con arrobamiento, le dijo así: “Maravillosa es tu obra, ¡oh, Pomona! Por todas partes abundancia y reposo admirables [...] ¡Cásate conmigo! [...] Si tú lo deseas, yo sabré permanecer joven y hermoso [...]”. Vertumno se transformó en un hermosísimo mancebo y se mostró a Pomona con el resplandor de Febo saliendo de detrás de una nube oscura».

EXP.: «Caravaggio y el naturalismo español», Sala de Armas de los Reales Alcázares (Sevilla, 1973); «Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias», Museo del Prado (Madrid, 1986); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «Juan Van der Hamen y León y la Corte de Madrid», Palacio Real (Madrid, 2006) y Meadows Museum (Dallas, Estados Unidos, 2006); «El Siglo de Oro. La era de Velázquez», Gemäldegalerie (Berlín, 2016) y Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung (Múnich, Alemania, 2016-2017).

BIBL.: Martín Soria, «Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII», *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 128, t. 32 (1959); Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y el naturalismo español*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1973; Joan Ramón Triado, «Juan van der Hamen, bodegonista», *Estudios Pro-Arte* (Barcelona), n.º 1 (1975); Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; William B. Jordan, *Spanish Still life in the Golden Age (1600-1650)*. Forth Worth: Kimbell Art Museum, 1985; Manuela Mena, *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid: Museo del Prado, 1986; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; William B. Jordan, *Juan Van der Hamen y León y la Corte de Madrid*. Madrid y Dallas: Palacio Real y Meadows Museum, 2006.

A. P. S. y C. M.



Bodegón de frutas y dulces

c. 1621

Óleo sobre lienzo,
83,5 x 104,5 cm

Cat. P_69

Etiqueta del Kimbel Art Museum

Adquirida en 1967

Procedencia: Almudena Cavestany

AUNQUE la carencia de firma y alguna aparente debilidad en el tratamiento haya hecho pensar en el pasado que pudiera tratarse de una obra de taller, hay en este lienzo elementos de calidad suficiente para considerarlo obra de la mano del maestro. Magistrales son los dos grupos de dulces sobre los fruteros laterales, idénticos en ejecución a los de otras obras firmadas y fechadas con toda precisión, así como el gran frutero de bronce dorado, de rica decoración. Dicho frutero es casi idéntico al que figura en otro bodegón, fechado en 1623, que fue de la madrileña Colección Ceballos y luego pasó al mercado neoyorquino, lo que permite, quizá, considerar este de la misma fecha o, al menos, muy próxima.

No es extraño asistir a la repetición de motivos en Juan van der Hamen. La belleza de alguno de sus logros le otorgó éxito, y los encargos exigían, en muchas ocasiones, la repetición de elementos por expreso deseo de quienes los encomendaban.

El lienzo perteneció al marqués de Moret y fue vendido por sus descendientes al Banco de España en 1967.

EXP: «El bodegón español del siglo XVI a Goya», Sala de Exposiciones del Ministerio de Cultura (Madrid, 1983-1984); «Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya», Sala de Exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos (Madrid, 1983-1984); «Spanish Still-life in the Golden Age (1600-1650)», Kimbell Art Museum (Fort Worth, Estados Unidos, 1985) y Toledo Museum of Art (Toledo, Estados Unidos, 1992); «Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias», Museo del Prado (Madrid, 1986); «Bodegones españoles», Museo Nacional de Arte Occidental (Tokio, 1992) y Museo de Arte de Nagoya (Nagoya, Japón, 1992); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Goya. His Time and the Bank of Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998); «El bodegón español: de Zurbarán a Picasso», Museo de Bellas Artes de Bilbao (1999-2000); «El mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro»; Antiguo Colegio de San Ildefonso (Ciudad de México, 2000-2001); «El retrato español. Del Greco a Picasso», Museo del Prado (Madrid, 2004-2005); «Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid», Sala de Exposiciones Temporales del Palacio Real de Madrid (Madrid, 2005-2006); «Juan van der Hamen y la Corte de Madrid», Meadows Museum (Dallas, Estados Unidos, 2006); «Spanish Still Life (1600-now). Silence on Canvas», Palais des Beaux-Arts (Bruselas, 2018).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; Joan Ramón Triado, «Juan van der Hamen, bodegonista», *Estudios Pro-Arte* (Barcelona), n.º 1 (1975); Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; William B. Jordan, *Spanish Still Life in the Golden Age (1600-1650)*. Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1985; Manuela Mena, *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid: Museo del Prado, 1986; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998; VV. AA., *La nature morte espagnole / Spaanse Stillevens*. Bruselas: Brozac Books y Snoeck Publishers, 2018.

A. P. S.





COMPAÑERO de *Bodegón de frutas y caza* y, como él, ejemplo excelente del sistema de composición basado en el principio de simetría, de sutiles compensaciones, *Bodegón de cocina* (c. 1621) entra en contraste y diálogo con el lienzo anterior: los objetos se ordenan en torno a un vacío central, cuya concavidad define el rico frutero cerámico, manierista aún, como eran, sin duda, las piezas de mayor estimación en las colecciones de los poderosos en los primeros años del siglo XVII. Esa riqueza contrasta con la crasa opulencia de los embutidos, la pieza de carne y el gran pez que cuelgan de la parte superior. La mancha blanca del cardo, a la derecha, se equilibra con las cajas de dulces y la orza de vidrio con guindas en almíbar. Tanto este lienzo como su compañero son piezas singulares de las que no se conocen ejemplares comparables y completan peculiarmente la personalidad de su autor.

EXP.: «El bodegón español del siglo XVI a Goya», Sala de Exposiciones del Ministerio de Cultura (Madrid, 1983-1984); «Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya», Museo del Prado (Madrid, 1983-1984).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; Joan Ramón Triado, «Juan van der Hamen, bodegonista», *Estudios Pro-Arte* (Barcelona), n.º 1 (1975); Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1983; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S.

Bodegón de cocina

c. 1621

Óleo sobre lienzo,
71 x 123 cm

Cat. P_70

Fdo.: «Ju de Ban... h... // et
[inscripción muy perdida y
rehecha]» [Anverso, sobre el
alféizar]

Etiquetas del Ministerio
de Educación y del
Ministerio de Cultura

Adquirida en 1967

Procedencia: Joaquín Majó



Bodegón de frutas y caza

c. 1621

Óleo sobre lienzo,
71 x 123 cm

Cat. P_71

Adquirida en 1967

Procedencia: Joaquín Majó

ESTA OBRA es pareja de *Bodegón de cocina*, firmado, lo que explica la falta de rúbrica en este, ya que es muy frecuente que de dos lienzos concebidos como conjunto solo uno de ellos lleve la firma de su autor.

En este, los elementos, la técnica y la disposición son muy característicos. El casi ritual principio de simetría, tan caro en Van der Hamen, especialmente en las obras fechadas hacia 1623, se repite aquí, como en su pareja, de modo extraordinariamente sutil, mediante un sistema de compensaciones visuales, riguroso y flexible a la vez. El especialista Stirling señaló cómo este sometimiento de la naturaleza muerta —género vulgar e inferior en la jerarquía de los géneros pictóricos del siglo XVII— a la disciplina matemática de orden y razón que implica la simetría no es más que un consciente deseo de ennoblecimiento de esta actividad, un intento de impregnarla de cierto nervio de razón y de una profundidad intelectual que la dignifique. No es extraño que Van der Hamen, tan ligado al círculo intelectual de poetas y letrados a través de su hermano Lorenzo, centrara su atención sobre ello.

Desde el punto de vista del color, cabe destacar el sutil refinamiento del contraste entre el verde brillante del frutero central, los apliques dorados y las tonalidades más cálidas de la carne y de los frutos, que hacen resonar verdes de otra gama en las hojas, las uvas y el cuenco cerámico, para mostrar así toda la maestría de Van der Hamen en esa economía cromática.

EXP: «El bodegón español del siglo XVI a Goya», Sala de Exposiciones del Ministerio de Cultura (Madrid, 1983-1984); «Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya», Museo del Prado (Madrid, 1983-1984); «Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España», Board of Governors of the Federal Reserve System (Washington D. C., 1998).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; Joan Ramón Triado, «Juan van der Hamen, bodegonista», *Estudios Pro-Arte* (Barcelona), n.º 1 (1975); Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Goya. His Time and the Bank of San Carlos. Paintings from the Banco de España*. Washington D. C.: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998.

A. P. S.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(València, 1739 - Madrid, 1819)

San Carlos Borromeo
dando la comunión
a los apestados de Milán

1786

Óleo sobre lienzo,
217,5 x 149,3 cm

Cat. P_244

Encargo al autor en 1786
por el Banco de San Carlos

PINTADO por encargo del Banco de San Carlos para la capilla de esa moderna institución, Maella cobró por la obra 7140 reales en febrero de 1786, según consta en el Archivo del Banco (Libro Diario de 13 de febrero de 1786, pág. 99), por lo que es errónea la información de que el cuadro fue traído de Italia por Mengs (Félix Luis Baldasano, *El edificio del Banco de España*, Madrid, 1959, pág. 221). La presencia en el Banco de un lienzo dedicado al santo arzobispo de Milán, el aristocrático san Carlos Borromeo, era lógica al tratarse del santo patrono del rey, que llevaba su nombre y que también se dio por ello al nuevo Banco promovido por el monarca. La iconografía del cuadro es la más utilizada en las representaciones del santo y narra el momento en que, durante la epidemia de peste de Milán de 1576, acudió a consolar y atender a los enfermos, sin temor al contagio, para suministrarles alimentos y para administrarles los sacramentos. Para el gran cuadro del Banco se conserva un dibujo preparatorio de mano de Maella en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que presenta aún numerosas variantes con respecto a la pintura definitiva.

Es una de las obras más características del período de madurez de Maella y reaparece de nuevo aquí la idea de las composiciones más tempranas a la manera de los artistas del tardobarroco romano, de raigambre clasicista, abandonando ya las ideas de Mengs, que había regresado definitivamente a Roma en 1777. La ordenada entrada en el espacio por medio de las figuras de la mujer y los niños en la parte izquierda y el diácono arrodillado de espaldas a la derecha remite a numerosas composiciones de la pintura barroca romana, en la que a la ordenación del primer plano sucede el movimiento y, aquí, el desorden de la variada muchedumbre. Maella establece una comunicación directa con el espectador por medio

de la figura del diácono que sostiene el palio y mira con connivencia hacia los fieles, mostrando en sus grandes ojos bañados de lágrimas su admiración por la valentía del santo. No queda nada aquí de la frialdad racionalista de Mengs, ni del dramatismo silencioso y profundo de las escenas del pintor alemán, mientras que tanto la rápida huida de la perspectiva, como el movimiento del palio y la presencia de los querubines en la parte superior revelan el estilo italianizante, lleno de convencionalismo y sentimental de Maella, como también lo sugieren los modelos repetitivos, alejados del nuevo realismo que aportaba el movimiento neoclásico. Resuena en la composición de Maella el gran lienzo de Pietro da Cortona (1650) en la iglesia romana de San Carlo ai Catinari, en el que el gran pintor italiano del barroco decorativo había representado otro pasaje de la vida del santo, el de la procesión penitencial en el que portaba la reliquia del Santo Clavo de la crucifixión, también bajo palio y rodeado de antorchas. Es una de las pinturas de Maella en la que se revela el influjo del pintor en la nueva generación de artistas españoles que estudiaron en la Academia, como el joven Vicente López.

EXP.: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1959; Francisco Javier Sánchez Cantón, «Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya», *Ars Hispaniae*, vol. XVII. Madrid: Plus Ultra, 1965; Santiago Alcolea, «Mariano Salvador Maella 1739-1819», *The Register of the Museum of Art* (University of Kansas, Lawrence), vol. III, n.º 8-9 (invierno, 1967); VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011.

M. M.



GIOVANNI MARIA MORLAITER

(Venecia, Italia, 1699-1781)

**Descanso en la huida a Egipto**

1735-1738

Relieve en terracota,
55,5 x 46 cm

Cat. E_61

Adquirida en 1982

LA COLECCIÓN Banco de España posee dos relieves en terracota de Giovanni Maria Morlaiter. Según Francesco Sorice, Morlaiter solía realizar los bocetos primeros de sus obras en terracota, por lo que estas dos piezas parecen ser los esbozos para los relieves que el artista llevó a cabo en la capilla del Rosario de la iglesia de Santi Giovanni e Paolo de Venecia, trabajo que le ocupó buena parte de la década de 1730.

El encargo dominico consistía en la decoración del presbiterio de la capilla, para lo que invitaron a participar en su decoración a los más importantes escultores que entonces trabajaban en Venecia.

Hay varias versiones de ambos temas en otras colecciones, además de las obras finales venecianas; en concreto, el Metropolitan Museum de Nueva York posee una terracota

Jesús entre los doctores

1733-1735

Relieve en terracota,
56 x 46,5 cm

Cat. E_62

Adquirida en 1982



de similares medidas e idéntica iconografía del *Descanso en la huida a Egipto*, si bien el ejemplar de la Colección Banco de España resulta técnicamente más rotunda y enérgica, con un movimiento de las figuras mejor resuelto y mayor contraste entre luces y sombras. Sorce considera clara la influencia de la pintura de Sebastiano Ricci en ambos temas evangélicos, tanto en lo que respecta al estilo como a la

iconografía. El historiador encuentra claros parangones de *Jesús entre los doctores* y la pintura de idéntico tema de Ricci que atesora el oratorio de la villa Guarnieri en Tomo (Feltre); respecto al *Descanso en la huida a Egipto* cree que Morlaiter mezcló elementos provenientes del repertorio de Ricci con otros propios de Veronés.

I. T.

LUIS PARET Y ALCÁZAR

(Madrid, 1746-1799)

**Alegoría del
Sagrado Corazón
de Jesús**

Segunda mitad del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo,
61 x 43 cm

Cat. P_82

Adquirida en 1975

AUNQUE el interés de esta obra reside ante todo en su significado y en su valor iconográfico, *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús* es también representativa (y al tiempo peculiar) de una cierta atmósfera estética dieciochesca: el refinamiento de los tonos, en delicada gama de verdes fríos y rosas nacarados, remiten al mundo rococó y de la decoración artificiosa y preciosista que conquistó ciertas tendencias pictóricas y ornamentales del Siglo de las Luces en la transición hacia el neoclasicismo. Se debe a Luis Paret y Alcázar, pintor prometedor durante la segunda mitad de la centuria, pero olvidado a causa de las peripecias vitales que lo alejaron de la corte.

Paret, en este lienzo, hermana dos motivos diversos. De una parte, el triunfo del Niño Dios sobre el Mundo —entendido como uno de los enemigos del alma y representado por la esfera— y el Demonio —la serpiente que a ella se enrosca—; y de otra, el Sagrado Corazón inflamado en llamas y encadenado por el amor. Al dar a conocer la obra en 1961, tras adquirirla de la Colección Bosch, el especialista Xavier de Salas subrayó ya la probablemente intencional fealdad del Niño Dios y de las cabezas de ángeles que lo acompañan, en contraste con la delicadeza casi exquisita de las flores y de otros detalles, como los pajarillos de la enramada. Pero más allá de aspectos visuales y de la sorprendente decisión del artista de aplicar una estética propia de la pintura galante a un tema religioso, quizá lo más reseñable es el aspecto iconográfico, pues es en el siglo XVIII cuando se configura definitivamente el motivo del Sagrado Corazón como objeto devocional independiente, aunque surgido en la segunda mitad del siglo precedente.

El motivo primero partía de una gran tradición contrarreformista que el Barroco magnificó. Desde un grabado de Jerôme Wierix de 1610 hasta las composiciones de Antonio de Pereda (1644, iglesia de Nuestra Señora de las Maravillas, Madrid; c. 1640, iglesia de Arc et Senans) o de Antonio van de Pere (1669, iglesia Magistral, Alcalá de Henares), el tema del Sagrado Corazón asociado a la infancia de Cristo es motivo frecuente en la iconografía piadosa, aunque casi siempre se representaba al Niño abrazado a la cruz para encarnar de manera más palmaria el sentido de la redención por el sacrificio.

La novedad dieciochesca está en el tono «amoroso» del tratamiento dado a la figura infantil. Ya Salas, de manera acertada, intuyó todo lo que Paret debe, consciente o inconscientemente, a François Boucher en este tipo de composiciones. Junto al *Niño de Pasión* de los duques de Sueca, publicado también por Salas, y otro sito en el convento de San Clemente de Toledo, constituye un testimonio vivísimo de la devoción cortesana de su tiempo y del arte preciosista de Paret al servicio de algo que evidentemente no era de su preferencia.

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Xavier de Salas, «Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón», *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 34 (1961); Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



PIERRE PATEL, *EL VIEJO*

(Chauny, Francia, 1605 - París, 1676)



EL EPISODIO representado en esta obra es el conocido por el Evangelio (Mateo, 12, 1-8), en el cual se relata cómo, mientras Jesús caminaba un día de sábado por los sembrados, sus discípulos sintieron hambre y comenzaron a arrancar espigas y comérselas. Los fariseos les reprocharon hacerlo en sábado y Cristo les contestó: «Si entendierais qué significa “prefiero la misericordia al sacrificio”, no condenaríais a los inocentes. Porque el Hijo del Hombre es señor del sábado». El tema, aunque canónico en el catolicismo, no es frecuente en la pintura barroca, aunque en algunas ocasiones, como en esta, es buen pretexto para ordenar figuras en un amplio paisaje y dotar a un género en crecimiento de su necesario pretexto retórico.

El tono clásico de la ordenación del espacio y la presencia de los arcos ruinosos, así como el tono severo de los personajes, enlazan con la tradición de Claudio de Lorena, aunque un tanto enfriado al modo rigurosamente francés. La atribución a Pierre Patel, *el Viejo* (1605-1676), con que fue adquirido, como en el caso del lienzo compañero, es verosímil, aunque no pueda ser confirmada por completo.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S.

Paisaje con Cristo y los fariseos

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
99,5 x 144,5 cm

Cat. P_52

Inscripciones en griego en una roca y en la orla de la túnica de los personajes

Adquirida en 1974



La huida a Egipto

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
100 x 143 cm

Cat. P_53

Adquirida en 1974

COMPAÑERA del *Paisaje con Cristo y los fariseos* y, como esta, ejemplo excelente del paisaje clásico de la segunda mitad del siglo XVII, es una obra fuertemente influida por las grandes invenciones de Claudio de Lorena en lo que se refiere a la ordenación del espacio y al tratamiento de la luz.

La atribución a Pierre Patel, como en el caso de su compañera, no está desprovista de sentido, aunque requiere una verificación más cuidadosa. Son varios los artistas franceses que, como él, viajaron a Italia y supieron incorporar a su visión de la naturaleza la emoción y la fuerza de las ruinas clásicas tal como se presentaban al viajero en la campiña romana.

En este caso, junto a las construcciones del segundo término, con arcos, torres redondas y pirámides funerarias, adquiere singular importancia, en primer término, el Apolo de Belvedere, bajo un pórtico arruinado. Además de su interés arqueológico, es evidente que se ha querido evocar el motivo medieval de los ídolos antiguos que se derrumbaban al paso de la Sagrada Familia camino de Egipto.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S.

CHRISTOPH DANIEL SCHENCK

(Friburgo, Alemania, 1633-1691)

Relicario

c. 1627

Madera de caoba con incrustaciones de marfil y herrajes de hierro sobredorado. Tallas en marfil, marcos de las reliquias de plata, pinturas al óleo sobre cobre, protecciones de vidrio y manuscrito sobre pergamino. Incrustaciones pintadas. Reliquias de hueso y textiles, 56 x 34,5 x 16,5 cm (cerrado), 56 x 69,5 x 16,5 cm (abierto), 62 x 39 x 20,4 cm (con pedestal)

Cat. E_68

Adquirida en 1975

Procedencia: marqueses de Castrofuerte

Observaciones: Margarita Estella recoge la noticia, dada por la antigua propietaria, de que este relicario perteneció a la colección de Isabel de Farnesio.

LA COLECCIÓN Banco de España posee un importante relicario del artista alemán Christoph Daniel Schenck que fue adquirido directamente a la marquesa de Castrofuerte en 1975. Según certificación de sus antiguos propietarios, la posesión se remonta al primer marqués de la saga, Pedro Pacheco y Chacón, título creado por Felipe IV en 1627. Según la tradición de la familia, el relicario fue un regalo al marqués de una reina española, lo que hace probable por las fechas de producción de la pieza que se tratara de Mariana de Austria.

Es un relicario portátil cuya función era servir de objeto devocional. Tiene forma de retablo con dos puertas batientes que permiten cerrarlo. La parte exterior de las puertas está ornamentada con líneas y volutas de marfil, mientras que su interior se divide en calles, tres en cada puerta, recogiendo de forma simétrica cada imagen bien dentro de un óvalo, bien de cuadrado, bien en una pequeña hornacina. Así encontramos pinturas sobre esmalte, pequeñas esculturas en marfil, algunos fragmentos de textos que suponemos procedentes

de una antigua biblia, así como las reliquias mismas envueltas en un fino papel con el nombre del santo al que pertenecen. Con la apariencia de un drama sacro, se reconocen las figuras de María Magdalena orante, san Juan Bautista, la Virgen María, santa Clara con la custodia, san Francisco abrazado al crucifijo, santa Lucía, san Jerónimo y una curiosa imagen que parece un icono bizantino representando a la Virgen con san Juanito y el Niño Jesús. Se complementan con Niños Jesús de marfil metidos en diminutas hornacinas. En el interior de la caja hay dos representaciones escultóricas de la Pasión de Cristo, curiosamente superpuestas y que comparten tiempo y espacio: el Calvario y la Flagelación (esta sobre una plataforma hexagonal). Remata la estructura un tímpano semicircular con tres piezas en marfil: dos Niños Jesús y un san Francisco, así como con las pinturas representando a la Virgen María, la Santa Faz, la Piedad y Cristo.

BIBL.: Margarita Estella, *Escultura barroca de marfil en España*. Madrid: CSIC, 1984.

I. T.



JUAN DE VALDÉS LEAL

(Sevilla, 1622-1690)

ÁNGEL con los instrumentos de la flagelación de Cristo (1665-1668) procede de la colección del famoso canónigo sevillano López Cepero, que reunió tras la desamortización eclesiástica de 1836 una fabulosa colección de pintura, especialmente sevillana, vendida luego a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Durante el siglo XX, subsistían restos de esta en poder de sus descendientes, si bien la obra de Valdés Leal pasó al Banco de España en 1975 procedente de las colecciones Solís y Romero de Solís.

En el pasado, de acuerdo con los documentos de compra conservados en el Archivo Histórico del Banco de España, se identificó al personaje representado con el arcángel Jehudiel, acaso por interpretar los flagelos que porta como el atributo habitual de este arcángel. En realidad se trata simplemente de un ángel con los instrumentos relativos a la flagelación de Cristo, representada al fondo en una escena apenas esbozada. Curiosamente, en ese grupo apenas visible de la flagelación, Cristo aparece atado a una columna de fuste alto, mientras que Valdés Leal adopta para el ángel la de fuste corto, que empezó a generalizarse en el Barroco, emulando la reliquia más reducida que se veneraba, simultáneamente, en la basílica romana de Santa Práxedes (esta, además, abombada en su base, como la que plasma Valdés Leal) y en la Casa de Pilatos de Sevilla, que el pintor sin duda pudo conocer.

Con seguridad, la obra formaría parte de una serie más extensa. Se sabe que, al menos cuando permanecía la Colección Solís de Sevilla, donde la estudió Elizabeth du Gué Trapier, era compañera de otra en la que el ángel portaba un sudario y mostraba al fondo la escena del entierro de Cristo. Estas series de ángeles mostrando los instrumentos de la Pasión fueron muy frecuentes en la segunda mitad del siglo XVII. Mientras que fuera de España, la serie más conocida en torno a este tema es la de esculturas de Bernini y su taller que flanquean en Roma el Ponte Sant'Angelo, en nuestro país Murillo debió de pintar, o al menos preparar, una, a juzgar por la serie de diez dibujos conservados en el Louvre. En la catedral de Sevilla se conserva otra serie de la misma temática formada por seis lienzos que pudieron pertenecer a la colección del citado López Cepero (propietario remoto de esta obra), quien los donó a la catedral. Dicha serie estuvo atribuida a Valdés Leal, aunque en la actualidad se considera anónima y debida a

desconocidos imitadores o seguidores de Murillo. La virtual identidad de dimensiones y el hecho de que la catedral de Sevilla carezca precisamente del que lleva los atributos de la flagelación permite pensar que la obra pudo pertenecer a la misma serie y que López Cepero guardó para sí los de mejor calidad y más segura atribución, como es el caso de la obra que nos ocupa.

El lienzo del Banco de España parece por tanto obra indiscutible de Valdés en un período relativamente temprano de su actividad, todavía con un cierto y riguroso sentido de la forma y una rotundidad en el modelado que después se iría, paso a paso, deshaciendo en una factura cada vez más libre y crispada. Como señaló Trapier, los paralelos más estrictos pueden establecerse con los ángeles que asisten a San Francisco en el lienzo que perteneció a los Durlacher Brothers de Nueva York. Muy estrecha es también la conexión con las figuras angélicas de la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* de la Colección March (c. 1665), y de la versión anterior, datada hacia 1661 y conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. El lienzo que nos ocupa ha de corresponder, pues, a la década de 1658 a 1668, en el momento de su primera madurez, entre los treinta y cinco y cuarenta y cinco años. Duncan Kinkead precisa aún más y lo fecha, aunque no parece conocerlo directamente, entre 1664 y 1669.

La calidad de la obra es extraordinaria, con fragmentos de una riqueza de materia y color equivalentes a lo mejor que conocemos de su mano. El refinado color de las vestiduras y el efecto general de la obra subrayan las cualidades de colorista que singularizan la obra de Valdés Leal.

EXP.: «Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco», Centro Cultural de Arte Contemporáneo de Ciudad de México (1993); «Juan de Valdés Leal (1622-1690)», Sala de Exposiciones Cajasur (Córdoba, 2001).

BIBL.: Amador de los Ríos, *Cuadros selectos de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1871; José Gestoso Pérez, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Ed. Juan Gironés, 1916; Elizabeth du Gué Trapier, *Valdés Leal, Spanish Baroque Painter*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1960; Duncan T. Kinkead, *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*. Nueva York y Londres: Garlands Publishing, Inc., 1978; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Antonio Hernández Romero, *Juan de Valdés Leal (1622-1690)*. Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2001.

A. P. S. (actualizado por C. M.)

Ángel con los instrumentos de la flagelación de Cristo

c. 1664-1669

Óleo sobre lienzo,
189 x 112 cm

Cat. P_158

Inscripciones: «33»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Etiqueta de la exposición
en el Centro Cultural Arte
Contemporáneo de
Ciudad de México (1993)

Adquirida en 1975

Procedencia: colecciones Solís y
Romero de Solís



ANTONI VILADOMAT I MANALT

(Barcelona, 1678-1755)

LA ESCENA procede del Antiguo Testamento (*Génesis*, 39, 7-14) y representa uno de los episodios más conocidos de la historia de José. Este, tras ser vendido por sus hermanos a los ismaelitas, fue comprado por Putifar, capitán del faraón egipcio. Sus cualidades hicieron que prospera en su servicio hasta el punto que fue nombrado mayordomo de su casa. Simultáneamente, llamó la atención de su mujer, que lo pretendía: «Aconteció que entró él un día en casa para hacer su oficio, y no había nadie de los de casa allí. Y ella lo asió por su ropa, diciendo: Duerme conmigo. Entonces él dejó su ropa en las manos de ella, y huyó y salió. Cuando vio ella que le había dejado su ropa en sus manos, y había huido fuera, llamó a los de casa, y les habló diciendo: Mirad, nos ha traído un hebreo para que hiciese burla de nosotros. Vino él a mí para dormir conmigo, y yo di grandes voces; y viendo que yo alzaba la voz y gritaba, dejó junto a mí su ropa, y huyó y salió. Y ella puso junto a sí la ropa de José, hasta que vino su señor a su casa». Esa calumnia está en el origen de la caída en desgracia y posterior exaltación de José, pues si bien lo condujo a la cárcel, fue estando preso cuando reveló su capacidad para interpretar los sueños, lo que le valió el favor del faraón.

En el cuadro vemos a José huir del lecho donde se encuentra la mujer de Putifar, que muestra uno de sus pechos y trata infructuosamente de retener a su criado agarrando su túnica, que será el objeto que le permitirá montar la calumnia.

Se trata de un episodio representado con cierta frecuencia, que en el caso español cuenta, por ejemplo, con obras importantes realizadas por Alonso Cano y por Bartolomé Esteban Murillo, y que generalmente se incluye dentro de ciclos más amplios. Ese es el caso de esta pintura, que forma parte de una serie de siete cuadros realizados por Antoni Viladomat, el pintor catalán más importante de las primeras décadas del siglo XVIII. La serie fue comprada en Barcelona entre 1824 y 1830 por José Antonio de Cabanyes, y permaneció en el seno de esa familia

en Vilanova i la Geltrú y en Bará, hasta que, antes de 1954, Julio Muñoz Ramonet adquirió cinco de los cuadros. Una de las ubicaciones de la serie fue la finca Guineus de Bará, cuya adquisición por el Banco de España justifica la presencia de esta obra en su colección.

Los cuadros de la serie han sido considerados por Miralpeix como de lo mejor de la producción del pintor, pues la variedad de situaciones que incluyen permiten conocer las capacidades narrativas de Viladomat, y su habilidad para interrelacionar distintos personajes y buscar una unidad de acción. Como ha señalado el mismo investigador, el pintor se ha servido de modelos grabados, entre ellos la serie de la vida de José que hizo Antonio Tempesta, aunque en el caso de *José y la mujer de Putifar* probablemente se sirviera de estampas más próximas en el tiempo, derivadas de composiciones de Carlo Maratta o Abraham Bloemaert. De hecho, Viladomat resuelve la escena de una manera bastante habitual a estos modelos: en un formato apaisado (común a toda la serie), y concentrando toda la atención en el contraste entre el gesto de José, que huye decidido de la tentación, y la ansiedad de la mujer de Putifar, cuya representación ofrecía a los artistas una oportunidad muchas veces aprovechada de mostrar un desnudo o semidesnudo femenino. En ese sentido, se trata de una obra única en la producción de Viladomat.

José y la mujer de Putifar ha pasado inadvertida para la bibliografía reciente sobre su autor, pues se perdió la pista sobre su ubicación. Solo era conocida a través de una fotografía en blanco y negro, y gracias a que en el castillo de Peralada existe una copia de toda la serie, realizada en el entorno inmediato de Viladomat.

BIBL.: Miguel Utrillo, «El pintor "J. Cabanyes" y los suyos», *Boletín de los Museos de Arte de Cataluña* (Barcelona), (1933); José María Ricart Gudiol, Santiago Alcolea y Juan Eduardo Cirlot, *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Tecnos, 1954; Santiago Alcolea, «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Barcelona), XV (1961-1962); Santiago Alcolea, *Viladomat*. Mataró: Museu de Mataró, 1990; Francesc Miralpeix, *Antoni Viladomat i Manalt. 1678-1755. Vida i obra*, Girona: Museu d'Art de Girona, 2014.

J. P.



José y la mujer de Putifar

Primera mitad siglo XVIII

Óleo sobre lienzo,
106,2 x 156,4 cm

Cat. P_299

Adquirida en 1967

Procedencia: José Antonio de Cabanyes
(Barcelona, c. 1824-1830); Julio Muñoz
Ramonet (1954)

Observaciones: existe una copia en el
castillo de Peralada (Girona).

CORNELIS DE VOS

(Hulst, Países Bajos, c. 1584 - Amberes, Bélgica, 1651)



AUNQUE inspirada en composiciones de Rubens del mismo asunto, especialmente en el gran lienzo del Musée des Beaux-Arts de Lyon (quizá a través de las estampas de Lucas Vosterman), esta composición está relacionada muy directamente con la personalidad de Cornelis de Vos, un pintor que, si bien en los retratos burgueses consigue un altísimo nivel de calidad e independencia pictórica, en las composiciones de carácter religioso o mitológico sigue la tradición rubeniana. Con diferencias notables que obligan a considerarlas composiciones enteramente diversas, es innegable su parentesco con el gran lienzo del Museo de Sevilla, largamente atribuido al granadino Pedro de Moya y que Matías Díaz Padrón consideró obra de Vos en el catálogo de la

exposición del centenario de Rubens en Madrid en 1977. Son comunes en ambas composiciones algunos elementos, así como el tratamiento general del color. Determinadas cuestiones formales permiten atribuirle este lienzo con cierta seguridad a Vos, como el gusto por las figuras recortadas, en un contraluz muy marcado, el modo de interpretar las ricas vestiduras, con una cierta sequedad que atiende con cuidada precisión a su dibujo, así como la elaboración de animales vibrantes y naturalistas.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S.

Adoración de los Reyes

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo,
235,2 x 287 cm

Cat. P_138

Inscripciones: «TG»
[Lateral superior
derecho, reverso]

Adquirida en 1967

SIMON VOUET (Copia)

(París, 1590-1649)

Piedad

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
80,5 x 112,5 cm

Cat. P_101

Adquirida en 1975



FUE ADQUIRIDO con la inexplicable atribución a Bassano. Es en realidad una copia mediocre de una composición de Simon Vouet que el pintor parisino pintó para la iglesia de Chilly-Mazarin, desaparecida en 1945, y bien conocida por un grabado de Daret fechado en 1639. La popularidad de la estampa se evidencia en el hecho de que en España se conservan varias copias de esta obra que, con desigual calidad partían del grabado. Juan J. Luna, en su tesis doctoral sobre la pintura francesa de los

siglos XVII y XVIII en España recoge, además de la versión atesorada por el Banco de España, otras en colección particular madrileña y en la catedral de Jaén.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Juan José Luna, *Pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1979; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S.

GIACOMO ZOFFOLI

(Roma, c. 1731-1785)

Fernando IV de Nápoles

1781

Bronce a la cera perdida
sobre peana de madera,
50 x 44 x 23 cm
(peana 24 x 26,5 cm)

Cat. E_7

Fdo.: «GIACOMO ZOFFOLI F 1781»
[Lateral derecho, borde inferior]

ROTUNDO busto de Fernando IV de Nápoles realizado, según firma en el borde derecho del manto, por Giacomo Zoffoli (Roma, c. 1731-1785) en 1781. Fernando IV (Nápoles, 1751-1825) nombrado a la vez Fernando III de Sicilia, fue el tercer hijo de Carlos VII de Nápoles —que cambiaría el nombre por el de Carlos III de España—, y de María Amalia de Sajonia. Debido a incompatibilidades firmadas en acuerdos internacionales, cuando su padre sube al trono español en 1759 cede el napolitano a su hijo Fernando. Fernando IV contrajo matrimonio con María Carolina de Austria. En 1816 reunió los tronos de Sicilia y Nápoles en el Reino de las Dos Sicilias.

Se trata de un bronce en tres cuartos sobre elegante alta peana torneada de madera.

El monarca inclina su cabeza ligeramente hacia la izquierda y sigue un patrón similar al retrato de su padre Carlos III que conserva también la Colección Banco de España, obra esta de Juan Pascual de Mena: peina sencilla cabellera postiza y viste manto real sobre coraza, colgando de su cuello la orden del Toisón de Oro, insignia de caballería ligada a los Habsburgo. Pese al clasicismo de la obra, el retrato no idealiza los marcados rasgos del modelo —de labios carnosos e imponente nariz— que también, como en el citado retrato de su padre, sonrío ligeramente.

BIBL.: Teodoro Fittipaldi, *Scultura Napoletana del Settecento*. Nápoles: Liguori, 1980.

I. T.



FRANCISCO DE ZURBARÁN (Taller)

(Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664)

Inmaculada Concepción

c. 1635

Óleo sobre lienzo,
92 x 67 cm

Cat. P_104

Adquirida en 1975

PROTEGIDA por un rico marco de ébano y plata, con toda probabilidad apócrifo, se trata de una obra interesante, de notable calidad, que repite, reduciendo su tamaño, una composición de Francisco de Zurbarán, conocida en primera instancia por un ejemplar muy destacado, datado hacia 1635, que aparece en el mercado inglés en 1972, de donde pasó a la Colección Plácido Arango, quien la donó al Museo del Prado, junto a otras piezas de maestros españoles, en 2015. Con motivo de la presentación de esa pieza en el contexto de otras inmaculadas del barroco español provenientes de la Colección Arango, Javier Portús publicó un análisis de la pieza que se adecuaba perfectamente a la copia reducida de taller que atesora el Banco de España: «La *Inmaculada* de la donación Arango tiene una personalidad propia. Se diferencia de las demás especialmente desde el punto de vista de su actitud: en vez de tener las manos juntas en oración, como las demás, extiende sus brazos y eleva su mirada hacia lo alto, lo que contrasta con la mirada concentrada y baja de las versiones del Prado y de Sigüenza. Esa apertura de brazos se acompaña de un notable giro del cuerpo, a diferencia de las otras tres versiones, en las que la Virgen niña tiene una posición estrictamente frontal. La mirada hacia lo alto, los brazos extendidos y la huida de la frontalidad dan como resultado una imagen dinámica, en la que se subraya de manera muy eficaz el impulso ascensional, que será cada vez

más propio del tema a medida que avanzaba el siglo XVII. [...] Ese mayor dinamismo y el énfasis en la luminosidad no solo singularizan esta *Inmaculada* en relación a las obras tempranas del pintor, sino también respecto a lo que había sido la tradición sevillana hasta entonces».

Esta versión en pequeño formato de dicha obra nació sin duda como objeto de devoción privada y de la mano de alguno de los oficiales del taller del maestro. En los años en que presumiblemente se pintó la versión mayor, hacia 1635, Zurbarán iniciaba el momento de mayor éxito e influencia, recién establecido en Sevilla a petición del Cabildo de la ciudad y asistido ya, sin duda alguna, por un taller importante y extenso. La versión es bastante fiel al modelo, aunque se pueden observar ligeras diferencias: en el plegado de la blanca túnica (no en el manto azul, fidelísimo), en el broche, que en el lienzo original es una cabeza de querubín de oro y aquí un joyel rectangular, y en los querubines de la peana, reducidos aquí a cuatro respecto a la más de una decena que se amontona bajo los pies de la Virgen en la obra de mayor tamaño. El paisaje inferior, donde se adivinan, fundidos en la poética y transparente composición, algunos de los atributos de la letanía (el pozo, la fuente, la torre, el ciprés) es también muy semejante al de la versión grande.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



ANÓNIMO ESPAÑOL



Florero

1660-1670

Óleo sobre lienzo,
103 x 83 cm

Cat. P_182

Adquirida en 1976

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

ESTOS DOS cuadros fueron adquiridos por el Banco de España bajo la atribución a Gabriel de la Corte (1648-1694), casi desconocido pintor madrileño cuya actividad se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVII. No se puede afirmar con rotundidad que sean suyos, pues casi nada sabemos de su actividad cierta, y las escasas obras firmadas que conocemos (como el conjunto de

bodegones de flores que conserva el Museo del Prado, procedentes del convento de San Felipe el Real de Madrid), aunque similares, presentan matices de carácter, técnica y colorido que mantienen abierto el debate sobre la autoría de los primeros. Los dos lienzos, de calidad discreta y maltratados por restauraciones de dudoso criterio, parecen desde luego obra española y

Florero

1660-1670

Óleo sobre lienzo,
103 x 83 cm

Cat. P_183

Adquirida en 1976

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



madrileña en la estela de Juan de Arellano. Su relativa dureza de ejecución y lo oscuro de su color son sin duda lo que llevó a pensar en Gabriel de la Corte, pero sería más prudente considerarlos sencillamente como anónimos españoles, más concretamente madrileños o activos en la Villa en ese momento —entre 1660 y 1690—, cuando la influencia italiana fue muy fuerte. Esto explicaría

ciertas coincidencias con el arte del romano Mario Nuzzi —llamado Mario dei Fiori, maestro de todos los «floristas», que debe su seudónimo a su carácter pionero en la dedicación al tema— y con la producción del napolitano Andrea Belvedere, cuyas obras comenzaban a llegar a la corte española en cierta abundancia.

A. P. S. (actualizado por C. M.)

ANÓNIMO ESPAÑOL

SE TRATA de una pintura de pequeñas dimensiones inspirada compositivamente en una conocida *Magdalena penitente* de Tiziano; fue realizada probablemente en España en la segunda mitad del siglo XVI.

Tal y como estudió el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez en el catálogo razonado de la Colección Banco de España en 1988, este autor anónimo pudo basarse para su versión en una Magdalena de Tiziano perteneciente a las colecciones de El Escorial y previsiblemente adquirida por Felipe II. La primera versión de la pintura que se conserva fue encargada por el duque de Urbino, pintándola Tiziano entre 1530 y 1535. Siguiendo la costumbre de la época, el pintor veneciano realizó varias versiones del mismo cuadro que le eran encargadas por distintas casas nobles y reales del momento. Así conocemos, por ejemplo, la del Museo di Capodimonte, la del Hermitage o la del Palazzo Pitti. El original de Tiziano que conservaban las Colecciones Reales fue robado en la guerra napoleónica, para acabar pasto de las llamas en Bath House (Londres, 1873). En realidad, lo que este pintor anónimo tomó de Tiziano fue la composición: María Magdalena apoya su antebrazo sobre la calavera y el libro. Con las ropas caídas, cubre pudorosamente su pecho con la larga y ondulada cabellera, mientras el rostro, algo escorzado, mira arrobado hacia el cielo. Se mantiene el contraste en el fondo de la escena, similar a la versión del Museo di Capodimonte o la del Hermitage: la izquierda presenta oscuridad marcada por una montaña rocosa, mientras un celaje ocupa la parte derecha, surgiendo de él la iluminación divina en forma de rayo. A esta composición, el cuadro anónimo del Banco de España añade de manera torpe una larga cruz que se apoya en los brazos de la santa. Pero lo que en Tiziano es sensualidad, emoción, carnosidad y pintura, aquí es sequedad y dibujo, no en toda la obra de gran calidad, destacando en este sentido especialmente por su impericia el escorzo del rostro o la anatomía de los brazos.



Magdalena penitente

Finales del siglo XVI

Óleo sobre tabla,
65 x 50,5 cm

Cat. P_81

Adquirida en 1975

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

ANÓNIMO ESPAÑOL

Sagrada Familia
con santa Inés
y san Juan niño

Primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre cobre,
21 x 16 cm

Cat. P_12

Fdo.: «Fr. co.»

[Restos de firma o
inscripciones ilegibles]
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1975



ESTA COPIA modestísima del conocido motivo de la Virgen del Sueño o del Silencio, de tan amplia devoción en el siglo XVII, basa su interés en su minucioso —y casi ingenuista— perfilado de oro. Parece una de las obras que pintaban las propias religiosas para sus devociones privadas, para las cuales copiaban estampas e incorporaban los santos de la especial devoción de quien había de guardarlos. En este caso, santa Inés aparece con su tradicional atributo, el cordero. Si la firma pudiese llegar a ser leída, se añadiría al mero interés de curiosidad que tiene este cobre el conocimiento de la autoría.

BIBL.: Julián Gallego, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gallego y María José Alonso, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid, Banco de España, 1988.

A. P. S.

ANÓNIMO FLAMENCO, NÓRDICO O FRANCÉS

Figura alegórica

Finales del siglo XVI

Óleo sobre tabla de roble,
91,7 x 67,7 cm

Cat. P_77

Adquirida en 1975

OBRA de difícil clasificación e identificación iconográfica, esta *Figura alegórica* está datada a finales del siglo XVI, atendiendo a una lectura de carácter estilístico. El tratamiento corpóreo de la figura, así como las alteraciones anatómicas y la tendencia a lo escultural, la situarían en el contexto del manierismo, probablemente debido a un pintor flamenco, nórdico o francés, formado y activo en Italia, no ajeno a las radicales innovaciones formales de un Pontormo o un Bronzino. Es probable que la tabla haya sido recortada, lo que explicaría la falta de la mano y brazo izquierdos, que probablemente sostendrían algún elemento de carácter simbólico o alguna otra referencia más o menos literal que facilitaría la identificación del personaje.

El aspecto de la mujer es el de una matrona pagana o una divinidad maternal lujosamente ataviada, de modo que es más probable que se trate de una figura mitológica o alegórica que de una bíblica. Solo algunos de los elementos permitirían identificar el referente literario que, por otro lado, queda aún envuelto en el enigma: el espejo es el atributo convencional de la soberbia y de la vanidad, representativo de lo terrenal, lo que unido a la rica joyería y la sensualidad no disimulada abre la interpretación hacia una posible alegoría de carácter moralizante. Por su parte, el águila que asoma por la parte inferior podría ser una alusión a Júpiter, lo que convertiría a la figura femenina en una de las numerosas conquistas del dios metamorfoseado en animal, acaso de carácter apócrifo respecto a las narraciones canónicas de la mitología clásica.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



ANÓNIMO FRANCÉS

ESTA SERIE de cuatro lienzos fue adquirida por el Banco de España como de «escuela italiana de los siglos XVII-XVIII». Sin embargo, se puede afirmar con bastante probabilidad de acierto que se deben a un artista francés de los primeros años del siglo XVIII, en la tradición formal del primer estilo versallesco. Su discreta calidad hace pensar, incluso, que pueda tratarse de copias de grabados no identificados hasta el momento.

Su carácter y dimensiones sugieren también que pueden ser piezas procedentes de una decoración mural, quizá sobrepuestas, insertas en marcos de madera o de estuco que, colocadas a cierta altura, hubieran disimulado cierta sequedad y dureza en su ejecución, apenas suavizada por la gama de color que resulta también un tanto lastrada por el efecto del paso del tiempo sobre los pigmentos y barnices.

Su interés principal, aparte del posible valor decorativo que tuviesen en su origen, estriba en que ejemplifican los tradicionales motivos iconográficos de las estaciones: la *Primavera*, representada como Flora, acompañada de alegres amorcillos o *putti* que tejen guirnaldas; el *Verano*, como Ceres, con la hoz del segador y el manojito de mieses, también acompañada por amorcillos que portan los frutos del estío; el *Otoño*, como una Bacante coronada de estrellas, con la pantera alusiva a Baco a los pies, libando en la copa los zumos que exprimen los *putti*; el *Invierno*, por último, lo encarna una matrona que, acompañada de niños, se calienta junto al fuego encendido ante un mar tempestuoso. Solo en este último se rompe un tanto la iconografía tradicional, pues la

figura se representa relativamente joven y no anciana, como exige la *Iconología* de Cesare Ripa, libro clásico que funcionó durante siglos como repertorio y manual indispensable para todo tipo de representaciones alegóricas y que, publicado por vez primera en 1593, conoció una infinidad de ediciones ilustradas a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S (actualizado por C. M.)



Primavera

Principios del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo,
130 x 157 cm

Cat. P_97

Adquirida en 1975



Verano

Principios del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo,
130 x 157 cm

Cat. P_98

Adquirida en 1975

Otoño

Principios del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo,
130 x 157 cm

Cat. P_99

Adquirida en 1975



Invierno

Principios del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo,
130 x 157 cm

Cat. P_100

Adquirida en 1975



ANÓNIMO FRANCÉS U HOLANÉS**Batalla**

Finales del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
66 x 92 cm

Cat. P_34

Adquirida en 1975



ADQUIRIDA como obra holandesa, esta es una pieza menor, de incierta atribución. Ciertos elementos apuntan, desde luego, hacia Holanda, donde este género de escenas militares fue muy cultivado en la segunda mitad del siglo XVII, pero también pudiera ser obra francesa de fines de siglo, recogiendo influencias de aquella procedencia e interpretándolas con cierta libertad. El caballo blanco en primer término, con el jinete derribado, parece un homenaje a Philips Wouwerman (1619-1668), mientras que el grupo principal enzarzado en combate con las siluetas recortadas

sobre el fondo brumoso por la humareda sigue las obras de Jacques Courtois, *El Borgoñón* (1621-1676), el más conocido de los pintores franceses de batallas y cabeza, además, de un extenso grupo de imitadores, entre los cuales, probablemente, se encontrará el autor de este lienzo.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S.

ANÓNIMO HOLANDÉS

Paisaje con carretas en un vado

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo,
105 x 116 cm

Cat. P_103

Adquirida en 1975



DE ESTILO holandés, y repitiendo motivos característicos del paisaje tradicional, esta es una pintura de calidad discreta y de difícil atribución. Ciertos elementos de su técnica —especialmente el tratamiento del primer término, iluminado, y el celaje— hacen pensar en obra muy tardía, quizá ya del siglo XVIII, en la que se ha procurado imitar, por fidelidad a los modos tradicionales, la técnica y los motivos del siglo XVII. El tema de las carretas en el vado es constante en el

paisajismo nórdico y el tratamiento de los árboles y la luz hace pensar en Meindert Hobbema (1638- 1709) a quien, sin duda, se ha pretendido imitar conscientemente.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, «Catálogo de pintura de los siglos XVI al XVIII», *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S.

ANÓNIMO ITALIANO

Degollación de
san Juan Bautista

Primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
132,5 x 111,2 cm

Cat. P_167

Adquirida por el
Banco de San Carlos c. 1787

DEGOLLACIÓN de san Juan Bautista pertenece al conjunto de obras de carácter religioso dentro del conjunto proveniente del Banco de San Carlos que integra la Colección Banco de España. Tradicionalmente se consideró que el cuadro había sido adquirido en Italia por Anton Raphael Mengs para dicha entidad de nueva creación; sin embargo, la cronología no parece casar con este relato, dado que el pintor bohemio falleció en Roma en 1779, tres años antes de la fundación del Banco en 1782. Tan solo la posibilidad de que el encargo a Mengs se realizara con tal antelación apoyaría esta tesis, que parece poco plausible. Sea cual sea su origen remoto, figuró en el Banco de San Carlos y se debió de atribuir durante algún tiempo a Il Guercino, pues en un informe del archivero del Banco Tomás Varela, datado en 1868, se cita como «del Boarchino», nombre inexistente que solo puede deberse a una incorrecta transliteración de memoria de la fonética de «Guercino».

En realidad, aunque se trate de una obra italiana de la primera mitad del siglo XVII, no puede

adscribirse a Il Guercino, pues nada tiene que ver con sus modelos ni con su técnica. No obstante, dicha atribución se vino repitiendo en letra impresa hasta su corrección en la primera edición del catálogo de pintura del Banco de España en 1985. Son pocos los datos relativos a esta obra que permitan un análisis en profundidad, si bien probablemente se trate de una obra florentino-toscana del primer *seicento*. La figura juvenil del segundo término es muy característica a este respecto, pero cierta dureza de ejecución obliga a considerarla copia de un original por ahora no identificado.

EXP: «El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982», Banco de España (Madrid, 1982).

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1959; Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



ANÓNIMO ITALIANO

David con la
cabeza de Goliat

Primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
90 x 74 cm

Cat. P_166

Etiqueta con la inscripción
«DAVID» [Reverso]

Adquirida en 1975

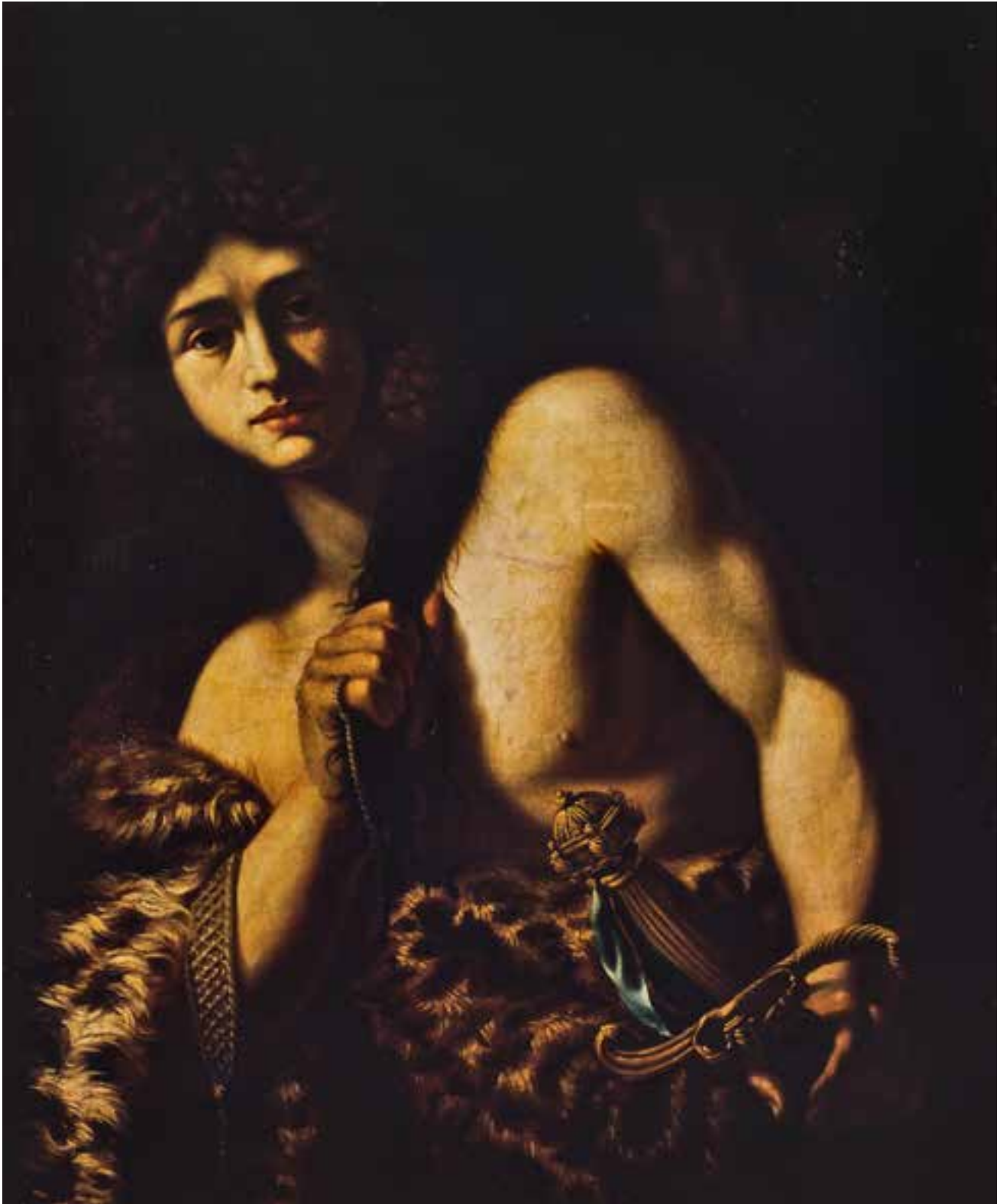
DURANTE algún tiempo se consideró, de manera apresurada, la posibilidad de que *David con la cabeza de Goliat* proviniese del círculo de pintores próximos a Caravaggio o, incluso, que hubiese contado con la intervención del propio Michelangelo Merisi, si bien un análisis más pormenorizado indica que poco tiene que ver con el estilo y las calidades del maestro del naturalismo tenebrista. Sin embargo, la obra sí es hija del éxito de un motivo cuyo tratamiento notablemente sensual se debe a Caravaggio, quien dejó una fuerte impronta en ese sentido de la que son muestra *David vencedor de Goliat* (c. 1602, Museo del Prado) o *David con la cabeza de Goliat* (1609-1610, Galleria Borghese, Roma).

La obra que nos ocupa es en todo caso de raíz italiana, fechable en la primera mitad del siglo XVII, pero probablemente toscana, impregnada todavía del preciosismo academicista propio de la región y con una morbidez sensual próxima al arte de Francesco Furini (1603-1646), aunque carente de su característico *sfumato*.

Cabría incluso pensar que la relativa dureza del tratamiento anatómico y de los rasgos faciales se deba a la impericia de un copista y que el lienzo traduzca un original, por ahora desconocido, del propio Furini. Si bien tal original, en caso de existir, no ha emergido hasta el momento, cabe señalar que Furini trató el tema de David y Goliat, en estilo, composición y tratamiento muy distintos, en otro lienzo de idéntico título, conservado hoy en la Galleria di Palazzo degli Alberti de Prato. Otra posibilidad es que la obra se deba a algún otro artista de su tiempo, como el florentino Cesare Dandini (1596-1657), cuyos modelos humanos recuerdan en buena medida al de este lienzo.

BIBL.: Félix Luis Baldasano de Llanos, *El edificio del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1959; Félix Luis Baldasano de Llanos, *Banco de España: una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Barcelona: Pauta, 1970; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. (actualizado por C. M.)



ANÓNIMO ITALIANO



MUY PROBABLEMENTE esta *Alegoría del Verano* formase parte en origen de una serie dedicada a las cuatro estaciones, siguiendo una tradición en el contexto de la pintura de corte alegórico y decorativo. El verano se representa aquí tal como era habitual desde el Renacimiento, encarnado en Ceres, la diosa de las mieses que fructifican en esa estación, vestida con prendas ligeras, tendida sobre la tierra, que protege y fomenta la fertilidad y abraza una generosa gavilla de trigo. Está acompañada por unos amorcillos, una considerable cantidad de frutos del estío y flores dispuestas con un sentido fundamentalmente decorativo. Ya Cesare Ripa en su *Iconología* daba instrucciones precisas respecto a la representación del verano, que el pintor ha seguido de manera libre,

habida cuenta del amplio repertorio de estas representaciones: «Pintaban los antiguos al Verano, como dice Gregorio Giraldi en su obra sobre las deidades, como Ceres ataviada como matrona, con un ramo de espigas de trigo y de amapola».

Se trata de una pintura de difícil clasificación, aunque su fecha puede fijarse a mediados del siglo XVII. Probablemente se trate de una obra italiana, y quizá napolitana. Su autor, anónimo, parece más dotado para la naturaleza muerta que para la plasmación de la anatomía humana.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

A. P. S. y C. M.

Alegoría del Verano

Mediados del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
105,3 x 170,5 cm

Cat. P_72

Adquirida en 1971

ANÓNIMO ITALIANO

LA PINTURA de monumentales perspectivas arquitectónicas animadas por figuras se popularizó en la Italia del siglo XVII gracias, esencialmente, al magisterio en ese sentido del pintor de Bérgamo Viviano Codazzi (1604-1670). Tradicionalmente se ha considerado que estas dos vistas se deben a uno de sus seguidores, el español residente en Roma Vicente Giner. Sin embargo, ambos lienzos presentan diferencias notables con las obras documentadas de este artista y han de ser atribuidos a una mano distinta, aunque inspirados de manera directa en el estilo de Codazzi. De hecho, ambos y más en particular *Paisaje de ruinas con juego de bolos* se pueden considerar derivaciones directas de los numerosos *capricci architettonici* de Codazzi y su escuela, en concreto de las surgidas de sus colaboraciones con Michelangelo Cerquozzi (1602-1660).

Lo que sustenta la retirada de la atribución a Giner, artista que está presente en la Colección Banco de España con otras dos obras de naturaleza muy similar a estas, es ante todo la disposición abiertamente asimétrica, en la que el ritmo clásico de las actitudes y el movimiento se anima con un cierto juego convencional que se apoya mucho más en la pintura de género contemporánea que en la tradición poussiniana, más cercana a la severa y monumental simetría de las obras de Giner. En uno de los lienzos, unos caballeros juegan a los bolos; en el otro, se advierte a unos pajes jugando a los naipes, mientras unas damas pasean en conversación y unos jinetes parecen regresar de la caza. Esto permitiría asociar las piezas a uno de los numerosos pintores *bamboccianti*, amantes de lo anecdótico y costumbrista, que florecieron en Roma entrado en siglo XVII. La técnica, menos cuidada que en Giner, y los trajes cortesanos, de tipo más francés, hacen pensar que se trata de pinturas realizadas por algún artista menor, quizá de procedencia nórdica, interesado por igual en las perspectivas y en la pintura de género.



Paisaje de ruinas con damas y caballeros

Finales del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
124 x 167,3 cm

Cat. P_296

Adquirida en 1983

EXP: «Madrid Villa y Corte y su ilustre Colegio de Abogados», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1996).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



Paisaje de ruinas con juego de bolos

Finales del siglo XVII

Óleo sobre lienzo,
123,2 x 167,4 cm

Cat. P_295

Adquirida en 1983

EXP.: «Madrid Villa y Corte y su ilustre Colegio de Abogados», Centro Cultural de la Villa (Madrid, 1996).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Madrid Villa y Corte y su ilustre Colegio de Abogados*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1996.

PINTURA
ESCULTURA
SIGLO XIX

MIQUEL BLAY I FÀBREGAS
PERE BORRELL DEL CASO
JOSÉ MARCELO CONTRERAS Y MUÑOZ
ANDRÉS CORTÉS Y AGUILAR
ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMANS
MARIANO FORTUNY Y MARSAL
MARIANO FORTUNY Y MADRAZO
MANUEL GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ
GEORGE ELGAR HICKS
EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ
FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ
DOMINGO MUÑOZ CUESTA
MANUEL RAMOS ARTAL
JOSEP REYNÉS I GURGUÍ
JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO
RICARDO MAURA Y NADAL
ANÓNIMO ANGLOSAJÓN

MIQUEL BLAY I FÀBREGAS

(Olot, Girona, 1866 - Madrid, 1936)



La ola

1895

Terracota,
38 x 51 x 37 cm

Cat. E_18

Fdo.: «Miguel Blay // París 95»
[Anverso]

Adquirida en 1983

Observaciones: existió un original de esta obra en mármol en el Archivo de la Villa de Madrid.

MIQUEL Blay i Fàbregas realizó este busto femenino en 1895 durante sus años de formación y perfeccionamiento en París. En el siglo XIX era común el uso idealizado del cuerpo femenino para la representación, por ejemplo, de oficios, virtudes o fenómenos naturales. En este caso, se trata de una terracota de la que el Archivo de la Villa de Madrid tenía una versión en mármol (hoy perdida). Representa el busto de una mujer desnuda modelada a partir de marcadas influencias modernistas. La Colección Capa, por su parte, posee el bosquejo de esta escultura bajo el título *Boceto de Busto de nadadora*, con claras concomitancias tanto formales como iconográficas y medidas ostensiblemente menores.

Enérgicamente inclinada hacia su izquierda, el cuerpo de esta mujer joven, de idealizada belleza, parece fundirse con la espuma marina, generándose una suave transición entre el agua que le sirve de base y su pecho derecho. Las ondas acompañan igualmente la evolución de su cabello, rizado y recogido en la nuca. *La ola* es el título de una pieza ambigua que puede hacer referencia bien a la común identificación durante el siglo XIX del cuerpo de una mujer con la naturaleza, bien a la imagen naturalista de una muchacha que nada jugando con las ondas que generan las corrientes marinas; esta última opción conecta la terracota con la versión de la Colección Capa.

I. T.

PERE BORRELL DEL CASO

(Puigcerdá, Girona, 1835 - Barcelona, 1910)

Huyendo de la crítica
(Una cosa que no
puede ser o
Muchacho saliendo
del cuadro)

1874

Óleo sobre lienzo,
75,7 x 61 cm

Cat. P_169

Fdo.: «P. Borrell»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1922

LA OBRA está delimitada por un marco fingido, que sirve de apoyo a un muchacho para tratar de escapar de su propio cuadro, un recurso que en el fondo alude a la aspiración que secularmente ha tenido la pintura occidental de romper la condición bidimensional de la pintura y buscar la ilusión de una tercera dimensión. La pintura ha tenido diferentes títulos. Cuando se presentó en la «Exposición de Objetos de Arte», en Barcelona (1874), lo hizo como *Una cosa que no puede ser*, aludiendo precisamente a esa tensión entre la segunda y la tercera dimensión. Simultáneamente Pere Borrell, en su contabilidad personal, la llamaba *Muchacho saliendo del cuadro*, que era, sin duda, la fórmula más útil para recordar de qué obra se trataba.

Con el paso del tiempo (al menos desde 1905), se la conoce como *Huyendo de la crítica*, con lo que conecta con otro de los tópicos fundamentales en torno a los cuales se ha ido construyendo la retórica acerca del arte de la pintura en la Edad Moderna y, sobre todo, en la contemporánea: el peso de la crítica y su condición (al igual que la naturaleza bidimensional del cuadro) de corsé inevitable con el que tiene que «luchar» el artista. De hecho, aunque el cuadro se vendió a buen precio en esa exposición, y fue una obra alabada por el público, fue objeto de las reticencias de un crítico, el entonces joven y luego afamado intelectual Apel·les Mestre (1854-1936), que se refirió al mismo como una «trivial y pueril [...] broma».



Esa calificación de Mestre hay que entenderla desde la perspectiva de un crítico joven que, en un momento en que se estaba pidiendo a la pintura un nuevo compromiso con la realidad, se enfrenta a una obra en la que «realismo» se equipara a «ilusionismo», y se obvian otros contenidos. Desde el punto de vista de su composición, además, el cuadro pertenecía a una ya larga tradición, que se remontaba a finales de la Edad Media. Entre los primitivos flamencos habían sido relativamente habituales las escenas en las que una figura (generalmente un retrato o un personaje sagrado) aparece enmarcada por una ventana, y ella misma o los objetos depositados sobre el alféizar parecen invadir el espacio del espectador. Con el tiempo, esa fórmula se hizo más compleja a través de la sustitución de la ventana por un marco pictórico fingido, con lo que se jugaba con la doble ilusión de que no era la figura supuestamente «viva» la que desbordaba su «prisión», sino que se trataba de una figura explícitamente pictórica la que ponía en tensión la idea de marco y bidimensionalidad. Con ello se profundiza en otro de los temas queridos por la tradición occidental, el del «cuadro dentro del cuadro».

El siglo XVII nos ha dejado interesantes ejemplos de esa fórmula. En el contexto español es bien conocido el *Autorretrato* de Murillo (National Gallery, Londres), que a su vez se relaciona con retratos grabados de escritores incluidos en los preliminares de sus libros, en los que en ocasiones simulan traspasar su propio marco. Simultáneamente, en Holanda fueron varios los artistas que experimentaron con temas semejantes, como Rembrandt, en cuya *Sagrada familia* (Kunstsammlungen, Kassel) no solo se finge el marco, sino también una cortina destinada a cubrir el cuadro. La tradición se prolongó y enriqueció en numerosas partes de Europa durante los siglos XVIII y XIX, de manera que cuando Borrell abordó la realización de su cuadro contaba con un buen número de precedentes. Sin embargo, aunque relacionable con una tipología bien conocida, *Huyendo de la crítica* supone una destacada aportación a esta, pues en el cuadro se lleva un paso más allá la lógica del trampantojo: no es un objeto o una

figura estática que parece pertenecer a nuestro propio espacio, sino que es un personaje del cuadro que toma una parte muy activa dentro de ese juego, y, viéndose prisionero en su cárcel pictórica, pugna por superar el espacio representado para integrarse en el espacio real.

Ya en el momento de ser presentada se ganó el interés del público, como reconoció el propio Apelles Mestre. Prueba de ese interés es el hecho de que fue vendido a un precio importante (375 pesetas) y, sobre todo, que su autor se animó a repetir la composición en al menos dos ocasiones, introduciendo algunos cambios de versión en versión. En enero de 1876 ya tenía hecho un segundo cuadro, que se diferencia del primero especialmente por el tipo de marco del que escapa el muchacho, que en este caso tiene la entrecalle decorada. También se distingue por la edad y la actitud del protagonista: parece un poco mayor, su cabello está algo más revuelto y tiene la boca muy abierta, en un gesto de pavor. En origen, el muchacho del Banco de España también tenía un gesto ligeramente distinto al que finalmente le dio Borrell, según han demostrado los análisis técnicos, los cuales también sugieren que lo primero que representó el pintor fue el marco fingido, y a partir de allí resolvió la composición. Aún hay una tercera versión (colección particular) que se aparta de las anteriores por el hecho de que reproduce un marco liso, sin ningún tipo de moldura. El niño hace el mismo gesto de salir del cuadro y coloca sus manos y su pie derecho de manera similar, pero descubre una mayor parte de su torso, eleva más su mirada y mantiene la boca entreabierta, a medio camino de como aparece en las dos versiones anteriores. Esta última obra permaneció en poder de su autor, quien probablemente quiso guardar un recuerdo de una de las composiciones que le granjearon mayor popularidad.

Dentro de su carrera, *Huyendo de la crítica* ocupa un lugar destacado, pues se trata de su trampantojo más temprano conocido. Antes había realizado algunas naturalezas muertas, un género que probablemente lo preparó para decidirse a ensayar fórmulas de fuerte ilusionismo. El caso es que a partir de 1874 —y sin duda

estimulado por el éxito del cuadro del Banco de España— cultivaría con cierta frecuencia escenas destinadas a tensar los límites entre lo vivo y lo pintado, que acabarían convirtiéndose en una especie de seña de identidad personal. A ese género pertenecen: *Campesino con dos racimos de uvas* (1877), que muestra los racimos con su mano derecha y apoya la izquierda en el marco pintado; *La campesina con racimo*, que figuró en la Exposición Universal de París de 1878; varios retratos inscritos en marcos fingidos sobre los que se apoyan o traspasan los modelos, uno de las cuales fue su propia esposa; o varias versiones de una composición titulada *Una broma pesada*, que supuso retomar en 1882 el mismo juego que había hecho en 1874 con *Huyendo de la crítica*, aunque dando un paso más en lo que se refiere a retos técnicos: ya no se trata de un marco fingido cuadrangular, sino circular, y lo que representa son dos niños, uno de los cuales tiene en vilo al otro, como si se asomara a un precipicio que hubiera a este lado del marco.

En lo que tiene no solo de reflejo de una tradición, sino de reflexión explícita sobre la misma, el cuadro enlaza con los intereses de una parte destacada de la historiografía artística del último medio siglo, cada vez más interesada por los fenómenos autorreflexivos. Ello le ha proporcionado una fama que se ha reflejado en su petición frecuente para figurar en exposiciones nacionales y extranjeras y en su uso como cubierta de un buen número de libros que abordan problemas generales de la representación pictórica. Eso ha hecho que en estos momentos sea probablemente la pieza más prestigiosa de la colección, después de las pinturas de Goya.

EXP.: «Exposición de Objetos de Arte», Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes de Barcelona (1874); «Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting», National Gallery of Art (Washington D. C., 2002); «Art and Illusions. Masterpieces of Trompe-l'Oeil from Antiquity to the present», Fondazione Palazzo Strozzi (Florencia, Italia, 2009); «Visual Deception», Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya (Japón, 2009); «Genuine Illusions. Illusion and Reality in Art», Bucerius Kunst Forum (Hamburgo, Alemania, 2010); «The Deluded Eye. Five Centuries of Deception», Stockholm Nationalmuseum (Estocolmo, 2008); «Realismo. La huella de Courbet», Museo Nacional de Cataluña (Barcelona, 2011); «Metapintura. Un viaje a la idea del arte», Museo del Prado (Madrid, 2016); «La apariencia de lo real», Museo Carmen Thyssen (Málaga, 2017).

BIBL.: Francesc Fontbona, «Pere Borrell del Caso (1835-1920) y el inventario de sus pinturas», *D'art*, II (1973); Apel·les Mestre, *La Renaixença*, V, n.º 3 (15-XI-1874); Francesc Fontbona, «Pere Borrell del Caso (1835-1920) y el inventario de sus pinturas», *D'art*, II (1973); Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX en Banco de España», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Andrea Pascual, *Pere Borrell (Puigcerdà, 1835 - Barcelona, 1910). Un mestre de pintors*. Puigcerdà: Mediterrànea, 1999; Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo del Prado, 2016; Bárbara García Menéndez et al., *La apariencia de lo real*. Málaga: Museo Carmen Thyssen, 2017.

J. P.

JOSÉ MARCELO CONTRERAS Y MUÑOZ

(Granada, 1827 - Madrid, 1890)

Personaje desconocido

1864

Óleo sobre lienzo,
84 x 67 cm

Cat. P_216

Fdo.: «J. Contreras, 1864»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

EL RETRATO tiene como modelo a un hombre de mediana edad, que está representado de medio cuerpo y mira directamente hacia el espectador. Se encuentra sentado, lo que afecta a la posición que adquiere su brazo derecho y a la manera como entrelaza sus manos, que ocupan un lugar importante en la retórica expresiva del cuadro. En el dedo corazón de la mano izquierda luce un anillo. Viste levita, chaleco y camisa, y adorna su cuello una pajarita. Sobre el chaleco asoma una banda de color amarillo y blanco, que corresponde a la orden de Isabel la Católica. Una cruz de esa misma orden adorna la parte izquierda de su pecho, acompañada de dos cruces más, una de las cuales (a juzgar por la flor de lis) es la de la orden de Carlos III. El personaje lleva bigote y barbas bastante pobladas, al igual que el cabello, que se abre para mostrar una frente ancha y despejada.

Se desconoce la identidad del retratado. Se ha especulado con la posibilidad de que se trate de un autorretrato, dada la franqueza de la mirada o el hecho de que Contreras tuviera la cruz de Isabel la Católica. Sin embargo, como también se ha señalado, esa posibilidad está contrarrestada por el hecho de que cuando firmó esta obra, Contreras tenía treinta y siete años, y la edad que aparenta el modelo es superior, como sugiere su cabello ligeramente entrecano, o las arrugas que surcan su rostro, especialmente junto a las cuencas oculares.

En 1864, cuando se hizo esta obra, Contreras se encontraba trabajando en València, adonde había llegado como catedrático de Colorido y Composición. Tres años antes había cosechado un Segundo Premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y ese mismo año ganó una Segunda Medalla de Oro. Se trata de una de las épocas más dulces de la carrera y la vida del pintor, cuando todavía no había muerto su mujer y veía reconocidos sus méritos. Este retrato, del que se ha llamado la atención acerca de la capacidad del pintor para transmitir un sentimiento de empatía, demuestra que era también un artista versátil, que a pesar de que se orientó principalmente hacia la pintura de historia y los temas religiosos, supo acercarse con soltura a este género. Y lo hizo siguiendo la senda que estaba señalando desde hacía varias décadas Federico de Madrazo, que fue maestro de Contreras en Madrid. Con las obras de Madrazo comparte una fórmula compositiva que busca transmitir una imagen del modelo a la vez elegante y relajada; el gusto por una descripción precisa, que permite identificar los detalles; y una unidad tonal, que en este caso se resuelve a base de pardos y que funde de manera convincente al retratado con su entorno.

BIBL.: Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Julián Gállego y María José Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. P.



ANDRÉS CORTÉS Y AGUILAR

(Sevilla, 1812-1879)

Paisaje fluvial

Mitad del siglo XIX

Óleo sobre lienzo,
63 x 83,5 cm

Cat. P_113

Fdo.: «A. Cortés» [Ángulo
inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1967



(Atribuido)

Paisaje con castillo

1887

Óleo sobre lienzo,
62,2 x 83,3 cm

Cat. P_112

Fdo.: «A. Cortés»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1967



LA OBRA de Andrés Cortés y Aguilar se encuadra dentro de la pintura romántica costumbrista sevillana del siglo XIX, con escenas de tipos populares, vistas monumentales, paisajes rurales con rebaños —una de sus especialidades— y paisajes panorámicos de la ciudad, pobladas de figuras, inspirados por los maestros holandeses del siglo XVII y por las que obtuvo gran prestigio. Su estilo aúna el ideal clásico con una inclinación por el detalle naturalista, con un colorido vivo y brillante que parte de la influencia de Murillo en su obra.

R. D.

ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMANS

(Madrid, 1843-1917)

Misérias de la guerra en un paisaje nevado

1891

Óleo sobre tabla,
23 x 34 cm

Cat. P_274

Fdo.: «A. Ferrant // 1891»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1981



CON EL característico estilo abocetado que Alejandro Ferrant empleó incluso en las grandes composiciones, como las del altar de la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid, la pequeña tabla, adquirida en 1981 por el Banco de España, muestra toda su soltura de pincel y habilidad consumada para componer los temas. Destaca la precisión y sensualidad mórbida del desnudo del cadáver que yace en el centro de la composición, tratado con amplitud pese al tamaño de la tabla. La escena, muy bien compuesta, puede proceder temáticamente, más que de Callot o de Goya, como pudiera hacer pensar el título, de *Gonzalo de Córdoba tras la batalla de Ceriñola*, obra también conocida como *Los dos caudillos* de José Casado del Alisal (1866, Museo del Prado), en la que vemos al Gran Capitán contemplar dolorido el cadáver desnudo de su enemigo, el duque de Nemours, un cuadro que fue reproducido en el billete de cien pesetas emitido por el Banco de España en 1931.

La posición del cuerpo, en su escorzo violento evoca asimismo el que aparece en *San Marcos liberando al esclavo* de Tintoretto (1548-1566, Gallerie dell'Accademia, Venecia). Aunque la temática podría ser de total invención del autor, es posible considerar la hipótesis, dada la indumentaria de los personajes, de que se trate de una fantasía histórica relacionada con la reconquista, pues fue un tema muy estimado por los pintores académicos. En tal caso, serían inevitables las reminiscencias de un hecho dramático contemporáneo: la Guerra de África de algunas décadas atrás (1859-1860), que dejó una fuerte impronta en la memoria visual desde que fuera documentada, desde un punto de vista entre la crudeza y la épica, por Mariano Fortuny.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

MARIANO FORTUNY Y MARSAL

(Reus, Tarragona, 1838 - Roma, 1874)

**Un cardenal diciendo misa**

1868

Óleo sobre lienzo,
28 x 21 cm

Cat. P_154

Adquirida en 1968

Observaciones: obra ocasionalmente
titulada *La elevación*.

EXP: «Primer Centenario de la Muerte de Fortuny», Museo de Arte Moderno de Barcelona (1974), Ayuntamiento de Reus (1975) y Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Madrid, 1975); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Mariano Fortuny, 1838-1874», Sala de Exposiciones Caixa Galicia (A Coruña, 1997).

BIBL.: VV. AA., *Primer Centenario de la Muerte de Fortuny*. Barcelona: Museo de Arte Moderno, 1974; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

EN EL catálogo de la exposición conmemorativa del primer centenario de la muerte de Mariano Fortuny, que tuvo lugar en 1974, el primero de estos dos pequeños cuadros se titulaba *Un cardenal diciendo misa*, mientras en otras ocasiones aparece citado como *La elevación*, en referencia al ritual eucarístico. Sin embargo, existen palpables contradicciones entre los ropajes del oficiante y el ceremonial litúrgico católico que hacen pensar que no se trata de una representación literal del momento clave del oficio. Más bien se podría considerar una suerte

de «fantasía eclesiástica», análoga a las «fantasías moriscas» al uso de la época, que actualizaban las poéticas del orientalismo y en las que Fortuny destacó sobre todo a partir de las estampas de su primer viaje a Marruecos y, posteriormente, de su estancia en Granada. La pintura podría datarse hacia 1868, cuando el artista vivía con su esposa, Cecilia de Madrazo, en una villa de las inmediaciones de la plaza Monte d'Oro en Roma. La obra es de color y pasta bien cuidados, aún dentro de su reducido tamaño; un ámbito, este del pequeño formato, en el que el pintor de Reus

Apunte de Rocca Priora

1870-1872

Óleo sobre lienzo,
32 x 24 cm

Cat. P_153

Fdo.: «Apunte de // Rocca
Priora // (Italia)» [Reverso]

Etiquetas de la Comisaría
General de Exposiciones, la
Fundación Caixa y el Ministerio
de Educación y Ciencia, Junta de
Museos de Barcelona

Adquirida en 1968

EXP: «Mariano Fortuny», Casón
del Buen Retiro (Madrid, 1962);
«Primer centenario de la muerte
de Fortuny», Museo de Arte
Moderno de Barcelona (1974),
Ayuntamiento de Reus (1975)
y Sala de Exposiciones de la
Dirección General del Patrimonio
Artístico y Cultural (Madrid,
1975); «Pintura catalana desde
la prehistoria hasta nuestros
días», Capella de l'Antic Hospital
(Barcelona, 1989); «Mariano
Fortuny, 1838-1874», Fundació
Caixa de Pensions Centre Cultural
(Barcelona, 1989), Fundación
Caja de Pensiones (Madrid, 1989)
y Sala de Exposiciones Caixa
Galicia (A Coruña, 1997); «Obras
maestras de la Colección Banco
de España», Museo de Bellas
Artes de Santander (1993).

BIBL.: VV. AA., *Pintura catalana
desde la prehistoria hasta
nuestros días*. Madrid: Dirección
General de Bellas Artes, 1962;
VV. AA., *Primer centenario de
la muerte de Mariano Fortuny*.
Barcelona: Patronato Nacional
de Museos, 1974; Alfonso E.
Pérez Sánchez y Julián Gállego,
*Banco de España. Colección
de pintura*. Madrid: Banco de
España, 1985; Alfonso E. Pérez
Sánchez, Julián Gállego y María
José Alonso, *Colección de
pintura del Banco de España*.
Madrid: Banco de España, 1988;
Francisco Calvo Serraller, *Obras
maestras de la Colección Banco
de España*. Santander: Museo
de Bellas Artes de Santander
y Universidad Internacional
Menéndez Pelayo, 1993.



demonstró una enorme solvencia a lo largo de toda su trayectoria.

Apunte de Rocca Priora fue sin duda una escena tomada del natural en la localidad del Lazio italiano, próxima al lago Albano, a poca distancia de Roma. El tratamiento del tema, a través de planos de luz muy concisos, así como el colorido franco y brillante, con la ropa tendida en la terracilla que sirve de contrapunto, como grandes manchas de color, de la arquitectura vernácula enclada están muy cerca del estilo de los *macchiaioli*,

pintores que ejercieron influencia sobre algunos de los artistas españoles que acudían a Italia en ese momento en mayor medida que los más tarde llamados impresionistas franceses. De hecho, investigaciones recientes, como la debida a María López Fernández con motivo de la exposición «Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia» (Fundación Mapfre, 2013) han ayudado a trazar los vínculos entre Fortuny y este grupo que reinventó la pintura al aire libre en el país transalpino.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

MARIANO FORTUNY Y MADRAZO (Atribuido)

(Granada, 1871 - Venecia, Italia, 1949)

Billete de cien pesetas

Después de 1898

Óleo sobre lienzo,
33 x 24 cm

Cat. P_62

Adquirida en 1968

EL PEQUEÑO lienzo ha sido tradicionalmente atribuido a Mariano Fortuny y Madrazo, el hijo del pintor Mariano Fortuny y Marsal que ha pasado a la historia del arte como el proteico artista que, aunque revolucionario y universalmente reconocido en los ámbitos del diseño de moda y la tecnología lumínica, nunca abandonó la pintura. En caso de poder confirmarse la autoría (algo que con la documentación disponible no ha sido posible confirmar), *Billete de cien pesetas* sería probablemente una obra de madurez. Así lo indican el corte abocetado y libre de la pintura, que algo tiene de apunte rápido, y sus dimensiones, coincidentes con otras de pequeño tamaño, tipo *tableautin*, que proliferan en su catálogo tardío. En cualquier caso, la cronología se sitúa forzosamente después de 1898, pues el billete que reproduce corresponde a la emisión del 24 de junio de ese año, que se mantuvo en circulación hasta, al menos, la siguiente emisión del 1 de mayo de 1900, con distinto diseño.

El billete plasmado en el cuadro, al igual que los de la emisión, pocos meses antes, de los de cincuenta pesetas, reproduce el busto de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811),

uno de los más celebrados intelectuales de la Ilustración española, vistiendo el traje de magistrado. A la derecha se encuentra un pequeño mercurio volante con el consabido caduceo, que el pintor ha omitido en su plasmación del billete, al igual que otros tantos elementos de la impresión, para dejar solo legible la cantidad. Así como el propio objeto y el rostro del retratado parecen desvanecerse por la técnica suelta, se diría que el billete está punto de caer. Atado como un exvoto a un lazo rojo, permanece congelado en un equilibrio inestable que otorga a la obra un aire de *vanitas* en el que la tradicional exhortación ante la fugacidad de la vida y las riquezas se condensa en aquello que simboliza el intercambio comercial: el dinero. De manera paradójica, el padre del posible autor de la obra, Mariano Fortuny y Marsal, acabaría prestando su efigie para el anverso de un billete, en cuyo reverso se reproduce su célebre obra *La vicaría*. Se trata del de cinco mil pesetas, fechado por el Banco de España (según reza el propio billete) el 11 de junio de 1938, del que solo se conservan tres ejemplares, ya que no llegó a circular.

C. M.



MANUEL GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ

(Granada, 1834-1918)

LA ESCENA transcurre en el taller de carpintería de Nazaret a juzgar por las herramientas, las virutas de madera esparcidas por el suelo y el banco sobre el que el santo patriarca sostiene en pie al Niño Jesús junto a un jarrón con una vara de azucenas alusiva a la pureza del santo varón. Flota en el ambiente una atmósfera vaporosa, evanescente. A los lados, en cartones independientes y componiendo un tríptico, figuran sendos ángeles arrodillados que portan incensario, naveta y corona de flores, envueltos ellos también por la misma atmósfera irreal.

Exponente de la religiosidad de la época, la pintura de Gómez-Moreno a menudo tuvo como destino capillas y oratorios privados de los comitentes, que desearon verse, o ver a sus hijos, retratados como ángeles, como santos, como la Virgen María o el Niño Jesús. Un carácter señaladamente familiar y doméstico, el del *retrato a lo divino*, está presente en el cuadro pintado hacia 1881 para José López Martín, médico amigo del artista, con objeto de conservar el recuerdo de su hijo muerto bajo la apariencia del Niño Jesús en *San José con el Niño dormido en brazos*. El cuadro que ahora nos ocupa fue, como aquel, regalo del pintor al doctor López Martín, con la diferencia de que en este el Niño Jesús es retrato de Pepe, el hijo menor de Gómez-Moreno, mientras san José, su hijo mayor, Manuel, y los ángeles, dos de sus hijas, unas gemelas nacidas en 1882. Pepe era ahijado de José López Martín, al que debía su nombre de pila, y el cuadro está fechado en día 12 de marzo, en torno a la festividad del santo patrón de ambos.

Se conservan al menos siete dibujos preparatorios (Granada, colección particular) para esta pintura. Gracias a ellos conocemos la evolución de las ideas del artista para resolver la composición, en especial la de las figuras centrales, desde la opción que contemplaba la figura de san José sentado con el Niño en pie sobre su regazo, pasando por la presentación del Niño en brazos hasta la solución definitiva con el Niño en pie sobre una mesa. Conocemos también, gracias a esos dibujos, cómo fue el marco que diseñó Gómez-Moreno para el cuadro, puesto que la pintura ha llegado a nuestros días con un marco de estilo neorrenacimiento que construyó hacia 1970 el pintor y restaurador Manuel López Vázquez (Granada, 1920-2004; discípulo de Rafael Latorre) en sustitución del marco neogótico original. Con este cambio perdieron sentido los grandes espacios vaporosos sobre las figuras, especialmente en los lados sobre los ángeles, donde el marco diseñado por el artista incluía arcos ojivales calados sobrepuestos, mientras que el cartón central asomaba bajo un arco carpanel. Otro marco más grande orlaba el conjunto de los tres cartones, impidiendo que los laterales se plegaran sobre la pieza central. Es probable que, con motivo del cambio de marco, se hiciera también una limpieza de la pintura que debió de borrar parcialmente las firmas de los cartones laterales, rehechas luego encima de las originales.

BIBL.: Marino Antequera García, «Pintores granadinos III», en *Temas de Nuestra Andalucía*, n.º 32. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros, 1974; Javier Moya Morales, *Manuel Gómez-Moreno González, pintor*. Granada: Diputación Provincial, 2015; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de Pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de Pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. M.



San José con el Niño entre ángeles

1889

Óleo sobre lienzo adherido a táblex
(dcha.: 42,7 x 14 cm; centro: 42,7 x 25 cm;
izda.: 42,7 x 13,8 cm)

Cat. P_368

Fdo.: «M. Gómez Moreno» [Tabla izda.,
ángulo inferior derecho, anverso];
«12 Marzo 1889» [Tabla central,
ángulo inferior izquierdo, anverso] y
«M. Gómez Moreno» [Tabla dcha. ángulo
inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1991

GEORGE ELGAR HICKS

(Lymington, Reino Unido, 1824-1914)



AL DORSO del primero va pegada una etiqueta en inglés con el título *Loch Lomond* y asegura que el cuadro está firmado en el reverso del papel. Este título, por equivocación, corresponde al segundo paisaje.

Son dos temas agradables, cálidamente pintados, de carácter todavía romántico, pero ya próximos al realismo.

J. G. y M. J. A.

Paisaje montañoso

Finales del siglo XIX

Óleo sobre papel pegado al lienzo,
36 x 55 cm

Cat. P_202

Adquirida en 1976

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



Loch Lomond

Finales del siglo XIX

Óleo sobre papel pegado al lienzo,
32 x 55 cm

Cat. P_203

Adquirida en 1976

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

(Madrid, 1817-1870)

AMBAS obras llevaban al dorso una certificación en la que Manuel Gómez Moreno las atribuía a Eugenio Lucas Velázquez. A veces ha habido dudas sobre esta atribución y se han barajado otros nombres, como Genaro Pérez Villaamil y Francisco Lameyer, en cuya producción también abundan los paisajes situados en entornos fantásticos, con muchas rocas, que actúan como escenarios de carácter orientalista. En lo que nunca ha existido dudas es en la alta calidad de estas obras y en la destreza que demuestra su autor en el manejo de las masas y los colores.

Más recientemente, Enrique Arias Anglés ha vuelto a afirmar la autoría de Lucas, lo que, por otra parte, se confirma a la vista de algunas obras firmadas por este pintor, como *Paisaje fluvial con puerto y figuras* (Biblioteca Nacional, Madrid), rubricada y fechada en 1866, que contiene una roca cilíndrica muy parecida a la de *Moros en un paisaje montañoso*. Ese tipo de gran roca es casi una seña de identidad del paisaje romántico español, especialmente del de Eugenio Lucas. Se insinúa en alguna obra de Pérez Villaamil, como en *Castillo roquero* (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid), pero abunda sobre todo en la obra de Eugenio Lucas, en la que es posible incluso asistir a su génesis. En su origen son castillos ruinosos que coronan una colina o se encuentran junto a un puerto de mar —por ejemplo, *Pescadores al pie de un castillo*—, pero con el tiempo se van transformando en formaciones geológicas. En el caso de la obra del Banco de España conserva cierto carácter híbrido entre ruina y roca, parecido al que se observa en el citado *Paisaje fluvial con puerto y figuras*.

Otra de las características que hermanan estas obras de Lucas con la de Pérez Villaamil es su técnica, que encuentra sus antecedentes en el llamado «método Cozens», que sistematizó el artista británico Alexander Cozens. Unas primeras manchas, dejadas más o menos al azar en la superficie pictórica, son el germen de volúmenes y masas que a su vez dan lugar a un paisaje fantástico en el que con frecuencia (por la propia dinámica creativa) los efectos atmosféricos ocupan un lugar destacado. En este caso, una vez creados los paisajes siguiendo este método, Lucas Velázquez los convierte en escenarios por donde transitan personajes concebidos básicamente en términos de masa.

A la hora de «animar» esos paisajes, el pintor recurre a uno de los repertorios que más impresionaban en el imaginario del Romanticismo: el mundo oriental, que en el caso español había sido uno de los temas preferidos por Pérez Villaamil. Aunque se ha especulado con la posibilidad de que Lucas Velázquez viajara a Marruecos en 1859, no hay ninguna prueba de ello. Lo que sí quedan son dos obras orientalistas firmadas ese año, una época en la que presumiblemente cultivó esta temática con cierta asiduidad. Eran temas que desde varios puntos de vista se ajustaban muy bien a ese método de trabajo: por una parte, gracias al interés de Lucas Velázquez por sacar provecho en sus paisajes a las amplias posibilidades de los ocre y amarillos, creaba escenarios rocosos y secos, adecuados para incluir en ellos escenas que remitían al mundo norteafricano; por otra parte, la idea de «caravana», estrechamente

vinculada a ese mundo, tenía ventajas notables desde el punto de vista compositivo. Lo vemos, por ejemplo, en *Caravana en un paisaje de tormenta*. Antes de que el pintor llenara de figuras el paisaje, este resultaba un tanto informe, pues no se entendía la sucesión de planos espaciales, sobre todo en el primer término y al pie de la montaña. Con las masas de personajes conseguía dos cosas: por un lado, su distribución en el espacio permitía articular el terreno y crear una perspectiva; por otro lado, gracias a las diferencias de escala entre los personajes del primer término y los del fondo creaba la sensación de espacio y distancia en la composición. En la descripción de esas masas y personajes, Lucas Velázquez se revela como un maestro lleno de virtuosismo, que ha aprendido las posibilidades descriptivas de rápidos toques de pincel y para quien el concepto de «mancha» resulta fundamental.

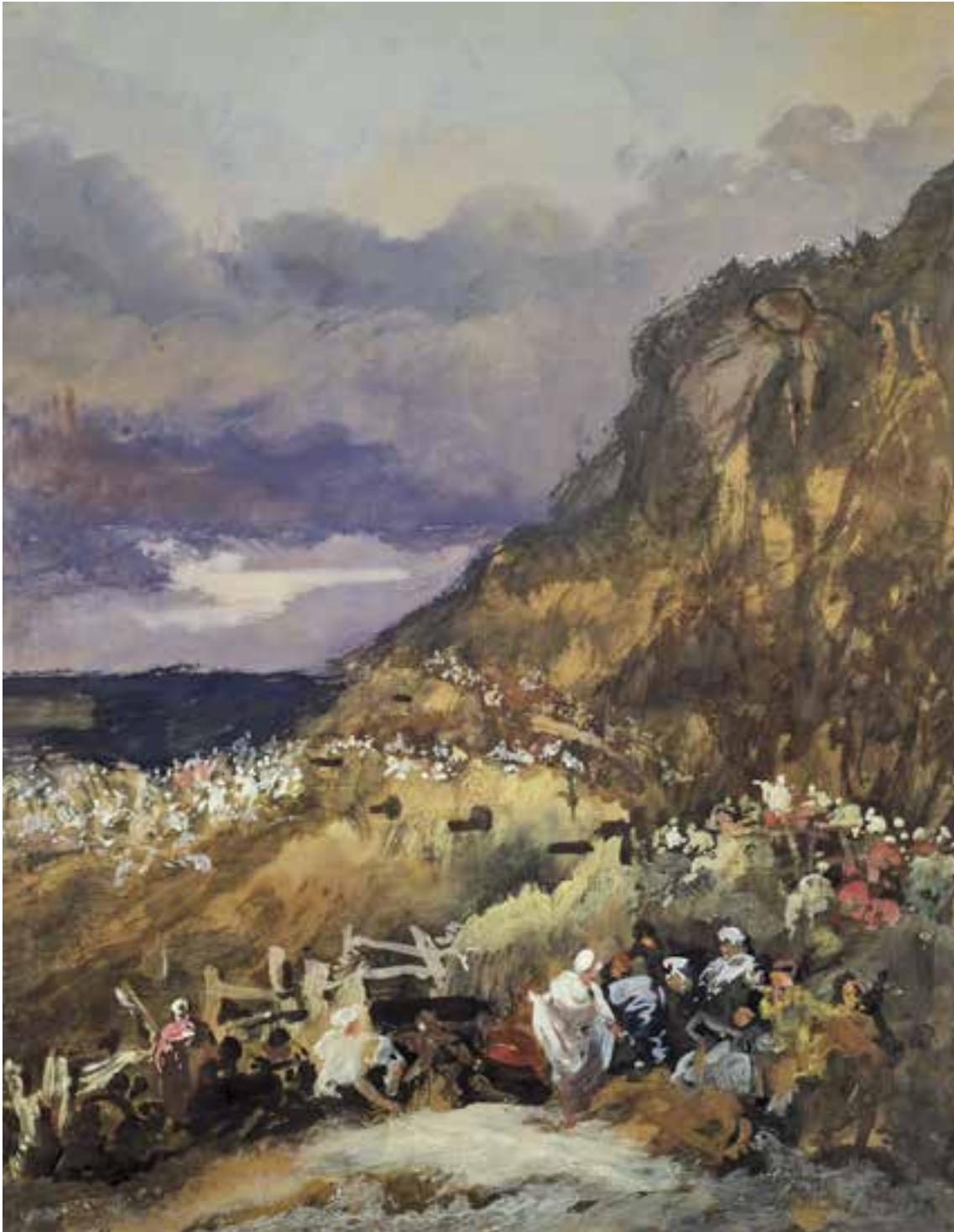
Una función parecida poseen las masas en *Moros en un paisaje montañoso*, aunque aquí el escenario contiene un elemento de tanto valor estructural como la masa cilíndrica citada anteriormente. A sus pies, la pincelada de alto valor descriptivo de Lucas Velázquez permite apreciar jinetes sobre sus caballos, camellos o un campamento repleto de tiendas de campaña de diferentes colores. Todo ello, dotado de un sentido de la masa y movimiento que anima la escena.

Ambas obras, a partir de su unidad de técnica, formato y tema, presentan un cromatismo diferente. En *Caravana en un paisaje de tormenta*, el pintor explota el contraste entre

las masas ocres que invaden todo el primer término y un paisaje al fondo que se resuelve a base de azules de tonos e intensidad diferentes: el azul profundo del mar y los azules más claros y a veces mezclados con grises del cielo, en el que una masa de nubes anuncia tormenta. En el cuadro compañero todo se solventa a base de marrones y amarillos, de lo que resulta una notable unidad tonal. En este caso, el fondo es un cielo encendido de atardecer, en el que las nubes aportan una nota dramática. A la hora de modelar el paisaje terrestre, Lucas se ha servido de negros y algunos toques de verde, que se suceden desde el ángulo inferior derecho hasta la zona superior izquierda y que ayudan a crear perspectiva y a enmarcar espacialmente la escena.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Catálogo de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes, 1993; Enrique Arias Anglés, «Precisiones en torno al orientalismo de Lucas y Lameyer», *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 283 (1998).

J. P.



Caravana en un paisaje con tormenta

c. 1860

Gouache sobre papel,
59 x 46,5 cm

Cat. P_109

Inscripciones: «11» [Ángulo
inferior izquierdo, anverso]
y sello en papel [Ángulo
inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1985

EXP: «Pintura de paisaje del
Romanticismo español»,
Fundación Banco Exterior
(Madrid, 1985); «Obras maestras
de la colección del Banco de
España», Museo de Bellas Artes
de Santander (1993).

BIBL.: Enrique Arias Anglés,
*Pinturas del paisaje del
Romanticismo español*.
Madrid: Fundación Banco
Exterior, 1985; Francisco Calvo
Serraller, *Obras maestras de la
colección del Banco de España*.
Santander: Museo de Bellas
Artes, 1993.

Moros en un paisaje montañoso

c. 1860

Gouache sobre papel,
56 x 43 cm

Cat. P_110

Inscripciones: «11» [Ángulo inferior izquierdo, anverso] y sello seco [Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1985

Observaciones: al dorso consta una certificación manuscrita de Manuel Gómez Moreno: «Esta acuarela, o más bien aguazo (*guach*), puesto que está pintada con blanco, mide 56 x 43 cm. Y es obra de Eugenio Lucas, *el Viejo*, no solamente segura, sino que ella, y su compañera, son las piezas más sobresalientes que conozco en su género, dentro de un Romanticismo efectista, con su entonación general dorada y su ilusión de paisaje y cabalgata fantásticos y fase la más original de Lucas, desentendiéndose de su inspiración en Goya / M. Gómez Moreno». Esta certificación de Gómez Moreno corresponde a una duda sobre la autoría de la obra. Xavier Salas ha sugerido que podría tratarse de una obra de Genaro Pérez Villaamil (1807-1857).

EXP: «Pinturas del paisaje del Romanticismo español», Banco Exterior (Madrid, 1985); «Obras maestras de la colección del Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Catálogo de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Enrique Arias Anglés, *Pinturas del paisaje del Romanticismo español*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1985; VV. AA., *Pintura orientalista*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes, 1993; Enrique Arias Anglés, «Precisiones en torno al orientalismo de Lucas y Lameyer», *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 283 (1998).



FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

(Roma, 1815 - Madrid, 1894)

Pedro Téllez-Girón,
XI duque de Osuna

1844

Óleo sobre lienzo,
217 x 142 cm

Cat. P_308

Fdo.: «Don Pedro Téllez Girón //
XI Duque de Osuna //
F. DE MADRAZO // 1844»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1984

Procedencia: Colección Zayas

SENDAS inscripciones escritas en capitales en la parte inferior de la balaustrada nos informan de que el retratado es don Pedro Téllez-Girón, XI duque de Osuna, y que la obra fue pintada por Federico de Madrazo en 1844. La firma en letras mayúsculas no fue una excepción en Madrazo y, de hecho, resulta muy similar a la que unos años después, en 1853, incorporaría a su famoso retrato de la condesa de Vilches (Museo del Prado, Madrid). Llama la atención la proximidad de ambos letreros, la similitud de su tipografía y el lugar destacado que ocupan en la composición. Todo ello demuestra un deseo por parte del pintor no solo de dejar clara su autoría, sino también probablemente de sugerir cierta familiaridad con el modelo; y quizá también una conciencia del valor y la importancia del retrato. Es posible que la inscripción que identifica al personaje (o ambas) fuera algo posterior a la ejecución de la pintura, pues murió el 28 de agosto, unos meses después de posar para Madrazo, y este tipo de letreros identificativos con frecuencia se incorporaban cuando el personaje ya estaba muerto y el cuadro había dejado de pertenecerle. También muy probablemente relacionado con su muerte está el hecho de que en el inventario que hizo el pintor de su propia producción, anotó el recuerdo

de haber realizado en 1845 sendas copias de la cabeza de este mismo retrato, destinadas al marqués de Miraflores y al marqués de Santa Cruz. En esa misma relación se refiere a la obra del Banco de España como «Retrato de cuerpo entero del D. de Osuna, con un gabán forrado de martas», y registra que le pagaron por él 16 000 reales, que es la cantidad más alta entre las consignadas hasta entonces en esa lista, que se inicia con su vuelta a Madrid en 1842.

Cuando murió, el duque de Osuna tenía treinta y tres años y era uno de los personajes más destacados de la sociedad madrileña. En parte por el prestigio y el poder económico asociados a su estirpe, pues pertenecía a una de las familias más importantes de la aristocracia española. Pero también por sus dotes personales, por su apostura o porque en él se continuaba la tradición familiar de aprecio por el arte y la cultura, que había conocido episodios importantes en época de Goya y que se había traducido recientemente en el nombramiento de su tío, el príncipe de Anglona, como director del Museo del Prado durante el Trienio Liberal. Como cortesano, el duque de Osuna fue gentilhombre de cámara.

Federico de Madrazo y el duque tenían una edad parecida, pues este era solo cuatro años mayor que aquel. Cuando se pintó el cuadro, ambos ya

se conocían, y de ello quedan pruebas no solo en un temprano retrato ecuestre de 1836, sino también en la correspondencia entre Federico y José de Madrazo, en la que el hijo informa al padre de alguna visita que realizó en París al taller de un artista en compañía, entre otros, de Osuna. El cuadro del Banco muestra una expresividad y una puesta en escena que se traduce en cierta familiaridad, complicidad y empatía.

Se trata de una de las obras que mejor definen el horizonte estético y los ideales del Romanticismo español. El duque viste de negro, con pantalones estrechos y una levita que estilizan su figura; y adopta una pose muy elegante, mostrándose capaz (como hombre de mundo) de manejar hábilmente con una sola mano tanto los guantes blancos como la chistera y el bastón, y flexionando su brazo izquierdo de forma que el puño descansa en la cintura. Esa posición del brazo en jarra sirve para aportar flexibilidad a la figura y, al mismo tiempo, permite exhibir y dar un amplio vuelo al gabán forrado de martas al que alude Madrazo en su descripción. La presencia de este sugiere que el cuadro se realizó en los primeros meses de 1844, y juega un papel importante en la composición, pues contrarresta el cortinaje oscuro ante el que se recorta la figura del duque.

La apostura corporal y la elegante indumentaria de Osuna tienen su reflejo en la cabeza, donde vemos un rostro despejado, con los rasgos finamente modelados, una frente ancha y alta, y una mirada franca y confiada, que transmite seguridad y distinción. El cabello está cuidadosamente dispuesto para enmarcar esos rasgos.

Federico de Madrazo se había formado en las tradiciones retratísticas francesas, especialmente las relacionadas con Jean-Auguste-Dominique Ingres, y en esta obra muestra lo muy atento que estuvo a sus enseñanzas y su capacidad para crear fórmulas compositivas adaptadas a los nuevos tiempos y a los ideales de su público. La pose del duque saca todo el partido a las posibilidades de su indumentaria para crear una imagen elegante y atractiva. La escritura pictórica también subraya esas cualidades. En esta época Madrazo cultivaba un estilo muy preciso, gracias al cual cada uno de los objetos del cuadro aparece nítidamente

individualizado, lo que resulta especialmente efectivo en una obra que cromáticamente se resuelve dentro de una gama voluntariamente limitada. El cuadro, en este sentido, es un alarde de combinación de negros, grises y marrones, lo que crea un clima cromático elegante y mesurado que no solo remite a la tradición del retrato romántico francés, sino que evoca también los retratos velazqueños de la década de 1620, la época «gris» del pintor sevillano. Probablemente no sea una evocación del todo inconsciente, pues Velázquez fue uno de los puntos de referencia de la identidad artística de Federico de Madrazo.

La obra contiene referencias histórico-artísticas muy precisas, pues se reconoce el piso superior del patio del palacio del Infantado de Guadalajara. Entre los numerosos títulos de Osuna figuraba el del duque del Infantado, por lo que hay que ver en la presencia de este escenario una alusión a su estirpe, subrayada por la existencia, al fondo, de un motivo heráldico. No sabemos si Madrazo viajó a Guadalajara para representar el patio, o si —como es mucho más probable— se sirvió de la magnífica litografía que se incluyó en el primer tomo de la *España artística y monumental*, de Pérez Villamil, publicado en 1842.

En cualquier caso, no estamos ante una visión espontánea del lugar, sino ante una puesta en escena bastante elaborada, como demuestra la gran cortina detrás del modelo, que sugiere que a partir del retrato del natural, Madrazo, en su taller, lo rodeó de un contexto retórico. Descubrir todo el patio habría creado problemas de relación formal y cromática entre la figura y su fondo, y el pintor optó, a través del cortinón, por recortar al personaje ante un fondo relativamente homogéneo que, en vez de interferir, ayuda a integrar al personaje.

Como es bien sabido, el palacio del Infantado es una de las obras maestras de la arquitectura del final de la Edad Media en España. El interés por utilizarlo como marco en el que se sitúa Osuna probablemente no hay que entenderlo solo como una alusión a su linaje, sino que hay que verlo también como un guiño a un hombre culto que a través de ese emplazamiento en un ambiente

«gótico» estaba compartiendo un horizonte estético, histórico y ético común a muchos de sus contemporáneos culturalmente más inquietos. Entre ellos, el propio Federico de Madrazo, que en 1835 había fundado con Eugenio de Ochoa la revista *El Artista*, cuya portada está enmarcada por un arco gótico. Ochoa fue autor de uno de los elogios más tempranos y sentidos que recibió el cuadro: «¿Quién no recuerda sobre todo aquel bellísimo retrato del malogrado duque de Osuna de tan maravillosa ilusión que por un momento pudimos creer contemplándolo que la muerte había soltado su presa? Era él, con su porte señorial, con su aristocrática seriedad, con esa gallarda y hermosa presencia. Los que no habían conocido al personaje, admiraban la verdad, el relieve y la gracia de aquella pintura; los que le habían conocido, creían estarle viendo en vida». Por la personalidad y la biografía de su modelo, por el tipo de expresividad que transmite, por su elegancia, por su relación con el retrato contemporáneo francés y las obras de Velázquez, o por su reivindicación del mundo medieval, el retrato del duque de Osuna es una de las obras emblemáticas del Romanticismo español. La obra ingresó en el Banco de España en 1984, procedente de la Colección Zayas.

EXP.: «Spanish Paintings of 18th and 19th Century / Goya and his Time», Seibu Museum of Art (Tokio), Seibu Tsukashin Hall (Amagasaki, Japón), Iwaki City Art Museum (Fukushima, Japón), 1987; «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Federico de Madrazo y Kuntz», Museo del Prado (Madrid, 1994).

BIBL.: Narciso Sentenach, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua casa ducal de Osuna*. Madrid: Viuda e hijos de M. Tello, 1896; José Simón Díaz, *El Artista (Madrid, 1835-1836)*. Colección de Índices de Publicaciones Periódicas. Madrid: Instituto Nicolás Antonio, 1946; Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subirana, 1981; Julián Gállego, «Catálogo de pintura del siglo XIX en Banco de España», en *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; VV. AA., *Spanish Paintings of 18th and 19th century / Goya and his Time*. Tokio: Seibu Museum of Art, 1987; Julián Gállego y María Jose Alonso, «Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España», en *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; José Luis Díez, *Federico de Madrazo*. Madrid: Museo del Prado, 1994.

J. P.

Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort, XI duque de Osuna

(Cádiz, 1810 - Madrid, 1844)

Cuatro veces Grande de España, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort fue retratado por Federico de Madrazo el mismo año de su fallecimiento. Tras la muerte de Fernando VII, Pedro de Alcántara siguió la causa de la reina Isabel II, por lo que fue nombrado coronel del Segundo Regimiento de Milicias Urbanas de Madrid, cargo que no aceptó, ofreciéndose, en cambio, como simple soldado. En mayo de 1834 la reina gobernadora, María Cristina, lo nombró teniente coronel del recién creado Regimiento de Milicias de Caballería. Fue prócer del Reino en las legislaturas de 1834 y 1836. Gran amante de la música, después de estudiar órgano, cultivó la voz bajo la dirección de Francisco Valldemosa. Fue mecenas de artistas, a los que pensionó para que acabaran sus estudios en el extranjero. Presidió el Liceo Artístico y Literario de la Villa y Corte, fundado en 1837, donde se daba cita la flor y nata de Madrid para aprender los rudimentos de la música, el canto y la práctica instrumental, y para escuchar y practicar el repertorio que se estilaba entonces.

El general Córdoba, en «Mis memorias íntimas», publicadas en 1881 en *La Ilustración Española y Americana*, hablando de los grandes hombres del reinado de Fernando VII escribía: «El Duque de Osuna, de arrogante figura, de amabilidad extrema y de talento poco común. Su temprana muerte privó a la Grandeza de un ilustre jefe y al país mismo de un personaje llamado a figurar, por sus cualidades, por la respetabilidad de su carácter y por su posición social, la más visible entre los primeros hombres de su país». El 29 de agosto de 1844, a punto de cumplir los treinta y cuatro años de edad, falleció en el palacio de Osuna de la calle Leganitos, de Madrid. Murió soltero y sin hijos, siendo sucedido en sus títulos por su hermano Mariano Téllez-Girón y Beaufort (1814-1882). Este, embajador en San Petersburgo (1860-1868) y en Berlín (1860-1881), excéntrico y derrochador —lo que había dado lugar a la expresión popular «ni que fuera Osuna»— dilapidó los bienes de la casa ducal en una vida de lujo suntuoso. Todo ello, unido a una situación de endeudamiento secular, provocó la estrepitosa ruina de la casa de Osuna. Su colección de cuadros se exponía para su venta en el palacio de la Industria y de las Artes en 1896.

FUENTES Y BIBL.: Ignacio Atienza Hernández, *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1987; Aurelia Díez Huerga, «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)», *Anuario Musical*, 58. Madrid: CSIC, 2003; Fernando Fernández de Córdoba, «Mis memorias íntimas», *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), año XXV, n.º XIII (VIII-IV-1881); Alberto García Carraffa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, vol. 37, págs. 108-109. Madrid: Imprenta de Antonio Ibarra, 1931; Antonio Marichalar, *Riesgo y ventura del duque de Osuna*. Madrid: Letras madrileñas contemporáneas, 1959, pág. 27.; Gonzalo Pasamar Alzuri e Ignacio Peiró Martín, *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*. Madrid: Akal, 2002, pág. 612.

E. S. G.

DOMINGO MUÑOZ CUESTA

(Madrid, 1850-1935)

**Ataque en Guadarrama**

Finales del siglo XIX

Óleo sobre lienzo,
95 x 118 cm

Cat. P_370

Fdo.: «Domingo Muñoz»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1933

EXP.: «Madrid y la Sierra de
Guadarrama», Museo Municipal
de Madrid (1998).BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y
Julián Gállego, *Banco de España.
Colección de pintura*. Madrid:
Banco de España, 1985; Alfonso
E. Pérez Sánchez, Julián Gállego
y María José Alonso, *Colección
de pintura del Banco de España*.
Madrid: Banco de España, 1988;
VV. AA., *Madrid y la Sierra de
Guadarrama*. Madrid: Museo
Municipal de Madrid, 1998.

ESTAS ESCENAS de guerra son características del trabajo de Domingo Muñoz Cuesta, al tiempo que un buen ejemplo de un tipo de pintura que es consecuencia de su intensa actividad ilustradora. Los títulos de sus obras más conocidas (*Estuvo en Trafalgar*, *Estuvo en Luchán*, *Un traductor de Dante*, *Un general* o *Los piqueros de Bailén*) indican su marcado interés por el tema de la Guerra de la Independencia, tratado de manera en ocasiones costumbrista y, en otras, abiertamente crítica, siguiendo, pasada una centuria, la estela iniciada por Francisco de Goya. En ese sentido, cuadros como *Ataque en Guadarrama* representan esa intención de mantener el relato de una gesta heroica, popular y numantina frente a un invasor bien organizado, materializado en un ejército profesional. La obra, que muestra un encuentro armado entre soldados franceses y labriegos en un terreno montañoso de la sierra de Guadarrama, es de buen colorido y empaste, con una composición que gira alrededor de uno de los campesinos vestido con un chaleco rojo, destacado como un fogonazo cromático en el centro de una composición tendente a los tonos más apagados.

Muñoz Cuesta utiliza idéntico recurso en *Consejo de guerra*, en el que la pequeña campesina del centro de la composición, también con una prenda roja, escoltada por dos soldados franceses, escucha atemorizada una acusación oficial. Ya solo el título y la situación (un consejo de guerra contra una niña) parece indicar la mordacidad con la que el artista denuncia la existencia de víctimas infantiles en la guerra.

En ambos cuadros, de calidad discreta, se puede no obstante percibir el buen oficio de que hicieron gala los pintores españoles formados en el ámbito académico a finales del siglo XIX y, acaso, el conocimiento de las innovaciones de Fortuny en el ámbito pintura bélica y de los *macchiaioli* italianos, responsables de escenas muy similares a estas de Muñoz y Cuesta, relacionadas con el heroísmo popular y el patriotismo, tratadas también con una técnica ligera y liberada. En algunos aspectos, como en la temática ilustrativa, la pincelada suelta o el dibujo ágil y bien resuelto también pueden apreciarse la influencia directa de Francisco Domingo, maestro del autor en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

J. G., M. J. A. y C. M.

Consejo de guerra

Finales del siglo XIX

Óleo sobre lienzo,
82 x 120 cm

Cat. P_371

Adquirida en 1933

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



Revista de granaderos

Finales del siglo XIX

Óleo sobre lienzo,
53 x 89 cm

Cat. P_435

Fdo.: «Domingo Muñoz»
[Ángulo inferior izquierdo,
reverso]

Adquirida en 1933



MANUEL RAMOS ARTAL

(Madrid, 1855-1916)

**Paisaje asturiano**

1896

Óleo sobre lienzo,
40 x 70 cm

Cat. P_196

Fdo.: «Ramos Artal // 96»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1976

BIBL.: Alfonso E. Pérez
Sánchez y Julián Gállego,
*Banco de España. Colección
de pintura*. Madrid: Banco de
España, 1985; Alfonso E. Pérez
Sánchez, Julián Gállego y María
José Alonso, *Colección de
pintura del Banco de España*.
Madrid: Banco de España, 1988.

ESTAS DOS obras del pintor madrileño Manuel Ramos Artal se sitúan cercanas al fin de siglo. Se trata de dos paisajes no muy significativos, de discreta calidad, característicos de la tendencia generalizada en el paisajismo español a seguir la estela de Carlos de Haes, del que el artista fue discípulo directo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ramos Artal tocó con frecuencia temas gallegos y asturianos, como *Paisaje asturiano* (documentado también como *Paisaje con hórreo*), así como otros de Madrid, de las orillas del Sena y de otros enclaves europeos conocidos durante sus viajes formativos por Países Bajos, Italia o Portugal. Las obras de la Colección Banco de España representan, en el primer caso, un caserío con torreón y hórreo en un paisaje húmedo y brumoso, propio del Cantábrico; en el segundo, un soto junto a un riachuelo en una escena de evidente impronta invernal. La primera de las obras, más elaborada y de color más rico que la segunda, destaca sobre el tratamiento excesivamente monocromo de *Paisaje con riachuelo*, en el que, sin embargo, sobresale un

esfuerzo del artista por captar una atmósfera fría y desapacible.

Ramos Artal ha pasado a la historia del arte como un pintor secundario, tendente a temas de repertorio y a la repetición de esquemas y ejercicios, pero sin duda es representativo de la emergencia del género del paisaje, del gusto por el *plein air* en pequeño formato y, sobre todo, del magisterio de Carlos de Haes sobre decenas de artistas de la siguiente generación. En vida, el pintor debió de contar con una cierta popularidad, al menos en la escena madrileña, como muestra la aparición de una caricatura de este en la portada de *Madrid Cómico* acompañada de un romance satírico acerca de su obra, acaso en referencia al aspecto casi seriado y reiterativo de su obra: «Aquí hay un Ramos Artal / que vale lo menos dos. / Copia bien del natural, / y es artista, ¡vive Dios! / de mérito excepcional».

J. G., M. J. A. y C. M.



Paisaje con riachuelo

1896

Óleo sobre lienzo,
40 x 70 cm

Cat. P_197

Fdo.: «Ramos Artal // 96»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1976

BIBL.: Alfonso E. Pérez
Sánchez y Julián Gállego,
*Banco de España. Colección
de pintura*. Madrid: Banco de
España, 1985; Alfonso E. Pérez
Sánchez, Julián Gállego y María
José Alonso, *Colección de
pintura del Banco de España*.
Madrid: Banco de España, 1988.

JOSEP REYNÉS I GURGUÍ

(Barcelona, 1850-1926)

**Busto femenino**

1886

Bronce,
90 x 40 x 40 cm (con base)

Cat. E_65

Adquirida en 1983

EL ESCULTOR catalán Josep Reynés i Gurguí realizó este busto femenino a su vuelta a la ciudad condal tras formarse en París con el artista Jean-Baptiste Carpeaux. No se trata de un retrato, sino de una de tantas esculturas decorativas que se colocaban para el divertimento público y que tenían una función de carácter ornamental. Esta escultura, apoyada en peana de base cuadrada, como otras del mismo artista fechadas también a finales de siglo, presenta un cuerpo femenino de cintura hacia arriba, dejando los brazos en su arranque siguiendo la tradición del busto. El vestido de la mujer, con escote de volantes y ajustado a la cintura, se desliza

por sus hombros dejando entrever el inicio de sus senos, lo que confiere a la pieza un aire pícaro y atrevido. Continúa dicha insolencia y frescura en la expresión de su rostro, ya que la muchacha sonríe abiertamente, dejando que se vean sus dientes, lo que tensa toda su cara: la razón viene de más arriba, ya que su peinado, recogido en moño, se remata por un tocado formado por un pequeño nido en el que parecen vivir dos aves. La pieza se enmarca dentro del academicismo realista imperante en la época: una obra perfectamente acabada en cada detalle y de claras influencias francesas.

I. T.

JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

(Sevilla, 1844 - Madrid, 1921)

ALUMNO de José Romero y de Eduardo Cano en su ciudad natal, José Villegas y Cordero trabajó como copista en el Museo del Prado de Madrid y se formó en el estudio de Federico de Madrazo gracias a la ayuda de sus padres. A los veinte años marchó a Roma, donde residiría largas temporadas, en contacto con otros maestros de su generación como Fortuny, Pradilla o Rosales. En la capital italiana, tras pasar por diversos estudios y domicilios, su éxito comercial le permitió construirse una suntuosa casa de estilo hispanomusulmán en 1887, que acabaría por convertirse en un cenáculo de referencia entre los círculos artísticos y la sociedad romana del momento. En 1888 fue nombrado director de la Academia de España en Roma y entre 1901 y 1918 ejerció el cargo de director del Museo del Prado, donde tuvo ocasión de presentar las primeras exposiciones monográficas de la historia de la institución, dedicadas al Greco (1902) y Zurbarán (1905). Aunque permaneció activo después de su salida del Museo del Prado, hacia primeros de 1921, las crónicas recogen que se encuentra recluso y aquejado de una progresiva pérdida de visión. Falleció en Madrid el 10 noviembre de ese mismo año.

Como pintor fue versátil, aunque resistente a las corrientes renovadoras que en el siglo XX avanzaban sobre el legado de la pintura del XIX. A lo largo de toda su vida estuvo interesado por temas orientalistas, muy en la línea de Fortuny, y también costumbristas, como muestran el óleo sobre tabla *Baile andaluz con empujado*, mientras que las dos acuarelas de la colección, muy sueltas de técnica, desvelan su aproximación a la pintura de casacón que rescató la estética dieciochesca hacia las últimas décadas del siglo XIX. También es destacable su paso por la pintura de historia y por el retrato protocolario y de sociedad, en el que llegó a destacar de manera muy patente, como muestra la efigie de Alfonso XIII (1902) que atesora la Colección Banco de España.

BIBL.: José Artal, «Villegas», vol. II, *Arte Moderno. Escuela Española* (Buenos Aires), (1900); Hermanos Álvarez Quintero, «Prólogo», en *Homenaje a Villegas*. Madrid, 1919; VV. AA., *Exposición de pinturas de José Villegas*. Madrid: Academia de San Fernando, 1922; Ángel Castro Martín, *Vida y obra de José Villegas Cordero (1844-1921)*. Sevilla y Córdoba: CajaSur, 2001; Ángel Castro Martín, *José Villegas. Retrospectiva (1844-1921)*. Zaragoza: Ibercaja, 2005.

J. G., M. J. A. y C. M.



Baile andaluz con empuerado

1890

Óleo sobre tabla,
32 x 23,3 cm

Cat. P_117

Fdo.: «Villegas // Roma 1890»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1975

EXP.: «José Villegas y Cordero
(1844-1921)», Museo de Bellas
Artes de Sevilla (2001) y Sala de
Exposiciones Museísticas CajaSur
(Córdoba, 2001).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y
Julián Gállego, *Banco de España.
Colección de Pintura*. Madrid: Banco
de España, 1985; Alfonso E. Pérez
Sánchez, Julián Gállego y María
José Alonso, *Colección de pintura
del Banco de España*. Madrid:
Banco de España, 1988.



Hombre sentado
leyendo una hoja

1921

Acuarela sobre papel,
34 x 24 cm

Cat. D_1

Fdo.: «Villegas // +1921»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1979



Dos caballeros conversando
junto a una mesa

1921

Acuarela sobre papel,
34 x 24 cm

Cat. D_2

Fdo.: «Villegas // +1921»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1979

JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO (Atribuido)**RICARDO MAURA Y NADAL**

(¿Palma?, c. 1870-¿?)

EL 27 de diciembre de 1902, el pintor sevillano José Villegas escribió a Francisco Belda, marqués de Cabra, que ostentaba el cargo de subgobernador del Banco de España, en un tono cercano y de confianza, para avisarle de que «el próximo lunes 29 llevaría los dibujos y el retrato del Rey, rogándole si hubiera algún inconveniente se lo haga saber». El andaluz, que dirigía el Museo del Prado desde finales del año anterior, había reclamado pocos días antes al propio Belda que le prestase sus «cuatro dibujos para, con los restantes, pueda ver completas las series S. M. el Rey, que me demostró deseos de verlos. Pasados algunos días, los entregaré yo mismo todos los diez». Se refería a los dibujos para modelos de billetes de curso legal que le había encargado el Banco al tiempo que le pedía que realizara el emblemático retrato del monarca. El espectacular retrato se convirtió inmediatamente en una de las más significativas piezas de la Colección Banco de España, y sin duda una de las mejores efigies del rey Alfonso XIII, y fue reconocido por la crítica como la más destacada muestra de la pintura española contemporánea.

Los dibujos relativos a la serie de nuevos billetes a los que alude el pintor en esas misivas, sin embargo, no han corrido una fortuna paralela. Se anunciaba ampliamente en la prensa el resultado de los modelos diseñados por Villegas, pero no llegaron a ponerse en circulación todos ellos, y más bien forman parte de un episodio de renovación artística de los billetes frustrado por las escasas condiciones técnicas de su producción.

Con el ánimo de atajar las falsificaciones de los billetes, el Consejo del Banco había tomado la resolución de crear un Plan General para dar amparo al papel moneda español que incluía el propósito de encargar a artistas de la máxima reputación creaciones originales, difíciles de imitar. Las obras que se encargaron a Villegas presentan la novedad de tratarse de las primeras creaciones artísticas pensadas por un pintor para que ocupen un espacio que tradicionalmente se dedicaba a la reproducción de obras famosas o estructuras decorativas con modestos detalles alegóricos y pretenden, mediante el empleo

del lenguaje simbolista, sustanciar conceptos relacionados con su valor fiduciario, pero sobre todo con algunos de los significados de la riqueza común de la patria. Se trata además de los más tempranos ejemplos de la historia de los billetes españoles en los que una composición artística ocupa plenamente el recto y el verso del papel, incorporando la información elemental para su función en la propia composición artística.

Los dibujos de la Colección Banco de España están preparados cuidadosamente sobre un fondo de aguada rosada en el que se reservó el blanco para la marca de agua de un modo perfectamente planificado, como revela su ligera y precisa preparación a lápiz para encajar con total justeza la aguada que los completa, así como el empleo de una cuadrícula. Por ello se les debió de conceder la consideración de modelos definitivos y visibles, a diferencia de un dibujo preparatorio para uno de ellos, el de veinticinco pesetas, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. El estilo del dibujo en el grueso del conjunto madrileño tiene un característico trazo templado y calculado que revela el concienzudo estudio por parte del artista que los realizó. Quizá por ello haya perdido la característica grafía sinuosa y elegante de los dibujos del pintor, reconocible siempre por las cadenciosas líneas sueltas con las que trabajaba, y que aquí desaparece para dar paso a una línea más bien sujeta a su destino grabado.

Las figuras poseen, inequívocamente, un parentesco muy estrecho con el conjunto en el que trabajaba desde 1898, llamado *El decálogo*, que había nacido precisamente al calor de un encargo gráfico para decorar un texto religioso pero que poco a poco se transformó en la gran epopeya pictórica del final de la vida del maestro andaluz. Así, la concepción de los billetes posee el interés de dar continuidad en un encargo oficial al lenguaje simbolista que el maestro desarrollaba en torno a esas obras, con las que las figuras de las composiciones de los billetes están directamente emparentadas, cuando no reemplazadas en algunos casos.

Aunque el 2 de enero de 1903 se anunció ya en la prensa la descripción completa de todos los billetes del Plan General, y en esa misma fecha el Consejo

José Villegas y Cordero (atribuido)
Hipogrifo en vuelo

c. 1903

Lápiz, tinta negra y pluma sobre
 papel continuo cuadrulado y
 preparado con aguada de color,
 30 x 43 cm

Cat. D_367

Adquirida en 2018

Observaciones: dibujo para el reverso
 del billete de cien pesetas.



José Villegas y Cordero (atribuido)
**El comercio, protector
 de las Bellas Artes**

c. 1903

Lápiz, tinta negra y pluma
 sobre papel continuo cuadrulado
 y preparado con aguada de color,
 27,5 x 41,3 cm

Cat. D_369

Adquirida en 2018

Observaciones: dibujo para el reverso
 del billete de cincuenta pesetas.



de Gobierno del Banco acordó expresar su gratitud por los dibujos recibidos a Villegas, Tortella fecha a principios de ese año el acuerdo del Consejo para que Villegas realice dichos dibujos. Sea como fuere, el primero de julio de ese mismo año se emitió el primer billete de los ideados por Villegas, que fue el de cien pesetas. Representaba a un fogonero en el interior de una máquina de vapor y, en su reverso, un hipogrifo que encarna el progreso, rodeado de elementos de la modernidad, como unos altos hornos, el ferrocarril y el telégrafo, conjunto de imágenes que la oficialidad había hecho suyas para la representación de la modernidad protegida por el Estado. El dibujo que conserva el Banco, sin embargo, no es exactamente esa imagen, por lo que cabe pensar que quizá se trate de una versión descartada, por poco informativa, previa a la definitiva. En ella aparece solo el hipogrifo con el hombre desnudo que le hace de chalán, sin ninguno de los signos de modernidad que aparecieron en el billete final. Además, en el ángulo inferior izquierdo aparece una filacteria con su valor fiduciario, que figura sobre la cabeza del hipogrifo en la versión impresa, en torno a la que se disponen también los rayos, a modo de nimbo, que se habían dispuesto en el dibujo alrededor del hueco para la marca de agua. El billete se circuló en octubre de 1904 y a principios de 1905 ya había falsificaciones. La emisión de una nueva tirada del billete sin ningún cambio en su diseño, el 25 de agosto de 1905, a pesar de dichas falsificaciones, debilita la posibilidad de que se trate de una versión alternativa, por lo que quizá debamos considerar este dibujo como la primera versión presentada por Villegas de este billete, seguramente antes de ser reformada para tener la apariencia definitiva con la que la grabó Bartolomé Maura.

Además de ese, se circularon dos billetes más realizados por Villegas en esos años. El de quinientas pesetas, grabado por Maura, muestra unos dibujos al parecer aprobados en septiembre de 1903. Representa a Mercurio, con cuatro brazos, en un escorzo superior; en su reverso aparecen la Ciencia y la Agricultura. Se circuló el 9 de abril de 1906 y no se conocen dibujos preparatorios para él. Sí existe un esbozo, ya aludido, para el de veinticinco pesetas, que tiene la particularidad de ser el primer billete en el que aparece representada la nueva fachada del Banco de España; no hay más noticias del ejemplar de mil pesetas.

Por otro lado, los tres últimos dibujos del conjunto están relacionados entre sí, pues son los dos lados de un mismo billete, el de cincuenta pesetas, del que no hay noticias de que fuera tampoco puesto en circulación, aunque se conocen unas pruebas, extraordinariamente raras de encontrar, de la impresión definitiva, con la marca de agua. Es interesante porque se conservan dos dibujos para el anverso, cuyo asunto la prensa describía como el «Genio inspirador de la pintura». Uno de ellos, que guarda el paspartú con la firma de Ricardo Maura —hijo de Bartolomé, a quien el Banco encargó adaptar el diseño presentado por el maestro andaluz a las condiciones que requería su efectiva impresión entonces—, revela bajo el dibujo una inscripción que anuncia que había sido aprobado para imprimirse; cabe pensar que por eso se pusiera en limpio, adaptado a unas nuevas medidas. Además, se conserva un tercer dibujo, para su reverso, que efectivamente representa la protección del Comercio a las Bellas Artes pensada por Villegas, tal y como había anunciado también la prensa.

No hay duda de que este pequeño conjunto de dibujos tuvo en cuenta los modelos de Villegas, al que pertenecen inequívocamente las ideas que contienen, así como su concepto formal. Pero a la vista de la existencia, tan próxima pero con alteraciones, de un dibujo seguro de Ricardo Maura en el conjunto para adaptar las composiciones a los formatos propios de cada billete en cuestión, obedeciendo instrucciones del Consejo, así como la ausencia de firmas del pintor sevillano en el resto, cabe preguntarse si todos estos dibujos no forman parte, de algún modo, de ese procesamiento interno de los primeros modelos dados por el director del Prado en 1902, pero llevados a cabo materialmente por Maura, con los necesarios retoques y exigencias informativas y normativas dadas por el Banco. Quizá así se explique mejor la existencia de un dibujo como el del hipogrifo en vuelo, reflejo de una primera alternativa presentada quizá por el pintor y que, tras descartarse en el Consejo, se exigiera añadir los cambios que ahora pueden reconocerse en el billete terminado. En todo caso, la valía de este pequeño conjunto para comprender el proceso de edición de los billetes del Banco parece completamente imprescindible.

José Villegas y Cordero (atribuido)
El artista y su inspiración

c. 1903

Lápiz, tinta negra y pluma sobre papel continuo cuadrulado y preparado con aguada de color, 29 x 41,4 cm

Cat. D_368

Inscripciones: «242 mm» [Parte inferior]; «161» [Lateral derecho]; «242» [Ángulo inferior izquierdo, en rojo]; «Reducir á 80 ½ x 121 mm» [Al dorso y lo mismo a lápiz y borrado]; «ORIGINALMENTE HECHO A MANO»

Adquirida en 2018

Observaciones: dibujo para el anverso del billete de cincuenta pesetas.



Ricardo Maura y Nadal
El artista y su inspiración

c. 1903

Lápiz, tinta negra y pluma sobre papel continuo cuadrulado y preparado con aguada de color, 34,5 x 42,4 cm

Cat. D_373

Inscripciones: «El Consejo de gobierno, en sesión de hoy, se ha servido aprobar el presente dibujo para el anverso del billete de 50 pesetas del plan general, acordando que se proceda a su grabado a buril, y al del reverso, ya aprobado. // Madrid, 16 de octubre de 1905, El secretario General // Gabriel Miranda» [Parte inferior del papel]

Adquirida en 2018

Observaciones: dibujo para el anverso del billete de cincuenta pesetas. Conserva el paspartú original, con la firma de Gabriel Miranda.



ANÓNIMO ANGLOSAJÓN

Lección de Geografía

c. 1884

Óleo sobre lienzo,
100 x 100 cm

Cat. P_193

Adquirida en 1884

TRADICIONALMENTE se ha considerado que esta obra, atribuible a un pintor de la Inglaterra victoriana no muy lejano de Sir Edwin Landseer, fue adquirida para emplear su diseño en una emisión de billetes. Es indiscutible, sea o no cierto el motivo de su llegada a la Colección Banco de España, que el billete de veinticinco pesetas emitido por la entidad el 1 de enero de 1884 en dos millones de ejemplares de 112 x 68 mm, reproduce con bastante exactitud la escena que recoge este cuadro. Dicho billete no fue grabado en España, sino que lo hizo la compañía American Bank Note de Nueva York, encargada de la impresión según contrato firmado el 25 de octubre de 1883, un dato que apoya esta tesis del origen anglosajón en la decoración de algunos billetes españoles del siglo XIX. Basta recordar la emisión de julio de 1876 —también impresa en Nueva York—, con sus temas marinos, agrícolas e industriales, o la de julio de 1884 que, aunque ejecutada en los talleres

propios del Banco de España, imita el estilo de las anteriores, en especial en el billete de quinientas pesetas. El cuadro titulado *Lección de Geografía* (c. 1884), que representa a un niño-profesor explicando un atlas a un niño-alumno bajo la vigilancia de una niña-estudiante, no es de factura impecable, pero está pintado con la soltura con que los pintores de género de mediados del siglo XIX trataron este tipo de temas infantiles con cierto grado de invención y fantasía. Es posible que se trate de un pequeño cuadro de historia, y que represente un episodio de la infancia de un geógrafo o físico ilustre, algo que casaría con el gesto «venerable» del pequeño maestro, el vestuario de época y la tendencia, propia de los países protestantes, a secularizar leyendas hagiográficas.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de Pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.



ARTISTAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Isabel Tejeda

Las obras de la Colección Banco de España pertenecientes a la primera mitad del siglo XX se han incorporado a los fondos paulatinamente, a través de dos sistemas. Algunas obras son encargos, como las esculturas y monumentos realizados por Lorenzo Coullaut entre 1912 y 1931 que homenajean a personalidades ligadas a la entidad o a sus trabajadores; el *Ángel custodio* (1954) de Ángel Ferrant, concebido en la posguerra para la fachada lateral de la sede barcelonesa del Banco; o las pinturas *La tierra* (1952), de Joaquim Sunyer, y *El mar* (1955), de Daniel Vázquez Díaz, pensadas para instalarse en el vestíbulo de la sucursal de la ciudad condal también en los años cincuenta. El resto, y salvo alguna excepción como la particular y adelantada a su tiempo alegoría de Gabriel Morcillo *Dios de la fruta* (1936) o las pinturas murales de Josep Maria Sert, ingresó por adquisición, fundamentalmente a partir de los años setenta hasta hoy¹. Quizá porque estas adquisiciones se realizaron con la perspectiva que otorga la historia, nos encontramos con unos fondos de gran importancia cualitativa, pues son obras de autores fundamentales en la historia del arte español de la primera mitad del siglo XX.

¹ El cuadro de Morcillo entró en la colección a principios de 1936. Las piezas de Josep Maria Sert, en su origen diseñadas para un palacio veneciano, fueron adquiridas en 1954 y adaptadas a distintos ambientes de la sucursal de Barcelona.

La renovación lingüística que experimentaron las artes plásticas y visuales durante esta época tuvo distintas velocidades, dependiendo de los contextos geográficos, sin que España destacara como país a la vanguardia de dichas rebeliones. Nuestros artistas quedaban lastrados por una academia anquilosada y reacia a los cambios, por lo que aquellos que generaron discursos en consonancia con lo que acontecía en importantes ciudades europeas como París, Zúrich, Moscú, Weimar, Berlín, Múnich o Ámsterdam se veían obligados a formarse —o más bien reformarse— fuera de nuestras fronteras. Son conocidos los casos de algunos artistas españoles sin los que la historia de las vanguardias quedaría coja, como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró o Julio González, cuyas

trayectorias profesionales se desarrollaron fundamentalmente en Francia. Otros, sin embargo, regresaron a España para provocar pequeños terremotos en el contexto artístico nacional. Tímidos tránsitos hacia la modernidad que tuvieron sus más importantes focos en los entornos capitalinos españoles, sobresaliendo los casos de Barcelona y Madrid.

Una de las puntas de lanza de la renovación lingüística española fue la que llevaron a cabo algunos artistas catalanes que, tras residir temporalmente en París a finales del siglo XIX, se asentaron definitivamente en Barcelona. La colección conserva una interesante representación de esta pintura, realizada, precisamente, en los años que supusieron una bisagra formalista en Cataluña, siendo fundamentalmente el paisaje la iconografía de estas piezas². En este sentido, es imprescindible citar la espléndida obra de Ramón Casas *Camí antic de Vilanova* (1890), así como las que se conservan de su compañero de fatigas, Santiago Rusiñol; autores que, junto con Enric Clarasó, revolucionaron a la burguesía catalana con una exposición en la Sala Parés en la que primaba la forma por encima del asunto, siguiendo de esta manera los postulados pictóricos impresionistas³. A esta nómina es fundamental añadir los nombres de Eliseu Meifrén o Jaume Mercadé, presentes en la colección.

También fue un renovador del paisaje el madrileño Aureliano de Beruete, autor con el que, junto a Joaquín Sorolla, cierra su relato sobre el siglo XIX la colección más importante del Estado, la del Museo del Prado. De discurso regeneracionista, Beruete pintó *au plain air* la obra *Cuenca* (1910), pieza de influencia impresionista en la que el paisaje es el único protagonista y que estuvo expuesta en la muestra que el autor realizó en el estudio de Sorolla, su íntimo amigo, el año de su fallecimiento.

De Sorolla, autor a medio camino entre València y Madrid, la colección posee asimismo tres piezas que ilustran la variedad de géneros a los que se dedicó el pintor: un paisaje urbano, una pintura decorativa y un retrato. El pintor valenciano propició su renovación lingüística partiendo de la tradición de la denominada Escuela Española, fundamentalmente de Velázquez, así como de la influencia impresionista, desarrollando de esta manera un estilo que se ha venido a llamar «iluminismo» que, con posterioridad, originó una larga lista de seguidores e imitadores. Sin duda, un interesante ejemplo de su producción es *Antigua puerta de la catedral de Sevilla* (1910), que hasta el presente catálogo razonado tenía una identificación incorrecta, pues se había catalogado como *Portada de la catedral de Burgos*. Del también valenciano y seguidor de Sorolla Manuel Benedito la colección conserva *Paisaje de Galapagar* (1934).

Si la luz mediterránea triunfaba en la idea de una España luminosa, otro grupo de artistas postulaba por una España negra, y se servía de una paleta de tonos oscuros y un cierto expresionismo desgarrador para representar a tipos populares, así como de la decadencia y el sentido trágico que se consideraba inherente al alma española, asunción que provenía de mitos románticos contruidos fuera de nuestras fronteras. En la colección están representados dos de los más importantes artistas de esta tendencia: José Gutiérrez Solana e Ignacio Zuloaga. En el caso del primero, caracterizado por una pintura tenebrosa, austera en el uso del color y rotunda en su composición, podemos citar *Los asfaltadores de la Puerta del Sol* (1930), una obra considerada el colofón de su década más fecunda, los años veinte. Si Solana ofrece una cara cruda de la metrópolis con este grupo de obreros, Zuloaga presenta un retrato, el de su primo *El violonchelista Juan de*

² El catálogo de la colección previo al que nos ocupa, realizado en 1985, cuenta con un ensayo de Julián Gállego que analizaba las obras de la primera mitad del siglo XX siguiendo un orden fundamentalmente iconográfico. En este sentido, el texto del profesor Gállego pone en evidencia cómo una gran parte de las piezas que entonces se atesoraban y pertenecientes a este período eran paisajes.

³ Se ha decidido incluir la obra de Casas en este período, pese a ser una pieza finisecular, porque se trata de un claro ejemplo de la modernización tanto lingüística como iconográfica que aportó el artista catalán al panorama artístico nacional.



Azurmendi (1909), que rezuma cosmopolitismo y refinamiento burgués. Esta obra, una de las más interesantes de la Colección Banco de España, puede entenderse casi como la ilustración de una profunda relectura del pintor vasco, que ofrece una versión refinada y mundana más allá de sus consabidos cuadros de la España negra.

En París, dos artistas españoles lideraban parte de las vanguardias. Si Picasso se rebelaba contra la representación espacial de la pintura triunfante desde el Renacimiento, Julio González le daba un vuelco a lo que hasta entonces se había entendido como escultura. La obra de Picasso de la Colección Banco de España, la tinta china de 1942 *Homme couché et femme assise*, es una buena muestra de sus dibujos de este período, en los que prima la monumentalidad clasicista de las figuras. Por su parte, de Julio González, amén de algunos dibujos, este fondo artístico atesora una escultura de los años treinta, *Tête longue tige* (1932), un múltiple en bronce de corta edición del que existe versión en hierro que ilustra la gran aportación del artista catalán al arte moderno: la escultura como un dibujo en el espacio. Se considera un precedente de una de las obras fundamentales del autor, *Femme au miroir* (1934, Museo Reina Sofía, Madrid).

Tras las obras de Picasso y Julio González, quizá los dos autores de la Colección Banco de España que mejor reflejan lo que paralelamente acontecía en la vanguardia internacional sean un pintor y un fotógrafo: Alfonso de Olivares y Pierre Boucher. Curiosamente, las obras de ambos en este fondo artístico tienen como referente la ciudad de París en una de sus más convencionales metonimias, la Torre Eiffel. Si Olivares muestra en su obra *París* (1927) los ecos del cubismo sintético, Boucher juega, una década después, con las posibilidades que ofrecía la Nueva Visión al cambiar las convenciones relativas a la escala y el contraste, o al emplear los planos forzados y la sobreimpresión, como puede apreciarse en *Sans titre (Tour Eiffel)* (1936).

En 1925 se inauguró en el Palacio de Exposiciones de Madrid una muestra titulada «Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos» con el fin de «incorporar el arte español a las vanguardias». Participaron un número no desdeñable de artistas de este período presentes en esta colección: Francisco Bores, con *Bodegón* (1960) y *Nature mort au pichet* (1961), Benjamín Palencia, Pancho Cossío, también con dos naturalezas muertas de entre los años cincuenta y sesenta y un paisaje, los ya citados Alfonso de Olivares, Ángel Ferrant y José Gutiérrez Solana, y los escultores José Planes y Quintín Torre.

Continuadora de esta defensa de la renovación de los discursos lingüísticos del arte producido en España fue sin duda la llamada Escuela de Vallecas, fundada en 1927 por Benjamín Palencia, entre otros. Se trata de un autor cuya estancia en París, y el conocimiento de la obra de los artistas de la modernidad más fresca, de Picasso y Gargallo, pero sobre todo de surrealistas como Miró o Cocteau, juega un papel fundamental. *Nocturno*, precisamente de 1927, es un ejemplo claro de las pretensiones renovadoras de la Escuela de Vallecas. También es relevante la acuarela *Sin título* (1930) que atesora la colección, así como varios paisajes castellanos tardíos del pintor manchego.

En lo que respecta a Pancho Cossío, junto a Hernando Viñes, Ismael de la Serna o Francisco Bores, también se encontraba en París a mediados de la década de 1920, si bien su consagración española habrá de esperar hasta los años cuarenta gracias a la muestra individual que realizó en el Museo de Arte Moderno de Madrid. De este período la

colección posee una espléndida naturaleza muerta en ocres, de composición compleja, que guarda ecos del cubismo sintético. Dos piezas más, ya de los años sesenta —otro bodegón y un paisaje, también de tonos terrosos—, completan la ilustrativa obra de este autor en la Colección Banco de España.

Casi en paralelo, tras la Guerra Civil, Benjamín Palencia reúne a un grupo de jóvenes artistas, alumnos de Daniel Vázquez Díaz —de quien la colección posee también el espléndido *Paisaje de Fuenterrabía* (1927), que sigue un esquematismo de raíz cubista—, generando la Segunda Escuela de Vallecas. Uno de estos pintores fue Luis García-Ochoa, que presenta en el Banco una obra muy posterior, de 1968, con una luz y un color jugosos; brillante vehículo para reflejar el paisaje vasco. El paisaje será, de facto, el género en el que se volcarán muchos de los artistas de esta generación.

Aunque menos numerosa, la colección alberga una digna representación de la escultura española de este período. Además de las ya citadas obras de Ferrant y Julio González, el Banco de España cuenta con esculturas de autores como Baltasar Lobo, Mateo Inurria, José Planes y Quintín Torre. Académicistas, aunque con ciertas dosis de contemporaneidad, son las piezas de Inurria —*Pescador* (1903) y *Ensueño* (1922)—, así como *Alegoría de Vizcaya* (c. 1914), de Quintín Torre, mientras que las obras de Planes —*Figura sedente* (1957-1958), *Dos figuras* (1957-1958)— y Lobo —*Maternidad* (1947)— presentan una acusada simplificación formal con la pérdida casi total del detalle, si bien se trata aún de una escultura que podemos seguir calificando como de figurativa.

PINTURA
FOTOGRAFÍA
DIBUJO
ESCULTURA
1900-1950

JOSÉ AMAT
MANUEL BENEDITO I VIVES
AURELIANO DE BERUETE Y MORET
FRANCISCO BORES
EMILIO BOSCH I ROGER
PIERRE BOUCHER
RAMÓN CASAS I CARBÓ
PANCHO COSSIO
LORENZO COULLAUT VALERA
ÁNGEL FERRANT
MENCHU GAL
LUIS GARCÍA-OCHOA
JULIO GONZÁLEZ
EMILIO GRAU SALA
JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA
MATEO INURRIA
GENARO LAHUERTA
BALTASAR LOBO
ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS
FRANCISCO MATEOS GONZÁLEZ
ELISEO MEIFRÉN ROIG
JAUME MERCADÉ I QUERALT
GABRIEL MORCILLO RAYA
ALFONSO DE OLIVARES
GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ
BENJAMÍN PALENCIA
PABLO PICASSO
JOSÉ PLANES
JOSEP MARÍA PRIM
SANTIAGO RUSIÑOL
OLGA SACHAROFF
JOSEP MARIA SERT I BADÍA
JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA
JOAQUIM SUNYER
JOSEP DE TOGORES
QUINTÍN TORRE
GENARO DE URRUTIA
JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS
DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ
HERNANDO VIÑES
RAFAEL ZABALETA
IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA

JOSÉ AMAT

(Barcelona, 1901-1991)

**Puerto de mar**

1951

Óleo sobre lienzo,
50 x 72,5 cm

Cat. P_83

Fdo.: «Amat // 51»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1975

ESTE ES uno de los temas predilectos del artista barcelonés José Amat: un motivo portuario tratado con pincelada resuelta y colores casi puros. Poblado de pequeños veleros que destacan por la vertical de su palo mayor, el puerto contrasta con el gran barco de vapor anclado en la dársena. Paralelo al horizonte se perfila el muelle, en cuyo extremo hay una grúa. Como es habitual en los paisajes de Amat, aparecen numerosos personajes, reflejo del movimiento y la actividad que se desarrolla en ellos, acentuado aún más por los vagones del primer plano.

Amat, a contracorriente de los giros del arte contemporáneo, apostó a lo largo de su vida por una línea entre el tardoimpresionismo y

el fauvismo. En la actualidad, desde 2001, la Fundació Amat de Barcelona reivindica la obra de un artista que ya fue reconocido en vida con condecoraciones de relevancia, especialmente en el ámbito de Cataluña. De hecho, el mismo año de *Puerto de mar* (1951), al regresar de una estancia parisina de la que sin duda bebe el aire general de esta composición, recibió el Premio de Dibujo de la Bienal Hispanoamericana de Arte de Madrid.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

MANUEL BENEDITO I VIVES

(València, 1875 - Madrid, 1963)



PINTOR con una sólida formación técnica, Manuel Benedito mantuvo siempre un ideario estético fundamentado en la admiración por la tradición pictórica española. Influenciado en su juventud por el luminismo sorollista, su pintura, como muestra este *Paisaje de Galapagar* (1934), es de un matizado estilo impresionista en el que se aprecian influencias de la pintura flamenca.

BDE

Paisaje de Galapagar

1934

Óleo sobre táblex,
20 x 30 cm

Cat. P_150

Fdo.: [ilegible] // «M. Benedito»
[Ángulo superior derecho, anverso]

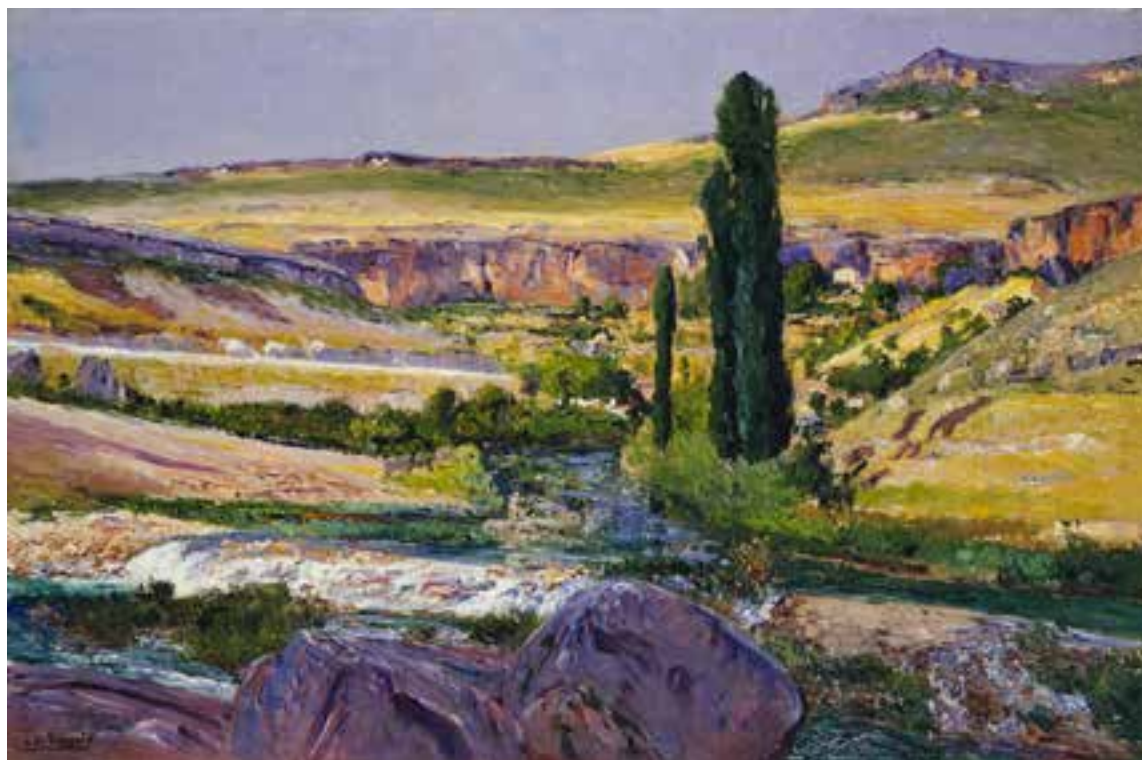
Adquirida en 1975

EXP.: «Obras Maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Madrid y la Sierra de Guadarrama», Museo Municipal de Madrid (1998).

BIBL.: Alfonso E. Pérez y Julián Gallego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez, Julián Gallego y María José Alonso, *Colección de Pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Madrid y la Sierra de Guadarrama*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1998.

AURELIANO DE BERUETE Y MORET

(Madrid, 1845-1912)



Cuenca

1910

Óleo sobre lienzo,
66 x 100 cm

Cat. P_528

Fdo.: «A. de Beruete»
[Ángulo inferior
izquierdo, anverso];
«Cuenca 1.910» (a lápiz)
y «Medidas: 100 x 66»
(estampado en sello)
[Reverso]

Etiqueta con la inscripción
«Cuenca 1.910. 1 x 0,66. 19.
Lo adquirió D. Jaime Masaveu.
1.945 nov. 16. Lo adquirió
D. Víctor Díez Ceballos»
[Reverso]

Etiquetas de exposición del
artista en estudio de Sorolla,
de la Caja de Ahorros de
Navarra, y de la exposición
«El 98 en las artes plásticas»

Adquirida en 1993

PINTOR de paisajes *plenairistas* y en especial, del entorno de la sierra de Guadarrama, donde acudía regularmente para encontrar inspiración, Beruete es conocido por la sobriedad y realismo de una plástica que, estableciendo sus raíces en el naturalismo sintético de Velázquez, se asocia a las ideas regeneracionistas impulsadas desde Madrid por la Institución Libre de Enseñanza, su defensa de la libertad de cátedra y la negativa a doblegarse ante los dogmas oficiales a partir del último cuarto del siglo XIX. Por mucho que participó, desde el inicio de su formación, en las excursiones científicas organizadas por la Institución Libre de Enseñanza por los alrededores de Madrid, la manera libre y moderna de captar el paisaje es lo que dota su pintura de un inconfundible sello de identidad caracterizado por la poesía que transmite.

Realizado en 1910 —es decir, dos años antes de su muerte—, este paisaje de Cuenca, de cálido cromatismo, pincelada desinhibida y poco cargada de materia, se enmarca en la línea de paisajes castellanos y vistas de ciudades —especialmente Toledo, Cuenca y, sobre todo, Madrid— caracterizadas por la fuerza de la influencia impresionista de este pintor, que consiguió hacer del paisaje el verdadero protagonista de su producción. Se trata de una buena muestra del modo en que Beruete consigue aunar sobre la superficie de un lienzo su interés científico y geográfico del paisaje con la idealización poética del mismo.

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Aureliano de Beruete», Centro de Cultura Castillo de Maya (Pamplona/Iruña, 1999); «El 98 en las artes plásticas», Sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano (Madrid, 1997).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes, 1993.

F. M.

FRANCISCO BORES

(Madrid, 1898 - París, 1972)



UNA DE las cualidades más apreciables en las obras de Francisco Bores es el equilibrio y la intimidad que respiran. Buen conocedor de la pintura de la primera generación de la Escuela de París, supo asimilar las enseñanzas del cubismo sintético, sobre todo de Juan Gris; como él, Bores abordaba sus lienzos como si se tratara de una obra abstracta, pasando posteriormente a introducir alusiones a la realidad. Siempre hay en ellas una referencia al mundo visual, salvo en las pinturas realizadas en torno a 1928. *Nature morte au pichet* (1961) pertenece a uno de los momentos más interesantes de su trayectoria, cuando la búsqueda del espacio se caracteriza por una acusada armonía de la composición. La relación entre los distintos elementos que configuran el bodegón, la separación que guardan entre sí o con respecto a su entorno, han sido sabiamente compuestos gracias a un reparto uniforme de la luz. Junto a la elongación de las formas, el color juega un papel protagonista: ocre, amarillos y rojos sintonizan con sus célebres verdes y grises en una

manifestación de la sinceridad expresiva del artista. Por otro lado, en la temática enlaza con la gran tradición de la naturaleza muerta, con la inclusión en primer término de lo que podría ser la sugerencia de un cráneo, presente con frecuencia en las *vanitas* clásicas, y también en las contemporáneas, como es el caso de las realizadas por Pablo Picasso en los años treinta y cuarenta en el contexto de inquietud política de Europa. El lienzo fue realizado el mismo año en que su íntimo amigo y protector Tériade editó una monografía sobre él, con un texto de Jean Grenier. Es en ese mismo período cuando realiza el *gouache Bodegón* (1960), de ingreso más reciente en la Colección Banco de España, que refleja, al igual que la anteriormente citada, la pervivencia en su trabajo tardío de las líneas maestras de la Escuela de París y sus débitos de por vida con el cubismo, lo que convierte a esta obra en gran medida en indistinguible de su trabajo en este género durante los años treinta.

J. G., M. J. A. y C. M.

Bodegón

1960

Gouache sobre papel,
50 x 64 cm

Cat. D_335

Fdo.: «Bores 60»
[Ángulo inferior,
derecho, anverso]

Adquirida en 2012



Nature morte au pichet

1961

Óleo sobre lienzo,
91 x 72,5 cm

Cat. P_349

Fdo.: «Bores 61»
[Ángulo inferior
derecho, anverso]

Adquirida en 1987

EXP.: Feria Internacional Arte
Contemporáneo, Arco (Madrid,
1987); «Contemporary Art from
Spain», European Central Bank
(Fráncfort, Alemania, 2001-2002).

BIBL.: VV. AA., *Arco 87*.
*Feria Internacional de Arte
Contemporáneo*. Madrid:
Arco/Ifema, 1987; Alfonso E. Pérez
Sánchez, Julián Gállego y María
José Alonso, *Colección de pintura
del Banco de España*. Madrid:
Banco de España, 1988;
José María Viñuela, *Contemporary
Art from Spain*. Fráncfort:
European Central Bank, 2001.

EMILIO BOSCH I ROGER

(Barcelona, 1894-1980)

**Plaza Urquinaona**

Mediados del siglo XX

Óleo sobre lienzo,
50 x 61 x 2 cm

Cat. P_93

Fdo.: «BOSCH ROGER»
[Ángulo inferior derecho, anverso];
«Bosch Roger» [Reverso]

Adquirida en 1975

SE DICE que debido a su labor como ayudante de escenografía cuando era todavía muy joven, Emilio Bosch no tardó en dar muestras más que sobradas de su habilidad en la plasmación de perspectivas urbanas. De modo que el hecho de ser autodidacta le permitió traspasar al lienzo y, a través de su manera de entender la pintura, profundizar en torno al concepto de espacio, al que se enfrentó desde un terreno ajeno, como podría ser el de las artes escénicas.

Aunque hacia finales de su vida la producción pictórica de Emilio Bosch i Roger se decanta abiertamente por la abstracción sobre la base de motivos figurativos, aquello por lo que el artista sigue siendo recordado es por su adscripción a dos de los géneros pictóricos más clásicos y emblemáticos: el bodegón y, sobre todo, el paisaje. Un paisaje que, si al inicio de su carrera se circunscribe al ámbito rural denotando una clara influencia

de Paul Cézanne y su realismo esquemático, no tarda en sucumbir ante la realidad de una ciudad que, como Barcelona, le ofrece una serie de ricos contrastes a los que el pintor no se puede negar abordar.

Caracterizada por la enérgica rapidez de su trazo, así como el eterno juego de líneas verticales y horizontales o la capacidad de captar el misterio y la emoción de la luz de una manera tan personal como inconfundible, esta vista de la plaza de Urquinaona de Barcelona, captada por el artista de modo instantáneo y absolutamente resolutivo, es una razón más que suficiente como para comprender por qué hacia principios de los años cincuenta Bosch ya era considerado uno de los grandes intérpretes de la fisonomía de la ciudad condal, así como uno de los mejores exponentes de la pintura contemporánea catalana en el género del paisaje.

F. M.

PIERRE BOUCHER

(París, 1908 - Faremoutiers, Francia, 2000)

SANS TITRE (Tour Eiffel) (1936) y *Le Phare à Saint Tropez* (1935) pertenecen al extenso legado fotográfico de Pierre Boucher. El artista francés muestra un notable interés por los motivos arquitectónicos —como el faro y la torre representados en estas dos obras— a través de los cuales busca mostrar la realidad del mundo moderno. Mediante el uso de máquinas fotográficas más pequeñas y manejables que acababan de salir al mercado, Boucher pretende capturar una estética arquitectónica novedosa. Para ello, es habitual que enfatice la presencia de elementos aislados y recurra a la utilización de contrastes, juegos de escala y planos forzados, como el contrapicado presente en las obras en cuestión, tan característicos de la estética de la Nueva Visión. En su intento por presentar la complejidad de lo real y captar esa estética sorprendente de la arquitectura, Boucher también experimenta con distintas técnicas fotográficas como el fotomontaje, la solarización o la sobreimpresión, claramente visible en la pieza *Sans titre (Tour Eiffel)*.

Si bien para enmarcar su extensa producción artística se han establecido distintas categorías como fotografismo, creación surrealista, estética de la realidad o fotografía de desnudo, es indudable que todas ellas se influyen e interrelacionan, dando lugar a una producción artística muy personal que le ha valido el reconocimiento a nivel mundial como uno de los «montadores de imágenes» más influyentes del siglo XX.

I. T.

Sans titre (Tour Eiffel)

1936

Gelatina de plata sobre papel baritado,
copia realizada por el autor en 1988,
19,2 x 17,5 cm

Cat. F_164

Adquirida en 2014



Le Phare à Saint Tropez

1935

Gelatina de plata sobre papel baritado,
copia realizada por el autor en 1989,
18,5 x 17,5 cm

Cat. F_163

Adquirida en 2014



RAMÓN CASAS I CARBÓ

(Barcelona, 1866-1932)

Paisaje (Camí antic de Vilanova)

1890

Óleo sobre lienzo,
109 x 147 cm

Cat. P_286

Fdo.: «R. Casas»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1982

LA EXCEPCIONAL obra de Ramón Casas se caracteriza por los retratos o las escenas de la cotidianidad urbana, fundamentalmente reflejo de su vida cosmopolita y bohemia en las dos ciudades en las que más tiempo residió, París y Barcelona. Escenas que reflejaban los tiempos cambiantes, no siempre en clave optimista, ya que también abundan las pinturas de lectura crítica. El cuadro que conserva la Colección Banco de España, un paisaje catalán tal y como aparece subrayado en la trasera de la obra, nos resulta especialmente interesante y moderno, no solo por la factura de la obra, que aúna fórmulas naturalistas con toques de influencia impresionista, sino también por lo que representa: un escenario rural que se ve transformado por el progreso y la modernidad. Se trata de una obra pintada en 1890, año crucial en la trayectoria de este pintor barcelonés y clímax de la renovación de la pintura catalana. Junto a Santiago Rusiñol y el escultor Enric Clarasó, Casas realiza una polémica exposición en la Sala Parés de Barcelona que fue toda una declaración de intenciones. Supuso, amén de un fracaso comercial, el posicionamiento a la contra de los sectores más conservadores y reacios a

la renovación lingüística, acostumbrados a los asuntos amables y anecdóticos.

Este antiguo camino a Vilanova de Ramón Casas contiene varios síntomas de la modernidad: en paralelo al viejo y solitario camino, senda para las carretas, pasan, por un lado, las vías del tren, y por otro, los postes que soportan el tendido eléctrico. Se trata de un espacio más bien desnudo, despojado de toda aquella anécdota que pudieran teatralizar unos sujetos voluntariamente omitidos. Casas es certero, muestra lo que ve: un paisaje mediterráneo de arbusto bajo que ha sido duramente desmontado, a dentelladas de pala, para albergar el futuro. Todo un manifiesto, esta obra.

EXP.: «El modernismo catalán. Un entusiasmo», Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano (Madrid, 2000); «Ramón Casas. El pintor del Modernismo», Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona, 2001); «La fiebre del oro. Escenas de la nueva burguesía», CaixaForum (Tarragona y Lleida, 2011); «Casas-Rusiñol», Museo Carmen Thyssen (Málaga, 2014-2015).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *El modernismo catalán. Un entusiasmo*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano 2000; Mercé Doñate y Cristina Mendoza, *Ramón Casas. El pintor del Modernismo*. Barcelona: MNAC y Mapfre Vida, 2001.

I. T.



PANCHO COSSÍO

(Pinar del Río, Cuba, 1894 - Alicante/Alacant, 1970)

**Naturaleza muerta
con as de trébol**

1955

Óleo sobre lienzo,
73 x 91,7 cm

Cat. P_268

Fdo.: «Cossío»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]Etiquetas de la Galería Theo y de
la exposición en el Museo de Arte
Contemporáneo de Madrid

Adquirida en 1979

ESTA PINTURA corresponde a la década de la producción del autor en que la forma se diluye progresivamente entre la materia, el color y la luz para acabar acentuando el juego de misterios e ilusiones cultivados desde entonces. Junto a un sofá, del cual se aprecia un extremo, se insinúan varios objetos encima de una mesa, cuyo apoyo en el suelo no aparece explicitado, como si desafiaran las leyes de la gravedad. Una de las dos peceras, más próxima al espectador, transparenta un as de trébol y la punta de un tenedor, mientras que la que está detrás permite vislumbrar un segundo tenedor. Entre ambos, hay una esfera; el conjunto se completa con papeles y una forma irreconocible en el extremo izquierdo de la mesa.

Transparencia y ambigüedad son conceptos repetidamente utilizados en la pintura de Cossío, pero, en este caso, la complejidad de la composición con dos diagonales muy definidas es el armazón de un esquema resuelto brillantemente, aunque a medio camino entre la

severidad y la inquietud. En la obra es evidente la influencia tardía del cubismo sintético, no solo en la yuxtaposición de planos simultáneos, sino también en el uso de una iconografía de lo cotidiano, en la que cada elemento parece ocultar un arcano significado más allá de su mera presencia. El colorido, de apariencia monótona, en ocre y marrones abetunados, incluye modulaciones riquísimas de otras tonalidades que apoyan esta intencional confusión visual a la que invita Cossío.

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001-2002).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001.

J. G., M. J. A. y C. M.





PANCHO Cossío está considerado como uno de los grandes artistas que podrían servir de enlace entre la vanguardia y la posguerra española junto a Benjamín Palencia y Vázquez Díaz, con gran repercusión en Italia, Estados Unidos y España. Hacia el final de su carrera, consiguió liberarse del yugo fascista para volar libremente por la senda de una obra articulada con materiales y texturas que el artista sabe aplicar para la consecución de sus fines plásticos. Fue en esta época cuando, a través de *gouaches*, areniscos y *collages* de tonos más bien fantasmales, silenciosos e introspectivos, el artista se sumergió en el uso de colores claros y refulgentes elaborados a base de moler y cocinar sus tierras como lo hacían los pintores del siglo XVII.

Pintado por Cossío en 1962, este bodegón forma parte de la serie areniscos a los que nos hemos referido y a la que el pintor se consagra hacia el final de su carrera. Se trata de una obra esencial e intuitiva en la que, más que mostrar los elementos de la composición, permite que estos emanen de un fondo sin acotar y sobre el que parecen gravitar los frutos y objetos que lo configuran.

F. M.

Bodegón

1962

Óleo sobre lienzo,
46,2 x 55,1 cm

Cat. P_454

Fdo.: «FRANCISCO COSSIO //
1962» [Reverso]

Adquirida en 1990

Escena con barcos

c. 1964

Óleo sobre lienzo,
73 x 60 cm

Cat. P_314

Fdo.: «Cossío»
[Ángulo inferior
izquierdo, anverso]

Adquirida en 1985



EL GÉNERO de la marina es, junto con el del bodegón y el del retrato, el campo más habitual de la pintura de Cossío. Desde los años veinte lo practicó con asiduidad: proliferan en su obra escenas de tempestades, marinas o bergantines, como protagonistas de unos ambientes espectrales, en los que los barcos y velámenes guardan poca relación con una visión formalista de la realidad. Es en ellos donde Cossío puede lanzarse con más libertad hacia la abstracción, mediante veladuras o empastes aplicados a pincel y espátula, que se materializan mediante ocres, blancos y grises en visiones marítimas que tienen su referente remoto en la pintura revolucionaria de Turner. Las formas curvilíneas se entrecruzan con diagonales y verticales, acusando una mayor

libertad que en los bodegones hasta alcanzar un alto nivel de abstracción. A la rara habilidad con la que armoniza el color hay que añadir su preocupación por la estabilidad de los pigmentos; de hecho, el artista mezclaba tierras y óxidos para asegurar la permanencia en el tiempo de sus obras. Gaya Nuño indicó que Cossío pintaba marinas ya que «era el modo de dirigir una furia, de encauzar la vieja amargura de no haber podido ser marinero». La obra pertenece a su última etapa, mucho menos prolífica y en la que desaparece el característico moteado que define la anterior.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

LORENZO COULLAUT VALERA

(Marchena, Sevilla, 1876 - Madrid, 1932)

EN LAS primeras décadas del siglo XX, los trabajadores del Banco de España encargaron varias obras de arte para demostrar su agradecimiento bien a la institución, bien a sus distintos responsables o como homenaje a un compañero. El escultor que llevó a cabo dichas piezas fue Lorenzo Coullaut Valera. Desde 1910 hasta 1924 se fechan cinco piezas de este autor, dos a modo de escultura monumental, un busto y dos placas relivarias. Salvo pequeños detalles, todas estas obras se enmarcan dentro de un discurso formal propio de la Academia, sirviéndose de los elementos alegóricos que eran comunes en la tradición. La primera de las obras es un grupo escultórico representando las personificaciones de la Abundancia, la Literatura, la Fama, la Agricultura y una alegoría de la Escultura forjando la industria. El grupo, pese a superar en poco el metro de altura, puede ser leído desde cualquier punto de vista, exigiendo, por tanto, una presentación en bulto redondo propia de la escultura pública.

En 1912 se le encargó el busto en bronce de Ricardo León, escritor que disfrutó de un gran éxito a principios de siglo al tiempo que trabajaba en el Banco de España. Maurista y académico de la lengua, su novela *Amor de los amores* llegó a vender un millón de ejemplares. En 1921, Coullaut recibió el encargo de una placa en mármol y bronce que los trabajadores dedican

al Consejo del Banco, incluyendo una leyenda con todos sus miembros escoltada por sendas personificaciones de perfil de la Abundancia y de la Alegría, y rematándose la obra con el escudo de Alfonso XIII y dos *putti* que portan caduceo y pluma. Un año antes de su muerte, en 1931, de nuevo los empleados le encargan una placa en homenaje a los entonces subgobernadores del Banco de España, los señores Belda y Mateos. Esta pieza tiene la singularidad de ofrecer dos lenguajes distintos: mientras que los retratos de perfil en bronce son de clara tradición académica, la placa se remata con un elemento ornamental en mármol blanco puramente *decó*.

En cuanto a la que quizá se considera la pieza más importante que se le encargó a Coullaut, un grupo escultórico que realizó en 1924, se trata de un monumento de grandes dimensiones dedicado al escritor José Echegaray. Echegaray, que obtuvo el Premio Nobel en 1904, fue también ministro de Hacienda, concediendo al Banco de España en 1874 el monopolio de la emisión de billetes. El monumento, sobre una base de mármol verde con molduras, tiene como centro un pilar de mármol ocre y dos figuras en mármol blanco representando a la Ciencia y a Talía, mientras que la base cuenta con dos relieves con las cabezas de Mercurio y una alegoría del Teatro. Remata el conjunto un busto del escritor.

Monumento a Echegaray

1925

Mármol y bronce,
478 x 160 x 160 cm
(altura del pilar: 213 cm;
altura de las figuras: 160 cm;
altura del pedestal: 135 cm;
ancho de la base pilar: 110 cm;
ancho de la base pedestal: 160 cm;
el busto de Echegaray
mide aproximadamente
60 cm ancho x 40 cm fondo)

Cat. E_27

Fdo.: «D. José Echegaray //
El Banco de España // MCMXXIV»
[Frontal]; «Lorenzo // Coullaut //
Valera» [Pedestal a la derecha]

Encargo al autor en 1924

BIBL.: VV. AA., *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Madrid: Banco de España, 1982.





Homenaje al Banco de España por los empleados

1910

Bronce patinado,
110 x 59 x 45 cm (con pedestal)

Cat. E_26

Fdo.: «LORENZO COULLAUT VALERA»
[Debajo de la figura masculina recibiendo las monedas]

Inscripciones: «AL CONSEJO DE GOBIERNO // DEL BANCO DE ESPAÑA, LOS EMPLEADOS // DEL ESTABLECIMIENTO // COMO HOMENAJE // DE GRATITUS // 18 DE DICIEMBRE DE 1910» [Frontal, peana]; «RODRIGAÑEZ/GONZÁLEZ DE LA PEÑA // GARCÍA ESCUDERO // LÓPEZ DÓRIGA // SUAREZ GUANES // GONZÁLEZ DEL VALLE» [Lateral, peana]; «REIG. // SIMÓN ALTUNA. // SANTOS Y FERNÁNDEZ LAZA // PEÑA Y CHAVARRI. // MARTÍNEZ. // CÉSPEDES» [Lateral, peana]

Sello de metaloplastia con la inscripción «Campins y Codina Fundidores. Madrid» [Reverso, peana]

Encargo al autor en 1910



Ricardo León

1912

Bronce patinado,
56 x 26,5 x 25 cm (con pedestal de mármol)

Cat. E_29

Fdo.: «LORENZO COULLAUT // VALERA // 1912» [Hombro izquierdo]

Inscripciones: «FUNDIÓ JAYME Gimena CIA // MAR-1912» [Hombro derecho]; «RICARDO LEÓN // UT TANTO NOMINE DIVTURNIOR // ESSET // HOC ADMIRATIONIS AMICITIAE GRATI // ANIMI PIOVNVS ALAVRENTIO COVLLAVT // VALERA GRATIOSE SCVLPTVM // MONVMNTVUM ACRE PERENNIVS // PRAEOPTARET // FRANCISCVS BELDA ET PEREZ DE NVEROS // AMOR AMORE REFERTVR» [Anverso, pedestal]

Encargo al autor en 1912 y adquirida en 1957

Al consejo del Banco de España. El personal agradecido

1922

Mármol y bronce,
100 x 130 x 20 cm

Cat. E_28

Fdo.: «LORENZO // COULLAUT // VALERA // 1922» [En la base del pedestal de la figura de la derecha]

Inscripciones: «AL CONSEJO DEL BANCO DE ESPAÑA // A LOS EXMOS. SEÑORES // GOBERNADOR, MESTRE. SUBGOBERNADOR. G. ESCUDERO Y BELDA // CONSEJEROS AMVRIO. ARITIO. CÉSPEDES. GONZ. - PINTADO // GVTIERREZ. LIMPIAS. MAISONNAVE MARTÍNEZ. MONTE- // FUERTE. PEREZ G. TUDELA. REIG. ROLLAND. SAN LUIS // TORREANAZ. VALLE DE PENDVELLES. // EL PERSONAL AGRADECIDO» [Anverso]; «CAJA DE PENSIONES // REAL DECRETO DEL 4 DE JUNIO DE 1921» [Anverso, sobre la cartelera de bronce]

Encargo al autor en 1921

Observaciones: placa anclada a la pared de manera permanente. Obra fundida por Mir y Ferrero, Madrid.



Relieve en homenaje a los subgobernadores Francisco Belda y Javier Mateos

1931

Mármol y bronce,
134 x 163,5 x 23 cm

Cat. E_23

Inscripciones: «A LA EJEMPLAR MEMORIA A LAS VIRTUDES FÍSICAS Y PROFESIONES // DE D. FRANCISCO BELDA Y PÉREZ DE NUEROS // Y DE D. JAVIER MATEOS MONTALVO // SUBGOBERNADORES D. BANCO D. ESPAÑA // MODELOS D. RECTITUD PERICIA Y ABNEGACIÓN: // EL CONSEJO EN NOMBRE D. LA JUNTA GENERAL // RINDE HOMENAJE FERVIENTE // MCMXXXI» [Anverso]

Encargo al autor en 1931



ÁNGEL FERRANT

(Madrid, 1890-1961)

EL TRABAJO de Ángel Ferrant en la posguerra española se alimentó en parte de obras de encargo que ayudaron a paliar las dificultades económicas y el relativo olvido del artista en las primeras décadas del régimen franquista. Ese es el caso del *Ángel custodio*, concebido en 1954 para la fachada lateral de la nueva sede del Banco de España en Barcelona, inaugurada poco más tarde. La obra se mantiene hoy en el lugar para el que fue creada, en la avenida Portal del Ángel, encastrada en una hornacina exterior que rompe la severa continuidad del almohadillado de tabla en granito diseñado por Juan de Zavala para la sucursal. Ferrant estaba íntimamente vinculado a la escena barcelonesa desde que estudiara en la Escuela de la Lonja y participó, aunque sin éxito, en diversos concursos como el convocado para la decoración escultórica de la cercana plaza de Cataluña en los años treinta, mientras en los cuarenta mantuvo una relación estrecha con los nuevos grupos de vanguardia surgidos allí, como Dau al Set. Por ello, resulta destacable que se trate de la única obra en espacio público barcelonés junto a la muy posterior alegoría *Ingeniería textil* (1961), en el barrio de Sarriá. Aunque su emplazamiento en alto la hace pasar relativamente desapercibida, su simbolismo y ubicación están arraigados con fuerza en la historia remota y reciente de la ciudad.

El proyecto nació de una idea de un joven Oriol Bohigas, inspirada en el deseo expresado por Eugenio d'Ors —nativo de esta zona del centro urbano— de recuperar, a modo de remedo, un ángel desaparecido de la muralla medieval de la ciudad, cuyo lienzo norte transcurre de manera intermitente por las cercanías del actual emplazamiento de la sucursal bancaria. La toponimia de la zona lleva marcada por la figura del ángel desde el siglo XV: el nombre Portal del Ángel remite a uno de los accesos de dicho perímetro amurallado, hoy abierto hacia

la plaza de Cataluña por el chaflán que forma el edificio del Banco. La obra de Ferrant es el último estrato, necesariamente connotado por el contexto de la dictadura franquista, de una leyenda que vincula la figura angélica a esta zona extramuros de la urbe medieval; según este relato, en 1419, durante su visita a Barcelona, san Vicente Ferrer fue testigo en el lugar de la aparición de un ángel. Tras la colocación de una escultura de perfiles tardogóticos en el lienzo de muralla (hoy conservada solo en fotografías), la imagen se convierte en figura apotropaica y protectora de plagas y pestes según la religiosidad popular de la ciudad. Retirada en 1859, pasa por dos iglesias hasta su destrucción definitiva durante la Guerra Civil. Con todo ello, la «reposición» de la figura, un siglo después de su retirada, a través del encargo a Ferrant puede considerarse, en el contexto del nacionalcatolicismo franquista, una suerte de expiación pública de los fenómenos de iconoclasia anticlerical, especialmente virulentos en la ciudad de Barcelona durante la Semana Trágica y a lo largo de la contienda civil. Y es probable que Ferrant viera en la pieza también una oportunidad de expiación personal, en este caso política (al menos ante el estamento oficial), pues su demostrada fidelidad a la República y su participación en la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico durante el sitio de Madrid le habían granjeado un proceso de depuración por el que en abril de 1939 se vio obligado a rendir cuentas exculpatorias ante el bando sublevado.

El *Ángel custodio* es un caso singular dentro de la trayectoria de un artista que aceptó en contadas ocasiones enfrentarse a temas religiosos; otros ejemplos de obra votiva son el temprano grupo de Reyes Magos en barro (1931) conservado en el Museo Reina Sofía; un *Santiago Apóstol* para el parteluz de la portada de la parroquia



Ángel custodio

1954

Piedra calcárea y bronce,
241 x 123 x 81 cm
(medidas del bloque)

Cat. E_146

Encargo al autor en 1954

homónima de Orihuela (c. 1948), escultura que también sustituye a la destruida durante la guerra; el *Retablo de san Francisco* para la Escuela de Ingenieros de Montes de Madrid (1945); o un *Sagrado Corazón* (1954), obras muy ponderadas por el clero español del momento, que buscaba nuevas vías de expresión para un arte religioso remozado en su exterior. El *Ángel custodio* de la fachada lateral del Banco de España participa de cierto aspecto totémico común a gran parte de la producción de Ferrant, realizado en tres bloques de piedra calcárea, correspondientes a las piernas, torso y cabeza y, por último, las alas, con dos añadidos en metal para la espada y la corona que sostiene con la mano izquierda. Si bien se achaca a Ferrant un regreso al academicismo, la obra es hija de su profunda investigación del medio desde presupuestos más abstractos: de formas contundentes y redondeadas, con cierto aire de nostalgia *noucentista*, está realizada acorde con su teoría acerca de la combinatoria de formas básicas y contiene los característicos esgrafiados del escultor, que aportan dinamismo a una figura cuya mayor dificultad estriba en la altura desde la que dirige su gesto a los viandantes. El ángel muestra además unos perfiles marcadamente ambiguos, más femeninos que efébricos en el rostro. Y remite —sin alterarla— a la iconografía tradicional del ángel custodio impuesta en la Corona de Aragón, en la que a la «espada de fuego» del relato del Génesis bíblico se añade una corona que singulariza esta tipología y la vincula al territorio, mientras el resto de elementos de la fachada, símbolos de origen pagano (tales como las antorchas mercuriales o las ruedas dentadas) puntúan el edificio a la misma altura para significar su componente financiero, en peculiar convivencia con el ángel de la guarda engastado en su tabernáculo.

C. M.

MENCHU GAL

(Irún, Gipuzkoa, 1919 - Donostia/San Sebastián, 2008)

Jarrón con flores

1944

Óleo sobre tabla (contrachapado),
41 x 36,8 cm

Cat. P_796

Fdo.: «Menchita Gal 14-III-44»
[Ángulo superior izquierdo, anverso]

Etiqueta «1254983» [Reverso]

Adquirida en 2014

Observaciones: en el reverso se
aprecia un retrato femenino.

CON INFLUENCIAS de la pintura posimpresionista, cubista y *fauve*, la colección conserva dos pinturas de Menchu Gal: un bodegón de flores de primera época (1944) y un paisaje urbano. Debió de pintar el segundo, *La plaza del pueblo*, desde una azotea vecina. Huyendo de elementos retóricos, la pintora vasca vuelca la perspectiva, la pica, en esta obra de segunda época, a la manera de Matisse. La profundidad se convierte en un juego de superposición de colores saturados aplicados en estructuras para las cuales la plasmación lumínica del instante es esencial. Se eliminan los *sfumati* de tradición leonardesca en la descripción atmosférica: el aire es limpio, como tras una copiosa lluvia, un signo bastante habitual en su producción, que viene dado por su objeto fundamental de representación, su paisaje natal en el País Vasco; de hecho, la luz del Cantábrico influye en que sus obras aparezcan preñadas de color. Esta pintura se estructura a partir de pinceladas amplias, relegando al dibujo, tradicional arquitecto de la imagen, a un segundo

plano. Si bien se parte de la observación directa, se interpreta con libertad.

Menchu Gal supo evolucionar, aunque mantendría a lo largo de su carrera ciertos elementos: la viveza cromática, la emancipación e independencia en sus decisiones expresivas y su visión personal de la realidad. Estas características, cercanas a describir una construcción romántica del comportamiento o manera de vivir del artista de las vanguardias en el París de finales del XIX y principios del XX, se produjeron sin embargo en el contexto de la Guerra Civil, la posguerra y el régimen franquista. Como diría Francisco Calvo Serraller: «Ella, en suma, continuó ahondando en los valores modernos de la Escuela de París, como muchos otros pintores españoles de las décadas de 1930 y 1940, los cuales rehusaron involucrar su arte en el crudo debate ideológico, aunque sin renunciar a las conquistas formales de las vanguardias».

I. T.



La plaza del pueblo

1975

Óleo sobre lienzo,
81 x 100 cm

Cat. P_26

Fdo.: «Menchu Gal»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1975

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de Pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María Jesús Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

LUIS GARCÍA-OCHOA

(Donostia/San Sebastián, 1920)



LUIS García-Ochoa se formó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, sobre todo, en el estudio de arquitectura de su padre, donde además de trabajar accedió al conocimiento del arte de vanguardia. Tras una etapa de producción caracterizada por una tendencia de corte posimpresionista y fauvista, la obra de García-Ochoa evolucionó hacia una suerte de expresionismo caracterizado por el vigor de sus líneas, la estridencia cromática y la rotundidad de unos volúmenes de innegable calidad pictórica. Pero lo que fue decisivo en la carrera de este artista fue la influencia que recibió del cubismo de Benjamín Palencia y su integración en la segunda Escuela de Vallecas, una experiencia poética plástica impulsada por Palencia y el escultor Alberto Sánchez Pérez en 1927 y que, tras la Guerra Civil española, será Palencia quien

reactiva, sentando las bases de lo que, a partir de 1945, se conocerá como la Joven Escuela Madrileña o Escuela de Madrid.

Casas es una obra de inspiración posimpresionista por el uso saturado del color así como de la técnica de un empaste capaz de reflejar con eficacia y suavidad tanto los juegos de luz y sombra como la justa tridimensionalidad volumétrica del paisaje. Toda vez que deja entrever la influencia del cubismo de Picasso y, sobre todo, de Benjamín Palencia, *Casas* es también deudora de Paul Gauguin y Pierre Bonnard, especialmente en el tratamiento de unos cielos y horizontes capaces de resumir, a través de la exquisitez del gesto del artista, la serenidad que se requiere en el tratamiento de la naturaleza para contrastar con las formas arquitectónicas construidas por el hombre.

F. M.

Casas

Década de 1960
Óleo sobre lienzo,
54 x 64,7 cm
Cat. P_803

Fdo.: «G. Ochoa»
[Ángulo inferior
izquierdo, anverso]
Adquirida en 2015

Paisaje

Década de 1960

Óleo sobre lienzo,
81,5 x 100,5 cm

Cat. P_67

Fdo.: «G. Ochoa»
[Ángulo inferior
izquierdo, anverso]

Adquirida en 1968



Como miembro de la segunda Escuela de Vallecas, liderada por Benjamín Palencia, Luis García-Ochoa representa con esta obra la pervivencia de una cierta reflexión sobre el paisaje que ha dado importantes frutos en el arte español del siglo XX. Pero mientras la citada escuela buscaba plasmar la crudeza de la tierra española en tonos ocres, interesada por el páramo desolado, García-Ochoa aplica en su obra una poética de color completamente liberado y autónomo, entre el fauvismo y el expresionismo, que escapa de aquella visión hacia un concepto entre lúdico y dramático. En la composición, unos árboles y un sendero son apenas el pretexto para emprender una investigación ante todo de carácter cromático: a partir de un tema sencillo, se diría que de repertorio, y con una gama basada fundamentalmente en verdes, bermellón y magenta, con algún toque de tierra tostada, azul

y blanco, consigue una valoración contundente del color, al abrigo de un cierto barroquismo, en un celaje que dialoga y provoca un intencionado ruido visual, con las masas arbóreas que parecen contener su expansión.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

JULIO GONZÁLEZ

(Barcelona, 1876 - Arcueil, Francia, 1942)

LA COLECCIÓN Banco de España conserva de Julio González tres papeles fechados en las primeras décadas del siglo XX, así como una escultura de su época más sugestiva, los años treinta. Durante las primeras décadas de su trayectoria artística, González prefirió dedicarse al dibujo y la pintura, ya que hasta finales de los años veinte no centró sus intereses en la obra tridimensional. Se trata de tres dibujos de carácter figurativo, en realidad, tres apuntes: un paisaje vertical marcado primero con carboncillo y más tarde pintado con acuarela; una academia representando un desnudo de una mujer sentada de espaldas (n.º 1940 en el catálogo razonado del autor) que conserva grandes reminiscencia con los dibujos de Edgar Degas y que, procedente de la Colección Marie-Thérèse Roux, cuenta con varias piezas similares e incluso un boceto al óleo con idéntico título; y una escena de campo en lápiz y acuarela (n.º 1566 en el catálogo razonado del autor) en lo que será una iconografía bastante utilizada por el artista: una campesina trabajando, que tiene concomitancias con *Petit profile de paysanne*, escultura de 1927. Recordemos la importancia que la figura de La Montserrat tiene durante la década siguiente como arquetipo de la madre trabajadora humilde que sufre ante el horror de la guerra.

La pieza escultórica *Tête longue tige* es un múltiple en bronce fechado en 1932 que cuenta con una tirada de ocho obras y que, por ejemplo, custodia también el San Francisco MoMA. Fue ejecutada por fundición Godard, en París. El Musée National d'Art Moderne de París, tiene, a su vez, una versión en hierro. Aunque la mayor parte de obras del artista catalán se sirven del hierro, material que él podía fácilmente manipular, Roberta González, la hija del artista, afirmaba que a su padre le hubiera gustado trabajar más con bronce, al igual que con otros materiales caros como el oro, pero que las circunstancias económicas no siempre lo permitían. La escultura, sobre un pequeño cubo a modo de pedestal, representa por medio de líneas y planos ensamblados una cabeza con un largo cuello, asimétrica y esquemáticamente. Pese a parecer abstracta, el título de la obra nos indica que no lo es y que parte de un modelo natural. Esta escultura pertenece al discurso plástico de González que mayor influencia tendría en el arte moderno y contemporáneo posterior: el dibujo en el espacio. *Tête longue tige* es una obra que algunos autores han considerado el punto de partida de la cardinal escultura *Femme au miroir* (1936-1937).

I. T.



Paisaje con árboles

c. 1900-1906

Acuarela sobre papel,
30,4 x 24 cm

Cat. D_286

Adquirida en 2001

Femme au panier

c. 1920-1923

Acuarela y lápiz sobre papel,
24 x 25,4 cm

Cat. D_288

Fdo.: «J. G.» [Zona inferior derecha,
anverso]

Adquirida en 2001

BIBL.: Jossette Gibert, *Julio González, designs, paysages*. Paris: Ed. Carmen Martínez, 1975; Tomás Llorens Serra, *Julio González. Catálogo general razonado de las pinturas, esculturas y dibujos*, vol. III. Madrid, Barcelona, València: Polígrafa, Generalitat Valenciana, IVAM, 2013.



Nu assis

c. 1927-1928

Lápiz sobre papel,
25,4 x 17,4 cm

Cat. D_287

Adquirida en 2001

BIBL.: Tomás Llorens Serra,
*Julio González. Catálogo general
razonado de las pinturas,
esculturas y dibujos*, vol. III.
Madrid, Barcelona, València:
Polígrafa, Generalitat Valenciana,
IVAM, 2013.





Tête longue tige

1932

Bronce patinado,
68,5 x 22 x 13 cm

Edición 5/8

Cat. E_47

Fdo.: «J. GONZALEZ © // 5/8»
[Anverso]

Adquirida en 1985

Observaciones: fundido por Godard.

EXP: «V Trienal de Fellbach»,
Ayuntamiento de Fellbach y Museo
Lehmbruck (Fellbach, Alemania, 1992);
«Escultura española contemporánea»,
iglesia de Santo Domingo del Bonaval
(Santiago de Compostela 1993).

EMILIO GRAU SALA

(Barcelona, 1911-1975)

Figuras a la mesa

1975

Óleo sobre lienzo,
73,5 x 92 cm

Cat. P_92

Fdo.: «Grau Sala»
[Ángulo inferior
izquierdo, anverso];
«Grau Sala/paris 1975»

Adquirida en 1975



ESTA OBRA tardía, fechada en el año del fallecimiento del pintor, es muy característica del lenguaje, entre lo decorativo y lo naif, de Emilio Grau Sala; un vocabulario reiterativo en el que domina un fresco y delicado colorido, siempre insistente en las tramas ornamentales y arabescos que aportan un aire onírico a sus composiciones. Buen conocedor de la pintura francesa, Grau Sala es considerado integrante de la Escuela de París, donde se exilió junto a su esposa, la pionera del surrealismo Ángeles Santos. En la capital francesa asienta en sus obras conceptos heredados del grupo de los *nabis* y líneas sinuosas próximas a Raoul Dufy y Marc Chagall; las mismas líneas con las que modula la composición

que, en este caso, delata su apuesta continuada por una línea figurativa hasta el final de sus días. Su propuesta se encontró a contracorriente de su tiempo en esas últimas décadas, dado que, a su regreso a España, en la década de 1960, el panorama del mercado artístico estaba dividido entre la abstracción y la figuración crítica. Sin embargo, desde finales del siglo XX su figura se ha ido recuperando y valorando, aunque permanece ensombrecida por las extraordinarias visiones de juventud de Ángeles Santos.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego. *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

(Madrid, 1886-1945)

EN UN momento trascendental de la carrera de Gutiérrez Solana, tras la exposición retrospectiva de 1929 en el Museo de Arte Moderno de Madrid, realizó *Los asfaltadores de la Puerta del Sol* (1930) como colofón de la época más fecunda del autor, identificado con la década de 1920. En el grupo de trabajadores en acción de esta pieza se subraya el esfuerzo físico, la humanidad descarnada y la reciedumbre como habituales motivos solanescos, pero tratados de un modo entre caricaturesco y sórdido, que acaba asociando una escena de aparente carácter documental a sus célebres corros de máscaras carnavalescas, algo especialmente visible en el único rostro frontal de la escena. Su tendencia a la composición circular de personajes aparece en otras obras destacadas como *La vuelta del indiano* (1924, Colección Banco Santander), *La tertulia del café de Pombo* (1920) o *La murga gaditana* (c. 1938), ambas del Museo Reina Sofía, y se ha definido como uno de sus gestos de evidente impronta goyesca, con los personajes en este caso en torno a la gran caldera en la que se funde el asfalto. Según Manuela Mena, *Los asfaltadores de la Puerta del Sol* pudo encontrar inspiración en *La fragua* de Francisco de Goya (1815-1820, Frick Collection, Nueva York), una hipótesis que convierte la obra del Banco de España en confirmación de la intermitente recurrencia a citas literales del maestro aragonés, en especial en lo referente a composición y tipos humanos, aquí aplicado a un motivo costumbrista: el de una actividad urbana realizada durante la noche, lo que permite a Solana añadir tenebrismo a una escena protagonizada por rostros sombríos enmascarados por el humo.

En cuanto al motivo elegido, la bibliografía tiende a buscar un antecedente directo en la estampa al aguafuerte homónima grabada en 1900 por Ricardo Baroja, hermano de Pío Baroja, de la que la Biblioteca Nacional conserva una copia. Si resultó en algún sentido inspiradora para la pintura de Solana, tal influencia quedaría

limitada a la elección del tema. En cualquier caso, *Los asfaltadores de la Puerta del Sol* antecede en varios años la línea de representación de oficios que aparece en obras posteriores de Solana como *Pellejeros* (c. 1939, colección particular), lo que incorpora *avant la lettre* a estos trabajadores a la pléyade solanesca de pescadores, carniceros y otros personajes masculinos esforzados que conforman un fresco de representación cruda y fatalista de la clase obrera, aplicada al entorno de la metrópoli. Pero a tal discurso socializante y pesimista de Solana se ha de añadir, si imaginamos a este grupo en la penumbra moviendo mecánicamente las palas para remover el fluido caliente, el gusto de Solana por maniqués, muñecos articulados y autómatas que Eugenio Carmona ha resumido en el término freudiano de «lo siniestro» o «lo inquietante» (*Unheimliche*).

Esta versión de *Los asfaltadores de la Puerta del Sol* estuvo presente en el Pabellón de España de la XVI Bienal de Venecia de 1930 con el título *Lastricatori*, así como en otras presentaciones fuera y dentro de España. Y es precisamente el periplo de la obra lo que ha provocado que diversos estudios hayan tendido a confundirla con otra versión del cuadro, prácticamente idéntica en su composición, conservada hoy en el Nagasaki Prefectural Art Museum. Aquel lienzo, de menor tamaño (100 x 73 cm), inauguró la extraordinaria colección de arte español del ministro plenipotenciario japonés Yakichiro Suma, quien lo adquirió a su llegada a España 1941, apenas horas antes de su entrega de credenciales ante el ministro Serrano Suñer. En esos años, la obra de mayores dimensiones que nos ocupa pertenecía ya a una colección privada de Barcelona, de donde pasó a la Colección Banco de España en 1998.

EXP.: Pabellón de España, Bienal de Venecia (1930);
«José Gutiérrez Solana», Museo Reina Sofía (Madrid, 2004).

BIBL.: VV. AA., *José Gutiérrez Solana*. Madrid: MNCARS, Madrid, 2004.
C. M.

**Los asfaltadores
de la Puerta del Sol**

1930

Óleo sobre lienzo,
140 x 115 cm

Cat. P_604

Fdo.: «J. Solana»
[Ángulo inferior izquierdo,
anverso]

Adquirida en 1998

Observaciones: el Nagasaki
Prefectural Art Museum de
Japón conserva una versión
de menores dimensiones de
esta obra.



MATEO INURRIA

(Córdoba, 1867 - Madrid, 1924)

MATEO Inurria realizó *Ensueño* (1922) casi al final de su vida, como el resumen de su ideario estético ligado al modernismo; de hecho, la primera versión de esta escultura fue donada por el artista cordobés como discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de marzo de 1922. Inurria recuperaba antiguas prácticas de la Academia como el hecho de que el discurso del nuevo miembro fuera una obra, razón por la cual esta pieza también es conocida con el título *Mi discurso*. El bronce representa el busto de una mujer joven desnuda —la escultura se corta bajo el arranque de su pecho— que de forma melancólica descansa la mejilla en su brazo derecho. Pese a presentar una clara idealización en los rasgos, bien podría tratarse de un retrato. Está peinada con la raya al medio, ondas suaves y un moño bajo, peinado bastante común en los años veinte. La escultura encuentra su base en un pedestal de forma orgánica del que es parte.

Como la anterior, *Pescador* se fundió en Hermanos Codina de Madrid y parte de un original en piedra de un detalle del monumento a Alfonso XII que se encuentra en el parque de El Retiro de Madrid. Para este monumento, Inurria diseñó dos esculturas en piedra que representaban las alegorías de la Marina; para ello eligió las figuras de un marinero y de un pescador. Ambos varones, aguerridos, rotundos y con la mirada fijada en el infinito, se fusionan en un grupo compacto. *Pescador* (1903) recoge en bronce solo una cabeza tocada con un sombrero que lo protege con un ala larga el cuello y embozado hasta la barbilla. Contrastan los rasgos marcados de este personaje, de boca apretada y ceño fruncido, con la suavidad y serenidad con la que Inurria representa en rostro femenino en *Ensueño*.

I. T.



Pescador

1903

Bronce patinado,
52 x 33 x 50 cm

Cat. E_25

Fdo.: «M. Ynurria»
[Lateral izquierdo inferior]

Sello de Codina Hnos. // Madrid
[Lateral derecho inferior]

Adquirida en 1936

Observaciones: el original
de piedra se encuentra en el
Monumento a Alfonso XII en el
parque del Retiro de Madrid.



Ensueño

1922

Bronce patinado,
49 x 50 x 59 cm

Cat. E_24

Fdo.: «M. Ynurria»
[Lateral izquierdo inferior]

Sello de Codina Hnos. // Madrid.
[Lateral izquierdo inferior]

Adquirida en 1936

Observaciones: hay un original
en mármol en la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando
de Madrid.

GENARO LAHUERTA

(València, 1905-1985)



ESTAS piezas son los bocetos de sendos murales que le fueron encargados al artista valenciano en 1960 para el patio de público de la sucursal del Banco de España en la ciudad de València. Genaro Lahuerta, sin embargo, no llegó a pintar las obras finales. Presentan ciertas similitudes con dos alegorías que alberga la colección del Museo de la Marina en Madrid (*Alegoría de la Marina* y *Alegoría de la Pesca*). El lienzo ofrece una escena en la que tres campesinos valencianos refrescan sus pies en una fuente enmarcada por un huerto de naranjos; sin embargo, las referencias a la Arcadia, a un paraíso en el que las personas son felices y mantienen relaciones idílicas, son claras. Estas se suman a algunos elementos típicamente valencianos, como las citadas naranjas o los zaragüelles blancos con faja roja que viste el personaje masculino.

El *gouache* ofrece una estructura simétrica y parece pensado para un mural o una sarga que se colocara en un espacio específico del patio, ya que presenta una forma irregular. Tras unas cortinas rojas abiertas y recogidas a los lados, emerge a lo alto la figura de la Fama sobre un celaje inundado de una luz típicamente levantina. En la parte inferior de la composición, tres figuras parecen representar paisajes valencianos: el mar es una mujer con el busto al descubierto; la huerta, un campesino que apoya en su hombro un apero de labranza. Un tercer personaje en cuclillas rompe levemente con la estructura simétrica; se acompaña de varios bodegones con pobres objetos populares y alimentos sencillos que ocupan el suelo de la escena: un botijo, una sandía, frutos, cestos de pescados, etcétera.

I. T.

Alegoría de Valencia

1960

Gouache sobre papel,
31 x 34 cm

Cat. D_31

Adquirida en 2004



Alegoría

1960

Óleo sobre lienzo,
34 x 51 cm

Cat. P_393

Adquirida en 1970

BALTASAR LOBO

(Cerecinos de Campos, Zamora, 1910 - París, 1993)

**Maternidad**

1947

Bronce patinado,
46 x 52 x 20 cm

Cat. E_34

Fdo.: «Lobo 1/8»
[En la base]Inscripciones:
«Susse Pondeur Paris»
[Reverso, bajo de la
espalda de la figura]Adquirida en 1983
en la Subasta Art
Solidaritat. Subasta
pro-damnificados
inundaciones octubre 82

AUNQUE Baltasar Lobo llevó a cabo esculturas de otros temas, lo cierto es que se especializó en la representación del cuerpo femenino, convirtiendo casi en un emblema de su trabajo la imagen de la maternidad. En concreto realizará múltiples variaciones de la madre que juega con su hijo pequeño mientras lo mantiene en alto, ayudándose de brazos y piernas, lo que comúnmente denominamos como «montar a caballito». *Maternidad* (1947), la escultura de medianas dimensiones en bronce que custodia la Colección Banco de España, es una perfecta ilustración de esta iconografía. Fue fundida en París (Susse Fondeur), siendo la primera de ocho piezas.

De este tema a Lobo le interesaba el movimiento, la energía y la tensión de estos dos cuerpos, que la escultura tanto une como separa, generando interesantes relaciones entre lo lleno y lo vacío,

entre el peso y la ingravidez. Estas dos figuras, de rotundos volúmenes, se sitúan en paralelo participando felices de este juego infantil, una sobre otra. La madre es la base tanto física como emocional de la criatura, es su suelo. Sus formas, si bien reconocibles, se presentan simplificadas, eliminando cualquier detalle anecdótico que aparte de lo importante: la ternura de la relación materno-filial. Según Valeriano Bozal, estas obras de Baltasar Lobo se enraízan en lo que serían los fundamentos de la escultura del siglo pasado a partir de Constantin Brâncuși: «La energía y el poder de la naturaleza en el tratamiento del volumen y del material».

EXP.: «Art Solidaritat», Palacio del Temple (València, 1983).

BIBL.: *Art Solidaritat*. València: Generalitat Valenciana, 1983.

I. T.

ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS

(Madrid, 1874 - Málaga, 1947)

Barca de pescadores en la playa

Primera mitad siglo XX

Óleo sobre lienzo,
70,5 x 80,5 cm

Cat. P_146

Fdo.: «E.M-Cubells Ruiz»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]; «[ilegible]
Sánchez» [Reverso]

Adquirida en 1975

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



LAS DOS obras de Enrique Martínez Cubells de la Colección Banco de España muestran el doble impulso, mediterráneo y nórdico, que inspira la obra de este artista, especialmente dotado para las escenas de mar en un momento en que Joaquín Sorolla estaba revitalizando un género antes considerado menor. En *Barca de pescadores en la playa*, un grupo de faenadores muestra la calma del final de la tarea aderezada por una luz de tarde con los tonos oscuros que caracterizan la paleta de Martínez Cubells, opuesta a la de Sorolla, más clara. El tema de la vuelta de la pesca lo cultivó con mucha frecuencia este artista y alcanzaría con él notables triunfos.

Una calle en Rotterdam, en cambio, muestra la sensibilidad de su pupila a la luz, en este caso de un ambiente nórdico bien diferente al anterior, fruto de sus viajes formativos, a partir de 1898, por la zona septentrional de Europa. En la tonalidad oscura de un día lluvioso, subrayada por la también oscura banda horizontal del agua, destacan las blancas cofias de las holandesas del primer término, que aparecen en una animada conversación ante uno de los canales de la ciudad neerlandesa.

J. G., M. J. A. y C. M.



Una calle en Rotterdam

Anterior a 1947

Óleo sobre lienzo,
84,8 x 118,5 cm

Cat. P_195

Fdo.: «Enrique M. Cubells y Ruiz»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1976

EXP.: «Enrique Martínez Cubells», Centro de
Exposiciones y Congresos (Zaragoza, 2003);
«Enrique Martínez Cubells», Sala Amós
Salvador (Logroño, 2003).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián
Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*.
Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E.
Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José
Alonso, *Colección de pintura del Banco de
España*. Madrid: Banco de España, 1988.

FRANCISCO MATEOS GONZÁLEZ

(Sevilla, 1894 - Madrid, 1976)

Los duendes

1970

Óleo sobre lienzo,
100,5 x 81 cm

Cat. P_788

Fdo.: «Mateos» [Ángulo inferior
izquierdo, anverso]

Adquirida en 2014



COMO se aprecia en esta obra que custodia el Banco de España, la obra de Francisco Mateos González es de carácter expresionista, y en ella aborda temas en los que predomina la representación de escenarios abarrotados de pintorescos y siniestros personajes. Considerado uno de los primeros representantes del expresionismo en España, Mateos plantea

escenas decadentes situadas en panoramas decrepitos y protagonizadas por sujetos de aire circense cuyo semblante transpira tristeza y soledad, evocando el olvido y lo marginal. Elaboradas con una paleta de colores vibrantes y limpios, sus obras emanan un indiscutible tono fantástico con un fuerte componente crítico y satírico.

F. M.

ELISEO MEIFRÉN ROIG

(Barcelona, 1859-1940)

**Casas en la playa**

Mediados del siglo XX

Óleo sobre cartón,
44 x 52,3 cm

Cat. P_310

Fdo.: «E. Meifrén»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1984

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

ELISEO Meifrén Roig está considerado como uno de los introductores del lenguaje impresionista en Cataluña. Miembro del grupo pictórico de Sitges, donde bien podría estar localizada la escena de *Casas en la playa*, suele presentar escenas *plein air* muy similares a esta, bañadas de luz mediterránea. Aunque no vemos el mar, se trata sin duda de un pueblo costero, ya que en primer término, a la derecha, asoma el casco de una barca de pesca, cuya sombra cae sobre una banda de guijarros que pudieran ser de una playa. En segundo término se aprecia un arbolito, la tapia de un huerto y las fachadas encaladas de unas casas modestas, con balcones provistos de toldos o ropa tendida al sol, muy semejantes a las que aún podemos ver en primera línea de costa en algunos pueblos del litoral catalán. Esa blancura se recorta sobre un cielo azul radiante. Aunque esas masas de pintura, blanca y azul podrían recordarnos a los *macchiaioli* italianos o a la escuela de Posillipo,

con los que los artistas catalanes mantuvieron relaciones directas (por ejemplo el citado grupo de Sitges, con Arcadi Mas i Fontdevila), el modo de pintar los cantos rodados y la fronda del jardincito tapiado confirman que Meifrén es uno de los pocos luministas españoles que merecen el calificativo de impresionista. Algo que viene a confirmar la atmósfera vaporosa y evanescente de *Paisaje lacustre* (1900-1905), en el que a la orilla de un lago yace un pequeño conjunto de casas de chimeneas humeantes, mientras en la ribera opuesta se levanta un macizo montañoso cubierto por nubes. Los reflejos producidos por el agua y la delicadeza con la que ha sido tratada la vegetación denotan la excelente técnica que el pintor ha adquirido para el *plein air*. Tanto la luz como el tema representan un ambiente distendido y relajado, con una gama cromática bastante frecuente en sus obras.

J. G., M. J. A. y C. M.



Paisaje lacustre

1900-1905

Óleo sobre lienzo,
47,2 x 64,5 cm

Cat. P_114

Fdo.: «E. Meifrén»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1997

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Eliseo Meifrén»; Museo del siglo XIX (València, 2001).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

JAUME MERCADÉ I QUERALT

(Valls, Tarragona, 1887 - Barcelona, 1967)

**Paisaje**

1916

Óleo sobre lienzo,
61 x 72 cm

Cat. P_7

Fdo.: «Jaume Mercadé 1916»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1975

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

LAS DOS obras de Jaume Mercadé, artista discípulo de Francesc d'Assís Galí y celebrado también en su labor como orfebre, corresponden, respectivamente, a su etapa de formación y a su período de madurez. De Galí sin duda queda en él aquel consejo del maestro, que exhortaba a sus pupilos a salir a contemplar el paisaje «con una corona de ojos sobre la cabeza», lección de la que surge el detallismo preciosista del primer Miró, contemporáneo de Mercadé.

En la primera de las obras, *Paisaje* (1916), en la que una ciudad refleja sus edificios en un río, destaca la importancia de las masas geométricas y la forma en la que está tratada la materia, así como el color en línea impresionista, al que siempre será fiel, con rasgos cézannescos, lo cual implicaba, en 1916, un cierto conocimiento de

las innovaciones cubistas y una nueva visión del paisaje marcado por una volumetría contundente. *Turons. Camp de Tarragona* (1950), ejecutada varias décadas más tarde, se inscribe en la plena madurez del artista. Combina los volúmenes curvilíneos y el color, dentro de una gama de ocres y verdes, con una simplificación formal que recuerda, simultáneamente, al color autónomo y liberado de Henri Matisse o a las primeras experiencias paisajísticas del citado Miró, también formado en la academia barcelonesa de Francesc Galí. Por tanto, la obra, de 1950, muestra, en comparación con la inicial de Miró, una línea continuista en el momento en que otros artistas formados también en el cambio de siglo han apostado por propuestas más radicales.

J. G., M. J. A. y C. M.

Turons. Camp de Tarragona

1950

Óleo sobre lienzo,
70 x 91 cm

Cat. P_94

Fdo.: «Jaume Mercadé // 50»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso];
«Jaume Mercadé // "TURONS" //
Camps de Tarragona» [Reverso]

Etiquetas de Dau al Set SA

Adquirida en 1975

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



GABRIEL MORCILLO RAYA

(Granada, 1887-1973)

Dios de la fruta

1936

Óleo sobre lienzo,
125 x 115 cm

Cat. P_372

Fdo.: «G. Morcillo // G-M-1936»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Dibujos en el reverso

Etiqueta del Hospital Real de la
Universidad de Granada [Reverso]

Adquirida en 1936

Observaciones: esta obra se incorpora a la
colección por el procedimiento de rifa en 1936.

CON EL estallido de la Guerra Civil, Gabriel Morcillo dejó de pintar desnudos de manera brusca después de haberse dedicado a ellos durante más de dos décadas, desde aproximadamente 1914 hasta 1936, fecha de este *Dios de la fruta*, que debe de ser uno de los últimos. Con una mórbida estética tardosimbolista de notables calidades matéricas, durante esas dos largas décadas el artista desarrolló un extenso ciclo de *pastores*, *bacos* y *moros* que conquistaron en sus lienzos un espacio de libertad sin precedentes para el desnudo masculino en el arte español. En su universo enormemente personal quizá lo más característico en relación con el desnudo sea la casi total exclusividad con la que se ocupó de hombres jóvenes, lo que le procura un puesto singular entre los artistas contemporáneos.

Rara vez, por no decir nunca, los desnudos son integrales, y siempre corresponden con un tipo físico de fibrosa esbeltez y rasgos fisionómicos concretos, puestos en relación con una particular visión de cierta Granada nazarí imposible, muy poco arqueológica, inspirada vagamente en la literatura arábigo-andaluza tanto como en las leyendas de Chateaubriand o Washington Irving. Son, por tanto y sin duda, obras de pura fantasía, puro pretexto para recrear un universo habitado por cuerpos y objetos que gustan al artista, arracimados, combinados y compuestos por él con deleite ante un fondo como de escenario, telón teatral o estudio de fotógrafo; un fondo que, aunque incorpore un paisaje a la escena,

no aspira a contradecir el indisimulado artificio, ni a matizar con luz natural el repertorio de formas cerradas y contornos insistidos, nítidamente definidos por una iluminación eléctrica. Hay en esta manera de entender la pintura en pleno siglo XX una evidente continuidad de los modos académicos, al margen de cualquier preocupación de actualidad o sintonía con las corrientes más avanzadas de la época; hay, además, una total ausencia de complejo por ello. Ante todo, hay un gusto evidente por parte del pintor en el registro de las calidades de los tejidos, de los brillos de los metales y los vidrios, de las superficies golosas de las frutas, de las formas anatómicas y los aspectos táctiles de la piel de ese dios que más parece un esclavo en una imaginaria versión homoerótica de *Las mil y una noches*.

EXP.: «Homenaje a Gabriel Morcillo», Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (1972); «Gabriel Morcillo», Hospital Real de la Universidad de Granada (1975); «Gabriel Morcillo. Hacia Oriente», Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada (1987); «Comer o no comer», Centro de Arte de Salamanca (2002); «Radicals libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular», Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela, 2005); «Obra del mes», Museo de Bellas Artes de Granada (2018).

BIBL.: VV. AA., *Homenaje a Gabriel Morcillo*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1972; José María Pemán y Rafael Revelles, *Gabriel Morcillo*. Granada: Anel, 1975; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego: *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1985; VV. AA., *Gabriel Morcillo*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de piedad, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Javier Moya Morales, *Desnudo, una tradición moderna en el arte español*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2003; VV. AA., *Radicals libres. Experiencias gays e lésbicas na arte peninsular*. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia 2005.

J. M.



ALFONSO DE OLIVARES

(Hernani, Gipuzkoa, 1898-1936)

París

1917

Óleo sobre lienzo,
130 x 97 cm

Cat. P_560

Fdo.: «A. M. 1917» [Anverso]

Etiquetas de las galerías
Guillermo de Osma, Ynguanzo
y Colección Vda. de Olivares

Adquirida en 1994

Procedencia: Colección
Vda. de Olivares

ARTISTA de escasa producción debido, entre otras razones, a la necesidad de compaginar su dedicación a la pintura con una carrera diplomática, la escritura, el coleccionismo, la administración de fincas familiares y, eventualmente, la organización de muestras como la «Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos» realizada en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid (1925), Alfonso de Olivares es un artista cuya mirada, más que centrarse en el academicismo imperante en la España del primer cuarto de siglo veinte, muestra una gran admiración por las directrices del arte europeo. Se trata de una forma de hacer a la que el artista tiene acceso por el hecho de residir en París y, sobre todo, por el contacto habitual que mantiene con artistas de la talla de Picasso, Pablo Gargallo, Juan Gris, Julio González, Óscar Domínguez, Francisco Bores, etcétera.

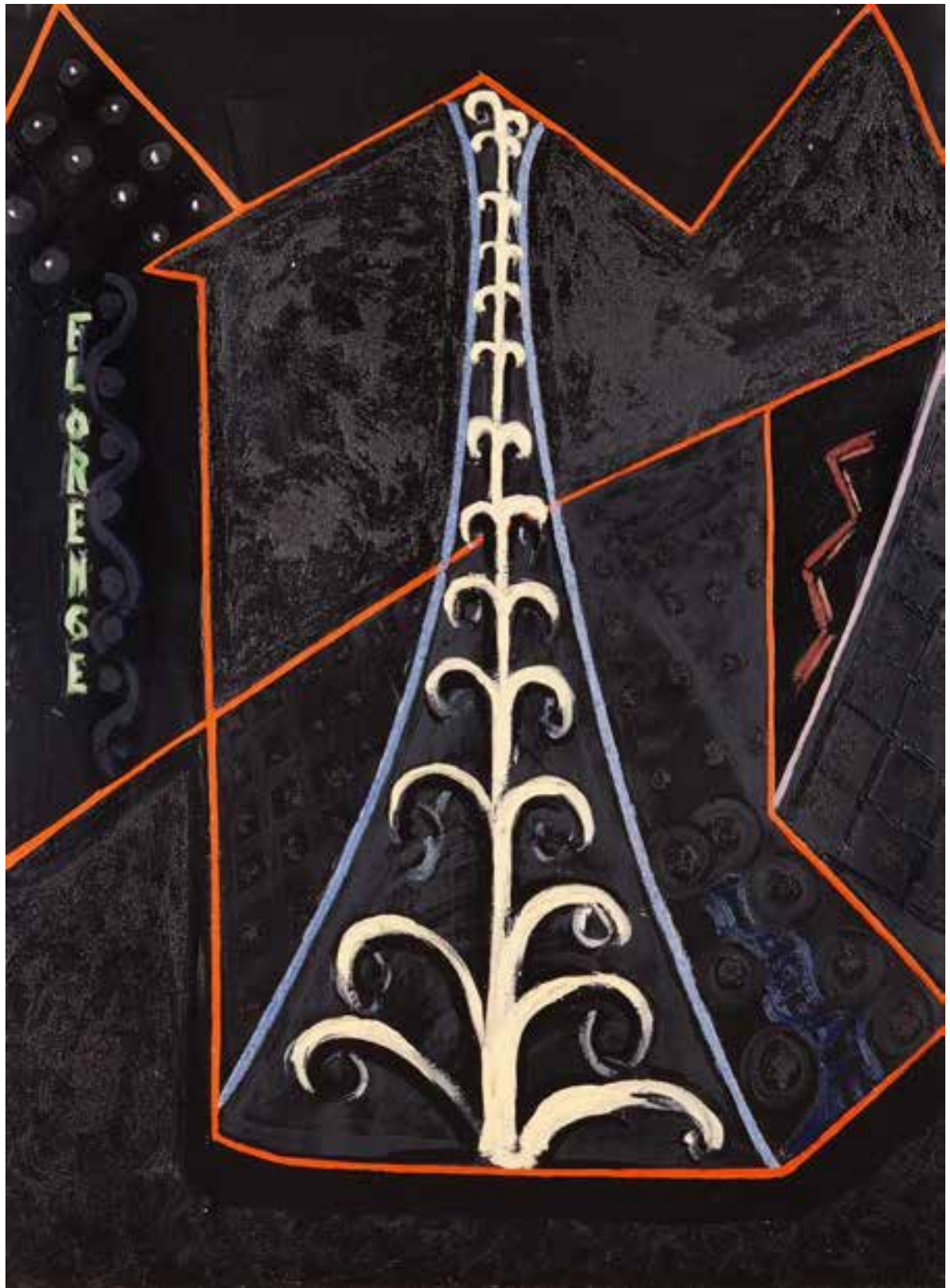
Caracterizada por la autonomía de su grafismo coloreado, la atracción hacia una tipografía procedente sin duda del impacto de la invención del *collage* y la práctica desaparición de los elementos compositivos y perspectivas que tradicionalmente se aunaban para la

configuración de paisajes pictóricos, esta obra de Alfonso de Olivares titulada *París* (1917) se caracteriza por el modo en que se dejan sentir tanto las influencias del cubismo como de un incipiente surrealismo. En especial en lo referente a la anulación de planos, el predominio de fondos oscuros y la uniformidad de la que emerge una forma semejante a la torre Eiffel y que el artista consigue integrar en un conjunto arquitectónico tan esquematizado como característico del París de aquella época. Se podría decir que esta obra de Alfonso de Olivares es un claro exponente de la influencia que ejerció desde París una nueva visión del mundo forjada al margen de todo academicismo.

EXP.: «Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936)», Galería Guillermo de Osma (Madrid, 1993-1994); «Luz entera. Esteban Vicente y sus contemporáneos. 1908-1936», Museo de Arte Esteban Vicente (Segovia, 2003-2004); «Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre, 1905-1959», Palacio Episcopal de Málaga. Centro de Arte (2005) y Residencia de Estudiantes (Madrid, 2005).

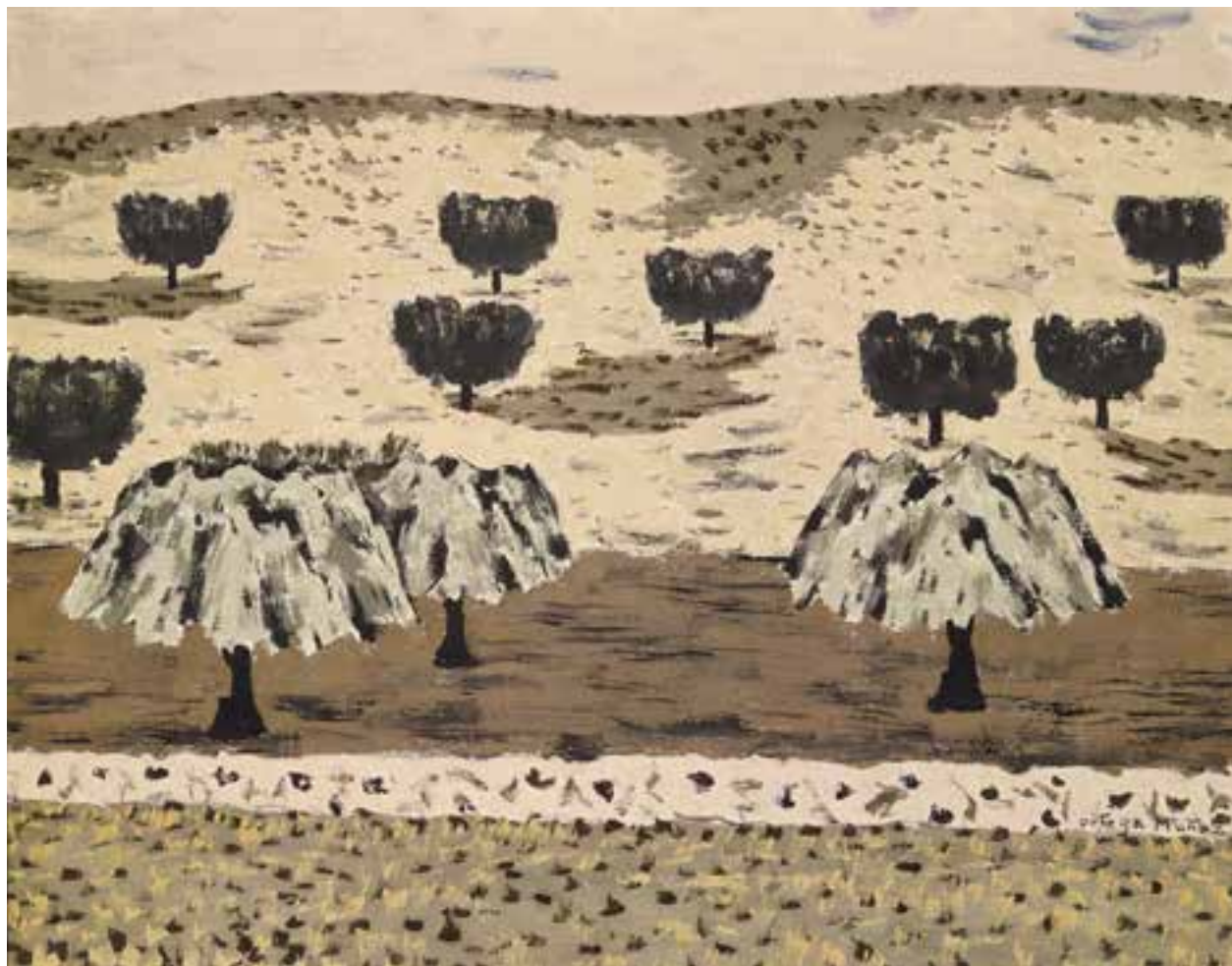
BIBL.: Juan Manuel Bonet, *Luz entera. Esteban Vicente y sus contemporáneos, 1908-1936*. Segovia: Museo de Arte Esteban Vicente, 2003; James Valender y Almudena de la Cueva, *Viaje a las islas invitadas. Manuel Altolaguirre, 1905-1959*. Málaga: Palacio Episcopal de Málaga. Centro de Arte, 2005.

F. M.



GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ

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



AL REGRESAR a España, Godofredo Ortega Muñoz configuró su peculiar estilo, abordando fundamentalmente el paisaje de los campos extremeños y castellanos, con algunas incursiones en el insólito paraje de Lanzarote. La elección de estos temas, en los que lo escueto es lo primario, proporciona unas inconfundibles peculiaridades a sus lienzos, en los cuales los protagonistas son habitualmente campos arados o de rala vegetación, colinas, olivos extremeños o encinas, como en este caso. La quietud del paisaje, destilado hasta sus unidades mínimas, se ve acrecentada por la sobriedad de la gama cromática, tan característica en su obra, a base de ocre con algunos toques de negro y blanco. Esta pintura, realizada en

1964, figuró en la exposición antológica del artista, celebrada en Madrid en 1970, así como en posteriores muestras de 1993, 1999 y 2004.

EXP.: «Exposición antológica de Ortega Muñoz», Casón del Buen Retiro (Madrid, 1970); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Ortega Muñoz», Salas de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura (Madrid, 1999); «Ortega Muñoz», Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2004).

BIBL.: VV. AA., *Exposición antológica de Ortega Muñoz*. Madrid: Comisaría General de Exposiciones, 1970; Carlos A. Martínez Cerezo, *La Escuela de Madrid*. Madrid: Ibérico Europeo de Ediciones, 1972; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)

Olivos y encinas

1964

Óleo sobre lienzo,
73,7 x 92,5 cm

Cat. P_323

Fdo.: «Ortega Muñoz»
[Lateral derecho, anverso];
«G. ORTEGA MUÑOZ //
Olivos y encina» [Reverso]Etiquetas del Libro Escuela de
Madrid, Galería Gavar y sello
tampón de la Galería Gavar

Adquirida en 1985

BENJAMÍN PALENCIA

(Barrax, Albacete, 1894 - Madrid, 1970)



Sin título

1930

Acuarela, lápiz
y tinta sobre papel,
21,7 x 16,5 cm

Cat. D_294

Fdo.: «B. Palencia //-30»
[Ángulo superior derecho,
anverso]

Adquirida en 2002

FORMADO al margen de las enseñanzas académicas y tradicionales por estar demasiado lejos de su manera de entender el arte, Benjamín Palencia aprendió de los grandes maestros de la pintura española —el Greco, Velázquez, Zurbarán, Goya, etcétera— a través de sus visitas regulares al Museo del Prado. Ahora bien, más que pretender imitar sus técnicas o lenguaje formal, lo que se propone Palencia es explorar nuevos caminos pictóricos que lo ayuden a hallar la narrativa que mejor se adapte a su particular visión del arte. Por ello, durante la primera etapa de su trayectoria su obra se consolida paralelamente a las tendencias artísticas predominantes, en especial al impresionismo, el cubismo, la abstracción y, sobre todo, el surrealismo. Tras participar en la «Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos» en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid en mayo de 1925 con una serie de bodegones y naturalezas muertas de influencia cubista, Benjamín Palencia viaja a París, donde entra en contacto con Picasso, Pablo Gargallo, Joan Miró, Georges Braque, Jean Cocteau, etcétera. Se trata de un viaje que además de permitirle conocer de primera mano lo que sucede en París en aquel

momento, le inducirá a introducirse en la técnica del *collage*, contemplar la posibilidad de incorporar a su obra elementos matéricos —en especial la arena o cenizas— y empezar a esquematizar sus paisajes con el fin de absorber rasgos cubistas e inclinarse, poco a poco, a una práctica de la abstracción sumamente peculiar.

Estas dos obras de la colección, de reminiscencias surrealistas, pertenecen al período posterior a la estancia de Benjamín Palencia en París y vendrían a ser como un claro reflejo del estilo que caracteriza la Escuela de Vallecas, el proyecto que el artista concibe originalmente junto a Alberto Sánchez en 1927, aún en plena República; entre otras cosas, propugna la activación local del arte de vanguardia, la esquematización del paisaje, la absorción de rasgos cubistas y surrealistas, un progresivo camino hacia la abstracción y la combinación en sus telas de formas vegetales, animales y minerales. Todo ello con el fin de ofrecer, como se aprecia en este *Nocturno* (1927), una más que particular visión del paisaje castellano, así como del mundo interior del artista a través de figuras que parecen como surgir de otro mundo.

F. M.



Nocturno

1927

Óleo sobre lienzo,
46 x 33 cm

Cat. P_561

Fdo.: «B. Palencia»
[Ángulo inferior
izquierdo, anverso]

Etiqueta del Centro
Atlántico de Arte Moderno

Adquirida en 1994

EXP.: «Ver a Miró: la irradiación de Miró en el arte español», Fundación "la Caixa" (Madrid y Barcelona, 1993), Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1993); «Ismos. Arte de vanguardia en España (1910-1936)», Galería Guillermo de Osma (Madrid, 1993); «Arte para después de una guerra», Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid (1993); «Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obra 1919-1936», Sala de Exposiciones de Obra Social Bancaja (Valencia, Albacete, Castelló de la Plana, Murcia, Valladolid, Vigo, León y Santander, 1995).

BIBL.: Victoria Combalá, *Ver a Miró: la irradiación de Miró en el arte español*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 1993; VV. AA., *Ismos. Arte de Vanguardia en España (1910-1936)*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1993; VV. AA., *Arte para después de una guerra*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1993; VV. AA., *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obra 1919-1936*. Valencia: Bancaja, 1994.

Paisaje

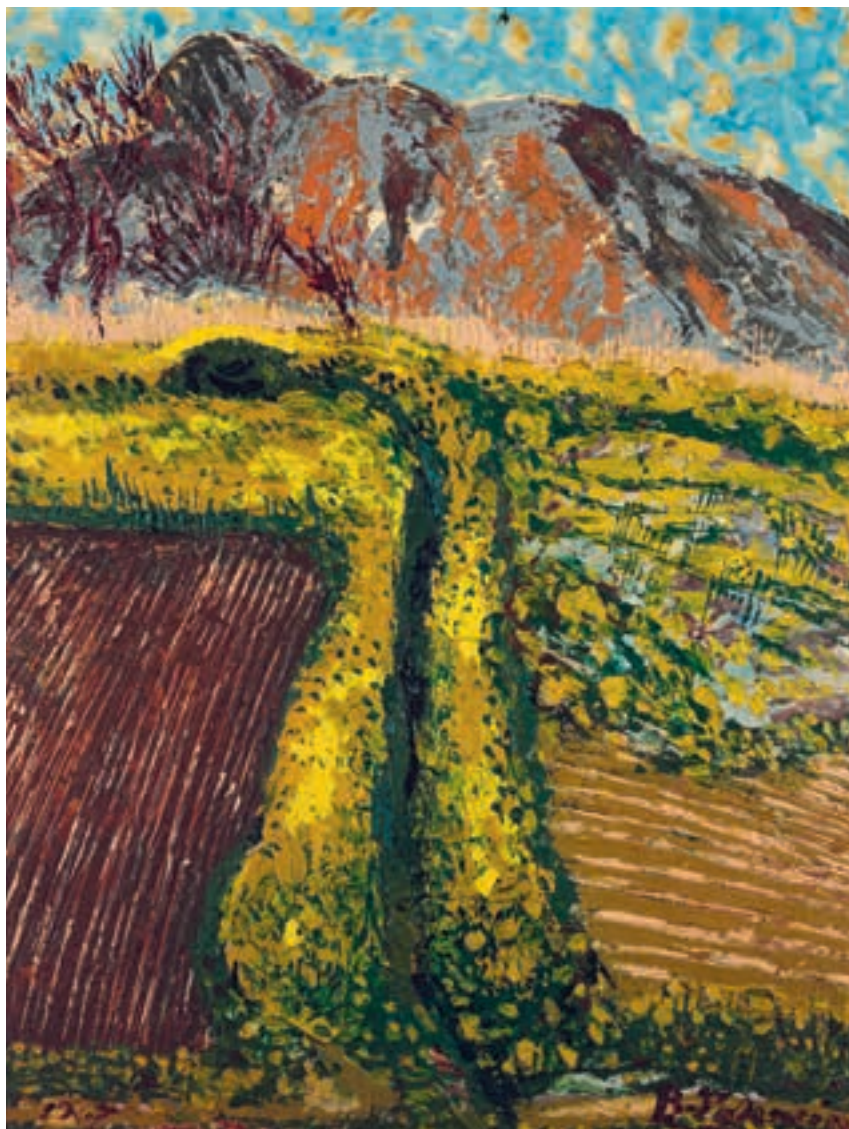
1967

Óleo sobre lienzo,
78 x 64 cm

Cat. P_15

Fdo.: «B. Palencia»
[Ángulo inferior
derecho, anverso];
«1967» [Ángulo inferior
izquierdo, anverso];
«PALENCIA-79»
[Reverso, bastidor]

Adquirida en 1975

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez
y Julián Gállego, *Banco de
España. Colección de pintura*.
Madrid: Banco de España,
1985; Alfonso E. Pérez Sánchez,
Julián Gállego y María José
Alonso, *Colección de pintura
del Banco de España*. Madrid:
Banco de España, 1988.

LA MANERA de entender el paisaje de Benjamín Palencia en sus últimos años responde a su actitud habitual, mezcla de lenguaje de vanguardia y tradición a la hora de escoger los enclaves y aproximaciones al tema, unidos al desenfado en el uso, violento en ocasiones, de un cromatismo liberado y encendido. Quien en su juventud se aproximara al surrealismo para ofrecer excepcionales escenas con figuras torturadas de aspecto biomórfico, vuelve en su madurez a una poética más convencional que, sin embargo, sigue corriendo la aventura de lo nuevo para redescubrir el paisaje castellano.

Los objetivos planteados por la histórica Escuela de Vallecas, en la que Palencia, Alberto Sánchez, Francisco San José y Agustín Redondela, entre otros, plantearon una nueva mirada, telúrica, al

territorio mesetario, dejaron una estela indeleble en la siguiente generación de pintores. Y se diría, ante los tres paisajes de la Colección Banco de España, que el legado del Benjamín Palencia maduro tiene que ver con el recuerdo de un impulso constante, de un magisterio en torno a la reconsideración, a la vez pictórica e ideológica, del agro ibérico. En ese sentido, Palencia no parece buscar ya tanto la poética del páramo desolado, sino explorar una mirada más optimista, como la del ciprés de *Atardecer en Castilla* (1974) —en el que parece resonar el «mudo ciprés» de Gerardo Diego, que también situó al árbol como metáfora de la mística del campo— o en la tierra labrada que promete sus frutos en *Paisaje* (1967).

J. G., M. J. A. y C. M.



Poniente (Paisaje)

1972

Óleo sobre lienzo,
65 x 81 cm

Cat. P_14

Fdo.: «B. Palencia 1972»
[Ángulo inferior derecho, anverso];
«PALENCIA-67» [Reverso,
inscripción en el bastidor]

Adquirida en 1975

EXP: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Paisajes esenciales», Fundación Beulas (Huesca, 2007).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.



Atardecer en Castilla

1974

Óleo sobre lienzo,
65 x 54 cm

Cat. P_47

Fdo.: «B. Palencia // 1974»
[Ángulo inferior derecho, anverso];
«Palencia 77» [Reverso]

Adquirida en 1975

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

PABLO PICASSO

(Málaga, 1881 - Mougins, Francia, 1973)

Homme couché et femme assise

1942

Tinta china sobre papel,
50 x 65 cm

Cat. D_51

Fechado: «16.D.42»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1987

A LA extraordinaria cantidad de pinturas, esculturas y grabados producidos por Pablo Picasso en su dilatada carrera, se unen los más de 50 000 dibujos que son fiel reflejo de una capacidad creativa poco usual. La obra pertenece a un momento particularmente significativo, puesto que se inscribe en el marco temporal de las más exacerbadas obras expresionistas de Picasso, como la *Femme assise dans un fauteuil* (1939, Museo Reina Sofía), o las ilustraciones para la *Histoire naturelle* de Buffon. Este tema forma parte de una serie de dibujos, ejecutados entre el 13 de diciembre y el día 23 del mismo mes de 1942 en París, todos en tinta china, con unas medidas muy similares y en los que varía la posición de los protagonistas con modos más gesticulantes o melancólicos. Acaso este sea uno de los más conseguidos de la serie, en el que la línea tiene mayor valor en sí misma y con la que se reafirma la monumentalidad de las figuras y su porte clásico. La poderosa fuerza expresiva de Picasso lo conduce a manifestar la corporeidad,

el espacio o el poder sugestivo de la escena con apenas unos pocos trazos. Picasso trató el mismo asunto, años más tarde, en las litografías que firmó el 23 de marzo de 1947 o en el dibujo de 8 de mayo del mismo año, con medidas muy similares a las de este. El tema de la intimidad de la pareja aparece con asiduidad en toda su producción, en ocasiones con una importante carga erótica, más real y explícita que en Joan Miró o André Masson, en otras en escenas llenas de ternura. Tal como señaló Paul Éluard acerca de Picasso: «Quiere derrotar mediante la violencia toda dulzura y mediante la dulzura toda violencia».

BIBL.: Paul Éluard, *Picasso. Dessins*. París: Bram and Cie., 1952; Maurice Jardot, *Los dibujos de Pablo Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1959; Georges Block, *Picasso, Catalogue of the printed graphic work (1904-1967)*, t. I. Berna: Kornfeld and Klipstein, 1975; Wilhelm Boeck, *Picasso: dibujos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980; Christian Zervos, «Pablo Picasso. Œuvres de 1942 et 1943», *Cahiers d'Art* (París), n.º 195 (1983); Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.



JOSÉ PLANES

(Espinardo, Murcia, 1891 - Murcia, 1974)



AMBAS esculturas de José Planes Peñalver ilustran el discurso plástico más característico y reconocible del escultor murciano: una iconografía femenina que formalmente camina hacia la esquematización de sus volúmenes, con una modificación de la anatomía que se inclina hacia el alargamiento y con una pérdida casi absoluta de detalles que reduce el cuerpo a sus perfiles y formas esenciales. Si bien Planes se adentra en esta senda en los años treinta bajo la influencia del cubismo, encontrará sin embargo su fórmula más depurada y personal en los años cincuenta, década a la que pertenecen estas dos obras.

Figura sedente (1957-1959) es un desnudo en el que se aprecian únicamente los largos cabellos de

la modelo, sus senos en forma de dos pellizcos puntiagudos en la materia y unos voluminosos muslos, es decir, elementos que la identifican por su sexo. *Dos figuras* (1957-1959) presenta el cuerpo ahusado de dos mujeres con un canon alargado; veladas bajo largas capas que las cubren desde el cuello hasta los pies y que solo permiten apreciar sus senos, se acercan una a la otra en lo que parece una revelación de secretos. En esta última pieza José Planes solo rompe la lisura de las superficies en el elemento de apoyo de los dos cuerpos, generando una textura rugosa bajo sus pies.

I. T.

Figura sedente

1957-1959

Bronce patinado,
48,5 x 27,5 x 47 cm

Edición 6/8

Cat. E_45

Fdo.: «José Planes»
[Base lateral izquierda]Inscripciones: «6/8»
y «Codina/Madrid»
[Base lateral izquierda]

Adquirida en 1981

Observaciones: pieza fundida
en Hermanos Codina de Madrid.

Dos figuras

1957-1959

Bronce patinado,
67,5 x 28 x 26 cm

Edición 6/8

Cat. E_46

Fdo.: «José Planes»
[Base lateral izquierda]

Inscripciones: «6/8»
y «Codina/Madrid»
[Base lateral izquierda]

Adquirida en 1981

Observaciones: pieza
fundida en Hermanos
Codina de Madrid.



JOSEP MARIA PRIM

(Barcelona, 1907-1973)

**Figura en un interior**

Mediados del siglo XX

Óleo sobre lienzo,
96 x 78 cm

Cat. P_86

Fdo.: «Prim»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1975

EN ESTA obra, una joven refleja su imagen en el espejo de una cómoda isabelina y nos permite conocer el resto de la habitación, con sofá rojo y ventana por la que penetra una luz blanquecina. El contraste entre la blancura del mármol de la repisa de la cómoda y la jofaina que soporta y la negrura de la madera, combinada con tonos rojizos, de los muebles ochocentistas, está bien conseguido. En general, el cuadro destila una atmósfera tardomodernista, ligeramente

decadente, pero el juego con los reflejos y la inquietante mirada otorgan a la obra un cierto matiz de pintura metafísica que muestran a un pintor que avanza sobre lo que podría haber sido una mera representación de un interior burgués.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G., M. J. A. y C. M.

SANTIAGO RUSIÑOL

(Barcelona, 1860 - Aranjuez, Madrid, 1931)

EL ARTISTA catalán Santiago Rusiñol realizó las dos pinturas que posee la Colección Banco de España hacia finales de la década de 1880 y principios de la siguiente. Si bien ambos cuadros están firmados, no así fechados. Sin embargo, el desarrollo creativo del pintor catalán marca que *La masía* pudiera haber sido realizada antes de que Rusiñol se trasladara a París en su primera estancia, en 1889, ya que esta pieza representa con claridad el gusto que la burguesía capitalina tenía hacia este tipo de paisaje, siempre ligado al asunto, a la anécdota protagonizada por uno o varios personajes. En este caso, dos mujeres en la puerta de la masía: una lava y la otra cuida de un niño pequeño. En París se dejó influir, junto a su compañero de fatigas e intereses creativos, Ramón Casas, tanto por la pintura naturalista como por el impresionismo, discursos que defendieron al alimón, junto con Enric Clarasó, en una polémica exposición que tuvo lugar en la Sala Parés en 1890 y en cuyos discursos renovadores de la pintura insistirían un año más tarde,

de nuevo juntos, en el mismo espacio y en una nueva muestra. En estas dos exposiciones, que despertaron el rechazo tanto de la clientela burguesa de Barcelona como de la crítica conservadora, Casas y Rusiñol presentaron obras que esquivaban ese interés por el asunto. Un ejemplo bien podría ser *Paisaje de Gerona*, también sin fechar, un paisaje desnudo, pintado *au plain air*, de pincelada suelta e interés lumínico, un escenario casual, sin elementos climáticos ni pretendido relato; simplemente un paisaje rural gerundense en el que se aprecian múltiples signos del habitar humano: el elemento que atraviesa la obra es un camino rural entre muretes que delimitan las fincas, que deja a un lado un pajar y se adentra hacia una chopera, manteniéndose suaves las viejas colinas a lo lejos en un día aciago y tormentoso. A partir de esos años se despertará en Rusiñol su interés por los jardines, siendo habituales sus pinturas sobre los Reales Sitios de La Granja o Aranjuez, población en la que murió.

I. T.



La masía

c. 1889

Óleo sobre lienzo,
65,5 x 114,5 cm

Cat. P_307

Fdo.: «S. Rusiñol»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1983

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



Paisaje de Gerona

c. 1884-1891

Óleo sobre lienzo,
75,3 x 114 cm

Cat. P_290

Fdo.: «S. Rusiñol»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1982

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «1898. Revisión y crítica», Centro de Cultura Castillo de Maya (Pamplona/Iruña, 1998); «El modernismo catalán. Un entusiasmo», Fundación Santander Hispano (Madrid, 2000); «Casas - Rusiñol. Dos visiones modernistas», Museo Carmen Thyssen (Málaga, 2014-2015).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

OLGA SACHAROFF

(Tiflis, Georgia, 1889 - Barcelona, 1967)

**Retrato de la señora Cañas**

Mediados del siglo XX

Óleo sobre lienzo,
80 x 65 cm

Cat. P_95

Fdo.: «Olga Sacharoff»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1975

EL RETRATO burgués de mediados de este siglo tiene su mejor exponente, en la Colección Banco de España, en el retrato de la esposa del escultor Cañas. En él se da toda la habilidad de la pintora rusa en un tema que no es de los más conocidos de su producción, aunque sí muy abundante, bastante lejos del *Tiovivo en la feria* (c. 1934, Museo Reina Sofía, Madrid). El color bien dispuesto en una composición acertada y los toques ágiles de pincel con que resuelve los velos del sombrero y de la mantilla, así como el tratamiento del rostro y los cabellos, de colores delicados, confieren a este retrato un aire de

naturalidad exento de todo envaramiento. No es el retrato sarcástico y profundo que expuso en el Primer Salón de los Once en 1924, pero tiene en común con él la decoración isabelina tan a la moda en aquella Barcelona cuyos tipos y ambientes captó la pintora de manera magistral para ofrecer un registro personal de un cierto sector de la sociedad de la época.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

JOSEP MARIA SERT I BADÍA

(Barcelona, 1874-1945)



Equilibristas

1935

Óleo sobre lienzo,
97 x 49,5 cm

Cat. P_180

Pegatina con la inscripción
«N. 4 Fragmento pintura mural»
[Reverso]

Adquirida en 1954

Procedencia: Nicolás de Rumanía

Observaciones: procede del
salón de baile del príncipe
Alexis Mdivani, en la antigua abadía
de San Gregorio, Venecia.

EXP: «José María Sert», Museo de
Arte Moderno (Barcelona, 1987);
«José María Sert (1874-1945)»,
Palacio de Velázquez, Museo
Reina Sofía (Madrid, 1987).

BIBL.: Alberto del Castillo, *José
María Sert, su vida y su obra*.
Barcelona y Buenos Aires: Editorial
Argos, 1947; Alfonso E. Pérez
Sánchez y Julián Gállego, *Banco
de España. Colección de pintura*.
Madrid: Banco de España, 1985;
VV. AA., *José María Sert 1874-1945*.
Madrid: MNCARS, 1987; Alfonso
E. Pérez Sánchez, Julián Gállego
y María José Alonso, *Colección
de pintura del Banco de España*.
Madrid: Banco de España, 1988.

EN LA sucursal del Banco de España en Barcelona se conservan siete lienzos de Josep Maria Sert, cuya procedencia era escasamente conocida y que fueron concebidos como un conjunto con un programa iconográfico unitario y coherente. El interés que hoy despierta la obra del famoso y cosmopolita pintor catalán de la primera mitad de este siglo justifica la oportunidad de este estudio, entre otras razones por el desconocimiento de esta significativa parte de la producción sertiana, así como de su localización actual. Josep Maria Sert nació en una familia burguesa dedicada a la fabricación de textiles ennoblecida por

Alfonso XII. Se fue a París en 1899, tras la muerte de sus padres. Allí emprendió una actividad llena de éxitos en medios como el clero, la aristocracia o los grandes financieros internacionales gracias a sus dotes excepcionales para la gran composición decorativa y por haber sabido dar respuestas rápidas y convincentes a una clientela que demandaba productos artísticos imponentes y eclécticos. Fue también un artista bien relacionado, que cultivó la sofisticada vida social de su tiempo. Contó para ello, a poco de establecerse en París, con la ayuda de Maria Godebska, que se convertiría en su primera esposa. Misia, como era conocida en todos los

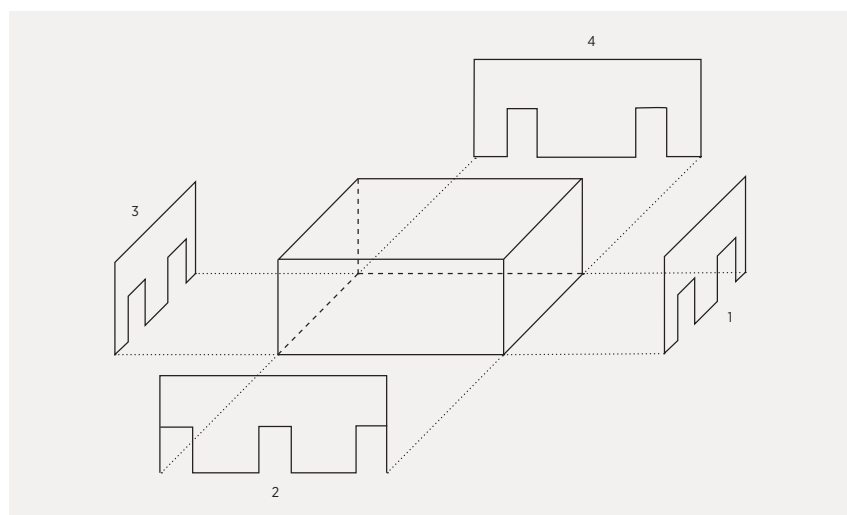


Gráfico de situación de los lienzos en el salón del palacio Mdivani de Venecia (perspectiva axonométrica)

1. Testero de la chimenea
2. Testero con ventanas y dos lienzos
3. Testero frente a la chimenea
4. Testero con dos puertas y un lienzo

medios artísticos franceses, no solo era amiga de Renoir, Degas, Bonnard o Vuillard, que la retrataron numerosas veces; además tenía acceso a las altas esferas del gran mundo parisino, gracias a lo cual Sert pudo cultivar un selecto núcleo de amistades que le proporcionaron importantes encargos.

Pero el pintor, además, contaba con una formación sólida iniciada en Barcelona en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, complementada con diversos maestros, entre ellos Pere Borrell del Caso, autor de uno de los cuadros más populares de la Colección Banco de España: el conocido *trompe l'oeil* que lleva por título *Huyendo de la crítica*, pintura que representa a un niño haciendo el ademán de escapar del marco de un cuadro. En su primer año de estancia en París, e influido por el modernismo, se decidió por la pintura decorativa de gran formato, género que nunca abandonó, obteniendo como primer encargo la realización de unos murales destinados al comedor del Pabellón de l'Art Nouveau en la Exposición Universal de 1889. Este fue el comienzo de una larga serie de encargos por Europa y América para decorar desde palacios franceses, españoles o italianos hasta iglesias, mansiones inglesas o rascacielos neoyorquinos, actividad que le proporcionó distinciones y honores de todo tipo, y una considerable fortuna.

En el año 1928 conoció a Roussadana Mdivani, perteneciente a una familia georgiana, con la que contrajo matrimonio tras alejarse de Misia. Iniciaba así una etapa marcada por el abandono de la vida bohemia y el acceso a otro tipo de esfera social, tan mundana como la anterior, aunque algo más superficial. Los cuatro hermanos que componían el grupo, arruinados al marcharse de Rusia, entraron

por vía de matrimonio en los circuitos del gran capital europeo y americano, consiguiendo que el nombre Mdivani fuera popular en toda la prensa internacional de los años treinta por sus enlaces con estrellas de Hollywood o millonarias del petróleo, escandalosos divorcios e incluso muertes accidentadas. El menor de ellos, el príncipe Alexis, cuyos estudios en Inglaterra habían sido financiados por Sert, compró un palacio en Venecia durante su viaje de novios tras el matrimonio con Barbara Hutton, situado en el edificio de la antigua Audiencia de San Gregorio, próximo a la iglesia de Santa Maria della Salute, junto al Gran Canal, y encargó a su cuñado, ya pintor de renombre, la decoración de su mansión veneciana. El conjunto fue pintado e instalado por el propio artista en la ciudad de la que muchas veces se declaró ferviente admirador, y cuya pintura del pasado fue parte importante de su inspiración. En 1935, cuando Sert instalaba en Venecia la última parte del conjunto, Alexis Mdivani moría en un accidente de automóvil cuando viajaba en compañía de Maud von Thyssen-Bornemisza. Unos años más tarde, las pinturas fueron adquiridas por el Banco, siguiendo el consejo de Juan de Zavala, el arquitecto que en los años cuarenta del pasado siglo construyó la nueva sucursal de la plaza de Catalunya, que se inauguró en 1954. A Juan de Zavala se le debe, además, una de las mejores piezas que posee el Banco: una Ceres de Juan van der Hamen, actualmente colgada en el comedor de la galería principal, en el edificio de Madrid.

Toda la decoración de Sert que cubría los paramentos verticales en el salón del palacio veneciano fue desmembrada y más o menos hábilmente manipulada para adaptarla a diferentes locales del

nuevo edificio del Banco en la plaza de Catalunya, lo cual invitó a entrar en el contenido descriptivo del conjunto cuando aún se encontraba formando una unidad en los muros del palacio Mdivani. En cualquier caso, no es prudente analizar el contenido simbólico del programa iconográfico, porque, en caso de tenerlo, podría prestarse a conjeturas fantásticas y a cantidad de interpretaciones. Por ejemplo, se ha especulado con alusiones a la internacionalidad de la familia Mdivani, procedente de la República Soviética de Georgia. Afortunadamente, en la actualidad hay un proyecto de reunificación de las pinturas en un único local para preservar, entre otras cosas, el carácter unitario del conjunto.

El local donde se situaron las pinturas originalmente tenía planta rectangular, de doble longitud que anchura y con dimensiones aproximadas de 18 x 8 metros. En un testero menor había una chimenea entre dos puertas definiendo un paramento para el cual Sert concibió una composición con arquitecturas de fondo en las que se aprecian minaretes y cúpulas accesibles a través de un fantástico puente con pináculos. En primer término, justo encima de la chimenea, figura un grupo de personas de varias razas en esquema compositivo triangular. Y en el vértice superior, un mago de túnica roja es sobrevolado por dos grupos de niños.

A la sucursal del Banco de Barcelona llegaron los lienzos al final de los años cuarenta y fueron adaptados, recompuestos y separados para ornamentar el patio de operaciones, la escalera y el salón de reuniones. A pesar de las transformaciones y viajes que sufrieron las telas, el conjunto se mantiene en un aceptable estado de conservación, pudiéndose apreciar ahora con claridad las diferencias entre la pintura de mano de Sert y los añadidos efectuados entonces, a consecuencia del diferente envejecimiento de los pigmentos empleados en los añadidos. Fueron autores de la adaptación al nuevo emplazamiento, según un plan del arquitecto Zavala, los restauradores Ángel Macarrón, a quien correspondió suplementar las telas, y Félix Alonso, un hábil perspectivista bien conocido en Madrid en los estudios de los arquitectos de aquellos años.

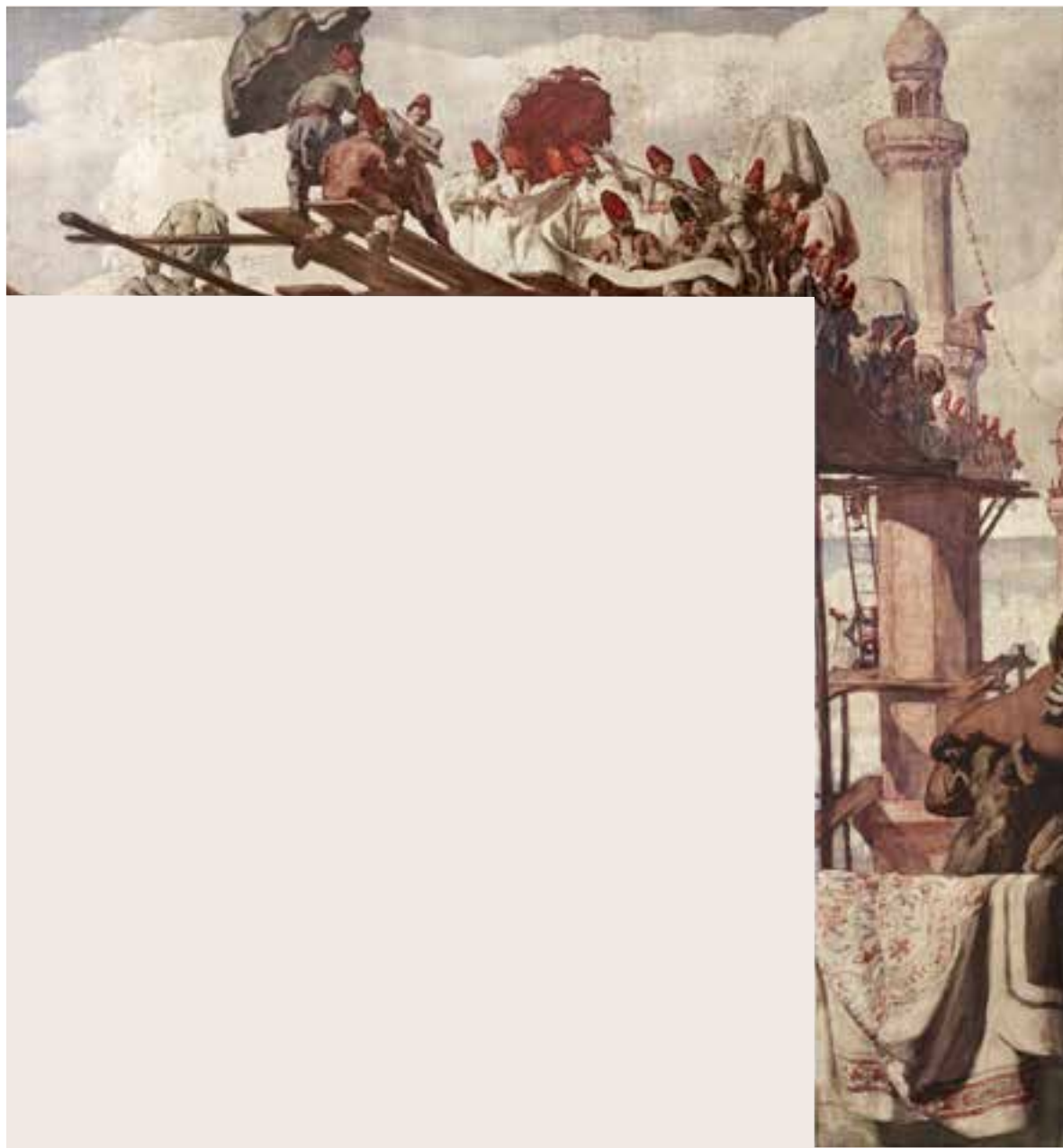
En el patio de operaciones se instalaron las dos composiciones mayores, conforme al gusto del momento para edificios representativos. Quedaron encastrados en la pared, en casetones rehundidos y recercados con marcos de piedra caliza recibidos al muro. Uno de los lienzos correspondía al testero que estuvo enfrentado a la chimenea en el palacio Mdivani y hubo de ser completado como rectángulo al existir en la pared de origen dos huecos de paso, trabajo que aunque compositivamente se resolvió con criterios de incorporación de elementos sertianos —continuación de los ya existentes—, adolece de cierta pobreza

imaginativa y de escasa calidad técnica, visible hoy con claridad porque los pigmentos no han sufrido el mismo ritmo de envejecimiento.

El otro gran rectángulo, también situado en el patio de operaciones, y correspondiente al testero largo entre dos puertas anteriormente descrito, sufrió menos añadidos en la adaptación, ya que constituía, desde el origen, un rectángulo completo. Pero fue cortado por las líneas que definen las dos jambas más próximas de las puertas que había en el salón veneciano, y únicamente se le añadieron dos estrechas bandas a los lados.

A su vez, estos dos fragmentos de la decoración fueron trasladados a unos paramentos visibles desde la zona de público del patio de operaciones, después de haber sido sometidos a un proceso de limpieza y restauración parcial, realizados con el criterio de respetar absolutamente lo ya existente, tanto la pintura original como los añadidos de los años cincuenta. Y para ocupar totalmente los paramentos en sentido horizontal, con vistas a devolverles el carácter decorativo mural, fueron complementados con unas bandas perimetrales, a modo de marcos, pero consistentes en superficies pintadas siguiendo el plano del lienzo, aunque separados de él por una entrecalle. Este trabajo, delicado en cuanto a concepto y de gran magnitud, dadas las dimensiones de la superficie a pintar (30 metros), fue hábilmente resuelto por la pintora Isabel Quintanilla, quien concibió, tras consultar a los arquitectos Rafael Moneo, Luis Nadal y Óscar Tusquets, el programa decorativo de los marcos que fueron realizados por la artista en su taller. Isabel Quintanilla no ha eludido la responsabilidad de realizar un trabajo que, siendo un servicio a las pinturas de Sert, algo tiene que ver con las características de su trayectoria creativa, con el fin de entrar de lleno en la pintura decorativa, obteniendo unos resultados que aúnan el ejercicio de la sensibilidad actual y el respeto a una obra del pasado.

Con toda esta azarosa historia, el conjunto de paneles de Sert es, a pesar de ello, poco conocido, como lo prueba el hecho de haber sido olvidada su procedencia y de ser una novedad, hoy aún, para muchas personas, incluso de Barcelona, interesadas en su obra. Justo ahora que existe un movimiento de revisión de los conjuntos sertianos, pasados ya los apasionamientos a favor, de sus admiradores y clientes, o en contra, de los devotos de las vanguardias más dogmáticas, parece, por lo tanto, un momento oportuno para considerar con suficiente perspectiva la obra del pintor, uno de cuyos mayores méritos fue la negociación en la Sociedad de Naciones en Ginebra para que fueran devueltas, en buen estado, las obras de arte evacuadas del Museo del Prado y de otros organismos del patrimonio del Estado durante los bombardeos de Madrid entre 1936 y 1939.



Montaje original del salón de baile del palacio del príncipe Alexis Mdivani, Venecia, 1935



Fantasías mediterráneas. Turquía o Estambul

1935

Óleo sobre lienzo,
304 x 735,5 cm

Adquirida en 1954

Procedencia: Nicolás de Rumanía

Observaciones: el montaje reproduce la distribución original del salón de baile del príncipe Alexis Mdivani. En la imagen se han eliminado de la obra los añadidos realizados en 1958 por el pintor Félix Alonso con motivo de su instalación en el salón de actos de la sucursal de Barcelona del Banco de España.

EXP: «Lienzos de José María Sert», Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1954); «José María Sert (1874-1945)», Museo de Arte Moderno (Madrid, 1987-1988).

BIBL.: Alberto del Castillo, *José María Sert, su vida y su obra*. Barcelona y Buenos Aires: Editorial Argos, 1947; VV. AA., *Lienzos de José María Sert*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1954; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; VV. AA., *José María Sert (1874-1945)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

Fragmento 1

Escena portuaria con escaleras y minaretes

301,5 x 264 cm

Cat. P_764

Fragmento 2

Turquía o Estambul

160 x 204 cm

Cat. P_375

Fragmento 3

Escena portuaria con escaleras y minaretes

304 x 264,5 cm

Cat. P_764



El Cáucaso o Tartaria

1935

Óleo sobre lienzo,
309 x 324 cm

Cat. P_376

Adquirida en 1954

Procedencia: Nicolás de Rumanía

Observaciones: procede del salón de baile del príncipe Alexis Mdivani. En el catálogo de la exposición de Sert en Madrid y Barcelona en 1987-1988 figura con el título *Escena de equilibristas*.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; María del Mar Arnús y Francisco de Sert, *José María Sert (1874-1945)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



América o Cuba

1935

Óleo sobre lienzo,
316 x 392 cm

Cat. P_305

Adquirida en 1954

Procedencia: Nicolás de Rumanía

Observaciones: procede del salón de baile del príncipe Alexis Mdivani. En el catálogo de la exposición de Sert en Madrid y Barcelona en 1987-1988 figura con el título *Escena de equilibristas*. Se conserva un boceto de esta obra en una colección particular.

EXP: «Los lienzos de José María Sert», Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes (Madrid, 1954); «José María Sert (1874-1945)», Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía (Madrid, 1988) y Reales Atarazanas (Barcelona, 1988).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; María del Mar Arnús y Francisco de Sert, *José María Sert (1874-1945)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



Salón de fiestas
del palacio del
príncipe Alexis Mdivani,
Venecia, 1935



China u Oriente

1935

Óleo sobre lienzo,
316 x 725 cm

Cat. P_373

Adquirida en 1954

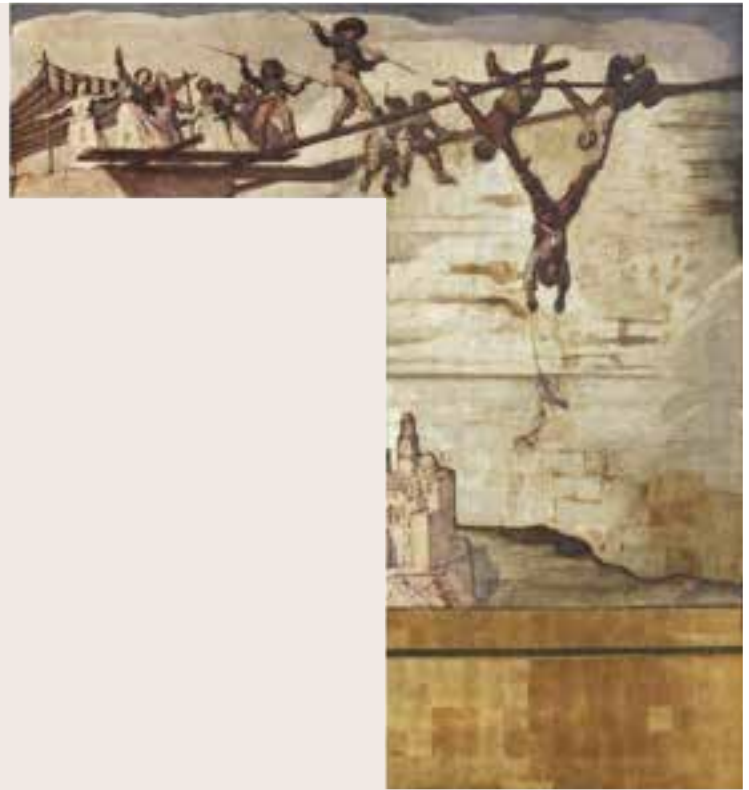
Procedencia: Nicolás de Rumania

Observaciones: el montaje reproduce la distribución original del salón de baile del Príncipe Alexis Mdivani. En la imagen se han difuminado de la obra los añadidos realizados en 1958 por el pintor Félix Alonso con motivo de su instalación en el patio de operaciones de la sucursal del Banco de España de Barcelona.

BIBL.: Alberto del Castillo, *José María Sert, su vida y su obra*. Barcelona y Buenos Aires: Editorial Argos, 1947; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, Banco de España. *Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.



Salón de fiestas
del palacio del
príncipe Alexis Mdivani,
Venecia, 1935



Europa o España

1935

Óleo sobre lienzo,
304 x 1277,5 cm

Adquirida en 1954

Procedencia: Nicolás de Rumanía

Observaciones: el montaje reproduce la distribución original del salón de baile del príncipe Alexis Mdivani. En la imagen se han eliminado de la obra los añadidos realizados en 1958 por el pintor Félix Alonso con motivo de su instalación en el salón de actos de la sucursal de Barcelona del Banco de España. En el catálogo de la exposición de Sert en Madrid y Barcelona en 1987-1988 figura con el título *Visión mediterránea*.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; María del Mar Arnús y Francisco de Sert, *José María Sert (1874-1945)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

Fragmento 1

302 x 274,5 cm
Cat. P_765

Fragmento 2

304 x 725 cm
Cat. P_374

Fragmento 3

303,5 x 278 cm
Cat. P_765

JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

(València, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923)

LA PINTURA decorativa, de la que es ejemplo esta obra que comentamos, no fue uno de los géneros más predicados por Sorolla, aunque es uno de los que más fama daría al pintor, al ejecutar, a partir del año 1912, los lienzos para la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society of America. Muchos años antes, en 1905, Sorolla pintó para el ingeniero de montes Calixto Rodríguez la decoración del techo de su casa, cuyo lienzo central es este *Voltaire contando uno de sus cuentos*, y que se acompañaba de cuatro esquinas decorativas en forma de colgantes de flores, que se conservan en colecciones particulares.

La relación entre Sorolla y Calixto Rodríguez comenzó muchos años antes, en 1899, cuando el segundo adquiere la primera obra del pintor, *El niño de las uvas* (1898). Calixto llegaría a poseer más de diez cuadros de Sorolla, entre ellos dos retratos suyos, uno pintado en 1898 y otro en 1905, y un tercer retrato de su primera esposa, Martina Lorente de Rodríguez. La colección de cuadros del ingeniero fue de tal relevancia que llegó a prestarla para la «Exposición española de arte e industrias decorativas de México», celebrada en 1910.

Respecto al encargo para la decoración de la casa de Calixto Rodríguez, no tenemos datos sobre cómo surgió o cómo fue sugerido el tema a Sorolla, tan alejado de la temática de su obra. Sabemos que a pintor y patrono llegó a unirles una relación de amistad, y que el encargo se realizó en 1904, por una carta de Sorolla a su amigo Pedro Gil del 10 de abril de 1904 en la que comenta que va a comenzar a pintar unos techos. Según la firma, Sorolla finalizó en 1905. En el mismo año 1904 Sorolla estaba pintando otro techo, para el palacio de la marquesa de Torrelaguna, que titulará *Apolo conduciendo el carro del sol*, y, por tanto, también de temática singular dentro de la producción de Sorolla. Aún sin saber de quién partió la idea sobre el asunto del lienzo que

hoy posee el Banco de España, en el Archivo de Correspondencia del Museo Sorolla se conserva una carta que nos ayuda a conocer más datos sobre la elección del tema. En esta carta, Jacinto Octavio Picón pregunta a Sorolla si los títulos que quiere de Voltaire han de ser de cuentos o de otras obras, y añade que piensa que «dada la índole del techo, deben ser cuentos». En la biblioteca del Museo Sorolla se conserva hoy en día una obra de Voltaire en la que se incluyen tres cuentos: *Cándido o El optimismo*, *El sueño de Platón* y *Cosí-Santa hizo mal y mucho bien*. Creemos que en el cuadro se está representando a Voltaire contando el cuento *El sueño de Platón*, ya que en el cielo se ha dibujado, como una forma creada por las nubes, la figura de un hombre desnudo con la cabeza entre las manos, como pensando o durmiendo. Así, Sorolla habría escogido una de las obras que estaban en su biblioteca, representándola en forma que podríamos denominar de alegoría, mediante esa figura en el cielo, sobre las cabezas de Voltaire (al que vemos de espaldas) y de su audiencia. Por lo demás, el cuadro pertenece al género de casacón, tan popular en aquel momento, y adecuado además a la época histórica de que se representa en el lienzo.

Como otras obras de Sorolla que hoy posee el Banco de España, esta llegó a manos de la entidad a través de la familia Lorente Sorolla, descendientes de la hija menor de Sorolla, Elena, ya que esta se casó con el hermano de la segunda mujer de Calixto Rodríguez, Victoriano Lorente.

EXP.: «Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje», Museo del Siglo XIX (València, 2000).

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Gráficas Monterde, 1970 (2.ª ed. ampliada); Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; VV. AA., *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un homenaje*. València: Generalitat Valenciana, 2000.

M. R.

Voltaire contando uno de sus cuentos

1905

Óleo sobre lienzo,
367 x 276 cm

Cat. P_73

Fdo.: «J. Sorolla y Bastida 1905»
[Ángulo inferior derecho,
anverso]

Adquirida en 1970

Procedencia:
familia Lorente Sorolla



Antigua puerta de la
catedral de Sevilla

1910

Óleo sobre lienzo,
105,4 x 82 cm

Cat. P_61

Fdo.: «J. Sorolla // 1910»
[Ángulo inferior derecho]

Adquirida en 1971

EL CUADRO ante el que nos encontramos se venía catalogando como *Portada de la catedral de Burgos*, pero actualmente podemos identificarlo correctamente con esta *Antigua puerta de la catedral de Sevilla*, de 1910.

Son varios los datos que corroboran esta identificación, que había estado confundida desde los inventarios de la obra del pintor que se realizaron a su muerte. Así, el cuadro, que fue heredado por su hija menor, Elena, se recoge en el Inventario de Bienes de 1929 como *Puerta antigua del claustro de la catedral de Burgos*, mismo nombre con el que recoge el cuadro Bernardino de Pantorba, el primer autor que realiza un catálogo de la obra de Sorolla. Sin embargo, en los últimos años se ha avanzado mucho en el conocimiento del catálogo razonado de las obras de Joaquín Sorolla, fundamentalmente gracias al trabajo de Blanca Pons-Sorolla y de la Fundación Museo Sorolla. Gracias a estos trabajos y el estudio de las inscripciones en los reversos de los cuadros de Sorolla, hoy conocemos qué cuadros participaron en sus grandes exposiciones individuales y el nombre que les otorgaba el pintor, ya que era en los reversos donde numeraba las obras para su envío o donde se les asignaba el número de catálogo. Estas investigaciones resultan trascendentales en casos como este para identificar también el asunto representado. Así, en el cuadro de la Colección del Banco de España, en el bastidor, todavía podemos ver la inscripción a lápiz azul que se realizó a los cuadros que participaron en las exposiciones de Chicago (Art Institute, 14 de febrero - 12 de marzo 1911) y San Luis (City Art Museum of Saint Louis, Misuri, 20 de marzo - 20 abril de 1911), y que lo identifican con los números de catálogo 60 y 59, respectivamente, esto es, *Una puerta de la catedral de Sevilla*.

Además, prestando atención a lo representado, podemos identificar que lo que estamos viendo es la puerta de San Miguel de la catedral de Sevilla. Llamada así por estar enfrente del antiguo colegio del mismo nombre, la advocación propia de la puerta es del Nacimiento, ya que la iconografía que se representa en sus esculturas es la de este acontecimiento de la vida de Jesús.

De esta forma, en el tímpano se representa esta escena acompañada, en las jambas, por las figuras de los cuatro evangelistas y los santos Hermenegildo y Laureano.

Sorolla pintó este cuadro en 1910, año de producción vertiginosa del pintor, ya que necesitaba un nutrido grupo de obras nuevas para las citadas exposiciones en Chicago y San Luis. Era la segunda vez que Sorolla exponía en Estados Unidos, tras las exposiciones de 1909 que se alojaron en la Hispanic Society de Nueva York, en la Fine Arts Academy de Buffalo y la Copley Society de Boston. El público estadounidense quedó impresionado en aquella ocasión con las obras de Sorolla, y la estancia del pintor en aquel país le fue muy fructífera, con gran éxito de ventas y la realización de numerosos retratos de importantes personajes, incluido el del presidente de los Estados Unidos, William Howard Taft.

Para esta segunda ocasión necesitaba, por tanto, nueva obra que exponer, para lo que aprovechó que tenía que pintar al rey en Sevilla y viajó a Andalucía con su familia. Además de a Sevilla, donde permanecerá desde el 25 de enero hasta el 12 de febrero, Sorolla irá a Granada, Málaga y Córdoba, pintando algunos de sus lienzos de jardines más bellos, del alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada. Al mismo tiempo, realizó esta *Antigua puerta de la catedral de Sevilla*, que podemos considerar el «antecedente» de las vistas de la catedral de Burgos que pintará entre marzo y abril de ese mismo año, razón también por la que la identificación del cuadro había estado equivocada durante todos estos años.

EXP: «Paintings by Joaquín Sorolla y Bastida», Art Institute of Chicago (Chicago, Estados Unidos, 1911) y City Art Museum of Saint Louis (San Luis, Estados Unidos); «A Collection of Oil Paintings by Joaquín Sorolla y Bastida», City Art Museum of Saint Louis, (San Luis, Estados Unidos, 1911); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Gráficas Monterde, 1970 (2.ª ed. ampliada); Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; Blanca Pons-Sorolla y Mark A. Roglán (eds.), *Sorolla y Estados Unidos*. Madrid: Fundación Mapfre, 2014-2015.

M. R.



En la tasca. Zarauz

1910

Óleo sobre lienzo,
100 x 80 cm

Cat. P_328

Adquirida en 1971

ESTA OBRA fue pintada por Sorolla en el verano de 1910, momento que el pintor eligió esta ciudad para pasar el verano con su familia, en el hotel Miramar, pintando en Zarautz, sus alrededores y en Donostia/San Sebastián.

A partir del verano de 1906, Sorolla veranearía en el norte de España y en Francia, primero en Biarritz, luego en Zarautz y finalmente en Donostia/San Sebastián, y la elección de estos destinos, lejos de ser aleatoria, estará motivada por varias razones. En primer lugar, aquí tendrá la oportunidad de pintar escenas de playas con luces y características muy diferentes a las de su València natal, cuya luminosidad plasmada en sus lienzos le valió la fama que hoy todavía mantiene. Por otro lado, estos eran los destinos de veraneo escogidos tanto por pintores del círculo íntimo de Sorolla (como el paisajista Aureliano de Beruete), así como por la alta sociedad, siendo también de este modo la forma de introducir a la familia del pintor en estos círculos sociales. Este veraneo de la alta sociedad quedará plasmado en obras de 1910 tan características de Sorolla como *Bajo el toldo. Playa de Zarauz* (Museo Sorolla, Madrid) o *Sobre la arena. Playa de Zarauz* (Museo Sorolla, Madrid). Pero además de escenas del veraneo elegante, Sorolla realizará en estas estancias obras de tipos populares, como es el caso de los representados en la obra del Banco de España *En la tasca. Zarauz* (1910). A lo largo de su carrera, Sorolla pintaría en numerosas ocasiones retratos de tipos anónimos en sus actividades cotidianas, representando así los modos de vida y la realidad social de su momento. Desde sus primeras grandes escenas de playa en las que refleja el trabajo en el mar, Sorolla combina estas dos facetas de su pintura, el mar y sus gentes. Así lo vemos en grandes lienzos que le dieron la fama, como *Sol de la tarde* (1903, The Hispanic Society, Nueva York) o *La vuelta de la pesca* (1894, Museo d'Orsay, París). Pero también desde los inicios de su carrera, el valenciano muestra un interés especial por retratar a las clases populares en otro

tipo de escenas, más íntimas y casi como retratos no solo físicos, sino también de costumbres. Así ocurre en obras como *El viejo del cigarrillo* (1899, Museo Sorolla Madrid) o *Los pimientos* (1903, The Hispanic Society, Nueva York). En ellos vemos el interés de Sorolla por rostros curtidos por el sol y el trabajo, en momentos de descanso y de ocio. Esta misma combinación la vemos en *En la tasca. Zarauz*, en el que dos hombres, seguramente dedicados a trabajar en el mar, están en un momento de descanso. Estas figuras llamaron la atención de Sorolla no solo para grandes lienzos, sino también en pequeñas notas de color, de ejecución más rápida y que le permitían captar escenas al instante. Algunas de estas notas de color, también de 1910, las encontramos hoy entre la Colección del Museo Sorolla. Junto a ellas, hay lienzos que demuestran que este verano en Zarautz fue especialmente prolífico en el caso de estas escenas, con la representación de estos tipos populares. A algunos los conocemos por su nombre: Juan Ángel, retratado en el cuadro llamado *Bebedor vasco*, (1910, hoy en el Museo de Málaga), o por su apodo, *Moscorra* (1910, Museo Sorolla, Madrid). Junto a ellos, hay otros personajes que hoy permanecen anónimos, como *El barquero de Zarauz* (1910, Museo Sorolla, Madrid), *Bebedor de sidra* (1910, colección particular) y *Los dos amigos* (1910, colección particular). Esta faceta de la pintura de Sorolla culminará en los grandes paneles que realizará a partir de 1912 para decorar la biblioteca de la Hispanic Society of America, en los que desarrolla la que él denominaría su *Visión de España*, a través de sus tipos populares.

EXP.: «Joaquín Sorolla y Bastida», Galería Theo (Madrid, 1968).

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Gráficas Monterde, 1970 (2.ª ed. ampliada); Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Fernández Pardo, «Perfil de Sorolla en Guipúzcoa» en *Sorolla en Guipúzcoa*. Donostia/San Sebastián: Fundación Kutxa, 1992.

M. R.



JOAQUIM SUNYER

(Sitges, Barcelona, 1874-1956)

Familia de campo

1935

Lápiz, ceras y tinta sobre papel,
22,2 x 14 cm

Cat. D_32

Adquirida en 2004

Observaciones: se trata de
un boceto para la obra
La tierra (1952).

LA PRESENCIA de este dibujo en las colecciones del Banco viene corroborada por la documentación hallada en la década de 1980 relativa al encargo realizado al artista, en 1951, para la sucursal de Barcelona. Se trata de un pequeño apunte, fechable en abril de 1935, anterior al boceto que el pintor finalizó en agosto de 1952 y anterior al lienzo definitivo que se encuentra en el vestíbulo de acceso a la sucursal, que lleva como título definitivo *La tierra*. Aunque Sunyer mantuvo el grupo de primer término, formado por la madre y el hijo, o la estructura de la composición en franjas horizontales, sin embargo se observan importantes variantes, como es el hombre tumbado en primer plano que adquiere una posición más activa en el lienzo definitivo, contribuyendo al mismo tiempo a dar mayor monumentalidad al conjunto: los campesinos, el hombre que conduce la yunta de bueyes y la iglesia desaparecieron en la obra final. Al dorso, hay unas cabezas abocetadas de los bóvidos que aparecen al fondo de la composición.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.





La tierra

1952

Óleo sobre lienzo,
300 x 153 cm

Cat. P_317

Fdo.: «Sunyer»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1951

EL PROGRAMA iconográfico de esta composición y de su pareja, *El mar* (1952), de Daniel Vázquez Díaz se plantea a modo de alegoría del Trabajo e incluye, en ambos casos, el esquema de la familia y representaciones de la maternidad. En esta pintura, como en la escena de pescadores, aparecen padre, madre e hijo en el medio habitual de trabajo, el hombre guadañando la mies mientras la mujer sostiene al niño en brazos. Al fondo, cabras y vacas, en un prado entre cercas, rodean a un campesino que rastrillea la tierra. La exaltación del trabajo y de la familia no ofrece dudas en el contexto de una institución cuya iconografía ha estado frecuentemente relacionada con este tipo de alegorías del progreso y la productividad.

Compuesto con un fondo en tres bandas horizontales (verdes, ocre y verdes), muestra el estilo peculiar de Sunyer en el que son reconocibles las huellas de su paso por Francia y el conocimiento de la pintura de los maestros posimpresionistas. El artista realizó un boceto previo al óleo que figuró en la exposición de las Galerías Syra, al igual que este lienzo.

EXP.: «Joaquín Sunyer», Galerías Syra (Barcelona, 1952);
«Joaquín Sunyer», Fundación Caja de Pensiones (Madrid, 1983).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

JOSEP DE TOGORES

(Sardanyola, Barcelona, 1893 - Barcelona, 1970)

Figura femenina reclinada

1925

Óleo sobre lienzo,
60 x 81 cm

Cat. P_88

Fdo.: «Diciembre»
[Bastidor, anverso]Etiquetas de la Galerie Simon,
de la Sala Parés y de la Galería Biosca

Adquirida en 1975

CON EL paso del tiempo, la pintura de Togores se ha recuperado y va engrandeciendo un magisterio, reconocido ya por Eugenio d'Ors desde el Salón de 1924, donde escribía: «La razón de ser de estos cuerpos es precisamente, el pesar. Su seriedad viene de su peso», en referencia a esa corporeidad que toman sus figuras en el contexto del llamado «retorno al orden» de los años veinte y treinta. Se trata de una de aquellas figuras femeninas que, solas o agrupadas, fueron un tema repetidamente abordado por el pintor, creando unos prototipos en los que va unida la gravedad con una síntesis formal apoyada por una gran elementalidad de medios y ausencia de retórica. Los colores escasos se valoran con un modelado justo para lograr eficaces efectos volumétricos. El fondo es como una prolongación del mismo cuerpo, el apoyo de la figura tumbada no es más que un borrón de color siena con toques grises;

sin embargo, la figura emerge corpóreamente de manera rotunda, con gran presencia y evidente monumentalidad. La referencia a insoslayables procedimientos cubistas no restan originalidad a esta bella composición del maestro de Cerdanyola.

EXP.: «José de Togores», Galerie Simon (París, 1922); «José de Togores», Sala Parés (Barcelona, 1926); «José de Togores», Galería Biosca (Madrid, 1928); «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Togores, clasicismo y renovación. Obra de 1914 a 1931», Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona, 1997-1998) y Museo Reina Sofía (Madrid, 1997-1998).

BIBL.: Eugenio d'Ors, *Mis salones*. Madrid: Aguilar, 1967; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Togores, clasicismo y renovación. Obra de 1914 a 1931*. Madrid y Barcelona: MNAC y MNCARS, 1997.

J. G. y M. J. A.



QUINTÍN TORRE

(Bilbao, 1877-1966)



EL ESCULTOR Quintín Torre pertenece a la llamada «generación novecentista», cuyo estilo oscila entre el realismo y el idealismo. Formado inicialmente en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad, y en el taller de Serafín Basterra, obtuvo varias subvenciones que le permitieron viajar y completar su educación en Barcelona, París e Italia. Aunque en su juventud y primera madurez está próximo a planteamientos más novedosos, cercanos a la temática social, su obra evoluciona hacia un espíritu más clásico, vinculado al Renacimiento italiano y a la escultura policromada castellana de temática religiosa. En 1955 entró a formar parte de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Torre es autor de una abundante producción escultórica, que incluye retratos, monumentos conmemorativos, esculturas religiosas y pasos procesionales, además de un gran número de obras de temática costumbrista y social. Su obra destaca por la gran calidad de ejecución y posee un fuerte

carácter realista y una búsqueda de expresividad ligada, en gran parte, a la obra del escultor belga Constantin Meunier (1831-1905) y a la escultura española de los siglos XVI y XVII. Aunque siempre fiel al realismo, es posible encontrar en sus retratos variaciones de intensidad expresiva que van desde un intenso naturalismo hasta una idealización de acento clasicista. En *Alegoría de Vizcaya* es perceptible su voluntad de captar con precisión los rasgos físicos y el carácter del personaje, destacando su pericia como tallista. Este relieve de bronce es una donación de la Cámara de Comercio de Bilbao al Banco de España y en él aparecen homenajes a la maternidad, la pesca y la agricultura, y de manera simbólica a las bellas artes, las ciencias y la industria.

BIBL.: Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Su historia en una centuria. 1829-1929*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1932; Alberto López Echevarrieta, *Quintín Torre. El último imaginero*. Bilbao: Muelle de Uribitarte Ediciones, 2006; Juan San Nicolás, *Guía de artistas vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2008.

B. E.

Alegoría de Vizcaya

c. 1914

Relieve de bronce,
48,5 x 70 cm

Cat. E_59

Inscripciones: «AL BANCO DE ESPAÑA // REPRESENTADO EN BILBAO POR D. JOSE MARÍA CERVERA Y PEROJO. DIRECTOR Y LOS SEÑORES [...] EN HOMENAJE DE GRATITUD QUE TRIBUTA LA CÁMARA DE COMERCIO DE BILBAO Y CLASES MERCANTILES [...] CONCURSO PRESTADO A LOS BANCOS DE BILBAO EN SEPTIEMBRE DE MCMXIV PARA CONTENER EL DESCONCIERTO EN TODA LA VIDA ECONÓMICA // DE LA PROVINCIA SE HABÍA PRODUCIDO CON OCASIÓN DE LA CRISIS GENERAL»

Donación de la Cámara de Comercio de Bilbao en 1981

GENARO DE URRUTIA

(Plentzia, Bizkaia, 1893 - Bilbao, 1965)



GENARO de Urrutia es un pintor cuya influencia de Paul Cézanne durante sus inicios y la pintura del *trecento* y el *quattrocento* tras su paso por Roma no tarda en dejarse sentir en sus pinturas de paisajes. Unas obras en las que el sello italianizante y clásico de este pintor hallan el modo de dialogar con la influencia que recibe del pintor cézanniano Aurelio Arteta y de la geometría y fría paleta de Daniel Vázquez Díaz.

F. M.

Echano

Primera mitad del siglo XX

Óleo sobre lienzo,
110 x 128 cm

Cat. P_417

Fdo.: «G. Urrutia» [Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1952

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

(Oviedo, 1900 - Madrid, 1998)



PAISAJE de un inmenso horizonte solitario que alude acaso a Castilla y en el que renuncia el pintor a cualquier alusión figurativa. Es obra bastante alejada de sus algo fantasmagóricas visiones de los monumentos italianos y más próxima a su obra mural. Los ocre y azules están repartidos con bastante ritmo en fuertes masas de color.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

Nubes sobre Castilla

1960

Óleo sobre lienzo,
65 x 80,8 cm

Cat. P_30

Fdo.: «Vaquero»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1975

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

(Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969)

Paisaje de Fuenterrabía

1927

Óleo sobre lienzo,
73 x 86 cm

Cat. P_270

Fdo.: «Vázquez Díaz»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1979

DE LAS cinco obras debidas a Daniel Vázquez Díaz existentes en la Colección Banco de España esta es, probablemente, la de mayores calidades, además de resultar la más representativa del que fuera uno de los mejores continuadores de las estrategias visuales puestas en marcha por el cubismo. Pintura de extraordinaria riqueza cromática en la que predominan los azules, verdes y grises, está resuelta con un esquema compositivo de planos esquemáticos herederos del aquel cubismo cézanniano que tendía a la monumentalidad y geometrización del paisaje y la arquitectura. El tratamiento uniforme del conjunto de barcas, análogo al superior de las construcciones, revela

el dominio constructivo de sólido entramado alcanzado por el pintor en los paisajes de esta época (1927). Es una pintura enérgica, sabiamente compensada, con un esquematismo denso de color empastado en sutiles matices de una gran variedad.

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993).

BIBL.: Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993.

J. G. y M. J. A. (actualizado por C. M.)



El mar

1955

Acuarela,
15,5 x 7,5 cm

Cat. D_25

Sello de la testamentaria

Inscripciones: «Boceto para
mural B.º de España o Vizcaya...
Barcelona»

Adquirida en 1983

Observaciones: boceto para
la obra Cat. P_338. Al dorso,
membrete impreso del Museo
de Arte Moderno. Lleva,
dibujados a lápiz, una gaviota
y una mano cerrada.

COMO indica la inscripción, se trata de una idea esbozada para el lienzo que se aloja en una hornacina del vestíbulo que da acceso a la sucursal del Banco de España en Barcelona, encargado a Daniel Vázquez Díaz durante la construcción del edificio.

Dibujada a lápiz primero, la composición ha sido después resuelta con ágiles toques de acuarela y planos de colores fríos, entre los que predomina el verde. Unas anotaciones a lápiz dispersas sobre la composición, «azul, plata, grises, amarillos, verdes, blanco, arena, ocres verdosos», sirven como programa compositivo del color a manera de recordatorio.

La espontaneidad de los trazos y lo elemental de las manchas otorgan a este boceto una gran frescura. Se aprecia la maestría del artista al exponer la génesis de un tema utilizando medios escasos. Lo esencial en la composición del gran óleo para el que esta acuarela fue boceto está ya aquí definido, bien sea el volumen central de la barca, los personajes o los dos fragmentos de la playa, el superior de los cuales muestra, como prueba de capacidad sintética, unas barcas en el horizonte, resueltas con dos toques de pincel. Fue adquirido en 1983 en el mercado de arte de Madrid.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.





El mar

1955

Óleo sobre lienzo,
300 x 150,3 cm

Cat. P_338

Fdo.: «Vázquez Díaz»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Encargo al autor en 1952

Observaciones: en el catálogo
*Banco de España. Colección
de pintura*, de 1985, del Banco de
España, figura con el título
Saliendo de la barca.

LA CAPACIDAD de Vázquez Díaz para la pintura mural, de la que son buena muestra los frescos de La Rábida, se evidencia en el tratamiento de este lienzo de grandes dimensiones. Forma pareja con el de Joaquín Sunyer titulado *La tierra* (1952), y ambos fueron encargados por el arquitecto Juan de Zavala con destino al vestíbulo de acceso de la sucursal del Banco de España en Barcelona. Representa a una familia de pescadores en el momento de regresar del mar, transportando el hombre los frutos de la pesca sobre la cabeza y, con la mano izquierda, la red sobre el hombro, mientras sale de la barca. La mujer, sentada dentro de ella, tiene en el regazo un niño mamando. Al fondo se pueden ver tres pescadores transportando una gran red por la orilla, una gaviota volando y dos barcas varadas en la arena de la playa.

La composición arranca del boceto a la acuarela, con apenas algunos cambios, como el de la pierna, que avanza o el giro de la cabeza de la madre, integrado también en la Colección Banco de España. Viene también de aquella idea original el ancla del primer término (ángulo inferior izquierdo) y las barcas del horizonte, pero, curiosamente, la gaviota que aparece sobre la cabeza del pescador no está en la acuarela, sino en el reverso del papel y abocetada con una línea a lápiz que define el vuelo del ave exactamente igual a como se representa en el óleo.

BIBL.: Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971. Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

HERNANDO VIÑES

(París, 1904-1993)

**Rincón de un puerto**

1962

Óleo sobre lienzo,
65 x 54 cm

Cat. P_96

Fdo.: «H. Viñes»
[Ángulo inferior izquierdo, anverso]

Adquirida en 1975

COMO encuadre desde una ventana próxima al mar, aparece, en primer término, un mirador sobre el puerto, árboles y una grúa. Con resolución esquemática, a manera de borrón apenas empastado, el agua y el cielo, separados por un espigón muy sintético, se entonan en ocres, grises azulados y rosa. Como contraste, el edificio lateral izquierdo, los árboles y la grúa son de color terroso, donde destaca el rojo, amarillo y verde de las ventanas. Es una composición característica de Hernando Viñes, pintor de la denominada Escuela de París junto con Francisco Bores,

Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna, Joaquín Peinado y algunos artistas más. De factura descuidadamente suelta, es pintura con hábil manejo de los colores que transmite poéticas sensaciones de sencillez aparente, capaces de reactivar el tema portuario que ensalzaron los impresionistas dos generaciones atrás.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988.

J. G. y M. J. A.

RAFAEL ZABALETA

(Quesada, Jaén, 1907-1960)

ENTRE los géneros pictóricos tradicionales que abordan las obras de Rafael Zabaleta, y de manera paralela a su interés por el paisaje o el retrato de la figura humana, el bodegón es uno de los más recurrentes en su trayectoria.

Bodegón de la ventana (1944) es uno de sus «bodegones de interior» ejecutados en una etapa en la que el lenguaje artístico de Zabaleta se consolidó tras un período de aprendizaje en el que abundan los «eclecticismos». Son también conocidos sus «bodegones en el campo», sus «bodegones nocturnos» o la serie de «chineros» —bodegones geométricos que se asemejan a alacenas que se incrustan en los muros—.

En *Bodegón de la ventana*, Rafael Zabaleta establece un juego de perspectivas entre un espacio interior situado en un primer plano en el que dispone una serie de elementos propios de las naturalezas muertas —un jarrón con flores, un frutero, un plato con una rodaja de sandía y un mantel que cubre la superficie de una mesa—, y un plano en profundidad que se corresponde con la vista exterior de los edificios de una calle. Ambos espacios aparecen delimitados por una pared empapelada con motivos «florales» y por un balcón que se abre al exterior. La imagen está construida a partir de una cuidada superposición de campos de color —los objetos en primer

plano están resueltos por tonos saturados, en oposición a la luminosidad mucho más tenue de los elementos dispuestos en los planos de profundidad—, y de la oposición temática entre naturaleza muerta y arquitectura, así como la división entre interior y exterior.

El poeta Luis Rosales señalaba en un texto titulado «Zabaleta. En el museo de arte definitivo», publicado en el diario *ABC* en el año 1962 que «la técnica de Zabaleta establece distancias imprevistas, y nos enseña, por ejemplo, que una cosa es la madera y otra es la mesa. Su arte separa lo indivisible, y en torno suyo, en torno de la mesa, hay una convergencia popular. Todas las cosas están juntas. Todas las cosas duelen». Un escrito que se adentraba en esa distancia que «divide y relaciona unas cosas con otras; la distancia exterior, que relaciona las cosas con el mundo, y la distancia interior, que relaciona las cosas con el cuadro», originando una visión ordenada de la «realidad» que afecta al espectador y que se convirtió en característica de las obras del autor.

EXP.: «Contemporary Art from Spain», European Central Bank (Fráncfort, Alemania, 2001-2002).

BIBL.: José María Viñuela, *Contemporary Art from Spain*. Fráncfort: European Central Bank, 2001.

B. H.



Bodegón de la ventana

1944

Óleo sobre lienzo,
99 x 80 cm

Cat. P_582

Fdo.: «R. Zabaleta //
QUESADA 44» [Papel ubicado
en ángulo inferior, anverso]

Adquirida en 1996

IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 - Madrid, 1945)

NACIDO en una familia dedicada a las artes aplicadas (su tío Daniel fue uno de los mejores ceramistas de su tiempo), desde la infancia mostró vocación por la pintura, renunciando a los estudios de Ingeniería de Minas hacia los que pretendía llevarlo su padre, Plácido Zuloaga. Se trasladó a Madrid, donde se dedicó a copiar a los maestros del Museo del Prado, y expuso por vez primera en la Nacional de 1887. Más tarde viajó a Roma y a París, donde al parecer recibió lecciones de Henri Gervex y donde trabó amistad con los artistas catalanes del grupo modernista, en especial Ramón Casas y Santiago Rusiñol; también fue amigo de Paul Gauguin, Eugène Carrière y el *nabi* Émile Bernard y expuso en la Galerie Le Barc de Bouteville.

Marchó a Sevilla en 1893, atraído por el ambiente aflamencado de toreros y chulas, e incluso, al parecer, llegó a torear. En 1898 descubrió el encanto austero de Castilla, instalándose en casa de su tío Daniel, en Segovia. El retrato de su tío y sus primas alcanzó el éxito en el Salon de la Nationale de París, ciudad donde se casó, en 1899, con Valentine Dethomas. Tras su viaje de novios, repartió su residencia entre París, Madrid y Segovia. En París causó mala impresión la decisión del jurado de la participación española de rechazar su obra *Víspera de la corrida* (1898); los premios de la Universal irán a Sorolla. Pese a ello, siguió su carrera de pintor internacional, con exposiciones en París, Dresde, Düsseldorf, Nueva York, Viena, Budapest, Múnich o Ámsterdam, entre otras ciudades. Con motivo de la guerra europea volvió a España y se instaló en una casona de Zumaia (acaso similar a la de la aguada de la Colección Banco de España, localizada en Biarritz, de 1900), que va convirtiendo en museo con obras del Greco o Goya, entre otros.

Logró la medalla de pintura de la Bienal de Venecia en 1940. Su estilo, fuerte y personal, combina el ejemplo de los grandes maestros del barroco español, desde el Greco hasta Velázquez, especialmente Ribera, con el enérgico desplante de Goya. Es, a la vez, naturalista y expresionista y su España, brava y negra, corresponde a la descubierta por la Generación del 98, de la que fue pintor. Sus retratos (Azorín, Falla, Belmonte, Domingo Ortega, Balenciaga, etcétera), son de un vigor excepcional, mientras que en el ámbito del paisaje destacó por aportar un nuevo impulso a las visiones de la tierra castellana y septentrional, del que es un ejemplo interesante la abocetada *Vista de Madrid* de la Colección Banco de España, o su estudio de una casa vernácula vasca en la citada aguada *Casona*.

Tradicionalmente, la obra de Zuloaga se ha asociado al mito de la España negra, en oposición a la España blanca, más cosmopolita, de Sorolla. Pero la historiografía reciente está recuperando a un Zuloaga más internacional, así como analizando su contacto y absorción de corrientes más allá de las habitualmente citadas. Muestra de ello es la exposición que en 2017 le dedicó la Fundación Mapfre Recoletos, en la que revisa la etapa del artista en el París de la Belle Époque. Excelente ejemplo de esa mirada cosmopolita son los dos retratos debidos a Zuloaga que integran Colección Banco de España.

BIBL.: Christian Brinton, *Catalogue of Paintings by Ignacio Zuloaga exhibited by the Hispanic Society of America*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1909; Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Donostia/San Sebastián: Editora Internacional, 1950; Jesús María de Arozamena, *Ignacio Zuloaga. El pintor. El hombre (66 ilustraciones)*. Donostia/San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, 1970; Enrique Lafuente Ferrari, *1898-1985*. Barcelona: Planeta, 1990; Leyre Bozal Chamorro y Pablo Jiménez Burillo, *Zuloaga en el París de la Belle Époque*. Madrid: Fundación Mapfre, 2017.

J. G., M. J. A. y C. M.



Biarritz o Casona

1900

Lápiz y aguada sobre papel,
17 x 20 cm

Cat. D_54

Fdo.: «Biarritz // I. Zuloaga»
[Ángulo inferior derecho]

Sello tampón con la inscripción
«5. MAR.1900» [Reverso]

Sello tampón en guarda con la inscripción
«COLECCIÓN DEL MARQUÉS DEL VALLE»

Observaciones: obra perteneciente al
álbum del marqués del Valle, cuaderno
con 18 dibujos (no es obra independiente)
y funciona a modo de portada.



Vista de Madrid

Principios del siglo XX

Óleo sobre lienzo,
47 x 85,5 cm

Cat. P_289

Fdo.: «I. Zuloaga»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1982

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Palabras pintadas. 70 miradas sobre Madrid», Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid (Madrid, 2004).

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; VV. AA., *Palabras pintadas. 70 miradas sobre Madrid*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2004.

El violonchelista
Juan de Azurmendi

1909

Óleo sobre lienzo,
192 x 171,5 cm

Cat. P_76

Fdo.: «A Juan su primo I. Zuloaga»
[Ángulo inferior derecho, anverso]

Adquirida en 1975

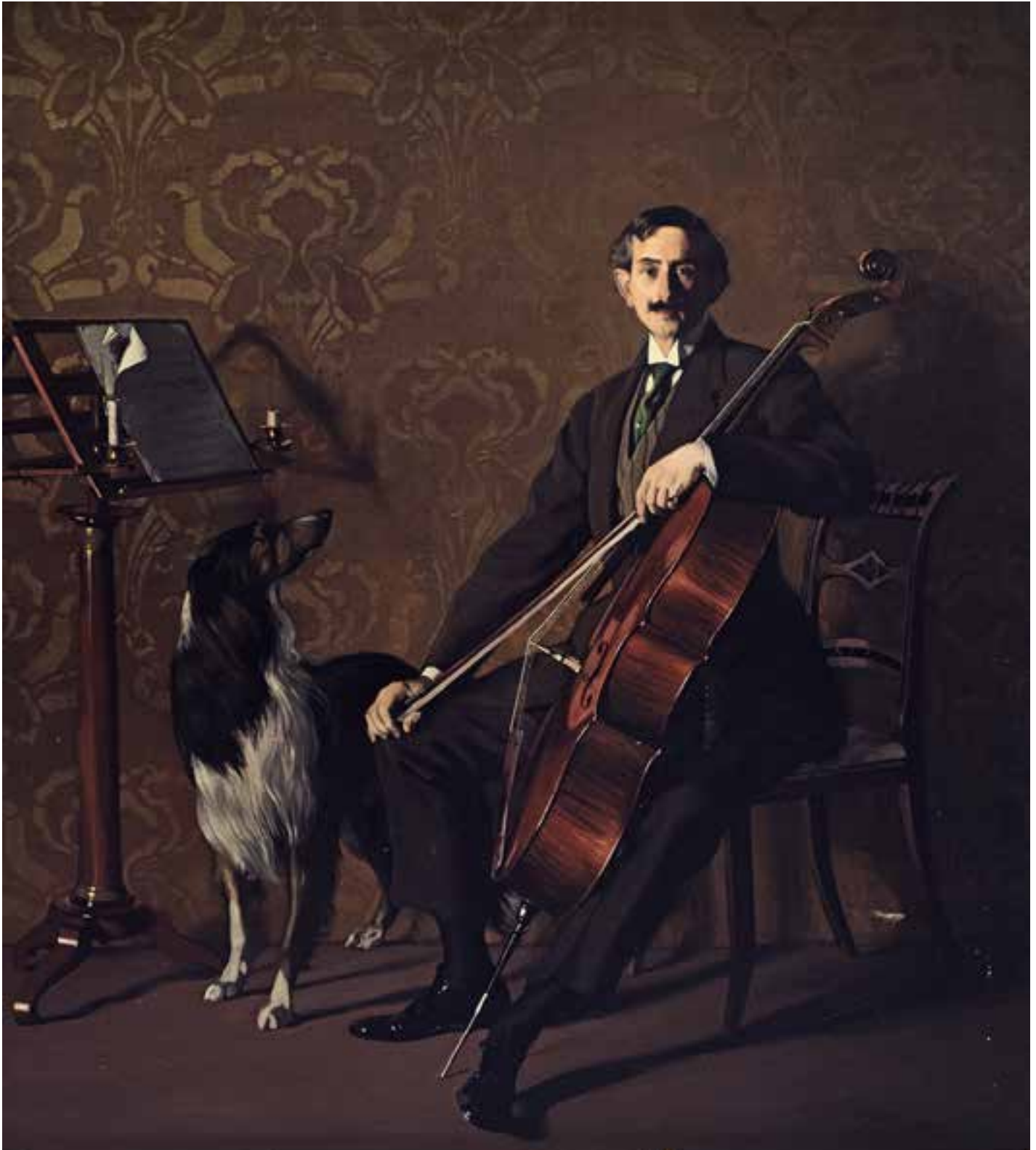
ESTE SOBERBIO retrato, uno de los mejores de Ignacio Zuloaga, es uno de los iconos de la Colección Banco de España, no tanto por su monumentalidad como por su calidad artística y su capacidad para resumir el espíritu de una época con lo mejor del Zuloaga más penetrante. Probablemente fuera ejecutado cuando el primo del artista, el violonchelista Juan de Azurmendi, regresó de México en 1909 para ofrecer una serie de recitales en Europa, acaso en París, donde el pintor residió largas temporadas en contacto directo con la escena más renovadora del arte. El artista vasco supo combinar el aire mundano de los retratistas de la elite internacional (desde Sargent hasta Boldini, desde László hasta Sorolla) con un expresionismo muy personal, que solía aportar un aire dramático, dentro de lo que en su tiempo se considera más netamente español. Hoy, en cambio, se valora en Zuloaga una mirada afinada, más allá de ese consabido dramatismo;

y de ese «otro» Zuloaga, cosmopolita e incluso refinado, esta obra es una de las mejores representaciones. El retrato se encontraba a comienzos de siglo en una colección privada de París y en 1975 fue adquirida por el Banco de España, que durante algún tiempo la mantuvo instalada en la sucursal de Bilbao hasta su traslado a la sede central de Madrid.

EXP.: «Obras maestras de la Colección Banco de España», Museo de Bellas Artes de Santander (1993); «Plástica y texto en torno al 98», Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1998); «Empresas con arte. Una mirada a la pintura española contemporánea», Palacio de la Bolsa (Madrid, 2008).

BIBL.: Giulio de Frenzi, *Ignacio Zuloaga*. Roma: Gaetano Garzoni Provenzano, 1912; Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Donostia/San Sebastián: Editora Internacional, 1950; Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Banco de España. Colección de pintura*. Madrid: Banco de España, 1985; Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego y María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988; Francisco Calvo Serraller, *Obras maestras de la Colección Banco de España*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; Fernando Huici, *Plástica y texto en torno al 98*. Madrid: Consejería de Turismo, Cultural y Deportes, 1998.

J. G., M. J. A. y C. M.



CRISTOFANO ALLORI

(Florencia, Italia, 1577-1621)

Hijo del famoso Alessandro Allori, fue figura capital del manierismo toscano y discípulo e imitador de Broncino. A diferencia de su padre, e incluso en abierta pugna con él, se adhirió desde muy pronto al grupo de artistas que se inspiran en la técnica y carácter de la pintura veneciana y rompen con la técnica fría y esmaltada de la tradición florentina. Trabajó algún tiempo en el taller de Gregorio Pagani y llevó adelante interesantes experiencias de la materia pictórica libre y abocetada, tal como había intentado el Cigoli. Su prestigio fue grande y alguna de sus obras más conocidas, especialmente la famosísima *Judith*, cuenta entre las obras más reproducidas y estimadas de todo el *seicento* italiano.

BIBL.: Mina Gregori, «Arte Fiorentino tra maniera e barroco», *Paragone* (Florencia), n.º 169 (1964); Carlo del Bravo, «Su Cristofano Allori», *Paragone* (Florencia), n.º 205 (1967).

A. P. S.

LUIS ÁLVAREZ CATALÁ

(Monasterio de Hermo, Asturias, 1841 - Madrid, 1901)

Retratista y pintor de cuadros de historia. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y obtuvo una pensión para Roma, donde viajó con Eduardo Rosales y Vicente Palmaroli en 1857. Allí pintó *El sueño de Calpurnia*, premiado en la Exposición de Florencia y en la Nacional de Bellas Artes de 1862, así como con una prórroga de la pensión durante otros tres años. Primera Medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1890 por su *Silla de Felipe II* del Museo de Berlín y cuatro primeras medallas en las exposiciones universales de Barcelona (1889), Berlín (1891), Múnich (1892) y Mónaco (1893). Subdirector del Museo del Prado con Federico de Madrazo, llegó a ser director del mismo sustituyendo a Francisco Pradilla, miembro de la Academia de Berlín y Roma.

BIBL.: Juan Antonio Gaya Nuño, «Arte del siglo XIX», en *Ars Hispaniae*, vol. XIX. Madrid: Plus Ultra, 1966; Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ed. facsímil 1882, Gaudi, 1975; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G. y M. J. A.

FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

(Ferrol, A Coruña, 1875 - Madrid, 1960)

Incluso cuando logró en 1900 la Beca de la Academia de España en Roma por el cuadro *La familia del anarquista el día de la ejecución* (tema impuesto para el concurso por la Academia de San Fernando en el que triunfaron asimismo Manuel Benedito y Eduardo Chicharro), Fernando Álvarez de Sotomayor sentía veleidades modernistas (*Orfeo atacado por las bacantes*). Más tarde se dedicó al retrato mundano, en el que consiguió grandes éxitos (incluso en la familia real) y al tema campesino gallego con un estilo luminista que puede compararse con los de Abram Arjipov y Anders Zorn. Sus retratos siguen el esquema tradicional del estilo inglés, creado por Anton van Dyck en el siglo XVII y en la línea de los de Sir Thomas Lawrence, sin su genio ni su esplendorosa calidad pero correctos, como su dibujo. Fue profesor y director de la Academia de San

Fernando y dirigió el Museo del Prado en dos etapas: entre 1922 y 1931 y entre 1939 y 1960.

BIBL.: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fernando Sotomayor*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1961; Marqués de Lozoya, *La persona y la obra de Fernando Álvarez de Sotomayor*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1975; VV. AA. *Fernando Álvarez de Sotomayor (1877-1960)*. A Coruña: Museo de Bellas Artes de A Coruña y Centro Cultural CaixaVigo, 1998.

J. G. y M. J. A.

JOSÉ AMAT

(Barcelona, 1901-1991)

Realizó sus primeros estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y en París, donde fue discípulo de Joaquín Mir, hecho que marcará su personalidad artística. Expuso por primera vez en 1928 en la Sala Dalmau de Barcelona. Paisajista de temas urbanos y especialmente de marinas, ha pintado su ciudad natal y Sant Feliu de Guixol, donde se le rindió homenaje en 1970. Fue Premio Extraordinario en la exposición «Barcelona vista por sus artistas» (1931), Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941 y Premio de la Diputación de Barcelona (1957). Residió durante algún tiempo en París y Roma. A partir de 1940, realizó numerosas exposiciones en la barcelonesa Sala Parés, en Madrid y en Bilbao. Fue profesor de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge. Sus dibujos, que firma con el seudónimo *Pin*, alcanzaron el Premio Ynglada-Guillot en 1963. En 1988 la Generalitat de Catalunya le concedió la Cruz de Sant Jordi.

BIBL.: VV. AA., «José Amat, pintor», en *Monografías de Artistas Españoles Contemporáneos*. Barcelona: Edimar, 1966; Rafael Santos Torroella, «Amat», en *Maestros Actuales de la Pintura y Escultura Catalanas*, n.º 16. Barcelona: La Gran Enciclopedia Vasca, 1974.

J. G. y M. J. A.

JUAN DE ARELLANO

(Santorcaz, Madrid, 1614 - Madrid, 1676)

Figura más conocida entre los pintores de flores del Siglo de Oro español y discípulo de Juan de Solís. Tras cosechar poco éxito con los cuadros de composición, se especializó en la pintura de flores, en la que alcanzó pronto gran prestigio. En este género sus primeras obras derivan de modelos flamencos (*Vasos con flores y paisajes*, 1652, Museo del Prado, Madrid). Más tarde se inspira en modelos italianos, sobre todo de Mario Nuzzi o de Margarita Caffi, a quienes iguala a menudo en calidad. Llegó a adquirir una evidente personalidad que influyó y determinó la labor de algunos discípulos notables como José de Arellano, su propio hijo (activo entre 1670 y 1705) y Bartolomé Pérez, su yerno. En 1983 el Museo del Prado lo incluyó en la exposición «Bodegones y flores de 1600 a Goya», en la Biblioteca Nacional de Madrid, que procuró gran éxito a su pintura. En 1998 se realizó la primera antológica del artista en la Sala de las Alhajas de Madrid.

BIBL.: Julio Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-1940; Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Madrid: Ínsula, 1970; VV. AA., *Juan de Arellano: 1614-1876*. Madrid: Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid, 1998.

A. P. S.

MANUEL BAYEU Y SUBÍAS

(Zaragoza, 1740-1809)

Conocido como «el cartujo Bayeu», Manuel Bayeu y Subías nació en Zaragoza en 1740 y falleció probablemente en 1809 en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, en el municipio oscense de Sariñena. Fue el mediano de la saga de pintores Bayeu (los hermanos Francisco, Ramón y Manuel), cuya hermana, Josefa, contrajo matrimonio con Francisco de Goya en 1773. Manuel Bayeu siguió de cerca los pasos de su hermano Francisco, seis años mayor que él, y se formó en gran medida como su ayudante en encargos de relevancia como la decoración mural de la Basílica del Pilar de Zaragoza.

El 3 de diciembre de 1760 ingresó como probante en el citado cenobio de Sariñena, situado en la entonces remota comarca de los Monegros, donde haría su definitiva profesión como hermano de la orden el 29 de junio de 1772. Aquel sería el lugar donde residiría gran parte de su vida, como muestra la rica correspondencia conservada entre fray Manuel Bayeu y Martín Zapater, escrita en su práctica totalidad desde el monasterio y publicada íntegra en 1996. Su vida monacal no le impidió mantener contactos con el mundo exterior y entablar amistad con relevantes personajes del período. Más allá del trabajo junto a Francisco Bayeu, la mayor parte de su obra en solitario se desarrolla en el marco oscense, con murales en el monasterio de Sijena y otros enclaves aragoneses, como el de su comunidad en Sariñena. Fuera de ese ámbito geográfico, es destacable el encargo del conocido mural para la iglesia de la Cartuja de Valldemossa, en Mallorca, donde pudo trazar amistad con Gaspar Melchor de Jovellanos, quien, entre muchos otros aspectos, ponderaba de él «su inteligencia y el manejo que tiene para el fresco».

BIBL.: Julio P. Arribas Salaberri, *Las pinturas del Real Monasterio de Sijena y el cartujo Bayeu*. Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 1972; José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*. Zaragoza: Instituto Camón Aznar y Caja de Ahorros de Zaragoza, 1979; José Ignacio Calvo Ruata, *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martín Zapater*. Madrid: Instituto Fernando el Católico y Museo del Prado, 1996; José Ignacio Calvo Ruata, *Vida y obra del pintor fray Manuel Bayeu* (tesis doctoral). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016.

C. M.

FRANCISCO BELDA Y PÉREZ DE NUEROS

(El Conil, Sevilla, 1881 - Madrid, 1931)

Vinculado al Banco de España desde joven, donde fue subgobernador desde 1912 hasta 1930 y anteriormente asesor jurídico y secretario general, el III marqués de Cabra practicó la pintura y la escultura por afición, así como la investigación histórico-artística.

Amigo de artistas y de historiadores del arte, fue miembro de la Sociedad Española de Excursiones, en cuyo boletín de 1888-1889 se recoge, por Vicente Lampérez y Romea, una breve memoria histórica publicada por él sobre la capilla del Obispo.

BIBL.: Félix Luis Baldasano y Llanos, *El edificio del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1959; Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Su historia en la centuria 1829-1929*. Madrid: Banco de España, 1932.

J. G. y M. J. A.

MANUEL BENEDITO I VIVES

(València, 1875 - Madrid, 1963)

Discípulo de Joaquín Sorolla y de la Escuela de Bellas Artes, ya en 1897 obtuvo Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y dos años más tarde una pensión para la Academia Española de Bellas Artes de Roma junto con Eduardo Chicharro y Fernando Álvarez de Sotomayor. Entre 1904 y 1906 alcanzó importantes recompensas: Primera Medalla en la Exposición de Bellas Artes de 1904, Segunda en la Universal de Múnich y nuevamente otra Primera Medalla en la siguiente convocatoria de la Exposición Nacional. En 1907 ganó la Tercera Medalla en el Salón de París, Segunda Medalla en la Exposición Internacional de Barcelona y la Medalla de Oro en la Hispanofrancesa de Zaragoza de 1908. Durante estos años viajó por Francia y por Holanda, donde perfeccionó su técnica. Realizó importantes retratos, bodegones como *Capra Hispánica* y escenas de ambiente rural, no solo español, sino también holandés y bretón. En vida cosechó numerosos premios y honores. Académico de la de San Fernando (1924), sustituyó a su maestro Sorolla como profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de Madrid; dirigió la Real Fábrica de Tapices y realizó un gran número de exposiciones. En 1949 València le concedió la Medalla de Oro de la ciudad. A los doce años de su fallecimiento se inauguró en Madrid su museo con las obras que había legado para tal fin.

BIBL.: Manuel Benedito, *El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1924; Enrique Lafuente Ferrari, *Manuel Benedito. Catálogo de la exposición en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1958; Manuel Muñoz Ibáñez, *La pintura contemporánea del País Valenciano*. València: Prometeo, 1977; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

B. C.

JUAN ANTONIO BENLLIURE GIL

(València, 1860 - Madrid, 1930)

Hermano de los pintores Blas y José y del escultor Mariano, estudió, como sus hermanos, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de València y viajó a Roma, donde completó su formación. Participó en las exposiciones nacionales, en las que obtuvo segundas medallas en 1884 y 1892 por sus lienzos *Por la patria* y *Una pecadora*. Consiguió certificado de Segunda Medalla en 1887, junto con Joaquín Sorolla, y condecoraciones en 1895, 1901 y 1920. Logró medallas de oro y plata en las exposiciones regionales de València de 1883 y 1909, Medalla de Plata en la Internacional de Roma de 1911. Fue profesor en la Escuela de San Fernando y conservador de los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ed. facsímil de 1882, Gaudí, 1975; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); Vicente Vidal Corella, *Los Benlliure y su época*. València: Ed. Prometeo, 1977 (València: Federico Domènech, 2000).

J. G. y M. J. A.

AURELIANO DE BERUETE Y MORET

(Madrid, 1845-1912)

De familia aristocrática, estudió Derecho en Madrid y se doctoró en 1867. Después de un breve paso por la política como diputado, en 1874 asistió a clases de Pintura paisajística en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con el pintor Carlos de Haes, que lo influyó de forma decisiva a la hora de enfrentarse al paisaje del natural. En 1878 se trasladó a París, donde se interesó por la pintura de la Escuela de Barbizon y por el impresionismo. Viajero infatigable, recorrió Europa y América, visitando museos y exposiciones. Pero será el paisaje castellano, y, sobre todo, las vistas de Toledo, los alrededores de Madrid y la sierra de Guadarrama los que destaquen en su producción, con una influencia directa de Diego Velázquez en la captación de ese mismo paisaje. Precisamente sobre este artista realizó un detallado estudio publicado en París en 1898. Su forma de plasmar el paisaje se ha contemplado desde el punto de vista del regeneracionismo y como una traducción plástica de los valores impulsados por la Institución Libre de Enseñanza creada en 1877, de la que él fue miembro fundador. En sus obras se percibe el interés por captar las cualidades atmosféricas y los efectos lumínicos, que transforma desde una técnica de pincelada preciosista y minuciosa hasta una más suelta y fluida en sus obras de comienzos del siglo XX, posiblemente por la influencia de su amigo el pintor valenciano Joaquín Sorolla. Fue precisamente en su casa-estudio de Madrid donde se celebró la exposición póstuma dedicada al pintor en 1912.

Participó en las exposiciones nacionales de Bellas Artes y obtuvo dos terceras medallas en 1878 y 1884, dos segundas medallas en 1901 y 1904 y Tercera Medalla en la Exposición Internacional de Chicago de 1893. Su obra fue expuesta internacionalmente en ciudades como París, Roma o Bruselas. Fue nombrado caballero y oficial de la Legión de Honor francesa y caballero de la Gran Cruz de la orden de Isabel la Católica. Recientemente su obra se ha mostrado en una exposición colectiva en la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid (2016).

BIBL.: Enrique Lafuente Ferrari *et al.*, *Aureliano de Beruete: 1845-1912*. Madrid: Obra Social de la Caja de Pensiones, 1983; Francisco Calvo Serraller, «Aureliano Beruete y la cultura artística de la Restauración», en *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Madrid: Alianza Editorial, 1990, págs. 56-67.

R. D.

PEDRO BERRUGUETE

(Paredes de Nava, Palencia, c. 1450-1455 - Ávila, 1504)

Formado en el estilo flamenco de hacia 1470, posiblemente con Fernando Gallego, antes de terminar esa década se encontraba ya en Italia, donde permaneció varios años. Aunque no abandonó el goticismo flamenco aprendido en su juventud, lo enriqueció con tales novedades renacentistas que lo convirtieron en el introductor del nuevo estilo en España.

En 1477 participó, con Justo de Gante, en la decoración del *studiolo* y librería de Federico de Montefeltro en el palacio ducal de Urbino (escenario de las conversaciones de *El cortesano* de Baldassare Castiglione), con una serie de retratos ideales de hombres famosos (sabios de la Antigüedad y de la Edad Media) y algunas de las pequeñas tablas de las artes liberales, actualmente dispersas por diversos museos.

De regreso a España, trabajó en los retablos de Santa María del Campo, en Burgos, Paredes de Nava, en Palencia, convento de Santo Tomás y retablo mayor de la catedral, ambos en Ávila. De los retablos menores de Santo Tomás, dedicados a Santo Domingo y San Pedro Mártir, proceden casi todas las tablas que se exhiben en el Museo del Prado. Murió en Ávila, dejando sin concluir el retablo de la catedral.

BIBL.: Rafael Lainez Alcalá, *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*. Madrid: Espasa Calpe, 1943 (segunda edición); Diego Angulo Íñiguez, *Pedro Berruguete en Paredes de Nava*. Barcelona: Editorial Juventud, 1946; María Pilar Silva Maroto, *Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2003.

A. P. S.

MIQUEL BLAY I FÀBREGAS

(Olot, Girona, 1866 - Madrid, 1936)

Considerado uno de los escultores más destacados del contexto artístico español de finales del siglo XIX y primer tercio del XX, Miquel Blay i Fàbregas se formó Olot, labrando imágenes religiosas en el taller El Arte Cristiano de José Berga i Boix junto al pintor Joaquim Vayreda. A finales de 1888 viajó a París becado por la Diputación Provincial de Girona. Allí frecuentó la Académie Julian, la Escuela de Bellas Artes y el taller del escultor francés Henri-Michel-Antoine Chapu. A los tres años de estar en París, viajó a Roma durante unos meses y regresó a Olot en 1894. De nuevo en París, ganó la Medalla de Honor en la Exposición Universal de 1900; al año siguiente fue nombrado caballero de la Legión de Honor francesa. En 1906 volvió a España y se estableció en Madrid. En 1909 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, a partir del año siguiente, fue profesor de la Escuela Especial de Bellas Artes de Madrid. De 1925 a 1936 fue director de la Academia de España en Roma. Consiguió la Medalla de la Exposición Nacional en 1892 y en 1897, y la Medalla de Honor en 1908. Sus esculturas muestran la idealización propia de los escultores catalanes en torno al modernismo y la combinación de la línea clásica con una técnica de corte impresionista. Destaca su elegancia, sobriedad y naturalidad con una obra de gran perfección técnica y belleza.

Entre sus exposiciones cabe mencionar el homenaje que le dedica el Museo de Arte Moderno (Madrid, 1925); la celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 1942); la antológica titulada «Miquel Blay. La escultura del sentimiento», en el Museo Comarcal de la Garrotxa (Olot, Girona, 2000); y «Solidez y belleza. Miguel Blay en el Museo del Prado», en el Museo del Prado (Madrid, 2016), coincidiendo con el 150 aniversario de su nacimiento.

BIBL.: Pilar Ferrés Lahoz, *Miquel Blay i Fàbregas. La escultura del sentimiento*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2001; Pilar Ferrés Lahoz, *Miquel Blay i Fàbregas: 1866-1936: los años en París*. Tarrasa: Centro Cultural Fundació "la Caixa", 2005; Mercè Doñate, *Miquel Blay, el camí a l'èxit*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2016-2017; Leticia Azcue Brea, *Solidez y belleza. Miguel Blay en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 2016.

B. E.

FRANCISCO BORES

(Madrid, 1898 - París, 1972)

Educado en el seno de una familia de políticos y funcionarios, Francisco Bores nació en el año del llamado «desastre del 98» mientras su padre ejercía como último gobernador español de Filipinas, último de los territorios de ultramar junto con Cuba y Puerto Rico. En Madrid asistió a clases en el estudio de Cecilio Pla durante tres años, donde fue discípulo de Pancho Cossío. Sus inquietudes artísticas lo llevaron a vincularse al grupo ultraísta, que tanto contribuyó a la difusión de las vanguardias europeas en nuestro país, y colaboró en las revistas *Alfar*, *Índice* y, sobre todo, en la *Revista de Occidente*, para la que ilustró en 1925 *El Decamerón negro* de Leo Frobenius. Este mismo año participó en la Exposición de la Asociación de Artistas Ibéricos, donde presentó dieciséis obras que fueron muy alabadas por la crítica. Animado por Pancho Cossío, decidió trasladarse a París; allí conoció a Pablo Picasso y a Juan Gris y, aunque estos influyeron en su obra, Bores se interesó más por las aportaciones del surrealismo y del fauvismo, de tal modo que su estilo es el resultado de una combinación sintética de diversas vanguardias. En la capital francesa se relacionó con los literatos y críticos Max Jacob, André Breton, Jean Cocteau, Louis Aragon, Christian Zervos o Tériade, quien sería su defensor más firme; así como con los artistas Pablo Gargallo, André Derain, Alberto Giacometti y Henri Matisse; a este último le unió una prolongada y estrecha amistad. Una vez afincado definitivamente en Francia, realizó la primera exposición individual en la Galerie Percier de París en 1927; dos años más tarde participó en el Salon des Surindépendants, del que fue asiduo expositor hasta 1937. A partir de entonces, se instaló en la villa Saint-Jacques, que abandonó para realizar viajes esporádicos a España. En 1964 ejecutó las vidrieras para el Seminario de Montbrison y las ilustraciones para *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca. En 1966 fue nombrado Officier de l'ordre des Arts por el entonces ministro francés de Cultura André Malraux. En los últimos años de su vida tuvo ocasión de exponer en España, tras una larga ausencia, en dos ocasiones, ambas en la Galería Theo de Madrid, en 1969 y 1971. En 1999 el Museo Reina Sofía le dedicó la exposición antológica «Bores esencial. 1926-1971».

BIBL.: Jean Grenier, *Borès*. París: Verve, 1961; Julián Gállego et al., *Francisco Bores, 1898-1972. Exposición antológica*. Madrid: Comisaría Nacional de Museos, 1976; Julián Gállego, «Bores, español de París», *Revista de Occidente* (Madrid), n.º 15 (1977); Jacques Lassaing y Jean Grenier, *Bores, Rétrospective 1923-1972. Peintures, Gouaches, Dessins*. París: Artcurial, 1982; A. González Treviño et al., *Francisco Bores. Natures mortes*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1986; Hélène Dechanet, *Francisco Bores. Pintura. 1917-1944*. Madrid: MNCARS y Telefónica, 2003.

J. G. y M. J. A.

VICENTE BORRÁS ABELLÁ

(L'Olleria, València/Valencia, 1867 - Barcelona, 1945)

Se formó con su padre, el pintor Borrás Mompó, y en la Academia de San Carlos. Se trasladó a Barcelona, donde su padre ejercía como profesor de Dibujo de figura en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge. Presentó obras en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo Tercera Medalla en 1890, con *El coro*, y en 1892; y Segunda Medalla en 1897 por *Absuelto*. Participó en exposiciones internacionales, alcanzando Segunda Medalla en la Universal de París de 1900 y en la de Barcelona de 1904. Practicó la restauración, como su padre.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición). VV. AA., *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid y València: Museo del Prado y Autoridad Portuaria, 1997, pág. 76.

J. G. y M. J. A.

PERE BORRELL DEL CASO

(Puigcerdá, Girona, 1835 - Barcelona, 1910)

Destacado pintor activo en Barcelona, miembro de la misma generación a la que pertenecieron otros artistas catalanes como Tomás Moragas, Mariano Fortuny, Antoni Caba y Modest Urgell. Tras unos comienzos autodidactas, siguió estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja de Barcelona bajo la dirección de Claudio Lorenzale, Luis Rigalt y Pablo Milá y Fontanals. En 1868 abrió una academia particular de dibujo en Barcelona, que llegó a ser muy popular en la ciudad, a la que dedicaría una buena parte de sus esfuerzos y a través de la cual ejerció una influencia notable en las sucesivas generaciones de artistas. Esa actividad pedagógica hizo que el catálogo de su obra sea algo más escaso que el de muchos de sus contemporáneos, pues a través de sus anotaciones se sabe que hizo algo más de trescientas pinturas en veintisiete años.

Los dos principales puntos de referencia de su carrera fueron su ciudad natal y Barcelona. En Puigcerdá pasaba temporadas anualmente, y sus paisajes y sus gentes nutrieron una parte importante de su obra. Barcelona fue su lugar de residencia permanente, y la mayoría de su producción estuvo condicionada por los gustos y las expectativas del público local, del que se convirtió en asiduo retratista. Además, participó en muchas de las exposiciones colectivas que tuvieron lugar en la ciudad desde 1866, como las que organizaban la Escuela de la Lonja, la Sociedad para el Fomento de las Exposiciones de Bellas Artes o la Sala Parés. Fuera de Cataluña, participó en la Exposición Universal de París en 1878 y en alguna de las exposiciones nacionales de Bellas Artes.

Borrell fue un pintor adscrito a la corriente del realismo que dominó en Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque fue un solicitado retratista, su catálogo incluye una amplia variedad de géneros. Fue autor, así, de pinturas destinadas a edificios religiosos (como la iglesia de San Esteban Castellar del Vallés), paisajes urbanos y naturales, especialmente de la Cerdaña, escenas costumbristas, estudios de academia, bodegones, etcétera. Pero el tipo de obras que mejor lo caracterizan y que le otorgan un lugar más preciso dentro de la pintura de su tiempo son los trampantojos, representaciones en los que se extrema el efecto ilusionista y se trata de confundir lo pintado con lo real. El inicio de su dedicación al género data de 1874, a raíz de la popularidad que alcanzó *Huyendo de la crítica*, que participó en la Exposición de Bellas Artes. Desde entonces, no solo repitió este mismo motivo, sino que jugó con frecuencia con las posibilidades ilusionistas de colocar a un personaje en una ventana (como en *La campesina con racimo de uvas*), o, muy frecuentemente, asomándose e incluso saliendo de un marco fingido. Con frecuencia esos personajes eran inventados, pero en varias ocasiones utilizó ese recurso para la representación de retratos, como el de *Mercé Sivatte* o el de su mujer, Teresa Pla (colección particular), que aparece con las manos juntas traspasando las fronteras del marco. A partir de 1901, una enfermedad vascular le impidió seguir pintando.

J. P.

EMILIO BOSCH I ROGER

(Barcelona, 1894-1980)

Pintor catalán autodidacta, se inició como escenógrafo presentando obras en la VI Exposición Internacional de Arte celebrada a Barcelona en 1911. Representante de la pintura de género paisajístico catalana de la denominada Generación de 1917, agrupados en varios colectivos como la Agrupación de Artistas Catalanes, de la que Bosch Roger fue miembro fundador en 1919, o el Salon de Els Evolucionistes, creado en 1917, del cual también fue socio. Estos artistas exponían en torno a las Galeries Dalmau, donde Bosch Roger realizó su primera exposición individual en 1926. Su pintura, que desarrolla el tema del paisaje urbano, principalmente barcelonés, aunque también paisajes rurales y bodegones, se decanta por una pincelada suelta y agitada con un color expresionista de tendencia *fauve*, que evoluciona a mediados del siglo XX a una mayor esquematización de las formas.

En 1931 obtuvo el Premio Cambó en el concurso «Barcelona vista por sus artistas» del Círculo Artístico. Destaca también su trabajo en el campo del dibujo y fue galardonado en 1968 con el Premio de Dibujo Ciudad de Barcelona. Participó asimismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1942, 1944, 1957 (con la Medalla de Oro) y 1960 (Medalla de Tercera clase). Expuso con frecuencia en galerías de Barcelona, como la Sala Parés, las Galerías Layetanas o La Pinacoteca. En 1959 se le dedicó su primera exposición retrospectiva en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes en Madrid.

BIBL.: Juan Cortés, *Bosch Roger*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1959; Jordi A. Carbonell, *Centenari Bosch Roger*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994.

R. D.

PIERRE BOUCHER

(París, 1908 - Faremoutiers, Francia, 2000)

Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas a la Industria de París (1922), en la que se despertó en él una notable fascinación por la composición gráfica, para la que utiliza distintas técnicas como el dibujo, el grabado, el diseño de tipografías y la fotografía; se autodefinía, de hecho, como «fotografista». Su producción fotográfica está relacionada con la publicidad, el diseño editorial, la ilustración y con algunas corrientes del arte del siglo XX como la Nueva Objetividad fotográfica, la Nueva Visión y la fotografía surrealista. La arquitectura de Le Corbusier, el movimiento de la Bauhaus, el cine experimental de Fritz Lang y la pintura son otros de sus intereses, teniendo igualmente influencia en sus proyectos.

En su etapa como fotógrafo del Ejército del Aire aprendió distintas técnicas de laboratorio y fotomontaje. En 1931 se fundó el Studio Zuber, un espacio de encuentro y trabajo para un colectivo de fotógrafos con una formación muy dispar del que Boucher era miembro junto con René Zuber y Emeric Feher, entre otros. El Studio Zuber se considera el germen de la futura agencia Alliance-Photo, fundada en 1934 por Zuber, Boucher y Maria Eisner. A través de Alliance-Photo, Boucher realizó proyectos de una gran diversidad temática: viajes, deporte, arquitectura, desnudos, etcétera. En el año 1952 creó la agencia publicitaria Multiphoto, de la que fue director de arte durante varios años. Su legado artístico lo define como un innovador y explorador de técnicas que puso al servicio de la fotografía. Todo ello le ha consagrado como uno de los mejores montadores de imágenes fotográficas del siglo XX. Sus fotografías

han servido para ilustrar libros como *Truquage en photographie* (Marcel Natkin, 1938) o *Le Nu en photographie* (Marcel Natkin, 1945), en el que su obra se presenta junto a la de otros artistas como Man Ray para analizar las distintas estéticas de la fotografía de desnudo.

La obra de Boucher ha sido expuesta en prestigiosos espacios como el Museum of Modern Art (Nueva York, 1937); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1999); el Centre Pompidou y el Musée National d'Art Moderne (París, 2008 y 2013); y el Tokyo Metropolitan Museum of Photography (Tokio, 2012).

BIBL.: Pierre Boucher, *Boucher photographe*. París: Contrejour, 1988; Christian Bouqueret, *Pierre Boucher: photomonteur*. París: Marval, 2003.

I. T.

ALONSO CANO

(Granada 1601-1667)

[VER PÁGINA 320](#)**RAMÓN CASAS I CARBÓ**

(Barcelona, 1866-1932)

Nació en el seno de una familia adinerada y recibió su primera formación de Juan Vicens, trasladándose a París, donde fue discípulo de Carolus-Duran y donde entró en contacto con los impresionistas, particularmente con Manet, a quien admiraba. Regresó a España y volvió a París en 1890; trabó amistad con Miquel Utrillo y Santiago Rusiñol, con el que expondrá junto a Clarassó en la Sala Parés casi anualmente, formando un trío perfectamente representativo del arte catalán de su época. De este momento son sus temas del Moulin Rouge y del Moulin de la Gallette, en los que la afinidad con Toulouse-Lautrec es notoria. Obtuvo Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892. En 1894 regresó a España y cambió de temas, con obras que son un reflejo de los acontecimientos turbulentos de su época como *Garrote vil* o *La carga* (Primera Medalla en la Nacional de 1904), y otras más optimistas como *El baile de tarde*, en las que acentúa su gusto por la luz difusa y los tonos grises. Excepcional dibujante, realizó retratos a lápiz y toques de pastel de las más importantes personalidades de la vida cultural y aristocrática del primer decenio de siglo, de las que se conservan 216 en el Museo de Barcelona. Firmó carteles para Anís del Mono, Papel Boer o Cigarrillos París. Obtuvo importantes recompensas en las internacionales de Berlín, Múnich, Viena y Barcelona. Realizó una exposición individual en las Galerías Layetanas en 1916 y una exposición homenaje en el Círculo Artístico de Barcelona (1930). Fundó las revistas *Pèl & Ploma* y *Forma*, de corta vida, y fue asiduo contertulio de la taberna barcelonesa Els Quatre Cats.

BIBL.: Josep Francesc Ràfols, *Ramón Casas, pintor*. Barcelona: Omega, 1949; Josep Francesc Ràfols, *Ramón Casas, dibujante*. Barcelona: Omega, 1949; *Ramón Casas*. Barcelona: Junta de Museos, 1958; Sempronio, *Retratos de Ramón Casas*. Barcelona: Polígrafa, 1972. Francesc Fontbona, *Ramón Casas i Barcelona*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1982; Isabel Coll Mirabent, *Ramón Casas, una vida dedicada a l'art. Catàleg raonat de l'obra pictòrica*. Barcelona: El Centaure Groc, 1999.

J. G. y M. J. A.

CORNELIS VAN CLEVE

(Amberes, Bélgica, 1520-1567)

Se formó junto a su padre, Joos van Cleve, a quien debe sin duda la cuidadosa técnica. Tras la muerte de este se interesó más por los modelos italianos, especialmente por los de carácter leonardesco, adoptando un especialísimo *sfumato*, y los de de Andrea del Sarto, obteniendo cierto éxito con las figuras de carácter piadoso, la Virgen con el Niño especialmente. En 1556 abandonó Amberes para trasladarse a Londres, pero las dificultades que encontró y la falta del éxito en que confiaba le hicieron enloquecer. Trasladado a su tierra natal, sobrevivió hasta 1567; allí fue conocido como «sotte Cleff» (Cleef el loco).

BIBL.: Giorgio T. Faggin, *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florencia: Marchi e Bertolli, 1968; Max J. Friedlaender, *Early Netherlandish Painting*, t. IX. Bruselas: Springer Netherlands, 1971; Karel van Mander, *Vida de pintores flamencos*. Madrid: Casimiro, 2012.

A. P. S.

JOOS VAN CLEVE

(¿Cleve?, c. 1485 - Amberes, Bélgica, c. 1540)

Pintor flamenco, cuyo lugar de nacimiento aún no ha sido identificado, pero que se ha supuesto sea de origen renano y de la ciudad de Cleves. Debió de nacer hacia 1485 y quizá hiciese su primera formación en Brujas. La abundante presencia de obras de su mano en Génova y la coincidencia de apellido con Filippo de Cleve, señor de Ravenstein y gobernador de Génova entre 1501 y 1506, ha hecho pensar en una estancia italiana durante esos años, precisamente en Liguria. En 1511 se encontraba en Amberes, donde ingresó en la Guilda de San Lucas como maestro independiente en 1519 y donde en 1525 fue elegido decano de esta, lo que aseguraba su prestigio. En 1540 seguía en Amberes, donde redactó su testamento y murió en fecha inmediata.

Su estilo, de cierto eclecticismo, recoge sugerencias de muchos de sus predecesores y contemporáneos, aunque muestre una evidente personalidad y claros avances en sentido renacentista. Durante mucho tiempo las obras que se conservan de su mano se atribuyen a un «Maestro de la Muerte de la Virgen», como también se le conoce, pues el tríptico de ese asunto, fechado en 1515 y conservado en el Museo de Colonia, es hoy unánimemente considerado obra suya.

Junto a la composición religiosa, en la que se advierten a veces semejanzas con el pintor flamenco Quentin Massys, son muy importantes sus retratos. Gracias a este prestigio como retratista fue invitado a la corte de Fontainebleau por Francisco I después de 1530, realizando allí importantes ejemplos. Probablemente también visitó, en Inglaterra, la corte de Enrique VIII.

Sus retratos, de fuerte personalidad, revelan contactos con el pintor germano Hans Holbein. La abundante producción de su taller, con frecuentes repeticiones de sus composiciones más afortunadas, aseguran que tuvo un amplio círculo de colaboradores, entre los cuales se cuentan, por supuesto, sus hijos.

BIBL.: Ludwig Baldass, *Joos van Cleve*. Viena: Krystall, 1925; Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei* (Berlín), vol. IX (1931); Giorgio T. Faggin, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*. Florencia: Marchi e Bertolli 1968. Elisa Bermejo Martínez, «Una Virgen con el Niño, de Joos van Cleve, monografía y noticias sobre una Adoración», *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. LXIV, n.º 255 (1991), págs. 349-353; John Oliver Hand, *Joos van Cleve: The Complete Paintings*, New Haven: Yale University Press, 2005.

A. P. S.

JOSÉ MARCELO CONTRERAS Y MUÑOZ

(Granada, 1827 - Madrid, 1890)

Fue un pintor muy activo en la segunda mitad del siglo XIX y desempeñó su profesión a lo largo de una amplia variedad de ciudades españolas, especialmente de Andalucía, Madrid y Levante. Se dedicó con asiduidad a la pintura de historia, aunque cultivó otros géneros, sobre todo el retrato. Su formación tuvo lugar en la Academia de Nobles Artes de su Granada natal, en la que su precocidad hizo que a los dieciséis años, habiendo cursado todas las clases, fuera nombrado teniente director honorario de esta academia. Con veinte años, en 1847, viajó a Madrid para estudiar en la Real Academia de San Fernando, donde tuvo como maestro a Federico de Madrazo, que es el punto de referencia más importante para entender su faceta como retratista. Entre 1854 y 1862 su carrera tuvo como escenario Andalucía. Primero Córdoba, donde ese año fue nombrado director del Museo Provincial, y luego Cádiz, donde en 1862 obtuvo la cátedra de Colorido y Composición, con la que inició una carrera docente que en adelante ocuparía buena parte de su tiempo y condicionaría su trayectoria. De hecho, solo un año después se trasladó a València como catedrático de esas mismas materias. Allí colaboró en la decoración del palacio del marqués de Dos Aguas, una de las empresas decorativas más importantes que se abordaron en la ciudad en ese tiempo. Suya es la *Aurora* que decora el llamado Salón Pompeyano, realizada en 1865. La muerte de su mujer ese mismo año le hizo abandonar la ciudad y trasladarse, ya definitivamente, a Madrid.

El nombre de Contreras aparece con cierta frecuencia entre los artistas concurrentes a las exposiciones nacionales, y entre los que tomaron parte en destacados proyectos decorativos. Su gusto por los temas históricos y alegóricos y su pericia en el campo del retrato lo ayudaron a tener éxito en esos medios. Así, en 1861 consiguió un Segundo Premio en la Nacional de Bellas Artes por su *Caída de Murillo del andamio*, un tema en el que mezclaba varios de sus principales intereses: el relato histórico teñido de elementos costumbristas y la propia figura de Murillo. De hecho, fue un devoto copista del pintor sevillano. Tres años después consiguió la Segunda Medalla de Oro por *La duda de san Pedro* (Museo del Prado, Madrid), una obra monumental que denota el conocimiento de la estética de los nazarenos, y que constituye uno de sus mejores ejemplos de la otra temática «histórica» que cultivó con asiduidad el pintor: la historia sagrada. Unos años después, realizó *La víspera del tres de mayo en Madrid* (Museo de Historia, Madrid), una de sus obras más conocidas. Simultáneamente, intervino en destacadas empresas decorativas. Fue, así, autor de telones teatrales, y su nombre figura entre los pintores que ejecutaron la decoración mural de la Escuela Nacional de Música, o entre los que participaron en las pinturas para iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid, donde firmó una *Apoteosis de la Virgen*.

Su hermano era Rafael Contreras, un personaje importante en la historia del patrimonio español, debido a sus trabajos de estudio y restauración de la Alhambra.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1948; Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, págs. 163-164, 1975.

J. P.

HERNÁN CORTÉS

(Cádiz, 1953)

Procedente de una familia de médicos, Hernán Cortés abandonó sus estudios de Medicina para dedicarse plenamente a la pintura. En 1971 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, donde tuvo como profesor a Antonio Agudo. Entre 1977 y 1979 realizó paisajes de la bahía de Cádiz y de las arquitecturas populares de los pueblos de la provincia. En 1979 viajó a Italia y quedó impactado por la naturalidad del dibujo de los artistas *quattrocentistas*. En 1980 obtuvo la licenciatura en Bellas Artes en la Escuela Superior de San Fernando de Madrid. Al año siguiente comenzó su trayectoria como pintor retratista, siendo uno de los máximos exponentes de este género en España desde parámetros hiperrealistas en relación a la figura, que aísla frecuentemente en un entorno espacial abstracto o reducido a sus elementos esenciales, en el que conjuga la influencia velazqueña con aspectos fotográficos, cinematográficos y del cómic. En 1983 inició su serie de retratos sobre la Generación del 27, y a partir de la década de 1990 realizó varios retratos al rey Juan Carlos I y a la familia real, así como a figuras destacadas de la cultura, la política o la economía española. En 2007, con motivo del treinta aniversario de las primeras elecciones democráticas, el Senado le encargó retratos de las personalidades destacadas de la Transición, que finalizó en 2011. También recibió el encargo del Congreso de los Diputados de retratar a los padres de la Constitución, obra que concluyó en 2009. Ambos trabajos fueron expuestos en el Museo de Cádiz en 2012.

Desde su primera muestra individual en la Sala de Exposiciones Caja de Ahorros de Cádiz (1979) destacan sus exposiciones en el Museo de Bellas Artes de Cádiz (1992); el King Juan Carlos I of Spain Center of New York University (Nueva York, 2000); el Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 2003); la Sala Cajasol (Sevilla, 2009); y el Central IberCaja (Zaragoza, 2009). Ha sido nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz (1994), hijo predilecto de la ciudad de Cádiz (2015) y académico de número de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras (2016). Entre los premios concedidos, sobresalen la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Granada (2015) y la Medalla de la Provincia de Cádiz (2015).

BIBL.: Jonathan Brown *et al.*, *Cortés*. Cádiz: Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, 2000; Antonio Bonet Correa, *Cortés: el retrato como opción estética*. Sevilla: Cajasol Ibercaja, 2009; José Álvarez Junco, Javier Gomá Lanzón y Rafael Argullol, *Cortés, retratos para una Constitución*. Cádiz: Museo de Cádiz, 2012.

R. D.

ANDRÉS CORTÉS Y AGUILAR

(Sevilla, 1812-1879)

Pintor sevillano perteneciente a una familia de artistas que se inició con su padre Andrés Cortés Caballero (1779-1861) y su tío Joaquín Cortés (1776-1835). Se formó artísticamente en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla (1829-1838). Su obra se encuadra dentro de la pintura romántica costumbrista sevillana del siglo XIX, con escenas de tipos populares, vistas monumentales, paisajes rurales con rebaños —una de sus especialidades— y paisajes panorámicos de la ciudad, pobladas de figuras, inspirados por los maestros holandeses del siglo XVII y por las que obtuvo gran prestigio. Destacan las vistas de la Feria de Sevilla, de la que realizó varias versiones, la primera en 1852 para el conde de Ybarra, promotor de

esta popular feria de ganado. Su estilo aúna el ideal clásico con una inclinación por el detalle naturalista, con un colorido vivo y brillante que parte de la influencia de Murillo en su obra.

Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes y miembro de la Academia desde 1862. Participó en las exposiciones de Bellas Artes que se celebraban en la ciudad, y en 1858 fue premiado con una medalla de plata. El reconocimiento que disfrutó en su ciudad le colmó de honores y distinciones locales, llegando a ser socio de número fundador de la Diputación Arqueológica de Sevilla, presidente de su clase de Artes, corresponsal de la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe don Alfonso y de la de Córdoba y socio de la de Emulación y Fomento.

BIBL.: Luis Quesada, *Los Cortés: una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2001; Carlos Reyero *et al.*, *De Goya a Gauguin: el siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.

R. D.

PANCHO COSSÍO

(Pinar del Río, Cuba, 1894 - Alicante/Alacant, 1970)

Los padres de Francisco Gutiérrez Cossío, de origen montaños, poseían un negocio de tabacos. En 1898, después de la independencia de la isla, regresaron a Santander. Tras lesionarse una pierna en un accidente ocurrido en su infancia, comenzó a pintar. Se trasladó a Madrid, iniciando estudios bajo la tutela de Cecilio Pla; en estas clases conoció a Francisco Bores, con quien trabó una amistad que los llevaría a París. En 1921 realizó una exposición en el Ateneo de Santander que provocó un gran escándalo por sus planteamientos vanguardistas. Viajó a París en 1923, donde permaneció hasta 1932, integrándose en torno a la Escuela Española de París. Participó en la Exposición de Artistas Ibéricos (1923) y en los salones de los Independientes y de Otoño, donde su obra fue muy alabada por el crítico Christian Zervos a través de la revista especializada *Cahiers d'art*. A su regreso a España dejó de practicar la pintura hasta 1942, año en el que realizó los retratos de su madre, aunque en el futuro pintará sobre todo bodegones y marinas. Se consagró definitivamente en la exposición que realizó el Museo de Arte Moderno en 1950. Obtuvo Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954 y Medalla de Honor en la de 1962. En la Feria Mundial de Nueva York de 1965 se le dedicó una sala, así como en la Exposición Nacional del siguiente año. Realizó dos grandes lienzos de exaltación de la orden de los carmelitas en Madrid. Practicó el grabado, que publicó en Ediciones La Rosa Vera. Junto con María Blanchard es uno de los mejores representantes de las aportaciones montañosas a la vanguardia artística española.

BIBL.: Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española del siglo XX*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1970; Gerardo Diego y José Hierro, *Pancho Cossío. Exposición antológica*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971; Juan Antonio Gaya Nuño, *Vida y obra de Pancho Cossío*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1973; Leopoldo Rodríguez Alcalde, *Pancho Cossío*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973; Ángel de la Hoz y Benito Madariaga, *Pancho Cossío, el artista y su obra*. Santander: Ayuntamiento de Santander, 1990.

J. G. y M. J. A.

LORENZO COULLAUT VALERA

(Marchena, Sevilla, 1876 - Madrid, 1932)

Descendiente del escritor Juan Valera, Lorenzo Coullaut Valera fue el patriarca de una saga de escultores que continuó su hijo Federico (Madrid, 1912 - La Granja, Segovia, 1989) y, más tarde, en su nieto Lorenzo (Madrid, 1944 - La Granja, Segovia, 2002). Su obra se mantuvo dentro de la estatuaría académica enraizada en los discursos decimonónicos, si bien se observan al final de su trayectoria pinceladas modernistas. Aunque nació en Andalucía y vivió algunos períodos en Francia —marchó con su familia a Nantes en 1880, ya que su padre era un ingeniero francés—, Lorenzo Coullaut fijó su residencia y estudio en La Granja de San Ildefonso a mediados de la década de 1880. De su formación se sabe que había estudiado con el escultor sevillano Antonio Susillo y con Agustín Querol. En 1897 obtiene su primer galardón en la Exposición Nacional de 1897, una mención honorífica, con un busto de su tío Juan Valera, novelista al que retratará en más ocasiones.

Fue bastante prolífico en lo que respecta a encargos de obra pública, siguiendo para ello estructuras formalmente académicas. Podemos citar en este sentido el *Monumento a Gustavo Adolfo Bécquer* (Sevilla, 1910); el *Monumento a Campoamor* (Madrid, 1914); el *Monumento a Enrique Peinador* (Mondariz, Pontevedra, 1919); el *Monumento a los Hermanos Álvarez Quintero* (Madrid, 1934); el *Monumento a Cervantes* en la Plaza de España (Madrid, 1926-1930) que debió finalizar su hijo Federico; o el *Monumento a Juan Valera* (Madrid, 1928).

En 2002, la Fundación Centro Nacional del Vidrio organizó una muestra antológica que reunía la obra de Lorenzo Coullaut Valera junto a la de sus descendientes. En Marchena, en la Puerta del Morón, se inauguró en 1990 un museo que reúne su obra.

BIBL.: María del Socorro Salvador Prieto, *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Madrid: Alpuerto, 1990; VV. AA., *Coullaut-Valera: tres generaciones de escultores*. Real Sitio de San Ildefonso: Real Fábrica de Cristales de La Granja, Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2002.

I. T.

LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS

(Puerto de La Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 1776 - Antequera, Málaga, 1853)

Se trata del pintor más importante entre los activos en Canarias a finales del siglo XVIII y principios del XIX, y uno de los artistas españoles más singulares del entorno de Fernando VII. Su formación tuvo como puntos de referencia a su propio padre y a Juan de Miranda, el pintor más destacado en Tenerife. Las cuatro primeras décadas de su biografía tendrán como escenario la isla, en la que desarrolló una prestigiosa carrera profesional que compaginó con la actividad docente y con el ejercicio de cargos políticos. Así, entre 1810 y 1814 fue profesor en la Escuela de Dibujo dependiente del Consulado del Mar, en la Laguna; y en 1808 y 1814 fue alcalde de esta ciudad. En esos años, se dedicó sobre todo al retrato, que sería el género en el que se especializó. Para él posaron los miembros más importantes de la sociedad local, como el clérigo Don Diego Nicolás Eduardo (Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas), un importante arquitecto neoclásico para cuyo retrato Luis de la Cruz construyó un marco igualmente sobrio y clasicista.

En 1815 viajó a Madrid, donde al año siguiente fue nombrado pintor honorario de cámara. A partir de entonces realizó numerosos retratos del rey y sus sucesivas esposas, además de un buen número de los personajes de su entorno. Muchos de ellos adoptaron

el formato de miniaturas, que fue un campo en el que Luis de la Cruz se especializó y consiguió alcanzar renombre. Ese interés por la miniatura se debía a sus propias inclinaciones y dotes personales, pero también fue estimulado por el hecho de que, a gracias a la presencia de Vicente López, el rey y su corte contaban con un retratista extraordinariamente dotado y con gran capacidad de trabajo. De hecho, el punto de referencia para entender el estilo de Luis de la Cruz a partir de su instalación en Madrid fue la obra de López. En alguna ocasión, sin embargo, supo ofrecer alternativas formales e iconográficas respecto a las fórmulas del valenciano. Así, *Fernando VII y María Cristina paseando por los jardines de Aranjuez* (1832, Museo de Bellas Artes, Oviedo) es uno de los escasos cuadros en los que se nos ofrece una visión de la intimidad del monarca. Otras obras, como su espléndido *Autorretrato en el estudio* (c. 1825, colección particular, Madrid) se cuentan entre los retratos más singulares de la época fernandina.

Luis de la Cruz fue un pintor muy bien considerado dentro del ambiente artístico oficial, lo que le granjeó numerosas distinciones españolas y extranjeras. Así, fue caballero de la orden de la Espuela de Oro y ostentó el Gran Cordón de la orden de San Miguel de Francia. Igualmente, compaginó su carrera artística con puestos de carácter oficial, como el de Vista de la Aduana de Sevilla, que obtuvo en 1825. Nueve años después consiguió un puesto parecido en Cádiz. La llegada del Gobierno liberal al año siguiente supuso el cese en ese puesto. A partir de 1840 residió en Málaga, donde desarrolló una destacada labor docente, y entre sus discípulos contó con Carlos de Haes.

BIBL.: Sebastián Padrón Acosta, *D. Luis de la Cruz. Pintor de cámara de Fernando VII*. La Laguna: J. Régulo, Gutenberg, 1952; Jesús Hernández Perera, «Los retratos reales de Luis de la Cruz y Ríos», *Anuario de Estudios Atlánticos* (Canarias), n.º 1 (1955), págs. 211-254; Jesús Hernández Perera, *Exposición antológica. Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853)*. La Laguna: Caja de Ahorros, 1980; Jesús Hernández Perera, *Luis de la Cruz y Ríos. Su obra en Tenerife*. La Laguna: Caja de Ahorros, 1981; Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, 1995, págs. 29-31; VV. AA., *Rostros de la isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, 2002, págs. 41-43; José Luis Díez, «El retrato español del siglo XIX: El triunfo de un género», en *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2004, pág. 270.

J. P.

CONSUELO DE LA CUADRA

(Madrid, 1955)

Escultora que explora en su obra la relación del arte con la ciencia, además de trabajar en el área de la numismática y el pequeño formato. Se licenció en Psicología y obtuvo el doctorado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, donde actualmente es profesora titular en el Departamento de Escultura, en áreas relacionadas con el modelado del natural, el relieve y el pequeño formato. Además, ha coordinado del máster multidisciplinar de Arte, Creación e Investigación. Su trabajo se inscribe dentro de una línea de investigación que establece encuentros entre el arte actual y la ciencia. Con este objetivo impulsó el grupo Arte, Ciencia y Naturaleza (ACN).

En el campo profesional, ha trabajado con diferentes arquitectos en los desarrollos de obra pública, entre otros, con Rafael Moneo en las puertas de Museo Nacional de Arte Romano de Mérida y la fachada la Previsión Española de Sevilla; con Dionisio Hernández Gil en las reproducciones de las esculturas romanas en el teatro romano de Mérida; o con Manuel Manzano Monix en la recreación escultórica y restauración en la capilla de San Cayetano en Madrid.

En relación al área de la numismática, ha realizado diferentes ediciones medallísticas para instituciones y universidades, entre ellas, un relieve para el Banco de España. Y respecto al pequeño formato, ha participado en numerosos encuentros internacionales convocados en Nueva York, Sofía o Torun (Polonia).

Ha participado en varias exposiciones, entre las que destacan «Ars Herbaria», en el Jardín Botánico (Madrid, 2015); «BOTANyCA», en el Jardín Botánico (Madrid, 2012) y en el Museo de la Evolución Humana (Burgos, 2012); o «Zoologías», en la Sala C arte C (Madrid, 2013).

BIBL.: VV. AA., *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Akal, 2009; VV. AA., *Ars metálica: monedas y medallas*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, FNMT, 2011; VV. AA., *Zoologías*. Madrid: UCM, 2013.

BDE

RAFAEL DÍAZ DE BENJUMEA

(Sevilla, c. 1820-1825 - Madrid, 1888)

Discípulo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel, de Sevilla, se especializó en retratos. Trabajó para los duques de Montpensier en 1849 y presentó sus obras a las exposiciones de la Academia de San Fernando y a las nacionales de 1850, 1851, 1856 y 1864, aunque tan solo obtuvo mención honorífica. Accedió al puesto de pintor de cámara, realizando cuadros de eventos de la corte en los que retrató colectivamente a los personajes más importantes. En 1873 entabló pleito contra la destronada Isabel II por el impago del cuadro *La presentación y el bautizo del príncipe Alfonso*, realizados diez años antes. También obtuvo los nombramientos de comendador de la orden de Isabel la Católica y caballero de la de Carlos III y del Santo Sepulcro.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1868, Gaudi, 1975; Enrique Valdivieso, *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Banco Occidental, 1981; Manuel Piñanes García-Ollas, «Rafael Benjumena. Pintor costumbrista», *Laboratorio de Arte* (Universidad de Sevilla), n.º 7 (1994), págs. 367-378.

J. G. y M. J. A.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL Y SUÁREZ DE URBINA

(Sevilla, 1806 - Madrid, 1857)

Como ocurre con otros pintores sevillanos de su época, su biografía tiene como puntos de referencia su ciudad natal, en cuya Escuela de Bellas Artes se formó con Francisco Gutiérrez y donde le fue transmitido el culto a Murillo, y Madrid, adonde acudió en 1831 gracias a la protección del cónsul inglés en Sevilla. Al año siguiente fue nombrado académico de mérito de la Academia de San Fernando y, una vez instalado en la corte, se dedicó a abrirse camino en el mercado artístico madrileño y a introducirse en los círculos artísticos locales mediante la colaboración en la fundación de entidades culturales, el trato con escritores e incluso la redacción de crítica artística. Su interés por las artes y las letras lo convirtieron en un típico representante del Romanticismo y queda expresado en cuadros como *Ventura de la Vega leyendo una obra en el Teatro del Príncipe* (Museo del Romanticismo, Madrid), o *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (Museo Nacional del Prado, Madrid). Fue uno de los fundadores del Liceo Artístico y Literario de Madrid, en 1837, y al año siguiente

acudió a Sevilla para organizar el Liceo Sevillano. Allí se quedó ciego, pero la ayuda de sus amigos pintores y escritores le permitió curar su enfermedad en el extranjero, en junio de 1840; a su vuelta a Madrid, en 1841, reemprendió una brillante carrera artística que lo llevó a ser nombrado pintor de cámara dos años más tarde, y académico de número en 1847. Muestra su interés por intervenir en los sucesos artísticos locales el hecho de que en 1856, un año antes de su muerte, participara en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes. Esquivel supo influir en el ambiente artístico madrileño a través de su magisterio directo y mediante su *Tratado de anatomía pictórica*, publicado por primera vez en 1848.

Fue un pintor prolífico, y aunque su catálogo incluye una amplia variedad de géneros, se especializó en los retratos. Reinas, infantas, políticos, militares, nobles, burgueses o escritores, individualmente o en grupo, constituyen sus modelos; y nos sirven para reconocer a los miembros más importantes del Romanticismo madrileño y a las clases medias y altas de la sociedad de la época. Aunque menos, también cultivó la pintura religiosa, con un estilo al principio deudor de Murillo, que fue evolucionando hacia simplicidades compositivas y cromáticas que lo acercan a los nazarenos. Otros temas que trató fueron los históricos y mitológicos. Es autor de algún cuadro costumbrista ambientado en su ciudad natal y produjo algunas obras de carácter erótico, poco frecuentes entre los demás artistas españoles de su tiempo.

BIBL.: José Cascales, *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Toledo: Imp. Del Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929; José Guerrero Lovillo, «Los pintores románticos sevillanos», *Archivo Hispalense* (Sevilla), XI (1949), págs. 36-38; José Guerrero Lovillo, *Antonio María Esquivel*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1957; Bernardino de Pantorba, «Antonio María Esquivel», *Arte Español* (Madrid), XII (1959), págs. 57-179; Enrique Pardo Canalis, «Antonio María Esquivel», *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), XVII (1959), págs. 251-272; Juan Enrique Arias Anglés, «Relaciones entre David Roberts, Villaamil y Esquivel», *Goya* (Madrid), (1980), pág. 158; Enrique Valdivieso y José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Endesa, 2011, págs. 102-105.

J. P.

AGUSTÍN ESTEVE Y MARQUÉS

(Valencia, 1753-c. 1820)

Pertenciente a una familia de artistas en la que hubo arquitectos de retablos, escultores y grabadores, recibió su primera formación en su ciudad natal con el escultor Ignacio Vergara. En 1768 ya asistía a los estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde consiguió el Primer Premio mensual concedido por la institución. A su vez, asistía al estudio del pintor José Vergara.

Se trasladó a la corte en 1770 e ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde obtuvo el Primer Premio general de la tercera clase en 1772. Acudía, a la vez, al estudio de Francisco Bayeu, a través del cual recibió la influencia de la pintura de Anton Raphael Mengs que se aprecia en su obra. Bajo la dirección de Bayeu copió varios cuadros de la Colección Real, demostrando desde entonces su preferencia por la pintura de Murillo. Desarrolló esta faceta como copista a lo largo de toda su vida y, al menos desde finales de aquella década, la alternó con la realización de dibujos para grabados y diversos encargos de asunto religioso.

Aunque también se le puede atribuir algún retrato desde dichos años, sus primeros ejemplares firmados son de mediados de la década de 1780, momento en que empezó a sobresalir en este género. También entonces se documenta su trabajo al servicio de alguna de las más

importantes familias nobiliarias, como la de los duques de Osuna, los duques de Montemar o los condes de Altamira.

En 1789 se inició su fructífera colaboración con Francisco de Goya, cuando este fue nombrado pintor de cámara y Esteve lo ayudó en la realización de los retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma con motivo de su proclamación. Esta relación profesional, que se mantuvo, al menos, hasta 1799, fue crucial para Esteve, pues le proporcionó otra serie de encargos, entre ellos, los que Goya no pudo llevar a cabo por su enfermedad, pero, sobre todo, porque hizo evolucionar su forma de pintar. Siempre mantuvo interés por el dibujo, el gusto por la minuciosidad en los detalles y el tipo de luz clara y uniforme propias de la pintura neoclásica, pero comenzó a utilizar una pincelada más suelta y a trabajar dejando la preparación a la vista, además de adquirir un sentido más naturalista de la luz. Asimismo, en esos años se convirtió en una especie de copista oficial de Goya y, por mediación del maestro, o bien directamente, hizo numerosas réplicas de sus retratos. También gracias a Goya, Esteve comenzó a pintar retratos en miniatura.

Su período más fecundo como pintor de retratos se inició a mediados de la década de 1790 y se mantuvo durante las dos siguientes, en las que estuvo considerado como el retratista cortesano más destacado después de Goya. Retrató a las personalidades más importantes de la sociedad madrileña del momento, desde los reyes y sus ministros, nobles, eclesiásticos y militares, hasta intelectuales, amigos y compañeros de profesión. Por lo general, en todos ellos prevalece el interés por destacar aquellos elementos que indican el estatus social y la posición de los retratados, aunque captó con dignidad y elegancia a todos sus modelos, algunos de los cuales no dudaron en recurrir a él en distintas ocasiones.

El 14 de junio de 1800 fue nombrado pintor de cámara y el 22 de septiembre del mismo año recibió el nombramiento de académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de València.

Durante el reinado de José I Bonaparte retrató al monarca en varias ocasiones, así como a reconocidos afrancesados. Tras la vuelta de Fernando VII fue sometido a un proceso de depuración sin que se demostrase su colaboración con el Gobierno de Bonaparte. Continuó en su cargo de pintor de cámara y realizó varios retratos de la familia real, entre otras obras.

En 1815 empezó a sufrir las consecuencias de un problema de la vista. Dos años después redactó testamento, en el que se declaraba soltero y, finalmente, en otoño de 1819 solicitó su retiro por problemas de salud, lo que se le concedió con sueldo íntegro, en atención a su consideración de «benemérito profesor». En julio de 1820 se marchó a València, donde falleció sin que se conozca aún la fecha exacta.

La única monografía que se le ha dedicado hasta la fecha ha sido la escrita en 1957 por Martín S. Soria. Actualmente se está revalorizando su figura con nuevos estudios que buscan concretar su catálogo y devolverle obras que tradicionalmente se han considerado como de mano de Goya.

BIBL.: Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. València: Imprenta de Federico Domènech, 1897; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los pintores de cámara de los reyes de España*. Madrid: Hauser y Menet, 1916; Elías Tormo, «Pintores españoles del 1800. Los todavía setecentistas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IV trimestre (1916), págs. 311-317; Joaquín Ezquerro del Bayo, *Retratos de la familia Téllez-Girón, novenos duques de Osuna*. Madrid: Blass, 1934; Joaquín Ezquerro del Bayo, «Esteve, miniaturista», *Arte Español* (Madrid), n.º 14/1 (1942), pág. 22; Enrique Lafuente Ferrari, «Goya y Agustín Esteve», en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, págs. 171-179; Martín S. Soria, *Agustín Esteve y Goya*. València: Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, 1957; Juan Carrete, *El grabado calcográfico en la España*

ilustrada. Madrid: Club Urbis, 1978; Antonio Gallego, *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978; Jeannine Baticle, «Esteve, Goya y sus modelos», *Goya* (Madrid), n.º 148-150 (1978-1979), págs. 226-231; José Valverde Madrid, «El testamento del pintor Agustín Esteve», *Archivo de Arte Valenciano* (1981), págs. 93-96; Manuel Jorge Aragoneses, «Manuela Isidra Téllez Girón y el pintor Esteve», *Miscelánea de Arte*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1982, págs. 224-226; José Luis Morales y Marín, *Pintura en España, 1750-1808*. Madrid: Cátedra, 1994; José Manuel de la Mano, «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)», en Manuela B. Mena Marqués (dir.), *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, págs. 55-81; Virginia Albarrán, *El desafío blanco: Goya y Esteve retratistas de la Casa de Osuna. A propósito de la donación Alzaga*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017.

V. A.

JULIO MOISÉS FERNÁNDEZ DE VILLASANTE

(Tortosa, Tarragona, 1888 - Suances, Santander, 1968)

De padres andaluces, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, trasladándose en 1912 a Barcelona y en 1920 a Madrid. Participó en numerosas exposiciones nacionales e internacionales. En 1923 fundó en Madrid su Academia Libre, donde ejerció la enseñanza durante años. Catedrático de la Escuela de San Fernando, fue nombrado director de la misma en 1947. Realizó numerosas exposiciones personales en España y Latinoamérica.

BIBL.: Emiliano Aguilera, «Julio Moisés», Cuaderno IV, *Los grandes artistas contemporáneos*. Barcelona: Gil Griñón Edit., 1932.

J. G. y M. J. A.

ÁNGEL FERRANT

(Madrid, 1890-1961)

A pesar de tener una fuerte influencia de su padre, el pintor Alejandro Ferrant, al estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se decantó por la escultura. En 1910 participó en certámenes como la Exposición Nacional de Bellas Artes, en el que ganó la Segunda Medalla. Tres años más tarde viajó a París y entró en contacto con la vanguardia. Enseguida se produjo un giro renovador del concepto de creación y del objeto artístico. A su regreso, trabajó como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña desde 1918 hasta su traslado a Barcelona en 1920, donde permaneció hasta 1934 salvo el tiempo que viajó a Viena con la Beca de la Junta de Ampliación de Estudios. Barcelona propició el cambio de su lenguaje clasicista hacia una gramática moderna, con tentativas hacia la abstracción y la apertura de nuevas técnicas escultóricas.

En 1930 colaboró en la preparación de la fundación del grupo ADLAN (Amics de l'Art Nou) y en 1936, ya en Madrid, participó en la «Exposición Logicofobista», en la que es considerado un vínculo con las poéticas surrealistas del objeto. Desde 1945 empezó a trabajar con objetos encontrados, dentro de la poética del *objet trouvé*, y a fijarse en el arte prehistórico. Sus materiales son piedras, palos y conchas, que transforma en conjuntos en lo que llama «expresión inutilitaria». Su papel en la puesta en marcha de la I Semana de Arte de la Escuela de Altamira en 1949 es fundamental, así como en las conferencias de la Decena de Arte Abstracto en Santander en 1953. Dentro de su vasta producción, destacan también las esculturas articuladas y los móviles que expresan su preocupación por el movimiento y la ocasionalidad, así como una búsqueda gráfica a

fin de generar nuevas ideas. En 1960 obtuvo el Premio especial de Escultura en la Bienal de Venecia.

En los últimos años destacan varias exposiciones que rescatan su papel dentro de la historia del arte, como la celebrada en la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1980); el Palacio de Cristal (Madrid, 1983); el Museo Pablo Gargallo (Zaragoza, 1997); y el Museo Reina Sofía (Madrid, 1999).

BIBL.: VV. AA., *Ángel Ferrant*. Madrid: MNCARS, 1983; Javier Arnaldo y Carmen Bernárdez, *Ángel Ferrant*. Zaragoza: Museo Pablo Gargallo, 1997; Javier Arnaldo y Carmen Bernárdez, *Ángel Ferrant*. Madrid: MNCARS y Aldeasa, 1999.

B. E.

ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMANS

(Madrid, 1843-1917)

Discípulo de la Escuela de San Fernando y de su tío, el también pintor de historia Luis Ferrant. Muy joven obtuvo ya sus primeros premios en las exposiciones de la Academia de Bellas Artes de Cádiz de 1862, 1864 y 1866. Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1864 por un retrato de su tío, el pintor Ferrant, y Segunda en la de 1867 por *Toma de una galeota de moros por el pueblo de Cádiz*, presentado en la exposición de esa ciudad el año anterior. En 1874 fue pensionado de mérito para la Academia de Roma por tres años, que le prorrogó el Ayuntamiento de Madrid por un año. Participó en la Exposición Internacional de 1872 y en la de París de 1878, donde expuso *Entierro de San Sebastián en la Cloaca Máxima*, que obtendrá Primera Medalla en la Nacional de Madrid del mismo año. En 1892 volvieron a otorgarle Primera Medalla por Cisneros, fundador del Hospital de Illescas. Fue nombrado académico de San Fernando en 1883 y director del Museo de Arte Moderno. Realizó obras de gran envergadura, como *Sibilas*, *Profetas* y el altar mayor de San Francisco el Grande de Madrid. Trabajó también en la decoración de la Diputación de Pamplona/Iruña, el palacio de Justicia de Barcelona y el palacio de los Marqueses de Linares en Madrid. En 1926 tuvo lugar una exposición homenaje en la Sociedad Española de Amigos del Arte. Sus hijos Ángel y Alejandro serían notables artistas en el campo de la escultura y la arquitectura.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975; Federico Sopena Ibáñez y Javier Tusell, *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1979; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G. y M. J. A.

PIETRO MELCHIORRE FERRARI

(Sissa, Italia, 1735 - Parma, Italia, 1787)

Se formó primero con su padre, Paolo, modesto pintor de devoción; más tarde, en Bolonia, consiguió ser discípulo de Vittorio Bigari. En Roma frecuentó la recién creada Academia de Bellas Artes y conoció a Giuseppe Baldrighi, que será desde entonces su verdadero maestro y guía. Obtuvo sucesivamente varios premios en los concursos de la Academia los años 1758, 1760 y 1761, siendo, por último, elegido miembro de la propia Academia y profesor de Dibujo en la misma. En 1774 fue nombrado académico de honor de la Clementina de Bolonia y en 1785, retratista de la corte parmense,

con la protección del ministro Guillaume du Tillot, de quien había hecho el retrato y cuyo palacio decoró.

Cultivó todos los géneros, marcando el paso del mundo rococó hacia un cierto neoclasicismo mesurado. En el momento de su fallecimiento estaba realizando «un gran cuadro de la familia del Infante».

BIBL.: Lucia Fornani Schianchi, *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*. Parma: Alfa, 1979, págs. 111-122.

A. P. S.

JOAQUÍN FERRER MIÑANA

(L'Alcora, Castelló/Castellón, 1749-1837)

Aunque desconocemos las fechas y lugar de nacimiento y defunción del escultor Joaquín Ferrer Miñana, sabemos que estuvo trabajando en los años ochenta y noventa del siglo XVIII en la Real Fábrica de Loza y Porcelana de L'Alcora (Castelló/Castellón). Su padre, el ceramista Vicente Ferrer Beltrán, trabajó también en la fábrica, al igual que sus hermanos Vicente y Josep (pintor miembro de la Academia de San Carlos de València, que fundó la fábrica de Ribesalbes en 1780). Con estos cuatro artistas se inició una importante saga de escultores que continúa a día de hoy.

La Real Fábrica fue una manufactura real creada en 1727 por el IX conde de Aranda, Buenaventura Ximénez de Urrea y Abarca de Bolea, en L'Alcora, tierra rica en arcillas y alfares; sin embargo, sería su hijo, el X conde de Aranda, el que potenció la empresa. Pedro Pablo Abarca de Bolea tuvo un papel político esencial en los gobiernos tanto de Carlos III como de su hijo Carlos IV, siendo nombrado embajador en París hasta 1787. En la capital francesa estaba de moda la fabricación de bustos en cerámica, así como la escultura decorativa de pequeño formato en porcelana de Sévres, lo que impulsó el apoyo del conde a la empresa iniciada por su padre al volver a España.

Ferrer debió de formarse con los importantes ceramistas traídos de Francia, Alemania y Suiza, que fueron contratados por la fábrica y que se movían dentro de las formas barrocas y rococós. Además de los retratos que realizó al conde de Aranda, se conocen de su mano algunas reproducciones en pequeño tamaño de importantes esculturas como *La lucha del león* (1789) en tierra de pipa, o el *Toro Farnesio* (junto a Julián López y de fecha similar), piezas decorativas que eran bastante populares en los salones dieciochescos.

BIBL.: María Antonia Casanova, «Alcora», en *Cerámica esmaltada española*. Barcelona: Labor, 1981; VV. AA., *La colección de cerámica de Alcora*. *The Hispanic Society of America*. *Real Fábrica de Loza de Alcora durante las casas de Aranda y de Híjar (1727-1858)*. Castelló de la Plana: Museo de Bellas Artes de Castelló de la Plana, 2005; *Un siglo de cerámica de Alcora en el Museo Arqueológico Nacional (1727-1827)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.

I. T.

FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

(València, 1744 - Madrid, 1808)

De noble familia por parte materna, pues el apellido paterno era Tiller, se formó en la recién creada Academia de San Carlos de València, y hacia 1780 se instaló en Murcia, donde, en 1784, sucedió a Francisco Salzillo como director de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica, que había fundado el famoso

escultor. En Murcia contrajo matrimonio y nacieron sus hijos. Hacia 1789 se trasladó a Madrid, protegido por la familia del conde de Floridablanca, y comenzó su actividad para la corte.

En 1790, Carlos IV lo nombró retratista de cámara y realizó un retrato de la familia real que se adelantaba al que poco más tarde hiciera Goya (ambos en el Museo del Prado, Madrid).

Su pintura abarca algún retrato de discreta calidad; frescos en una capilla de la iglesia de Santa María de Gracia de Cartagena; algún cuadro religioso de tono muy barroco, como la *Inmaculada* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, y el curioso retrato alegórico de Floridablanca, como protector de Murcia, recibiendo los planos del encauzamiento del Segura, que se conserva en el Ayuntamiento de Murcia.

BIBL.: Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina* (Xavier de Salas, ed.), València: Gráficas Marinas, 1967, págs. 471-473; J. L. Morales Marín, «Francisco Folch de Cardona, Director de la Económica Murciana y Pintor de Cámara de Carlos IV» (Murcia), año III, n.º 11, (VII/VII/IX-1977).

A. P. S.

MARIANO FORTUNY Y MADRAZO

(Granada, 1871 - Venecia, Italia, 1949)

Artista polifacético cuyo trabajo se desarrolló en campos tan diversos como la pintura, el grabado, el diseño industrial, la indumentaria y el diseño de tejidos, la escenografía, la luminotecnia y la fotografía, dentro de un estilo ecléctico influenciado por las culturas mediterráneas preclásicas, la Grecia clásica, el Renacimiento y las culturas orientales del norte de África y de Japón. Su padre fue el pintor orientalista Mariano Fortuny y Marsal y su madre Cecilia de Madrazo, siendo de esta forma descendiente por línea materna de la familia más influyente de la pintura española del siglo XIX. A la muerte temprana de su padre, Mariano Fortuny y Madrazo se formó en París desde 1874 junto con su tío Raimundo de Madrazo, hasta 1889, cuando se trasladó a Venecia, donde estableció su taller, primero en el palacio Martinengo y, desde 1899, en el palacio Orfei, actual museo que lleva su nombre. Su interés desde entonces lo acercó a la escenografía y las técnicas de iluminación teatral, impulsado por su pasión por las óperas de Wagner. En 1901 patentó un procedimiento de iluminación por luz indirecta denominado «Sistema Fortuny» y, en 1903, la «Cúpula Fortuny», un ciclorama situado en la parte posterior del escenario que servía como pantalla y que explotaba todas las posibilidades de la luz indirecta, que instaló en 1920 en La Scala de Milán para la representación de *Parsifal*. En 1906 viajó a Grecia con su mujer y colaboradora Henriette Negrín. Fue entonces cuando diseñó sus dos célebres prendas, el chal estampado *Knossos* y el famoso *Delphos*, vestido femenino a modo de túnica de seda plisada, inspirado en el chitón jónico. En 1911 creó la sociedad Mariano Fortuny para comercializar tejidos y, en 1919, la Sociedad Anónima Fortuny, introduciendo en este campo novedosos procedimientos técnicos junto con ancestrales procesos artesanales. En el campo del diseño industrial destacan sus lámparas de metal y seda, como las que diseñó para la «Exposición de trajes regionales de Madrid» en el Palacio de Bibliotecas y Museos (Madrid, 1925). Dentro de las artes plásticas destacan sus pinturas de retratos femeninos, paisajes venecianos y temas wagnerianos, en un estilo cercano al simbolismo con la obtención del color en una especie de ténpera de su invención, así como su labor como grabador.

Fue premiado con Medalla de Oro en la Exposición de Múnich de 1896 y tomó parte en la de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París de 1899, en la de Artes Decorativas de París de 1911 y en la Internacional de Milán de 1935, entre otras.

BIBL.: María del Mar Nicolás Martínez, *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000; Massimo Cacciari et al., *El mago de Venecia*. Barcelona: Caixa Catalunya, Obra Social, 2010; Guillermo de Osma, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*. Madrid: Ollero y Ramos, 2013; Guillermo de Osma, *Fortuny*. Donostia/San Sebastián: Nerea, 2016.

R. D.

MARIANO FORTUNY Y MARSAL

(Reus, Tarragona, 1838 - Roma, 1874)

Hijo de un carpintero, huérfano siendo aún niño, quedó bajo la tutela de su abuelo, un tallista que modelaba también figuras de barro y cera, que será un personaje capital en su primera biografía, ya que fomentó su vocación artística. Inició sus estudios en la Escuela de Dibujo de Reus bajo la dirección de Domingo Soberano y pintó exvotos para el Santuario de la Virgen de la Misericordia de aquella ciudad. En 1852 se trasladó a Barcelona, consiguiendo, a través del escultor Domingo Talarn, una pensión para estudiar en la Escuela de la Lonja y en el taller de Claudio Lorenzale (1853), que simultaneó con la litografía y trabajos de ilustración de fotografías. En 1854 se le propuso la decoración de la iglesia de San Agustín de Barcelona, que realizó al año siguiente, y participó en la Exposición Amigos de las Bellas Artes, donde ganó el Premio de la Junta de Comercio (1856); la Diputación le concedió una pensión para Roma, donde se trasladó en 1858. Allí realizó un considerable número de dibujos, trabajó en la Academia Chigi y entabló amistad con los artistas españoles residentes en la ciudad. En 1860 la Diputación de Barcelona le propuso que se trasladase a Marruecos con las tropas del general Prim, de modo que asistió a la batalla de Wad-Ras. Viajó a París bajo los auspicios de la Diputación con el fin de estudiar la pintura de historia francesa para la realización de *La batalla de Tetuán*; luego viajó por Roma, Florencia y de nuevo por Marruecos en 1862. De esta época son *Odalisca* y *Corriendo la Pólvora*. Pero el gran lienzo se hace esperar y para calmar a la Diputación envía acuarelas como *Il Contino*. El éxito de sus obras hizo que alcanzara en el ambiente artístico un notable prestigio, y en 1867 se casó con la hija de Federico de Madrazo; es entonces cuando concibió *La vicaría* (Museo de Arte Nacional de Cataluña), en la que el pintor Jean-Louis-Ernest Meissonier posa vestido de general. Realizó también importantes grabados, acaso por insistencia de Goupil, que los comercializó con gran éxito, fechados entre 1862 y 1869. Viajó a Roma, París, Granada, —donde se interesó por la cerámica de reflejos metálicos—, Nápoles y de nuevo Roma, donde murió.

BIBL.: VV. AA., *Catálogo de la exposición primer centenario de la muerte de Fortuny*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1975; Carles González López y Montserrat Martí Ayxelà, *Mariano Fortuny Marsal*. Barcelona: Diccionari Ràfols, 1989, 2 vols.; Begoña Torres González, *Fortuny: un mundo en miniatura*. Madrid: Libsa, 2008.

J. G. y M. J. A.

FRANS FRANCKEN II

(Amberes, Bélgica, 1581-1642)

Se educó con su padre Frans Francken, *el Viejo* (1542-1616) y fue el más prolífico de la extensa familia de artistas de su apellido. En 1605 ingresó como maestro en la Guilda de San Lucas de Amberes, ciudad donde desarrolló su carrera.

Se especializó en pinturas, por lo general de reducido tamaño, con pequeñas figuras de estilo muy vivaz y personal, con asuntos mitológicos o religiosos, alegorías, escenas de género y *cabinets d'amateurs*. Con frecuencia colaboró con otros pintores de paisajes, flores e interiores, tales como Jan Brueghel, Pieter Neefs o Joos de Momper, pintando él las figuras. Su obra es muy abundante y tuvo muchos discípulos, colaboradores e imitadores, que repiten sus composiciones, entre ellos sus hijos Jerónimo y Frans Francken III. Cuando este empieza a pintar con independencia, hacia 1628, Frans Francken II firma «Den Ouden Francken» («El viejo Francken») para distinguirse de él, lo cual creaba a veces confusión con el verdadero Viejo, su padre, muerto en 1616.

Su estilo, personal y reconocible, presenta personajes muy característicos, de brillantes ojos negros y rostros picudos, ricamente vestidos por lo general y con afectados gestos.

BIBL.: Simone Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de Cabinets d'amateurs au XVII siècle*. Bruselas: Elsevier, 1957, pág. 65; Francine-Claire Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVII siècle*. París-Bruselas: Medden, 1963; Ursula Alice Härting, *Studies zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II*. Hildesheim, Zürich y Nueva York: Olms, 1983; Ursula Alice Härting: *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischem-Oeuvrekatalog*. Freren: Luca, 1989.

A. P. S.

MENCHU GAL

(Irun, Gipuzkoa, 1919 - Donostia/San Sebastián, 2008)

Pintora española de familia culta y acomodada. Su inclinación artística fue muy temprana, y a los siete años ya recibía clases de dibujo del pintor vasco Gaspar Montes Iturrioz. En 1932 viajó a París y se matriculó en la academia del pintor Amédée Ozenfant. En 1934 llegó a Madrid e ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde le imparten clases Aurelio Arteta y Daniel Vázquez Díaz. El estallido de la Guerra Civil obligó a Menchu Gal y su familia a refugiarse en Francia. En 1943 regresó a Madrid, donde Gutiérrez Solana la introdujo el círculo de paisajistas de la Segunda Escuela de Vallecas; pronto pasará a formar parte de la «Joven Escuela de Madrid». La pintura que realiza desde entonces se caracteriza por el desarrollo del género del paisaje, de la meseta castellana y de su tierra natal principalmente, con un cromatismo brillante, donde sintetiza las conquistas formales del fauvismo, el cubismo, la abstracción y cierto surrealismo, que también muestra en otros géneros como el retrato, el bodegón y el desnudo.

Tras su primera exposición individual en 1942 expuso en numerosas ocasiones, destacando la antológica que se le dedicó en el Museo de San Telmo (Donostia/San Sebastián, 1986); la retrospectiva del Museo de Navarra (Pamplona/Iruña, 1993); y, póstumamente, la realizada en la Sala de Armas de la Ciudadela (Pamplona/Iruña, 2011) y en el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2012). También participa en eventos internacionales como la Bienal de Venecia (1950 y 1956) y la Bienal Hispanoamericana de Arte (1952 y 1954). Entre otros reconocimientos, obtuvo el Premio Nacional de Pintura

en 1959, siendo la primera vez que se le concede a una mujer, y la Medalla de Oro de la Diputación Floral de Gipuzkoa (2005). En 2010 se inauguró la Sala Menchu Gal en Irun.

BIBL.: Francisco Javier Zubiaur Carreño, *Menchu Gal: La alegría del color*. Madrid: Turner, 2011; Rafael Sierra *et al.*, *Menchu Gal: Un espíritu libre*. València: IVAM, 2012.

R. D.

JUAN JOSÉ GÁRATE

(Albalate del Arzobispo, Teruel, 1870 - Madrid, 1939)

Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y pensionado en Roma por la Diputación de Teruel. En 1895 obtuvo Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Zaragoza y en 1898, en la Universal de París, recibiendo la Segunda Medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1904 por *Una copla alusiva* (Museo de Bellas Artes de Zaragoza). Premiado en la Exposición Regional de 1905 y en la Hispano Francesa de Zaragoza de 1904 y 1908, ganó Segunda Medalla en la Exposición de Arte Decorativo de Madrid (1911) y Medalla de Oro en la Internacional de Panamá de 1916. Cultivador de temas regionales y retratos, su figura se encuadra dentro del grupo de pintores aragoneses que se encuentran entre Francisco Pradilla y la nueva generación de pintores del presente siglo. Fue conservador del Museo de Zaragoza.

BIBL.: VV. AA., *Centenario del pintor Juan José Gárate*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1971; Manuel García Guatas, *Pintura y arte Aragonés (1885-1951)*. Zaragoza: Librería General, 1976. VV. AA., *Juan José Gárate: 1870-1950*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1983; María Pilar López Martín, *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

J. G. y M. J. A.

LUIS GARCÍA-OCHOA

(Donostia/San Sebastián, 1920)

Junto con la también vasca Menchu Gal se incorporó a la Escuela de Madrid nada más terminar la Guerra Civil, aunque mantuvo una independencia plástica que, rozando lo informal, desembocó en su particular expresionismo, sin abandonar el color propio de la tradición de la pintura vasca. Realizó sobre todo paisajes, formando parte de la llamada Segunda Escuela de Vallecas, con escenas circenses y temas de realismo crítico, en ocasiones grotescos, que lo relacionan con José Gutiérrez Solana y Francisco Mateos. Gran acuarelista y grabador, fue pensionado por el Gobierno francés en París y por el español en Milán y fue becario de la Fundación Juan March. Ganó el Premio del Ayuntamiento de Donostia/San Sebastián en 1960, la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960 y el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Alejandría de 1965. Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1980. En 1993 fundó la Escuela de Pintores Figurativos de El Escorial.

BIBL.: Manuel Llano Gorostiza, *Pintura vasca*. Bilbao: Artes Gráficas Grijelmo, 1965; Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española del siglo XX*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1970; Francisco José Flores Arroyuelo, *García-Ochoa*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973; José Luis Jover, *García-Ochoa. Realismo grotesco y fiesta profana*. Madrid: Rayuela, 1976. VV. AA., *García-Ochoa*. Zaragoza: Centro de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987.

J. G. y M. J. A.

VICENTE GINER

(Castelló de la Plana, 1636 - Roma, 1681)

Pintor valenciano de la segunda mitad del siglo XVII especializado en pintura de perspectivas arquitectónicas. Consta documentalmente que en 1680 se hallaba en Roma desde donde, con otros artistas españoles, elevó un memorial al rey Carlos II solicitando la creación de una Academia Española en Roma. Su estilo parece formado directamente en el estudio de Viviano Codazzi, especialista italiano en el mismo género. Su pintura se caracteriza por arquitecturas fantásticas elaboradas con un meticuloso dibujo.

BIBL.: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1992; Ángel Aterido Fernández, «De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner (ca. 1636-1681)», *Archivo Español de Arte* (Madrid), n.º 294 (2001), págs. 179-183.

A. P. S.

LUCA GIORDANO

(Nápoles, Italia, 1634-1705)

Se educó en el taller de José de Ribera, cuyo tenebrismo rico y pictórico imitó con gran habilidad. Extraordinariamente dotado, capaz de mimetizar los estilos ajenos, desde el realismo grave de su maestro hasta el clasicismo rafaelesco o la precisión de los flamencos y con una casi mítica rapidez de ejecución, su evolución es un capítulo fundamental en la historia del Barroco. Tras un viaje a Roma, hacia 1650, conoció el arte de Pietro de Cortona; su admiración por el mundo veneciano se completó con su visita a Venecia hacia 1665, cuando pintó los grandes lienzos para la iglesia de Santa Maria della Salute. En la década de 1680 trabajó en Florencia, en el palacio de Médici-Riccardi y la iglesia Santa Maria del Carmine; en 1692, se trasladó a España al servicio de Carlos II, para quien realizó, quizá, lo mejor de su obra: las bóvedas del Escorial, del Casón del Buen Retiro, de la sacristía de la catedral de Toledo y centenares de lienzos. Regresó a Italia en 1702.

Su personalidad es, sin duda, una de las capitales del Barroco decorativo y su influencia fue enorme en el desarrollo de la pintura del siglo XVIII en Italia y España.

BIBL.: Andreina Griseri, «Luca Giordano "a la manera di"», *Arte Antica e Moderna* (Bologna), n.ºs 13-16 (1961); Gloria Marisol Cerezo San Gil, «Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), n.º 26 (1986), págs. 73-88; VV. AA., *Luca Giordano y España*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2002.

A. P. S.

MANUEL GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ

(Granada, 1834-1918)

Desarrolló su formación a caballo entre Granada y Madrid, siguiendo patrones del academicismo ecléctico propio del Romanticismo tardío, en las Escuelas de Bellas Artes de su ciudad natal y la de la capital. Este período se prolongó hasta 1862, tras un dilatado aprendizaje de dieciséis años gracias al cual obtuvo un dominio notable del oficio, una maestría sólida, lentamente forjada en la ortodoxia académica y en el conocimiento de los antiguos maestros españoles.

Se dedicó a la docencia como profesor de Dibujo en el instituto provincial, el colegio de San Bartolomé y Santiago de Granada.

Mientras tanto, el purismo académico continuó en sus cuadros emparejado con elementos de la pintura española del siglo XVII. Durante las décadas de 1860 y 1870 su carrera como pintor transcurrió íntegramente en su ciudad natal, reducida al espacio que le dejaron la ocupación docente y sus crecientes aficiones arqueológicas e historiográficas, siguiendo un proceso que incorporaba a los originarios presupuestos estilísticos un progresivo naturalismo. En ello hubo de influir la estancia de Mariano Fortuny en Granada entre 1870 y 1872, junto a otros pintores familiares como los Madrazo y otros muchos artistas amigos y seguidores. El repertorio temático se enriqueció con asuntos de género, tratados por lo general con una óptica sentimental y doméstica, e históricos, inspirados estos en episodios de la historia de Granada marcados por los conflictos entre cristianos y musulmanes.

En 1876 su obra *La lectura de la carta* le valió la Medalla de Oro de la Exposición de Granada, lo cual contribuyó a que obtuviera la Beca de la Diputación de Granada para pintar en Roma. Allí, la dedicación exclusiva a la creación artística y el avance en dirección hacia cierto «realismo» decidieron definitivamente su orientación estilística. En ese proceso fue determinante la relación con artistas españoles que residían allí, como Alejandro Ferrant, Ricardo Bellver y, en especial, Francisco Pradilla, así como su inspiración en la obra de los pintores italianos contemporáneos Cesare Maccari y Cesare Fracassini. En la ciudad eterna pintó, cumpliendo con el compromiso adquirido con la Diputación de Granada, sus dos obras más conocidas: *Salida de la familia de Boabdil de la Alhambra* y *San Juan de Dios salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada*, este último premiado con una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1881.

Desde 1881 su actividad se ciñó de nuevo al ámbito granadino, donde evolucionó sin novedades importantes. A partir de entonces, y a requerimiento del gusto conservador derivado de la Restauración, realizó numerosas pinturas de temática religiosa.

Paralelamente, Gómez-Moreno realizó una labor fundamental en los campos de la arqueología y la museología; publicó la *Guía de Granada* en 1892; descubrió los primeros restos de Medina Elvira, lo cual le valió un reconocimiento póstumo con el Primer Premio Medina Elvira en 2014; y trabajó las pinturas de la Alhambra, cuyo patronato presidió desde 1904. Además, colaboró en la fundación de los Museos de Bellas Artes y Arqueológico de Granada, así como de la Sociedad Fomento de las Artes.

BIBL.: Emilio Robles García y Manuel Gómez-Moreno González, *Pintor de historia (1834-1918)*. Granada: Adhara, 1997; Javier Moya Morales (coord.), *Dibujos arquitectónicos granadinos del legado Gómez-Moreno*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 2004; Javier Moya Morales, *Obra dispersa e inédita*. Granada: Editorial Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004.

J. M.

JULIO GONZÁLEZ

(Barcelona, 1876 - Arcueil, Francia, 1942)

Se considera a Julio González el mentor de la escultura en hierro y uno de los artistas más importantes de la primera mitad del siglo XX. Hijo de un orfebre, estudió en el Cercle Artístic Sant Lluc de su ciudad natal mientras trabajaba en el taller familiar aprendiendo forja y fundición del hierro. En 1899 se trasladó a París, donde conoció casi de inmediato a Pablo Picasso. Empezó a realizar sus primeras esculturas en hierro al tiempo que pintaba pasteles bajo el influjo de los pintores Edgar Degas y Puvis de Chavannes. En 1916 trabajó en una fábrica que proveía material bélico al conflicto

mundial, aprendiendo una técnica industrial, la soldadura por combustión, que le sería de inmensa utilidad años más tarde al ponerla al servicio de su experimentación plástica.

Hacia finales de los años veinte del siglo XX abandonó la pintura y se centró en la obra tridimensional, creando tanto máscaras como naturalezas muertas de influjo cubista. Es la época en la que entabla amistad con Pablo Gargallo y con Constantin Brâncuși. En los años treinta realizó la que va a ser su mayor aportación a la historia de la escultura moderna, lo que él mismo denominó «el dibujo en el espacio». En este sentido colaborará con Picasso en la elaboración de varias versiones de *Mujer en el jardín*: los planos sencillos que conforman las masas de la pieza y que contienen alguna referencia figurativa se unen a partir de una precaria y fina estructura, en la que es esencial tanto la línea como el vacío para configurar los volúmenes. Realizó obras como *La Montserrat* —que pudo verse en el Pabellón de España de 1937 en París— y *Mujer con espejo*, con las que inició un período de obras de mayor tamaño. Su trabajo conjuga piezas con referencias figurativas y otras que, pese a poseer ecos de la realidad, parecen tener más bien un carácter abstracto, como esquemas de lo visible, cuyo sentido ayudan a imaginar los títulos de las mismas.

La colección más importante del escultor catalán se encuentra en el Institut Valencià d'Art Modern (València). Su obra ha merecido el estudio en exposiciones antológicas de importantes museos del mundo como el Museum of Modern Art (Nueva York, 1969); la Tate Gallery (Londres, 1970); el Musée Picasso de Antibes (Francia, 1990); el Museu Nacional D'Art de Catalunya y el Museo Reina Sofía (Barcelona y Madrid, 2008); o la Whitechapel Art Gallery (Londres, 1990).

BIBL.: VV. AA., *Julio González: sculptures*. París: Editions des Musees Nationaux, 1952; VV. AA., *Julio González*. Nueva York: MoMA, 1956; Padre Alfons Roig, *Julio González*. Madrid: Ateneo de Madrid, Editora Nacional, 1960; VV. AA., *Julio González*. Londres: The Tate Gallery, 1970; VV. AA., *Julio González: catalogue raisonné des sculptures*. Milán: Electa, 1987; Paul Bonaventura, *Julio González: Sculptures and Drawings*. Londres: Whitechapel Art Gallery, 1990; Guillermo Solana, *Julio González en la colección del IVAM*. València: IVAM, Aldeasa, 2001; María Dolores Jiménez-Blanco, *Julio González: la nueva escultura en hierro*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007.

I. T.

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

(Madrid, 1763-1834)

Fue miembro de una importante saga de artistas, que incluye a su hermano, el arquitecto Isidro González Velázquez, y a su padre, Antonio, que fue pintor de cámara de Carlos III y director de la Academia de San Fernando. Su formación artística, sin embargo, estuvo vinculada a su cuñado Mariano Salvador Maella. Ese contexto lo mantuvo desde el inicio de su carrera cerca de los comitentes oficiales más importantes del país, empezando por la Casa Real, para la que realizó numerosas pinturas al fresco en la Casita del Labrador de Aranjuez, que decoró con temas de carácter mitológico y alegórico, en un estilo en el que se mezclan elementos tardobarrocos con características neoclásicas. En 1802 fue nombrado pintor de cámara y durante ese tiempo compaginó su labor al servicio de la monarquía con encargos procedentes de otras instituciones, con frecuencia religiosas. Tras la Guerra de la Independencia trabajó al servicio de Fernando VII e intervino de nuevo en la decoración de los sitios reales, especialmente del palacio del Pardo.

Además de como prolífico autor de decoraciones al fresco, Zacarías González Velázquez ha pasado a la historia de la pintura española

como autor de una notable serie de retratos, que en varios casos reflejan a personajes de su entorno familiar y profesional, realizados con una técnica precisa y cuidadosa que demuestra un manejo muy sutil y delicado de las expresiones y afectos y que constituye un espléndido reflejo de las apariencias y las expectativas de la sociedad burguesa madrileña a caballo entre los reinados de Carlos IV y Fernando VII.

BIBL.: José Luis Morales y Marín, *Pintura en España 1750-1808*. Madrid: Cátedra, 1994; Bertha Núñez Vernis, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.

J. P.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, Francia, 1828)

El nombre que figura en los documentos del bautismo del artista, Francisco Joseph Goya, cambió en 1783 cuando incluyó en su firma el «de» que antecedió al apellido y que consagró bajo el autorretrato de los *Caprichos*, publicados en enero de 1799, como «Francisco de Goya y Lucientes, Pintor». Estaba en el cenit de su carrera y de su ascenso social a los cincuenta y tres años, a punto de ser nombrado por los reyes primer pintor de cámara en octubre de ese año, y había ansiado desde joven recuperar en los archivos de Zaragoza los títulos de hidalguía que nunca localizó. Su carrera y reconocimiento fueron lentos. A los trece años Goya inició su carrera en el taller de José Luzán, pero pronto, en 1762, trató de obtener una ayuda de la Real Academia de San Fernando para jóvenes de provincias; al año siguiente se presentó al Premio de Pintura de primera clase, fracasando en sus pretensiones en dos ocasiones. Después de unos años, durante los que probablemente residió entre Madrid y Zaragoza, tal vez en el taller de Bayeu, decidió en 1769 emprender la aventura italiana por sus propios medios, aunque tampoco lograría el Premio de la Academia de Parma en el concurso de 1771. Regresó a Zaragoza, donde debía de contar con apoyos, porque pintó ese año el fresco del coro en la basílica del Pilar. Se casó en 1773 con la hermana de Francisco Bayeu. Eso fue determinante para que en 1775 llegara a Madrid, invitado por su cuñado para colaborar en el proyecto de ejecución de los cartones para tapices para los Sitios Reales, que supuso su ascenso cortesano, lento en su caso, en los años siguientes.

En 1780, a los treinta y dos años, Goya fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la presentación de *Cristo en la cruz* (Museo del Prado, Madrid); al mismo tiempo, el cabildo del Pilar le encargó el fresco de la cúpula de *Regina Martyrum*. El favor de Floridablanca en los inicios del decenio de 1780 fue además decisivo, al pintar su retrato en 1783 y recibir el encargo de uno de los cuadros para San Francisco el Grande, y seguramente la recomendación para servir al infante don Luis y a su familia en 1783 y 1784, así como su apoyo para el encargo de los retratos de los directores del Banco de San Carlos. En 1785 Goya era teniente director de Pintura de la Academia de San Fernando y en 1786 fue nombrado finalmente pintor del rey. Al año siguiente conseguiría el mecenazgo de los duques de Osuna y poco después el de los condes de Altamira. La subida al trono en 1789 de Carlos IV supuso el nombramiento de Goya como pintor de cámara, a sus cuarenta y tres años. No le quedaba ya más que uno de sus hijos, Javier, de cinco años, de los seis que había tenido, y seguía pintando cartones de tapices para el rey. Sin embargo, ese decenio iba a suponer un cambio fundamental en la vida y la actitud de Goya hacia su arte, en lo que tal vez influyó

la grave enfermedad de 1793 de la que quedó sordo. Fue entonces cuando comenzó sus obras independientes, como la serie de «diversiones nacionales» que presentó en la Academia en 1794, o las series de dibujos y las consiguientes estampas de los *Caprichos*. Paralelamente continuó con los encargos religiosos, llenos de novedades que nadie había ejecutado hasta entonces y que se consideran incluso más revolucionarios que los de otras escenas de género, como los lienzos de la Santa Cueva de Cádiz, en 1796, o el *Prendimiento de Cristo* en la sacristía de la catedral de Toledo en 1798, encargo del gran cardenal Lorenzana. Alcanzó, además, la fama gracias a sus retratos, desde los reyes hasta los representantes de la más alta aristocracia, como los duques de Alba, y los personajes más interesantes de la actualidad cultural, militar y política de esos años, como Jovellanos, Urrutia, Moratín y Godoy, que culminó en 1800 con *La condesa de Chinchón* y *La familia de Carlos IV* (Museo del Prado, Madrid), y otros que abrieron el camino de la modernidad, como su visión de la Venus como una modelo desnuda en las *Majas* (Museo del Prado, Madrid). En el nuevo siglo, la vida del artista estuvo marcada, como la del resto de los españoles, por la guerra contra Napoleón, de la que él fue uno de los más impresionantes testigos, con una visión profundamente crítica por sus reflexiones sobre la violencia, plasmadas en los *Desastres de la guerra* o en los lienzos del 2 y 3 de mayo de 1808, en 1814 (Museo del Prado, Madrid). Los retratos ilustraron la nueva sociedad y a los patronos aristocráticos, como el de *La marquesa de santa Cruz*, *La XII marquesa de Villafranca pintando a su marido*, o *El X duque de Osuna* de 1816 (Musée Bonnat, Bayona), a los que se unieron los de la nueva burguesía, como *Teresa Sureda* (National Gallery, Washington D. C.) o el de su propio hijo Javier y su mujer, Gumersinda Goicoechea (Colección Noailles, Francia), y el de la actriz Antonia Zárate. Antes y después de la guerra Goya continuó con sus series de dibujos y estampas como la *Tauromaquia* y los *Disparates*, fechables en los años de la abolición de la Constitución de 1812, que culminan con las *Pinturas negras* en los muros de su propia casa. La represión de Fernando VII, de quien Goya consiguió uno de los retratos más reveladores del carácter de una persona, fue seguramente la razón por la que el artista marchó a Francia en 1824, después de la llegada a Madrid de los Cien mil hijos de San Luis en mayo de ese año. Después de su estancia en la capital de Francia en julio y agosto de 1824, donde visitó el Salón de París de ese año, se estableció definitivamente en Burdeos. Sus innovaciones en esos años finales fueron muchas, como el uso de la litografía para sus nuevas estampas de los *Toros de Burdeos* y las miniaturas sobre marfil, con temas que aparecen también en los dibujos de esos años y que ilustran la sociedad contemporánea uniéndola a recuerdos y vivencias con su obsesión permanente por llegar al fondo de la naturaleza humana.

BIBL.: Valentín Carderera, «Biografía de don Francisco de Goya», *El Artista*, t. II, 1835, págs. 253-255; Louis Matheron, *Goya*. París: Schulz et Thuillier, 1858; Charles Yriarte, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites*. París: Henri Plon, 1867; Francisco Javier Sánchez Cantón, «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte* (Madrid), XIX, 1946, págs. 73-109; Folke Nordström, *Goya. Saturn and Melancholy. Studies in the art of Goya*. Estocolmo: Almqvist & Wilsell, 1962; Edith Helman, «Trasmundo de Goya», *Revista de Occidente* (Madrid), 1963; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du livre, 1970; Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*. New Haven: Yale, 1977; Mercedes Águeda y Xavier de Salas, *Francisco Goya. Cartas a Martín Zapater*. Madrid: Istmo, 1982; Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven: Yale University Press, 1992; Jeannine Baticle, *Goya*. París: Fayard, 1992; Arturo Ansón Navarro, *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995; José Luis Ona González, *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997; Manuela Mena Marqués y Gudrun Mühle-Maurer, *Goya y la duquesa de Alba. El mito y la historia*. Madrid:

El Viso, 2006; Jesús López Ortega, «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXVI, n.º 44 (2008), págs. 62-68; Gudrun Mühle-Maurer, «Una leyenda persistente: El viaje de Goya a Andalucía en 1793», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXVIII, n.º 46 (2010), págs. 71-78; Gudrun Mühle-Maurer, «Goya, sordo, y la máquina eléctrica», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXX, n.º 48 (2012), págs. 94-96; Manuela Mena Marqués, «Biografía de Francisco de Goya», *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, t. XXIV, 2014.

M. M.

EMILIO GRAU SALA

(Barcelona, 1911-1975)

Iniciado en el oficio por su padre, el dibujante y promotor del Saló dels Humoristes Juan Grau Miró, Emilio Grau Sala completó su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona. Realizó su primera exposición individual en 1930 en la Sala Badrinas de la ciudad condal y al año siguiente participó en el Salon des Indépendants; un año más tarde ganó el Concurso Montserrat y expuso en Barcelona y Ámsterdam. Viajó a París entre 1932 y 1934, donde permaneció algunos meses, instalándose definitivamente allí en 1936. Recorrió Reino Unido, Bélgica, Venecia y las costas francesas, pasando largas temporadas en Var (Barbizon) y en Honfleur, donde fue uno de los pintores más activos. Expuso sus obras en los salones y museos de París, Filadelfia, Pittsburgh, Buenos Aires, Nueva York, Los Ángeles, Barcelona y Madrid. Realizó ilustraciones para textos de Federico García Lorca, Paul Verlaine, Charles Baudelaire o Fiódor Dostoievsky, así como decoraciones para teatros y transatlánticos. El Gobierno francés lo nombró Oficial de las Artes y de las Letras.

BIBL.: Sebastián Gasch, Ramón Aguilar Moré y Rafael Santos Torroella, *Grau Sala*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1974; Raúl Chávarri Porpetta, *Emilio Grau Sala*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1976; Joan A. Maragall, *Emilio Grau Sala (1911-1975)*. Barcelona: Hogar del Libro, 1978.

J. G. y M. J. A.

GIAN FRANCESCO BARBIERI, IL GUERCINO

(Cento, Italia 1591 - Bolonia, Italia, 1666)

Il Guercino, apodo del pintor Gian Francesco Barbieri, nació en 1591 en Cento, pequeña ciudad de la Emilia, entre Ferrara y Bolonia. Se educó en su ciudad natal, viajando a Venecia y Mantua e inspirándose en el ambiente poético de Ferrara, rico en claroscuro y tensión dramática.

Entre 1617 y 1618 trabajó en Bolonia al servicio de los Ludovisi, y cuando en 1621 Alessandro Ludovisi fue nombrado papa bajo el nombre Gregorio XV, se trasladó a Roma, donde realizó una serie de obras que resultarían esenciales para la posterior evolución del estilo barroco (Casino dell'Aurora, Villa Boncompagni Ludovisi). Sin embargo, al mismo tiempo, la influencia de monseñor Aguchi, secretario del papa, le conminaba hacia el clasicismo más severo, lo que lo convirtió en un autor bisagra de las nuevas fórmulas de la pintura en el siglo XVII. A la muerte de Gregorio XV, regresó a Cento, donde su estilo se fue tornando más y más severo, con una creciente complacencia en la claridad de composición y colorido, aunque siempre sutil y refinado. Tras la muerte de Guido Reni, en 1642, se instaló en Bolonia, donde se convierte en influyente pintor de la escuela boloñesa, hasta su muerte en 1666.

Su sobrenombre se debe a una deficiencia visual, ya que era bizco (*guercio* es bizco en italiano).

BIBL.: Nefta Barbanti Grimaldi, *Il Guercino*. Bolonia: Gr Edizioni, 1968; Denis Mahon, *Il Guercino. Dipinti e Il Guercino. Disegni*. Bolonia: Alfa, 1968; Denis Mahon, Massimo Pulini y Vittorio Sgarbi, *Guercino. Poesía e sentimento nella pittura del '600*, Milán: De Agostini, 2003; Vodret, Rosella, Gozzi, Fausto (coord.), *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*. Florencia y Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2011.

I. T.

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

(Madrid, 1886-1945)

Uno de los nombres distinguidos de la historia del arte español del siglo XX. Tras su paso por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando entre 1900 y 1904 y sus viajes por la geografía peninsular, se instaló en Madrid, formando parte del círculo de intelectuales y artistas de la capital. Aquí fijó su residencia de manera definitiva en el año 1939, tras el regreso de su exilio en París durante la Guerra Civil.

Ricardo Baroja, José Bergamín y los artistas Francisco Iturrino y Julio Romero de Torres son algunos de los muchos nombres que frecuentaron las tertulias a las que acudió Gutiérrez Solana y que plasmó magistralmente en lienzos como *La tertulia del Café de Pombo* (Museo Reina Sofía, Madrid, 1920). Sin embargo, la suya es una trayectoria siempre al margen de las modas y de los lenguajes de la vanguardia que siguieron sus contemporáneos. Conocido como el «pintor de la España Negra», las imágenes de Gutiérrez Solana trazan un recorrido costumbrista por el lado más grotesco de la sociedad de su tiempo. Un lúgubre retrato que es producto de sus visitas a cementerios, burdeles, plazas de toros, rastros y mercadillos, iglesias y procesiones. Sus lienzos son espacios que nos trasladan a un mundo fantasmagórico poblado de los cadáveres de la modernidad: maniqués inertes y criadas degolladas. La mascarada y el carnaval, el pesimismo tenebrista del Barroco, las *Pinturas negras* de Goya y la cultura popular son tan solo algunas de las muchas fuentes y referencias que se acumulan en sus obras.

El historiador, y por entonces director del Museo Reina Sofía, Juan Manuel Bonet apuntaba con motivo de una exposición organizada en el año 2004 por la experta y conservadora de la institución María José Salazar, junto al escritor Andrés Trapiello, que la figura de Gutiérrez Solana «alcanza una universalidad rara, singular, periférica, problemática [...]», comparándola con la trayectoria de otros pintores atípicos como son James Ensor o Armando Reverón.

Entre las numerosas muestras retrospectivas dedicadas a su obra sobresalen las organizadas en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1998 y 2004); la Fundación Botín (Madrid, 2013); el Museo Picasso Málaga (2010); y el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2007).

BIBL.: Javier Tusell, Manuela Mena, Eugenio Carmona *et al.*, *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Turner, SEACEX y Museo Reina Sofía, 2004; Raquel González Escribano, *José Gutiérrez Solana*. Madrid: Fundación Mapfre, 2006; María José Salazar, Andrés Trapiello, *José Gutiérrez Solana, 1886-1945. Dibujos*. Santander: Fundación Botín, 2013.

B. H.

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA Y BOCANEGRA

(Sevilla, 1791 - Madrid, 1865)

Sus orígenes artísticos se relacionan con la Real Escuela de Tres Nobles Artes, de Sevilla, en la que aparece matriculado desde 1802, y con el taller de su tío, el pintor Salvador Gutiérrez, que era uno de los mejores copistas de Murillo que trabajaban en Sevilla e inculcó en su sobrino el interés por este artista, que se convertiría en el referente fundamental tanto de su estilo como de parte de su temática. Tras una larga etapa de formación, en 1825 obtuvo la plaza de ayudante de pintura e inició una importante carrera como retratista y pintor de escenas religiosas, que además de convertirlo en uno de los aristas más solicitados por la burguesía y la iglesia sevillanas, propició su traslado a otras ciudades de la Península. Así, en 1829 viajó a Cádiz, donde trabó amistad con el cónsul inglés John Brackenbury, a cuya familia retrató.

Una vez de vuelta en Sevilla, trató de acercarse a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Tras regalar un cuadro de tema murillesco, en 1831 viajó a Madrid con Antonio María Esquivel para optar al premio de primera clase de la Academia, que no consiguieron, y en 1832 fueron nombrados académicos de mérito y se instalaron en la corte. Su cargo y sus dotes para la pintura de retratos le abrieron las puertas de importantes casas y del Palacio Real, de manera que sus obras constituyen una auténtica galería de los personajes más destacados de la vida social y oficial española del segundo tercio del siglo XIX. Entre sus retratados figuran los miembros de la familia real, como Isabel II, de quien hizo varios cuadros en diversas edades, María Cristina o la duquesa de Montpensier, a quienes encantaba verse reflejadas en el estilo dulce, hábil y halagador de Gutiérrez de la Vega. Sin embargo, nunca vio cumplidas sus aspiraciones de ser nombrado pintor de cámara.

Aunque afincado en Madrid, siguió manteniendo relaciones con Sevilla, adonde acudió en 1843 para tomar posesión del cargo de director de la Real Escuela de Tres Nobles Artes, del que dimitió en 1847 por la imposibilidad para ocuparse desde la corte de las obligaciones que conllevaba su empleo. A partir de entonces trabajó preferentemente en Madrid y continuó su carrera docente en la Academia de San Fernando. Participó activamente en la vida artística y literaria de la ciudad, lo que venía propiciado por el hecho de en esa época se hizo más estrecha la comunidad de intereses entre escritores y pintores. Fue, así, miembro importante del Liceo Artístico y Literario, una de las instituciones de referencia del Romanticismo español.

Además de retratos, que fue el género que cultivó más asiduamente, Gutiérrez de la Vega realizó un destacado número de pinturas religiosas, campo en el que le ayudó a prosperar el hecho de que su estilo derivado de Murillo sintonizaba con el interés por la obra de este pintor que se estaba generalizando en Europa. De su catálogo forma parte también un conjunto de obras de carácter costumbrista, relacionadas principalmente con su etapa sevillana, y que son reflejo del acendrado gusto por estos temas que se fue formando en la ciudad durante el Romanticismo.

BIBL.: José Cascales, *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Toledo: Imp. Del Colegio de Huérfanos de María Cristina, 1929; José Guerrero Lovillo, «Los pintores románticos sevillanos», *Archivo Hispalense* (Sevilla), XI (1949), págs. 36-38; Enrique Pardo Canalis, «José Gutiérrez de la Vega», *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), n.º 115 (1971), págs. 267 y ss.; Ana María Arias de Cossío, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán, 1978; Enrique Pardo Canalis, «José Gutiérrez de la Vega, en la estela de Murillo», *Goya* (Madrid), (1982), págs. 169-171; Enrique Valdivieso y José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*. Madrid: El Viso, 2011, págs. 114-125.

J. P.

JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

(Madrid, 1596-1631)

De padres flamencos, Juan van der Hamen es una figura de primer orden en el naturalismo madrileño temprano, tanto en los cuadros de naturaleza muerta, género en el cual es sin duda uno de los maestros fundamentales, como en la pintura de composición, en la que ha dejado algunos interesantes ejemplares de precoz tenebrismo, como se observa en los lienzos del convento de la Encarnación de Madrid. Como bodegonista, se han señalado a veces relaciones dudosas o poco convincentes con las naturalezas muertas flamencas, pero sus obras más maduras señalan el conocimiento y el estudio de los bodegones de Juan Sánchez Cotán; probablemente, en los de fecha más tardía, hay ya un seguro estudio del mundo italiano poscaravaggiesco a través de Juan Bautista Crescenzi en España, desde 1616, y de obras de Pietro Paolo Bonzi, presentes en colecciones españolas.

Su importancia en la evolución del género fue muy grande, y no dejó de ejercer su influencia en los artistas de las generaciones inmediatamente posteriores.

BIBL.: Joan Ramón Triadó, «Juan van der Hamen, bodegonista», *Estudios Pro Arte* (Barcelona), n.º 1 (1975); William Jordan, *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.

A. P. S.

EUGENIO HERMOSO MARTÍNEZ

(Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1883 - Madrid, 1963)

Es, junto con Adelardo Covarsí, uno de los mejores representantes de la pintura extremeña de su época. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla con Jiménez Aranda, que le influiría poderosamente, y en la de San Fernando de Madrid. Concurrió a las exposiciones nacionales, donde alcanza Tercera Medalla en 1904, Segunda en 1906 y 1908 y Primera Medalla en 1917 por *A la fiesta del pueblo*, dentro de la órbita costumbrista. Participó en exposiciones internacionales en las que sus obras de asunto rural consiguieron numerosos premios. Fue profesor de la Escuela Provincial de Pintura de Huelva; a partir de 1919 se trasladó a Madrid, donde ejerció como profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1941 lo nombraron académico de la de Bellas Artes de Madrid. Publicó su autobiografía, que firmó con el seudónimo Francisco Teodoro de Nertóbriga, en 1955.

BIBL.: Francisco Teodoro de Nertóbriga, *Vida de Eugenio Hermoso*. Madrid: Castilla, 1955; VV. AA., *Eugenio Hermoso*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964; José López Jiménez, *El pintor Eugenio Hermoso*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1965; Francisco Lebrato Fuentes, *Hermoso. Primer centenario de su nacimiento (1883-1983)*. Badajoz: Caja de Ahorros de Badajoz, 1984; José Eugenio Carretero Galán, *Eugenio Hermoso (1883-1963). Visión y realidad*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2014.

J. G. y M. J. A.

GEORGE ELGAR HICKS

(Lymington, Reino Unido, 1824-1914)

Inició sus estudios en la Academia de Arte de Henry Sass (Londres) hasta que en 1844 ingresó en la Real Academia de las Artes de la capital inglesa para completar su formación artística. Influido por el estilo de William Powell Frith, se especializó en la pintura de género hasta que a finales de la década de 1860 se decantó por la pintura de historia. Entre sus obras más emblemáticas cabe mencionar *Dividend Day: Bank of England* (1859), *The General Post Office: One Minute to Six* (1860) o *Changing Homes* (1862).

BIBL.: <<http://www.victorianweb.org/victorian/painting/hicks/index.html>> (Consultado el 21-11-2018).

BDE

RAFAEL HIDALGO DE CAVIEDES

(Quesada, Jaén, 1864 - Madrid, 1950)

Pintor de retratos y de figura, Hidalgo se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en Roma, gracias a una pensión de la Diputación de Jaén. Ya de regreso, presentó sus obras en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo Tercera Medalla en 1890 y en 1897 por un retrato, y Segunda Medalla en 1904 y en 1908 por el cuadro titulado *Las tres edades de la vida*. Fue subdirector del Museo de Arte Moderno. Padre de Rafael e Hipólito Hidalgo de Caviedes, arquitecto y pintor, que sería una de las figuras más importantes de la vanguardia española en los años anteriores a la Guerra Civil, realizó un espléndido retrato de su padre.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); Manuel López Pérez y Joaquín de la Puente, *Hidalgo de Caviedes. Cien años de pintura*. Jaén: Instituto de Estudios Jienenses, 1980.

J. G. y M. J. A.

MARCOS HIRÁLDEZ DE ACOSTA

(Sevilla, 1830 - Madrid, 1896)

Discípulo de Antonio María Esquivel y de Picot, Hiráldez viajó a Roma pensionado por el duque de Osuna. Participó en las exposiciones nacionales y obtuvo menciones honoríficas en 1860 y 1862, Segunda Medalla en la de 1864 por *Jura de Santa Gadea* y por retratos. En 1867 participó en la Exposición Universal de París. Ejerció como profesor auxiliar de Enseñanza de Artesanos y poseía condecoraciones de las órdenes de María Victoria y Carlos III.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G. y M. J. A.

MATEO INURRIA

(Córdoba, 1867 - Madrid, 1924)

Según Juan Antonio Gaya Nuño, Mateo Inurria supo fusionar el legado modernizador francés derivado de la influyente figura de Auguste Rodin con los discursos oficiales, con lo que generó una obra a medio camino entre el naturalismo y la idealización. Se formó en el taller de escultura industrial de su padre, en la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, dirigida por el padre de Julio Romero de Torres, de la que Inurria sería profesor; continuó sus estudios entre 1883 y 1885 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y llegó a ser pensionado de la Diputación Provincial de Córdoba. Es esencial citar que trabajaba como restaurador en la Mezquita de Córdoba y en el yacimiento de Medina Azahara. A finales de siglo viajó por Francia e Italia, estancias que le serían de gran provecho para su desarrollo artístico posterior. Trasladó su residencia a Madrid en 1913.

Realizó numerosos encargos públicos, como la estatua ecuestre del Gran Capitán en la plaza de las Tendillas de Córdoba (para lo que usó como modelo al torero Lagartijo) con la peculiaridad de que se utilizó en la misma pieza dos materiales, bronce y mármol, este último para el retrato. Esta escultura, muy conocida en su ciudad natal, sin duda bebe de las fuentes renacentistas de la estatuaria ecuestre. También en su ciudad natal realizó la estatua dedicada al político Antonio Barroso (1917), hoy desaparecida. En Madrid llevó a cabo el *Monumento a Eduardo Rosales* (1916) y participó con algunas figuras alegóricas en el *Monumento a Alfonso XII* en el Parque del Retiro de Madrid (1905), así como una escultura dedicada a Lope de Vega (1902).

Obtuvo la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1899 por su altorrelieve *La mina de carbón* y fue Medalla de Honor en la Nacional de 1920 con *Forma*. El Ministerio de Educación y Ciencia le dedicó una antológica en Madrid en 1968 y el Ayuntamiento de Córdoba una exposición retrospectiva en 2007.

BIBL.: VV. AA., *Mateo Inurria*, Madrid: Palacio de Bibliotecas y Museos, 1920; Bernardino de Pantorba, *El escultor Mateo Inurria. Ensayo biográfico y crítico*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1968; Francisco Zuera Torrens, *El escultor Mateo Inurria*. Córdoba: Diputación de Córdoba 1988; VV. AA., *Monumentos de Inurria*. Córdoba: Museo de Bellas Artes, 1989; VV. AA., *Cuadernos de viaje. Mateo Inurria*. Córdoba: Museo de Bellas Artes, 1994; VV. AA., *Bajo el signo de Mateo Inurria*. Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas, 1995; VV. AA., *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*. Córdoba: Museo de Bellas Artes, 2007.

I. T.

CARMEN LAFFÓN

(Sevilla, 1934)

Pintora y escultora figurativa, es una de las figuras más destacadas del realismo español de la segunda mitad del siglo XX, con una obra de corte lírico e intimista que despliega en paisajes, naturalezas muertas y retratos. Se inició en la pintura desde muy joven con el pintor Manuel González Santos. Posteriormente ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1949-1952), y continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, licenciándose en 1954. Completó su formación primero en París y después en la Academia Española en Roma (1955-1956) con una Beca del Ministerio de Educación.

Laffón diluye los límites entre pintura, dibujo y escultura, profundizando en la captación de la luz y la mutación cromática de los motivos. Desde finales de los años cincuenta su pintura ha representado el paisaje del Guadalquivir, desde La Cartuja

hasta Sanlúcar de Barrameda y el Coto de Doñana, así como su entorno más cotidiano, destacando su finca *La Jara*, en series que desarrolla a lo largo del tiempo, incorporando a su obra la tradición y la modernidad, desde la influencia del paisajismo de Camille Corot hasta la abstracción de Mark Rothko, en escenas de atmósferas sutiles con una tendencia hacia la composición a través de estructuras mínimas y hacia la disolución de las formas, pero siempre ligada a una profunda observación de lo real, como se refleja en series como *El Coto desde Sanlúcar* que inició en los años ochenta mediante pequeños pasteles, o la serie de óleos de gran formato realizados entre 2005 y 2014. Desde los años noventa desarrolla también obra escultórica, que parte de su interés por lo cotidiano y el objeto, unificando los motivos a través del tratamiento pictórico de las superficies a modo de pintura expandida, como en sus recientes series dedicadas a la viña o la cal.

Laffón se vincula al grupo de artistas en torno al estudio El Taller (1967-1969), junto a Teresa Duclós y José Soto, y también a la Galería La Pasarela de Sevilla. Desde mediados de los años sesenta pasó a formar parte de los artistas de la Galería Juana Mordó, donde expuso en 1967. En 1992 el Museo Reina Sofía le dedicó su primera retrospectiva. Posteriormente realiza exposiciones individuales en la Sala Amós Salvador (Logroño, 1996); el Centro Cultural Casa del Cordón (Burgos, 2001); la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 2006); o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2014- 2015), entre otras. En 1982 se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura; en 1999 ganó la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes; y en el 2000 ingresó como académica numeraria en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2013 fue nombrada hija predilecta de Andalucía.

BIBL.: Jacobo Cortines *et al.*, *Carmen Laffón: bodegones, figuras y paisajes*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida/MNCARS, 1992; Juan Manuel Bonet *et al.*, *Carmen Laffón: esculturas, pinturas, dibujos*. Madrid: SEACEX, 2003; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz *et al.*, *Carmen Laffón: el paisaje y el lugar*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2014.

R. D.

GENARO LAHUERTA

(València, 1905-1985)

Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en València y académico de San Fernando de Madrid, en 1976. Perteneció en 1930 a la Sociedad de Artistas Ibéricos (con José Gutierrez Solana, Francisco Mateos, Benjamín Palencia, etcétera) y mereció, en 1943, la Segunda Medalla en la Exposición Nacional por el retrato de su madre, y la Primera Medalla en la de 1948 por su retrato del escritor Azorín. La Diputación Provincial de València dedicó una retrospectiva a su obra en 1987.

BIBL.: Jean Cassou, Lionello Venturi, Paul Fierens y Robert Guiette, *Genaro Lahuerta*. París: Librairie Gallimard, 1933; Carlos Areán, *Genaro Lahuerta*. València: Ediciones Caja de Ahorros de València, 1976; Antonio Manuel Campoy, *Vida y obra de Genaro Lahuerta*. Madrid: Vicent García Editores, 1980; VV. AA., *Retrospectiva. Genaro Lahuerta*. València: Diputació de València, 1987.

J. G y M. J. A.

JOSÉ LLASERA

(Madrid, 1882-1943)

Practicó el retrato y los cuadros de figura. Obtuvo recompensas en las exposiciones nacionales de 1910 y mención honorífica en la de 1915, donde se premió su lienzo *Perla negra* con una Tercera Medalla.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G y M. J. A.

BALTASAR LOBO

(Cerecinos de Campos, Zamora, 1910 - París, 1993)

Se inició en la escultura en un taller imaginero en Valladolid, al tiempo que estudiaba en la Escuela de Artes y Oficios. Durante su juventud también trabajó como marmolista. Fue becado por la Diputación Provincial de Zamora en 1927 para realizar estudios en la Escuela de San Fernando, pero abandonó pronto la educación reglada. Se exilió en 1939 en París tras combatir con el ejército republicano y adherirse a la CNT, y allí conoció a Picasso y a Henri Laurens. En los años cuarenta se define más su discurso plástico con la influencia de los autores señalados, pero también por la cultura popular y la escultura de las Cícladas. A finales de esta década realizó en Anney *A los españoles muertos por la libertad* (1948), un monumento dedicado a los españoles que participaron en la Resistencia. En las siguientes décadas en su obra se aprecia también el influjo de otros dos importantes artistas, Hans Arp y Constantin Brâncuși.

El tema fundamental que atraviesa toda su producción es la maternidad, concretamente la figura de una madre que levanta a sus hijos en brazos. Como otros autores de su generación, Lobo tiende a simplificar y esquematizar las formas y volúmenes eliminando los detalles y lo anecdótico. Sin embargo, y a diferencia de autores que como José Planes, que se ven influidos por la angulosidad y geometría del cubismo, Baltasar Lobo tiende a redondear sus formas, a subrayar su organicidad, a hinchar los volúmenes, sin perder jamás de vista la lógica anatómica. Además de maternidades son comunes en su obra otras interpretaciones de iconografías procedentes del arte clásico, como las bañistas, los centauros y las ninfas.

Lobo es Premio André Susse de Escultura (1958); Premio Jacques Lenchener (1974); Premio Oficial de las Artes y las Letras de Francia (1981); Orden Andrés Bello del Gobierno de Venezuela (1989); Medalla de Oro Susse Frères Fondeul (1990); Premio Nacional de Artes Plásticas (1984); y Premio de Castilla y León de las Artes (1985).

Se han realizado exposiciones individuales y retrospectivas de su trabajo en el Museo de Bellas Artes de Caracas (1955); el Museo de Arte Contemporáneo (Madrid, 1960); la Maison de la Culture (Bourges, Francia, 1971); el Musée Toulouse-Lautrec (Albi, Francia 1978); la Kunsthalle Tübingen (Tubinga, Alemania, 1992); el Institut Valencià d'Art Modern (València, 2011). En 2003 se constituyó en Zamora una fundación para preservar su legado.

BIBL.: VV. AA., *Esculturas. Lobo*. Madrid: Museo Arte Contemporáneo. París: Villand & Galanis, 1960; VV. AA., *Lobo. Marbres-Pierre-Bronzes. La Femme et l'Enfant*. París: Villand & Galanis, 1970; VV. AA., *Baltasar Lobo*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, 1989; VV. AA., *Baltasar Lobo 1910-1993*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre, 1997; María Bolaños, *El silencio de un escultor*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000; *Baltasar Lobo*. València: IVAM, 2011; *Baltasar Lobo*. Madrid: Galería Leandro Navarro, 2014.

I. T.

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

(València, 1772 - Madrid, 1850)

Hijo y nieto de pintores, desde su infancia su futuro se orientó hacia el arte de la pintura, que estudió desde 1785 en la Academia de San Carlos. Sus grandes dotes como dibujante enseguida le granjearon varios premios académicos, y propiciaron su viaje a Madrid como pensionado en la Academia de San Fernando. En la corte recibió influencias del estilo de Anton Raphael Mengs, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro y Luis Paret, que supo aunar con la formación tardobarroca que recibió en València, con un extraordinario dominio del dibujo y una notable capacidad para la composición. En Madrid cosechó algún premio académico, que le sirvió para que a su vuelta a València en 1793 le encargasen numerosos trabajos, principalmente cuadros y frescos religiosos. Durante la visita de Carlos IV a la ciudad en 1802, López le hizo un retrato alegórico cuya calidad animó al rey a nombrarlo pintor de cámara. El artista permaneció unos años más en València, dedicado a la copia, por encargo real, de originales de la escuela local del siglo XVI y XVII que iban a ser enviados a las colecciones de palacio. En 1815 el nuevo rey le confirmó en su cargo de pintor de cámara y lo reclamó para la corte. A partir de entonces, y hasta su muerte, se convirtió en una de las figuras fundamentales del panorama artístico español, en el que sobresalió no solo por la importancia de sus encargos, sino también por su intervención en destacadas empresas de carácter oficial y administrativo. Así, fue nombrado director de Pintura de la Academia de San Fernando en 1819, dirigió la Escuela Real de Pintura y jugó un papel fundamental en la formación y organización del Museo del Prado, del que fue su primer director artístico.

Su catálogo es muy variado: en el caso de las pinturas ronda las 900 piezas y se compone de obras de tema religioso tratadas con un estilo todavía deudor del barroco tardío y del neoclasicismo, algunos cuadros y frescos de carácter alegórico realizados para residencias reales y templos, y un numeroso grupo de retratos cuyos modelos son principalmente los miembros de la familia real, grandes nobles y altos funcionarios del Estado. Algunos de ellos, como el de Goya (Museo del Prado, Madrid), revelan una gran capacidad de penetración psicológica, y todos destacan por su verismo, por su precisión dibujística, por su capacidad para reproducir las texturas de las telas y por el mimo y detalle con que se entretiene en la plasmación de los elementos accesorios del ropaje. También realizó un destacado número de dibujos destinados a ser grabados, principalmente para ilustraciones de libros. Se conocen más de 500 dibujos y cerca de 300 estampas basadas en sus diseños.

Gracias a la versatilidad y la calidad de su obra fue considerado el mejor artista español de su generación, y la calidad y cantidad de retratos convierten su catálogo en uno de los principales instrumentos a través de los cuales es posible asomarnos a los ideales, las ambiciones y las expectativas de la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX, especialmente en lo que se refiere a los ámbitos oficiales.

BIBL.: Antonio Méndez Casal y Manuel González Martí, *Vicente López. Su vida, su obra, su tiempo*. València: Centro escolar y mercantil, 1926; Emiliano M. Aguilera, *Vicente López*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946; Diego Angulo y Marqués de Lozoya, *Vicente López*. Madrid: Instituto de España, 1973; Marqués de Lozola y Enrique Lafuente Ferrari, *Vicente López*. València: Ayuntamiento de València, 1972; José Luis Morales y Marín, *Vicente López*. Zaragoza: Guara, 1980; José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: FAHAH, 1999, 2 vols.

J. P.

BERNARDO LÓPEZ PIQUER

(València, 1799 - Madrid, 1874)

Se formó artísticamente en el taller de su padre, el pintor Vicente López Portaña (1772-1850), logrando vincularse oficialmente con la Corona y colaborando en distintos trabajos con su progenitor en el Palacio Real de Madrid. En 1814 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que obtuvo el título de académico de mérito de esta en 1825. Tras la muerte de Fernando VII, en 1833, fue nombrado profesor de dibujo de Isabel II y poco después pintor de cámara de la reina.

Su producción artística se vio fuertemente influida por el estilo y la técnica de su padre. Destacó en el género del retrato, con obras como *María Isabel de Braganza como fundadora del Museo del Prado* (1829) o *Isabel II* (1850), aunque también realizó composiciones de temática religiosa como *San Pascual Bailón adorando la Eucaristía* (1811).

BIBL.: Vicente Boix, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. València: Librerías París-Madrid, 1987; José Luis Díez García, *Vicente López (1772-1850). Vida y obra*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, t. I, 1999.

P. V.

EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

(Madrid, 1817-1870)

Apenas se conocen datos sobre su formación, aunque se sabe que estudió en la Academia de San Fernando, donde, según indicó él mismo, tuvo como maestro a José de Madrazo. Otro de los escenarios de su formación debió de ser el Museo del Prado, donde posiblemente estudió en profundidad las obras de Velázquez, a tenor del estilo y los temas que desarrollaría a lo largo de su carrera. También fue un artista muy receptivo hacia la producción de Goya. Su nombre ha ido siempre ligado al de este pintor, pues muchos de sus cuadros están parcialmente basados en sus pinturas o estampas, e incluso su técnica guarda muchas similitudes con la pinclada ágil y desatada de algunas obras goyescas. De hecho, durante mucho tiempo han pasado como de mano de Goya piezas que hoy en día los expertos no dudan en catalogar como de Lucas. Su pintura está caracterizada por un mayor interés por los efectos escenográficos y un deseo más acusado de subrayar el pintoresquismo de sus escenas, lo que lo convierte en uno de los más interesantes y originales representantes españoles del paisaje romántico. El diálogo tan estrecho que mantuvo con la obra de Goya, tanto desde un punto de vista técnico como temático, hace que sea considerado uno de los pintores en cuya producción se observa una mayor voluntad de reconocer una tradición nacional y de concebir su trabajo, en parte, como respuesta a esta. Al mismo tiempo, se interesó por lo que estaba ocurriendo fuera de España, y en su obra se advierte un gran conocimiento del paisajismo romántico inglés y de la obra de Delacroix.

A pesar de sus ideas políticas, por las que se alistó en 1843 en la Milicia Nacional, Lucas consiguió labrarse un destacado prestigio profesional, a lo que contribuyeron tanto la calidad de sus retratos como la extraordinaria variedad de géneros y temas que trató. Fue a la vez un prolífico e imaginativo paisajista, desarrolló un marcado interés por las escenas costumbristas o los episodios de carácter histórico y en muchas ocasiones sintetizó ambos repertorios, utilizando paisajes dramatizados y literaturizados como marcos idóneos para incluir en ellos temas de carácter exótico, histórico o pintoresco. Logró hacerse con una clientela muy receptiva al atractivo de unas escenas que describen paisajes misteriosos,

costumbres populares, riesgos, dramas y pasiones, es decir, todos los ingredientes que nutrían la imaginación romántica.

Prueba del alto grado de aceptación de su pintura por parte de públicos con intereses distintos es el encargo para pintar el techo del Teatro Real en 1850, su nombramiento al año siguiente como pintor honorario de cámara o las buenas críticas que recibieron los dos cuadros que presentó en la Exposición Universal de París en 1855 por parte de Gauthier.

BIBL.: Rafael Balsa de la Vega, *Lucas*. Madrid: Rafael Balsa de la Vega, 1911; Juan Antonio Gaya Nuño, *Eugenio Lucas*. Barcelona: Ediciones Cobarro, 1948; Jeannine Baticle, «Eugenio Lucas et les satellites de Goya», *La Revue du Louvre* (París), n.º 3 (1972); José Manuel Arnáiz, *Eugenio Lucas. Su vida y su obra*. Madrid: Montal, 1981; VV. AA., *Eugenio Lucas (1817-1870)*. Zaragoza: Museo Camón Aznar, 1984; Andrew Ginger, *Painting and the Turn of the Cultural Modernity in Spain. The Time of Eugenio Lucas Velázquez (1850-1870)*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2007; Francesc Quilez, *L'imaginari d'Eugenio Lucas*, Barcelona: MNAC, 2008.

J. P.

RICARDO MACARRÓN

(Madrid, 1926 - Riaza, Segovia, 2004)

Macarrón es uno de los pintores españoles más destacados de la segunda mitad del siglo XX dentro del género del retrato. Su familia fundó la Casa Macarrón en 1895, uno de los establecimientos de materiales para artistas más afamado de Madrid. Comenzó su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en 1942 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Con tan solo veinte años obtuvo el Premio Duque de Alba en el Salón de Otoño de Madrid. En 1950 se trasladó a París becado por el Instituto Francés; posteriormente emprendió viajes por diversos países europeos para estudiar el tratamiento de la luz en la pintura holandesa y el uso del color del arte nórdico en Dinamarca o Noruega. Su primer retrato al pintor Jaime Bustillo data de 1943, pero su salto como pintor de la nobleza europea se inició en 1962, cuando retrató a la condesa Cristina Potocka. En 1967 pintó a la reina Victoria Eugenia en su residencia de Lausana, iniciando una larga serie de retratos realizados a la familia real española. En España, el hito de su carrera llegó en 1974, cuando la Diputación de Barcelona le encargó el retrato a los entonces príncipes don Juan Carlos y doña Sofía. En sus retratos concilia la tradición académica del dibujo en el tratamiento de los rostros y la figura con unos fondos coloristas que tienden a la disolución de las formas. También recibió encargos de la familia real británica, con retratos a la reina Isabel II o la duquesa de Kent, siendo admitido en la Royal Society of Portrait Painters de Londres. Además desarrolló el género paisajístico, en la línea de Benjamín Palencia y Álvaro Delgado, así como el bodegón.

Obtuvo Tercera Medalla, Segunda Medalla y Primera Medalla en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1948, 1957 y 1962 respectivamente, y fue seleccionado en las bienales Hispanoamericanas de 1951, 1955 y 1959, en esta última con el Premio Cultura Hispánica. En 1961 obtuvo el Premio Nacional de Pintura. Su obra ha sido mostrada con regularidad en diversas galerías españolas y europeas, destacando la primera gran antológica que el Centro Cultural de la Villa de Madrid le dedicó en 2001.

BIBL.: Antonio Bonet Correa *et al.*, *Ricardo Macarrón*. Zaragoza: Ibercaja, Obra Social y Cultural, 1999; Ricardo Macarrón, *Macarrón*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2001; Alicia Iturriz y Joana Socías, *Mi vida con Ricardo Macarrón*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2014.

R. D.

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

(Roma, 1815 - Madrid, 1894)

Fue uno de los miembros más activos e importantes de la familia y controló el panorama artístico madrileño durante casi todo el siglo XIX. A la misma pertenecieron importantes pintores como José, Ricardo o Raimundo, el historiador Pedro e, incluso por vía política, Mariano Fortuny. Su formación temprana tuvo como escenario Madrid, y más concretamente el taller de su padre José y la Academia de Bellas Artes, de la que llegó a ser académico de mérito antes de cumplir veinte años. En esa época realizó algunos cuadros para la casa real, cuya calidad le granjeó el título de pintor supernumerario de cámara en 1833, año en el que pasó unos meses en París trabajando en el taller de Ingres. Hombre de acusadas inquietudes intelectuales, a su vuelta a Madrid aglutinó a un grupo de amigos con aspiraciones comunes, entre los que figuraban Valentín de Cardenera o Eugenio de Ochoa, y fundaron en 1835 la revista *El Artista*, una de las publicaciones emblemáticas del Romanticismo español.

Entre 1837 y 1842 su vida transcurrió en París y Roma, donde asentó las bases de un prestigio internacional que le acompañó hasta su muerte y completó su formación al amparo de Jean-Auguste Dominique Ingres y Johann Friedrich Overbeck, que se convirtieron en los principales puntos de referencia de su estilo; el primero por la elegancia y hábil composición de sus retratos, y el segundo por el tratamiento del color y de las masas, especialmente en lo que se refiere a las composiciones de carácter religioso.

Tras la experiencia romana regresó a Madrid en 1842 con la intención de dedicarse a la realización de grandes cuadros de tema histórico o religioso, a través de los cuales pudiera mostrar sus grandes dotes técnicas y su preparación intelectual. Pero el mercado para este tipo de obras ya estaba copado y tuvo que dedicarse fundamentalmente al retrato. Su extraordinaria habilidad técnica, su enorme capacidad de trabajo, su elegancia y su inteligencia para embellecer la realidad física de sus modelos sin necesidad de alterar sustancialmente la realidad lo convirtieron en el retratista más solicitado por la alta sociedad madrileña y en uno de los mejores cultivadores del género que ha habido en España en ese siglo. Por lo mismo, su obra es un documento excepcional para conocer no solo las efigies de los principales miembros del mundo de la política, las artes o la economía del país, sino también sus ideales y aspiraciones, que se reflejan tanto en el estilo de las obras como en su puesta en escena o en los elementos de ajuar e indumentaria.

A partir de 1842 vivió fundamentalmente en Madrid, aunque realizó numerosos viajes al extranjero, llegando a residir durante dos años (1878-1880) en París. Esa parte de su vida está jalonada por los éxitos artísticos y el reconocimiento oficial, que lo llevó a ocupar importantes cargos en las instituciones culturales de la corte. Así, en 1843 fue nombrado director de pintura de la Academia de San Fernando; en 1857 la reina Isabel II lo nombró primer pintor de cámara; y entre 1860 y 1868 y 1881 y 1894 fue director del Museo del Prado.

BIBL.: M. de Madrazo, *Federico de Madrazo*. Madrid: La Estrella, 1922; Bernardino de Pantorba, *Los Madrazo*. Barcelona: Iberia, 1947; Mercedes Agulló, *Los Madrazo. Una familia de artistas*. Madrid: 1985; Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subirana, 1981; Montserrat Martí, «Federico de Madrazo y Kuntz: Arte y Política, 1854», *Goya* (Madrid), 238, 1994, págs. 21-226; José Luis Díez García, *Federico de Madrazo, Epistolario*. Madrid: Museo del Prado 1994.

J. P.

RICARDO DE MADRAZO Y GARRETA

(Madrid, 1852-1917)

Hijo del ilustre Federico de Madrazo, hermano del también pintor Raimundo y de Cecilia de Madrazo, esposa de Mariano Fortuny, quien le aconsejó en su pintura, iniciada bajo la férula todopoderosa del padre. Su carrera fue más modesta que la de otros miembros de esta dinastía artística, fundada por José de Madrazo y de la que el Banco de España posee varias muestras. Fue un retratista honrado y sin fantasía, como demuestra su retrato de Antonio Cánovas del Castillo diez años antes de retratar a Manuel Allendesalazar (1906).

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *Los Madrazo. Ensayo biográfico y crítico*. Barcelona: Iberia, 1947; Joaquín de la Puente, «Innovación y conservadurismo en los Madrazo», *Goya* (Madrid), n.º 104 (1971), págs. 98-105; VV. AA. *Los Madrazo, una familia de artistas*. Madrid: Museo Municipal, 1985.

J. G. y M. J. A.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(Valencia, 1739 - Madrid, 1819)

Hijo de un modesto pintor valenciano del mismo nombre, Mariano Salvador Maella nació en València en 1739, si bien cuando el futuro artista era aún niño su familia se trasladó a Madrid, donde su padre lo colocó en el taller del escultor Felipe de Castro. Ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 por consejo de su maestro, y obtuvo varios de los premios de pintura que atestiguan tanto su calidad como la adecuación de su estilo a los ideales de la institución, entonces dirigida por Antonio González Velázquez. En 1759, a los veinte años y después de un período en que residió en Cádiz (seguramente con su familia y tal vez con la intención de haber viajado todos a América a probar fortuna), Maella se trasladó a Italia solo y por sus propios medios, ya que la institución no le había otorgado una de las becas de estudio. Solicitó, sin embargo, una ayuda extraordinaria de la Academia de San Fernando para completar su formación artística en la Roma, donde mediado el siglo XVIII, a la influencia del estilo de Corrado Giaquinto y del ya tardío rococó, se unían los incipientes ideales neoclásicos. Los cuatro reales al mes que le concedió la Academia eran suficientes, ya que contaba con el patrocinio del franciscano José Torrubia; a la muerte de este, consiguió un apoyo decidido de la Academia de San Fernando, de 400 ducados, que equivalía en realidad a las becas oficiales.

Del período romano, el Museo del Prado guarda un interesante cuaderno de dibujos, un conjunto notable de copias que revelan los intereses del joven Maella por recoger con precisión en iglesias y palacios diversas esculturas clásicas y pinturas, o detalles de figuras, de artistas del Renacimiento y del clasicismo romano del siglo XVII.

A su regreso a España en 1764 el artista fue elegido miembro de la Academia de San Fernando, si bien fue aún más decisiva su vinculación al rey como pintor de cámara y a las órdenes de Anton Raphael Mengs. Realizó entonces numerosas decoraciones del Palacio Real, así como obras para otros encargos regioes, como ideas para los cartones de la Real Fábrica de Tapices o gran parte del monumental conjunto de frescos del claustro de la catedral de Toledo. Por otro lado, a su carrera cortesana se unía su vinculación a la Academia de San Fernando, de la que fue teniente director de Pintura en 1782, director de Pintura en 1794 y director general en 1795, a la muerte de Francisco Bayeu.

Maella alcanzó finalmente en 1799 el puesto de primer pintor del rey, junto a quien había estado a sus órdenes desde 1785, Francisco de Goya. Había desarrollado asimismo otras funciones al servicio del rey, como la redacción de inventarios de la Colección Real o la dirección del equipo de pintores que, como restauradores, mantuvieron en buen estado la numerosa e importante colección de pinturas del rey. Además, tanto para el rey como para otras personalidades de la corte, el artista había tenido desde sus inicios una importante faceta de retratista, en la que siguió, con su técnica brillante y colorista, las ideas de perfección y cercanía al modelo de Mengs.

En el nuevo siglo, Maella fue perdiendo el favor de sus mecenas, de los personajes de la política, como el influyente Godoy, más interesado por Goya, e incluso de los reyes. Del rey José Bonaparte Maella aceptó condecoraciones y premios y, sin haber tenido apoyos de figuras políticas de importancia como ocurrió con Goya, fue depurado como funcionario al regreso de Fernando VII, aunque se le concedió, «por vía de limosna», una pensión vitalicia. Murió en 1819.

Maella fue, sin duda, junto a Francisco Bayeu, uno de los artistas más significativos e influyentes entre los que trabajaron para la corte en la segunda mitad del siglo XVIII y alcanzó los máximos puestos cortesanos. Su pintura se ciñe en las composiciones al orden racional del neoclasicismo; mantuvo el movimiento y la brillantez de colorido del tardobarroco o del rococó, que hundía sus raíces en las obras de Corrado Giaquinto. Su técnica fácil, que revela sus orígenes valencianos, de pinceladas libres, sueltas y delicadas, se diferencia de la de otros artistas de su tiempo y protagoniza sus cuadros de altar y sus bocetos. En las obras de gran formato —especialmente en los grandes frescos decorativos de colegiata de La Granja (1772), la capilla del Pardo (1778), el claustro de la catedral de Toledo (1775-1776) o la Casita del Príncipe del Pardo (1789)—, siguiendo las directrices racionalistas de Mengs, permanece el gusto por un número importante de figuras, así como la gracia clásica y delicada en las actitudes de los personajes, el exquisito preciosismo de los detalles, como en las manos o en el movimiento sutil de las cabezas, y la belleza envolvente de los plegados de los paños.

BIBL.: Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina* (Xavier de Salas, ed.). València: Ayuntamiento de València 1967; Santiago Alcolea, «Mariano Salvador Maella. 1739-1819», *The Register of the Museum of Art* (The University of Kansas, Lawrence), vol. III, n.ºs 8-9 (1967), págs. 24-42; Dolores Mollinedo, «Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella», *Archivo Español de Arte* (Madrid), (1973), págs. 145-157; José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2011; José Manuel de la Mano, «El Cuaderno italiano de Mariano Maella y la fragilidad de la memoria», en *Roma en el bolsillo. Cuadernos Italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella. Catálogo razonado*. Madrid: Museo del Prado, 2013, págs. 485 y ss.

M. M.

ASTERIO MAÑANÓS

(Palencia, 1861 - Madrid, 1935)

Estudió Pintura en Madrid con Casto Plasencia y Casado del Alisal como maestros, pero sin que se aprecien tales influencias en su arte. Fue becario de la Diputación para estudiar en Roma, en 1885. Obtuvo mención en la Exposición Nacional de 1906 y medallas de plata en las de Lugo (1896), Zaragoza (1908) y Santiago de Compostela (1909). Fue vocal de la Junta de Iconografía Nacional

y conservador de las obras de arte del Senado, de cuyos miembros hizo un retrato colectivo en la biblioteca, a modo de *conversation pièce* (Sala Mañanós, Palacio del Senado), con bastante más acierto que el de los visitantes del Banco de España.

BIBL.: Luis Arribas Fernández, *Asterio Mañanós. Su biografía, su obra, su arte*. Madrid: Comp. Gral. de Artes Gráficas, 1932; Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudi, 1975, pág. 415; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); Arturo Caballero, *Asterio Mañanós. Exposición antológica*. Palencia: Caja Palencia, 1988.

J. G. y M. J. A.

ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS

(Madrid, 1874 - Málaga, 1947)

Hijo y discípulo de Salvador Martínez Cubells, completó sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, y en Alemania —con Heinrich Johann von Zügel—, y Austria. Viajó por Italia, Francia, Bélgica, Holanda y Reino Unido, pintando escenas y paisajes de esos países. Participó en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo importantes recompensas: Tercera Medalla en 1897, segundas en 1899 y 1901 y primeras en 1904 y 1912 por *La vuelta de la pesca*. Practicó la pintura de género y el paisaje, especialmente interesantes cuando son de pequeño formato. Fue premiado en las exposiciones internacionales de Buenos Aires y Santiago de Chile (1910), Ámsterdam (1912), Panamá (1916) y realizó numerosas exposiciones individuales. Como su padre, fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en 1935 fue elegido miembro de la Academia de San Fernando.

En 2003 el Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja de Zaragoza organizó una exposición antológica de su obra.

BIBL.: Silvio Lago (seudónimo de J. Francés), «Enrique Martínez Cubells», *La Esfera* (Madrid), (1916); Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); Felisa Martínez Andrés, *Enrique Martínez Cubells*. Zaragoza: Obra Social y Cultural de Ibercaja, 2003.

J. G. y M. J. A.

SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

(València, 1845 - Madrid, 1914)

Consumado retratista, realizó su formación junto a su padre, Francisco Martínez Yago, restaurador del Museo de València, y en la Academia de San Carlos. Obtuvo numerosos galardones en las exposiciones nacionales, entre ellas sendas primeras medallas en las de 1878 y 1887 por sus lienzos *Educación del Príncipe don Juan*, que presentó también a la Internacional de París del mismo año, y *Doña Inés de Castro*. Medalla de Oro en la Exposición Regional de València de 1867, en la que exhibió un retrato de su padre y en la Internacional de Múnich de 1909. Realizó pinturas para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid y fue además coleccionista de obras de arte. En 1870 obtuvo por oposición la plaza de primer restaurador del Museo del Prado, donde realizó intervenciones que marcaron un hito en su carrera, como la del San Antonio de Murillo, en 1875, y el traslado del muro al lienzo de las *Pinturas negras* de Goya. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, en 1891 ingresó en la Academia de San Fernando. Recibió la Gran Cruz de la

orden de Isabel la Católica y fue nombrado comendador de la orden de Carlos III.

BIBL.: Salvador Martínez Cubells, *La escuela de pintores valencianos. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Imp. Fontanet, 1891; Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Edición facsimil 1882, Gaudí, 1975; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G. y M. J. A.

J. MAS

(¿?-¿?)

[VER PÁGINA 123](#)

FRANCISCO MATEOS GONZÁLEZ

(Sevilla, 1894 - Madrid, 1976)

Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y desde sus inicios colaboró como caricaturista en varias revistas españolas como *España*, dirigida por Ortega y Gasset, o *La Esfera* y *Nuevo Mundo*, dirigidas por Adriano del Valle. En 1921 el Ministerio de Estado le concedió una beca que le permitió viajar a Bélgica y Alemania, donde estudió grabado y estableció contacto con miembros del grupo El jinete azul. En 1928 fue nombrado decorador oficial de la Universidad de la Sorbona y en 1930 regresó a España, donde realizó exposiciones individuales y colectivas en varias galerías e instituciones. Participó en el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París (1937) y expuso en el Museo de Arte Moderno (Madrid, 1948) y en las Galerías Layetanas (Madrid, 1950).

En sus óleos, acuarelas y dibujos de carácter expresionista, Mateos aborda temas en los que predomina la representación de escenarios abarrotados de pintorescos y siniestros personajes. Considerado uno de los primeros representantes del expresionismo en España, Mateos plantea escenas decadentes situadas en panoramas decrepitos y protagonizadas por sujetos de aire circense cuyo semblante, pese a parecer alegre, transpira tristeza y soledad, evocando el olvido y lo marginal. Elaboradas con una paleta de colores vibrantes y limpios, sus obras emanan un indiscutible tono fantástico con un fuerte componente crítico y satírico.

BIBL.: VV. AA. *Francisco Mateos*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973; Juan Antonio Gaya Nuño, *Francisco Mateos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1962; Manuel García Viñó, *Francisco Mateos*. Colección Artistas Españoles Contemporáneos (Serie pintores, n.º 9). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1971.

F. M.

BARTOLOMÉ MAURA Y MONTANER

(Palma, 1844 - Madrid, 1926)

Considerado el grabador de reproducción por excelencia, especializado en el grabado calcográfico, mostró predilección por la pintura de la Escuela Española, que se caracterizó por su extraordinaria habilidad para captar el colorido de los cuadros a través del juego de luces y de sombras y el de las tintas y los tonos.

Grabó también numerosos retratos de personajes públicos de su época, además de medallas y monedas, entre otros proyectos.

Descendiente del pintor y grabador en talla dulce Juan Montaner y Cladera, inició su formación en la Academia Provincial de Bellas Artes de Baleares en 1861, donde fue discípulo de Guillermo Torres y Francisco Parietti. En 1868 se trasladó a Madrid para continuar sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde fueron sus maestros Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera, además de asistir a las clases de Grabado de Domingo Martínez Aparici.

Fue uno de los grabadores más premiados y reconocidos durante el último tercio del siglo XIX. Entre sus cargos figuran el de administrador de la Calcografía Nacional desde 1872 hasta 1893, año en que ganó la oposición de director artístico de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. En junio de 1887 ingresó como grabador segundo en la Sección de Confección de Billetes del Banco de España y en 1898 obtuvo el cargo de grabador primero por jubilación de Martínez Aparici. Un año después fue nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El título de su discurso de ingreso fue «Sobre la conveniencia del Renacimiento en España del grabado calcográfico, llamado también de talla dulce».

BIBL.: «Necrología: Bartolomé Maura y Montaner», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), n.º 20 (1926), págs. 171-172; J. Amorós, «Bartolomé Maura. Grabador», *Clavileño* (Madrid), n.º 39 (1956), págs. 40-44; José E. García Melero, «Bartolomé Maura, grabador», *Goya* (Madrid), n.ºs 181-182 (1984), págs. 100-105; Jesusa Vega, *El aguafuerte en el siglo XIX: técnica, carácter y tendencia de un nuevo arte*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, págs. 8-15 y 59-62; María Dolores Arroyo, *Bartomeu Maura i Montaner 1844-1926*. Palma: Sa Nostra, 1990; José Luis Sampedro Escolar, «Bartolomé Maura, medallista de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre», *Goya* (Madrid), n.ºs 235-236 (1993), págs. 77-80; Marina Cano Cuesta, *Catálogo de Medallas Españolas*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, págs. 308-309; Javier Blas Benito, «Maura y Montaner, Bartolomé», en *Diccionario Biográfico Electrónico*. Madrid: Real Academia de la Historia [Consultado el 16-07-2018].

V. A.

RICARDO MAURA Y NADAL

(¿Palma?, c. 1870-¿?)

Hijo del ilustre grabador Bartolomé Maura Montaner y hermano del arquitecto Carlos Maura, fue un grabador muy representativo del siglo XIX. Discípulo de su padre, se formó con el pintor retratista Manuel Arroyo y Lorenzo en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, vinculada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en la que recibió un premio accésit. Además de ejercer labores institucionales en la Casa de la Moneda, fue ayudante primero de grabador en el Banco de España.

BIBL.: Marina Cano Cuesta, *Maura y Montaner, Bartolomé*. Madrid: Museo del Prado, 2005; Alfonso Pérez-Maura, «Beatriz Maura. Nitidas lealtades», *ABC* (6-VI-2013); Francisco José Portela Sandoval, «Nuevas aportaciones de la biografía de varios artistas del siglo XIX», *Anales de Historia del Arte*, n.º 15 (2005), págs. 247-268.

BDE

FRANCISCO MAURA Y MONTANER

(Palma, 1857 - Hondarribia, Gipuzkoa, 1931)

Hermano del grabador Bartolomé y del político Antonio, Francisco se formó en la Escuela Superior de Pintura y Grabado de Madrid, especializándose en retratos y paisajes. Fue a Roma pensionado por la Diputación Balear y por el Estado, presentando sus obras a diversas exposiciones nacionales de Bellas Artes, entre las que destacan las de 1890 y 1892, en las que obtuvo segundas medallas, así como importantes recompensas.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición), pág. 438; Luis Ripoll y Rafael Perelló, *Las Baleares y sus pintores*. Palma: Luis Ripoll, 1981, págs. 66-67.

J. G. y M. J. A.

ELISEO MEIFRÉN ROIG

(Barcelona, 1859-1940)

Cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de la Lonja bajo la tutela de Antonio Caba. Viajó por Francia, donde entró en contacto con la pintura impresionista, e Italia. En la Exposición Regional de València de 1879 obtuvo Medalla de Oro por un paisaje. Participó en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, alcanzando Tercera Medalla en 1899 y en 1904 y Primera Medalla en 1906. Recibió diversos premios en la Universidad de París de 1889 y 1899, en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona en 1896, en las universales de Bruselas, Buenos Aires y San Diego, el Premio Nonell en 1935, etcétera. Sus paisajes y sus marinas están impregnados de notas impresionistas y son fruto de sus frecuentes viajes; en ellos plasma rincones de la Costa Brava, Mallorca, Islas Canarias, Italia, Francia, Suiza y América. Participó activamente en el ambiente artístico de Barcelona y realizó numerosas exposiciones individuales en Europa, América y España, la mayor parte de ellas en la barcelonesa Sala Parés. Entre 1915 y 1917 se estableció en Nueva York y expuso con éxito sus paisajes mediterráneos. En 1926 Francia lo nombró caballero de la Legión de Honor.

Doce años después de su muerte se le rindió homenaje en su ciudad natal, exponiéndose unas doscientas obras en el Palacio de la Virreina.

BIBL.: Pinzel, *Meifrén*. Barcelona: Pel i Ploma, 1902; M. Rodríguez Codola, *Homenaje al pintor Eliseo Meifrén Roig (1859-1940)*. Barcelona: Círculo Artístico, 1941; Bernardino de Pantorba, *Eliseo Meifrén*. Barcelona: Delta, 1942; Mercè Vidal, *Meifrén*. Sabadell: AUSA, 1991; Guillermo Solana, *Meifrén y el paisaje catalán en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Los Arcos y Castejón: Ayuntamiento de Los Arcos y Castejón, 2006.

J. G. y M. J. A.

JUAN PASCUAL DE MENA

(Villaseca de la Sagra, Toledo, 1707 - Madrid, 1784)

Escultor e imaginero del siglo XVIII, probablemente se formó con los escultores franceses de las fuentes de La Granja, concretamente con Dumandré y Pitué, existiendo escasos datos biográficos del autor hasta casi su madurez. También se le relaciona con Felipe de Castro. En la década de 1730 gozaba de gran prestigio en la capital de España, siendo nombrado director de Escultura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1744, todavía en la Junta Preparatoria,

disponiendo la fundación de la institución que tendría lugar en 1752. En 1771 fue nombrado director general de la Academia de San Fernando. Sería propuesto, asimismo, académico de mérito de la Academia de San Carlos en València. Su estilo se enmarca dentro del academicismo neoclásico que introdujo en España Felipe de Castro.

Son de reseñar sus obras de carácter religioso, como las realizadas para la iglesia de San Fermín de los Navarros de Madrid (1746, hoy desaparecidas), así como las piezas que llevaría a cabo en algunas iglesias bilbaínas entre 1754 y 1755; se cree suyo el *Cristo de la buena muerte* que guarda la iglesia de San Jerónimo de Madrid. Colaboró con Ventura Rodríguez en la ejecución del retablo de San Idelfonso de la catedral de Toledo (1779). Con la subida de Carlos III al trono, el escultor toledano realizará un busto en mármol del monarca (1764, Academia de San Fernando), así como, en la misma colección, un modelo en yeso y madera para el concurso convocado por el rey para la realización del monumento ecuestre de Felipe V. Dentro del programa de escultura pública que durante esos años tuvo lugar en la ciudad de Madrid, intervino en el programa decorativo del Palacio Real; llevó a cabo también una de las obras más conocidas de la capital: la *Fuente de Neptuno* en el Paseo del Prado, diseñada por Ventura Rodríguez (1781).

BIBL.: Francisco Javier Sánchez Cantón, «Escultura y pintura del siglo XVIII», en *Ars Hispaniae*, t. XVII. Madrid: Plus Ultra, 1965; Antonio José Díaz Fernández, «Notas para la biografía del escultor Juan Pascual de Mena» en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 52, 1986. Valladolid: Universidad de Valladolid, págs. 501-508.

I. T.

LUIS MENÉNDEZ PIDAL

(Pajares del Puerto, Asturias, 1861 - Madrid, 1932)

Hermano del célebre historiador de la literatura española don Ramón Menéndez Pidal, Luis realizó estudios de Derecho, brillantemente concluidos, y manifestó dotes literarias, pero se dedicó a la pintura, que consideró su vocación primordial; después del aprendizaje en España, logró una beca para Roma, donde conoció a José Villegas y Cordero y a Francisco Pradilla. Más tarde fue profesor de Dibujo del Antiguo y Ropaje, como sucesor en la cátedra de Federico de Madrazo en la Escuela Superior de Bellas Artes. Sus obras de género *A buen juez mejor testigo* (Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1890), *La cuna vacía* (Primera Medalla en la de 1892) y *Salus Infirmorum* (Primera Medalla en la de 1899) son buena muestra de su talento realista y versátil, que le hizo merecedor de la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Múnich en 1987, y la de Honor por el conjunto de su obra en la Nacional de Madrid de 1924. Como retratista, es de una vigorosa sencillez, elegante sin afectación, como prueba en los varios retratos de gobernadores que ejecutó por encargo del Banco de España.

BIBL.: Enrique Díez Canedo, «Luis Menéndez Pidal», *Pequeñas Monografías de Arte* (Madrid), (1979); Patricio Aduriz, «Luis Menéndez Pidal (1861-1932)», t. VI, *Pintores asturianos*. Oviedo: Banco Herrero, 1975; Nicolás Salvador Egido (ed.), *Artistas asturianos*. Oviedo: Hércules Astur, 2002, págs. 383-423.

J. G. y M. J. A.

JAUME MERCADÉ I QUERALT

(Valls, Tarragona, 1887 - Barcelona, 1967)

Uno de los pintores y orfebres catalanes más significativos de la posguerra, que se formó en la Academia de Francesc d'Assís Galí y, como casi todos los artistas catalanes contemporáneos de su época, viajó a París, donde se interesó por la obra de Paul Cézanne. En 1917 expuso en las Galerías Layetanas y a partir de entonces no cesó de mostrar su obra en Barcelona. En 1919 formó parte de la agrupación Les Arts i els Artistes y en 1931 fue premiado en la exposición «Barcelona vista por sus artistas». Obtuvo Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960 y participó en los certámenes de Pittsburgh, Alejandría y Lisboa. Aunque cultivó todos los géneros, se le ha considerado como el renovador del paisaje catalán, que plasmó en sus temas de la campiña de Valls. Realizó interesantes piezas de orfebrería. La mancomunidad de Cataluña lo nombró profesor de la Escuela de Artes y Oficios y es padre del pintor Jordi Mercadé.

BIBL.: Feliu Elias i Bracons, *Jaume Mercadé*. Barcelona: Quatre Coses, 1926; Alexandre Plana, *Jaume Mercadé*. Barcelona: Merli, 1928; Alberto Castillo, «Jaime Mercadé, pintor, orfebre y gran señor», *Goya* (Madrid), n.º 79 (1967), págs. 24-27; Pere Mialet i Rabada, *Jaume Mercadé, pintor i orfebre*. Valls: Institut d'Etudis Vallencs Jaume Hugué, 1970; José Corredor-Matheos, *Jaume Mercadé*. Sabadell: Fundación Banco Sabadell, 2001.

J. G. y M. J. A.

NAZARIO MONTERO MADRAZO

(Madrid, 1883 - Ourense, 1963)

Perteneciente a la familia de pintores de los Madrazo, nieto de Fernando de Madrazo y Kuntz y bisnieto de José de Madrazo, creador de la estirpe, Nazario se inició en su formación como pintor en los estudios de su tío abuelo, Federico de Madrazo y de su tío Ricardo Fortuny Madrazo, marcando desde entonces su pintura en las sendas del realismo y el costumbrismo academicista. Realizó posteriormente estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, logrando el premio extraordinario de fin de carrera. Desarrolló su obra principalmente dentro del género retratístico, las escenas costumbristas y el desnudo, practicando la pintura al óleo, la acuarela y el dibujo. Perteneció a la Asociación de Acuarelistas de Madrid, fundada en 1944. Durante su trayectoria, realizó retratos principalmente por encargo para instituciones como el Congreso de los Diputados, el Ministerio de Educación o el Cuartel General del Ejército, y retrató a importantes personalidades como la reina Fabiola de Bélgica, el general Eisenhower o la reina Isabel II del Reino Unido.

Poco propenso a mostrar su obra en exposiciones públicas, participó en la Exposición Nacional del Círculo de Bellas Artes de 1930 y posteriores, celebradas con frecuencia en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid.

R. D.

JUAN MORENO AGUADO

(El Molar, Madrid, 1954)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, la producción pictórica de Juan Moreno Aguado se caracteriza tanto por el acusado realismo, o la evocación surrealista con la que aborda temas tan variados como el paisaje, los interiores, el retrato, el bodegón, etcétera, como por su versatilidad a la hora de enfrentarse a otras disciplinas como el grabado o la escultura. Sus trabajos vienen a ser como capturas de momentos congelados que, paradójicamente, nos recuerdan su propia fugacidad. Una suerte de instantáneas pictóricas en las que se aprecia una evidente destreza técnica así como una preparación previa tan minuciosa como cuidadosamente estudiada.

Su producción pictórica ha sido mostrada en exposiciones individuales y colectivas como las realizadas en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo (Madrid, 2003); el Centro Cultural del CCM (Albacete, 2005); o el Ayuntamiento de Albacete (2014). En 1993 se alzó con el Premio Francisco de Goya, concedido por el Ayuntamiento de Madrid, y en 2004 obtuvo el Primer Premio de la Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Albacete. En 2007 consiguió el Premio Antonio López García (Tomelloso, Ciudad Real) y en 2012, el Primer Premio de Julio Quesada (Crevillent, Alacant/Alicante). Además del Banco de España, su obra forma parte de colecciones tanto públicas como privadas como las del Museo Municipal de Madrid, Tabakalera, la colección del Ministerio de Cultura, la Fundación BBVA y la Fundación "la Caixa".

BIBL.: Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC, 2001.

F. M.

JOSÉ MORENO CARBONERO

(Málaga, 1860-1942)

Alumno de Bernardo Ferrándiz en su ciudad natal, que le concedió la Medalla de Oro en plena adolescencia en una exposición regional. A los quince años se marchó a París y acudió al taller del pintor Jean Léon Gerôme, yerno de Adolphe Goupil y amigo de Mariano Fortuny y de los Madrazo, recibiendo los consejos de Raimundo. Allí inició sus cuadros sobre El Quijote. Obtuvo Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1876; Segunda Medalla en la de 1878; y Primera Medalla en la de 1881, por su *Príncipe de Viana* (Museo de Bellas Artes de Zaragoza). La misma recompensa mereció, tres años después, su *Conversión del duque de Gandía* (Museo del Prado), uno de los mejores cuadros de historia de Escuela Española. Intervino en las pinturas de la iglesia de San Francisco el Grande (*El sermón de la montaña*, en la capilla de la Pasión) y fue académico y profesor de San Fernando.

BIBL.: VV. AA., *José Moreno Carbonero. Homenaje al glorioso maestro*. Málaga: Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga, 1943; VV. AA., *Homenaje a José Moreno en el primer centenario de su nacimiento*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial, 1958.

J. G. y M. J. A.

GABRIEL MORCILLO RAYA

(Granada, 1887-1973)

Su formación artística comenzó en el seno familiar, concretamente en el taller de bordado de su tía Paquita Raya. A los diecinueve años ingresó en la Escuela de Artes Industriales de Granada dirigida por Manuel Gómez-Moreno González, donde impartían clases de Pintura los maestros Miguel Vico Hernández y José de Larrocha González. En 1907 se trasladó temporalmente a Madrid para continuar sus estudios como discípulo de Cecilio Pla, pero por razones económicas se vio obligado a regresar a Granada. La Diputación Provincial de esta ciudad le concedió en 1910 una beca que le permitió continuar su interrumpida formación en Madrid, donde permaneció hasta 1914. Allí participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912, en la que obtuvo una mención honorífica; sin embargo, no volvió a presentar ninguna obra a ese certamen. En 1916 consiguió una pensión para la Escuela de Bellas Artes de Roma, a la que renunció, tal vez influido por el éxito que por entonces obtuvo en los concursos para la elección de cartel de las fiestas del Corpus Christi, lo que ocurrió en tres años consecutivos.

La renuncia a salir de su ciudad natal dio paso a un aislamiento que caracterizó prácticamente el resto de su vida y que hizo de él un artista muy particular, como particular es también su pintura, cuya técnica, insistida, aceitosa y matérica, se mantuvo con pocos cambios a través de los años, mientras la temática fluctuaba entre los tipos locales, muy en sintonía con el gusto por el tipismo y las señas de identidad del arte español de la época, y un universo enormemente personal inspirado en cuentos y leyendas de la Granada medieval de Washington Irving. Sus composiciones, tanto las que incluyen figuras como sus bodegones, denotan una extraordinaria sensualidad, con un orientalismo personalísimo que destaca como la parte más representativa de su producción y que le hubo de procurar éxitos inintermitidos, tanto en España como fuera del país, tal como quedó acreditado en varias exposiciones en Nueva York, Buenos Aires o Venecia.

Morcillo compaginó la creación artística con la dedicación docente. Primero, en la Residencia de Pintores de la Alhambra, en 1922; después, a partir de 1927, en la Escuela de Artes de Oficios como profesor de Pintura decorativa y Figura del natural, cargo que ejercería como interino desde 1922 hasta su jubilación como catedrático y director de dicha institución en 1957. Fueron decenas los seguidores del pintor, tanto en la Escuela como en su taller. Ello dio lugar a una verdadera escuela en la que unos, como Rafael Revelles o Miguel Pérez Aguilera, se aproximaron a la estética del maestro, mientras que otros la siguieron tan cerca que sus obras llegan a confundirse con las de Morcillo, como el caso de Ramón Carazo Martínez, continuador de la técnica, la estética y el universo entero del maestro. En cambio, otros, como José Guerrero o Manuel Rivera, más en sintonía con el tiempo en que les tocó vivir, se alejaron de los postulados estéticos del maestro e hicieron derivar sus obras hacia el informalismo y la abstracción.

En 1951 Gabriel Morcillo recibió la Gran Cruz de la orden de Alfonso X el Sabio, cuyo prestigio le facilitó su reconocimiento entre la elite política y económica española, que retrató en Madrid entre 1955 y 1960. Con motivo del primer centenario de su nacimiento en 1987 la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada le dedicó una gran exposición antológica.

BIBL.: María Encarnación Morcillo, *Gabriel Morcillo*. Granada: Autor-Editor 55, 1975; Luis Quesada, *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla: Focus, 1992, págs. 393-394; VV. AA., *Hacia Oriente*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1987.

J. M.

GIOVANNI MARIA MORLAITER

(Venecia, Italia, 1699-1781)

También conocido como Gianmaria Morlaiter, su origen familiar se encuentra en la Val Pusteria, en los Alpes. Tuvo dos hijos también artistas, Michelangelo, pintor, y Gregorio, escultor. Se formó con el escultor veneciano Alvise Tagliapietra e inició su actividad profesional en la segunda década del siglo XVIII, ya con un lenguaje tardobarroco cercano al rococó de gran virtuosismo técnico; fundamentalmente es conocido por el desarrollo de sus paños. Fue miembro fundador (1750), director (1756) y profesor (1760) de la Academia de Bellas Artes de Venecia. Morlaiter no solo trabajó en su ciudad natal, donde realizó un gran número de encargos en aquellos momentos pujantes económicamente gracias al comercio, sino que también produjo obras en Brescia, Padua, Treviso, Graz, Dubrovnik, Split y San Petersburgo.

Siguiendo a Francesco Sorce, podemos listar algunas de sus obras más importantes: *Presentación de María y de San Agustín* en la iglesia de San Ignacio (Dubrovnik, Croacia, 1730); *El milagro de la mula y Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* en la iglesia de Santa Lucía (Venecia, 1730); *Disputa de Jesús en el templo* en la capilla del Rosario de la Basílica de San Juan y San Pablo (Venecia, 1735); *Santa Escolástica y San Benito* en la iglesia de los Santos Biagio y Cataldo de Giudecca (Venecia, 1735); la decoración escultórica de la iglesia de la Compañía de Jesús (c. 1740-1750); los bustos del Papa *Benedicto XIV* y del *cardenal Rezzonico* en la Basílica de Santa María de la Asunción (Padua, 1746); las figuras de *San Jerónimo Emiliani* y el *beato Peter Acotanto* en la iglesia de San Roque (Venecia, 1765); o las estatuas *Fortaleza y Prudencia* del Palacio de Gátchina (Rusia, 1766).

BIBL.: Anton Ress y Saskia Durian-Ress, *Giovanni Maria Morlaiter, ein venezianischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts*. Múnich y Berlín: Deutscher Kunstverlag, 1979; VV. AA., *Bozzetti e modelli di Giovanni Maria Morlaiter nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani*. Milán: Skira, Fondazione Musei Civici Venezia, 2011; Francesco Sorce, *Morlaiter, «Giovanni Maria»*, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 76. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012.

I. T.

LUIS MOSQUERA GÓMEZ

(A Coruña, 1899 - Madrid, 1987)

Continuador de la tradición del retrato académico, asistió en París a la Academia de la Grande Chaumière. Alcanzó Tercera y Segunda Medalla en las exposiciones nacionales de 1941 y 1943 por sendos desnudos, y Primera Medalla por un lienzo que titula *Disfraces*. Veinte años más tarde fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue también socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid y miembro de la Real Academia Gallega y de la Real Academia de Bellas Artes de A Coruña. Expuso sus obras con cierta asiduidad en el Salón Cano de Madrid.

BIBL.: Luis Mosquera Gómez, *Elogio de Eugenio Hermoso, Discurso del acto de recepción como académico*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); Luisa María Caruncho, *Luis Mosquera (1899-1987)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1992.

J. G. y M. J. A.

DOMINGO MUÑOZ CUESTA

(Madrid, 1850-1935)

Se formó en la Escuela de San Fernando y es discípulo de Francisco Domingo. Viajó a Roma, donde completó sus estudios. Realizó caricaturas para *El Mundo Cómico* y *La Ilustración Española y Americana* e ilustró la novela *Gil Blas* de Santillana. Sus cuadros adquirieron un cierto prestigio, particularmente los de temas españoles de andaluzas y toreros, y entre sus compradores se encontraba el marchante Alphonse Goupil. Obtuvo Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 por *La amiga*. Murió en Madrid, falto de recursos, en la Casa de Cervantes, institución benéfica para artistas.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G. y M. J. A.

MANUEL OJEDA Y SILES

(Sevilla, 1835-1904)

Fue discípulo de Antonio María Esquivel. Participó en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, presentando algunos temas costumbristas y de historia, aunque alcanzó su mayor éxito con retratos de los personajes célebres de la época. Obtuvo mención honorífica en 1860 por dos cuadros con temas alusivos a la guerra de África.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G. y M. J. A.

JESÚS OLASAGASTI

(Donostia/San Sebastián, 1907-1955)

Estudió pintura con Ascensio Martiarena y Julián de Tellaeché en su ciudad natal, trasladándose luego a Madrid, donde fue discípulo de Daniel Vázquez Díaz. Se especializó en retrato y disfrutó de un notable éxito entre las personalidades más significativas del momento, sobre todo en los retratos femeninos que se caracterizan por su trazo delicado. Obtuvo primeros premios en el Certamen de Noveles Guipuzcoanos de Donostia/San Sebastián en 1923 y 1925; dirigió, además, la revista *Arte y Hogar*.

BIBL.: Enrique Azcoaga, «Los retratos de Olasagasti. Ante una nueva concepción del retrato», *Vértice* (Madrid), n.º 78 (1945), págs. 48-49; Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española en el medio siglo*. Barcelona: Omega, 1951; Manuel Llano Gorostiza, *Pintura vasca*. Bilbao: Artes Gráficas Grijelmo, 1966; María Jesús López de Sosoaga, *Vida y obra del pintor Jesús Olasagasti Irigiyen* (tesis doctoral). Bilbao: Universidad de Deusto, 2015.

J. G. y M. J. A.

ALFONSO DE OLIVARES

(Hernani, Gipuzkoa, 1898-1936)

En 1916 inició los estudios en Derecho en la Universidad Complutense de Madrid al tiempo que tomaba clases de pintura en el taller de José María López Mezquita. Tras obtener su licenciatura en 1921, comenzó sus estudios en la Escuela Diplomática. En 1923 se trasladó a París con el fin de adquirir experiencia y conocimientos en lo que era su verdadera pasión: la pintura. Residió en esta ciudad hasta 1932, donde entabló amistad con artistas de la talla de Pablo Picasso, Pablo Gargallo o Juan Gris, entre otros. Sus primeras obras, de inspiración cubista, datan de 1926, pero no las mostró al público hasta pasados unos años, en 1934. Posteriormente, experimentó con la abstracción hasta decantarse de lleno por un surrealismo de corte no figurativo. Además de su faceta como pintor, Alfonso de Olivares escribió sobre arte en revistas como *La Gaceta Literaria* (1927), publicó los ensayos *Arte Moderno* (1934) y *Las Escuelas Españolas de Pintura* (1936) y fue un gran coleccionista de arte.

Debido a su prematura muerte (con tan solo treinta y ocho años) en 1936, su producción artística es escasa. Lo cual no es óbice para que haya estado presente en importantes muestras como la «Exposición de pinturas y esculturas de españoles en París» en los Salones del Jardín Botánico de Madrid (1929) o la «Exposición de arquitectura y arte contemporáneo» en el Casino de San Sebastián (1930). Tras su fallecimiento, su obra continuó exhibiéndose en el marco de exposiciones colectivas en instituciones como el Museo Reina Sofía (Madrid), el Schirn Kunsthalle (Fráncfort, Alemania), la Fundación "la Caixa" (Madrid) o el Palazzo Forti (Verona, Italia). En 1976 se le dedicó una exposición monográfica en la Sala de Exposiciones la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural de Madrid.

BIBL.: Alfonso de Olivares, *Olivares*. Madrid: Dirección General del Patrimonio y Cultural, 1976; María González de Castejón y Macarena Ventosa (coord.), *Alfonso de Olivares: 1989-1936*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1998.

F. M.

MARIANO OLIVER AZNAR

(Zuera, Zaragoza, 1863 - Madrid, 1927)

Uno de los pintores más sobresalientes del grupo zaragozano del fin de siglo y que, en sus últimos años, se dedicó al retrato en Madrid. En Zaragoza estaba considerado un buen maestro, que formó a no pocos pintores de la generación de comienzos de siglo, entre ellos Francisco Marín Bagüés. Fue artista destacado en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en Zaragoza en 1898 y logró mención honorífica en la de 1899 y otras semejantes en la Nacional de 1904 e Hispanofrancesa de 1908, consiguiendo una reputación de alcance local.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975, pág. 491; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); Ana García Loranca y Jesús Ramón García-Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1992, pág. 194.

J. G. y M. J. A.

GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ

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

Se trasladó muy joven a Salamanca y luego a Madrid para dedicarse a la pintura. Durante la etapa de aprendizaje dibujó en el Casón del Buen Retiro y copió las obras de los grandes maestros, particularmente de Diego Velázquez, Francisco de Goya y Francisco de Zurbarán, iniciándose a continuación en la pintura al aire libre. Viajó a París, donde se encontraban Francisco Bores, Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Hernando Viñes, Salvador Dalí y Julio González, y mostró interés por la obra de Paul Cézanne y Vincent van Gogh. A partir de entonces recorrió Europa en compañía del actor húngaro Henrik Domahidy y en 1930 se estableció en Italia, a orillas del lago Mayor. Es en aquel momento cuando configura un tipo de paisaje que definirá al regreso a España en 1935, fecha en la que presentó una importante exposición en el Círculo de Bellas Artes y en la que concurrió a la Bienal de Venecia. Se instaló definitivamente en España en 1939, residiendo en Madrid y en Extremadura. Participó en las bienales de Alejandría (1947), Hispanoamericana de Arte (1952) e Hispanoamericana de La Habana (1954), donde obtuvo el Gran Premio; la Bienal de Barcelona (1956) le dedicó una Sala de Honor, al igual que la Bienal de Venecia (1958) y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1968. Su obra es plenamente representativa de la pintura española anterior a las vanguardias de finales de los años cincuenta y sesenta, y fue objeto de una importante muestra celebrada en Madrid doce años antes de su fallecimiento en el Casón del Buen Retiro. Ya en el siglo XXI, su obra ha causado un gran interés. En 2007 el Museo de Cáceres expuso «Palabras para una pintura del silencio. Teoría del paisaje en la obra de Ortega Muñoz», que repasaba el trabajo del pintor y desvelaba documentos de su archivo personal. En 2009 la Fundación César Manrique celebró «El Mar Absoluto. Ortega Muñoz y Lanzarote», y en 2017 el Centro Cultural Mariano Mesonada – Museo Orús reunió su obra en la exposición «La luz de Utebo en la pintura de Godofredo Ortega Muñoz» (Utebo, Zaragoza).

BIBL.: Antonio Manuel Campoy, *La pintura de Ortega Muñoz*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1964; VV. AA., *Exposición antológica Ortega Muñoz*. Madrid: Comisaría General de Exposiciones, 1970; Antonio Manuel Campoy, «Ortega Muñoz», *Col. Artistas Españoles Contemporáneos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971.

J. G. y M. J. A.

BENJAMÍN PALENCIA

(Barrax, Albacete, 1894 - Madrid, 1970)

Hijo de labradores, se instaló en Madrid en 1909 y comenzó a dibujar. Concurrió al Primer Salón de Otoño con una composición simbólica de Larra y entabló amistad con Juan Ramón Jiménez, Francisco Gutiérrez Cossío, Salvador Dalí, Francisco Bores, José María de Ucelay y otros alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que no estudió. En 1923 publicó el álbum de dibujos *Niños*, con textos de Juan Ramón Jiménez, en la editorial Índice. Viajó a París, donde trabó amistad con Pablo Picasso y Juan Gris, trabajando en la Academia de la Grand Chaumière. Participó en la I Exposición de Artistas Ibéricos y fundó con Alberto Sánchez la Escuela de Vallecas, que ejercería una notable influencia en el ambiente artístico anterior a la guerra. Expuso, en 1928, en el Museo de Arte Moderno y viajó a Italia, Reino Unido, Alemania y Estados Unidos. En 1930 expuso nuevamente en el Museo de Arte Moderno de Madrid, escribió *Giotto, raíz viva de la pintura* y *Los Nuevos artistas españoles* y expuso en la Galerie Loeb

de París. Después de la guerra resurgirá la Escuela de Vallecas en el Cerro Artesa, que durará dos años y contará con discípulos como Francisco San José, Álvaro Delgado o Luis García-Ochoa. Se trasladó a Villafranca de Ávila. Obtuvo Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941 y Primera Medalla en 1943 por *Vista de Toledo*. Sus lienzos figuran en las antologías de la Academia Breve, que patrocinaba el Salón de los Once, de 1944 a 1946.

BIBL.: VV. AA., *Los nuevos artistas españoles: Benjamín Palencia*. Madrid: Plutarco, 1932; Ramón Faraldo, *Benjamín Palencia*. Barcelona: Galerías Layetanas, 1949; José Planelles, *Benjamín Palencia y nosotros*. Alicante/Alacant: Tip. Suc. De Luch Serra y Comp., 1963; Ramón Faraldo, *Benjamín Palencia*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1972; Clemente López, *Benjamín Palencia y la pintura de su tiempo en Albacete (1909-1978)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2015.

J. G. y M. J. A.

VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ

(Zarzalejo, Madrid, 1834 - Madrid, 1896)

Hijo del pintor y litógrafo Cayetano Palmaroli, de quien recibió sus primeras lecciones de pintura, completadas con Federico de Madrazo. Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en cuya Academia ingresó en 1872. En 1882 fue nombrado director de la Academia de España en Roma, ciudad donde ya había pasado largas temporadas, así como en Nápoles y Florencia. En 1895 fue elegido director del Museo del Prado. Tenía la encomienda de las órdenes de Carlos II y de Isabel la Católica y la cruz de la Legión de Honor francesa. Cultivó con acierto todos los géneros, en especial el *tableautin* a la manera de Mariano Fortuny, a quien igualó en ocasiones. Como pintor de historia, acertó en *El 3 de mayo de 1808*, tema que los dos geniales cuadros de Goya hacían de difícil éxito y que resolvió con talento en 1871, con un patetismo relativamente contenido. También ejecutó pintura religiosa, como la *Sacra conversazione* presidida por San Ildefonso, que pintó en Roma en 1862 en homenaje a Isabel II y a su esposo, y que logró Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1862 (Patrimonio Nacional).

BIBL.: Ceferino Araújo, «Palmaroli y su tiempo», *La España Moderna* (Madrid), (IX/X/XI-1897); M. Abril, «Pintores de ayer y de hoy: Vicente Palmaroli», *Blanco y negro* (Madrid), 19 de enero (1936); Rosa Pérez y Morandeira, *Vicente Palmaroli*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1971; Luisa María Caruncho, *Luis Mosquera (1899-1997)*. A Coruña: Fundación Pedró Barrié de la Maza, 1992.

J. G. y M. J. A.

LUIS PARET Y ALCÁZAR

(Madrid, 1746-1799)

Hijo de padre francés y madre española, se educó en la Academia de San Fernando. En 1763, bajo la protección del infante don Luis de Borbón, viajó a Roma, donde permaneció tres años, completando su formación artística y literaria. A su regreso, en 1766, obtuvo premios en la Academia y, probablemente, estudió profundamente el arte francés del momento bajo la dirección de Charles de la Traverse, que se hallaba entonces en Madrid. A partir de 1770 su fama y prestigio crecieron; trabajó en el ambiente del infante don Luis, y se vio involucrado en escándalos relacionados con su promiscuidad, que le valieron el destierro a Puerto Rico (1775-1778). A su regreso, desterrado aún de la corte, trabajó en Bilbao, donde contrajo matrimonio y realizó una serie de vistas a puertos con los que consiguió el perdón real y su regreso a

Madrid en 1787, incorporándose a la Academia, para la que había sido elegido en 1780, y de la que llegó a ser vicesecretario.

Hombre de compleja formación, buen conocedor del arte europeo contemporáneo, es quizá el más rococó de todos los españoles, y mostró también un cierto neoclasicismo elegante.

BIBL.: María Luisa Caturla, «Paret, de Goya coetáneo y dispar», en *Goya (cinco estudios)*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1949; Juan Antonio Gaya Nuño, «Luis Paret y Alcázar», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1952); Osiris Delgado, *Luis Paret y Alcázar*. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1957; José Luis Morales y Marín, *Luis Paret. Vida y obra*. Zaragoza: Aneto, 1997.

A. P. S.

PIERRE PATEL, EL VIEJO

(Chauny, Francia, 1605 - París, 1676)

Discípulo de Simon Vouet, sus paisajes con arquitecturas, inspirados en la campiña romana, participan del mismo espíritu clásico de los paisajes de Claudio de Lorena. Colaboró con Charles Le Brun y otros artistas en la decoración del Hotel Lambert de París, y con su hijo Pierre Antoine, *el Joven*, en del apartamento de Ana de Austria, actualmente en el Louvre.

BIBL.: Natalie Cural, *Les Patel: Pierre Patel et ses fils: le paysage de ruines à Paris au XVII siècle*. París: Arthens, 2001.

A. P. S.

MAXIMINO PEÑA MUÑOZ

(Salduero, Soria, 1863 - Madrid, 1940)

De joven estuvo viviendo en Argentina, donde trabajó con el pintor Blanco Aguirre. Becado por su Diputación para estudiar pintura en Madrid, fue discípulo de Casto Plasencia. Fue pensionado también para estudiar en Roma en 1885, donde vivió tres años. Retratista al pastel e ilustrador, mostró en el Círculo de Bellas Artes, donde llegó a formar parte de su Junta Directiva, un retrato de la infanta doña Paz, hermana de Alfonso XIII. Participó en la decoración de la basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Expuso en el Salón Iturriz de Madrid en 1915 y en el Salón Cano, también de la capital, en 1940. Recibió la mención caballero de la orden de Carlos III.

BIBL.: Silvio Lago, «El pastelista Maximino Peña», *La Esfera* (Madrid), (3-III-1917); María Montañez Matilla, *Maximino Peña, pintor soriano*. Madrid: Gráficas Lure, 1977; Lourdes Cerrillo Rubio, *Maximino Peña (1863-1940)*. Soria: Caja Soria, 1987.

J. G. y M. J. A.

PABLO PICASSO

(Málaga, 1881 - Mougins, Francia, 1973)

Su personalidad artística es de capital importancia en el arte del siglo XX, al que dotó de nuevas vías de expresión en los diferentes campos de la actividad creativa. Hijo del pintor José Ruiz, Pablo fue un artista precoz; ya en 1895 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y luego en la de Madrid, participando en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *Ciencia y caridad* (1897), que le valió una mención honorífica. A fines del siglo participó en los cenáculos del café Els Quatre Gats, punto de reunión de la

bohemia artística barcelonesa, y viajó a París por vez primera en 1900. Un año más tarde inició el período azul, cuyos protagonistas son mendigos y desheredados de la vida. En 1904 se instaló en el Bateau-Lavoir, lugar de encuentro de artistas donde conoce a Max Jacob, Guillaume Apollinaire y Henri Matisse. En 1905 inició el período rosa con temas circenses, de carácter más amable y de formas más clásicas, aunque poco a poco estas se vuelven más sintéticas, como el retrato *Gertrude Stein* (1906). Un año más tarde pintó *Las señoritas de Aviñón* que, con los paisajes que hizo de Horta de Ebro, son el punto de arranque del cubismo. Junto con Juan Gris y Georges Braque formaron la vanguardia cubista, que en su evolución concluirá en un espacio pictórico dependiente de las relaciones cromáticas.

Durante la Primera Guerra Mundial se instaló en Montrouge. En Roma colaboró con Serguéi Diághilev y Jean Cocteau en los decorados y trajes para el ballet *Parade* (1917) y se casó con la bailarina Olga Koklova en 1918. También creó obras con un marcado neoclasicismo estructural, al mismo tiempo que obras capitales dentro del cubismo, como *Los tres músicos* (1921), y entró en contacto con el surrealismo, lo cual dará origen al período de Dinard. Poco a poco fue aflorando el expresionismo en su obra, particularmente en el *Guernica*, realizado en 1937 para el Pabellón de España en la Exposición Universal de París. En los años cuarenta produjo una pintura expresionista sintética en la que el color engendra el valor plástico del volumen, como en las series *La mujer que llora* o *Mujer sentada*, cuya agresividad queda contrarrestada con los bellos desnudos de 1942. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Antibes y luego a Vallauris, donde trabajó en la regeneración plástica de la cerámica. En esta ciudad realizó dos grandes paneles alegóricos de la paz y la guerra, a los que seguirán las pinturas murales para la Unesco (1958). En los años cincuenta realizó variaciones de obras célebres como *Las femmes d'Argel* de Delacroix, *Las meninas* de Velázquez o el *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Muerta Olga en 1955, Picasso contrajo matrimonio con Jacqueline Roque en Vallauris en 1960. En 1963 se inauguró el Museo Picasso en Barcelona.

Las exposiciones retrospectivas celebradas en la Tate Gallery (Londres, 1960), en el Grand Palais (París, 1966) y en el Petit Palais (París) con motivo de sus 85 años o la del Museum of Modern Art (Nueva York, 1980) pusieron de manifiesto el carácter universal del pintor. Desde entonces, otras exposiciones han ido explorando distintos aspectos de su obra, como «Picasso and Braque: Pioneering Cubism», en el Museum of Modern Art (Nueva York, 1989); «Picasso and the Age of Iron», en el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1993); «Picasso: las grandes series», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2001); «Picasso Sculpture», en el Museum of Modern Art (Nueva York, 2015); y la reciente «Piedad y terror en Picasso», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2017).

BIBL.: Gertrude Stein, *Picasso*. París: Librairie Fleury, 1938; Alfred H. Barr, *Picasso, Fifty Years of his Art*. Nueva York: MoMA y Plantin Press, 1946; Joan Merli, *Picasso*. Buenos Aires: Poseidón, 1948; Antonina Vallentin, *Pablo Picasso*. París: Albin Michel, 1957; Jean Cassou, *Picasso*. Barcelona: Argos, 1961; Pierre Daix, *Picasso*. Londres: Thames & Hudson, 1965; Jean Leymarie, *Picasso-Metamorphoses et unite*. Ginebra: Skira, 1971; Pierre Cabanne, *El siglo de Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982; Roland A. Penrose, *Picasso: su vida y su obra*. Barcelona: Argos-Vergara, 1982; Carmen Giménez, Francisco Calvo Serraller y Jorge Semprún, *Picasso, tradición y vanguardia*. Madrid: MNCARS, 2006; VV. AA., *Piedad y terror en Picasso*. Madrid: MNCARS, 2017.

J. G. y M. J. A.

JOSÉ PINAZO

(Roma, 1879 - Madrid, 1933)

Hijo y discípulo del célebre pintor valenciano Ignacio Pinazo Camarlench, comenzó precozmente una carrera brillante e internacional. En 1897, a los dieciocho años, obtuvo la Tercera Medalla en la Exposición de Barcelona de 1897; en 1900, la Medalla de Plata en la Universidad de París. Completó su formación cosmopolita en Roma, París y Londres. Fue caballero de las órdenes de Alfonso XII y de Isabel la Católica y caballero, en Francia, de la Legión de Honor. Su más famoso cuadro, *Floreal* (Museo de Bellas Artes de València), obtuvo en 1915 la Primera Medalla en la Exposición Nacional de aquel año.

BIBL.: Silvio Lago, «José Pinazo», *La Esfera* (Madrid), n.º 128, (10-VI-1916), págs. 26-28; José Francés, «La exposición Pinazo», *La Esfera* (Madrid), (21-III-1925); Xesqui Castañer López, *José Pinazo Martínez (1879-1933). Un pintor ecléctico entre la tradición y la modernidad*. Sevilla: Punto Rojo, 2011.

J. G. y M. J. A.

JOSÉ PLANES

(Espinardo, Murcia, 1891 - Murcia, 1974)

De orígenes campesinos, José Planes Peñalver desde niño se interesó por crear figuras tridimensionales con el barro de los bancales de la huerta, por lo que su familia lo inscribió en el Círculo Católico de Obreros de la capital murciana para aprender dibujo. Asistió también a las clases de modelado de la Sociedad Económica de Amigos del País. Comenzó a presentarse a concursos artísticos en la región, con los que obtuvo sus primeros premios y el apoyo de importantes personalidades de la cultura local, como Juan de la Cierva, que lo ayudaron a continuar su formación en Madrid. En la capital realizó una muestra individual en el Ateneo (1918), obtuvo la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1924) y el Premio Nacional de Escultura (1932). Al año siguiente regresó a Murcia para fundar la Escuela de Artes Oficios, de la que sería su primer director. Tras la Guerra Civil, le encargaron fundamentalmente obras de carácter religioso.

Si bien Planes tuvo una formación que le inclinaba hacia la escultura naturalista heredada de la fuerte tradición académica del siglo anterior, a partir de principios de los años treinta inició un proceso de simplificación de la forma en el modelo iconográfico que lo acompañará durante toda su trayectoria: el cuerpo femenino. Como diría en 1958 Gaya Nuño, «los volúmenes se intensificaron, los cuerpos se hicieron más compactos, fueron desapareciendo las facciones hasta no ser más que indicativas o borrarse del todo».

Entre los principales honores, destacan la Primera Medalla en la Exposición Nacional (1943); la Medalla de Oro en la Exposición de Artistas Laureados (1948); y el Premio Venezuela en la Bienal de São Paulo (1962). Fue nombrado académico de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1960) y participó en el IV Salón de los Once (1947). Su trabajo se ha mostrado en numerosas exposiciones nacionales, entre ellas, la del Museo de Arte Moderno (Madrid, 1947) y la Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid (1961). Ha participado en las Bienales de Arte Hispanoamericano en Madrid, La Habana y Barcelona.

BIBL.: Antonio Oliver, *Doce esculturas de José Planes*. Madrid: Hauser y Menet, 1951; Salvador Jiménez, *José Planes*. Madrid: Editora Nacional, 1961; José Antonio Gaya Nuño, *José Planes*. Madrid: Servicio Nacional de Educación y Cultura, 1967; Carmen van den Eyden Collado, *José Planes, escultor. 1891-1974*. Madrid: Universidad Complutense, 1996.

I. T.

JOSEP MARIA PRIM

(Barcelona, 1907-1973)

Discípulo de la Escola Politechnicum, en la que era profesor Francesc d'Assís Galí, aunque él proclamara que sus verdaderos maestros fueron los impresionistas franceses y los cubistas. Expuso por primera vez sus obras en Barcelona en 1929, en las Galerías Layetanas, y a partir de entonces lo haría periódicamente en su ciudad natal. Concurrió a diversos certámenes y exposiciones colectivas, como las Exposiciones de Primavera y a las Nacionales que tuvieron lugar en Barcelona, así como a las manifestaciones del Grupo Merli. Realizó también pintura mural en la iglesia parroquial de Camallera e ilustraciones en publicaciones periódicas y revistas.

BIBL.: Josep Francesc Rafols, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*. Barcelona: Milla, 1953; José María Prim, *José María Prim*. Madrid: Galería del Cisne, 1973.

J. G. y M. J. A.

DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA Y TOLÍN

(Melgar de Fernamental, Burgos, 1832 - Madrid, 1901)

Se formó en la Academia de San Fernando, especializándose en pintura de historia y retratos, que firmó con su nombre de pila. Pensionado por el Estado en Roma por oposición, donde residió durante cinco años, envió sus lienzos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo diversas recompensas, entre ellas, Tercera Medalla en 1860 y Primera Medalla en 1862 por *Primer desembarco de Colón en América*. Residió en Cádiz, donde fue profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes en 1864; también enseñó en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid (1871) y en la de San Fernando (1883), de la que llegó a ser director, sustituyendo a Luis de Madrazo. Fue vicepresidente de la Asociación de Escritores y Artistas y académico de la de San Fernando en 1882.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); VV. AA., *Dióscoro Puebla, 1831-1901*. Burgos: Junta de Castilla y León, 1993; VV. AA., *Artistas burgaleses en las Exposiciones Nacionales, 1856-1968*. Burgos: Cámara Oficial de Comercio e Industria, 2002, págs. 88-96.

J. G. y M. J. A.

ISABEL QUINTANILLA

(Madrid, 1938 - Brunete, Madrid, 2017)

Quintanilla es una de las figuras de referencia de la pintura figurativa española desde los años sesenta del siglo pasado, perteneciente a una generación de artistas que han sido denominados «Realistas de Madrid». En 1953 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde tiene como compañeros a los pintores Antonio López, Amalia Avia y María Moreno y al escultor Francisco López, con el que contrajo matrimonio. Juntos asumirán el reto de ir a contracorriente del entonces auge de la abstracción informalista para embarcarse, cada uno desde posiciones personales, en sus propias concepciones del realismo, destacando en Quintanilla una marcada poética intimista que parte de su entorno cotidiano. Jardines, bodegones, rincones, esquinas, interiores y objetos del ámbito doméstico serán

la mayoría de las veces protagonistas de sus pinturas y dibujos, que alterna con paisajes de las ciudades donde habita, todo desde una percepción atenta y calmada de la realidad, y en las que el estudio de la luz, ya sea natural o artificial, es un componente fundamental. En 1960 obtuvo una beca como ayudante de Dibujo en el Instituto Beatriz Galindo y ese mismo año se trasladó con su marido a Roma, donde residieron durante cuatro años. Fueron importantes las vistas de la ciudad realizadas entonces, que retomarán en los noventa. De vuelta a Madrid se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1982.

La obra de Isabel Quintanilla ha tenido una fuerte presencia internacional, principalmente en Italia, donde expuso por vez primera en Caltanissetta (Palermo, 1963); en Alemania, donde muestra su obra en galerías de Fráncfort, Hamburgo o Múnich, principalmente en los años setenta, y participa en colectivas dedicadas al realismo español en centros como la Kunsthalle (Baden-Baden, Alemania, 1976), el Hamburg Kunstverein und Kunsthhaus (Hamburgo, Alemania, 1978); así como en Francia y Estados Unidos. También participa en eventos como la Documenta 6 (Kassel, Alemania, 1977); en España expone su obra regularmente en galerías de Madrid y Sevilla, destacando la primera exposición retrospectiva de su obra en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996) y su participación en colectivas en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1987), el Museo del Prado (Madrid, 2007 y 2013), y en las recientes «Realistas», en el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2016) y «Realistas de Madrid», en el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid, 2016).

BIBL.: Jürgen Schilling, *Isabel Quintanilla: ölbilder 1955-1987, zeichnungen 1966-1979*. Hamburgo: Galerie Brockstedt Hamburg, 1987; Teresa Posada Kubissa, Adolfo Castaño y Álvaro Martínez-Novillo, *Isabel Quintanilla. Exposición antológica*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1996; Francisco Nieva, *Isabel Quintanilla*. Madrid: Galería Leandro Navarro, 1996.

R. D.

JOSÉ RAMILL Y MUÑOZ

(Sevilla, ¿?-1895)

Inició su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y la completó en la Escuela Especial de Pintura de Madrid. Se especializó en la pintura de paisajes y fue profesor del Conservatorio de Artes y del Ateneo Mercantil de Madrid y fundador de la Asociación Popular de la misma ciudad. Participó en numerosas exposiciones y certámenes de pintura.

BIBL.: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/ramill-y-muoz-jose/60499ecc-307c-49ba-9504-f6350849fa27>> (Consultado el 20-11-2018).

BDE

MANUEL RAMOS ARTAL

(Madrid, 1855-1916)

Se formó en la Academia de San Fernando bajo la tutela de Carlos de Haes. Se especializó en paisaje, preferentemente de temas gallegos, asturianos y madrileños. Viajó a Italia, recorriendo Milán, Roma y Florencia, así como Bruselas, Amberes y París, donde realizó paisajes de orillas del Sena. Obtuvo Tercera Medalla en la Exposición Regional de Pontevedra de 1880 por un dibujo, Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884

por *Paisaje del Cristo de la Vega* (Toledo) y certificado de Tercera Medalla en 1887. Participó también las exposiciones de la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid, en las que fue premiado con Medalla de Mérito.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975; José Luis Díez García, «Los discípulos de Haes y su repercusión pública. Las huellas del maestro», en *Carlos de Haes (1826-1898)*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2012, págs. 176-177.

J. G. y M. J. A.

JOSEP REYNÉS I GURGUÍ

(Barcelona, 1850-1926)

Formado en la Escuela de la Lonja con los hermanos Agapit y Venanci Vallmitjana, el escultor catalán Josep Reynés i Gurguí se trasladó en 1873 a París para continuar su aprendizaje. Allí trabajó en los estudios de Rossend Nobas, donde coincidió con Manuel Fuxà, y de Jean-Baptiste Carpeaux. Carpeaux estaba interesado en el arte Barroco, que había estudiado durante sus años en Roma, y enseñó su movimiento y expresión naturalista a Reynés que, de esta manera, suavizó el formalismo académico en su trabajo. Regresó a Barcelona en 1876 para dedicar gran parte de su producción a la obra monumental y a la decoración de interiores.

Su obra se caracteriza por la influencia francesa y por la atención a la anécdota y al decorativismo y, aunque no se puede calificar como modernista, sí presenta claras influencias de este estilo. Gaya Nuño consideraba que la vuelta a Barcelona y la necesidad de pegarse a mecenas más conservadores que los que había encontrado en París limitó mucho las posibilidades creativas de Reynés.

En 1890 obtuvo la Primera Medalla en la Exposición Nacional por su obra *Violinista*, escultura en la que Gaya Nuño apreciaba la influencia de Carpeaux y que Judit Subirachs consideraba estrictamente realista. Prácticamente todas sus obras se encuentran en Barcelona, entre las que destacan *Roger de Llúria* (1885); *Cervantes* (Biblioteca de Cataluña, 1885); *Barcelona rep les nacions* (Medalla de Plata en la Exposición Universal de 1888); *Estatua ecuestre de María Cristina* (1891); o *Gerro amb nens* (1893), obra muy popular de influencia rococó situada en el parque de la Ciutadella de la ciudad condal. Realizó también numerosos encargos de escultura funeraria para el cementerio de Montjuïc.

BIBL.: Cristina Mendoza y Mercè Doñate, *La pintura modernista del Cercle del Liceu*. Madrid: Electa, 1994; Judit Subirachs i Burgaya, *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del romanticisme al realisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994; Mònica MasPOCH, *Galeria d'autors: ruta del modernisme*. Barcelona: Institut del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida, 2008.

I. T.

CARLOS LUIS DE RIBERA Y FIEVE

(Roma, 1815 - Madrid, 1891)

Aprendió a pintar con su padre, Juan Antonio de Ribera. A los quince años obtuvo el Primer Premio de primera clase de la Academia de San Fernando por su cuadro de historia *Vasco Núñez de Balboa*. Fue becado para Roma y París, donde asistió al taller de Paul Delaroche. Fue profesor, académico y director honorario de la de San Fernando, expuso repetidas veces en París y fue célebre como decorador mural de edificios públicos, como el palacio de

Vista Alegre, la iglesia de San Francisco el Grande y, especialmente importante, el conjunto decorativo del Palacio de Congresos. A la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 presentó el retrato de Amadeo de Saboya que había realizado por encargo del Banco de España. En 1860 se le concedió la distinción de la orden de Carlos III y una década más tarde la Gran Cruz de la orden de Isabel la Católica. Fue pintor de cámara de Isabel II y cultivó tanto el retrato como la pintura de historia.

BIBL.: VV. AA., *Memoria histórica descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados*. Madrid: Comisión de Gobierno Exterior, 1856; Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975; Luis Araújo Costa, «El pintor Carlos Luis de Ribera», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid), (1944); Pilar Miguel Egea, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*. Madrid: Fundación Vega-Inclán, Patronato Nacional de Museos, 1983.

J. G. y M. J. A.

LUCIO RIVAS

(Madrid, 1911 - Caracas, 1993)

De formación autodidacta, Rivas es uno de los más importantes pintores figurativos de mediados del siglo XX, destacando su labor como retratista. Con catorce años comenzó a realizar copias en el Museo de Arte Moderno de Madrid, con el beneplácito de su director, el escultor Mariano Benlliure, al que retrató años después. En 1936 tuvo lugar su primera exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y ese mismo año fue nombrado retratista oficial de los gobernadores del Banco de España, realizando el de don Alfredo de Zavala y Lafora. En esta época realizó también retratos de otras relevantes personalidades, como el del alcalde de Madrid, Alberto Alcocer, o el director del Museo del Ejército, Antonio Goicoechea, quien le encargó a su vez el retrato de Agustina de Aragón. A comienzos de los años cincuenta trasladó su residencia a Caracas, donde recibió el encargo de decorar las cámaras legislativas y la capilla de Santa Rosa de Lima. Fundó junto a Luis Alfredo López Méndez la Academia de Enseñanza de Pintura y continuó con su labor retratista de políticos, académicos y personalidades del Banco Industrial de Caracas. En la década de 1970 realizó la decoración del presbiterio de la catedral de Caracas. Su pintura es heredera del naturalismo y realismo de entresiglos, con incursiones en el impresionismo al abordar la temática paisajística.

Su obra fue mostrada principalmente en las exposiciones nacionales de Bellas Artes y en distintas ediciones del Salón de Otoño de Madrid en los años cuarenta. Fue nombrado caballero de la orden de Andrés Bello y condecorado con la orden Diego de Losada.

BIBL.: Graciela Schael Martínez, *Lucio Rivas*. Caracas: Ernesto Armitano, 1979.

R. D.

JOSÉ MARÍA ROMERO Y LÓPEZ

(Sevilla, 1815-c. 1893)

Quizá se formó junto a Gutiérrez de la Vega, con el que guarda cierta similitud de estilo, demostrando además ser un buen conocedor de la obra de Murillo, al que copió o interpretó en reiteradas ocasiones. En 1841 era ayudante de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, y en 1884, profesor titular de la asignatura de Trazos. Dos años más tarde se le concedió el título académico, cargo que ostentó hasta

1866, fecha en la que fue sustituido por encontrarse ausente de Sevilla. Posiblemente en estos años se trasladó a Madrid, sin que se tengan más noticias suyas, salvo las obras fechadas hasta 1880. Su actividad en la capital andaluza fue muy intensa debido a la ausencia de Esquivel y Gutiérrez de la Vega, y se convirtió en el pintor de moda entre la aristocracia y la burguesía, particularmente por los retratos infantiles, aunque practicó también la pintura religiosa y, algo menos, la de género y la de flores. Participó en varias exposiciones nacionales y recibió un galardón en las de 1840, 1858, 1860, 1862 y 1879. Un buen número de artistas sevillanos fueron sus discípulos, entre ellos José Villegas, Manuel García Hispaleto, José Díaz Valera o José de Vega.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975, págs. 595-596; Enrique Valdivieso, *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Sever-Cuesta, 1981, págs. 65 y ss.; José Fernández López, *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Arte Hispalense, 1985; José Fernández López, «El asunto religioso en la obra del pintor romántico sevillano José María López», *Laboratorio de arte 3* (Sevilla), (1990), págs. 199-208.

J. G. y M. J. A.

SANTIAGO RUSIÑOL

(Barcelona, 1860 - Aranjuez, Madrid, 1931)

Nació en el seno de una familia dedicada a la industria textil, en la que trabajó hasta los veinticinco años. Discípulo de Tomás Moragas, viajó a París en 1887 con Ramón Casas, el grabador Ramón Canudas Serra, el escultor Enric Clarasó y Miguel Utrillo; allí residió durante algún tiempo, asistió a la Academia Crevec, donde fue discípulo de Puvis de Chavannes. Luego viajó a Italia y pintó en los jardines de Tívoli y Frascati. A su regreso a España se dedicó, casi con exclusividad, a pintar los jardines españoles, sobre todo a raíz de su viaje a Granada en 1897: La Granja, Mallorca, València, Barcelona y sobre todo Aranjuez. Participó en casi todas las exposiciones nacionales desde 1887 hasta 1930, en las que fue galardonado con segundas medallas en 1890 y 1895 y primeras medallas en 1908, 1912 y 1929; así como en las muestras internacionales: Universal de Barcelona (1889), Universal de Berlín (1893) y Universal de Chicago (1910). A partir de 1890 expuso casi anualmente hasta 1930 con Ramón Casas y Enric Clarasó en la Sala Parés. Personaje polifacético y amante de las artes, fue uno de los principales protagonistas en las reuniones y tertulias de Els Quatre Gats. Después de su regreso a España reunió en su casa de Sitges, denominada Cau Ferrat, una importante colección de hierros artísticos, mobiliario, esculturas y cuadros que donó a la ciudad. Escritor de novelas y obras de teatro, entre las que destacan *L'auca del senyor Esteve*, estrenada en 1917 con gran éxito, también escribió en periódicos como *La Vanguardia* y revistas como *L'Esquella de la Torratxa*. En el momento de su muerte se encontraba pintando los jardines de Aranjuez. Gracias a la donación de su casa y su colección, la ciudad de Sitges cuenta con el Museo de Cau Ferrat desde 1933.

BIBL.: Josep Pla, *Rusiñol y su tiempo*. Barcelona: Barcia, 1942; José Francés, *Santiago Rusiñol y su obra*. Girona: Dalmau Carles Pla, 1945; María Rusiñol, *Santiago Rusiñol vist per la seva filla, Rusiñol i el Cau Ferrat*. Barcelona: Portic, 1974; Josep Pla, *Santiago Rusiñol y su época*. Barcelona: Destino, 1989; VV. AA., *Santiago Rusiñol*. Barcelona y Madrid: MNAC y Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997; Josep Laplana, «Los jardines de Santiago Rusiñol», en *Jardines de España*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999, págs. 51-69.

J. G. y M. J. A.

OLGA SACHAROFF

(Tiflis, Georgia, 1889 - Barcelona, 1967)

A edad muy temprana, Olga Sacharoff recorrió Europa, donde conoció los diferentes movimientos de vanguardia: el Múnich expresionista, el París cubista en 1909 y Roma. A partir de 1915 se instaló en Barcelona, estancia que alternó con largas temporadas en la capital francesa, donde expuso sus lienzos, además de en Reino Unido, Estados Unidos y Sudamérica. En 1915 viajó a España, primero a Mallorca y un año más tarde a Barcelona, a donde llevó las innovaciones formales del cubismo. Colaboró con en la revista *391*, editada en Barcelona por Francis Picabia. Expuso en varias galerías barcelonesas, incluyendo Galerías Layetanas en 1934. Pasó los años bélicos en París y Nueva York, y en 1939 regresó al ambiente cultural de la ciudad condal. Participó en el I Salón de los Once de Eugenio d'Ors en la Galería Biosca de Madrid, y en 1960 la Dirección General de Bellas Artes le dedicó una antológica. Sus obras tienen algunas notas de los diferentes movimientos europeos que conoció durante sus viajes hasta 1930, aunque predominan los rasgos naifs. Realizó ilustraciones para diferentes editoriales de Barcelona en obras de Colette, Dostoyevski y en *Las mil y una noches*. En 1964 obtuvo la Medalla de la Ciudad de Barcelona. La sala de exposiciones BBK de Bilbao organizó un antológica de su obra y de la de María Blanchard, en 2002.

BIBL.: Juan Cortés, *Olga Sacharoff*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1960; Glòria Bosch y Susana Portell, *Olga Sacharoff & Otho Lloyd*. Vic: Eumo, 1993; Maria Lluïsa Borràs y Mariette Llorens Artigas, *El món d'Olga Sacharoff*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1994; Elina Norandi, *Olga Sacharoff*. Madrid. Ediciones del Orto, Al-Mudayna, 2006.

J. G. y M. J. A.

ELÍAS SALAVERRÍA INCHAURRANDIETA

(Lezo, Gipuzkoa, 1883 - Madrid, 1952)

De origen humilde pero protegido por el marqués de Cubas, Salaverría se formó en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, trasladándose a Madrid en 1897 para cursar estudios en la Escuela de San Fernando con una beca de la Diputación de Gipuzkoa, donde fue discípulo de Alejandro Ferrant y Luis Menéndez Pidal, que lo orientó decisivamente. Obtuvo terceras medallas en las exposiciones nacionales de 1906 y 1908. En 1908 viajó a París y en 1912 presentó en la Exposición Nacional *La procesión del Corpus en Lezo*, que le valió la Primera Medalla y Medalla de Oro en la Internacional de Múnich de 1913. En 1915 realizó una exposición de sus obras en el Palacio de Bellas Artes de Donostia/San Sebastián, formada por retratos y lienzos de grandes composiciones; alcanzó la Medalla de Oro en la Exposición Universal de Panamá. La Diputación de Gipuzkoa le encargó un San Ignacio, que presentó en la Exposición Nacional de 1917, levantando cierta polémica por su escenografía y realismo. Pintó también temas de historia como *La ofrenda de Elcano* (1922) para conmemorar el cuarto centenario de la primera vuelta al mundo. Expuso en Madrid su *Proclamación de la Virgen de Aránzazu* en la Sala del Museo de Arte Moderno en 1925. Realizó además importantes retratos. En 1944 fue nombrado académico de San Fernando para ocupar la vacante de Moreno Carbonero. Murió a consecuencia de una caída desde el andamio en el que pintaba en la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid.

BIBL.: Elías Salaverría, *El cuadro de historia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1944; Bernardino de Pantorba, *El pintor Salaverría*.

Madrid: Espasa Calpe, 1948; Manuel Llano Gorostiza, *Pintura vasca*. Bilbao: Artes Gráficas Grijelmo, 1965; Julián Martínez Ruiz y Carmen Garmendia Amigot, *Salaverría*. Donostia/San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Donostia/San Sebastián, 1990.

J. G. y M. J. A.

MARCELIANO SANTA MARÍA SEDANO

(Burgos, 1866 - Madrid, 1952)

Pintor heredero de la tradición realista del siglo XIX, que plasma en sus cuadros de composición, historia, retratos y paisajes. Inició su formación en la Academia del Consulado de su ciudad natal, Burgos, y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde fue discípulo de Manuel Domínguez. Recibió una pensión de la Diputación de Burgos para Roma, donde residió entre 1891 y 1895. Obtuvo importantes galardones en las exposiciones nacionales: Tercera Medalla en 1890, Segunda Medalla en 1892 y 1895 por sus cuadros de asunto religioso; Primera Medalla en 1910 con *Angélica y Medoro*, y Medalla de Honor en 1934, en la que presentó, junto con retratos, *Las hijas del Cid*. Fue premiado en múltiples exposiciones internacionales, entre ellas la Universal de París (1889 y 1923), la Internacional de Barcelona (1899), el Salón de Otoño (1929), la Universal de Chicago (1933) y la Iberoamericana de Sevilla (1943). Académico de la de San Fernando, catedrático y director de las Escuelas de Artes y Oficios, además de presidente de la Asociación de Pintores y Escultores y del Círculo de Bellas Artes de Madrid, legó a la ciudad de Burgos una importante colección de sus obras, que exhiben en el museo monográfico sobre su obra en esta ciudad. En 1966, con motivo de su centenario, se le dedicó una sala especial en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

BIBL.: José Francés, *Marceliano Santamaría*. Madrid: Purcalla, 1945; VV. AA., *Marceliano Santamaría: dibujos y pequeño formato*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1979; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); VV. AA., *Museo Municipal Marceliano Santa María* (catálogo general). Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 1981.

J. G. y M. J. A.

CHRISTOPH DANIEL SCHENCK

(Friburgo, Alemania, 1633-1691)

Nacido en una familia de escultores, recibió su formación más importante de su propio padre y destacó fundamentalmente como imaginero. Christoph Daniel Schenck trabajó básicamente en las regiones meridionales de Alemania y las septentrionales de Suiza, en las zonas cercanas al lago Constanza. Se especializó en la talla de piezas en maderas de haya y marfil; también llevó a cabo monumentales piezas de altar y retablos. Supo aprovechar en los inicios de su trayectoria profesional, que coincidieron con los años de la Contrarreforma, la fuerte demanda y la premura que había en la restauración y redecoración de iglesias y monasterios. Su trabajo bebe precisamente de los discursos que, a partir de los dictados de san Ignacio de Loyola, aunaban naturalismo, emoción y retórica, por lo cual todos los elementos de sus figuras, desde los ropajes hasta los gestos o las actitudes, enfatizan de forma dramática el encuentro de una relación empática con el feligrés a través de pasiones como el arrepentimiento, la angustia, el lamento o el dolor del martirio.

Son suyas las obras: *Cristo con ángeles* (iglesia de San Lorenzo, Tengen, Alemania, 1650); *El arcángel Miguel vence a Satanás* (c. 1645); *Magdalena penitente* (1679); *San Pedro Penitente* (1585) y *La conversión de san Pablo* (hoy ambas en el J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, Estados Unidos, 1685); *El luto de la Virgen al pie de la cruz*; o el *altar de la catedral de Constanza*, entre otras.

BIBL.: Fritz Fischer, *Christoph Daniel Schenck 1633-1691*. Stuttgart: Thorbecke, Sigmaringen, 1996; Fritz Fischer, «Christoph Daniel Schenck und Johann Caspar Schenck. Zwei vorderösterreichische Künstler?», *Schwäbische Heimat* (Stuttgart), t. 50 (1999); Rainer Kahsnitz y Peter Volk, *Die Skulptur in Süddeutschland 1400-1770*. München: Festschrift für Alfred Schädler, Deutscher Kunstverlag München, 1998.

I. T.

ENRIQUE SEGURA

(Sevilla, 1906 - Madrid, 1994)

Segura es uno de los retratistas más destacados del siglo XX en España, y por sus pinceles han pasado las personalidades más importantes de la sociedad de las décadas de 1940 a 1960, desde los reyes de España, políticos como Manuel Azaña o el dictador Francisco Franco hasta personalidades de las finanzas y el espectáculo. Desde los diez años estudió en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, donde tuvo como maestro a Gonzalo Bilbao; una formación que finalizó en 1931. En 1930 obtuvo la Beca por la Diputación Provincial de Sevilla, que le permitió viajar por Francia, Bélgica y Holanda, y que amplió posteriormente con la Beca de la Junta de Ampliación de Estudios de Madrid, la cual le permitió conocer también Italia. En los años treinta, Segura se dedicó principalmente al paisaje de corte naturalista. En 1945 obtuvo Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, a la que seguirán una Segunda Medalla en la de 1948 y una Primera Medalla en la de 1950, con cuadros de temática realista, en los que la figura toma protagonismo. Su labor como retratista se afianzó entonces, y los críticos del momento destacaron su maestría con el dibujo, la soltura y solidez de su pincelada y la riqueza de color, heredera de la tradición retratística española. Destaca también la decoración mural al fresco que realizó en la Universidad Laboral de Gijón (1954 -1957).

Enrique Segura expuso de forma constante desde los años cincuenta en los Salones Macarrón de Madrid y en los sesenta en la Sala Eureka de la misma ciudad. Destacan también las individuales que le dedicaron el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1973) y el Centro de Exposiciones y Congresos (Zaragoza, 1985). Entre los méritos obtenidos destacan su nombramiento como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1965); la Medalla de Oro de Arts-Sciences-Lettres de París (1970); la Gran Cruz de Alfonso X El Sabio (1975); y la Medalla de Oro y Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1980).

BIBL.: Enrique Segura, *Consideraciones sobre el retrato en la pintura. Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*; Raúl Chávarri, *La pintura española actual*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1973; Marqués de Lozoya y José Montero Alonso, *Enrique Segura y su tiempo*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1974; Enrique Segura, *Enrique Segura*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985.

R. D.

JOSEP MARIA SERT I BADÍA

(Barcelona, 1874-1945)

Gran maestro de la pintura decorativa en el momento en que este arte inicia su declive, Josep Maria Sert fue uno de los catalanes más universales de su tiempo gracias a su talento creador y a un extraordinario don de gentes. Se casó dos veces con dos mujeres tan singulares como él, Misia Godebska (1872-1950) y Roussy Mdivani (1906-1938), y fue íntimo de grandes personalidades de su tiempo como Pablo Picasso, Mlle Chanel o Igor Stravinsky. Se codeó con las mayores fortunas del momento, cuyas casas decoró respondiendo con éxito a sus exigencias estéticas.

La carrera de Sert comenzó tarde. No conocemos obras de sus años de juventud en su Barcelona natal, aunque sí sabemos que se formó como artista probablemente para integrar la boyante empresa familiar de tejidos. De esta filiación tal vez proviene su capacidad de aunar arte y negocio. Como muchos de su generación, fue alumno de Pere Borrell y de Alexandre de Riquer. Frecuentó ambientes artísticos tan dispares como el círculo de Saint Lluç o la barra de Els Quatre Gats, y en 1899, tras morir sus padres, se mudó a París para iniciar su carrera como artista. Gracias a su origen de gran burgués y a sus contactos barceloneses se integró rápidamente en los ambientes del simbolismo musical parisino, en los que conoció a figuras tan emblemáticas del momento como Paul-Albert Besnard, Auguste Rodin o Edgar Degas, o a jóvenes artistas emergentes como Maurice Denis o Claude Debussy. No es extraño que, llegado el momento de definirse artísticamente, se decantara por un arte decorativo y monumental para el que sin duda tenía grandes cualidades y en el que la crítica le auguraba un gran futuro.

Su oportunidad le llegó en 1900, cuando el obispo de Vic, Josep Torras i Bages, le ofreció la posibilidad de decorar la catedral de su diócesis. Esta obra, para la que Sert acabó realizando tres proyectos distintos, se convirtió en el eje central de su carrera debido a sus inusuales características y a sus múltiples avatares. Si los trabajos privados construyeron su reputación entre la elite cosmopolita de París y la de la costa este de Estados Unidos, la fama mundial que consiguió con la hazaña de la decoración de la catedral de Vic le abrirá las puertas del encargo público internacional.

Tras el Salón de Otoño de 1907, donde expuso por primera vez sus pinturas, y su encuentro pocos meses más tarde con Misia —figura legendaria de la vida artística parisina— Sert salió definitivamente del anonimato y se convirtió en un artista en alza en los medios parisinos más aristocráticos, lo cual le proporcionó multitud de encargos. La influencia italiana y los temas mitológicos tan presentes en sus primeras obras se diluyeron con el paso de la Gran Guerra en favor de un estilo pletórico, de colores vivos y dorados intensos, plagado de elementos exóticos y de carácter orientalizante, como los elefantes o las palmeras.

La década de 1920 estuvo marcada por éxitos y cambios. Sert extendió su fama a Estados Unidos, donde expuso por primera vez en 1924 en la Galerie Wildenstein. Su encuentro al año siguiente con la joven Roussy Mdivani provocó un vuelco en su vida, protagonizando una intensa vida social en los refinados círculos sociales norteamericanos, donde los hermanos de Roussy, conocidos como los «Marrying Mdivani», tenía mucha fama. Más tarde, el matrimonio adquirió una casa en la costa catalana.

Para Sert existe una relación clara entre el temperamento y las formas, y por ello enlaza el Barroco con el Mediterráneo. Es, pues, el carácter barroco del Mediterráneo lo que atrae e inspira al artista, y quizá por eso decide recurrir de nuevo a él cuando en 1934 tiene que decorar el palacete que su cuñado Alexis se compra en Venecia,

y realiza *Fantasia mediterránea*. Esta obra ahonda aún más en este sentimiento, al superponer el tema «mediterráneo» con el de «oriental», en referencia tal vez a la ciudad que acoge sus pinturas o a las raíces orientales de su cliente. Sea como fuere, al confundir de esta manera ambos temas, Sert demuestra de nuevo conocer muy bien las expectativas de su clientela, pues no hace más que recurrir de manera brillante a una serie de clichés extendidos en el imaginario colectivo para crear una atmósfera de fantasía que propicie la diversión en un salón de baile.

Por su parte, el proyecto de Vic, abandonado por desacuerdos sobre su financiación desde la muerte en 1916 del obispo Torras, recibió de Francesc Cambó el apoyo económico necesario para su realización: el conjunto —segundo de la serie— quedó prácticamente instalado en 1929. Este triunfo, aplaudido y muy celebrado por la prensa, atrajo por fin el encargo público. En los años siguientes, Sert realizó las pinturas de dos de los edificios más representativos del orden político, económico y artístico del período: el Palacio de las Naciones en Ginebra (1935), la sede de la Sociedad de las Naciones, creada para velar por la paz mundial, y el *hall* del RCA (1933-1940), el edificio *art déco* más conocido del complejo construido en Manhattan en plena crisis bursátil por John D. Rockefeller; la ocasión para Sert de expresarse públicamente sobre el lugar que ocupa la pintura decorativa en la modernidad y la cristalización de un lenguaje de formas masivas e imponentes, cercanas a la escultura, en consonancia con la escala de los espacios que decoraba.

El tono triunfalista y de celebración de ambos conjuntos se apagó, sin embargo, rápidamente con el estallido de las guerras española y mundial. El 21 de julio de 1936 un grupo de milicianos arrasó y quemó la catedral de Vic con sus pinturas, que simbolizaban el poder y la influencia de la burguesía catalana a ojos de las fuerzas revolucionarias. En Madrid un ataque similar dañó las pinturas que había realizado para el duque de Alba en 1931. Sert vivió con dolor estas pérdidas, aunque no se posicionó del lado nacional hasta bien avanzada la guerra. El fallecimiento de Roussy en 1938, enferma desde la muerte de su hermano Alexis en 1935, es otra desgracia más que se abate sobre él en sus últimos años.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y París ocupado, el pintor vio muy reducida su actividad. Los últimos años los dedicó a proyectos españoles, principalmente a realizar, bajo la mirada del régimen, otra decoración para la catedral de Vic, inaugurada parcialmente de nuevo en octubre de 1945, apenas unas semanas antes de su muerte en una clínica barcelonesa.

BIBL.: Paul Claudel et al., *José María Sert. Peintures murales pour la décoration de l'abside de la cathédrale de Vich*. París: Galeries nationales du Jeu de Paume, 1926; Josep Gudiol i Cunill, *La catedral de Vich y su decoración*. Vic: Tipografía Balmesiana, 1930; Eduardo Junyent, *La decoración pictórica de la catedral de Vich*. Vic: Seráfica, 1936; Luis Monreal Tejada, *La catedral de Vich. Su historia, su arte y su reconstrucción. Las pinturas murales de José María Sert*. Barcelona: Ediciones Selectas, 1942; Alberto del Castillo y Alberto Cirici, *José María Sert. Su vida y su obra*. Barcelona y Buenos Aires: Librería Editorial Argos, 1947; Misia Sert, *Misia*. París: Gallimard, 1952; Josep Pla, *Homenots. Tercera sèrie*. Barcelona: Destino, 1972; Francisco Sert, *El mundo de José María Sert*. Barcelona: Anagrama, 1987; VV. AA., *José María Sert, 1874-1945*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1987; Manuel García-Martín, *Sert a l'Argentina i Espanya*. Barcelona: Gas Natural, 1995; Vicenç Pascual, *Sert el darrer pintor muralista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, 1997; Miquel Ylla-Catalá, *Josep Maria Sert a la ciutat de Vic*. Vic: Ajuntament de Vic, 2000; Pilar Sáez Lacave, «Els orígens modernistes de Josep Maria Sert», *Pintura i dibuix del Modernisme*. Barcelona: Edicions L'Isard, 2002; Pilar Sáez Lacave, «Sert y la fotografía. La colección Chomette», *Goya* (Madrid), n.º 326, (I/III-2009); Pilar Sáez Lacave y Susana Gállego Cuesta, *José María Sert (1874-1945). Le Titan à l'oeuvre*, París: Petit Palais, 2012.

P. S.

BERNARDO SIMONET CASTRO

(Madrid, 1914-1995)

Pintor entroncado con la tradición realista desarrollada en la segunda mitad del siglo XX. Hijo y discípulo de Enrique Simonet Lombardo, estudió Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Madrid y se formó artísticamente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de la misma ciudad. Viajó a Holanda y Sudamérica y a su regreso en 1950 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes y obtuvo la Tercera Medalla por su cuadro *Bañistas*. En 1960 ganó el Premio de la Diputación de Zaragoza. Su obra abarca diversos estilos, desde un realismo costumbrista, en sus cuadros de indígenas peruanos, hasta un expresionismo colorista en sus paisajes con un frecuente uso de la espátula.

Su obra se mostró individualmente en la Galería Macarrón de Madrid y en diversas galerías de Barcelona, Bilbao y A Coruña. En 1964 fue nombrado académico de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

BIBL.: Enrique Lafuente Ferrari, *Bernardo Simonet*. Madrid: Galería Macarrón, 1958. R. D.

BENITO SORIANO MURILLO

(Palma, 1827 - Madrid, 1891)

Subdirector del Museo del Prado y académico de la de San Fernando, Soriano inició su formación en Roma en 1847, pensionado por el duque de San Lorenzo, donde estudió en la Academia de San Lucas; luego lo hará en París, asistiendo al estudio de Dumas junto a Luis de Madrazo. Desde allí envió sus obras a las Exposiciones de la Academia de San Fernando, la Universal de París de 1865 y a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, donde obtuvo diversas recompensas, entre ellas Segunda Medalla en 1856. Ganó también la Medalla de Plata en la Exposición de Bayona de 1864. Fue profesor de Dibujo de figura por oposición en la Escuela de San Fernando y catedrático de Anatomía pictórica. Participó en las obras de restauración de San Jerónimo el Real y realizó dibujos para la edición del *Quijote* de 1862, publicada en Barcelona. Pintó para el Museo del Prado la serie cronológica de los reyes de España. Poseía, entre otras condecoraciones, la de caballero de la orden de Carlos III.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Edición facsímil 1882, Gaudí, 1975; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); José Luis Díez, *Federico de Madrazo: Epistolario*. Madrid: Museo del Prado, 1994.

J. G. y M. J. A.

JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

(València, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923)

El 27 de febrero de 1863 nació en València el pintor Joaquín Sorolla y Bastida. Huérfano a los dos años, él y su hermana Concha fueron acogidos por su tía materna, Isabel Bastida, y su marido, José Piqueres. Durante su formación en la Escuela Normal de València, Sorolla mostró capacidades e interés por el dibujo, por lo que su tío decidió inscribirlo en clases nocturnas en la Escuela de Artesanos de València, donde fue alumno del escultor Cayetano Capuz. Posteriormente, en 1878, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de

San Carlos de València, donde recibió formación artística completa. Estos años de formación serán fundamentales para el pintor, ya que trabará amistad con Juan Antonio García del Castillo, cuyo padre, Antonio García Peris, era uno de los fotógrafos más importantes de la València de finales de siglo. Sorolla trabajará para él iluminando fotografías, y le proporcionará un estudio en el que pintar. Esta relación será importante para Sorolla no solo por la labor de mecenazgo que ejerció Antonio García, sino también porque años más tarde se casará con su hija, Clotilde García del Castillo.

Durante la etapa de formación de Sorolla serán fundamentales los viajes a Madrid, en los que visitará el Museo del Prado, donde quedó fascinado con la pintura española del Siglo de Oro, fundamentalmente la de Velázquez, cuya huella se deja sentir en la obra del valenciano durante toda su carrera. También en estos años probará suerte en los concursos nacionales de pintura, obteniendo en 1883 la Medalla de Oro en la Exposición Regional de València con su obra *Monja en oración*. Al año siguiente, 1884, le fue concedida por la Diputación de València una pensión para estudiar en Roma, donde se trasladó en 1885. Además de beber directamente del ambiente artístico de Roma, Sorolla tendrá la oportunidad de visitar París, donde conocerá la pintura internacional que se estaba realizando en estos momentos, sintiéndose muy próximo a la sensibilidad de Jules Bastien-Lepage y de los pintores nórdicos. Por otra parte, en Roma coincidirá con otros pensionados españoles como los hermanos Benlliure (José, pintor, y Mariano, escultor), Emilio Sala Francés o José Villegas y Cordero. Al terminar la pensión, consiguió una prórroga de un año, el cual pasó en Asís, donde se instaló con Clotilde, con la que se casó en València en 1888. Al año siguiente, el matrimonio se trasladó a Madrid, donde vivirán a partir de entonces y donde Sorolla comenzará a desarrollar su carrera, optando primero por temas cercanos al realismo social, en boga en aquellos momentos, con ejemplos como *¡Otra Margarita!*, premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892, o *¡Triste herencia!*, que le valió el Grand Prix en la Exposición Universal de París de 1900. Con este cuadro, Sorolla abandona el tema social y se centra en aspectos que ya estaban presentes en él: la playa valenciana y los niños, pero bañándolos de luz y en escenas que representan la alegría de vivir.

Estas escenas son las que le proporcionarán fama mundial, que conseguirá en parte gracias a las exposiciones internacionales individuales que se organizarán en París (1906), Berlín, Düsseldorf y Colonia (1907), Londres (1908), Nueva York, Buffalo y Boston (1909), Chicago y San Luis (1911). En la exposición de Londres de 1908 tendrá lugar, además, un acontecimiento fundamental para la carrera artística de Sorolla, ya que en ella conocerá a Archer Milton Huntington, mecenas norteamericano que además de auspiciar sus exposiciones en América en 1909 y 1911, le realizará el encargo más importante de su carrera: la decoración de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, para la cual Sorolla pintará, entre 1912 y 1919, una serie de paneles en los que refleja distintas regiones españolas con sus personajes y actividades característicos. El esfuerzo físico que supuso para Sorolla la realización de esta obra dejó mermada su salud, y poco después de finalizarla, el 17 de junio de 1920, sufrió un ataque de hemiplejía en el jardín de su casa, mientras pintaba *El retrato de la señora López de Ayala*. Sorolla nunca se recuperó de este ataque, y falleció el 10 de agosto de 1923 en Cercedilla, en casa de su hija María. Fue nombrado académico de Bellas Artes de San Fernando en 1914, institución en la que, además, enseñó Composición y Color. Gracias a la colaboración de Clotilde García, viuda del artista, en 1932 se inauguró el Museo Sorolla en Madrid, en la residencia que ambos habían adquirido en 1905.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Gráficas Monterde, 1970 (2.ª ed. ampliada); José Luis Díez y Javier Barón (eds.), *Joaquín Sorolla 1863-1923*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009; Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*. Madrid: Leoncio Miguel, 1910; VV. AA., *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1909; Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla y Marina Moya (eds.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona: Anthropos, 2008; Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001; Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Barcelona: Anthropos, 2007; Blanca Pons-Sorolla y Víctor Lorente Sorolla (eds.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Barcelona: Anthropos, 2009; Blanca Pons-Sorolla y Mark A. Roglán (eds.), *Sorolla y Estados Unidos*. Madrid: Fundación Mapfre, 2014-2015; Blanca Pons-Sorolla y María López Fernández (eds.), *Sorolla y París*. Madrid: El Viso, 2016.

M. R.

JOAQUIM SUNYER

(Sitges, Barcelona, 1874-1956)

Estudió en la Escuela de La Lonja, donde coincidió con Isidre Nonell y Joaquim Mir, aunque no formará parte del grupo Colla del Safrá. Viajó a París a los veintidós años, y allí realizó algunas ilustraciones para libros y revistas. Se instaló en el Bateau-Lavoir y recibió la influencia de los posimpresionistas franceses, que plasmó en las obras que expuso en el Salón de Otoño de París. Regresó a España en 1905, comisionado por el marchante Barbazanges, con el fin de captar temas españoles, tan queridos en el ambiente artístico francés. Cambió su estilo, pese a que no se vincula a las corrientes fauvistas y cubistas, que mostró en Barcelona en 1911, consagrándose dentro del *noucentisme* catalán. A partir de entonces residió en España, salvo los años de la Guerra Civil, durante los cuales vivió en Francia, en casa de Maillol. Expuso en Madrid, Pittsburgh, París y Barcelona; en 1949 recibió la Legión de Honor Francesa y en 1954 el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de La Habana.

En 1999 se celebró «Joaquim Sunyer: la construcción de una mirada» en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. El Museo de Bellas Artes de Bilbao le dedicó una exposición antológica en 2014.

BIBL.: Rafael Marquina, «Joaquim Sunyer», en *Monografías de arte*. Madrid: Estrella, s. f.; Rafael Benet, *Sunyer*. Barcelona: Polígrafa, 1975; Francesc Fontbona, *Joaquim Sunyer en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2014.

J. G. y M. J. A.

JOSEP DE TOGORES

(Sardanyola, Barcelona, 1893 - Barcelona, 1970)

A edad muy temprana manifestó sus excepcionales dotes como dibujante; ya en 1909 expuso en Bruselas junto con otros artistas catalanes, donde el Gobierno belga adquirió su obra *El loco de Cerdanyola*. En 1911 presentó en la Exposición de Barcelona *Un borracho*, sin inclinarse todavía por un determinado estilo. Viajó a Madrid en 1913, donde residió durante algún tiempo, y de allí a París, viéndose influido por obra de Paul Cézanne. En 1917 regresó a Barcelona y expuso las obras pintadas en París, fundamentalmente bodegones, desnudos y flores; comenzó a hacer restauraciones y retratos. En 1919 volvió de nuevo a París, donde permaneció algún tiempo realizando restauraciones; en esta ciudad será expositor de

la Galerie Simon, que lo consagró en el ambiente artístico francés. Entre 1922 y 1926 realizó exposiciones en París, Berlín, Nueva York, Múnich, Düsseldorf y en la barcelonesa Sala Parés, adquiriendo un gran éxito con sus desnudos. A partir de 1943 practicó la pintura mural y la ilustración en colecciones de bibliófilo como *La Cometa*, de la editorial Gustavo Gili de Barcelona.

BIBL.: Esteve Fàbregas i Barri, *Josep de Togores, L'obra, l'home, l'època (1983-1970)*. Barcelona: Aedos, 1970; VV. AA., *Exposición Homenaje a José Togores: obras de 1942 a 1968*. Barcelona: Sala Parés, 1972; VV. AA., *Togores: clasicismo y renovación (1914-1931)*. Madrid y Barcelona: MNCARS y MNAC, 1997; Josep Casamartina i Parassols, *Josep de Togores*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

J. G. y M. J. A.

QUINTÍN TORRE

(Bilbao, 1877-1966)

[VER PÁGINA 522](#)

ANTONIO DE LA TORRE Y LÓPEZ

(Murcia, 1862-1918)

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, donde fue discípulo del pintor de marinas Emilio Ocón. Obtuvo diversas recompensas en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, entre ellas: menciones honoríficas en 1892 y 1895, Tercera Medalla en 1897 por una marina y Segunda Medalla en 1899 en la sección de Artes Decorativas.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); José Manuel Arnáiz (ed.), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Madrid: Antiquaria, 1993, pág. 34.

J. G. y M. J. A.

GENARO DE URRUTIA

(Plentzia, Bizkaia, 1893 - Bilbao, 1965)

Formado como artista durante el primer cuarto del siglo XX entre Bilbao, París y Roma, Genaro de Urrutia es un pintor cuya influencia de Paul Cézanne durante sus inicios y la pintura del *trecento* y el *quattrocento* tras su paso por Roma no tarda en dejarse sentir tanto en sus murales como en sus pinturas de paisajes, escenas costumbristas, naturalezas muertas y bodegones. Unas obras en las que el sello italianizante y clásico de este pintor hallan el modo de dialogar con la influencia que recibe del pintor cézanniano Aurelio Arteta y de la geometría y fría paleta de Daniel Vázquez Díaz. Su obra fue muy ponderada por los representantes del *noucentisme* catalán.

Vinculado directamente a la Asociación de Artistas Vascos, que dirigió entre 1926 y 1929, Urrutia no solo expuso regularmente en las salas de su sede en Bilbao, entre 1918 y 1936, sino que también participó en casi todas sus actividades. Expuso en Madrid por primera vez en 1925, en el Salón Nancy, y en junio del mismo año fue requerido para participar en la I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Aunque entre 1936 y 1939 se vio obligado a frenar su actividad debido a la Guerra Civil, participó en la

decoración de la Casa del Huérfano del Miliciano, un proyecto coral que impulsó Isidoro Guinea a finales de 1936. Desde el final de la guerra hasta el su muerte, la práctica artística de Urrutia se centró fundamentalmente en el desarrollo de la pintura mural.

BIBL.: Juan Luno, «Por los Salones de Pintura», *Arte Vasco*, (Bilbao), n.º 3, (III-1920) págs. 68-77; Eugenio Carmona y Pilar Mur, *Novecentismo y vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2009; Javier Pérez Segura, *La sociedad de artistas ibéricos: 1920-1936* (tesis doctoral dirigida por Javier Brihuega Sierra). Madrid: UCM, 2003.

F. M.

JUAN DE VALDÉS LEAL

(Sevilla, 1622-1690)

Nacido en una familia de origen portugués, hizo su aprendizaje en Córdoba, sin duda en el taller de Antonio del Castillo, donde realizó algunas composiciones de cierta aspereza naturalista marcadas todavía por el gusto tenebrista en los contrastes de luz y sombra. Entre 1653 y 1654 pintó su ciclo de *Historias de Santa Clara*, hoy dispersas, donde aparecen ya los caracteres más originales de su estilo, el dinamismo casi habitual de ciertas composiciones y su personal sentido del color. En 1657 se instaló en Sevilla y realizó la serie del convento de San Jerónimo de Buenavista, también dispersa y una de sus obras maestras que mejor expresan su personalidad, aquí de una relativa austeridad y equilibrio, aunque siempre intensamente expresiva. A partir de esta fecha su estilo se hace cada vez más apasionado hasta casi el expresionismo, libre e incorrecto en el dibujo, violento y casi febril en el toque del pincel. El conjunto de los Carmelitas de Córdoba (pintado a partir de 1658) y sobre todo los lienzos del Hospital de la Caridad de Sevilla (1662), representando las célebres *Alegorías de la Muerte*, interpretadas en un tono de fúnebre y sombrío realismo, constituyen quizá la parte más original y apasionada de su obra. Un viaje a Madrid hacia 1664 le permitió conocer el ambiente madrileño, lo que explica que a veces algunos lienzos de artistas de la corte (Francisco Rizí, Francisco Camilo, etcétera), que presentan una técnica y un colorido semejantes, le hayan sido atribuidos. Estricto contemporáneo de Murillo, encarna una actitud espiritual y una sensibilidad opuesta por completo a la de este maestro, desinteresándose totalmente de la belleza física y de lo amable y buscando una intensidad expresiva y dramática que no desdén lo deforme o lo feo.

BIBL.: José Gestoso, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: 1966; Duncan Th. Kinkead, *Juan de Valdés Leal (1622-1960). His Life and Work*. Nueva York: Ann Arbor, 1978; Enrique Valdivieso, *Valdés Leal*. Madrid: Museo del Prado y Junta de Andalucía, 1991; VV. AA., *Juan de Valdés Leal: 1622-1690*. Córdoba: Sala de Exposiciones CajaSur, 2001.

A. P. S.

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

(Oviedo, 1900 - Madrid, 1998)

Pintor y arquitecto, a los dieciséis años realizó su primera exposición en su ciudad natal. Estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid, simultaneando su formación con la práctica de la pintura. Le encargaron importantes proyectos, como el *Monumento a Colón* (Huelva) en colaboración con Luis Moya, con el que obtuvo Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. Viajó a París, Estados Unidos y Sudamérica.

Se vinculó al ambiente artístico de la posguerra, en el que participó activamente. En las exposiciones nacionales de Bellas Artes se le concedió Segunda Medalla en 1941 y Primera Medalla en 1952 por sus paisajes; obtuvo el Premio del Ministerio del Ejército, la Primera Medalla en la Exposición de Barcelona de 1942 y el Premio del Ayuntamiento de Barcelona en 1957. Practicó la pintura mural, y buen ejemplo de ello son el casino de San Salvador o los frescos existentes en numerosos edificios públicos españoles, en los que colaboró su hijo, Joaquín Vaquero Turcios. Académico de la de San Fernando, así como secretario y subdirector de la Academia Española de Bellas Artes en Roma de 1950 a 1960, realizó, en colaboración con su hijo, la plaza del Descubrimiento en la plaza de Colón de Madrid.

BIBL.: Francisco Javier Sánchez Cantón, «Introducción», en *Dibujos de Vaquero Palacios y Vaquero Turcios*. Santiago de Compostela: Inst. P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954; José Camón Aznar, *El arte de Joaquín Vaquero Palacios*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1959; VV. AA., *Joaquín Vaquero Palacios*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971; Ramón Solís, *Vaquero*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973; VV. AA., *Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios*. Oviedo: Palacio Revillagigedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1992; Francisco Egaña Casariego, «Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York», *Archivo Español de Arte*, julio-septiembre (2013), págs. 237-262.

J. G. y M. J. A.

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

(Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969)

Se trasladó muy joven a Madrid, donde estudió a los grandes maestros del Museo del Prado, en especial a Velázquez, el Greco, Goya y Zurbarán. En 1906 viajó a París, donde permaneció durante quince años; de esa estancia han sobrevivido recuerdos, escritos en el diario *ABC* de Madrid y recopilados tras su muerte, sobre los diversos artistas y amigos que allí conoció —Amedeo Modigliani, Ignacio Zuloaga, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Pablo Picasso, Juan Gris, etcétera—; en ellos demuestra su gran comprensión y su humanidad. Con Picasso y Gris expuso en París en 1908. Casado con la escultora danesa Eva Aggerholm (Soeby, 1879), permaneció en la capital francesa al estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, visitando los frentes de batalla y realizando grabados de las ciudades mártires, pero la difícil supervivencia los obligó a instalarse en España, donde tuvo que vencer las reticencias que inspiraba su estilo, derivado del cubismo, que resultaba atrevido para el academicismo madrileño. Sin embargo, fue comprendido por algunos intelectuales de la Generación del 98, a quienes retrató en sobrias y fuertes obras: Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Manuel de Falla, José Gutiérrez Solana, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, etcétera.

Trató de conciliar las exigencias de ese estilo rectilíneo, sobrio, de dominantes grises, propio del cubismo, con la pintura tradicional, y en 1926 pintó *Los monjes*, un homenaje al pintor de los frailes, Zurbarán. Ese estilo culminó en las pinturas al fresco que, con el título de *Poema del Descubrimiento*, realizó en el monasterio de la Rábida (Huelva), íntimamente ligado a la gesta de Cristóbal Colón, que le fueron encargadas por el Gobierno en 1929. También consiguió logros excelentes en el tema de la tauromaquia, más que en las propias faenas de la Fiesta, en majestuosos grupos de toreros posando para la posteridad: imaginarias (pero reales) cuadrillas de Largatijo y Frascuelo, Juan Centeno y Mazzantini. También fue un notable paisajista de admirables y sobrias visiones, especialmente del País Vasco.

Tras lograr una reputación internacional con exposiciones en Italia, Suiza, Alemania, Reino Unido, Portugal, Egipto, Estados Unidos, Argentina, Brasil, etcétera, que le valieron varias medallas de oro, españolas y extranjeras, y el Gran Premio de la Primera Exposición Bienal Hispanoamericana, falleció en 1969.

En 1999 se inauguró el Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz en su localidad natal de Nerva.

BIBL.: Luis Gil Fillol, *Daniel Vázquez Díaz*. Barcelona: Iberia, 1947; Enrique Lafuente Ferrarí, *Daniel Vázquez Díaz, Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1962; VV. AA., *Vázquez Díaz*. Madrid: Galería Theo, 1968; Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971; Jesús Velasco Nevado, *El orden pictórico de Vázquez Díaz*. Hueva: Archivo Municipal, 2000; Jaime Brihuega e Isabel García, *Daniel Vázquez Díaz*. Madrid: MNCARS, 2004.

J. G. y M. J. A.

ANTONI VILADOMAT I MANALT

(Barcelona, 1678-1755)

Es una de las figuras principales del arte catalán durante la primera mitad del siglo XVIII y uno de los nombres fundamentales a partir de los cuales se ha articulado la memoria del arte local desde el siglo XIX. De hecho, es el primer pintor de ese origen que contó con una importante monografía, la de Fontanals de 1877.

Su padre, Salvador, fue un dorador establecido en Barcelona y oriundo de Berga, que murió en 1687 cuando Antoni tenía nueve años. Con su muerte no se cerró su taller, que fue regentado por su mujer, Francisca. En 1693 entró de aprendiz con el pintor Joan Baptista Perramon, y a principios de siglo tenemos las primeras noticias sobre su actividad como maestro independiente, entre ellas la ejecución de una *vera efigies* de san José Oriol, que murió en marzo de 1702. Seis años después llegó a Barcelona Fernando Gallí da Bibiena, acompañando a la corte del archiduque Carlos, y su arte influyó en el de Viladomat, como ha señalado Miralpeix, aunque no tanto como la historiografía tradicional había subrayado. Tras la guerra, el pintor contaba ya con cierto prestigio profesional, y aunque hay una laguna en el conocimiento de su vida, se suceden las noticias que hablan del lugar cada vez más importante que fue ocupando en el contexto artístico barcelonés y catalán en general, pues su radio de acción se extendió a otras poblaciones como Tarragona, Berga, Girona, Breda, Horta o Mataró. Para la capilla de los Dolores de la iglesia de Santa María de esta última ciudad, realizó Viladomat uno de sus conjuntos decorativos más importantes (c. 1727-1730). Una parte muy importante de su producción se compone de ciclos de escenas religiosas, en algún caso bastante numerosos a través de los cuales se mostró como un destacado narrador y compositor. Entre los más señalados figura el que pintó para el convento de franciscano de Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), que se componen de veinte cuadros sobre la vida de san Francisco, realizados entre 1729 y 1733.

Su producción pintada se adscribe al Barroco tardío e incluye también un importante número de obras devocionales aisladas, muy variadas en lo que se refiere a su temática. Se conoce una docena de cuadros de género, entre los que destaca una serie con alegorías de las estaciones del año (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), que constituye uno de sus conjuntos más singulares desde el punto de vista iconográfico y más atractivos en lo que se refiere a sus valores formales y narrativos. Igualmente,

en las últimas décadas de su vida se acercó a la naturaleza muerta y fue autor de varios retratos. Además de su obra pintada, se han conservado algo más de cuarenta dibujos, en su mayor parte concebidos como estudios para sus cuadros.

Viladomat ha sido importante también desde el punto de vista de la historia de las reivindicaciones artísticas en Cataluña, pues planteó dos pleitos al Colegio de Pintores con objeto de defender sus derechos profesionales y zafarse del control y las limitaciones que imponían la estructura gremial. Además, a través de su taller supo ejercer una influencia importante en el desarrollo de la pintura local, y formó a discípulos como Francesc Tramulles.

BIBL.: Joaquim Fontanals del Castillo, *Antoni Viladomat*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de C. Verdaguer, 1877; Rafael Benet, *Antoni Viladomat*. Barcelona: Editorial Iberia, 1947; Santiago Alcolea, *Viladomat*. Mataró: Museu de Mataró, 1990; Francesc Quílez, «La fortuna crítica del pintor Antoni Viladomat: la configuració d'un mite artístic», *Butlletí del MNAC* (Barcelona), I, n.º 1 (1993), págs. 215-226; Francesc Miralpeix, *Antoni Viladomat i Manalt. 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014.

J. P.

JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

(Sevilla, 1844 - Madrid, 1921)

[VER PÁGINAS 170 Y 419](#)

RICARDO VILLODAS Y DE LA TORRE

(Madrid, 1846 - Soria, 1904)

Pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid con Federico de Madrazo que obtuvo numerosas recompensas: Medalla de la Exposición Aragonesa de 1868 por el cuadro *El reparto de la sopa*; Medalla de Segunda clase en la Nacional de 1876 por *La muerte de César*; otra de igual categoría por *Mensaje de Carlos I al Cardenal Cisneros* en 1878, cuadro que también expuso en la Exposición Universal de París del mismo año. Figuró en 1874 en la exposición colectiva de artistas modernos organizada por el industrial Pedro Bosch.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ed. facsímil 1882, Gaudi, 1975, pág. 700; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

J. G. y M. J. A.

HERNANDO VIÑES

(París, 1904-1993)

Hijo de José Viñes Roda, ingeniero francés de origen catalán, y de María Soto, hija de un expresidente de Honduras, Hernando Viñes estuvo influido por las primeras vanguardias y fue partícipe de la Escuela de París junto a otros artistas españoles como Joaquín Peinado, con el que compartirá estudio, Pancho Cossío o Francisco Bores. Viñes se interesó por la pintura al visitar el Museo del Prado a los doce años, cuando su familia huyó del estallido de la Primera Guerra Mundial y se instaló en Madrid. Al regresar a su ciudad natal en 1919 y aconsejado por Picasso, se formó en los talleres de Arte

Sacro del artista *nabi* Maurice Denis y de George Desvalières, y en la Académie de la Grande Chaumière. Más tarde asistió a las clases de André Lothe y trabajó en el taller de Gino Severini, donde entró en contacto con la pintura cubista. En 1923 recibió el encargo de realizar los decorados de la obra de Manuel de Falla *El retablo de Maese Pedro* junto a Manuel Ángeles Ortiz, y expuso en el Salón de Otoño de París con una obra de influencia picassiana. En 1931 se casó con Lulú Jourdain, que se convirtió en su musa y modelo habitual en obras de gran sensualidad y colorido. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial se refugió con su familia en la localidad francesa de San Juan de Luz. Su obra sintetiza influencias del cubismo y el fauvismo, que desarrolla principalmente en el género del paisaje y que traduce con un gran colorido y síntesis formal, jugando en muchas de sus obras con el recurso compositivo de la ventana, como cuadro dentro del cuadro, junto con aspectos del surrealismo poético influido por su amigo Luis Buñuel. En 1946 regresa a París y en las siguientes décadas se ve obligado a dar clases de guitarra para subsistir. En los años sesenta, tras una retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1965 y firmar un contrato con la Galería Theo, su actividad profesional se relanza, dedicándose desde entonces principalmente al paisaje de las costas vascas y de la Bretaña francesa.

Viñes participó en históricas muestras como «El arte de la República española. Artistas ibéricos de la Escuela de París» (1946), que viaja a la Galería Nacional de Praga, la Galería de Moravia (Brno, Checoslovaquia) y la Galería de Artes Plásticas de Ostrava (Ostrava, Checoslovaquia). Destacan también las muestras individuales de su obra en centros como la Casa de España (París, 1983); el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (1986); el Musée Bonnat (Bayona, Francia, 1987); la Galerie Barbizon (París, 1998 y 2000); la Fundación Telefónica (Madrid, 1999-2000); y Caja Duero (Valladolid y Salamanca, 2004, Cáceres, 2005). En 1988 le otorgaron la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del estado español.

BIBL.: Nina Gubish-Viñes, *Hernando Viñes: Sa vie-Son oeuvre*. París: Editions Isabelle Boisgirard/Association Hernando Viñes, 1997; Alain Gobin, Tomás Paredes y Juan Manuel Bonet, *Hernando Viñes. Retrospectiva 1927-1983*. Madrid: Fundación Telefónica, 1999; Juan Miermont Beure, *Hernando Viñes, 1904-1993*. Salamanca: Caja Duero, 2005.

R. D.

CORNELIS DE VOS

(Hulst, Países Bajos, c. 1584 - Amberes, Bélgica, 1651)

Nacido en Hulst, se educó con David Remeus en Amberes entre 1599 y 1604. Ese año solicitó pasaporte para viajar al extranjero —quizá a Italia—, si bien no hay constancia de que llegase a realizar su propósito. En 1608 se inscribió como maestro en el gremio de los pintores; recibió el título de ciudadano de Amberes en 1616, como mercader de cuadros, oficio que también ejerció. Viajó a París en varias ocasiones. En 1619 asumió el cargo de decano de la Guilda de San Lucas, y entre 1620 y 1630 alcanzó su apogeo como retratista de la burguesía ciudadana con extraordinaria viveza, intensidad psicológica y calidad pictórica. En 1635 colaboró con Rubens en la fiesta para la entrada del cardenal infante don Fernando y, después, en la serie de lienzos para la Torre de la Parada, hoy en el Museo del Prado.

Cultivó el género religioso en un estilo derivado de Rubens, así como las pinturas con escenas de taberna o cuerpo de guardia, al modo de la tradición caravaggiesca. Sin embargo, su prestigio se

debe, fundamentalmente, a sus excelentes retratos, especialmente los infantiles y los grupos familiares. De una singular calidad y una gama de color clara, su monumentalidad rivaliza con Van Dyck.

BIBL.: Jozef Muls, *Cornelis de Vos*. Amberes: N. V. Standaard Boekhandel, 1933; Edith Greindl, *Corneille de Vos*. Bruselas: Editions de la Librairie Encyclopedique, 1944; Raymond Sirjacobs, *Antwerpen Sint-Pauluskerk Rubens en de mysterie van de rozenkrans*. Amberes: Sint-Paulusvrienden, 2004.

A. P. S.

SIMON VOUET

(París, 1590-1649)

Hijo de un modesto pintor, su juventud estuvo marcada por una especie de leyenda: visitó muy joven Constantinopla y, al parecer, Londres, estancias durante las cuales se dedicó al retrato. En 1612 viajó a Venecia, y se estableció en Roma dos años después. Allí se interesó por el fenómeno caravaggista y se relacionó con artistas del círculo emiliano, especialmente con Giovanni Lanfranco; adquirió un considerable prestigio y fue protegido por alguno de los más importantes mecenas del momento, como el cardenal Barberini, Cosimo del Pozzo y Marino. Viajó por Italia, realizando pinturas en Génova (1920), Módena y Bolonia (1621). En 1624 fue elegido príncipe de la Academia de San Marcos, abandonando el tenebrismo para adoptar una personal interpretación del neovenecianismo análogo, en ciertos aspectos, al estilo de Nicolas Poussin.

En 1627 retornó a Francia, donde se convirtió en el artista más influyente de la corte, especialmente como decorador y como maestro de la generación de artistas que florecieron en la corte de Luis XIV, como Charles Le Brun y Pierre Mignard. Intervino en la creación de la Academia francesa en 1648 y falleció al año siguiente. Su aportación fue fundamental para la creación del *grand style* francés, mezcla de pleno Barroco y Clasicismo, al que insufló gran elegancia. Sus composiciones, muy divulgadas por estampas, fueron muy copiadas a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

BIBL.: Yves Picart, *La vie et l'œuvre de Simon Vouet*. París: Cahiers de Paris, 1958; William R. Crellly, *The Painting of Simon Vouet*. Londres: Jole, 1962; Juan J. Luna, «Simon Vouet y España», *Historia 16* (Madrid), n.º 175 (1990); *Vouet*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990-1991.

A. P. S.

MANUEL YUS Y COLAS

(Nuévalos, Zaragoza, 1846-1905)

Se trata de uno de los pintores del siglo XIX que se mostró más aficionado a cultivar temas aragoneses, especialmente en su variante costumbrista. También se acercó a la pintura de retrato. La etapa más importante de su formación transcurrió en Madrid, donde estudió en la Escuela Especial de Pintura y Escultura. Allí coincidió, durante el curso 1868-1869, con Francisco Pradilla, que era también aragonés; nació dos años después que él y se interesó igualmente por los temas de la región, especialmente por la representación de sus tipos y paisajes. Tras terminar sus estudios en 1873, inició un viaje que lo llevó a algunos de los principales centros europeos de producción artística. En esa época el costumbrismo local vivió un momento importante, de la mano tanto de pintores como de escritores, impulsado por obras como la *Vida de Pedro Saputo*, de Braulio Foz. Manuel Yus supo explotar

esa veta y ayudó a popularizar ese tipo de temática a través de su frecuente concurrencia a las exposiciones regionales y nacionales de bellas artes. Se documenta su participación en este tipo de concursos entre al menos 1868 y 1897. Así, en 1868 y 1885 concurrió a sendas convocatorias de la Exposición Aragonesa y en 1876, 1878, 1884, 1887, 1890, 1892, 1895 y 1897, su nombre aparece entre los participantes en las exposiciones nacionales de Bellas Artes.

BIBL.: Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ed. facsímil 1882, Gaudí, 1975; Manuel García Guatas, *Pintura y Arte Aragoneses (1885-1951)*. Zaragoza: Librería General, 1976.

J. P.

RAFAEL ZABALETA

(Quesada, Jaén, 1907-1960)

Se trasladó a Madrid para asistir a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando entre 1927 y 1931, formación que enriqueció con sus viajes a París y el contacto que estableció con la comunidad de artistas españoles allí residentes. Su primera exposición en la Galería Biosca de Madrid en 1942 fue el inicio de una presencia ininterrumpida en el mundo expositivo, mostrando sus cuadros en citas tan relevantes como la Exposición Internacional de Bruselas (1958) y la Bienal de Venecia (1960).

La obra de Rafael Zabaleta se sitúa en un terreno de experimentación plástica, en la que se dan cita vanguardia y tradición. Su conocimiento exhaustivo de los movimientos y las corrientes pictóricas de comienzos del siglo XX y de figuras como Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Henri Matisse y Pablo Picasso deja su impronta en la ingente producción desarrollada por el artista. El carácter costumbrista de sus motivos —campesinos, maternidades, bodegones, mujeres en el campo y paisajes rurales— contrasta a menudo con una paleta cromática en la que predominan tonalidades propias del tratamiento del color en el expresionismo. El dominio técnico del dibujo en las primeras fases de ejecución de sus obras será señalado por el autor como la base y el fundamento esencial en sus composiciones: «Mi dibujo es el esqueleto del cuadro al que luego hay que añadir el color».

En el año 1960, los herederos del pintor donaron su colección para la constitución del Museo Rafael Zabaleta en Quesada, Jaén. Su obra ha sido expuesta, entre otros, en el Museo Nacional de Arte Moderno (Madrid, 1951); el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1955 y 2001); y el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz (2002). Entre 2008 y 2009, para celebrar el centenario de su nacimiento, la exposición «Zabaleta 101» recorrió el Museo Provincial de Jaén, el Centro de Arte Museo de Almería, el CaixaForum de Barcelona y el Centro Conde Duque de Madrid. En 2017 el Museo de Arte Contemporáneo de Elche acogió una amplia muestra de sus dibujos.

BIBL.: María Guzmán Pérez, *Rafael Zabaleta. Estudio catalográfico. Óleos*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2010; *Zabaleta 101. I Centenario Rafael Zabaleta*. Jaén: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008; Luis Jesús Garzón Cobo, *Cartas inéditas de Rafael Zabaleta a Eugenio D'Ors*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2006.

B. H.

GIACOMO ZOFFOLI

(Roma c. 1731-1785)

Hacia 1760 Giacomo Zoffoli abrió en la actual Via Sistina de Roma, junto a su hermano Giovanni (1745-1805), una fundición especializada en obras de arte. En poco tiempo, el lugar se convertiría en uno de los talleres más importantes de la ciudad del Tíber. Giacomo, además de fundidor, obtuvo su licencia de orfebre en 1775. Los hermanos hicieron buena fortuna al especializarse en la copia en bronce y en pequeño formato de las más importantes piezas grecolatinas que se encontraban en las colecciones capitalinas, así como de las que se iban rescatando en las excavaciones de los yacimientos de Pompeya y Herculano. Roma era por entonces una ciudad muy visitada por artistas, conocedores, literatos y filósofos, personas de clase media alta y alta que consideraban el viaje al origen de Europa, el denominado *Grand Tour*, una etapa fundamental de su formación educativa que marcaba su diferencia social a través del conocimiento y el gusto. Este viaje, que podía durar desde varios meses hasta años y que podemos entender como el antecedente del actual turismo, generó un gran mercado de antigüedades y de copias, de detalles y recuerdos que los viajeros compraban para poderlos mostrar al volver a casa. Los Zoffoli supieron aprovechar este importante nicho de mercado, que sería lo que más tarde se han denominado los *souvenirs*. No solo esculturitas de los Zoffoli, también las *vedute* de Canaletto o los grabados de ruinas de Giovanni Battista Piranesi acababan en el equipaje de los viajeros, sirviendo, una vez en su país, como elementos difusores de la cultura clásica.

BIBL.: Gaspar Gómez de la Serna, *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 1974; Alvar, González-Palacios, «Souvenirs de Rome», en *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Gran Tour*. Milán: Silvana, 2008; Attilio Brilli, *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*. Madrid: Antonio Machado, 2010.

I. T.

IGNACIO ZULOAGA Y ZABALETA

(Eibar, Gipuzkoa, 1870 - Madrid, 1945)

[VER PÁGINA 531](#)**FRANCISCO DE ZURBARÁN**

(Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664)

Se educó en Sevilla con Pedro Díaz de Villanueva, probablemente también conoció a Francisco Pacheco y anudó amistad con Diego Velázquez en su casa su juvenil. Tras una larga estancia en Llerena, en 1629, se estableció en Sevilla, donde, desde 1626, recibía importantes encargos, pero donde también surgieron agrios incidentes con el gremio de pintores capitaneados por Alonso Cano. En 1634 realizó un viaje a Madrid, invitado sin duda por Velázquez, para participar en la decoración del Buen Retiro. De regreso a Sevilla y enriquecido su caudal artístico con lo visto en Madrid, inició sus obras más importantes y de mayor calidad, especialmente los conjuntos de Guadalupe y la Cartuja de Jerez. A partir de 1645, cuando comenzó la curva ascendente de Bartolomé Esteban Murillo, descendieron el prestigio y la significación de Zurbarán, que se refugió en la exportación a América de series de lienzos de santos, emperadores, vírgenes, patriarcas, etcétera. En 1658 estuvo en Madrid, testificando a

favor de Velázquez en las pruebas del hábito de Santiago, y aquí debió de permanecer hasta su muerte en muy precaria situación económica.

Artista de limitadísimos recursos y dócil intérprete de lecciones monásticas, alcanzó la mayor intensidad expresiva frente al natural, que interpreta con alucinante verdad y franciscana sencillez bajo un intenso efecto luminoso, de inequívoca procedencia caravaggiesca. Fiel toda su vida al naturalismo tenebrista de principios de siglo, que únicamente en la última década de su actividad se emblandece un tanto bajo el influjo murillesco, es sin duda el artista que mejor encarna la idea tradicional del tenebrismo hispano.

BIBL.: Martín S. Soria, *The Paintings of Zurbarán*. Londres: Phaidon, 1955; P. Guichard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. París: Éditions du temps, 1960; José Gudiol y Julián Gállego, *Zurbarán*. Barcelona: Polígrafa, 1977; Cees Noteboom, *Zurbarán: el pintor del misticismo*. Madrid: Siruela, 2011; VV. AA., *Zurbarán. Una nueva mirada*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015.

J. G. y M. J. A.

BANCO DE ESPAÑA COLLECTION

Pablo Luis Hernández de Cos

Governor of Banco de España

From the very beginning, Banco de España has distinguished itself through its support for the arts, in different contexts and with a variety of objectives. Coming together in the works making up its art collection are the richest and most varied aesthetic sensibilities to have appeared over the centuries. Ever since the recently founded Banco de San Carlos, the earliest predecessor of Banco de España, commissioned Francisco de Goya to paint a series of portraits that are now the greatest treasures of the collection, the bank has shown determination to act as a leading patron of the arts while leaving behind a memorial of its history. In those first works, the fabulous creative genius for which Francisco de Goya would later be renowned throughout the world was paralleled by the administration of a project that would lead years later to the creation of this institution, whose monetary and supervisory functions are now carried out within the common European framework. As it was providing a new space for the development of the Spanish economy, the bank also showed it was open to the most audacious artistic creativity while looking out for the art that would best represent the institution itself, as reflected in the extraordinary portrait gallery that forms the nucleus of the collection and constitutes the bank's visual memory and human face.

The Banco de España Collection has fulfilled a key representative role in maintaining the reputation and the memory not only of the institution but of the Spain where it emerged, a country in transit between the Early Modern world and today's global context. The collection permits an in-depth survey of the history of Spanish art, its institutional role, variations in collecting and taste, and the meanings that each work acquires with the passage of time. Like the central building on Plaza de Cibeles itself, completed in the course of more than a century, the Banco de España Collection is an accumulation of strata, some simultaneous and others successive, through which the rich narrative contained in this *catalogue raisonné* is revived more than two centuries after it was begun. If we go back to its origins, we are presented with the visual formalisation of an enlightened mentality that celebrates certain ideas of modernity and progress through the portraits of individuals distinguished through their contribution to the institution. Thenceforth, the collection was also dedicated to the support of art as a reflection of the bank's sense of public responsibility. The artistic patronage that was already championed by the enlightened mentality, and which has been one of the collection's sources of inspiration, means giving what represents and belongs to society back to it through the framework of art, with support for the artists who have distinguished themselves over the years as fine observers and analysts of their time.

With the arrival of modern democracy, Banco de España's model of public collecting became a referent for other public or private collections of a corporate nature, which endorsed it as a path to follow. Both young and established artists were patronised, and the bank's doors were

open both to tradition and, from a new professionalised perspective, to the most absolute modernity. In this respect, the collection also reflects a moment when the Spanish art system was sending out new signals of modernity and progress while nevertheless looking back constantly to tradition and the past, represented by its great historic collections. Excellent work has been done in this respect by the successive curators of the collection, who have brought sound judgement and an open mind to their proven ability to recognise artistic talent, foresee oscillations in the market, and pursue excellence through successive acquisitions. The result of that effort to extrapolate and systematise the meaning of the Banco de España Collection's contribution to the history of Spanish art was the previous catalogue, reissued in 1988 and dedicated solely to painting, which gave many experts an opportunity to examine the bank's legacy in depth and value it according to its merits.

With the arrival of the 21st century and Spain's entry into the euro, the collection was bound to reflect the new status of the institution from which it derives its meaning. It was consequently internationalised to generate a dialogue between local art and the most advanced production on the international scene. The last two decades have thus seen a considerable enrichment of the art collection. Its marked identity gives it a place of its own among the art collections of banks belonging to the Eurosystem, with which Banco de España has recently started a fruitful process of collaboration and exchange in the areas of dissemination, conservation, collecting and art patronage initiatives.

It was therefore an inevitable necessity to publish a new catalogue that would update the previous one in a number of different ways. In the first place, while retaining the outstanding contributions of those who contributed to it more than thirty years ago, new voices have also been added to cast a more contemporary light on a collection that has never ceased to grow, becoming more complex but also richer. A further feature of these volumes is that there is coverage of other artistic media in the collection besides painting, such as sculpture, drawing and photography, avoiding taxonomies other than the undeniable artistic quality and documentary value of all the pieces listed.

The Banco de España Collection is a crossroads of the past and the future, an imaginary yet tangible place where some of the fundamental narratives of the history of the institution, the country and art itself condense and intersect. We hope this publication will enable art lovers and connoisseurs alike among the public to find the utmost enjoyment in the common heritage that Banco de España now places within their reach.

A COLLECTION BOUND UP WITH HISTORY¹

Yolanda Romero

Chief Curator of Banco de España

The Banco de España Collection is the result of an accumulation of artistic heritage over more than two hundred years of history. It is a very large collection of more than four hundred thousand works, varying in artistic value but of indisputable importance as a testimony to history. Although there was no intention of forming an art collection behind the arrival at the institution of many of these works, especially those acquired before the 20th century, time has made them into one of the richest corporate collections in Spain and in the European Central Bank System.

The origin of this patrimony lies with a number of commissions from artists of the time made during the full flowering of the Enlightenment by Banco de San Carlos, founded in 1782. These initial holdings were supplemented by those of Banco Español de San Fernando and Banco de Isabel II, whose merger led to the appearance in 1856 of Banco de España, designated with its current name. The institution's art collections were thus progressively enriched with the incorporation of new works. From the beginnings to the present day, the collection has continued to grow at varying speeds thanks to the bank's continuous patronage of the arts, and its richness and diversity are currently reflected in media ranging from painting and drawing to sculpture, installation, photography, graphic work and numerous examples of the decorative arts.

This *catalogue raisonné* is intended as an expansion of the one published in 1988 under the auspices of the curator of Banco de España at that time, José María Viñuela, with contributions by Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego, María José Alonso and others. In that edition, the first attempt at a systematic and scientific study of the bank's painting collection, 322 works by 168 artists were catalogued. In the present edition, the field of study has been extended to sculpture, drawing and photography, leaving the decorative arts and the extremely rich print library for future research. The final result has materialised in three volumes reproducing a total of 1,800 pieces by nearly 500 artists, a reflection of the growth of the bank's collection from the late 1980s to the present day.

Volume I covers the works of art produced from the 15th century to the first half of the 20th century, presented in chronological order, while Volumes II and III focus on works produced from that moment until the present day, listed in this case alphabetically by artist. The edition includes two introductory essays by Javier Portús, the head curator of Spanish painting at the Museo del Prado and a leading expert on the bank's artistic heritage, together with an essay by the art historian Isabel Tejada and an interview with José María Viñuela, curator of Banco de España from 1982 to 2015, who was largely responsible for the formation of the contemporary art collection. There is also an introductory text by the current author that analyses the key moments in the collection's history and its specificity. Besides these essays, readers will find reproductions of the works with commentaries on them. In

¹ This is a revised and expanded version of the text published in the catalogue of the exhibition "De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España", held at the Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain (Rabat, 2017-2018).

² Quoted in Nigel Glendinning and José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*. Madrid: Banco de España, 2005, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ The evolution and noteworthy aspects of this part of the collection are examined in this catalogue in the detailed essay by Javier Portús, to which readers are referred.

some cases, the entries written by Alfonso E. Pérez Sánchez and Julián Gallego have been retained and updated, but the vast majority are newly commissioned from a large team of specialists, whom we thank for their magnificent contributions to the project. The catalogue furthermore includes biographies of the governors and other figures linked to the bank's history who make up its portrait gallery, a task rigorously accomplished by specialists from Banco de España's Historic Archive. There are also biographies of the artists. Catalogue entries have been drawn up for each work and new images obtained, a vast undertaking that has required the involvement of restorers, photographers, documentalists, designers, editors and the entire staff of the Curatorship Division, who have demonstrated their stamina, professionalism and love of these artworks held and preserved by Banco de España.

In short, this is a tremendous collective effort whose essential goal is to contribute to the investigation, dissemination, knowledge and enjoyment of this public heritage by society, specialists and art lovers in general, as well as by the bank's own employees.

HISTORY AND KEY MOMENTS

One of the richest aspects of the Banco de España Collection is its ability to reflect the political, economic and cultural history through which the institution—and to an extent the whole country—has passed from its creation to the present day. This heritage might be said to make up a kind of biography of the bank's vicissitudes over the course of time, which are mainly connected with five historical periods.

1. **THE ENLIGHTENMENT.** The first of these periods is the late 18th century, Spain's Age of Enlightenment, when Banco de San Carlos was founded under the reign of Charles III. That initial foundation marked the beginning of the tradition of making portraits of the bank's directors, leading in time to one of the most consistent sets of works in its artistic heritage, its portrait gallery. Contained in it today are portraits of many of the bank's directors and governors, as well as the kings and heads of state who have marked the history of the country from the late 18th century to the present day, and under whose patronage the bank's life has progressed. The ideas of the Enlightenment were closely bound up with the practice of portraiture, whose principal objective was to highlight and reward the work of citizens who had made some contribution to public life, in this case the governorship of the bank. This, then, was the purpose of the resolution adopted in 1784 by the general stockholders' assembly of Banco de San Carlos to have the portrait taken of each director at the end of his two-year term, and to hang these pictures in the general

assembly hall. Among the first artists who were asked to collaborate with the institution were Francisco de Goya, who eventually painted six of the eight portraits preserved by the bank, and Salvador Maella, who was commissioned to paint the first royal likenesses, a series of portraits of Charles II and the Prince and Princess of Asturias, and a picture for the altar of the bank's oratory, *Saint Charles Borromeo Distributing Communion to Plague Victims in Milan*. Enlightened thought was also behind the reflection on the importance of artistic patronage expressed by the court painter, Anton Raphael Mengs, who at that time already warned that "if the nobility, the rich and the wealthy communities of a country do not engage with the idea of making [art]works and using them to spread the taste for the Arts in the Nation, the latter will be extinguished for want of food."² This idea sums up the bank's policy of commissions and acquisitions during those years, aimed at "fomenting the progress of art in Spain, besides creating the works of art and designs that the bank needed, by giving work to the best and most promising artists in the country."³ Patronage as an instrument for sustaining and encouraging creativity has since then inspired much of Banco de España's activity, and has spread from the commissioning of artworks to other fields like the design of banknotes, the manufacture of furnishings and other applied arts, and the development of the bank's architectural projects.

2. **THE BOURBON RESTORATION AND THE SECOND REPUBLIC.** The next historical juncture that found reflection in the collection is the period from the Restoration of the monarchy in the 19th century until 1931. It was during these years that Banco de España was configured as a modern state institution. From the point of view of its heritage, the bank fulfilled the 19th-century objective of continuing to enlarge its portrait gallery,⁴ which was to preserve images of its history for posterity, and of ornamenting its headquarters with the dignity to be expected of an establishment acting as such a powerful symbol of wealth and refinement. The initial holdings of Banco de San Carlos grew in the 19th century with the additions of the works commissioned and acquired by Banco Español de San Fernando, Banco de Isabel II, and afterwards Banco de España. The resulting gallery is a set of more than seventy portraits of the most significant personalities linked to the development of the bank, particularly its governors, together with effigies of the monarchs who marked this historical period. They were entrusted to the leading artists of each generation, such as Vicente López, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega and Federico de Madrazo. In the first decades of the 20th century, the portrait gallery saw the arrival of new and less academic forms of expression by artists like Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga and Daniel Vázquez Díaz.

In the 19th century, it should be pointed out, the Crown showed a certain disaffection for the acquisition of artworks. This was first manifested by Ferdinand VII, even though it was during his reign that the Museo del Prado was founded, and it was continued by Isabella II. Moreover, there was practically no collecting among the bourgeoisie. It was thus certain institutions linked to the new structures of the modern State, as María Dolores Jiménez-Blanco has shown,⁵ that implicated themselves most fully in the creation of their own collections with works by artists of their time, so providing alternatives to private collections and museums. Among these institutions, one of the most outstanding and active was without doubt Banco de España, together with the Senate and the Congress of Deputies.

It was also during this century that Banco de España was equipped with one of the most important pieces of its architectural heritage. This was the first building of what was to be its definitive headquarters in Madrid. Constructed on the Paseo del Prado with a front overlooking Calle de Alcalá, and designed to satisfy the new needs and functions required by the movement of capital in the last quarter of the 19th century (especially the manufacture of banknotes), the building, located in the modern Madrid of its day, came to symbolise the bank's strength. Designed by the architects Eduardo Adaro and Severiano Sainz de la Lastra, it was inaugurated in 1891 after nearly eight years of building work. In this jewel of the eclectic architecture of the 19th century, which has since been successively extended right down to the present day, a decorative programme of extremely high quality was implemented both on the exterior, ornamented with medallions, caryatids and other finely wrought features, many of them carved in Carrara, and on the interior, whose salient features are the magnificent grand staircase and the set of stained glass windows from the Mayer studio in Munich, which flood the building with light and colour while exhibiting a Symbolist decorative programme that greatly influenced the subsequent development of stained glass in Madrid.⁶

Another interior space that introduces an industrial counterpoint to the building's representative and monumental character is the *Patio de Efectivos*, the old trading court, now the reading room of the bank's library. Regarded by art historians as a masterpiece, it is without doubt one of the finest examples preserved in Spain of the iron and glass architecture of the period. The combination of the constructive genius of Eduardo Adaro and the technical mastery of La Fábrica de Mieres, the firm that was awarded the building contract after an international tender, allowed a material then regarded as an industrial product, extremely solid but lacking in artistic qualities, to acquire a light and transparent appearance, providing a robust and fireproof structure while at the same time permitting rich ornamentation. The programme designed by Adaro, neo-Plateresque in inspiration, uses iconographic

motives related to commerce, such as the winged Mercury, the wheel of Fortune, and the owl that holds the cartouche with the inscription "Banco de España", a symbol associated in classical Greece with wisdom, foresight and wealth, and frequently represented on Greek coins. Moreover, there is a further element that adds a strongly modern touch to the *Patio de Efectivos*. This is the treatment of the light, which inundates the three-storey court through a simple stained glass window acting as a powerful lantern that brings natural light as far as the *Salón de Cobradores*, the banking counters on the lower level, thanks to the glass floor forming part of the original design.

The inauguration of the building led to the acquisition of numerous artworks destined for the decoration of the new premises. The works to be displayed in its most representative areas had to be in consonance with the palatial character of much of the building, and purchases were therefore made in the late 19th century of tapestries, various furnishings and numerous ornaments, while the commissioning of institutional portraits continued.

Thirty-six years later, the so-called "first extension" of this building was begun. Besides giving preference to the entrance on Calle de Alcalá, it also caused the original *Patio de Efectivos* to be replaced by the great *Patio de Operaciones*, the trading floor designed by José Yarnoz Larrosa in the international style of the moment, art deco, which the artist had encountered at the 1925 "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes" in Paris. While Adaro's use of iron makes his work an heir to the Industrial Revolution, the Trading Floor of the 1930s exemplifies this new international decorative language for the post-industrial world. On the great stained glass ceiling that covers the court, made by the Casa Maumejean⁷ studio in Madrid, a beautiful decorative programme is thus centred on the idea of progress achieved thanks to human labour and the new contributions of modern industry. The ceiling shelters the vertical central clock, a machine of stone, metal and glass that is not only a metaphor for order and labour, the attributes that are meant to preside over the institution, but also fulfils multiple functions as a desk, a lighting column in the upper section, and an artefact for the distribution of heat, providing comfort for customers during their dealings in this modern central space. The first extension of the Banco de España building, which also provided the institution with its spectacular Gold Vault located 35 metres beneath the Trading Floor, signified a huge economic outlay that reached its culmination just a few years before the Civil War. The other great decorative project implemented by the bank under the Second Republic, in this case strongly political in content, was the transformation of the original stockholders' assembly hall designed by Adaro. This was deprived of its initial ornamental programme, which had privileged the bank's historic relationship with the Spanish monarchy. The hall was radically transformed by concealing the decoration of

⁵ María Dolores Jiménez-Blanco, "El coleccionismo de arte en España", in *Cuadernos Arte y Mecenazgo* (Barcelona), 2 (2013), pp. 23-25.

⁶ As Víctor Nieto Alcaide has shown in *La vidriera española*, Madrid: Editorial Nerea, 1998, p. 25.

⁷ Casa Maumejean was awarded the Grand Prix at the "Exposition Internationale des Arts Décoratifs" in Paris in 1925, as Víctor Nieto Alcaide points out in *La vidriera española*, p. 304.

⁸ This is a series of six large tapestries depicting the twelve months of the year, executed in Brussels after the cartoons of David Teniers by the workshop of Gerard Peemans, and dated 1679.

⁹ According to documents found by Elena Serrano, head of the Historic and General Archive Unit of Banco de España.

¹⁰ See Alfonso E. Pérez Sánchez, "Pintura de los siglos XVI al XVIII", in *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, 1988, p. 15.

mouldings and crowns that once overlooked it behind an anodyne barrel vault. The renovation was completed with the acquisition of a series of six 17th-century tapestries to be hung on the walls.⁸

During the conflict, the bank devoted all its efforts to the protection of its heritage. The stained glass windows were dismantled, special protection was provided for central elements like the Trading Floor clock, and the bank even received a request from the Museo del Prado to keep certain artworks in its safes, although the idea was later abandoned for fear that the humidity might affect the works' conservation.

The only work that joined the bank's collection over those years was a canvas by Gabriel Morcillo, acquired by the curious procedure of a raffle. In a letter of 4 September, 1936, from the Directorate-General of Branch Offices, the vice-governor in Burgos, Pedro Pan Gómez, is informed that the branch had acquired five hundred tickets in a raffle organised by the Artistic Centre to raise funds for the insurgent army. Among a number of artworks raffled off was *God of the Fruit*, donated for the purpose by the painter Gabriel Morcillo. Tickets were numbered up to 12,500, and the draw took place on 30 August, with that particular prize going to the number acquired by the branch.⁹

3. THE FRANCO REGIME. Under Francoism, the portrait gallery continued to grow with pictures of the governors of the period, all within the strictest academicism, contributing no novelty whatsoever. Funds were also allotted for the adornment of the new branch offices, and it was at the one inaugurated in Barcelona in 1954 that a major policy of acquisitions more in keeping with the times was implemented. The architect Juan de Zavala, the designer of the Barcelona branch, made a number of proposals for its decoration, with commissions going to the artists Ángel Ferrant, Daniel Vázquez Díaz and Joaquim Sunyer. He also pressed for the acquisition of the ballroom of the Mdivani Palace in Venice, the work of Josep Maria Sert, which was to be installed in the new branch.

For the headquarters in Madrid, numerous pieces of decorative art were incorporated, particularly carpets, tapestries, lamps and clocks, as well as some paintings of importance destined principally for the *aggiornamento* of various representative areas of the bank. Among them were three still lifes by Juan van der Hamen acquired in 1967, which together with *Pomona and Vertumnus*, donated by the architect Juan de Zavala, constitute a homogeneous set of great importance for the study of the Spanish still life. Two flower paintings by Juan de Arellano were acquired for the bank's dining hall in 1976. The institution's collection also saw the addition of several important portraits by artists like Vicente López and Ignacio Zuloaga, and three outstanding pieces by Joaquín Sorolla.

Nevertheless, the works that joined the institution's patrimony during this period were not generally intended to reflect the art of the moment, a concern which had guided acquisitions at other periods. Indeed, not one of the nearly two hundred artworks purchased in those years reflects the renovation of the arts that occurred in Spain during the 1950s and 1960s, despite the international recognition of many of the artists who brought it about and the official support the regime was by then starting to offer them. It was not until the 1980s that Spanish informalist abstraction, which constitutes one of the significant nuclei of 20th-century art in the collection, started to form part of the bank's artistic holdings. In the meantime, many of the numerous landscapes and religious paintings that were accumulated during that period are lacking in quality and interest. As Alfonso E. Pérez Sánchez pointed out in the introduction to the catalogue of the bank's collection published in 1985 and reissued in 1988, "it is not only a matter of problems of taste and preference—always subject, of course, to the vagaries of fashion and the periodical revision of critical views—but of much simpler things: gratuitous and unsustainable attributions, crude copies of well-known originals, and pieces of extremely dubious quality."¹⁰

4. DEMOCRACY. After the long period of Franco's regime, the next phase of activity in the institution's patrimonial policies came with the arrival of democracy. In those years, Banco de España acquired a key role in the economic transformations that accompanied the establishment of the democratic regime. These circumstances coincided with the spectacular increase in artworks entering the collection after the implementation of an intensive programme of acquisitions centred on contemporary Spanish art. The assistant governor at the time, and later governor of the bank, was Luis Ángel Rojo, and the curator of the collection was José María Viñuela.

During the years of the transition to the fledgling democracy, culture received a boost in Spain as one of the factors that might help towards a certain homologation of the country with those of democratic Europe. New cultural infrastructures were therefore set in motion on both a nationwide and a regional basis. The public administration in general became involved in support and encouragement for culture, and large budgets were invested. It is in this context that we must insert the renewed vigour brought by the institution to its programme of acquisitions of Spanish contemporary art, though without neglecting the classical collection, which continued to grow with such notable additions as two works by Francisco de Goya, a splendid Federico de Madrazo, and outstanding landscapes by Aureliano de Beruete, Ramón Casas, Santiago Rusiñol and others.

The object of the acquisitions was initially to represent the Spanish artists who renewed the country's arts from

the second half of the 20th century onwards, as well as the generation who made up the artistic scene of the 1980s. This led to the formation of one of the most consistent areas in the contemporary collection, that of abstraction, whether of the gestural or material informalist type produced from the 1950s onwards or the more geometric and analytical variant. As a counterpoint, the collection also brings together a very large group of paintings and sculptures partaking in the poetics of the representation of the real.

There are pieces dating from the 1980s and 1990s that attempt to redefine painting from a variety of positions. Some are closer to the figuration generated around the figure of Luis Gordillo, while others make abstract painting and colour into their battleground, their reference point being José Guerrero, rediscovered in Spain from the 1970s onwards by a new generation of artists. The inauguration in 1992 of the new building at Calle de Alcalá 522 in Madrid, designed by the Corrales y Molezún studio, helped to speed up the rhythm of acquisitions and also brought the installation of one of the bank's first site-specific works, the *Red Sphere* by the Venezuelan artist Jesús Soto.

Art in the regions started to come to prominence during this period, with major focal points in Catalonia, the Basque Country and Andalusia, all well represented in the bank's collection. It also had room for discourses generated by artists moving in the field of post-conceptualism, on the far side of the formalist practices of the time.

5.

THE EURO. The last watershed moment for the collection begins with the integration of the bank in the euro system at the start of the current century. This new situation, which meant the internationalisation of the institution, was also paralleled in its policy of art purchases, which started to look to other countries and to incorporate outstanding artists from the international scene. The collection has been enlarged since 2000 with works by artists from Europe and Latin America, areas with which Banco de España maintains a special relationship of co-operation, seeking the necessary interconnection between local and international creative forms, and completing the collection with media that were hitherto less well represented, such as sculpture and photography, and with pieces produced specifically for various sites in the bank's headquarters.

At the beginning of 2006, another new building was opened. Designed by Rafael Moneo, it accomplished a difficult and controversial suturing operation that involved closing off the block covered by the bank's headquarters with a new chamfer to form a complete free-standing building of its own, one that covers the institution's need for an auditorium and meeting rooms.

The Banco de España Collection currently remains active and continues to grow, feeding off new additions that reflect the art of their time and keep it permanently updated.

Especially rich and diverse are the holdings acquired in recent decades, which open up different perspectives on contemporary creativity and prefigure new narratives to be developed, perhaps the most recent being the one dealing with the relationship between art and economics.

SPECIFICITIES OF THE COLLECTION AND NEW DIRECTIONS

Probably the clearest specificity of the Banco de España Collection, as may be deduced from the foregoing, is its ability to reflect the history of the institution from its creation to the present day. The bank's history is profoundly linked to that of its historic and artistic heritage, and the works of art making up its collection therefore help us towards a better understanding of its past and also the present. These patrimonial holdings could not be explained or find their meaning in any other cultural institution or museum. It should be stressed that the Banco de España Collection was not formed with encyclopaedic ambitions or with the aim of constructing a comprehensive discourse of art history, either past or recent. This explains the division of the holdings into two parts: those we might describe as classical, and those we might define as contemporary. Chronologically, the historic collection goes from the late 16th to the end of the 19th centuries and constitutes 20 per cent of the artistic holdings, while the contemporary collection, which makes up the remaining 80 per cent, contains artworks produced mainly from the second half of the 20th century until the present day. As remarked above, the pieces acquired from the year 2000 onwards have a markedly international character centred fundamentally on European and Latin American art.

A further specificity is the fact that many of the artists represented are collected in depth, so that their working processes are reflected, without following a strict chronology, in the relations established among the works. This applies not only to some of the essential artists in the collection, such as Goya, Maella, Madrazo and Sorolla, but also—and very particularly—to many contemporary artists. Pieces that reflect the career and the diverse proposals of the artist have been successively purchased in the cases of Pablo Palazuelo, José Guerrero, Miguel Ángel Campano, Soledad Sevilla, Carmen Laffón, Esther Ferrer, Ignasi Aballí and Rogelio López Cuenca, among others.

Another singularity of the collection is the predominance of two-dimensional artworks (paintings, drawings, photographs or prints), a format largely determined by the fact that one of their utilities is to help to dignify spaces for representation and work. Not all contemporary artistic practices are therefore represented, and there is nothing in the way of installation, processual art, video art or performance. However, this characteristic has led in the course of history to a peculiarity, which is the possibility of a dialogue between the works and the spaces they were acquired for. The main headquarters of Banco de España,

declared a National Monument in 1999, is not a neutral container but a building with a strong personality and clearly defined functions, and it continues to operate as a place of work nearly 130 years after it was built. The collection maintains a relationship with its architecture, and many of the rooms preserve an arrangement of pieces, both moveable (paintings, furnishings) and fixed to the buildings (as in the case of the stained glass), similar to the ones originally created for them. This means an unusually contextualised collection where art is related to a place that acts as its specific host, producing a unique experience in the viewer. By contrast with the neutral space of a museum, the works shown here strike up a special dialogue with their surroundings, often endowing them with a unique sense. For instance, the still lifes of Van der Hamen and the flower paintings of Arellano were destined for the bank's former dining hall. The portraits of the founding directors are still hung in an arrangement similar to the original, the governors inhabit the portrait gallery, and some of the meeting rooms and offices house the portraits of figures who formed part of the institution long ago. However, while the bank's traditional building is decorated with tapestries, paintings or ornaments from the historic collection, the dialogue with the art of the second half of the 20th century is to be found mainly in the contemporary buildings. Jorge Oteiza's *In Praise of the Malcontent*, for example, dominates the atrium of the bank's sub-headquarters at Calle de Alcalá 522 in Madrid, while Ignasi Aballí's *Euro Zone* spreads over the vertical walls of the liftshaft designed by Paredes Pedrosa Arquitectos in 2011.

GOING OUT TO MEET THE PUBLIC

The fact that this collection has grown at the same time as the buildings that have housed it, and that nearly 90 per cent of it is currently on view to employees and visitors inside the bank, has not prevented the mission from being accomplished of disseminating it beyond the walls that contain it. Up to now, the function and utility of the collection has largely remained similar to that it had in the past: namely, to dignify representative areas and workspaces, to help to spur on the development of the art of its time, and indirectly to continue the artistic patronage that Banco de España has exercised since the times of the Enlightenment. However, the bank's historic and artistic heritage, understood today as a dynamic asset that generates immaterial wealth and is profoundly linked to the founding principles of the institution, is also a public property, and its present and future will involve strengthening its ties to society, which must come to see this heritage as part of its history and its cultural riches.

The Spanish Historic Heritage Law urges the owners of properties of cultural interest not only to care for them and preserve them but also to disseminate them in order to guarantee knowledge and enjoyment of this heritage

among all the sectors of society. The basic functions of a collection—conservation, exhibition and research—are therefore joined by new ones related to education and the dissemination of the heritage. Banco de España, which possesses one of the most important corporate collections in the country and throughout the European Central Bank System, has performed its task of dissemination in recent decades by organising heritage visits, occasional temporary exhibitions, some specific loans to national and international exhibitions, and various publications. These policies of diffusion are becoming increasingly necessary, since cultural heritage is now considered a resource for development that ought to fulfil a social function. Banco de España has therefore determined to reinforce the strategies for diffusion employed until now, and at the same time to develop new ones. Special mention should be made in this respect of the creation of a website that allows the bank's rich historic and artistic heritage to be shared outside its walls, and of the opening of what is expected to be a permanent exhibition gallery that will provide simple and orderly access for the public, and where works from the collection can be shown. This *catalogue raisonné* also forms part of that desire to disseminate as much of this great artistic wealth as possible and place it within the public's reach. The new publication has involved great effort and determination on the part of the institution, as well as the co-ordination of numerous specialists who have continued the work begun by José María Viñuela and his collaborators in the 1980s. At the risk of forgetting some, I must mention the team at the Historic Archive of Banco de España—María Inclán, Elena Serrano, Ana Calleja, Patricia Alonso and Paloma Gómez—whose documentary contributions have been crucial for ascertaining facts about the works and the personalities linked to the institution's history. The preparation of these volumes has also called for the work of numerous experts in the fields of writing, documentation, restoration, editorial co-ordination, proofreading, photography, translation and design. Above all, however, the *catalogue raisonné* testifies to the efforts of a group of people who have done their utmost at different moments for the care and conservation of this collection: Ángela Álvaro, Jorge Pallarés, Carlos Martín, Juan Francisco Hernández, Ángeles Gil, and very especially the current team in the Curatorship Division: Carolina Martínez, Cristina Martín Arcos, Víctor de las Heras and Enrique Arroyo. Without all of them, this collective project under the auspices of Banco de España would not have been brought to a successful conclusion.

THE PORTRAIT GALLERY

Javier Portús

The part of the painting collection most directly related to the historical evolution of Banco de España and its predecessors is its portrait gallery. Most of the religious paintings, landscapes, *costumbrista* scenes and so on reached the bank *en masse*. Portraits, however, constitute the only genre commissioned in a more or less systematic manner to fulfil a function beyond simple decoration or the desire to create an artistic patrimony.

Banco de España's portrait gallery offers an almost unbroken reflection of its history from the creation of Banco de San Carlos through to the present. In this respect, given the importance of the figures represented, it is one of the finest bodies of work for studying the development of official portraiture in Spain from the end of the Early Modern Age through the entire Contemporary Era. It should also be stressed that this gallery includes works by almost all of the great portrait painters who have worked in Spain, beginning with Francisco de Goya, and continuing with Vicente López, Federico de Madrazo, José Gutiérrez de la Vega, Antonio María Esquivel, Vicente Palmaroli, José Villegas and Ignacio Zuloaga, among others.

This gallery is not limited to likenesses of individuals directly involved in the direction and management of the different banking institutions. It also includes images of the monarchs who have reigned in Spain since the founding of Banco de San Carlos, as well as of some heads of State. In that sense, as well, its works exemplify a type of institutional iconography in which portraits of people linked to the institution coexist with likenesses of leading personalities associated with the state to which that institution belongs.

This gallery's existence and size, together with the fact that it includes images of almost all the leading figures from the history of the successive banks, is not the result of a continuous commitment over time, as the will to maintain and expand it was not constant. Sometimes, however, the opposite was the case, and the idea that successive directors should be depicted in gallery portraits was also accompanied by a desire to fill earlier gaps, purchasing portraits of individuals associated with the banks' history who were not yet represented in the collection. This has brought the bank some of its masterpieces.

Before describing this collection's fundamental characteristics and historical vicissitudes, let us briefly review its antecedents. This will help to explain the historical and ideological causes that paved the way for the creation of such a splendid collection of portraits.

The classification of genres in Western painting that began in the Renaissance established a hierarchy. Art was considered a noble, intellectual and liberal activity that served, among other things, to transmit exemplary contents capable of positively influencing society. The

¹ Regarding the theory of European portraiture of the Early Modern Era, see Edouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

² Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, F. Calvo Serraller (ed.). Madrid: Turner, 1979, pp. 336-337. Regarding this subject, Laura Bass, *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. Pennsylvania: University Park, 2008, p. 28.

³ I have addressed this subject in Javier Portús, "Varia fortuna del retrato en España", in *El retrato español. Del Greco a Picasso* (exh. cat.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 38 ff.

⁴ María Kusche, "La antigua galería de retratos del Pardo: Su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros", *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. 64, no. 153, 1991, pp. 1-28.

⁵ Fernando Collar de Cáceres, *El libro de retratos, letreros e insignias reales de los reyes de Oviedo, León y Castilla*. Madrid: Edilán, 1985.

⁶ Antonio Moreno Garrido, "El grabado en Granada durante el siglo XVII. I.- La calcografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), XIII, 1976, no. 61 ff.

⁷ See Paolo Jovio, *Ritratti degli uomini illustri*, C. Caruso (ed.). Palermo: Sellerio Editore Palermo, 1999, with an introductory study and bibliography.

⁸ It bears the date 1599 but was not published until the 19th century. The most recent edition was edited by Pedro Manuel Piñero and Rogelio Reyes (eds.), *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres*. Seville: Previsión Española, 1985. A recent study, in Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*. Madrid: Marcial Pons, 2011.

most important genre in this hierarchy was "painting of histories", which required the painter to be cultured and skilled enough to construct a narrative that would put across such exemplary contents. Portraiture occupied second place. Apparently, it required less creative effort, rarely had any narrative content and aspired mostly to the production of a faithful likeness. Even so, it did not reject exemplary contents, since it was thought that the genre should primarily present people whose social quality or life constituted a model for the rest of society.¹ While in practice works of this type spanned all social segments capable of contracting a portrait painter, the theoretical association of portraiture with an exemplary biography was especially long-lived. As late as 1633, the painter and treatise writer Vicente Carducho discussed this subject in his *Diálogos de la pintura*. Citing the example of figures from antiquity, he deeply lamented the abusive use of portraiture that, in his opinion, characterised his own time, when not even the laws of social decorum were observed: "Unlike now, when the most ordinary people are portrayed with the most improper garb and insignias—an excess that should be remedied. I have seen portraits of very ordinary men and women from the mechanical trades (though wealthy) sitting at a desk or on a chair beneath a curtain, with the same formal apparel and drapery associated with kings or grandees."²

Portraiture achieved its objective of transmitting exemplary content in two different ways: first, through individual or single likenesses of persons considered examples to be followed; and second, through series of images whose function was intimately linked to the Early Modern Era's concept of "history". History and biography were closely linked at that time, and most historiographic models were of a biographical nature. Political histories, for example, were organised as successions of lives, and the same was true of art history, as exemplified by Vasari's *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects* (1550), a succession of artists' biographies that is considered the cornerstone of this discipline. In Spain, Palomino did much the same with his *Parnaso pintoresco laureado español* (1724). History, then, was conceived fundamentally on the basis of biography, and at the same time played an important legitimising role that was constantly invoked in declaring the rights or importance of individuals and institutions. In this respect, it should not be overlooked that the leading political institution of the Early Modern Era, the monarchy, rested directly on the idea of dynastic succession.

This, then, is the context in which portrait galleries originated, and there were many. Both their form and the type of people they depicted varied considerably, although all were considered exemplary figures. Thus, the idea of a succession of portraits served to consolidate the concept of historical continuity. The existence of this type of series is documented in Spain and the rest of Europe throughout the Early Modern Era, not only in institutional contexts but also in private collections.³ Over time, however, there

was a gradual shift in the identity or nature of the people considered worthy of inclusion in these series, although this was not so much a change as a broadening of criteria that reflected the transformations of European society.

Logically, portrait galleries were linked to entities that considered themselves worthy of having their own "history." First, there were the royal families, and indeed the most frequent type of gallery in the greatest variety of collecting contexts consisted of likenesses of local monarchs. In Spain, these were found in the royal palaces, the most famous being the one at El Pardo, where there were portraits of kings, queens and other members of the royal family.⁴ They were also to be found at other major institutions, such as the *Alcázar* fortress in Segovia, which contained a series of portraits of the Castilian monarchs,⁵ and the *Diputación* of Aragon, with its collection of all that kingdom's monarchs from the early Middle Ages to Charles II. Moreover, such series also appeared in some city halls, or in the palaces of noblemen or senior officials seeking to manifest their loyalty to their monarchs.

In that same sense, the religious establishment's desire to demonstrate its history in this manner explains the existence of episcopologies in numerous Spanish dioceses. Some contain paintings and are extremely famous, such as the gallery at Toledo Cathedral, which includes likenesses of all the primates of Spain. Others are printed, including the images that Francisco Heylan engraved for González de Mendoza's *Historia del monte Celia...* (Granada, 1616), which includes a list of seventy-six bishops and archbishops of Granada, beginning with Saint Cecil.⁶

Other groups also claimed the right to appear in portrait galleries. Certain aristocratic families collected likenesses of their own members, including the Villahermosa family, among many others. Then there were iconographic galleries of military heroes, and as literary and artistic activity began to enjoy greater social prestige, portrait series of poets or painters also became more frequent. The fundamental precedent for this type of collection was the one assembled by Paolo Jovio at his residence, which was given literary expression in a book of engraved portraits, each accompanied by a written biographical commentary.⁷ This highly influential book, which gave substance to the idea of the "gallery of illustrious men", was echoed in Spain through such important works as the Sevillian painter Francisco Pacheco's *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, which included portraits of all kinds of intellectuals.⁸

This idea of the portrait as a fundamental element for the conservation of the collective historical memory culminated in Spain at the end of the 18th century, a period marked by considerable concern for history studies and a new attitude towards history and its sources. The result was *Retratos de los Españoles Ilustres (Portraits of the Illustrious Spaniards)*, a series begun in 1788 at the initiative of the Count of Floridablanca and executed by the recently

created Calcografía Nacional.⁹ By 1814, 114 prints had been published, each with a portrait and a cartouche that identified the person portrayed and narrated the highlights of his biography. This series is an interesting indication of who were considered the most important figures in Spanish history, and which fields of endeavour were considered capable of producing “illustrious” individuals. It includes poets, novelists, philosophers, historians, warriors, politicians, clergymen and artists, almost all from the centuries now known as the “Early Modern Era”. Overall, it is a typical “Enlightenment” series, with many types of figures and a markedly secular character. Indeed, the religious figures included in it are almost all there because of their literary or intellectual activity.

When Banco de San Carlos was founded in 1782, Spain was in the midst of political, economic and social reform. Among other things, the Spanish Enlightenment was characterised by the growing professionalisation of public life, as major political responsibilities were increasingly assumed by members of the urban classes. That is when lawyers and merchants came to the fore, as centuries-old Spanish prejudices against the practice of commercial or financial activities were finally banished. By contrast with a century and a half earlier, it was no longer considered dishonourable to engage in such activities, and many of those in power not only promoted industrial initiatives but also defended the idea that progress could only be achieved when all of the nation’s social forces were committed to the development of agriculture, commerce, industry and handicrafts. Unlike their predecessors, the monarchs did not limit their appearance in portraits to formal dress or pastimes associated with their status, such as hunting. Instead, they began to accept depictions of themselves in contexts that explicitly conveyed their commitment to promoting and defending the arts and industry. Such is the case of Antonio González Ruiz’s portrait of *Ferdinand VI, Protector of the Arts and Sciences* (Real Academia de San Fernando, Madrid) or Victorino López’s celebration of Charles III’s contributions to the colonisation of Sierra Morena (Alcázar, Segovia).

Banco de San Carlos reflected the aspirations of Enlightenment Spain in both its *raison d’être* and the personalities of some of its leading figures.¹⁰ In this context, it is natural that the institution would have chosen to create a portrait gallery, not only to honour those figures but also to leave a testimony of its historical memory now that the public usefulness of mercantile and banking activities had been fully accepted. And over the years, this process could only grow.

As suggested above, the portraits in the bank’s collection can be seen to fall into three groups depending on their use and provenance. The first would be likenesses of the royal family, as institutions of this type needed to display an image of the state’s highest authority at all times. This group therefore forms part of the collection for utilitarian reasons, and while it actually constitutes a complete gallery of Spanish monarchs from Charles III to the present day,

these works were never intended to form an “iconographic collection” *per se*. A second group of portraits entered the collection after the sitters had died, sometimes because of the paintings’ art historical merits, but usually because there was a desire to complete the institution’s graphic memory with images of people linked to its history.

The third and largest group consists of works expressly commissioned as a visual record of those who were then in charge of the institution. Despite their number and importance, this is not a complete collection, as the bank’s policy on this matter has varied over time. We shall now look at the bank directors’ attitudes towards those portraits over more than two centuries of the institution’s history, and we shall then analyse the type of information these works offer us with regard to Spanish official portraiture in the Contemporary Era.

Banco de San Carlos was founded in 1782 by a group of very enterprising individuals of varied social origin who shared a deeply rooted historical awareness. One result of that awareness was an agreement by the General Assembly of Shareholders dated 22 December, 1784, which stipulated that portraits of the institution’s biannual directors should be painted and hung in the assembly room.¹¹ Eight days later, the same process led to an agreement to offer the interested parties the opportunity either to choose their painter or to leave that decision to the bank.¹² Documents from the following years register payments for portraits of the first six biannual co-directors. When the agreement was first signed, the Marquis of Matallana was acting Minister Plenipotentiary at the court of Parma, and he had his portrait painted there, probably by Pietro Melchiorre Ferrari. Juan de Piña y Ruiz was portrayed by the Valencian painter Francisco Foch de Cardona, who received his payment in 1788. Francisco de Goya painted the portraits of José de Toro y Zambrano, Francisco Javier de Larrumbe, the Count of Altamira and the Marquis of Tolosa. He also portrayed Francisco de Cabarrús, who, while not one of the bank’s biannual directors, was the leading figure behind its founding as well as its honorary director. Gregorio Joyes was another of the earliest directors, but there is no portrait of him, nor even any document indicating one was ever painted. And, while Tomás Varela mentions a painting of Joyes in 1866, he was probably confusing it with the one of Juan de Piña. At any rate, the portrait series stopped after those first works. This may have been for economic reasons, or perhaps the directors felt that the number of paintings would soon become excessive given the proliferation of biannual directors. It may also have been related to the institution’s policy of occupying spaces with portraits during its first century of existence, a matter we shall examine later on in this essay.

In fact, there is no documentation to indicate that Banco de San Carlos commissioned any further portraits of its directors. When it closed, however, it left a promissory note for payment of 12,860 *reales* to Vincente López for

⁹ VV. AA., *Memoria histórica del Siglo de las Luces. Retratos de los Españoles Ilustres* (exh. cat.). Madrid: Cajas de Ahorros Confederadas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando and Calcografía Nacional, 1988.

¹⁰ Pedro Tedde, *El Banco de San Carlos*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

¹¹ Regarding these portraits and the context in which they were made, see Nigel Glendinning and José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005.

¹² This appears in Appendix I of Glendinning and Medrano, *ibid.*

¹³ *Actas de la Junta de accionistas del Banco de San Fernando, 22-V-1832*. See Julián Gállego, "Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España", in *Colección de pintura del Banco de España*, José María Viñuela (ed.), Madrid: Banco de España, 1988, pp. 102 and 173.

¹⁴ A.H.B.E., Leg. 758. Dated 29 October 1866.

a portrait of Ferdinand VII. As mentioned in another chapter, that portrait is excellent and its high price is more than justified. It had not yet been painted when Banco de San Carlos closed, however, and payment was assumed by the institution's successor, Banco de San Fernando, which did so with scant enthusiasm. Indeed, the minutes of its very first board meeting (on 1 February 1833) include the observation that "the magnificent portrait of our sovereign, commissioned by [Bank of] San Carlos, has occasioned expenses that must not, if possible, be incurred again."¹³ This resolution sought to limit superfluous expenses, including no less than a portrait of the king. Clearly, this was not the time for anyone to suggest continuing the gallery of portraits of directors begun by Banco de San Carlos.

The following years were marked by various events of considerable importance for the history of Spanish banking, and especially for the history of the creation of what is now Banco de España. Banco de Isabel II was founded in 1844 and merged with Banco de San Fernando just three years later, giving birth to Banco Español de San Fernando. Then, in 1856, this institution received its current name of Banco de España. Ten years later, Tomás Varela, who signed as chief clerk of the bank and was responsible for its archives, sent a missive to the governor. In its heading, he reported that various members of the board had inquired about "the persons depicted in the portraits in the governor's antechamber." These were the likenesses of the first directors, on whom Varela was unable to offer more than vague generalities. About Toro, for example, he observed: "he was much esteemed for his gentle character and his wise decisions." For our purposes, however, Varela's closing remarks are of much greater interest:

Having already described, however imperfectly, Banco de San Carlos's earliest administrators, whom we fondly remember through these portraits that allow us to admire their zeal, wisdom and excellent management skills, we cannot help but regret that such a laudable custom has fallen into disuse, thus depriving history of one of its most useful aids. As a result, I would propose, were I in a position to do so, that given the ease now granted by photography, we renew the custom initiated by the bank's originators of bequeathing to posterity portraits of those who now lead this establishment. Inasmuch as they are equal to their predecessors in zeal, intelligence and diligence—and this has been demonstrated in the difficult times they have weathered and those we are now experiencing—it might be agreed to supplement the earlier portraits with a collection of those who now make up the bank's administration, thus complementing its history.¹⁴

This paragraph is especially interesting for its effort to re-establish an iconographic tradition, and as an indication of the relation between portraiture and an institution's historical memory. Equally interesting is its allusion to photography as an effective and inexpensive substitute for painting. In fact, the relations between photographic and painted portraits have varied greatly, not only because the former sometimes replaced the latter, but

also because there was a continuous transfer of figurative conventions between one medium and the other. Sometimes, both techniques were even employed simultaneously, with the artist painting over a photograph. Varela's wishes went unfulfilled, however, and it was not until a quarter of a century later that his plan was put into practice. The minutes of the board meeting of 18 May 1881 read:

Señor Casa Jiménez stated that it would be a worthy act for the bank to honour the memory and retain a fine memento of the gentlemen who have held the high office of Governor of that institution. And to that end, he considered it opportune to form a collection of portraits of the aforesaid gentlemen to be hung in the boardroom, continuing on from that of His Excellency Don Ramón de Santillán, who already hangs there. And after some consideration, it was agreed that the Administrative Committee propose what it may consider appropriate to that end.

Five months later, on 26 October 1881, the following decision was taken:

That through the corresponding committee, the agreement of last 18 May be implemented with the purpose of forming a collection of portraits to be hung in the boardroom with likenesses of the gentlemen who have held the high office of Governor of the Bank, adopting the dimensions of the portrait of His Excellency Juan Trúpita painted by Benjumea, which that artist has presented; with the added possibility of acquiring, for a very reasonable sum, that of His Excellency Manuel Cantero, which is smaller, although that does not bar the initiative of having another painted with the same size as all the others except those of Señores Santillán and Salaverría, which were executed by earlier resolutions of the general assembly of shareholders and the board of directors, respectively.

Santillán became governor of Banco Español de San Fernando in 1849, and his position at the helm of that institution was recognised not only in a splendid portrait by Gutiérrez de la Vega but also through a stone plaque installed just months after his death in 1863. Unlike the general format of governors' portraits, Santillán is not shown as a three-quarter-length figure but full-length and seated. This position is repeated in Federico de Madrazo's portrait of Salaverría, and the similarity of these two portraits' measurements and composition strongly suggests that the later painting was conceived as a pendant to the earlier one. They also share a high level of quality, which makes them major works in the catalogues of their respective painters.

Following that resolution of 1881, the bank has continued to add to its gallery of governors' portraits, almost always in a timely and systematic manner. Moreover, as was also recommended in that resolution, it has sought to fill earlier gaps. In fact, that decision has had a somewhat retroactive character, so the gallery now has portraits of almost every governor from the present day all the way back to Ramón de Santillán, who was the governor of both Banco de San Fernando and its successor, Banco de España, and directed

them between 1849 and 1863. Those who held the post of governor before 1881 are represented by portraits dating from around that year, most of which were painted as a result of that resolution. Manuel Cantero (governor between 1868 and 1876) was painted in 1882 by Rafael Benjumea, who also portrayed Victorio Fernández de Lascoiti (governor from April to July 1866), the aforementioned Juan Bautista Trúpita (governor between July 1866 and October 1868), and Juan Francisco de Santa Cruz, who held that post between November 1863 and April 1866, and whose portrait was signed in 1881. Pedro Salaverría, who directed the bank between January and October 1877, is the subject of a magnificent painting by Federico de Madrazo which will be analysed in another section. The roster of governors previous to the resolution of 1881 is completed by José Elduayen (October 1877-February 1878) and Martín Belda (February 1878-March 1881), who were portrayed by Marcos Hiráldez Acosta and Dióscoro Teófilo de la Puebla, respectively.

Documents from the historical archives reflect numerous payments to the different artists involved, as well as some agreements relating to this undertaking.¹⁵ For example, on 25 November 1921, the bank's board approved a proposal by its administrative committee that stated: "At the suggestion of Señor Belda, and given that the amount earmarked for the creation of portraits of the gentlemen who have held the post of governor of this establishment is currently insufficient, the committee has agreed to propose to the board that it be allowed to pay for said artworks as it sees fit, within the limit of 5,000 pesetas."¹⁶ At that same board meeting of 25 November, an agreement was also reached to "obtain oil portraits for this bank's collection of the three most recent governors of the same, Señores Maestre and Sedó and the Marquis of Lema."¹⁷

As had occurred with the portraits from Banco de San Carlos, the sitters for this new set of portraits were also offered the possibility of choosing their artist or approving the bank's decision. This is borne out by a letter from José Maestre to Francisco Belda, assistant governor of the bank and directly related to the history of the portrait gallery. Not only did Belda oversee its expansion, but he also produced the documentary evidence of Goya's participation in the earliest portraits. In that correspondence, dated 28 November 1923, the former governor wrote: "Thank-you for your letter of the 20th. I am pleased to inform you that I share your great satisfaction at the designation of Señor Oliver Aznar to paint my portrait for the collection of governors of this bank, thus fulfilling your oft-expressed desire that I specify the name of an artist for that purpose."¹⁸

What we have seen so far suggests a close relationship between the portrait gallery's evolution and the banking institutions' financial situation. Banco de San Carlos was founded with magnificent prospects, and its early period was financially robust and optimistic. In that atmosphere, there was considerable artistic activity, including not only the governors' portraits but also various royal portraits

and a few religious paintings—some purchased (such as the *Virgin of the Lily*), others commissioned from contemporary artists (including Mariano Salvador Maella's remarkable *Saint Charles Borromeo*). One of that bank's last decisions was to commission Vicente López to paint a costly portrait of Ferdinand VII, as mentioned above, and the institution that succeeded it lamented the expenditure. Several decades later, Varela suggested that the gallery be continued, and given the expense, he further proposed the use of photography for the new portraits, as this medium had by then become an inexpensive alternative to painting. We should recall that those years were marked by several successive monetary crises, including a particularly severe one in 1864. Soon afterwards, however, the bank began a process of continuous expansion, and the years between 1874 and 1891 were solid and buoyant,¹⁹ with the creation of numerous branches and the construction of the present headquarters on Plaza de Cibeles in Madrid. In fact, the foundations for that costly and monumental building were laid just months after the board decided to form the gallery of governors. The country's economic situation was significantly different from that of 1829, and the bank had become powerful enough to make the cost of portraits relatively insignificant. From then on, the country's economy and the institution's power have grown continually, which has not only ensured the continuity of this iconographic tradition, but has also led to the enrichment of the portrait collection with works (such as Goya's *Count of Floridablanca*) of considerable importance in the history of the painting of their period.

SPACES FOR PORTRAITS

Portraits had an eminently representative function and were therefore used to decorate the bank's most noble interior spaces. Various inventories offer us a relatively precise idea of where they hung before the middle of the 19th century. An "Inventory of the valuables and furnishings at Banco Nacional de San Carlos, which are located in the listed offices",²⁰ drawn up at an undetermined date during the reign of Charles IV, mentions all of the moveable property at the institution's headquarters on Calle de la Luna, between Silva and Tudescos.²¹ The objects listed include drapery, curtains, carpets, lamps, candelabras, stoves, desk sets, maps, books, clocks, furniture and, of course, paintings, which were found in only three of the building's thirty rooms. In the chapel, of course, there were religious paintings: the *Virgin of the Lily*, a copy of Guercino's *Beheading of Saint John the Baptist*, and Maella's *Saint Charles Borromeo*, which the bank had commissioned. The boardroom was adorned with crimson damask drapery and presided over by a portrait of Charles III, who was king when the bank was founded. This was probably the painting from Maella's workshop based on a model by Anton Raphael Mengs. The rest of the portraits were hung

¹⁵ A broad selection of this documentation appears in *Colección de pintura del Banco de España, op. cit.*, pp. 423-428.

¹⁶ A.H.B.E., Leg. 171.

¹⁷ A.H.B.E., Leg. 171.

¹⁸ A.H.B.E., Leg. 171.

¹⁹ See Juan Antonio Galvarriato, *El banco de España. Su historia en la centuria (1829-1929)*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1929, pp. 87 ff.

²⁰ A.H.B.E., Leg. 713. Published by José María Sanz García, *Madrid ¿Capital del capital español?*, Madrid, 1975, pp. 395 ff. Transcribed and studied in Glendinning and Medrano, *op. cit.*, pp. 150-152.

²¹ Regarding this building, José María Sanz García, *El palacio madrileño de Monistrol (Etapa del banco de San Carlos)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1970.

²² For the decoration of Banco de San Carlos and the role played by portraits, see Glendinning and Medrano, *op. cit.*, pp. 77 ff.

²³ A.H.B.E., Leg. 713. Written by Bartolomé de Vega.

²⁴ Gállego, *op. cit.*, p. 172. A.H.B.E., A. 952; Acta 127, fol. 42.

in the general assembly hall, which was the building's most important representative space. As in the previous case, the most important image from a symbolic standpoint was another portrait of Charles III, a full-length likeness by Francisco de Goya. The other portraits were arranged around it, including the paintings from Maella's workshop of the future monarchs, Charles IV and Maria Luisa (who had already been crowned when the inventory was drawn up); those of the Count of Altamira and Cabarrús, which are the only full-length likenesses in the series of directors' portraits; and those of Toro, Matallana, Tolosa, Larrumbe and Piña, which, as mentioned in the previous chapter, share a single compositional model: more than half-length, with a generally uniform background and a space at the bottom, doubtless reserved for an identifying inscription.

This, then, was a place with a very coherent discourse on the bank's origins (and one of considerable artistic quality), since it contained representations of almost all the leading figures involved in that institution's birth: the king under whose patronage it was founded, the prince and princess, who helped the bank by purchasing a significant number of shares, the earliest biannual co-directors, and Cabarrús, the honorary director who was the heart and soul of the institution. These ten portraits "filled" the general assembly hall both physically and symbolically. Given that it was the only truly appropriate space in the building for a portrait gallery—generally, such collections are not hung in spaces without any representative function—it seems logical that the bank would have interrupted the process in order to avoid accumulating works for which there would be no truly appropriate exhibition space.²²

Later inventories indicate that this concentration of portraits in just a few representative spaces continued. However, an inventory taken in 1829, when Banco de San Carlos became Banco Nacional de San Fernando, describes a slightly different situation.²³ There is no longer a chapel, and the paintings that were previously located there are now listed as being in the "directorship" and the "boardroom". *Saint Charles Borromeo* hung in the first of these, along with a canvas of Charles III and prints of the reigning monarchs, Ferdinand VII and his wife, María Josefa Amalia. The boardroom housed the *Virgin of the Lily*, which was then attributed to the school of Leonardo, the *Beheading of Saint John the Baptist*, and the Maella workshop's portraits of Charles IV and Maria Luisa. The likenesses of the earliest directors, and of Cabarrús, remained in the general assembly hall.

The merging of Banco de Isabel II and Banco de San Fernando in 1847 led to an inventory of both institutions. Banco de San Fernando was Banco de San Carlos's direct heir, but over the course of almost two decades it had barely increased its collection of paintings. The only new ones were portraits of Ferdinand VII and Isabella II. All of these works were hung in five different rooms at the institution's headquarters on Calle de Montera,

and their distribution clearly conveys the functions of official portraits. The archives, which occupied the least important space in the building, contained the portraits by Maella's workshop of Charles III, his son and his daughter-in-law, which were a part of history by that time. The secretary's office held the always highly esteemed *Virgin of the Lily* and the *Beheading of Saint John the Baptist*, along with a full-length portrait of Isabella II. *Saint Charles Borromeo* hung in the antechamber of the director's office, and was very highly appraised in the inventory (12,000 *reales*). The only painting in the director's office itself was another portrait of the queen, also full-length. The portraits of the earliest directors, as well as Cabarrús and Goya's *Charles III*, remained in the general assembly hall. There they were joined by Vicente López's likeness of Ferdinand VII, which completed the series of "founders", as Charles III's patronage of the bank that bore his saint's name had been mirrored by Ferdinand VII's patronage of Banco de San Fernando in 1829. His portrait was appraised at 14,000 *reales* in that inventory, which was not only more than it had cost, but also far superior to Goya's *Charles III* (2,200 *reales*) or the series of directors painted by that same artist (between 1,000 and 1,200 *reales*). With this distribution, Banco de San Fernando remained faithful to the memory of its founder while also retaining the iconographic references to the new queen, whose portrait appeared in both the director's and the secretary's offices.

Banco de Isabel II brought far less to the merger. The only portraits mentioned in the inventory of 30 April, 1847, are a canvas with a full-length portrayal of Ferdinand VII whose low appraisal (250 *reales*) suggests it must have been of negligible merit, and "a full-length portrait of H. M. Queen Isabella II, with gilt frame", which was valued at the tidy sum of 18,000 *reales*. According to the inventory, this work was hung under a canopy and presided over the bank's board meetings. It was apparently painted by José Gutiérrez de la Vega, as a note from Banco de España's archives dated 16 May, 1846, requests that he be allowed "to remove the portrait of H. M. the Queen, which the said artist painted for the bank's general assembly hall, for the purpose of including it in the exhibition of paintings to be held at the Liceo."²⁴ Hypothetically, this may be the painting that shows the still very young queen seated and holding a sceptre. It is quite large (190 x 131 cm), and its size and iconography make it perfectly appropriate for the function of presiding over board meetings. Its style, however, differs from what is considered most characteristic of Gutiérrez de la Vega, and as we shall see further on, when Tomás Varela wrote a report on the bank's paintings in 1868, he stated that Gutiérrez's painting was "the largest of the bank's portraits of that queen." That statement directly conflicts with the fact that Benito Soriano's portrait of Isabella II is 26 centimetres higher and 32 centimetres wider. Gutiérrez de la Vega's portrait may well have disappeared, as no other likeness of Isabella II at the bank is larger than Soriano's.

Moreover, according to Varela's report, Gutiérrez de la Vega's work had already been "left in a corner" by that time. Finally, it has sometimes been suggested that the depiction of the seated queen might be by Bernardo López.²⁵

The different inventories we have studied so far indicate that the portraits were concentrated in the most important parts of the banks' respective headquarters. The following episode, however, reflects a very different situation. After Banco de Santa Isabel and Banco de San Fernando merged to form Banco Español de San Fernando, the offices were centralised at the palace on Calle de Atocha which had previously housed the Compañía de los Cinco Gremios Mayores. An inventory dated 1 January, 1851, which mentions the location of each painting, reveals a much more scattered arrangement.²⁶ As was required, "a full-length portrait of H. M. Queen Isabella II" presided over the boardroom beneath a "red velvet canopy with a carved and gilded crown with silk and gold tassels." The greatest number of works hung in the governor's office, including the customary portrait of the reigning monarch—in this case, Isabella II. The office also contained three paintings from the chapel at San Carlos, which were among the most highly esteemed pieces in the bank's artistic heritage during the 19th century. The institution's most important administrators also enjoyed the privilege of adorning their office walls with portraits. The assistant governor had another portrait of Isabella II, while the consultant had what was presumably Vicente López's likeness of Ferdinand VII. Francisco de Cabarrús's portrait hung in the secretary's office, and that of the Count of Altamira in the adjoining room. Finally, the assistant governor for allowances had a portrait of Charles III, who also appeared in a painting listed in the fourth room of the archives. The concierge at the main entrance had "three paintings of the monarchs Charles IV, Ferdinand VII and Maria Luisa." The most significant change, however, involved the series of portraits of bank directors. For the first time, they were not hung together and there appears to have been no interest in displaying them as part of the bank's historical memory. As we have seen, Cabarrús and Altamira were each in a different office, but the others were even worse off. The so-called "bookkeeping entrance" is listed as housing "five paintings with half-length portraits of the former board members of Banco de San Carlos." And what is truly striking is the list of other objects in that same room, including "five very old wicker chairs", a "useless armchair" and "an iron brazier with its pine box, all very worn". In other words, these paintings had been banished to a sort of storage room filled with old furniture. An addition to the previous inventory dated 10 February, 1853, assigns a "full-length portrait with a gilt frame of the said governor, Ramón Santillán" to the "private Cabinet of his Excellency, the Governor". This is José Gutiérrez de la Vega's magnificent portrait, signed in August of the previous year.

By 1866, the portraits of the first directors were hanging in the antechamber of the governor's office, as Tomás Varela reported in a description that also included biographical information on the sitters. He mentions them all, including those of Cabarrús and Altamira, which suggests that the group had finally been reassembled. Two years later, Varela was ordered to write a "historical account of the pictures in this establishment,"²⁷ and the results are interesting for several reasons. The portraits of the directors of Banco de San Carlos are not mentioned, possibly because Varela had dealt with them in the previous document. He describes Goya's portrait of Charles III as "full-length, wearing his favourite suit, which was bark-coloured: its author is Goya, and it is therefore one of the finest paintings now owned by Banco de España." For the first time—as far as we know—the bank seems to show some awareness of the importance of one of Goya's paintings, and curiously, this appears to be based not on its artistic quality, but rather on the identity of its creator. This obviously has to do with Goya's critical reception. Both in Spain and abroad, by the end of the 1870s, he was already considered the most recent Spanish great master and a direct heir to the great school of the Golden Age. Varela goes on to describe the paintings acquired by the banks since the founding of Banco de San Fernando:

[...] five were acquired by Banco de San Fernando, one by Banco de Isabel II and another by Banco de España [...] The first is a portrait of Ferdinand VII, King of Spain, who appears seated in his office. Its painter was Vicente López, and as the artist himself claimed, it is the best portrait ever made of this monarch; it was commissioned for the boardroom. The second is a full-length portrait of Queen Isabella II signed by B. S. Murillo, which was commissioned by Banco de España. The third is another full-length portrait of Isabella II that belonged to Banco de Isabel II. It was painted by Gutiérrez and is a fine portrait of its time and the largest likeness of this queen at the bank, so it should not be left in a corner as it is now. The fourth is also a portrait of Queen Isabella II from when she was a girl. It is by Villaamil and it, too, is a good portrait. The fifth is another portrait of the current queen and was painted by Mariano Brort, who was a scrivener at Banco de San Fernando. The sixth is a life-size portrait of Ferdinand VII, and the seventh is the portrait of His Excellency Don Ramón de Santillán, who was governor of Banco de España. It was painted by Gutiérrez in response to a commission from the current Banco de España.

If this list reveals anything, it is the veritable excess of royal portraits, especially of Ferdinand VII and Isabella II, that resulted from the merging of the different banking institutions during their reigns.

An inventory of the moveable properties at the building on Calle de Atocha, drawn up around 1870, indicates that the paintings occupied only three rooms. There were "seven portraits in oils" in the governor's office, and their genre and number suggest they may have been those of the earliest directors of Banco de San Carlos. There were "ten large paintings" in the boardroom and "four portraits" in its antechamber.²⁸ Over the following years, this number of

²⁵ José Luis Díez, *Vicente López*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, no. P-409-B. This would be the copy of a lost original painted for Seville City Hall.

²⁶ A.H.B.E., Leg. 717.

²⁷ A.H.B.E., Leg. 758.

²⁸ A.H.B.E., Leg. 758. The references to paintings were written in pencil on the original pen-and-ink manuscript.

²⁹ See Jesusa Vega (dir.), *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 2 vols., Madrid: Ministerio de Cultura, 2002.

³⁰ They were first made public in the March 1914 issue of *Vida Económica*, dedicated to Banco de España.

³¹ Félix Luis Baldasano, *El edificio del Banco de España* (2nd ed.), Madrid: Blass, 1959, p. 158.

³² *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*, Madrid: Banco de España, 1970, n.p.

portraits, already abundant, continued to expand. In 1871, the bank commissioned a portrait of King Amadeo I of Savoy, whose reign was very brief. The chosen artist, Carlos Luis de Ribera, was paid 20,000 *reales*—the same amount he received four years later for his portrait of Alfonso XII. Each presents its model standing, and the two works are almost the same size (the first measures 223 x 143 cm, and the second, 224 x 145.5 cm).

Over the following decade, the portrait gallery's history changed in a significant way, and this in turn affected the bank's entire collection of paintings. The decision in 1881 to relaunch the series of governors' portraits gradually tipped the scale in favour of personalities directly related to the bank's history, as opposed to the monarchs. Moreover, the construction of a capacious new building called for new decorations for its walls, leading to an acquisitions policy that favoured not only portraits but paintings of other kinds, as well as tapestries and other objects.

A fundamental episode in this story involved the bank's assistant governor, Francisco Belda. While the institution had its headquarters on Calle de Atocha, he discovered some portraits in a dark room. He thought they might be by Goya, but his suspicions were not confirmed until he was able to study them in better light at the new building on Calle de Alcalá. The works were shown at the first major public exhibition of Goya's works, held in 1900 at the Ministry of Public Works.²⁹ There, certain portraits were greeted with more enthusiasm or conviction than others, and there were even doubts about the authorship of some, but Francisco Belda soon dispelled any remaining doubts by finding and presenting the documentation that clarifies the origin of this singular series of portraits.³⁰ Since then, they have been a fundamental reference for anyone studying the first decades of Goya's career, as they were the result of a commission that significantly boosted his standing as a portraitist at court. The bank thus became aware of the magnitude of the treasure it possessed, and since then it has not only seized every opportunity to make notable additions to its collection of portraits by Goya, but it has also attempted to enlarge its collection of portraits as a whole, often with exceptional works by other artists.

Growing appreciation of this treasure within the bank produced interesting results. Earlier, we saw that one of the most coherent rooms from an iconographic standpoint was the one that contained the portraits of the king and all the other founders of Banco de San Carlos, and consequently of its offspring, Banco de España. The state of affairs is similar today, although for reasons of artistic rather than iconographic coherence. The space with the most personality and the greatest decorative unity, historical consistency and value as artistic heritage is the polygonal room where Goya's paintings are displayed—not only the six earliest portraits, but also the splendid pictures of Floridablanca and Múzquiz.

The rest of the portraits in the building on Calle de Alcalá are dispersed among offices, galleries and other rooms in

the main part of the bank, and some have been relocated according to changing decorative needs. The same has happened with other types of painting. Thus, while Baldasano's book from 1959 describes the *Virgin of the Lily* as presiding over the boardroom,³¹ *Banco de España. Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*, published in 1970, places it in the office of one of the assistant governors.³²

PORTRAITS: TYPES AND MEANINGS

Today, thanks to the splendid series of works by Goya and the portrait gallery's continuity since 1881, Banco de España is intimately associated with the concept of the iconographic gallery in terms of both heritage and collecting. In the following pages, we will briefly consider some of the information that this collection offers about the history and figurative conventions associated with official portraiture in contemporary Spain.

Our first reflection comes from art history, and while it may seem obvious, it is perhaps worth stating at this point. As this series makes very clear, portraiture is a very old genre of painting, and it passed through periods of great splendour until the end of the 19th century before struggling to renew itself in the 20th. In many cases, it has done so in a very original manner. There have been contributions of great value and interest in the 20th century, even in the field of "official" portraiture, and in the bank's collection this is visible in certain works by Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga and, much more recently, Carmen Laffón. From an art historical perspective, the gallery reached its zenith at the very beginning of its existence, that is, at a moment when portraiture was undergoing a significant renovation in Europe, thanks in this case to one of the most important portrait painters in the history of Western art, Goya. The 19th century was also a favourable period for the development of this type of artwork, and many of the most important painters in Spain focused on this genre—especially Vicente López, Federico de Madrazo and José Gutiérrez de la Vega, who are represented in the bank's collections with exceptional works. The same can be said of Palmaroli, Benito Soriano and José Villegas. The 20th century saw an adaptation of existing models, but many of the artists painting "official portraits" in Spain were uninvolved with the subjects and problems that most concerned the more innovative creators. In sum, we could say that the bank's collection of Spanish painting from the late 18th and early 19th centuries is exceptional precisely because its portrait gallery from that period is equally so.

As we have seen, many of the bank's portraits were commissioned directly by that institution or its predecessors with the idea of including them in what was at least symbolically, if not always physically, a gallery. This affects their formal characteristics, beginning with their clear hierarchy of sizes. The largest paintings invariably

depict monarchs, with the exception of the likenesses of Cabarrús, Santillán and Salaverría. They are also all full-length portraits. The portraits of directors (except for the Count of Altamira) and governors are noticeably smaller three-quarter-length presentations in similar poses, although a distinction can be made between standing and seated depictions. This group clearly reflects the idea of a “series” with repetition in terms both of size (above, we have mentioned the agreement of 1881 in that regard) and composition, although there is still some degree of variation. This is a fundamental concept for a portrait gallery, not only because it allows the works to be exhibited in a correlated series if necessary, but also because it eliminates possible protocol-based conflicts among the individuals who have been portrayed, and above all because it is directly linked to the idea of historical continuity. Few things in Spain, for example, convey the sense of a lasting tradition of power so effectively as the series of archbishops in the Chapter House of Toledo Cathedral. There, each figure is followed by another, they all occupy a similar space, and they all share a similar composition. That is how a portrait gallery attains its chief aspiration of constituting a historical memory.

Among the paintings at the bank, one of the most consistent groups in terms of subject matter is the unbroken series of likenesses of successive Spanish kings from Charles III to Juan Carlos I. The presence of a portrait of the reigning monarch was imperative in organisations so intimately linked to official power. In fact, one of Banco de San Carlos’s first agreements about what would become its artistic heritage was the decision to obtain portraits of the king and the prince and princess. To do so, they turned to Mariano Salvador Maella, who informed the Count of Floridablanca in a letter dated 21 January, 1783: “the directors of Banco Nacional de San Carlos have spoken with me about making portraits of the king, the prince and princess, and other royal personages for the hall of the bank’s directorate. I answered that I would be unable to satisfy their need as I barely have time enough for the works I am painting at His Majesty’s behest, so the best I can do for the time being is to have one of my pupils copy those portraits under my supervision.”³³ Nevertheless, Floridablanca’s response was: “Have them made.” The result is three barely passable works that Alfonso E. Pérez Sánchez suggests may have been painted by Andrés Gínés de Aguirre. They are highly representative of the direction official portraiture was then taking, and of the models and alternatives available to painters. The portrait of Charles III draws directly on an original by Anton Raphael Mengs, the Bohemian painter who dominated the courtly artistic panorama during that monarch’s reign and produced the most important and closely followed models for official portraiture. Indeed, nothing could be more “official” than this work, in which the monarch wears armour, a sword and a sash, and holds a baton. A mantle at his side is adorned with the tower and lion of the Crown of Castile, and over his chest he wears an entire collection

of honorary collars, including the Order of the Golden Fleece and the Order that bears his own name.

This, then, is a portrait for which there are an infinite number of precedents in Western art, as the image of an armed king is consubstantial with the European idea of modern monarchy. And yet royal iconography leaves room for some degree of variation, as while there is always a desire to transmit the image of power and majesty (especially in portraits intended for public use), the attributes and compositional formulas employed to convey that image can change. This is clear in the bank’s other two portraits of the same king. A painting acquired in 1968 is close to Maella in its depiction of the monarch’s facial features, but there are also significant differences. The king continues to bear a sword and staff, as well as a whole collection of crosses and decorations, but his armour has been replaced by a sumptuous suit with gold embroidery. Attributes of his rank, such as a crown, appear along with a table. Goya’s portrait, mentioned in the last section, constitutes a further step in this process: the monarch still has a sword and staff, as well as crosses (only three this time), but his presentation lacks the rhetorical setting visible in the other works, and his crown has been replaced by a three-cornered hat. It is probably not mere coincidence that this more “civilian” image was the one that presided over the bank’s main boardroom.

Continuing with the royal portraits directly commissioned by the banks in response to their representative needs, we come to the likenesses of Charles IV and his wife, Maria Luisa of Parma, when they were still the Prince and Princess of Asturias. According to Tomás Varela’s 1868 report, mentioned above, these two paintings “were ordered in consideration of the fact that the prince and princess signed up as Banco de San Carlos’s first shareholders, making it only fair for their portraits to appear in the establishment alongside those of its founders.” The image of the prince follows a model that would become customary in depictions of him: more than three-quarter-length, and turned slightly to one side in a relaxed pose. His right hand rests on his hip and his left on the edge of a table. He wears a sword and the Order of the Golden Fleece. This is the type of image in which proximity is not incompatible with the demonstration of rank. The existence of numerous variants of this work with a similar tone suggests that this image must have been to the taste of the future monarch.³⁴ The portrait of his wife draws directly on one that Mengs had painted a few years earlier (Museo del Prado, Madrid).

Elements alluding directly to rank and royal majesty are a constant in all of the portraits of successive monarchs commissioned by the bank. Of course, these works functioned as symbolic substitutes for the personages they portrayed; their presence affirmed the monarchs’ tutelage of that institution and the bank’s allegiance to them. Consequently, the insignias, clothing and objects that identified them as monarchs, and so as the highest

³³ A.H.N., Estado, Leg. 3230 (1). Quoted in Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 16.

³⁴ Other variants in José de la Mano, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, pp. 510-515.

³⁵ Bertha Núñez Vernis, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001, no. 197.

³⁶ These are documents from the Bernardo López Archives. See José Luis Díez, *Vicente López, op. cit.*, vol. II, no. 367.

³⁷ Gállego, *op. cit.*, p. 169.

³⁸ Gállego, *op. cit.*, p. 176.

³⁹ Gállego, *op. cit.*, p. 183.

representatives of the state, were as important as their physical features. Nevertheless, these portraits can sometimes vary in response to the successive monarchs' personalities and ages, to the specific political situation, and even to the professional circumstances of each artist.

After Charles IV, the next monarch depicted in this gallery is Ferdinand VII, during whose reign Banco de San Carlos closed and Banco de San Fernando was founded. The earliest portrait of him must date from around the 1820s, and its drawing style and flat colours have led to its attribution to Zacarías González Velázquez.³⁵ It is a veritable prototype of the official portrait as it developed in Europe, especially on the basis of French models from the second half of the 18th century. The king wears the corresponding sashes, bands and insignias. He stands, slightly turned, and rests his right hand on a cane. In his left, he holds a hat. At his side, the royal crown rests on an Empire-style table with sphinxes for feet. On the other side, an armchair of the same style has his coat-of-arms embroidered on the back. An ermine mantle rests between his arms. The setting is completed by columns and a curtain, both highly characteristic of this type of portrait. Finally, the king's serious and circumspect expression contributes to the general sense of stiffness and protocol.

The portrait painted by Vicente López in about 1830-1832 is quite different, making it clear why this artist merits consideration as one of the leading portrait painters of his time. In this view, Ferdinand VII is much more relaxed. By placing the king comfortably in an armchair, López reveals his knowledge of the monarch's personality and his desire to convey some of those character traits. This was a luxury in which only an artist of López's stature could indulge, as he had known his model for years. Moreover, the work differs from the previous one not only in its tone but also in its message. The necessary elements are there—a sword, staff and decorations—but they are accompanied, on the table, by writing materials and various books. The monarch rests his left hand on one volume, which turns out to be the bank's constitution. This portrait was commissioned by that institution, and the author's approach makes this clear, choosing a posture, facial expression and civilian setting that convey a sense of relaxation and protection.

This portrait's history is well documented. On 25 November, 1829, the director-general of Banco de San Fernando, Andrés Caballero, wrote to Vicente López to inquire "about the current state of the portrait of H. M. the King, which you were commissioned to paint around the middle of last year by the defunct Banco Nacional de San Carlos, and which I should like to see concluded and available for use in the upcoming events that are being prepared to celebrate His Majesty's wedding." López apologised, alleging professional obligations to the king which were "of the sort that will not brook delays." In compensation, he offered the bank another portrait that he had painted from life, and which they could use for the celebrations. On 28 November, Caballero replied

that the bank already had a portrait of the king that could be used for that occasion.³⁶

The portrait of Isabella II by Gutiérrez de los Ríos that was so highly praised in the historical sources is now lost, but several other works bear witness to this queen's relation to Banco de España and its forerunners. Of all the monarchs depicted in this collection, she is in fact the best represented, which is logical given that Banco de San Fernando and Banco de Isabel II coexisted during her reign, and she was still on the throne when Banco de España was founded. Consequently, each of these institutions is linked to at least one portrait of her. In 1838, Esquivel painted her at the young age of eight, during the regency of her mother. There, she appears as a girl thrust into a firmly adult rhetorical context where, ignoring her age, the painter presents her as serious and fully aware of her responsibilities.³⁷ Seven or eight years later, she was again portrayed in two works for the bank. In one, which has sometimes been mistakenly identified as the (probably lost) work by Gutiérrez de la Vega, she sits comfortably, surrounded by the attributes of royalty. But these trappings look so much like a "disguise" that rather than a queen, she reminds the viewer of the 18th-century ladies who had themselves portrayed as mythological characters. The painter probably knew López's portrait of Ferdinand VII, as both figures appear seated in an equally relaxed, almost informal manner. Their hands are also quite similarly placed: the left extended to rest on either a table or the wide arm of a chair, and the right closed around a sceptre or staff. Even the dimensions are similar: the image of Ferdinand VII measures 187 x 135 cm, and that of his daughter 198 x 131 cm. The queen adopts a much more formal appearance in a three-quarter-length portrait whose style suggests it was painted by Federico de Madrazo. It has been dated to about 1846, around the time she married her cousin, Francisco de Asís.³⁸ Like all of this artist's works, it has an elegant and flattering composition that distantly recalls the work of Jean-Auguste-Dominique Ingres. Madrazo took pleasure in reproducing the details and qualities of the sumptuous textiles and jewellery, but he did not overlook the references to his sitter's royal condition, including a crown on her head and another on the table, which serve not only as symbols but also as extremely valuable adornments for this heavily bejewelled young woman. The royal coat-of-arms at the lower right completes this discourse. And yet the queen herself seems stiff and wooden, with a facial expression that maintains the distance associated with royal majesty.

She appears even colder and more distant in Benito Soriano Murillo's portrait of 1864.³⁹ This work's imposing appearance stems largely from the rather low viewpoint and the queen's striking skirt. Of the type of the state portrait, it conforms to long-standing traditions that were even then being renewed by artists such as Franz Xavier Winterhalter, and its allusions to royalty had long since become clichéd. In this brief look at the bank's royal portraits, we have already encountered crowns,

bands, crosses and sceptres, as well as thrones, curtains and columns. Here, however, Benito Soriano adds a curious interplay of heraldic references. Towers and lions—symbols of the realms of Castile and León—adorn the queen's striking dress and the red drapery in the background, and the lion's presence is further echoed in the bronze animal next to her. Anecdotally, a royal guard appears between two columns. This presence of ancient heraldry imbues the painting with a certain resemblance to the "history painting" then in vogue.

The portrait of the ephemeral King Amadeo I of Savoy dates from seven years later. A fine work, it was painted by Carlos Luis de Ribera, who was born in the same year, and in the same city, as Federico de Madrazo. Like Madrazo, he too was an assiduous portraitist. Here, he proves a competent painter with the skill necessary to fulfil his commission.⁴⁰ And yet there are no surprises in this painting, for everything meets expectations. Standing in front of the throne with a sword, the Order of the Golden Fleece and the band and cross of Charles III, the monarch rests his right hand on a table that bears the royal crown. Curiously, a column in the background is adorned with a sculpture of Minerva, occasionally found in portraits of statesmen.

In fact, almost no pictorial subject in the 19th century was as adverse to experimentation and novelty as the state portrait—especially those painted for official institutions, where decorum and iconographic orthodoxy were the order of the day. Moreover, with regard to gestures, poses and symbols, this genre's norms had long been rigidly codified. Any variations were limited to combinations of these set features or to the evolution of costumes and settings. For example, if we ignore the difference in clothing, we will notice a striking resemblance between this portrait of Amadeo and Titian's *Emperor Charles V with a Dog* at the Museo del Prado. The arrangement of the arms and legs is similar, as is the manner in which they stand, and even their facial expression.

The bank must have been satisfied with this portrait, because eleven years later it commissioned the same artist to paint the new king, Alfonso XII.⁴¹ The two works are almost the same size, and they also share many other similarities. Both figures wear the same outfit, and each has a sword and the band and crosses of the same orders. Nearby, in both cases, are a crown and throne. There is one significant difference, however. In the background, a statue of a lion and a bust that appears to represent Isabella II affirm that unlike his predecessor, this king is the continuer of a centuries-old dynastic line tied to the Spanish throne.

Another lion serves as the foot of a sumptuous table bearing that king's son, the future Alfonso XIII, in a portrait painted when he was still a very small child. He is held by his mother, María Cristina of Austria, who was then regent and is depicted in widow's weeds. The child holds an olive branch—a well-known attribute of peace—and next to him, also on the table, is a cushion with the crown and sceptre.

Painted by Manuel Yus in 1887, when the future king was barely one year old,⁴² this work has curious art historical references: the very same table appears in Juan Carreño de Miranda's portraits of Charles II, and it has a clearly heraldic connotation. The mirror is another of the motives appearing in those paintings by Carreño.

This portrait's narrative is very clear: the regent, who openly displays her status as a widow (like Maria Anna of Austria), shows us her son, destined to become king when he comes of age. He is seen alongside the symbols of his dignity, including a lion whose heraldic significance is evident.

When Alfonso XIII reached adulthood, Banco de España needed a portrait to preside over the general assembly hall at its newly-built headquarters. As usual, it called on one of the finest portrait painters then working in Madrid, José de Villegas, sending him the following letter at an unspecified moment in the early summer of 1902:

Desirous of a life-size, full-length portrait of H. M. the King for the dais of the general assembly hall, the bank seeks your acceptance of the commission to paint it, keeping in mind that it must be finished by January 1903, and that the dimensions of the canvas which now occupies that location are approximately 2.25 x 1.50 m. Personally, recalling your previous attentiveness, I would ask you not to disregard this request, even if accepting it involves delaying other works by your marvellous brush.⁴³

Villegas, who was then the director of the Museo del Prado, accepted, and in late December he announced that he would deliver the portrait to the bank on the 29th of that month. The work is very showy and differs considerably from the 19th-century royal portraits at the institution. Constructed with the brilliant, confident and attractive technique that brought such renown to its painter, it presents the king in the immediate foreground, standing in front of a barely visible throne. His figure occupies the greater part of the pictorial surface, contrasting with the dark background, and it is made even more imposing by his mantle, that of the Order of Charles III, with a splendid blue surface dotted with silver stars and a broad silver border. Various gold collars make the overall effect even more striking. As we have said, Villegas distances himself from the immediately preceding tradition, but that does not mean that this type of representation is unprecedented in the history of Spanish painting. In fact, mantles of the different orders have appeared repeatedly, though not frequently, in courtly portraiture since the late Middle Ages. A picture like this, whose principal motives are the king's mantle and his face, has precedents in examples like Carreño's prodigious portrait of Charles II with the mantle of the Order of the Golden Fleece (Harrach Collection, Rohrau, Austria).

In this work, Villegas presents a very imposing image of royal majesty, just as Carreño did. Both are magnificent pictorial exercises, but they are also paradoxical. In the case of Charles II, the monarch's sickly appearance contradicts the luxury, splendour and power of his apparel

⁴⁰ Pilar de Miguel, *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1983, p. 51.

⁴¹ Gállego, *op. cit.*, p.182.

⁴² Gállego, *op. cit.*, pp. 184-185.

⁴³ A.H.B.E., Leg. 171

⁴⁴ *Blanco y Negro*, 17 January 1903. See Ángel Castro Martín, "José Villegas: vida y obra", in *José Villegas (1844-1921)* (exh. cat.). Córdoba: Caja de Ahorros de Córdoba, 2001, p. 82.

⁴⁵ Ana María Arias de Cossío, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán, 1978, no. 119.

⁴⁶ Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kúntz*. Barcelona: Subirana, 1981, no. 616.

and surroundings. And by the time Villegas painted his portrait of Alfonso XIII, the day was long gone when the king exercised absolute control over his country's destiny. Politics had become much more complex and involved many other sectors of society. Nevertheless, this portrait won considerable public attention, as the artist himself saw to its reproduction in the illustrated press.⁴⁴

In this connection, the two most recent royal portraits at Banco de España are much closer to reality. Carmen Laffón's likenesses of King Juan Carlos I and Queen Sofía reduce official rhetoric to the absolute minimum. This does not mean, however, that they are clinical or inexpressive. On the contrary, their frugality is all the more valuable in the context of paintings that have traditionally been burdened by rhetorical elements.

The study of the portraits of the directors and governors of the bank reveals a situation similar to that of the royal portraits. These formal works, all intended to serve the same purpose, are part of a series, and their artists generally had a clear idea of their precedents and destination. There are also significant differences of quality, with two clearly differentiated groups as well as a few isolated works. The first group—the portraits of Banco de San Carlos's earliest directors—has been repeatedly mentioned above. These are the finest paintings in the bank's portrait gallery, and five are by Goya himself. With the exception of the portraits of Cabarrús (unusual because he was an honorary director) and Altamira, all of the others show the sitters just over half-length against a dark background, sometimes carrying a cane and wearing the honorary insignias they had been awarded. The portrait of the Marquis of Matallana, attributed to Pietro Melchiorre Ferrari, differs slightly, as the figure is accompanied by a statue of Minerva.

It was not until the final decades of the 19th century that another portrait gallery was launched, and that is the one that continues today, with images of all of the bank's governors since 1849. But before we discuss the formal decision to establish this new portrait gallery in 1881, we should mention two very fine paintings depicting two different governors of Banco de España. The oldest dates from 1852 and is an important work by José Gutiérrez de la Vega.⁴⁵ The sitter is Ramón de Santillán, who, as Finance Minister, masterminded the merger of Banco de San Fernando with Banco de Isabel II in 1847. Later, between 1849 and 1863, he served as governor of the new bank, known first as Banco Español de San Fernando and later as Banco de España. He was an important figure in the institution's history, and the presence of this singular portrait in the gallery confirms it. Compositionally, it resembles many official portraits of the time, with explicit references to the sitter's rank or post (official apparel, band and crosses, and the staff that already appears in Goya's portraits), but his pose is rather relaxed and somewhat informal. This work is of very high quality in terms of its composition, the rendering of the clothing and of the

objects around the figure, and the study of his hands and facial features. It doubtless reflects the artist's knowledge of Vicente López's portrait of Ferdinand VII.

In turn, Gutiérrez de la Vega's picture inspired Federico de Madrazo's portrait of Pedro Salaverría.⁴⁶ The measurements are nearly the same and the figures are presented in a similar manner, seated alongside a table on which they rest one arm. The two works also share a very high level of quality. In fact, the likeness of Salaverría is one of the key works by Madrazo, who was an assured portraitist with considerable technical mastery.

The gallery of governors that began to take systematic shape in 1881 was at first very uniform. The works by Rafael Benjumea, Manuel Ojeda, José Moreno Carbonero, Vicente Palmaroli, Dióscoro Teófilo de la Puebla and Rafael Hidalgo de Caviedes present their sitters wearing uniform or civilian clothes in indeterminate settings, sometimes three-quarter-length and standing and at other times seated, and on occasions with honorary insignias. Some carry a paper or book, but most simply pose for the painter. There are small variations, of course, as in José Pinazo's portrait of Amós Salvador, who sits at a table holding papers while the façade of a temple can be seen behind him. In the early decades of the 20th century, in fact, the tone of some of these portraits shifts in a very significant way. Emphasis is placed on the workplace, making these more "professionalised" images that not only convey the models' posts but also their activity. Books and tables abound, so that Luis Sedó, José Maestre, Salvador Bermúdez and Julio Carabias appear in their portraits to have been surprised during a pause in their important activity. Other contemporary governors such as Federico Carlos Bas, who was portrayed by Elías Salaverría, are presented in a manner closer to the late 19th-century tradition. And there is no lack of artistic quality here. The portrait of Alejandro Fernández de Araoz, for example, is a magnificent demonstration of Ignacio Zuloaga's skill at constructing elegant portraits that were unanimously well received by his models for many years.

What better way to conclude this rapid visit to the portrait gallery, one of the jewels of the Banco de España Collection and the part that is most coherent and deeply rooted in its history, than to mention Isabel Quintanilla's likeness of José Ramón Álvarez Rendueles? This portrait hangs in the same room as the bank's collection of portraits by Goya, which is obviously not only the richest space from the standpoint of the building's heritage but also the most densely laden with historical connotations, as the figures depicted by the great Aragonese artist are the founding fathers of the fertile history that led to today's Banco de España.

THE PAINTING COLLECTION

Javier Portús

While the historical heritage in Banco de España's hands is both rich and varied, our focus here will be on painting: a collection whose importance lies not only in the number of works, or in the outstanding quality of many, but also in the status of some of their creators as part of the history of Spanish painting and Western art as a whole. Among over one hundred works dating from before 1900 are paintings by Juan van der Hamen, Vicente Giner, Juan Valdés Leal, Luis Paret, Mariano Salvador Maella, Francisco de Goya, Vicente López, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Federico de Madrazo, Eugenio Lucas, Mariano Fortuny and Alejandro Ferrant. The collection thus includes pieces by important masters active between the early 17th century and the end of the 19th century, and many are notable for both their quality and their singular subject matter.

These works are of highly varied provenance.¹ Some were commissioned by the institution, while others were acquired through purchases, banking transactions and so on. The works that make up the original core of the collection were commissioned by Banco de San Carlos, Banco de San Fernando, Banco de Isabel II and the new Banco Español de San Fernando, and with the exception of a few religious works, they consist of portraits of the monarchs and of these banks' earliest directors. The systematic creation of a gallery of portraits of governors began in 1881, and it constitutes the second large group of works in the painting collection. The third, which is even larger, consists of works that have entered the collection in a more haphazard fashion, especially during the second half of the 20th century. In some cases, the presence of these new works reflects the desire to consolidate the groups already mentioned. This was the case, for example, with the portraits by Goya acquired in recent decades.

That same variety has led to a collection that was once rather asystematic but has since become quite coherent. In that sense, it is now possible to identify a group of paintings that represent important figures in this institution's history. Some are Spanish monarchs from the last two centuries while others are governors or leading representatives of the current bank or its predecessors. While many of these pieces were late arrivals to the collection, and sometimes entered it in unexpected ways, they constitute a gallery of portraits of many of the leading Spanish financiers from the last two centuries which is both remarkable and unparalleled in other Spanish institutions.² These works had a very specific function in the bank's collection and they also constitute a clear example of official Spanish portraiture's evolution during that period. As such, they are the object of their own chapter in this book.

In these first few pages about the bank's heritage, we will trace a general chronology of the painting collection, which was the subject, a few years ago, of a rigorous monograph by Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego and María José Alonso that brought out its considerable importance.³ Here, we will focus primarily on the finest works, as they are

¹ For a general analysis of the history of this collection, see José María Viñuela, "Génesis y desarrollo de la colección de pinturas del Banco de España", in *Goya, his Time and the Bank of San Carlos* (exh. cat.). Washington: Board of Governors of the Federal Reserve System, 1998, pp. 15-17.

² There is, however, no lack of similar collections, including the gallery of portraits of ministers at the Ministry of Finance (Josefina Buades, *El edificio del Ministerio de Economía y Hacienda y su tesoro artístico*. Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda, 1988) or the gallery of portraits of rectors of the Universidad de Barcelona (Santiago Alcolea, *Pinturas de la Universidad de Barcelona. Catálogo*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1979).

³ Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego and María José Alonso, *Colección de pintura del Banco de España*, José María Viñuela (ed.). Madrid: Banco de España, 1988. This book, which is the source of much of the data presented in this chapter, was immediately preceded by *El Banco de España, dos siglos de historia (1782-1982)* (exh. cat.). Madrid: Banco de España, 1982, with texts on painting by Alfonso E. Pérez Sánchez and Julián Gállego.

⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, "Pintura de los siglos XVI al XVIII", in *Colección de pintura del Banco de España, op. cit.*, p. 69.

⁵ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 70.

⁶ Antonio Natali and Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*. Florence: Cantini, 1989.

⁷ This attribution was proposed in Matias Díaz Padrón, "Una Virgen de la Humildad de Cornelis van Cleve", *Goya. Revista de Arte* (Madrid), 167-168 (1982), 270-273.

what define this collection's unique personality compared to those of other national or foreign banking organisations. This will include brief mention of the most important portraits, whose iconography will be more fully discussed in another chapter.

THE MIDDLE AGES AND THE RENAISSANCE

As is customary in an institution of relatively recent origin, modern artworks outnumber older ones in inverse proportion to their age. Consequently, there are few paintings from before the founding of Banco de San Carlos. One of the oldest is the panel *Christ before Pontius Pilate*—most likely a 15th-century Catalanian work—whose remaining Gothic tracery suggests it was part of an altarpiece. It can be related to the style of Jaume Huguet, although it lacks the descriptive complexity and refined, individualised expressiveness of that artist's best works. Like his paintings and those of his circle, it has a characteristic golden halo of concentric circles, as well as a typically crowded arrangement of figures and a general atmosphere (forms, architectural setting and so on) that draws on a mixture of Italian and Flemish models.

Quite distant from this work is another panel with two female figures that appear to be conversing with each other while almost certainly witnessing some episode from sacred history. This work is a fragment of a larger composition, and it has been convincingly suggested that it may belong to a *Presentation of the Virgin at the Temple*. Its style has been related to that of Pedro Berruguete, who was largely responsible for bringing Renaissance forms into Castilian painting at the turn of the 15th to 16th centuries. The careful perspective in the upper part of the composition, as well as the construction of volumes, the human types and their handsomely rhetorical gestures, very clearly belong to the formal world of that artist from Palencia, although this work's overall quality suggests that it was not painted directly by him, but rather in his workshop or by one of his followers.⁴ In any case, it draws us into the elegant, delicate and colourful world of late 15th-century painting.

Those same traits were maintained by many painters from the following century, and the bank has several outstanding examples of their work. One is a *Triptych of the Adoration of the Magi*. The gates of Bethlehem, which occupy the central panel, are actually the ruins of a building that combines an abundance of details from classical architecture with decorative motives drawn from the formal repertoire of the Italian Renaissance—especially the *grotteschi* that adorn a pilaster at the left. A blonde, northern-featured Virgin holds out the Christ Child to be worshipped by the luxuriously attired Magi, who kiss the newborn's hand on bended knee. Saint Joseph, whose status was still manifestly subordinate in that period, appears behind the infant Jesus. A landscape in the background includes houses and military structures. On the panel to the right, another of the Magi stands,

awaiting his turn to worship the Christ Child and offer him a sumptuous goblet. He is dressed in what was then considered Oriental garb and his face reflects the painter's somewhat average skill at portraiture. The classical ruins from the central panel extend behind him as well. Balthazar is accompanied by a dog and is as opulently dressed as his companions. The artist meticulously depicts their clothing with a rich variety of textures and colours.

This triptych's irregular quality is manifest in the contrast between, on one hand, the delicacy and refinement of the Virgin's expression, her straight blond hair and the transparent kerchief that covers her head, and on the other, the coarse features of the king who worships the Christ Child and of Saint Joseph, whose figure reflects a common model from Flemish art. Also striking and attractive is the precise rendering of the left-hand king's facial features, as well as the play of lines and colours used to depict Balthazar.

This work has been related to the Flemish painter Joos van Cleve, who probably visited Italy and is documented in Antwerp between 1511 and 1540. His style is characterised by the use of formal models from a great variety of sources. As was frequent among Flemish masters, his oeuvre contains abundant repetitions (with or without variations) of the same compositions, which often reflect the greater or lesser participation of his workshop assistants (as is the case here). There are at least four other known versions of this work, each with certain variations.⁵

Another panel from Flanders that is also related to Italy is a magnificent depiction of the *Virgin of the Lily*, whose name refers to the flower that appears alongside a butterfly at the bottom of the image. This is a copy of a famous panel (132 x 96 cm) by the Italian painter Andrea del Sarto that was long considered lost, but was identified in 1987 as the one in Lord Egremont's collection at Petworth House in Great Britain, with the inscription "Andrea del Sarto FLS Faciebat".⁶ The original is well documented, including mention by early treatise writers such as Giorgio Vasari and Borghini. According to the former, it was painted for Alessandro Corsini. Vasari also alludes to the angels that surround the family group and praises its handsome colouring. Specialists have proposed the year 1513 as its possible date. In this work, Andrea del Sarto cultivates a Mannerism close to Leonardo and other northern Italian artists, visible in his taste for *sfumato* and his figures' characteristic "half smiles". At the same time, he displays his interest in classical compositions arranged around a strong and stable central axis.

The relative success of this composition is patent in the existence of some twenty copies, including one attributed to Vincent Sellaer. Both the support and the stylistic analysis of Banco de España's painting confirm its Flemish origin and, more specifically, its relation to the art of Cornelis van Cleve (c. 1520-1567),⁷ who was among the artists most responsible for bringing Italian Renaissance and Mannerist aesthetic models to Flanders. Here, the Italian

composition is adapted to a tight, detailed and brilliantly coloured rendering characteristic of Northern climes. It also varies from the original in other significant formal and iconographic aspects. In fact, there are so many variations that it would not be entirely inappropriate to call this work a “translation” rather than simply a “copy.”

First, its “language” is different. The Madrid work has crisper, more contrasted colours and more powerful forms, without the vaporous mystery of the original. The Virgin is more firmly positioned and the group is more compact. The figures also have different expressions, which in turn affect how they relate to each other. Moreover, the “copyist” or “translator” has considerably altered the Christ Child’s posture. In Sarto’s painting, he turns his head to his left, directing his gaze at the cherubs to the right of the composition. On the Banco de España panel, however, he looks in exactly the opposite direction, and this has consequences that extend beyond purely narrative considerations, as it directly influences the composition’s axis of attention.

There are numerous modifications of details, and some are quite important for the work’s meaning. In the Banco de España painting, the soft surface of the sack and even of the earth have become powerful, mineral gradations, thus emphasising the overall sense of artifice. The crosses, sheet music and cartouches found in the original are lacking, and so, of course, is the signature. The area that bore the signature in the original painting is now occupied by a lily and an approaching butterfly. This insect replaces the cartouche in the Christ Child’s hand, and is thus a sort of affectionate allusion to the widespread custom of placing a bird in his hand. In Western culture, the butterfly has been associated with the soul, while the Christian tradition has linked the ideas of purity and chastity to the lily. According to Pérez Sánchez, those are the key concepts for interpreting this scene.⁸

There are also other differences in the details of the two paintings. The cherub at the right, who seems to be holding a panel in Sarto’s work, carries an apple in the Madrid painting, and the Virgin, who wears a straightforward headdress with a halo in the original, has a beautiful scarf in the Banco de España work. The fact that it drapes down over her bosom further distinguishes the two panels. The same could be said for the multicoloured wing of the right-hand angel, which is broader and richer than in the original; and the Flemish artist has moreover transformed Sarto’s dry, indeterminate tree into an oak whose leaves also contribute to the overall variegated appearance of his version.

This work of high technical quality is an example of a 16th-century Flemish painter’s attraction to contemporaneous Italian art, and it further reflects his capacity to alter both its stylistic and iconographic elements to fit his own taste, and probably that of his clients. Its unmistakably Flemish aesthetic makes it a paradigmatic example of stylistic adaptation, as well as a confirmation that the dialectic

between original and copy was far more varied in the Early Modern Age in Europe than is often thought. In that sense, we should also consider the possibility that the painter was not directly inspired by the Italian original, but rather by one or more of its multiple copies. There are at least two known replicas of the Banco de España work, one in the Norfolk Museum, and another that appeared on the art market in Switzerland in 1982.⁹

This is one of the first works to be associated with the bank, as it entered Banco de San Carlos in the 18th century. It has been suggested that it may be the work mentioned in an accounting entry dated 24 March, 1787, which lists the 7,000 *reales* paid to Benito Briz “as full compensation for his corresponding payment to Josep Ruperto de Sierra for the cost of a painting purchased by Señor Francisco Cabarrús for the bank’s Oratory.” Always highly esteemed by this institution, this work has sometimes been attributed to Leonardo da Vinci, and that admiration is reflected by its assessed value of 100,000 *reales* in 1837, which was a considerable amount at that time.¹⁰

Of more modest quality than these works are certain paintings in the Banco de España Collection related to 16th-century Spanish masters. One is a panel depicting *The Epiphany*. At the left, the Virgin sits on what appears to be an architectural ruin and holds out the Christ Child to receive a kiss from one of the three kings, who kneels at her feet. Behind her, Saint Joseph adopts a pensive expression. The scene is set among classical ruins, with a landscape of mountains and villages in the background. Stylistically, this painting relates to the circle around Joan de Joanes, the most outstanding personality in the painting of mid-16th-century Levantine Spain. This relation is reflected in its human models, the architectural setting and even the landscape. The Virgin embodies an idealised type of Italian origin that was rapidly adopted in the Levantine region, and Saint Joseph’s features closely resemble those that customarily appear in works by Joanes and his circle, as does the markedly classical architectural setting. In many respects, this work is quite close to the *Adoration of the Magi* at the Museo del Patriarca in València, which is generally thought to be by Joanes’s hand.¹¹ The architecture and landscape are similar, as are several figures, who also wear the same clothing. Quite significant, in this sense, is the similarity of the kings’ strange headdresses. The Banco de España panel, however, is of lesser quality than the original. The anatomical construction of the Virgin and Child is clumsier and their expressions lack the charm and delicacy of the València work. This, then, is a painting from Joan de Joanes’s circle.

Another 16th-century work, probably Spanish, is a panel that represents *Christ Bound to the Column*. Compositionally, it resembles a similar work by Joan de Joanes at the parish church of San Pedro in Alba de Tormes.¹² Stylistically, however, it is quite different. Its formal similarities may therefore reflect the use of a shared model.

⁸ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 71.

⁹ Díaz Padrón, *op. cit.*, pp. 270-273

¹⁰ Pérez Sánchez, “Pintura de los siglos XVI al XVIII...”, in *Colección de pintura del Banco...*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ See Fernando Benito, *Museo del Patriarca. Catálogo de pinturas*. València: F. Domenech, 1980, no. 6; and Fernando Benito, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. València: Generalitat Valenciana, 2000, p. 208.

¹² *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento* (exh. cat.). Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000, no. 6.

¹³ Pérez Sánchez, *op. cit.*, no. 29.

¹⁴ See, for example, William B. Jordan and Peter Cherry, *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid: El Viso, 1995, p. 45; or, more recently, Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Doce Calles, 1999, p. 168; or William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid* (exh. cat.). Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional, 2005, p. 178.

¹⁵ See Peter Cherry, *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII* (exh. cat.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 109-110.

¹⁶ See *Niños de Murillo* (exh. cat.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 114-116.

¹⁷ See Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972, p. 237; and Emilio Orozco, *Mística, plástica y Barroco*. Madrid: Cupsa Editorial, 1977, p. 166. The protagonist's gaze and his realistic facial features suggest this, but if it were true, we would have to resolve the problem that his supposed companion, Pomona, is very far from being a portrait.

¹⁸ Cherry, *Arte y naturaleza...*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁹ For example, those mentioned by Pérez Sánchez (no. 29) on the market in Madrid.

THE BAROQUE CENTURY

Compared to the discreet representation of 16th-century Spanish painting in the Banco de España Collection, the panorama of 17th-century works is more encouraging. While there are not many paintings from that period, several are very interesting in terms both of their quality and their significance with regard to their respective authors' careers.

The earliest are by Juan van der Hamen, a painter born to a Flemish family in Madrid in 1596. As one of the leading members of the city's artistic milieu during the second and third decades of the 17th century, he created innovative works of high technical quality that reflect a new attitude towards pictorial genres. He provided a definitive impulse to the establishment of still life painting, and can in fact be considered the first Spanish specialist in this artistic genre. An intellectual, he also engaged in some timid literary activity and was friends with some of his period's leading writers, including Lope de Vega and, especially, Alonso Pérez de Montalbán. His brother, Lorenzo, was a renowned jurist who wrote a text in defence of the nobility of painting. Van der Hamen exemplifies the members of his period's intellectual court circles, which frequently included literati and artists related by friendship or family ties, often of foreign origin and largely responsible for the Spanish court's great creative brilliance. They were part of the incipient urban middle class whose emergence explains the proliferation of pictorial genres that were previously unknown or limited to aristocratic settings, including still lifes and portraiture. These were precisely Van der Hamen's specialities, and they made him famous during his own lifetime. He also cultivated other types of scenes barely addressed by his Spanish colleagues, such as allegory and mythological fables.

Pomona and Vertumnus, which belongs to the latter genre, includes the image of a piece of paper at lower right with the artist's signature and a date traditionally read as "1620",¹³ although it has lately been interpreted as "1626".¹⁴ The latter date is convincing in light of this work's comparison with the Museo del Prado's *Offering to Flora*, which is signed and dated in 1627.¹⁵ While there is a small difference in size (the bank's painting is somewhat taller and wider), the similarities between the two works are evident. The subject of Vertumnus and Pomona is customarily used as a reference to summer, while the mythological offering to Flora frequently embodies allegories of spring. Indeed, 17th-century Spanish painting offers other examples of paired works in which this season is represented by a figure with floral attributes, while summer is identified with fruit. In Murillo's *Spring* (Dulwich Picture Gallery, London), for example, a young woman presents the viewer with some flowers she holds in her lap, while that artist's *Summer* (The National Gallery of Scotland, Edinburgh) depicts a young man with a basket of fruit.¹⁶ The subject alludes to fecundity and abundance

through the direct relation between a flower and the resulting fruit. This suggests a possible interpretation of the highly different appearances of the protagonists of Van der Hamen's two paintings, which emphasise their different states: Flora is a young woman with long, loose hair, to whom a boy offers flowers, and it has sometimes been suggested that this may be a "portrait in the mythological fashion".¹⁷ Pomona, however, is a woman with her hair gathered back, and she seems to be handing fruit to Vertumnus, a mature man. Spring and summer are thus also represented as two different but consecutive states or ages.

Besides these iconographic relations, there are also formal similarities. The composition is the same, although inverted. In both cases, a male figure kneels before a woman sitting alongside a horn of plenty. There is greenery in the background, although its character is different. Flora sits in front of a garden with a fountain surmounted by a statue of Apollo, while Pomona has a forest behind her. The two works' striking compositional relations suggest that both were probably painted for the same specific location.

There has been some speculation about the possibility that these are the two works mentioned in the so-called "Great Gallery" at the Madrid palace of Jean de Croÿ, Count of Solre. This Flemish nobleman, who played an important role in the court's diplomatic life during the 1620s, was one of Van der Hamen's greatest patrons and commissioned him to paint several works. The inventory of his chattels lists "two paintings of two goddesses, one with flowers and the other with fruit, which are more or less three *varas* long and about two *varas* minus a sixth wide."¹⁸ The measurements coincide approximately, as do the subjects, but there are also other works related to Van der Hamen that meet the description,¹⁹ so the Banco de España work cannot be assigned this provenance with any certainty.

The mixture of human figures and plant elements must have been congenial to Van der Hamen, who also specialised in portraiture, and Lope de Vega was probably referring to a similar work in a sonnet that also mentions Flora. This type of work originated in Flanders and reached its zenith with Rubens.

In his Banco de España painting, Van der Hamen displays a magnificent ability to depict still-life elements in a complex composition that combines mythology and allegory. From the standpoint of artistic awareness, these mixed scenes were almost certainly the works with which he felt most comfortable, as they called not only for a capacity to imitate, but also for a degree of culture and pictorial imagination. That would explain the pride with which he displays his signature here and on this work's companion. Still life was considered a lesser form in the strict intellectual hierarchy of pictorial genres and, in *The Art of Painting* (1649), Francisco Pacheco hints that Van der Hamen was sometimes concerned that he might be pigeonholed in this genre: "Juan van der Hamen painted them (flowers) extremely (well), and sweetmeats even better, surpassing

his figures and portraits, and thus he unwillingly became better known for them.”²⁰

Works like the present one and its partner clearly justify Pacheco’s judgment. Van der Hamen seems more comfortable with the meticulous rendering of flowers and fruit than with anatomy and clothing. His Banco de España painting masterfully presents a considerable part of his formal repertoire of fruits and vegetables. Pumpkins, artichokes, melons, different types of grapes, apples, cucumbers, pomegranates, figs, plums, cherries and other produce are carefully combined in a variegated composition based on juxtaposition, although nothing is left to chance. There is also a cardoon, which is one of the earliest protagonists of the Spanish still life.

This work helps to define Van der Hamen’s place in Spanish painting, and it also presents his main stylistic traits as a painter aware of the Flemish figurative traditions, which he would probably have been able to observe in both royal and private collections. It also has much of the naturalism practised by many of this artist’s Spanish colleagues, noticeable in the use of directed light to create shapes and volumes, as well as in Vertumnus’s markedly realist facial features.

Pomona and Vertumnus is one of the few surviving examples of a particularly interesting facet of Van der Hamen’s oeuvre: the combination of human figures with still-life motives in an allegorical context. It thus allows us to study several of his expressive registers in a single painting, and to discover how he resolved the difficulties of a complex composition. Moreover, this work is one of the few examples of a Spanish Golden Age mythological scene with allegorical undertones. It is also useful for understanding the different influences on the art produced at the Spanish court during the 1620s—a period when Flemish stylistic and thematic ideas coexisted with both a marked taste for naturalism and surviving traces of a certain classicism. This magnificent painting was donated to the Banco de España Collection in 1968 by Juan de Zavala Lafora.

Three other works also associated with Juan van der Hamen entered the collection a year earlier. The first two, *Still Life with Fruit and Game* and *Kitchen Still Life* (both 71 x 123 cm), are a pair, both in less-than-optimal states of conservation due to clumsy cleaning and restoration, although the latter still has the remains of a signature. Their altered state has led to debate about whether they are originals by Van der Hamen, or copies by an imitator who included a signature.²¹ And, indeed, their technique is somewhat more hesitant and their composition more formulaic than those of still lifes more confidently attributed to Van der Hamen. The viands hanging in the upper part of the compositions link them to the type of works this artist made in the early part of his career.

The third painting, *Still Life with Fruit and Sweetmeats* (83.5 x 104.5 cm), is of much higher quality and

was acquired from a private collection in Játiva by Julio Cavestany, the pioneering scholar of Spanish landscape painting.

This work recalls Pacheco’s observation, quoted above, that Van der Hamen was even more skilled at depicting sweets than at painting fruits, and he offers a sumptuous display here. It was probably painted in 1621, as there is a replica signed and dated that same year. Its composition clearly corresponds with that relatively early moment in the artist’s career when he still arranged his still-life objects along a single horizontal plane.²² In this highly characteristic work, he plays with one of still-life painting’s essential paradoxes: the fact that its success lies in its capacity to mimic objects and textures while simultaneously emphasising the sense of artifice. And artifice is omnipresent here in a rigorously symmetrical composition with geometrically ordered natural and artificial elements; in the importance of prepared and seasoned foodstuffs such as sweets, including the biscuits on the right and candied fruits on the left; in the light openly used to enhance the appearance of each object’s volume and texture; and in the pieces of crockery that order the entire composition. Even the fruit in the luxurious central fruit bowl is arranged in a completely deliberate manner that more closely resembles a decorative garland than anything else. This overall sense of artifice is further reinforced by the numerous highlights that fill the work with sparkling reflections skilfully distributed throughout the pictorial surface. Some of the motives in this painting reappear in other compositions by Van der Hamen, including the large green glass fruit bowl with bronze appliqué, which appears in still lifes signed in 1621, 1622 and 1623. This may well have belonged to the artist, who probably used it so often because, besides its intrinsic beauty, it added a touch of exoticism, wealth and artifice to his compositions. Similarly, the sweets and candies presented here resemble those in other works from that period or later, including the magnificent 1622 still life at the Museo del Prado. Each of the still lifes from the series with the glass and bronze fruit bowl is different, but in all of them, that object serves to organise the composition. In the Banco de España work, the presence of sweets—there are none in any of the others—on metal goblets adds considerable compositional strength and establishes a very interesting play of varied shapes and textures.

Van der Hamen’s leading forerunner in Spanish still-life painting was Juan Sánchez Cotán, who established a high level of quality for this genre—especially in the works he painted while living in Toledo. From his compositions, Van der Hamen adopted the tendency to order objects on a shelf, using direct lighting to bring them out against a dark background. Over time, he expanded that formula to include multiple horizontal planes. He also adopted his predecessor’s taste for objects and foodstuffs of an artificial nature that contributed to the wealth and variety of his compositions.

²⁰ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda (ed.). Madrid: Cátedra, 1990, p. 512.

²¹ For this hypothesis, see Cherry, *Arte y naturaleza...*, *op. cit.*, p. 162.

²² Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1983, p. 54; William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid* (exh. cat.). Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional, 2005, p. 91. Jordan rates it as “one of Van der Hamen’s great achievements.”

²³ Antonio Palomino, *Vidas*, N. Ayala (ed.). Madrid: Alianza, 1986, pp. 225-226.

²⁴ On these pictures, see Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan de Arellano (1614-1676)* (exh. cat.). Madrid: Fundación Caja Madrid, 1998, pp. 195-197.

²⁵ *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos por el Prado* (exh. cat.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006, no. 77.

²⁶ Ángel Aterido, "De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner (ca. 1636-1681)", *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. 74, no. 294, 2001, p. 181.

As an intellectual, Van der Hamen was aware of the nobility of his art, and his friends included some of the leading protagonists of cultural life at court. All of this must have influenced his still lifes. In that sense, his carefully wrought compositions in which nothing was left to chance should not be viewed as mere reflections of an orderly mind's preference for formal delicacy, but instead as the sign of an artist who uses more or less everyday objects to combine nature and artifice (one of the keynotes of that period's culture) as a means of demonstrating his compositional gifts, meaning an ability not only to reflect the world around him but actually to order it.

Van der Hamen's role as the leading advocate of still-life painting at court during the third decade of the 17th century was mirrored in flower painting by Juan de Arellano during the central decades of that century. Palomino, the great biographer of Spanish painters, affirmed that "none of the Spaniards surpassed him in eminence" at this type of painting.²³ He painted a great many works of this kind, and his commercial success encouraged numerous followers and imitators, thus making flower painting one of the most outstanding facets of the late 17th-century Spanish still life. Those artists began to exploit an area previously limited almost exclusively to Italians and above all to Flemish painters, who were the first specialists in flower painting and the creators of models that served as the fundamental referents for Spanish painters specialising in that genre. The Spanish entry into this field was also impelled by the suitability of such works for decorative use in domestic settings, which considerably expanded their market.

Banco de España has four paintings related to Juan de Arellano. As was often the case, these works form two pairs, one of which (103 x 83 cm) was painted by an imitator or follower, as revealed by its modest quality. The other pair (81.5 x 60.5 cm) has a freshness and quality worthy of Arellano, who signed one of the canvases. Their presentation of flowers arranged in crystal vessels allow the painter to reproduce the qualities of glass and water with his customary mastery.²⁴

One is very similar to a painting at the Museo del Prado whose date, 1668, suggests the bank's pair are from around the same time.²⁵ The Prado's work has the same vessel (a crystal vase with a metal base), and the general arrangement is similar, with almost all the same plant motives. There are only small variations, such as the width of some leaves at the lower left, the presence of seven carnations in the bank's version as opposed to six in the Prado's, and so on. Still-life painters, including Van der Hamen, often repeated individual details; and this was equally common among flower specialists—hardly a surprise, given that they were rarely able to work directly from life, as such flowers were obviously not readily available. As a result, they drew on their own repertoires, or on those of other painters. It should not surprise us, then, to discover practically identical

canvases. They indicate that the painter had discovered a formula accepted by the local market.

The bank's paintings date from Arellano's mature years (born in 1614, he died in 1676), when he had mastered the resources that made him one of the fundamental references in Madrid's decorative and non-religious painting circles. Like Van der Hamen's still lifes, flower paintings also involve more than a mere capacity to mimic natural reality. Their carefully structured compositions combine a supposedly casual arrangement of flowers with an essential symmetry whose axis in both works is marked not only by the vase's spherical and transparent volumes but also by an iris that emerges from the upper part (especially in the unsigned work). This order and symmetry are multiplied by the fact that, as their similar dimensions suggest, these two works form a pair. Such couples were quite common.

Still, the essential order does not hinder a charming variety of forms, volumes and colours. There is an abundance of different types of flowers, and all are striking, including carnations, lilies, tulips, daffodils and roses. Moreover, they appear at different moments in their biological development, with a multitude of different colours that are treated in both works with a subtlety that could only be achieved by an artist like Arellano, who had spent many years reproducing the world of plants in an artificial yet truthful manner.

In the bank's limited but select group of 17th-century Spanish painting, there is also an outstanding pair of canvases (118.5 x 181.5 cm) that depict architectural "caprices". One bears the inscription "Vinc Giner / Val", indicating it was painted by Vicente Giner, a Valencian artist with barely a handful of known works and a largely unknown biography. He is known to have become a priest, and by at least May 1672 he was in Rome, where he died on September 5, 1681 at the age of 45.²⁶ Giner played an important role in the colony of Spanish painters in Rome and was largely responsible for the drafting of a text to King Charles II advocating the creation of a painting academy there. He stands out in the context of the Spanish painting of his time, not so much because he was a priest, lived in Italy or lacks all but a few biographical details and surviving known works, but rather because he specialised in architectural compositions. This type of work was not widely represented in Spain, where it was developed primarily by Juan de la Corte and Francisco Gutiérrez, but in Italy it was cultivated by important painters including various specialists, particularly Codazzi. Vicente Giner's presence in Rome may well explain his focus on architectural scenes, as that city was already home to such a tradition, and it was certainly a favourable setting for such works. Curiously, of the 17th-century Spanish collectors known to have had works by him, several were Spanish clergymen settled in Rome.

The pair of works at Banco de España are important not only for their intrinsic quality, but also because the

presence of the artist's signature on one of them has made them fundamental for efforts to reconstruct his artistic personality.²⁷ This genre was well rooted in 17th-century Rome, where the passion for archaeology blossomed anew in collections of antiquities and the study of the classical world, as well as intense publishing and artistic activity intended to meet local and external demand. A multitude of engravers, as well as numerous painters, also addressed these interests, recreating classical myths, depicting ancient monuments and, in Giner's case, drawing on a classical formal vocabulary to create "invented" compositions that recall classicist architectural settings.

The central motif of one of Giner's two works at Banco de España is a pair of semicircular arches open to the coast. They are borne on the outside by pilasters, and on the inside by columns.²⁸ Various niches in the walls are occupied by statues. The monumental scale of this architecture is indicated by the size of the figures sitting or standing at the bottom, where they converse, carry bundles, and so on. Even so, the construction has no clear function, and its only *raison d'être* appears to be its own exhibition. It is thus an "invention" to which a location has been assigned: a port in a picturesque setting with the coast in the background and figures in the foreground.

Unlike the more frequent anecdotal and picturesque depictions of ruins, this architecture is severe, monumental and unyielding. There is an overriding sense of order, with a geometrical rigour that speaks of immutable stability. And this quality is also reinforced by Vicente Giner's notable technical pulchritude, with attention paid to every detail.

The accompanying work has had various titles. Sometimes called *Italian Ruins*, it is listed in the bank's painting catalogue as *Prospect with Portico and Garden*.²⁹ Both titles are valid, and both describe the same reality: an architectural ruin that has lost several of its original elements. But these losses are not enough to weaken a clear sense of architectural structure and order—the architecture is still alive although, as in the other painting, its forms have been combined at the painter's whim, and do not correspond to any type of real construction. And while the first work's arches, columns and pilasters led to a port; the columns and entablatures depicted here constitute the entrance to a sort of classicist garden enclosed by walls with niches for statues. A series of foreground figures stroll or converse, dressed in clothing from the artist's time, while the lush background, and what appears to be a palace, suggest archaeological gardens belonging to a palatial estate. Such a combination of architecture, sculpture and gardens would have been highly evocative for the artist's clientele. This work also shares many elements with the previous one. The architecture is neither as rigorous nor as severe—it is structurally lighter and also partially in ruins—but it remains monumental and very classical. Moreover, its layout is strictly symmetrical, with a power that dominates the entire composition. And like its partner,

this composition plays with the contrast between that architectural severity and the lively scene at the bottom, for which it serves as a stage.

These works entered the Banco de España Collection relatively recently, and were previously documented as the property of the Marquis and Marchioness of Villamantilla de Perales.

During the years when Vicente Giner was active in Rome, an important school of painting emerged in Seville. Its leading figures were Murillo and Valdés Leal, whose works are paradigms of stylistic currents that are in some ways opposites. Banco de España has Juan Valdés Leal's *Angel with the Instruments of the Flagellation of Christ* (189 x 112 cm), which belonged in 1844 to the Sevillian Dean López Cepero, one of that period's leading collectors. It then became a part of the Solís and Romero de Solís collections before entering Banco de España in 1975.³⁰ This work is usually dated between 1665 and 1669, during the mature period of this artist (b. 1622, d. 1690). It is very likely to have belonged to a series of angels with attributes of Christ's Passion, quite a popular subject during the Baroque era, with several other examples related to artists from Seville, including Murillo. Specifically, this painting is directly linked to another in private hands that shows an angel with Christ's shroud. Both have the same measurements and belonged to the same earliest known owner.³¹

The bank's painting has some conservation problems due to a fire that partially affected it in 1943, but it is a fine work and its qualities are easily identifiable with its maker's important role on the local scene and with his presence in the history of Spanish painting. In it, Juan Valdés Leal resolves his loose, fiery style with wide, rapid brushstrokes, creating an image that successfully combines very diverse sentiments. The scene is dramatic and thought-provoking: a saddened angel gazes at the ground, holding a scourge in his right hand and resting his left on the freshly bloodstained column where Christ was flogged. That event is depicted in the background, with Christ bound to the column in the Praetorian Chamber. In its composition, Valdés Leal draws on figurative tradition, which frequently depicts a very high column. In fact, anyone from Seville knew that the true dimensions of the place where Christ was whipped would have been closer to those presented in the foreground, since they had the evidence of the palace known as the Casa de Pilatos, or 'House of Pilate'.

The painting's meditative tone contrasts powerfully with some of its formal characteristics, including the angel's considerable elegance. Valdés resorts to a fairly elongated canon for his anatomy, probably drawing on prototypes originally derived from classical statuary. Moreover, this angel is not only refined and well proportioned, he is also richly dressed, as was customary in this painter's depictions. For Valdés, fabrics constituted an opportunity to display his decorative mastery and his highly refined sense of colour.

²⁷ Felipe M. Garín Ortiz de Taranco, "Al margen de dos 'perspectivas' de Vicente Giner, pintor valenciano", *Arte Español* (Madrid), 1950-1951, pp. 135-143.

²⁸ Mar Borobia, *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII* (exh. cat.). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza and Fundación Caja Madrid, 2011, no. 62.

²⁹ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 74

³⁰ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 85

³¹ These paintings have been present in the literature on Valdés Leal for some time. Following Pérez's essay, see, for example, Enrique Valdivieso, *Valdés Leal*. Seville: Guadalquivir, 1988, p. 253; or *Juan de Valdés Leal (1622-1690)* (exh. cat.). Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, p. 28.

³² Odile Delenda, *Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*, vol. I. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009, no. 434; and *Donación de Plácido Arango Arias al Museo del Prado* (exh. cat.). Madrid: Museo Nacional de Prado, 2016, no. 14.

³³ The attribution appears in Pérez Sánchez, *op. cit.*, no. 17.

³⁴ Regarding the work in Seville Cathedral, see Matías Díaz Padrón, "Frans Francken II en la Catedral de Sevilla", *Goya. Revista de Arte* (Madrid), no. 129, 1975.

In order to grasp the social effectiveness of such works from a devotional standpoint, we must understand the play of contrasts between, on the one hand, the narrative drama embodied by the angel's posture, the instruments he carries and the fresh blood, and on the other his elegant, striking figure, which actually emphasises the dramatic effect rather than weakening it. In fact, this relation between emotion and beauty was one of the paths most effectively explored by Baroque religious art.

The 17th-century Spanish art in Banco de España's collection is completed by an *Immaculate Conception* (92 x 67 cm) that follows models established by Zurbarán. Its octagonal shape is protected by an ebony and silver frame that appears to be from the same period as the painting. The Virgin is depicted as a girl borne up on a cluster of cherubs' heads, some clouds and the moon. Arranged in the landscape below are Zurbarán's customary symbols of the litany. This painting is directly related to an original by that artist, which very recently entered the Museo del Prado and probably drew its inspiration from a print by Scipione Pulzone.³²

Banco de España also has various interesting Baroque paintings by non-Spanish artists. The earliest is probably *The Wedding at Cana*, which has been attributed for stylistic reasons to Frans Francken II (1581-1642). While this artist from a renowned family of painters active in Antwerp³³ is known mostly for small-format works on canvas, the bank's work is quite the opposite (202 x 285 cm). It closely resembles other versions of the same scene also attributed to him, including those at the Musée des Augustins in Toulouse, the church of Saint-Sauveur in Dijon, Yale University Museum and Seville Cathedral. Comparison with the Seville painting is especially interesting, as it reveals numerous relations.³⁴ Christ's physique and clothing are similar in both, and the respective brides and grooms also have much in common, as do the food on the table and the pitchers in the foreground, which will hold the water turned by Christ into wine. Both scenes also depict exactly the same moment of the narrative (Christ ordering the pitchers to be filled with water), and as has been pointed out, many of the characters are also similar. There are, however, notable differences in the composition's organisation and in the presentation of the space where the events take place. The Seville painting has an absolutely central viewpoint and a setting with few architectural references, while the Banco de España work presents the large table obliquely in a spacious room with details drawn from classical architecture that suggest it is a palace hall. These include the pilasters along the walls and those that frame the door, which are topped by Corinthian capitals bearing a round pediment. There are also various elements that accentuate the sumptuousness of the setting, such as the gilt embossed leather decorations that cover the wall to the left, or the sideboard bearing a fine metal dinner service.

This work is typical of Mannerist-era Flemish painting in its iconography and its resolution of the setting's details. With

its mixture of miraculous and everyday details, the story of *The Wedding at Cana* proved a highly versatile subject suitable for decorating both private and public interiors. This explains why it was depicted in both small-format works (appropriate for domestic spaces) and large ones for religious settings. Here, the painter intelligently combines narrative clarity with lingering attention to settings, figures and objects. Rather than escaping the viewer's notice, the miracle becomes the central element, with Christ in the foreground issuing precise instructions for its occurrence. Once this narrative obligation is met, however, the artist dedicates all his skills to the construction of a scene that will fully engage the viewer with its abundant details, all varied and lively, and many truly succulent. Banquets were a favourite subject for Flemish painters, who produced many mythological or biblical scenes calling for their depiction. Thus, Frans Francken was able to draw on a long-standing and fecund tradition when he planned this work, which he conceived as an opportunity to demonstrate his skill at depicting still lifes and figures in various postures.

Along with the previously mentioned Spanish still lifes and the mythological-allegorical painting by Juan van der Hamen, this work is representative of a strongly non-religious component in the bank's collection of Baroque works. In fact, it recalls *Vertumnus and Pomona* in its use of narrative as an excuse to present a detailed study of still life. With these works, the bank's collection resembles private collections of that period, which had an abundance of works on allegorical and profane subjects as well as religious paintings with overtly secular contents. This orientation is reinforced by several other paintings, including the previously mentioned architectural caprices and various anonymous paintings on the theme of the seasons.

THE AGE OF ENLIGHTENMENT

As we have seen, the painting of the Early Modern Era in the Banco de España Collection includes several very appreciable pieces from the 16th and 17th centuries, some of them key works in their creators' catalogues. However, this collection's golden age—the period with the finest works of all—is the second half of the 18th century, including the series of portraits by Goya that date from the institution's origin as Banco de San Carlos. That is when we begin to find works whose history is intimately related to that of the bank itself, as they were commissioned by the institution.

Some of the most important Spanish painters working in Madrid in the late 18th and early 19th centuries—Mariano Salvador Maella, Luis Paret, Vicente López and Goya, among others—are represented in the bank's collection, in some cases with significant paintings.

One of the 18th-century works at Banco de España is a canvas of *Joseph and Potiphar's Wife*, a biblical story that appears quite frequently in Baroque paintings as an excuse

for depicting an erotic event. In Spain, for example, both Alonso Cano and Murillo painted such works. While the action was always the same, there was considerable leeway in its representation. Here, Jacob's son appears at the foot of the bed, fleeing the woman tugging at his cloak. She will later use it to substantiate her accusations before her husband. The scene's eroticism is emphasised by the figure of the temptress, who bares one of her breasts. Due to its subject matter, this sort of work was usually for private use, and was sometimes included in larger groups of paintings, such as series on the story of Joseph and his brothers, or those of biblical scenes of gallantry.

This painting's peculiar stylistic elements—especially the anatomical traits of its protagonists—strongly recall the art of Antoni Viladomat (1678-1755), the leading painter active in Catalonia at the beginning of the 18th century. In fact, it was part of a series of seven paintings on Joseph's life said “to include some of that painter's finest creations.” The other six are in a private collection in Barcelona. This group has been documented since the earliest decades of the 19th century, although the location of the painting at Banco de España has gone unremarked by specialists in recent years. For its composition, Viladomat drew on the work of previous artists circulated mainly through prints, especially a depiction of the same story by Carlo Maratta that he knew through an engraving by Girolamo Ferroni.³⁵

The Aragonese painter Francisco Bayeu was a protégé of the all-powerful Anton Raphael Mengs and the head of an important family of artists. Traditionally attributed to him is *The Presentation of the Virgin at the Temple*, a painting whose small format (62 x 64 cm) and monumental figures have led to the belief it may be a sketch for a larger work—possibly a fresco. As Carlos Martín suggests in this catalogue, it is in fact very likely to be a work by his brother Manuel, directly related in this case to one of the scenes of his fresco decorations of about 1768-1770 for the charterhouse of Nuestra Señora de las Fuentes.

This picture draws on the tradition of large Italian decorative painting, especially from Venice, that re-emerged in the 18th century at the hands of artists such as Giovanni Battista Tiepolo and Corrado Giaquinto, whose works were well known to Francisco Bayeu. The scene has a carefully crafted composition, with a spatial construction based on a succession of powerful architectural references. The Titianesque terracing in the foreground leads to a circular structure modulated by pairs of columns with Corinthian capitals. These serve to frame the main scene, which takes place in front of an arcade topped by a balustrade of the sort that often appears in large frescoes with architectural settings. In this carefully arranged scenario, the figures are depicted with a loose and rapid technique that strengthens the impression that this is a preparatory study for a large-scale work.³⁶

Luis Paret was born in 1746—the same year as Goya—and thus belongs to the generation immediately after Francisco

Bayeu. He is one of the most interesting Spanish artists of his time, and his works—often small-format paintings on profane subjects—constitute one of the most outstanding, high-quality responses to the French Rococo. His agreeable, attractive, delicate, confident and often learned works are represented in the Banco de España Collection by an *Allegory of the Sacred Heart of Jesus* (61 x 43 cm). Though not one of his finest works, it does contain many of the characteristics that gained him such a special place in Spanish art.³⁷ In his right hand, the Christ Child holds a flaming heart attached to a gold chain whose other end he grasps with his left. He sits on a throne of clouds above what appears to be a half garland of flowers at the bottom of the composition. At the top, Paret shows his skill at depicting trees and small birds. The Christ Child's appearance is more profane than sacred, and has sometimes been said to recall Boucher's models. In fact, he looks more like a cherub than anything else: the ribbon across his chest resembles the strap of a quiver, and his clothing, billowing behind him, brings to mind a pair of wings. This is a refined, delicate work that reveals its maker's affinities with the international Rococo style, yet it lacks the spontaneity of some of his other compositions, possibly as a result of his efforts to adapt to extraneous iconographic and aesthetic models.

This painting can also be related to certain devotional trends of his time, whose appreciation of the delicacy, warmth and sweetness conveyed by scenes of this type made them especially successful. Devotion to the heart of Jesus (and by extension, to Mary's) had been highly encouraged by the Jesuits since the early 18th century, and was spread through various books of emblems. Over time, it expanded beyond Jesuit circles to become one of the leading devotional icons of the 18th and 19th centuries. Highly versatile, it proved equally suitable for dramatic representations filled with blood and pathos or agreeable images of the sort presented here. Paret's catalogue includes other similar examples that constitute agreeable presentations of a subject often treated dramatically. Such is the case, for example, of a work in a private collection that was studied by Salas. There, the Christ Child appears alongside the column of the flagellation, holding a cross and the rope with which he was tied. Like the Banco de España work, its mood is cordial and almost cheerful despite the underlying pathos. The present work was first published by Xavier de Salas, who received it through family ties and sold it to the bank in 1975.

While it is now possible to speak of Banco de España's “painting collection”, for many years paintings were acquired by that institution without any intention of generating an artistic patrimony. Instead, they served fundamentally utilitarian or documentary functions related to the need for an adequate decoration of its institutional spaces or a graphic memoir of its leading figures. The idea of forming an artistic patrimony emerged at a later date and is responsible for the presence of most of the paintings

³⁵ Francesc Miralpeix, *Antoni Viladomat i Manalt. 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014, p. 303.

³⁶ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 69.

³⁷ Xavier de Salas, “Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón”, *Archivo Español de Arte* (Madrid), 1961, p. 266.

³⁸ Regarding the paintings used to decorate the first headquarters of Banco de San Carlos, see Nigel Glendinning and José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España, 2005, pp. 77 ff.

³⁹ José María Sanz García, *Madrid ¿Capital del capital español?* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 399; Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁰ To situate this work in its specific creative phase in the artist's career, see, for example, José Luis Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella*. Madrid: El Avapiés, 1991, p. 89; and above all, José de la Mano, *Mariano Salvador Maella: Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispano, 2011, pp. 437-439 and 157 ff.

⁴¹ De la Mano, *op. cit.*, p. 457.

⁴² Nigel Glendinning and José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*. Madrid: Banco de España, 2005.

mentioned above, as well as the institution's splendid collection of contemporary art.

To decorate its premises, Banco de San Carlos used a few old works such as *The Virgin of the Lily*, mentioned above. But it also drew on the work of contemporaneous painters—a decision consistent with the enterprising and modernising spirit that characterised this institution from the very start.³⁸ One of the artists favoured by this policy was Mariano Salvador Maella. Born in València in 1739, he painted in a solid style based on the classical tradition, concentrating mainly on religious works and portraits, many of which were related to the royal family. These qualities made him one of the most influential artists in court circles and at the Academy of San Fernando.

His frequent involvement with important institutions is documented by an entry in Banco de San Carlos's *Day Book* from 13 February, 1786, which lists his reception of 7,140 reales as payment for *Saint Charles Borromeo Distributing Communion to Plague Victims in Milan* (217.5 x 149.3 cm).³⁹ This painting was intended to preside over the bank's chapel, as its protagonist was that institution's patron saint. It depicts the moment when, as archbishop of Milan, he took to the city streets to provide spiritual aid to the victims of the plague epidemic of 1575. He appears in the foreground beneath the baldachin that always covered the sacrament when it was taken outside, administering communion to a plague victim. This depiction of the saint's most frequently represented act is very expressive of the religious and artistic context in which it was painted.

Stylistically it is very classical, and the late Baroque elements always present in Maella's paintings are strongly tempered here by a relatively static and balanced composition, with a palette that favours cool tones without sacrificing, in some areas, the artist's taste for sumptuousness. There is an unmistakable desire to define the shapes and volumes of the main figures clearly and to construct a realistic and effective narrative whose wealth of different gestures and postures never detracts from the main event.⁴⁰

The best way to understand this painting's significance in the context of its author's career is to compare it to a work with a similar subject and equally monumental dimensions that he painted in 1795 for the church of San Francisco in San Fernando, Cadiz.⁴¹ There, Maella's language is fully Baroque, not only in the work's technique but also in its composition and the way in which the narrative elements are related to one another. In the bank's painting, everything is modulated by a serene and unhurried rhythm, in no way bereft of emotion, which invites intellectual meditation. In the Cadiz work, everything becomes more tense and dramatic: the plague victim about to receive communion is weak and in pain, completely lacking the vigour of his counterpart in the bank's work. The victim in the foreground creates a dense climax of pathos, and all of the saint's attendants mill around him, awaiting the administration of the sacrament. On the other hand,

Maella's work for the bank is closer, in many ways, to Italian Neoclassicism than to the Baroque, and this is clearly visible in the classical profile of the mother in the foreground.

These differences have less to do with Maella's stylistic evolution than with the destination of his works and the circumstances behind their commissioning. For an institution that represented the enlightened and renewing spirit of the Spanish court, he chose a classical, academic approach, probably with the idea that it would be pleasing to the bank's directors. But for a religious foundation in Cadiz he opted for a traditional style intended to exploit more vividly the dramatic ingredients of this religious narrative. The difference between the two images exemplifies the gap in Spain between an "enlightened" religiosity that was increasingly rational and determined to banish certain earlier customs, and a traditional and extraordinarily powerful devotion that was extremely fond of emotion and drama. The bank's work clearly alludes to acts of charity, exemplified by the woman on the left who provides support for the mother suckling her child, the man who helps one of the sick figures to sit up in order to take communion, or the figures in the background who appear to be removing a corpse. All of this converts the left half of the painting into a sermon in images about acts of mercy.

During the same years that Maella was working on this painting, his colleague Francisco de Goya was busy with a series of portraits of people closely linked to Banco de San Carlos. Of the eight paintings that make up the Goya collection, six were commissioned directly by the bank or its directors for corporate decoration. The other two were acquired in recent decades. The importance of this group lies not only in the individual value of each work, but also in its status as a homogeneous series created expressly for an institution. As such, its consistency and unity are comparable only to the group of portraits of the royal family painted for the monarchs' residences. Moreover, Goya's presence in the bank is not limited to this series, as the institution also has a considerable number of his engravings.

As Goya's series of institutional portraits of figures linked to Banco de San Carlos has been studied in a magnificent essay by Nigel Glendinning and José Miguel Medrano,⁴² it will be sufficient here to analyse those paintings' main characteristics from the standpoint of their importance for understanding the painter's artistic personality. First, they must be studied in terms of the bank's own dynamic, including its concern during its first years of existence to leave a graphic record of its directors. Of these there were eight, each of whom held the post for two years. Banco de San Carlos was a typical Enlightenment institution, founded at a time when there was already a clear idea of the need to provide society and the state with new financial policy instruments to meet the demands of an increasingly complex society. Born with a spirit of renewal, it was linked to important Spanish Enlightenment figures during its first years of existence, especially those associated with

that movement's political and economic aspects, such as Cabarrús. Another figure closely related to the bank was the historian Juan Agustín Ceán Bermúdez, who was the chief clerk of the bank's secretariat. His close friendship with Goya is well known, and is patent in some of that artist's portraits of him, as well as in some of Ceán Bermúdez's texts. This relationship may explain Goya's commission to paint likenesses of some of the bank's first directors, as well as of King Charles III. These commissions reflect the institution's desire to create a portrait gallery that has experienced numerous vicissitudes in the course of its history, and is studied in another chapter.

These works by Goya can also be studied in the context of his dedication to portraiture. His catalogue is an excellent guide to the physiognomy of a large part of Madrid's officialdom in the late 18th and early 19th centuries, with an abundance of portraits not only of kings and princes, but also of aristocrats, intellectuals and members of the then-emerging bourgeoisie. Thanks to his professional relations with circles of power and his friendship with intellectuals, he cultivated a repertoire of portraits that was extremely varied in terms of the social and cultural standing of its models. Most of all, however, Goya was the portraitist of the Spanish Enlightenment, and the Banco de San Carlos portrait gallery bears clear witness to the far-reaching debate between tradition and renewal that began in Spain towards the end of the 18th century. Moreover, from a strictly professional viewpoint, these works were a significant milestone in his career, as such a challenging commission paved the way for future projects.

The earliest portrait by Goya at the bank dates from 1783 and was not made for that institution. Instead, it entered the collection from another financial institution just a few decades ago. However, this likeness of *The Count of Floridablanca* (260 x 166 cm) is unquestionably one of Goya's most important portraits.⁴³ A perfect example of "official portraiture", it presents the model in a complex context that includes three other figures, two of whom are "alive" while the third is in a portrait. In Goya's entire career, this work's presentation of rhetorical accompaniment can only be compared with official images such as his portrait of Godoy at the Academy of San Fernando, that of Ferdinand VII in Santander, and his family groups headed by Charles IV (Museo del Prado) or the Infante Don Luis (Parma). As we shall see, it actually shares some curious similarities with the last two works in terms of the artist's self-affirmation.

José Moñino was a paradigm of the enlightened politician and entrepreneur who reached the heights of power after a successful administrative career. As prime minister on several occasions under Charles III and his successor, he showed clear concerns for the development of industry, commerce and the arts. He played a fundamental role in one of the most significant episodes of Charles III's reign, the expulsion of the Jesuits. In Goya's portrait he occupies

the main position, dominating the entire composition at the centre of a dense web of references whose symbolic elements are many and varied. The artist's clear reference to hierarchies is conveyed not only by the position of the figures, but also by their size. The prime minister is noticeably taller than his companions and is located on the composition's axis. King Charles III is also present as the source of all his power, and is in fact referred to twice, first in the cross of his order worn by the politician, and secondly in the oval portrait hanging at the right, which significantly depicts the monarch in armour and wearing the Order of the Golden Fleece. The inclusion of one portrait within another was a figurative convention in Spanish state portraits from the late 16th century onwards, and it conveys a clear message of submission and dependence. Another object that became customary in this type of portrait with the arrival of the Baroque was the clock. Here, it occupies a significant place on the table as a universal allusion to the prudence that all good governors must exercise at all times.

This painting's interpretation is completed by two other figures and by some papers and a book scattered over the table and floor. The figure behind the prime minister stares unwaveringly at the viewer. The compass in his right hand suggests he is working with maps, while two other maps, partially unrolled, lean against the table. One reads: "Plan of the Aragon Canal – To His Excellency, Señor Florida Blanca – Year 1783". The Aragon Canal, which sought to ensure navigability from beyond Navarre all the way to the Mediterranean Sea, began construction in the 16th century. Following a long interruption, work was renewed in the second half of the 18th century with major clearing and engineering projects that were promoted primarily by the protagonist of this portrait. A typical Enlightenment scheme, it was born of an awareness of the need to radically improve infrastructures and promote major public works if the nation was to make important strides in economic development. Therefore, hypotheses as to the identity of the figure behind Moñino oscillate between Julián Sanchez Bort, who directed work on the Canal in 1776, and the architect Francisco Sabatini, who was then Director of Hydraulic Works and Civil Architecture.⁴⁴

An unidentifiable print lies on the ground alongside the plans, as does a book whose spine identifies it as the treatise on painting published by Palomino in 1715-1724. That book had a double value: first, it was a meticulous and detailed compendium of the theory and practice of painting; and secondly, the volume dedicated to the lives of Spanish artists constituted the first history of Spanish painting, and a basic referent for identifying the leading members of a national school.

This painting's artistic references are completed by the figure on the left, who is showing a painting to Florida Blanca. It is in fact one of Goya's numerous self-portraits,⁴⁵ and this invasion of a powerful figure's space is very peculiar, though not entirely unique. Goya

⁴³ In keeping with its importance, this work has generated abundant literature. For recent information, see Cristóbal Belda, "Floridablanca por Goya. retrato de un hombre de estado", in *Goya y su contexto*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 113-136.

⁴⁴ Glendinning and Medrano, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁵ Julián Gállego, *Autorretratos de Goya*. Zaragoza: Ibercaja, 1990, pp. 34-36.

⁴⁶ Sobre Múzquiz, See Glendinning and Medrano, *op. cit.*, pp. 27 ff.

⁴⁷ José Manuel Matilla, *No solo Goya. Adquisiciones para el gabinete de dibujos y estampas del Museo del Prado 1997-2010* (exh. cat.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 106-111.

⁴⁸ Regarding this portrait, see the entry on this painting in Nigel Glendinning, *Realidad e imagen. Goya 1746-1828* (exh. cat.). Zaragoza: Electa, 1996, p. 90.

⁴⁹ This information was published by Fernando Belda in the March 1914 issue of *Vida Económica*, dedicated to Banco de España. It was later reviewed by Luis G. de Valdeavellano, "Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVI (1928), pp. 56-65. For more recent information, see Glendinning and Medrano 2005, *op.cit.*, pp. 148-149.

⁵⁰ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 78.

also included himself in his group portraits of the families of the Infante Don Luis and King Charles IV, following the groundbreaking precedent set close at hand by *Las Meninas*. This inclusion, which, of course, called for the minister's approval, constitutes an act of self-affirmation, but it is also part of a rhetorical portrayal of power and its instruments, which are presented in terms of location and size. The scene is presided over from above by the portrait of King Charles III, the source of the power administered by his man of trust, who occupies a key position surrounded by a context that describes his activity and his efficiency. In order to carry out his plans, however, he needed not only personal qualities such as prudence, but also the capacity to stimulate industry, commerce and the arts. And the fact that such stimulation had become a reality is conveyed by the two smaller figures in subordinate positions who accompany him. Moreover, Goya's explicit presence in the painting recurs. Besides his self-portrait, he is also present on a paper that appears to have been carelessly left on the floor, which bears the inscription "Señor – Franco. Goya" as if it were a letter or memorandum from the artist to the prime minister. This was quite a traditional formula for including the artist's signature, and in Spain it appears in some of Velázquez's paintings as well.

With its direct message of activity, determination and confidence, the portrait of Floridablanca is quite consistent with the philosophy that marks the founding of Banco de San Carlos, as well as with Goya's series of portraits of its earliest directors, many of whom shared political views similar to the minister's. This, too, is a work that entered the Banco de España Collection just a few decades ago, which makes it one of the most eloquent examples of that institution's desire to convert its legacy into a "collection" by acquiring paintings like this one, representations of fundamental figures in the bank's history that are simultaneously the work of artists whose name is also intimately linked to it. A similar case is that of the portrait of Miguel de Múzquiz, Count of Gausa, who was a Finance Minister, a Banco de San Carlos stockholder, and one of the persons most responsible for ensuring, from his position among the highest institutions of the state, that this financial project came into being.⁴⁶ Painted by Goya around 1783-1785 (the year Múzquiz died), it was recently acquired by Banco de España and is probably based on a drawing that entered the Museo del Prado a few years ago.⁴⁷ This is an "official" portrait, and it emphasises the dignity attained by its model, whose standing pose is comparable, in some respects, to Goya's depiction of *Charles III*, which we will discuss below. Both have a sword on their belt, hold a hat between their left arm and body, and wear crosses or decorations—in this case, the Orders of Santiago and Charles III. However, while the king holds a command baton in his right hand, the politician bears its equivalent for his position: a folded sheet of paper. The table at his side is a long-standing traditional reference to bureaucratic or administrative work.⁴⁸

A series of accounting entries documents payments to Goya between 1785 and 1788 for his portraits of Charles III and the earliest directors of Banco de San Carlos. He was probably commissioned directly to paint them, possibly through Ceán Bermúdez.⁴⁹ We should add that this was not an isolated series limited to these works, but rather part of a larger group that included portraits of the rest of the bank's directors by other artists, all of which share close formal and compositional relations. All were painted in a short period of time, as the bank's directorship was not individual. At any given point it was shared by eight people, two of whom were appointed by the king and the other six chosen by the stockholders. The circumstances behind each portrait's execution and the identification and characteristics of the place where they were supposed to be hung have been fully addressed by Glendinning and Medrano, so here we shall limit ourselves to individual descriptions of each painting.

The series is headed by *Charles III* (197 x 112 cm), for which Goya received payment in January 1787. It is an unmistakably "institutional" portrait intended to affirm the symbolic presence at the banking institution of the highest representative of the state. Therefore, its composition and iconography follow pre-established formulas that emphasise the sitter's dignity. It is a full-length, standing portrait of the king close to the end of his life, and it presents him with the insignias and attributes of his dignity. The source from which his facial features are drawn is unclear although, as has frequently been pointed out, the original model would have been by the monarch's official portraitist, Mengs. Without access to the king himself, and bound by the conventions of the courtly genre, Goya painted a work that is somewhat more ungainly and formulaic, as well as less convincing, than his other portraits for Banco de San Carlos. Indeed, he seems more interested in the details of the monarch's clothing than in studying his features or personality.⁵⁰

Francisco de Cabarrús is also presented full-length. He was not a formal director but an honorary one, having been the person most directly involved with Banco de San Carlos's creation. Indeed, the origin of this institution lies in Cabarrús's decision to issue public debt in order to finance the war against Great Britain in favour of the United States. His origins, preparation, circle of friends and initiatives mark him as a figure well suited to exemplify that important moment in Spain's history. He was born in Bayonne, France, in 1752, but his father, a merchant who did business with Spain, sent him there to study with the firm's representative in València. After marrying his tutor's daughter, he drew on his considerable intelligence and enterprising nature to gain a solid economic position which led, in time, to considerable social and political influence. This was the period when technicians, lawyers and merchants were beginning to occupy important posts in the state administration, and in Cabarrús's case, his proximity to figures such as Floridablanca, Campomanes

and Jovellanos helped to secure him positions such as the one he held in the Finance Ministry. Banco de San Carlos was founded in June 1782, when Cabarrús was thirty years old, and he was rapidly appointed honorary director. His leadership at the beginning of its existence was both diligent and efficient. Six years later, he was portrayed by Goya in this work, which is surprising in various ways. First, unlike the portraits of the other directors, it is not a half-length portrait. Cabarrús appears full-length, and is shown standing, a position and presentation he shares with only one other figure from the entire series: Charles III. Clearly, this was not a whim on the part of Goya or Cabarrús, but almost certainly has considerable symbolic significance.⁵¹ Moreover, this isolated figure, set in a space with no architectural references and shaped mainly by its colours and by the model's projected shadow, immediately calls to mind an extraordinary painting created one hundred and fifty years earlier: Velázquez's *Pablillo de Valladolid*, which was then at the Palacio Nuevo in Madrid. Goya openly admired the earlier artist's work, and he expressed those sentiments not only verbally but also in much of his artistic production.⁵² In fact, his first series of prints took the celebrated pictures of his predecessor as their subject. However, in no other painting does he make such explicit reference to Velázquez as in the present portrait. His likeness of Cabarrús shares many characteristics with Velázquez's buffoon, who stands firmly on the ground with a similar posture and determination.⁵³ Both are slightly inclined, and both extend their left arms in a grand rhetorical gesture. These similarities are also reinforced by the uniformity of their clothing, which is resolved in both works with a very limited range of colours and thus emphasises the figures' formal power. Goya's quote is very direct, and would hardly have gone unnoticed by either his sitter or the bank administrators, who were undoubtedly familiar with the palace and its paintings. Given that Velázquez's model was recognised as a buffoon (somewhat later, he was catalogued as a mayor), it is inconceivable that Goya sought to convey anything other than a simple artistic debt. In that sense, this work constitutes a link in the marvellous artistic chain that begins with Velázquez's peerless painting and ends (for now) with works by Manet, such as his famous *Fifer*.

Goya's admiration for Velázquez is not only reflected in his compositional citations, but also extends to his painting technique. The earlier artist is one of the key references, if not the most important of all, for understanding Goya's progressive taste for colour and his interest in constructing not so much with drawing as with the brushstrokes themselves, which become increasingly broader, looser and more lively. By the 1780s, when he painted the bank's portraits, Goya had already made his series of Velázquez prints, which had brought him into intimate contact with that painter's works and allowed him to absorb his technical secrets. The Banco de San Carlos series constitutes an important reflection of this knowledge. The earliest canvas

was probably Goya's portrait of José de Toro-Zambrano (112 x 78 cm), as it is the earliest for which payment is documented (in April 1785). It is also one of the most lively and spontaneous, with the clearest sense of proximity. Like three others from this series, it presents him half-length, with a uniform band across the bottom of the canvas that would have been intended to bear an inscription to identify the figure, as was common with paintings in portrait galleries. It is one of the most attractive and successful likenesses, thanks to Goya's skill at concentrating our attention on the model's two main expressive features: his hands, which are framed by delicate lace sleeves, and his face, in which the artist very successfully works with blues, sanguine reds and flesh tones, transmitting an extraordinary sense of immediacy. All of this is further reinforced by the chromatic uniformity of the background and clothing, which is resolved with a very attractive dark crimson and the gradations necessary to create believable volumes. Toro-Zambrano was from Chile and he played an important role in the process of opening the bank. He held one of the directorships reserved for the nobility in 1783 and 1784.

Miguel Fernández y Durán, Marquis of Tolosa, was also of aristocratic descent. As biannual director between 1784 and 1788, he was depicted by Goya in a portrait (113 x 77 cm) for which payment is documented in 1787. The composition follows the same formula as the previous one: half-length and slightly turned in front of a neutral background. But rather than the chromatic and formal economy so noticeable in Goya's likeness of José de Toro, Tolosa is presented with a more varied and scattered palette. This is largely due to his clothing, which abandons the monochromatic presentation of his predecessor in favour of a rich costume with abundant gold embroidery and dangling insignias that immediately draw the eye. These include the cross of the Order of Calatrava, of which he was a member. The following portrait, a likeness of Francisco Javier de Larrumbe (113 x 77 cm) for which the artist received payment in October 1787, is constructed in a very similar manner. The sitter's greatcoat is equally sumptuous, although the gold embroidery of the previous painting here appears to be silver. Both figures hold a gold-handled cane in their right hand, which is clearly an attribute of authority whose precise meaning reflects the bearer's place in the bank's hierarchy. A similar accessory appears in some later portraits of governors, such as those of Santillán and Salaverría. Besides his position at the bank, Larrumbe had held important government posts, including that of General Commissioner of War. Possessed of an enlightened mind, he had contact with Olavide in Seville, and was friendly with Jovellanos.

The bank's collection of portraits by Goya closes with his likeness of Vicente Joaquín Osorio de Moscoso, Count of Altamira (177 x 108 cm), which was paid for in January 1787. Born to one of the nation's most important aristocratic families in 1756, he was a descendant of the Marquis of Leganés,⁵⁴ and therefore possessed a splendid collection of paintings. Leganés had been one of the

⁵¹ Glendinning and Medrano, *op. cit.*, p. 81.

⁵² See Jesusa Vega (dir.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2000.

⁵³ Manuela Mena, *El retrato español: del Greco a Picasso* (exh. cat.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, no. 52.

⁵⁴ Xavier Salomon, *Goya and the Altamira Family*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014.

⁵⁵ Both in Pérez Sánchez, *op. cit.*, nos. 13 and 15. For Ferrari's portrait, see Glendinning and Medrano, *op. cit.*, pp. 98-101; for Folch de Cardona's, *Madrid ¿Capital del capital español?*. Madrid: CSIC, 1975, p. 402; and *La nación recobrada. la España de 1808 y Castilla y León* (exh. cat.). Salamanca: Junta de Castilla y León, 2008.

⁵⁶ Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 16 and nos. 33-35. José de la Mano, *Mariano Salvador Maella: Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2011, pp. 510-515.

⁵⁷ See José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, vol. II, no. P-367.

⁵⁸ Julián Gállego, "Pintura de los siglos XIX y XX en la colección del Banco de España", in *op. cit.*, pp. 98-99.

great art lovers of Philip IV's time, and had decorated his palaces in both Madrid and Morata de Tajuña. This legacy grew considerably richer with Vicente Joaquín thanks precisely to his relation with Goya, beginning with the present portrait, which led, in turn, to at least two others of members of his immediate family. The Count of Altamira, who was also a King's Chamberlain and Lieutenant-Governor of Madrid, was present throughout Banco de San Carlos's early history, first as its biannual director from 1783 to 1788, and then *ex officio* director until 1816. In his portrait (undoubtedly at the institution's request), Goya abandoned the formula used in likenesses of the other directors and painted him full-length, sitting in an armchair at a table. The image is quite curious, not because its compositional formula is unusual in the context of official iconography, but rather because of the sitter's physical characteristics. He was known to be quite short, and rather than hiding this physical reality (which he could easily have done by resorting to a half-length depiction like those of the other directors), he emphasises it by contrasting Altamira's size with that of the chair and table. Differences aside, this operation resembles Velázquez's approach to some of his buffoon portraits, including *Dwarf with Books*, which underlines the figure's small size by comparison with the enormous tome whose pages he is turning. At any rate, it is inconceivable that at a time when Goya was still struggling to establish his professional reputation, he would have composed this work without consulting his sitter. In fact, Altamira must have been content with the image, otherwise he would hardly have called on Goya later to portray his wife and some of his children. The composition is rendered more complex by the contrast of sizes, but it contains splendid details in which the artist demonstrates an outstanding level of technical confidence. That is the case, for example, of the inkstand shaped with touches of light.

These works by Goya are not the end of the portrait gallery of Banco de San Carlos's earliest directors. Some were portrayed by other artists, including the Italian painter Pietro Melchiorre Ferrari, who portrayed the Marquis of Matallana when he was Charles III's acting Minister Plenipotentiary at the court of Parma (112.5 x 76.5 cm). While technically indebted to Mengs, this work's composition recalls other Italian portraits from that period, especially those depicting foreigners who wanted to leave a record of their stay in the "country of art" in images that showed them in cultured settings. Important painters such as Batoni specialised in this type of work. Here, the cultured references consist of a book that the model holds in his left hand, and a sculptural bust of Minerva appearing on a column. Juan de Piña y Ruiz was another of the bank's early directors, and his official portrait was painted by Francisco Folch de Cardona (111.5 x 77 cm).⁵⁵

The group of institutional portraits commissioned by Banco de San Carlos is completed by two paintings that respectively depict Charles III and his son and daughter-in-law, Charles and Maria Luisa of Parma, then the Prince

and Princess of Asturias.⁵⁶ These were some of the earliest works to be acquired by the institution. Maella was commissioned to paint them in 1783, but his professional obligations at that time kept him from attending personally to the task, and he was obliged to resort to his most trustworthy assistants. They are thus workshop pieces that repeat well-known and unquestionably formulaic models, although with sufficient quality to meet the requirement of reflecting the presence of Banco de San Carlos's main protectors at its headquarters. The bank officials must have been satisfied, as they later called on Maella to paint a large canvas for the oratory, as discussed above.

THE 19TH CENTURY

Beginning with this initial portrait gallery, the collection of portraits belonging to Banco de España and its predecessors continued to grow, and there came a time when the custom of generating a historical memory of the institution through the systematic execution of this type of work was formalised. This matter is dealt with in greater depth in another chapter. At this point, while we are discussing the significance of this collection from the perspective of art history, we should point out that portraiture is the predominant genre among the Banco de España Collection's 19th-century works, with paintings by almost all of that century's leading Spanish portraitists. Moreover, some of these pieces are among the most important in their respective oeuvres. Many of them were commissioned by the institution, although others were acquired at a later date to fill gaps. This gallery includes not only directors and governors, but also the entire succession of 19th-century Spanish monarchs, as the presence of images of successive kings has been a constant in the bank's history from the very start.

We can start our roster of 19th-century portrait painters with Vicente López, whose picture of the seated *Ferdinand VII* (187 x 135) was commissioned in 1828 but not completed until four years later.⁵⁷ This work has on occasion been considered "the finest portrait that Vicente López ever painted of his king."⁵⁸ The monarch, who is depicted in the final years of his life, appears chubby and satisfied. He practically slouches in his chair, surrounded by references to his position and responsibilities. Nonetheless, his smiling, self-satisfied expression casts these multiple allusions to work and self-denial as pure rhetoric. This work from the artist's fully mature period reveals his total mastery at reproducing details and textures and his long experience with official portraiture, which allowed him to endow his models with an ever-greater air of familiarity and proximity, sometimes altering what had for centuries been considered the untouchable conventions of the genre. A portrait of Ferdinand VII's daughter as a young woman seated on the throne has also been related to Vicente López, as it is based on a lost original commissioned by the

Seville city authorities. It may have been painted by his son, Bernardo, or by José Gutiérrez de la Vega.⁵⁹ There are no such doubts, however, about the portrait of José María Vigil y Quiñones de León, Marquis of Montevirgen (128 x 95 cm), who was Isabella II's Minister of Finance, but had no known relation at all to the bank. Vicente López's name appears on an inscription, as does the year it was painted, 1841. This work, whose presence in the bank's collection is the result of a fortunate purchase in 1975, clearly reflects the successful mixture of compositional rigour, mimetic exactitude, liveliness and spontaneity that characterise López's finest portraits.⁶⁰

While this painter always maintained an important position close to the Royal Household and the official world of the aristocracy and leading politicians, he was never free of rivals who threatened his privileged status and his considerable share of the market. His leading rivals were the Madrazo, a family of artists whose study is fundamental for an understanding of the development of Spanish art in the 19th century, as well as the direction taken by some of the nation's leading cultural institutions. The Madrazo dominated much of the art market (especially official and aristocratic portraiture), as well as institutions such as the Museo del Prado and the Real Establecimiento Litográfico. Naturally, their works are also part of the Banco de España Collection, and some of these are very important.

Federico de Madrazo was one of the great Spanish portraitists of his century and highly successful in court circles, where he applied his refined and confident technique to representative strategies that were invariably applauded by his sitters. In some cases, besides ease and elegance, his portraits also reveal notable psychological insight. One of his recurrent models was Queen Isabella II, who appears in the bank's three-quarter-length portrait (143 x 100 cm) at a relatively young age, standing with a very flattering pose and dress. This type of composition must have been successful, as there are several known versions.⁶¹

The same painter signed the portrait of Pedro Salaverría, who was governor of Banco de España in 1877 (188 x 114 cm).⁶² Salaverría, who had been a Finance Minister, sits in an armchair at a table, following a very traditional compositional scheme that we already saw in Goya's portrait of the Count of Altamira. However, whereas Altamira's depiction is exact in terms of his physical reality, and so rigorous that it actually conditions the overall composition, Salaverría is painted by Madrazo with an elongated canon that allows him to completely dominate his chair and desk. This is considered one of the painter's finest works, and be that as it may, it undoubtedly left Salaverría feeling both flattered and satisfied.⁶³ The painter received 30,000 *reales* for this work, a high price that undoubtedly reflects the importance of the commission. In fact, no portrait in Madrazo's accounting record is listed as having brought him a greater sum—although he did receive an equal amount for several other paintings.⁶⁴

Despite its high quality, this is not the most attractive painting by Federico de Madrazo in the bank's collection. That would certainly be his portrait of *Pedro Téllez Girón, Ninth Duke of Osuna*, which he signed in 1844. That same year, the duke died at the age of 35.⁶⁵ One of the most important aristocrats in Spain, he was the immediate forebear of the famous spendthrift who squandered the family's immense fortune. It is hardly coincidence that this work dates from the central years of the Spanish Romantic movement, as it is the epitome of that moment's aesthetic ideals. The standing duke adopts one of the most elegant surviving poses depicted by the most elegant Spanish portraitist of his time. His clothing and hair resemble those found in portraits of Romantic intellectuals (Larra, Bécquer, etc.), and the setting is the inner court of the Palacio del Infantado in Guadalajara, which, as fourteenth Duke of El Infantado (among many other titles), was his by inheritance. This architectural reference is more than a simple allusion to his identity. Directly or indirectly, it is related to the interest that Spanish and other European intellectuals of that period took in their mediaeval past, including monuments like this palace that survived as witnesses to that era.

This work entered the Banco de España Collection quite recently, but it has always been highly valued for its evident aesthetic qualities. In the painter's own inventory, which included the prices of his paintings, it is one of the most highly valued, with a comparatively high assessment of 16,000 *reales*. Following the duke's death shortly after the painting was completed, the artist sought permission from his brother—the new Duke of Osuna—to include this work in the Liceo exhibition. The owner had no objections, but he insisted that “the greatest care be taken to ensure it suffers no damage, as you know how much I cherish it.”⁶⁶

At the time, this work was highly praised by the critic Eugenio de Ochoa, partly because of his friendship with the Madrazo family, but also because he sincerely admired it: “Most of all, who can forget that extremely beautiful portrait of the ill-fated Duke of Osuna, so marvellously convincing that, for a moment, we were able to believe that death had released its prey? It was him, with his gentlemanly bearing, his aristocratic gravity, and his dashing, handsome presence. Those who never knew him admired that painting's truth, presence and grace; and those who had known him believed they were seeing him anew, filled with life. And more than once we saw his closest friends stand immobile and saddened before that portrait, unable to turn their tearful eyes away.”⁶⁷

For some time, José de Madrazo—Federico's father and the head of the family of artists—was thought to have painted a portrait of Ferdinand VII (225 x 170 cm) in which the monarch stands amidst insignias of his royalty, which are scattered across his chest, the back of his armchair and the table.⁶⁸ Rather dry, although correct from an academic standpoint, this painting is now attributed to Zacarías González Velázquez.⁶⁹

⁵⁹ Both possibilities are contemplated by Julián Gállego, *op. cit.*, no. 77. Based on its stylistic characteristics and a print from the 1846 *Guía de forasteros*, José Luis Díez defends the possibility that it may be by Bernardo López (J. L. Díez, *Vicente López*, Madrid, 1999, *op. cit.*, vol. II, no. P-409).

⁶⁰ José Luis Díez, *Vicente López...*, *op. cit.*, vol. II, no. P-765.

⁶¹ See the catalogue entry in José Luis Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)* (exh. cat.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994, p. 187.

⁶² Gállego, *op. cit.*, p. 175.

⁶³ Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subriana, 1981, no. 616.

⁶⁴ The accounts appear in J.L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, (exh. cat.), *op. cit.*, p. 456.

⁶⁵ Gállego, *op. cit.*, pp. 101-102 y 175. J.L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, (exh. cat.), *op. cit.*, pp.187-188

⁶⁶ Madrazo's letter to the duke is dated May 24, 1846, and the answer bears the same date. They were published in José Simón Díaz, *El Artista (Madrid, 1835-1836)* (Colección de Índices de Publicaciones Periódicas). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, pp. 46-47.

⁶⁷ J.L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, (exh. cat.), *op. cit.*, p. 188

⁶⁸ Gállego, *op. cit.*, no. 89

⁶⁹ Bertha Núñez Vernis, *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001, no. 197. The author dates it around 1820.

⁷⁰ Ana María Arias de Cossio, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán, 1978, no. 119.

⁷¹ Gállego, *op. cit.*, pp. 168-169.

⁷² These works have appeared quite frequently in literature on Fortuny. See, among others, Carlos González López and Montserrat Martí Ayxelà, *Mariano Fortuny Marsal*. Barcelona: Rafols, 1989, vol. II, pp. 68 and 77.

⁷³ See *Pinturas de paisaje del Romanticismo español* (exh. cat.). Madrid: Fundación Banco Exterior 1985, no. 40-41.

⁷⁴ Gállego, *op. cit.*, p. 169.

The demand for portraits burgeoned in the 19th century, and while certain artists, such as Federico de Madrazo, were in particular demand, the market was so large that the number of portrait painters actually grew. Among other things, this reflects the degree to which an ever-broader spectrum of society began to consume this type of art. In fact, in terms of pictorial production, portraiture can be considered the 19th-century genre *par excellence*.

The Banco de España Collection includes works by other outstanding Spanish portraitists from that period, including José Gutiérrez de la Vega, who carried the tradition established by Murillo into the mid-19th century. Besides his religious works, this artist from Seville painted numerous members of his era's official circles, beginning with Queen Isabella II. One of them was Ramón de Santillán, Finance Minister and governor of the new Banco Español de San Fernando, which he himself was instrumental in founding. This work dated 1852 is one of his finest portraits and, while it retains certain touches of Murillo, it also clearly reflects Gutiérrez de la Vega's knowledge of the tradition initiated by Vicente López.⁷⁰ Another of the most important painters of the Spanish Romantic generation was Antonio María Esquivel, whose two works at the bank—one of Isabella II as a girl, and the other of Pedro Sainz de Andino (115 x 90 cm)—reveal both his skills and his limitations. The latter, signed in 1831, depicts an extremely important economist who wrote not only the statutes of Banco de San Fernando but also the Code of Commerce of 1831. In his portrait by Esquivel he appears in the role of a legislator of economic matters, with a composition that draws the viewer's eye to an open book whose cover reads "Project for Code of Commerce and Criminal Code".⁷¹

The 19th-century section of the bank's portrait gallery also contains works by Vicente Palmaroli, Maximino Peña, Dióscoro Puebla, Carlos Luis de Ribera, Benito Soriano, José María Romero, Manuel Ojeda, José Moreno Carbonero and Rafael Benjumea. Together, they offer quite a complete panorama of the stylistic tendencies, compositional resources, iconographic conventions, figurative strategies, and other aspects that define the history of official portraiture in 19th-century Spain.

Besides these portraits, the collection of 19th-century Spanish painting includes works from other genres, which have arrived *en masse* to form a rather scattered group in terms of both the geographical origin and stylistic characteristics of the artists, although many of the works are admirable. A financial operation led to the acquisition of two small canvases by Mariano Fortuny, the Spanish painter who achieved the greatest international renown in his short career. One shows a figure in ecclesiastical robes, raising his hands in what appears to be the interior of a religious building. The other has an inscription on the back that identifies the setting as Rocca Priora, Italy.⁷² Both exemplify the confident, fiery and brilliant style that made Fortuny so successful, and both are representative of the sort of subject

matter with which he felt most comfortable: quick sketches of urban or natural settings and studies of people with considerable local colour or historical flavour. These works date from around 1873, in the years just before his death.

Fortuny's interest in exotic scenes in Muslim settings was shared by other contemporary Spanish and foreign artists, including Eugenio Lucas Velázquez, a prolific artist represented in the Banco de España Collection by two small-format gouache paintings. Born in 1827, Lucas boasted the most fiery, vibrant and unfettered style of his entire generation, and those qualities are perfectly visible in these two works. Both are mountain landscapes peopled by an abundance of Muslim figures. In one, they swarm around an encampment, while in the other, they are arranged practically in single file to create a sort of caravan. There is not the slightest hint of detail or description. Instead, things are merely suggested: the sea is a patch of dark blue, the arid countryside is resolved with loose and rapid brushstrokes, and the individuals or crowds are mere patches of colour. But this is not simply a technical exercise; it has an extraordinary capacity to suggest and evoke. It has been suggested⁷³ that both landscapes were made with what is known as the "Cozens method", which became popular among certain European painters during the Romantic era. This approach consists of daubing at the paper in an almost arbitrary manner and then constructing a capricious landscape on the basis of the resulting forms.

While landscape was beginning to come to the fore, Spain was also witnessing the triumph of one of the most narrative genres of painting ever to appear in Western art: history painting. However, this genre was no longer understood in the Renaissance fashion, with scenes from the Bible, mythological fables and so on. Instead, it was conceived in the most literal way, as painting that depicted historical events. This genre included many works of monumental size for use in official buildings, with subjects intended to reflect the most outstanding episodes of the country's collective past. Besides those large canvases, there were also small-format historical works intended for household use. The mood of such works varied considerably between the solemn and serious and the light-hearted, sometimes slipping into what was little more than shabby *costumbrismo*.

Banco de España has several of these small-format history paintings, including *The Miseries of War in a Snowy Landscape* (23 x 34 cm), a panel signed by Alejandro Ferrant in 1891 that strikingly presents the tragic image of a dead soldier being stripped of his belongings in a desolate landscape that effectively accentuates the composition's dramatic mood.⁷⁴

The border area between history painting and *costumbrismo* was home to what came to be known as *pintura de casacones*, or "greatcoat painting". These works are historical in the sense that their figures dress in the

18th-century fashion (hence their name) and appear in settings from the same period. But they are *costumbrista* because their figures cannot be identified as real people, and are engaged in everyday activities. One of the plethora of Spanish artists from the second half of the 19th century who cultivated this genre was José Villegas, who passed from *costumbrismo* to symbolism, and was a highly appreciated and valued painter. His *Seated Man Reading* and *Two Gentlemen Conversing at a Table*, which have recently been dated to around 1871,⁷⁵ are watercolours (34 x 24 cm) with loose, sketchy representations of 18th-century figures engaged in such everyday activities as reading or talking. These works resemble those of a fellow Sevillian, José García y Ramos, which were then enjoying considerable local success. A later, openly *costumbrista* work by Villegas is *Andalusian Dance with Vine Trellis* (31.5 x 23 cm), which, despite its setting, was signed in Rome in 1890.⁷⁶

Another *costumbrista* painting with a singular subject and composition is *Fleeing from Criticism*, signed by the Catalan artist Pedro Borrell (1835-1910), which has become one of the most reproduced and popular of the 19th-century Spanish paintings. What we see is *trompe l'oeil*, an image that plays with the painter's capacity to create an illusion and surprise the viewer. Here, a previously "painted" boy attempts to exit the surface of the canvas in order to escape the critics. To do so, he rests his hands on the mock picture frame. This was an important work in the career of one of the most outstanding Catalan artists of his generation, both for his intrinsic qualities and for his teaching activities. When it was presented at the Fine Arts Exhibition Building in Barcelona in 1874, it was harshly criticised in *La Renaixença* by Apel·les Mestres, who was to become an outstanding writer and draughtsman. Mestres called it a painting that astonishes the public "because it is trivial and puerile. We are speaking of Señor Borrell's joke entitled 'Something that Cannot Be.'" Nonetheless, the painting not only sold (for 375 pesetas, by no means a negligible sum), but it became the first of a series comprising three other versions, each with slight variants, dating from after 1875. This work also stands out in the artist's catalogue because from then on he assiduously cultivated the *trompe l'oeil* genre with figures emerging from a mock picture frame or window.⁷⁷

⁷⁵ José Villegas (1844-1921) (exh. cat.). Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, pp. 320 and 321. This date has been proposed because of the work's thematic and stylistic relation to other works from that period.

⁷⁶ *Ibid.*, no. 28. A print ("Después de la corrida") from *La Ilustración Española y Americana* (8-IV-1880) is directly related to this painting.

⁷⁷ See Andrea Pascual, *Pere Borrell. Puigcerdà 1835 - Barcelona 1910*. Puigcerdà: Editorial Mediterrània, 1999, p. 99. For the other three works, see p. 228.

ARTISTS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Isabel Tejada

The works in the Banco de España Collection dating from the first half of the 20th century have entered it gradually through two channels. Some are commissions, like the sculptures and monuments made by Lorenzo Coullaut between 1912 and 1931 as a tribute to personalities linked to the bank or to its employees, the *Guardian Angel* (1954) designed by Ángel Ferrant in the post-war years for the lateral façade of the bank's branch in Barcelona, or, also in the 1950s, the paintings of *The Earth* (1952) by Joaquim Sunyer and *The Sea* (1955) by Daniel Vázquez Díaz, both intended for the vestibule of the Barcelona branch. Save for the odd exception like Gabriel Morcillo's *God of the Fruit* (1936), a peculiar portrait ahead of its time, or the mural paintings of Josep Maria Sert, the rest of the works were all purchased, mainly from the 1970s down to the present day.¹ Perhaps because these purchases were made with the perspective granted by history, the resulting collection is of great qualitative importance, since the works are by artists central to the history of Spanish art in the first half of the 20th century.

The linguistic renewal experienced by the plastic and visual arts during this period occurred at varying speeds depending on geographical context, and Spain did not stand out as one of the countries at the forefront of this artistic rebellion. Spanish artists were hampered by a stagnant academic milieu that was averse to change, so those who generated discourses in line with developments in major European cities like Paris, Zurich, Moscow, Weimar, Berlin, Munich and Amsterdam were forced to leave the country to pursue their training (or rather, retraining). There are well-known cases of Spanish artists who are essential to the history of the avant-garde movements, such as Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró and Julio González, whose professional careers were largely pursued in France. Others, however, returned to Spain to create small tremors on the national art scene. Timid transitions to modernism had their focal points in Barcelona, Madrid and the Basque Country.

Among those who spearheaded the linguistic renovation in Spain were a number of Catalan artists who went to live temporarily in Paris at the end of the 19th century before settling definitively in Barcelona. The collection preserves an interesting selection of this painting dating precisely from the years when it marked a formalist turn in Catalonia, with landscape as its fundamental iconography.² In this connection, one work that must be mentioned is Ramón Casas's splendid *Camí antic de Vilanova (Old Road to Vilanova, 1890)*, as well as those of his colleague Santiago Rusiñol. Together with Enric Clarasó, these artists revolutionised the Catalan bourgeoisie with an exhibition at the Sala Parés where form took primacy over subject, as postulated by the Impressionists.³ Other names that must be added to this list are those of Eliseu Meifrén and Jaume Mercadé, both represented in the collection.

Another renovator of landscape was Aureliano de Beruete, a painter from Madrid who, together with Joaquín Sorolla,

¹ The picture by Morcillo entered the collection in 1936. The murals by Josep Maria Sert, originally designed for a Venetian palace, were acquired in 1954 and adapted to various different spaces in the Barcelona branch.

² The previous catalogue of the collection, compiled in 1988, contains an essay by Julián Gállego that analyses the works of the first half of the 20th century by following a fundamentally iconographic order. Professor Gállego's essay thus shows that a great many of the pieces from that period then held in the collection were landscapes.

³ It has been decided to include Casas's work in this period, although it in fact dates from the end of the previous century, because it is a clear example of the linguistic and iconographic modernisation which the Catalan painter helped to bring about in Spanish art.

brings the narrative of 19th-century art to a close at Spain's most important collection, that of the Museo del Prado. Beruete, who espoused a regenerationist discourse, painted *Cuenca* (1910), a work with Impressionist influences, *au plein air*, the landscape here being the sole protagonist. The artist displayed it in the show he held at the studio of his intimate friend Sorolla in the year of his death.

By Sorolla, an artist whose life was divided between València and Madrid, the collection holds three pieces that illustrate the variety of genres he worked in: an urban view, a decorative painting and a portrait. In contributing his own linguistic renovation, the Valencian painter started from the tradition of the so-called Spanish School, especially Velázquez, and from the influence of the Impressionists, so developing a style, the so-called "illuminism", that has had a long list of followers and imitators. One interesting example of his production is *Old Portal of Seville Cathedral* (1910), a title which is corrected in this *catalogue raisonné* from its previous erroneous identification as the *Portal of Burgos Cathedral*. By another Valencian follower of Sorolla, Manuel Benedito, the collection includes a landscape entitled *Paisaje de Galapagar* (1934).

While the light of the Mediterranean reigned triumphant over the notion of a luminous Spain, another group of artists postulated a 'black Spain', using a dark palette and a certain Expressionist malaise to represent popular types and reflect the decadence and sense of tragedy that were considered inherent to the Spanish soul, an assumption that came from romantic myths constructed beyond Spain's borders. There are works in the collection by two of the most important representatives of this tendency, José Gutiérrez Solana and Ignacio Zuloaga. The dark painting of the first, austere in its use of colour and forceful in its composition, is exemplified by *The Asphalt Pavers of the Puerta del Sol* (1930), a work seen as the finishing touch to his most fertile decade, the 1920s. While Solana shows the raw face of the metropolis with this group of workers, Zuloaga presents a portrait of his cousin, *The Cellist Juan de Azurmendi* (1909), replete with cosmopolitanism and bourgeois refinement. One of the most interesting pieces in the Banco de España Collection, it can be seen as an illustration of a profound re-reading of the Basque painter, who has an elegant social side to him beyond his famous pictures of the 'black Spain'.

In Paris, two artists led part of the avant-garde. While Picasso rebelled against the spatial representation of painting that had held sway since the Renaissance, Julio González overturned everything that until then had been thought of as sculpture. The work by Picasso in the Banco de España Collection, an India ink drawing of 1942 entitled *Homme couché et femme assise* (*Reclining Man and Seated Woman*), is a good example of his drawings of this period, whose salient feature is the classicist monumentality of their figures. The collection meanwhile contains some drawings by Julio González as well as a sculpture from the 1930s, *Tête longue tige* (*Long-stemmed Head*, 1932),

a bronze produced in a very limited edition of which an iron version also exists. It illustrates the Catalan artist's great contribution to modern art, the idea of sculpture as a drawing in space, and is regarded as a precedent of one of the artist's key works, *Femme au miroir* (*Woman with Mirror*, 1934, Museo Reina Sofía, Madrid).

After Picasso and Julio González, the two artists in the Banco de España Collection who best reflect what was then occurring in the international avant-garde are a painter and a photographer, Alfonso de Olivares and Pierre Boucher. Curiously, their works in the collection both take the city of Paris as a referent through one of its most conventional metonyms, the Eiffel Tower. Whereas Olivares shows the echoes of synthetic Cubism in his *Paris* (1927), Boucher plays a decade later with the possibilities of the New Vision by altering conventions of scale and contrast, or by using forced perspectives and superimpressions, as seen in *Untitled (Eiffel Tower)* (1936).

In 1925, a display entitled "Exhibition of the Society of Iberian Artists" opened at the Palacio de Exposiciones in Madrid with the aim of "incorporating Spanish art in the avant-gardes". Among the artists taking part were a considerable number with works in this collection: Francisco Bores (*Still Life*, 1960, and *Nature morte au pichet* [*Still Life with Pitcher*], 1961), Benjamín Palencia, Pancho Cossío (two still lifes from the 1950s and 1960s), the aforementioned Alfonso de Olivares, Ángel Serrano and José Gutiérrez Solana, and the sculptors José Planes and Quintín Torre.

This call for the renewal of the linguistic discourses of the art produced in Spain was continued by the so-called School of Vallecas, founded in 1927 by Benjamín Palencia and others. Palencia's period in Paris played a fundamental role in his work, as did his knowledge of the most recent production of the modernist artists, including Picasso, Gargallo, and above all Surrealists like Miró and Cocteau. *Nocturne*, precisely from 1927, is a clear example of the renovatory intentions of the School of Vallecas. The collection also includes an outstanding watercolour by this painter from La Mancha, *Untitled* (1930), as well as several Castilian landscapes from his late period.

Pancho Cossío was also in Paris in the mid-1920s together with Hernando Viñes, Ismael de la Serna and Francisco Bores, although it was not until the 1940s that his reputation was established in Spain by his solo exhibition at the Museo de Arte Moderno in Madrid. From that period, the collection owns a splendid still life in ochre tones, with a complex composition that retains echoes of synthetic Cubism. Two other pieces, a still life and a landscape from the 1960s, also in earth tones, complete the illustrative examples of this artist's work in the Banco de España Collection.

In a parallel development after the Civil War, Benjamín Palencia gathered a group of young artists who had studied under Daniel Vázquez Díaz, whose splendid *Landscape*

of *Fuenterrabía* (1927), with its schematicism rooted in Cubism, is also in the collection. This gave rise to the Second School of Vallecas, one of whose painters, Luis García-Ochoa, is represented at the bank by a much later work from 1968 whose light-drenched colours brilliantly convey the Basque landscape. Indeed, landscape was a genre cultivated by many artists of this generation.

Although in lesser numbers, the Spanish sculpture of the period is also well represented in the collection. Besides the works by Ferrant and Julio González mentioned above, Banco de España holds pieces by artists like Baltasar Lobo, Mateo Inurria, José Planes and Quintín Torre. Inurria's works—*Fisherman* (1903) and *Reverie* (1922)—are academicist with contemporary touches, like Quintín Torre's *Allegory of Vizcaya* (c. 1914), while the sculptures by Planes—*Seated Figure* (1957-1958), *Two Figures* (1957-1958)—and Lobo—*Maternity* (1947)—display marked formal simplification with an almost complete loss of detail, although they can still be classed as figurative.

LISTA DE OBRAS

CRISTOFANO ALLORI (Copia)

Judith con la cabeza de Holofernes
Cat. P_165
(pág. 313)

LUIS ÁLVAREZ CATALÁ

Manuel de Equillor Llaguno
Cat. P_222
(pág. 137)

FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

Juan Antonio Gamazo Abarca, conde de Gamazo
Cat. P_175
(pág. 189)

José Calvo Sotelo
Cat. P_242
(pág. 193)

JOSÉ AMAT

Puerto de mar
Cat. P_83
(pág. 437)

JUAN DE ARELLANO

Florero
Cat. P_200
(pág. 314)

Florero
Cat. P_201
(pág. 315)

MANUEL BAYEU Y SUBÍAS

(Atribuido)

Presentación de la Virgen en el templo
Cat. P_79
(pág. 317)

FRANCISCO BELDA Y PÉREZ DE NUEROS

Benito Fariña Cisneros
Cat. P_115
(pág. 145)

MANUEL BENEDITO I VIVES

Paisaje de Galapagar
Cat. P_150
(pág. 438)

JUAN ANTONIO BENLLIURE GIL

Trinitario Ruiz Capdepón
Cat. P_208
(pág. 163)

Tirso Rodrigáñez y Sagasta
Cat. P_207
(pág. 165)

PEDRO BERRUGUETE (Taller)

Dos figuras femeninas
Cat. P_282
(pág. 319)

AURELIANO DE BERUETE Y MORET

Cuenca
Cat. P_528
(pág. 439)

MIQUEL BLAY I FÀBREGAS

La ola
Cat. E_18
(pág. 389)

FRANCISCO BORES

Bodegón
Cat. D_335
(pág. 440)

Nature morte au pichet
Cat. P_349
(pág. 441)

VICENTE BORRÁS ABELLÁ

Luis Alfonso Sedó i Guichard
Cat. P_194
(pág. 181)

PERE BORRELL DEL CASO

Huyendo de la crítica (Una cosa que no puede ser o Muchacho saliendo del cuadro)
Cat. P_169
(pág. 391)

EMILIO BOSCH I ROGER

Plaza Urquinaona
Cat. P_93
(pág. 442)

PIERRE BOUCHER

Sans titre (Tour Eiffel)
Cat. F_164
(pág. 444)

Le Phare à Saint Tropez
Cat. F_163
(pág. 445)

ALONSO CANO (Taller)

Virgen con Niño
Cat. P_28
(pág. 320)

Virgen con Niño
Cat. P_102
(pág. 321)

RAMÓN CASAS I CARBÓ

Paisaje (Camí antic de Vilanova)
Cat. P_286
(pág. 447)

CORNELIS VAN CLEVE

Virgen del lirio
Cat. P_210
(pág. 325)

JOOS VAN CLEVE

Tríptico de la Adoración de los Reyes Magos
Cat. P_118
(pág. 326)

JOSÉ MARCELO CONTRERAS Y MUÑOZ

Personaje desconocido
Cat. P_216
(pág. 395)

HERNÁN CORTÉS

Jaime Caruana
Cat. P_733
(pág. 229)

ANDRÉS CORTÉS Y AGUILAR

Paisaje fluvial
Cat. P_113
(pág. 396)

(Atribuido)

Paisaje con castillo
Cat. P_112
(pág. 396)

PANCHO COSÍO

Naturaleza muerta con as de trébol
Cat. P_268
(pág. 449)

Bodegón

Cat. P_454
(pág. 450)

Escena con barcos
Cat. P_314
(pág. 451)

LORENZO COULLAUT VALERA

Monumento a Echegaray
Cat. E_27
(pág. 453)

Homenaje al Banco de España por los empleados
Cat. E_26
(pág. 454)

Ricardo León
Cat. E_29
(pág. 454)

Al consejo del Banco de España. El personal agradecido
Cat. E_28
(pág. 455)

Relieve en homenaje a los subgobernadores Francisco Belda y Javier Mateos
Cat. E_23
(pág. 455)

LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS

Fernando VII
Cat. P_63
(pág. 252)

María Cristina de Borbón
Cat. P_64
(pág. 253)

CONSUELO DE LA CUADRA

José Luis Núñez de la Peña
Cat. E_55
(pág. 221)

RAFAEL DÍAZ DE BENJUEMA

Francisco Santa Cruz
Cat. P_238
(pág. 102)

Victorio Fernández Lascoiti
Cat. P_221
(pág. 104)

Juan Bautista Trúpita
Cat. P_206
(pág. 105)

Manuel Cantero de San Vicente
Cat. P_217
(pág. 106)

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL Y SUÁREZ DE URBINA

Pedro Sainz de Andino
Cat. P_164
(pág. 93)

Juan José García-Carrasco Gómez-Benítez, I conde de santa Olalla
Cat. P_271
(pág. 97)

Isabel II, niña
Cat. P_211
(pág. 255)

AGUSTÍN ESTEVE Y MARQUÉS

Retrato de Francisco Cabarrús
Cat. P_809
(pág. 89)

JULIO MOISÉS FERNÁNDEZ DE VILLASANTE

Julio Carabias Salcedo
Cat. P_235
(pág. 197)

ÁNGEL FERRANT

Ángel custodio
Cat. E_146
(pág. 457)

ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMANS

Miserias de la guerra en un paisaje nevado
Cat. P_274
(pág. 397)

PIETRO MELCHIORRE FERRARI

Miguel José de Torres y Morales, marqués de Matallana
Cat. P_162
(pág. 83)

JOAQUÍN FERRER MIÑANA

Conde de Aranda
Cat. E_60
(pág. 329)

FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca
Cat. P_163
(pág. 85)

Juan de Piña y Ruiz
Cat. P_170
(pág. 87)

Francisco Moñino y Redondo
Cat. P_68
(pág. 331)

MARIANO FORTUNY Y MARSAL

Un cardenal diciendo misa
Cat. P_154
(pág. 398)

Apunte de Rocca Priora
Cat. P_153
(pág. 399)

MARIANO FORTUNY Y MADRAZO (Atribuido)

Billete de cien pesetas
Cat. P_62
(pág. 401)

FRANS FRANCKEN II

Las bodas de Caná
Cat. P_59
(pág. 333)

MENCHU GAL

Jarrón con flores
Cat. P_796
(pág. 458)

La plaza del pueblo
Cat. P_26
(pág. 459)

JUAN JOSÉ GÁRATE

Manuel Marraco Ramón
Cat. P_215
(pág. 199)

LUIS GARCÍA-OCHOA

Casas
Cat. P_803
(pág. 460)

Paisaje
Cat. P_67
(pág. 461)

VICENTE GINER

Perspectiva con puerto
Cat. P_297
(pág. 336)

Perspectiva con pórtico y jardín
Cat. P_298
(pág. 337)

LUCA GIORDANO (Taller)

Anunciación
Cat. P_78
(pág. 338)

MANUEL GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ

San José con el Niño entre ángeles
Cat. P_368
(pág. 403)

JULIO GONZÁLEZ

Paisaje con árboles
Cat. D_286
(pág. 463)

Femme au pannier
Cat. D_288
(pág. 464)

Nu assis

Cat. D_287
(pág. 465)

Tête longue tige
Cat. E_47
(pág. 466)

ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

Fernando VII
Cat. P_141
(pág. 245)

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca
Cat. P_324
(pág. 57)

Miguel de Múzquiz y Goyeneche, marqués de Villar de Ladrón y conde de Gausa
Cat. P_542
(pág. 61)

José de Toro-Zambrano y Ureta
Cat. P_134
(pág. 65)

Miguel Fernández Durán y López de Tejada, II marqués de Tolosa
Cat. P_133
(pág. 67)

Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán Fernández de Córdoba y la Cerda, XIII conde de Altamira
Cat. P_132
(pág. 71)

El rey Carlos III
Cat. P_135
(pág. 73)

Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez
Cat. P_137
(pág. 77)

Don Francisco de Cabarrús y Lalanne
Cat. P_136
(pág. 81)

EMILIO GRAU SALA

Figuras a la mesa
Cat. P_92
(pág. 467)

GIAN FRANCESCO BARBIERI, IL GUERCINO (Copia)

San Mateo y el ángel
Cat. P_105
(pág. 339)

San Juan Evangelista
Cat. P_106
(pág. 340)

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

Los asfaltadores de la Puerta del Sol
Cat. P_604
(pág. 469)

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA Y BOCANEGRA

Ramón de Santillán
Cat. P_204
(pág. 99)

JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

Ceres o Pomona y Vertumno
Cat. P_119
(pág. 343)

Bodegón de frutas y dulces
Cat. P_69
(pág. 345)

Bodegón de cocina
Cat. P_70
(pág. 346)

Bodegón de frutas y caza
Cat. P_71
(pág. 347)

EUGENIO HERMOSO MARTÍNEZ

Niceto Alcalá-Zamora
Cat. P_243
(pág. 195)

GEORGE ELGAR HICKS

Paisaje montañoso
Cat. P_202
(pág. 404)

Loch Lomond
Cat. P_203
(pág. 405)

RAFAEL HIDALGO DE CAVIEDES

Antonio María Fabié
Cat. P_239
(pág. 140)

MARCOS HIRÁLDEZ DE ACOSTA

José de Elduayen
Cat. P_213
(pág. 113)

MATEO INURRIA

Pescador
Cat. E_25
(pág. 471)

Ensueño
Cat. E_24
(pág. 471)

CARMEN LAFFÓN

Retrato de Mariano Rubio
Cat. P_507
(pág. 225)

Retrato de Luis Ángel Rojo
Cat. P_630
(pág. 227)

Juan Carlos I
Cat. P_359
(pág. 276)

Sofía de Grecia
Cat. P_360
(pág. 277)

GENARO LAHUERTA

Joaquín Benjumea y Burín, conde de Benjumea
Cat. P_176
(pág. 208)

Alegoría de Valencia
Cat. D_31
(pág. 472)

Alegoría
Cat. P_393
(pág. 473)

JOSÉ LLASERA

Carlos Vergara Cailleaux
Cat. P_209
(pág. 185)

BALTASAR LOBO

Maternidad
Cat. E_34
(pág. 474)

BERNARDO LÓPEZ PIQUER

Isabel II (Copia de Vicente López)
Cat. P_369
(pág. 257)

VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

José María Quiñones de León y Vigil, III marqués de Montevirgen y III marqués de san Carlos
Cat. P_32
(pág. 95)

Fernando VII
Cat. P_143
(pág. 247)

EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

Caravana en un paisaje con tormenta
Cat. P_109
(pág. 408)

Moros en un paisaje montañoso
Cat. P_110
(pág. 409)

RICARDO MACARRÓN

Luis Coronel de Palma, marqués de Tejada
Cat. P_247
(pág. 216)

José María López de Letona
Cat. P_263
(pág. 219)

RICARDO DE MADRAZO Y GARRETA

Manuel Allendesalazar
Cat. P_233
(pág. 161)

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

Pedro Salaverría
Cat. P_205
(pág. 109)

(Atribuido)

Isabel II
Cat. P_55
(pág. 259)

Pedro Téllez-Girón, XI duque de Osuna
Cat. P_308
(pág. 411)

MARIANO SALVADOR MAELLA

Carlos III
Cat. P_56
(pág. 235)

Carlos IV
Cat. P_177
(pág. 237)

(Taller)
Carlos III con armadura
Cat. P_131
(pág. 239)

(Taller)

Carlos IV, príncipe de Asturias
Cat. P_144
(pág. 242)

(Taller)

María Luisa de Parma, princesa de Asturias
Cat. P_145
(pág. 243)

San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milán
Cat. P_244
(pág. 349)

ASTERIO MAÑANÓS

Visita al Banco de España de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia el 28 de mayo de 1915
Cat. P_60
(pág. 273)

ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLES

Barca de pescadores en la playa
Cat. P_146
(pág. 475)

Una calle en Rotterdam
Cat. P_195
(pág. 476)

SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

Juan de la Concha Castañeda
Cat. P_152
(pág. 143)

Tomás Castellano y Villarroya
Cat. P_236
(pág. 159)

J. MAS

Salvador Albacete
Cat. P_173
(pág. 122)

FRANCISCO MATEOS GONZÁLEZ

Los duendes
Cat. P_788
(pág. 477)

RICARDO MAURA Y NADAL

El artista y su inspiración
Cat. D_373
(pág. 425)

BARTOLOMÉ MAURA Y MONTANER

Retrato de Francisco Cabarrús
Cat. D_80
(pág. 91)

FRANCISCO MAURA Y MONTANER

José Sánchez-Guerra
Cat. P_229
(pág. 157)

Eduardo Cobián y Roffignac
Cat. P_230
(pág. 167)

ELISEO MEIFRÉN ROIG

Casas en la playa
Cat. P_310
(pág. 478)

Paisaje lacustre
Cat. P_114
(pág. 479)

JUAN PASCUAL DE MENA

Carlos III
Cat. E_6
(pág. 233)

LUIS MENÉNDEZ PIDAL

Juan Manuel de Urquijo y Urrutia, marqués de Urquijo
Cat. P_241
(pág. 169)

Eduardo Sanz Escartín
Cat. P_172
(pág. 176)

Salvador Bermúdez de Castro y O'Lawlor, II marqués de Lema
Cat. P_190
(pág. 183)

JAUME MERCADÉ I QUERALT

Paisaje
Cat. P_7
(pág. 480)

Turons. Camp de Tarragona
Cat. P_94
(pág. 481)

NAZARIO MONTERO MADRAZO

Francisco Soler Pérez
Cat. P_129
(pág. 210)

GABRIEL MORCILLO RAYA

Dios de la fruta
Cat. P_372
(pág. 483)

JUAN MORENO AGUADO

Miguel Ángel Fernández Ordóñez
Cat. P_766
(pág. 231)

JOSÉ MORENO CARBONERO

Cayetano Sánchez Bustillo
Cat. P_174
(pág. 125)

GIOVANNI MARIA MORLAITER

Descanso en la huida a Egipto
Cat. E_61
(pág. 350)

Jesús entre los doctores
Cat. E_62
(pág. 351)

LUIS MOSQUERA GÓMEZ

César de Arruche
Cat. P_130
(pág. 213)

DOMINGO MUÑOZ CUESTA

Ataque en Guadarrama
Cat. P_370
(pág. 414)

Consejo de guerra
Cat. P_371
(pág. 415)

Revista de granaderos
Cat. P_435
(pág. 415)

JESÚS OLASAGASTI

Antonio Goicoechea y Cosculluela
Cat. P_191
(pág. 205)

MANUEL OJEDA Y SILES

Juan Francisco Camacho
Cat. P_151
(pág. 118)

Francisco de Cárdenas
Cat. P_223
(pág. 120)

Manuel Aguirre y Tejada O'Neal y Eulate, conde de Tejada de Valdosera
Cat. P_198
(pág. 132)

José García Barzanallana
Cat. P_232
(pág. 134)

Luis María de la Torre y de la Hoz Quintanilla y Vega, conde de Torreánaz
Cat. P_227
(pág. 139)

ALFONSO DE OLIVARES

París
Cat. P_560
(pág. 485)

MARIANO OLIVER AZNAR

Lorenzo Domínguez Pascual
Cat. P_218
(pág. 173)

José Maestre Pérez
Cat. P_220
(pág. 179)

GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ

Olivos y encinas
Cat. P_323
(pág. 486)

BENJAMÍN PALENCIA

Sin título
Cat. D_294
(pág. 487)

Nocturno
Cat. P_561
(pág. 488)

Paisaje
Cat. P_15
(pág. 489)

Poniente (Paisaje)
Cat. P_14
(pág. 490)

Atardecer en Castilla
Cat. P_47
(pág. 491)

VICENTE PALMAROLI Y GONZÁLEZ

Santos de Isasa y Valseca
Cat. P_234
(pág. 129)

Pío Gullón e Iglesias
Cat. P_228
(pág. 131)

LUIS PARET Y ALCÁZAR

Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús
Cat. P_82
(pág. 353)

PIERRE PATEL, EL VIEJO

Paisaje con Cristo y los fariseos
Cat. P_52
(pág. 354)

La huida a Egipto
Cat. P_53
(pág. 355)

MAXIMINO PEÑA MUÑOZ

Laureano Figuerola y Ballester
Cat. P_246
(pág. 126)

PABLO PICASSO

Homme couché et femme assise
Cat. D_51
(pág. 493)

JOSÉ PINAZO

Amós Salvador y Rodríguez
Cat. P_240
(pág. 175)

JOSÉ PLANES

Figura sedente
Cat. E_45
(pág. 494)

Dos figuras
Cat. E_46
(pág. 495)

JOSEP MARIA PRIM

Figura en un interior
Cat. P_86
(pág. 496)

DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA Y TOLÍN

Martín Belda y Mencía del Barrio, marqués de Cabra
Cat. P_214
(pág. 115)

Antonio Romero Ortiz
Cat. P_212
(pág. 116)

ISABEL QUINTANILLA

José Ramón Álvarez-Rendueles
Cat. P_322
(pág. 223)

JOSÉ RAMILL Y MUÑOZ

Manuel Cantero de San Vicente
Cat. P_225
(pág. 107)

MANUEL RAMOS ARTAL

Paisaje asturiano
Cat. P_196
(pág. 416)

Paisaje con riachuelo
Cat. P_197
(pág. 417)

JOSEP REYNÉS I GURGUÍ

Busto femenino
Cat. E_65
(pág. 418)

CARLOS LUIS DE RIBERA Y FIEVE

Amadeo I de Saboya
Cat. P_139
(pág. 263)

Alfonso XII
Cat. P_142
(pág. 265)

Lucio Rivas

Alfredo de Zavala y Lafora
Cat. P_192
(pág. 201)

JOSÉ MARÍA ROMERO Y LÓPEZ

Alfonso XII
Cat. P_364
(pág. 267)

SANTIAGO RUSIÑOL

La masía
Cat. P_307
(pág. 498)

Paisaje de Gerona
Cat. P_290
(pág. 499)

OLGA SACHAROFF

Retrato de la señora Cañas
Cat. P_95
(pág. 500)

ELÍAS SALAVERRÍA INCHAURRANDIETA

Federico Carlos Bas y Vasallo
Cat. P_237
(pág. 191)

MARCELIANO SANTA MARÍA SEDANO

José Echegaray
Cat. P_120
(pág. 147)

CHRISTOPH DANIEL SCHENCK

Relicario
Cat. E_68
(pág. 357)

JOSEP MARIA SERT I BADÍA

Equilibristas
Cat. P_180
(pág. 501)

Fantasías mediterráneas. Turquía o Estambul
Cat. P_764 y P_375
(págs. 504-505)

El Cáucaso o Tartaria
Cat. P_376
(pág. 506)

América o Cuba
Cat. P_305
(pág. 507)

China u Oriente
Cat. P_373
(págs. 508-509)

Europa o España
Cat. P_765 y P_374
(págs. 510-511)

ENRIQUE SEGURA

Mariano Navarro Rubio
Cat. P_179
(pág. 215)

BERNARDO SIMONET CASTRO

Francisco de Cárdenas y de la Torre
Cat. P_219
(pág. 207)

BENITO SORIANO MURILLO

Isabel II
Cat. P_140
(pág. 260)

JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

Retrato de José Echegaray
Cat. P_107
(pág. 149)

Voltaire contando uno de sus cuentos
Cat. P_73
(pág. 513)

Antigua puerta de la catedral de Sevilla
Cat. P_61
(pág. 515)

En la tasca. Zarauz
Cat. P_328
(pág. 517)

JOAQUIM SUNYER

Familia de campo
Cat. D_32
(pág. 518)

La tierra
Cat. P_317
(pág. 519)

JOSEP DE TOGORES

Figura femenina reclinada
Cat. P_88
(pág. 521)

QUINTÍN TORRE

Alegoría de Vizcaya
Cat. E_59
(pág. 522)

ANTONIO DE LA TORRE Y LÓPEZ

Antonio García Alix
Cat. P_231
(pág. 154)

GENARO DE URRUTIA

Echano
Cat. P_417
(pág. 523)

JUAN DE VALDÉS LEAL

Ángel con los instrumentos de la flagelación de Cristo
Cat. P_158
(pág. 359)

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Nubes sobre Castilla
Cat. P_30
(pág. 524)

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

José Manuel Figueras Arizcun
Cat. P_171
(pág. 187)

Paisaje de Fuenterrabía
Cat. P_270
(pág. 525)

El mar
Cat. D_25
(pág. 526)

El mar
Cat. P_338
(pág. 527)

ANTONI VILADOMAT I MANALT

José y la mujer de Putifar
Cat. P_299
(pág. 361)

JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

*Francisco Belda y
Pérez de Nuevos,
marqués de Cabra*
Cat. P_126
(pág. 171)

Alfonso XIII
Cat. P_224
(pág. 271)

Baile andaluz con emparrado
Cat. P_117
(pág. 420)

*Hombre sentado
leyendo una hoja*
Cat. D_1
(pág. 421)

*Dos caballeros conversando
junto a una mesa*
Cat. D_2
(pág. 421)

(Atribuido)
Híporgrifo en vuelo
Cat. D_367
(pág. 423)

(Atribuido)
*El comercio, protector
de las Bellas Artes*
Cat. D_369
(pág. 423)

(Atribuido)
El artista y su inspiración
Cat. D_368
(pág. 425)

**RICARDO VILLODAS
Y DE LA TORRE**

Andrés Mellado
Cat. P_199
(pág. 153)

HERNANDO VIÑES

Rincón de un puerto
Cat. P_96
(pág. 528)

CORNELIS DE VOS

Adoración de los Reyes
Cat. P_138
(pág. 362)

SIMON VOUET (Copia)

Piedad
Cat. P_101
(pág. 363)

MANUEL YUS Y COLAS

*Mariá Cristina de
Habsburgo-Lorena
con Alfonso XIII*
Cat. P_125
(pág. 269)

RAFAEL ZABALETA

Bodegón de la ventana
Cat. P_582
(pág. 530)

GIACOMO ZOFFOLI

Fernando IV de Nápoles
Cat. E_7
(pág. 365)

**IGNACIO ZULOAGA
Y ZABALETA**

*Alejandro Fernández
de Araoz*
Cat. P_178
(pág. 203)

Biarritz o Casona
Cat. D_54
(pág. 532)

Vista de Madrid
Cat. P_289
(pág. 533)

El violonchelista
Juan de Azurmendi
Cat. P_76
(pág. 535)

FRANCISCO DE ZURBARÁN

(Taller)
Inmaculada Concepción
Cat. P_104
(pág. 367)

ANÓNIMO ANGLOSAJÓN

Lección de Geografía
Cat. P_193
(pág. 427)

ANÓNIMO ESPAÑOL

Florero
Cat. P_182
(pág. 368)

Florero
Cat. P_183
(pág. 369)

ANÓNIMO ESPAÑOL

Magdalena penitente
Cat. P_81
(pág. 370)

ANÓNIMO ESPAÑOL

*Sagrada Familia con
santa Inés y san Juan niño*
Cat. P_12
(pág. 371)

**ANÓNIMO FLAMENCO,
NÓRDICO O FRANCÉS**

Figura alegórica
Cat. P_77
(pág. 372)

ANÓNIMO FRANCÉS

Primavera
Cat. P_97
(pág. 374)

Verano
Cat. P_98
(pág. 374)

Otoño
Cat. P_99
(pág. 375)

Invierno
Cat. P_100
(pág. 375)

**ANÓNIMO FRANCÉS
U HOLANDES**

Batalla
Cat. P_34
(pág. 376)

ANÓNIMO HOLANDES

*Paisaje con carretas
en un vado*
Cat. P_103
(pág. 377)

ANÓNIMO ITALIANO

*Degollación de
san Juan Bautista*
Cat. P_167
(pág. 379)

ANÓNIMO ITALIANO

*David con la
cabeza de Goliat*
Cat. P_166
(pág. 381)

ANÓNIMO ITALIANO

Alegoría del Verano
Cat. P_72
(pág. 382)

ANÓNIMO ITALIANO

*Paisaje de ruinas con
damas y caballeros*
Cat. P_296
(pág. 384)

*Paisaje de ruinas con
juego de bolos*
Cat. P_295
(pág. 385)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- A**
- Aballi, Ignasi: 27, 588, 589
- Adaro, Eduardo: 20, 21, 586
- Aggerholm, Eva: 577
- Allori, Alessandro: 539
- Allori, Cristofano: 312, 313, 539
- Álvarez Catalá, Luis: 136, 137, 539
- Álvarez de Sotomayor, Fernando: 188, 189, 192, 193, 539, 540
- Amat, José: 437, 539
- Ángeles Ortiz, Manuel: 528, 578
- Arellano, Juan de: 23, 27, 289, 314, 315, 539, 587, 589, 607
- Arkhipov, Abram: 539
- Arp, Hans: 558
- Arteta, Aurelio: 523, 551, 576
- Avia, Amalia: 569
- B**
- Baldrighi, Giuseppe: 82, 549
- Baroja, Ricardo: 468, 555
- Basterra, Serafin: 522
- Bayeu y Subías, Francisco: 234, 294, 316, 317, 540, 547, 553, 558, 560, 561, 610
- Bayeu y Subías, Manuel: 316, 317, 540
- Bayeu y Subías, Ramón: 316
- Belda y Pérez de Nueros, Francisco: 38, 43, 144, 145, 166, 167, 170, 180, 184, 272, 422, 452, 540, 594, 597
- Bellver, Ricardo: 552
- Benedito i Vives, Manuel: 430, 438, 539, 540, 620
- Benlliure Gil, Juan Antonio: 162, 163, 164, 165, 540
- Benlliure Gil, Mariano: 571
- Berga i Boix, José: 541
- Bernard, Émile: 531
- Berruguete, Pedro: 280, 318, 319, 541, 603
- Beruete y Moret, Aureliano de: 24, 72, 430, 439, 516, 541, 587, 619
- Bigari, Vittorio: 549
- Blanco Aguirre, Juan: 568
- Blay i Fàbregas, Miquel: 389, 541
- Bloemaert, Abraham: 360
- Bocanegra, Pedro Atanasio: 322
- Bohigas, Oriol: 456
- Boldini, Giovanni: 534
- Bonnard, Pierre: 460, 502
- Bores, Francisco: 432, 440, 441, 484, 528, 542, 545, 566, 567, 578, 620
- Borrás Abellá, Vicente: 180, 181, 542
- Borrás y Mompó, Vicente: 542
- Borrell del Caso, Pere: 309, 390, 391, 392, 502, 542, 573, 618
- Bosch y Roger, Emilio: 442, 543
- Boucher, François: 295, 352
- Boucher, Pierre: 443, 444, 445, 543, 620
- Brâncusi, Constantin: 474, 553, 558
- Braque, Georges: 487, 568
- Bronzino, Agnolo: 372, 539
- Brueghel *el Joven*, Jan: 551
- C**
- Caba, Antoni: 542
- Caffi, Margarita: 539
- Calleja, Andrés de la: 234
- Callot, Jacques: 397
- Camilo, Francisco: 576
- Campano, Miguel Ángel: 27, 588
- Canaletto (véase Giovanni Antonio Canal): 580
- Cano, Alonso: 294, 320, 321, 322, 360, 580, 610
- Cano, Eduardo: 419
- Canudas Seda, Ramón: 571
- Capuz, Cayetano: 574
- Caravaggio (véase Michelangelo Merisi da Caravaggio): 380
- Carazo Martínez, Ramón: 565
- Carducho, Vicente: 32, 590, 591
- Carnicero, Antonio: 240
- Carpeaux, Jean-Baptiste: 418, 570
- Carreño de Miranda, Juan: 51, 268, 600
- Carrière, Eugène: 531
- Casas y Cabó, Ramón: 24, 430, 446, 447, 497, 531, 543, 571, 577, 587, 619
- Castillo, Antonio del: 576
- Cavestany, Julio: 286, 606
- Cerquozzi, Michelangelo: 335, 383
- Cézanne, Paul: 442, 523, 564, 567, 575, 576, 579
- Chagall, Marc: 467
- Chapu, Henri-Michel-Antoine: 541
- Chavannes, Puvis de: 552, 571
- Chicharro, Eduardo: 540
- Cigoli, il (véase Ludovico Cardi): 539
- Clarasó, Enric: 430, 446, 571, 619
- Cleve, Cornelis van: 282, 323, 324, 325, 544, 603
- Cleve, Joos van: 281, 324, 326, 327, 544, 603
- Cocteau, Jean: 432, 487, 542, 568, 520
- Codazzi, Viviano: 334, 335, 383
- Contreras y Muñoz, José Marcelo: 394, 395, 544
- Corot, Camille: 557
- Corrales, José Antonio: 24, 588
- Corte, Gabriel de la: 368, 369
- Corte, Juan de la: 290, 607
- Cortés, Joaquín: 545
- Cortés y Aguilar, Andrés: 396, 545
- Cortés Caballero, Andrés: 545
- Cortona, Pietro da: 348, 552
- Cossío, Pancho: 432, 448, 449, 450, 451, 542, 545, 567, 578, 620
- Coullaut Valera, Lorenzo: 429, 452, 453, 454, 455, 546, 619
- Courtois, Jacques: 376
- Covarsi, Adelardo: 556
- Cozens, Alexander: 308, 406, 617
- Crescenzi, Juan Bautista: 323, 556
- Cruz y Ríos, Luis de la: 250, 251, 252, 253, 546
- Cuadra, Consuelo de la: 220, 221, 546

- D**
- D'Assis Galí, Francesc: 480, 564, 569
- Dalí, Salvador: 419, 567, 619
- Dandini, Cesare: 380
- Dau al Set: 456
- David, Jacques-Louis: 82
- Degas, Edgar: 462, 502, 552, 573
- Delaroche, Paul: 570
- Delgado, Álvaro: 559, 567
- Denis, Maurice: 573, 578
- Derain, André: 542
- Desvallières, Georges: 578
- Diághilev, Serguéi: 568
- Díaz de Benjumea, Rafael: 37, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 547
- Díaz Valera, José: 571
- Díaz de Villanueva, Pedro: 580
- Domingo, Francisco: 414, 566
- Dominguez, Manuel: 572
- Domínguez, Óscar: 484
- D'Ors, Eugenio: 456, 520, 572
- Duclós, Teresa: 557
- Dufy, Raoul: 467
- Dyck, Anton van: 322, 539, 579
- E**
- Eisner, María: 543
- Elgar Hicks, George: 404, 405, 556
- Esquivel y Suárez de Urbina, Antonio María: 20, 31, 48, 92, 93, 96, 97, 100, 144, 170, 254, 255, 279, 307, 308, 547, 555, 556, 566, 571, 585, 590, 599, 602, 617
- Esteve y Marqués, Agustín: 102, 103, 104, 105, 547
- Eyck, Jan van: 230
- Feher, Emeric: 543
- F**
- Fernández de Villasante, Julio Moisés: 196, 197, 548
- Ferrándiz, Bernardo: 564
- Ferrant, Ángel: 23, 429, 432, 456, 457, 548, 587, 619
- Ferrant, Luis: 549
- Ferrant y Fischermans, Alejandro: 177, 190, 279, 309, 397, 549, 552, 572, 587, 602, 617
- Ferrari, Pietro Melchiorre: 35, 52, 63, 82, 83, 303, 549, 592, 601, 615
- Ferrer, Esther: 27, 588
- Ferrer Beltrán, Vicente: 549
- Ferrer Miñana, Joaquín: 328, 329, 549
- Ferro, Gregorio: 558
- Ferroni, Girolamo: 94, 610
- Folch de Cardona, Francisco: 88, 89, 90, 91, 547, 548, 571
- Fortuny y Madrazo, Mariano: 400, 401, 550
- Fortuny y Marsal, Mariano: 279, 308, 397, 398, 399, 400, 414, 419, 542, 550, 552, 560, 564, 567, 602, 617
- Fracassini, Cesare: 552
- Francken II, Frans: 292, 293, 332, 333, 551, 609
- Furini, Francesco: 380
- Fuxà, Manuel: 570
- G**
- Gal, Menchu: 458, 459, 551
- Gallego, Fernando: 541
- Gallí da Bibiena, Ferdinando: 577
- Gárate, Juan José: 198, 199, 551
- García del Castillo, Juan Antonio: 575
- García Hispaleto, Manuel: 571
- García-Ochoa, Luis: 433, 460, 461, 551, 567, 621
- García de Paredes, Ángela: 27, 589
- García Peris, Antonio: 575
- Gargallo, Pablo: 432, 484, 487, 542, 553, 566, 620
- Gauguin, Paul: 460, 531
- Gêrome, Jean León: 564
- Gervex, Henri: 531
- Giacometti, Alberto: 542
- Giaquinto, Corrado: 295, 316, 560, 561, 610
- Giner, Vicente: 279, 290, 291, 334, 335, 336, 337, 383, 552, 602, 607, 608
- Giordano, Luca: 338, 552
- Gisbert, Antonio: 262
- Gómez-Moreno González, Manuel: 402, 403, 552, 564
- González, Julio: 429, 432, 433, 462, 463, 464, 465, 466, 484, 552, 566, 619, 620, 621
- González Ruiz, Antonio: 34, 592
- González Santos, Manuel: 557
- González de la Serna, Ismael: 432, 528, 620
- González Velázquez, Isidro: 553
- González Velázquez, Zacarías: 47, 244, 245, 254, 307, 553, 599, 616
- Gordillo, Luis: 24, 588
- Goya y Lucientes, Francisco de: 9, 31, 35, 38, 40, 42, 43, 45, 46, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 86, 90, 91, 100, 144, 222, 236, 248, 279, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 330, 393, 397, 410, 414, 468, 487, 531, 539, 540, 548, 550, 553, 554, 555, 558, 559, 561, 564, 567, 577, 583, 585, 587, 588, 590, 592, 594, 595, 596, 597, 598, 601, 602, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616
- Grau Sala, Emilio: 467, 554
- Greco, el (véase Doménikos Theotokópoulos): 419, 487, 531, 577
- Gris, Juan: 440, 484, 542, 566, 567, 568, 577
- Il Guercino*, Gian Francesco Barbieri: 39, 339, 340, 378, 554, 594
- Guerrero, José: 24, 27, 565, 588
- Gutiérrez, Francisco: 290, 545, 547, 567, 607
- Gutiérrez, Salvador: 555
- Gutiérrez de los Ríos, José: 48, 599
- Gutiérrez Solana, José: 430, 432, 468, 469, 551, 555, 557, 577, 620
- Gutiérrez de la Vega y Bocanegra, José: 20, 31, 37, 40, 41, 42, 45, 48, 52, 53, 98, 99, 100, 101, 108, 110, 119, 228, 256, 279, 304, 307, 555, 571, 585, 590, 593, 595, 596, 599, 601, 602, 616, 617
- H**
- Haes, Carlos de: 416
- Hamen y León, Juan van der: 23, 27, 279, 284, 285, 286, 287, 289, 293, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 502, 556, 587, 589, 602, 605, 606, 607, 609
- Hermoso Martínez, Eugenio: 194, 195, 556
- Hidalgo de Caviedes, Hipólito: 556
- Hidalgo de Caviedes, Rafael: 53, 140, 141, 556, 601
- Hiráldez de Acosta, Marcos: 37, 112, 113, 556, 594
- Hobbema, Meindert: 377
- Holbein, Hans: 544
- Huguet, Jaume: 280, 603
- I**
- Ingres, Jean-Auguste Dominique: 48, 261, 412, 560, 599
- Inurria, Mateo: 433, 470, 471, 557, 621
- Iturrino, Francisco: 555
- J**
- Jiménez Aranda, José: 556
- Joanes, Joan de: 283, 284, 285, 604
- L**
- Laffón, Carmen: 27, 45, 52, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 275, 276, 277, 557, 588, 597, 601, 472, 473, 557
- Lahuerta, Genaro: 208, 209, 472, 473, 557
- Lameyer y Berenguer, Francisco: 406
- Lanfranco, Giovanni: 579
- Larrocha González, José de: 565
- Laurens, Henri: 558
- Lawrence, Thomas: 539
- Le Brun, Charles: 568, 579
- Le Corbusier (véase Charles-Edouard Jeanneret-Gris): 542
- Llaser, José: 184, 185, 558
- Lobo, Baltasar: 433, 474, 558, 621
- López, Antonio: 569
- López, Francisco: 569
- López, Luis Alfredo: 571
- López, Victorino: 34, 592
- López Cuenca, Rogelio: 27, 588
- López Mezquita, José María: 566
- López Piquer, Bernardo: 256, 257, 559
- López Portaña, Vicente: 20, 23, 31, 36, 38, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 52, 94, 95, 98, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 256, 279, 294, 304, 307, 348, 546, 558, 559, 585, 587, 590, 594, 595, 596, 597, 599, 601, 602, 607, 609, 615, 616, 617
- López Vázquez, Manuel: 402
- Lorena, Claudio de: 354, 355, 568
- Lorenzale, Claudio: 542, 550
- Lothe, André: 578
- Lucas Velázquez, Eugenio: 308, 406, 407, 408, 409, 559, 617
- M**
- Macarrón, Ricardo: 216, 217, 218, 219, 559
- Maccari, Cesare: 552
- Madrazo, José de: 244, 307, 412, 559, 560, 564, 616
- Madrazo y Garreta, Ricardo de: 160, 161, 560
- Madrazo y Kuntz, Federico de: 20, 24, 27, 31, 37, 45, 48, 49, 53, 108, 109, 110, 160, 211, 251, 258, 259, 261, 279, 305, 307, 323, 394, 410, 411, 412, 413, 419, 539, 544, 550, 560, 562
- Maella, Mariano Salvador: 19, 27, 38, 39, 40, 46, 72, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 279, 294, 296, 297, 338, 348, 349, 553, 558, 560, 561, 585, 588, 594, 595, 598, 602, 609, 611, 615
- Manet, Édouard: 301, 543, 568, 614
- Mañanós, Asterio: 172, 272, 273, 274, 561
- Maratta, Carlo: 294, 360, 610
- Marín Bagués, Francisco: 566
- Martiarena, Ascensio: 566
- Martínez, Damián: 322
- Martínez Aparici, Domingo: 91, 562
- Martínez Cubells, Enrique: 475, 476, 561
- Martínez Cubells, Salvador: 142, 143, 158, 159, 561
- Martínez Montañés, Juan: 320
- Martínez Yago, Francisco: 561
- Mas, J.: 122, 123
- Mas i Fontdevila, Arcadi: 123, 478
- Masson, André: 492
- Massys, Quentin: 544
- Mateos González, Francisco: 477, 551, 557, 562
- Matisse, Henri: 458, 480, 542, 568, 579
- Maumejean (Casa): 21, 586
- Maura, Carlos: 562
- Maura y Montaner, Bartolomé: 91, 424, 562
- Maura y Montaner, Francisco: 156, 157, 166, 170, 563
- Maura y Nadal, Ricardo: 422, 423, 424, 425, 562
- Mayer (Casa): 20, 586
- Meifrén Roig, Eliseo: 430, 478, 479, 563, 619
- Meissonier, Jean-Louis-Ernest: 550
- Mena, Juan Pascual de: 232, 233, 364, 563
- Menéndez Pidal, Luis: 168, 169, 170, 177, 182, 183, 190, 563, 572
- Mengs, Anton Raphael: 19, 39, 46, 47, 64, 72, 74, 82, 84, 234, 236, 238, 240, 294, 301, 323, 348, 378, 547, 558, 560, 561, 585, 594, 598, 610, 613, 615
- Mercadé i Queralt, Jaume: 430, 480, 481, 563, 619
- Meunier, Constantin: 522
- Mignard, Pierre: 579
- Milá y Fontanals, Pablo: 542, 577
- Mir, Joaquín: 123
- Miranda, Juan de: 546
- Miró, Joan: 419, 432, 480, 487, 492, 549
- Modigliani, Amedeo: 577
- Momper, Joos de: 551
- Moneo, Rafael: 25, 228, 503, 546, 588

Montaner y Cladera, Juan: 562

Montero Madrazo, Nazario: 210, 211, 564

Montes Iturriz, Gaspar: 551

Mora, Diego de: 322

Mora, José: 322

Moragas, Tomás: 542, 571

Morcillo Raya, Gabriel: 21, 23, 429, 482, 483, 564, 565, 586, 587, 619

Moreno, María: 569

Moreno Aguado, Juan: 230, 231, 564

Moreno Carbonero, José: 53, 124, 125, 308, 564, 572, 601, 617

Morlaiter, Giovanni María: 350, 351, 565

Moro, Antonio: 230

Mosquera Gómez, Luis: 212, 213, 565

Moya, Pedro de: 362

Muñoz Cuesta, Domingo: 414, 415, 566

Murillo, Bartolomé Esteban: 100, 284, 291, 294, 358, 360, 392, 544, 545, 547, 555, 561, 571, 576, 605, 608, 610, 617

N

Nadal, Luis: 503

Neefs, Pieter: 551

Nonell, Isidre: 575

Nuzzi, Mario: 369, 539

O

Ojeda y Siles, Manuel: 53, 118, 119, 120, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 308, 566, 601, 617

Olasagasti, Jesús: 204, 205, 566

Olivares, Alfonso de: 432, 484, 485, 566, 620, 626

Oliver Aznar, Mariano: 38, 172, 173, 178, 179, 566, 594

Ortega Muñoz, Godofredo: 486, 566, 567

Oteiza, Jorge: 27, 589

Overbeck, Johan Friedrich: 560

Ozenfant, Amédée: 551

P

Pacheco, Francisco: 34, 285, 286, 320, 580, 591, 605, 606

Pagani, Gregorio: 539

Palazuelo, Pablo: 25, 503, 546, 588

Palencia, Benjamín: 432, 433, 450, 460, 461, 487, 488, 489, 490, 491, 557, 559, 566, 567, 620

Palmaroli, Cayetano: 567

Palmaroli y González, Vicente: 31, 45, 53, 128, 129, 130, 131, 308, 567

Palomino, Antonio: 32, 58, 289, 299, 591, 607, 612

Pantorba, Bernardino de: 514

Paret y Alcázar, Luis: 240, 279, 294, 295, 352, 353, 558, 567, 602, 609, 610

Patel *el Viejo*, Pierre: 354, 355, 568

Patel *el Joven*, Pierre-Antoine: 568

Pedrosa, Ignacio: 27, 589

Peinado, Joaquín: 528, 578

Peña Muñoz, Maximino: 126, 127, 308, 568, 617

Pere, Antonio van de: 352

Pereda, Antonio de: 352

Pérez, Alonso: 322

Pérez Aguilera, Miguel: 565

Pérez Villamil, Genaro: 42, 406, 412, 596

Perramon, Joan Baptista: 577

Picabia, Francis: 572

Picasso, Pablo: 429, 432, 440, 460, 484, 487, 492, 493, 542, 552, 553, 558, 566, 568, 573, 577, 578, 579, 619, 620

Pinazo, José: 53, 174, 175, 569

Pinazo Camarlench, Ignacio: 174, 569

Piquer, Alexandre de: 573

Piranesi, Giovanni Battista: 580

Planes, Cecilio: 542, 545, 565

Planes, José: 432, 433, 494, 495, 558, 568, 569, 620, 621

Pontormo, Jacopo da: 372, 549

Powell Firth, William: 556

Pradilla, Francisco: 419, 551

Prim, Josep Maria: 496, 569

Puebla y Tolín, Dióscoro Teófilo de la: 37, 53, 114, 115, 116, 117, 308, 569, 594, 601, 617

Pulzone, Scipione: 292, 609

Q

Querol, Agustín: 546

Quintanilla, Isabel: 53, 222, 223, 503, 569, 570, 601

R

Ramill y Muñoz, José: 106, 107, 570

Ramos Artal, Manuel: 416, 417, 570

Redondela, Agustín: 489

Rembrandt (véase Rembrandt Harmenszoon van Rijn): 392

Remeeus, David: 578

Renoir, Pierre-Auguste: 502

Revelles, Rafael: 565

Reynés i Gurguí Josep: 418, 570

Ribera, José de: 531, 552

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

Ribera y Fieve, Carlos Luis de: 42, 49, 100, 262, 263, 264, 265, 308, 562, 570, 596, 600, 617

S

Sabatini, Francesco: 58, 236, 299, 612

Sacharoff, Olga: 500, 572

Sainz de la Lastra, Severiano: 20, 586

Salaverría Inchaurrendieta, Elías: 190, 191, 572

San José, Francisco: 489, 567

Sánchez Cotán, Juan: 287, 556, 606

Sánchez Pérez, Alberto: 460, 487, 489, 567

Santa María Sedano, Marceliano: 146, 147, 572

Sargent, Jonh Singer: 534

Sarto, Andrea del: 281, 282, 323, 324, 603

Schenck, Christoph Daniel: 356, 357, 572

Segura, Enrique: 214, 215, 573

Sellaer, Vincent: 282, 323, 603

Serna, Ismael de la: 432, 528, 620

Sert i Badía, Josep Maria: 23, 222, 429, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 573, 574, 587, 619

Severini, Gino: 578

Sevilla, Juan de: 322

Sevilla, Soledad: 27, 588

Simonet Castro, Bernardo: 206, 207, 574

Simonet Lombardo, Enrique: 574

Soberano, Domingo: 550

Soriano Murillo, Benito: 41,45, 49, 260, 261, 270, 308, 574, 595, 597, 599,600, 617

Sorolla y Bastida, Joaquín: 20, 23, 27, 45, 136, 146, 148, 149, 150, 430, 475, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 531, 534, 540, 541, 574, 575, 585, 587, 588, 597, 619, 620

Soto, José: 557

Sunyer, Joaquim: 23, 429, 518, 519, 527, 575, 587, 619

Susillo, Antonio: 546

T

Tagliapietra, Alvise: 565

Talarn, Domingo: 550

Tellaeche, Julián de: 566

Tiepolo, Giovanni Battista: 295, 610

Togores, Josep de: 520, 521, 575

Torre, Quintín: 433, 522, 576, 620, 621

Torre y López, Antonio de la: 154, 155, 576

Turner, William: 451

Tusquets, Óscar: 503

U

Urgell, Modest: 542

Urrutia, Genaro de: 523, 576

Utrillo, Miquel: 543, 571

V

Valdés Leal, Juan de: 279, 291, 292, 358, 359, 576, 602, 608

Vallmitjana, Agapit: 570

Vallmitjana, Venanci: 570

Vaquero Palacios, Joaquín: 524, 576

Vaquero Turcios, Joaquín: 577

Vasari, Giorgio: 32, 281, 323, 591, 603

Vayreda, Joaquim: 541

Vázquez Díaz, Daniel: 20, 22, 186, 187, 429, 433, 450, 519, 523, 525, 526, 527, 551, 566, 576, 577, 585, 587, 619, 620

Vázquez Molezún, Ramón: 24, 588

Vecellio, Tiziano: 49, 248, 370

Vega, José de: 571

Velázquez, Diego: 70, 79, 194, 275, 300, 302, 303, 320, 322, 412, 413, 430, 487, 531, 541, 567, 568, 577, 580, 613, 614, 615, 620

Vergara, Ignacio: 547

Veronés, Pablo: 351

Vicens, Juan: 543

Vico Hernández, Miguel: 565

Viladomat i Manalt, Antoni: 294, 360, 361, 577, 578, 610

Villanueva, Juan de: 58

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270, 271, 272, 309, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 563, 571, 575, 590, 597, 600, 601, 618

Villegas y Cordero, José: 31, 45, 51, 170, 171, 270,

AUTORES DE LOS TEXTOS

VIRGINIA ALBARRÁN MARTÍN [V. A. M.]

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Beneficiaria de distintas becas de investigación, nacionales e internacionales, así como de museología. Desde el año 2010 trabaja como investigadora en el Área de Pintura del Siglo XVIII y Goya del Museo del Prado. Su línea de investigación principal es el arte español del siglo XVIII, especialmente la figura del pintor Agustín Esteve.

MARÍA JOSÉ ALONSO [M. J. A.]

Doctora en Historia del Arte y catedrática en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Ha colaborado en el Banco de España en la catalogación y conservación de su patrimonio histórico y artístico y en sus exposiciones temporales de Madrid y Washington. Entre sus publicaciones destacan «Arquitectura del Banco de España» (2001) y «Goya. His Time and the Bank of San Carlos» (1998). Es miembro del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas.

ROBERTO DÍAZ [R. D.]

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Rey Juan Carlos I de Madrid en 2012. Ha publicado numerosos artículos sobre Joaquín Sorolla y la fotografía, y comisariado las exposiciones «Sorolla y la otra imagen» (2006) y «Sorolla y la mirada fotográfica» (2007). Desde 2008 es técnico de la Fundación Helga de Alvear en Cáceres, donde lleva a cabo labores de catalogación de la colección y producción de exposiciones temporales.

BEATRIZ ESPEJO [B. E.]

Crítica de arte y comisaria. Es la directora de Madrid 45, de la Comunidad de Madrid, y la responsable de la sección de arte del suplemento *Babelia* de *El País*. Anteriormente, llevó la sección de arte de la revista *El Cultural*, suplemento del periódico *El Mundo*. Ha formado parte del equipo de la Galería Estrany-de la Mota (Barcelona) y de Urroz Proyectos (Madrid). Entre las menciones a su trabajo destaca el Premio GAC 2017 a la crítica de arte.

JULIÁN GÁLLEGO [J. G.]

Licenciado en Derecho por la Universidad de Zaragoza, años más tarde descubrió su vocación y se doctoró en Historia del Arte en la Sorbona de París. Considerado uno de los referentes de la crítica del arte español del pasado siglo, fue valorado como uno de los grandes expertos en Velázquez y Picasso. Además de llevar a cabo una prolífica carrera literaria, docente e investigadora durante los años ochenta y noventa, fue comisario, entre otras, de una exposición sobre la vida y el arte de Velázquez en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Fue académico de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1987, fue nombrado también miembro del Consejo Científico del Museo del Prado. Colaboró en el catálogo de la *Colección de pintura del Banco de España* editado en 1985.

CARLOS G. NAVARRO [C. G. N.]

Historiador del arte. Desde 2009 forma parte del departamento de Conservación de Pintura del Siglo XIX del Museo del Prado. Entre sus producciones más recientes están las exposiciones «Ingres» (Museo del Prado, Madrid), «La mirada del otro. Escenarios para la diferencia» (Museo del Prado, Madrid) y «Tegeo» (Museo del Romanticismo, Madrid). Es también el editor científico de la revista *Reales Sitios*.

PALOMA GÓMEZ PASTOR [P. G. P.]

Licenciada en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid, con estudios de posgrado en Archivística, Biblioteconomía y Documentación. Ha trabajado en el Banco de España en los Servicios de Archivo Histórico y General y en la Biblioteca y en el Servicio de Estudios. Actualmente desarrolla su actividad profesional en la Unidad de Gestión y Política Documental.

BEATRIZ HERRÁEZ [B. H.]

Licenciada en Historia del Arte y en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y diplomada en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Desde 2018 es directora de Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz. Ha sido comisaria de numerosas exposiciones dedicadas al estudio de los fondos del Museo Reina Sofía de Madrid, entre otras «Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo (2016-2017)».

CARLOS MARTÍN [C. M.]

Historiador del arte, escritor, comisario de exposiciones y conservador jefe de artes plásticas de Fundación Mapfre. Ha trabajado como especialista en conservación en el Banco de España y colaborado como investigador, documentalista o en labores de difusión con la Peggy Guggenheim Collection, la Bienal de Venecia, el Museo Reina Sofía, la Fundación "la Caixa", el Centro de Arte Dos de Mayo o el Patronato de la Alhambra.

MANUELA MENA [M. M.]

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1996 dirige el área de Conservación de la Pintura del Siglo XVIII y Goya del Museo del Prado. Tras los años de formación en Italia y en Estados Unidos, fue conservadora del Departamento de Dibujos y Estampas en el Museo del Prado y subdirectora general de Conservación e Investigación. Entre las exposiciones que ha organizado destacan «Manet», «Goya en tiempos de Guerra» y «La belleza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny».

FREDERIC MONTORNÉS [F. M.]

Crítico de arte y comisario de exposiciones. Publica sus textos en catálogos, revistas, periódicos y en su blog. Entre las exposiciones más recientes que ha comisariado destacan «Especies de Espacios», realizada en 2015 y «No em desagrada però no ho ambiciono», de Joaquim Gomis, en 2019. Además, es director de contenidos de *Territori Contemporani*, un programa de televisión de arte contemporáneo en Catalunya.

JAVIER MOYA [J. M.]

Javier Moya es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada y conservador de la Fundación Rodríguez-Acosta y del Instituto Gómez-Moreno. Es comisario de exposiciones y autor de diversas monografías y artículos sobre pintura española de los siglos XIX y XX, con particular atención a la figura de Manuel Gómez-Moreno González.

SUSANA NÚÑEZ [S. N.]

Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universidad Complutense de Madrid. Ingresó en el cuerpo de técnicos del Banco de España en 1974, y en el año 2000 fue nombrada directora del departamento de Sistemas de Pago. Durante este periodo representó al Banco de España en diferentes grupos de trabajo y comités internacionales, entre los que cabe destacar el Grupo de Trabajo Conjunto del Comité de Reguladores Europeos de Valores y el Sistema Europeo de Bancos Centrales. Además, ha sido miembro del consejo de administración de Iberpay y del de Iberclear.

JORGE PALLARÉS SANCHIDRIÁN [J. P. S.]

Doctor en Economía y Gestión empresarial por la Universidad de Alcalá e inspector de Entidades de Crédito del Banco de España. Modesto coleccionista privado e interesado en todas las expresiones del llamado arte contemporáneo. Entre 2012 y 2015 ayudó profesionalmente en el cuidado y desarrollo de la Colección de arte del Banco de España.

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ [A. P. S.]

Fue uno de los grandes historiadores del arte español, especializado en la pintura barroca, doctorado en la Universidad Complutense de Madrid y catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad Autónoma de Madrid. Fue subdirector y encargado de depósitos en el Museo del Prado hasta que ejerció el cargo de director desde 1983 hasta 1991, contribuyendo de forma decisiva a su modernización y renovación. Además de ser miembro de la Hispanic Society of America de Nueva York, formó parte de la Real Academia de la Historia, de la de Bellas Artes de San Fernando y de la Accademia dei Lincei de Roma. Escribió numerosas monografías, entre ellas *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado* (1977) y *De pintura y pintores* (1993). Colaboró en el catálogo de la *Colección de pintura del Banco de España* editado en 1985.

JAVIER PORTÚS [J. P.]

Doctor en Historia del Arte y jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado. Entre sus libros figuran *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (1999), *El concepto de pintura española* (2012) o *Velázquez. Su tiempo y el nuestro* (2018). Ha sido comisario de las exposiciones «Fábulas de Velázquez» (2007); o «Metapintura. Un viaje a la idea del arte» (2016).

MÓNICA RODRÍGUEZ SUBIRANA [M. R. S.]

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Desde 2009 su carrera profesional ha estado ligada al Museo Sorolla, donde ha realizado trabajos de investigación, documentación y catalogación de colecciones. Conservadora del departamento de Difusión y Comunicación del Museo del Romanticismo, colabora al mismo tiempo en la elaboración del catálogo razonado de la obra de Joaquín Sorolla.

YOLANDA ROMERO [Y. R.]

Historiadora del arte y conservadora del Banco de España desde 2015. Ha dirigido el Centro de Arte Contemporáneo José Guerrero de Granada (1999-2015) y las salas de exposiciones del Palacio de los Condes de Gabia (1992-1999). A lo largo de su trayectoria profesional ha comisariado numerosas exposiciones y colaborado en diversas publicaciones de arte. Es autora de los catálogos razonados de José Guerrero (con Inés Vallejo) y Manuel Ángeles Ortiz (obra gráfica).

PILAR SÁEZ LACAVE [P. S. L.]

Historiadora del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Museología por la Escuela del Louvre y doctora por la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand y la Universidad Autónoma de Madrid. Es especialista en el pintor Josep Maria Sert, al que le ha dedicado publicaciones y sobre quien ha comisariado diversas exposiciones como «Le titan à l'œuvre», (2012). Ha recibido becas de la Fundación "la Caixa", Villa Medicis y Fundación ICO. Es socia fundadora de elar/lab.

ELENA SERRANO GARCÍA [E. S. G.]

Historiadora y responsable del Archivo del Banco de España desde 2019. Su trayectoria profesional está vinculada al Archivo Histórico del Banco de España desde 1995. Con anterioridad, ha sido archivera en el Archivo General de Palacio. Es miembro de número del Instituto de Estudios Madrileños y ha sido autora y coordinadora de diversas publicaciones, entre ellas «Planos históricos de los edificios del Banco de España. Madrid y sucursales (2015)».

ISABEL TEJEDA [I. T.]

Además de ser profesora de la Universidad de Murcia, ha sido directora del Centro Eusebio Sempere (Alicante/Alacant) y responsable del Espacio AV y de la Sala de Verónicas (Murcia). Fue directora del Máster de Gestión del Patrimonio Histórico y Cultural de la Universidad Complutense de Madrid y ha comisariado exposiciones en España, Italia, Francia, Gran Bretaña, Marruecos, Argentina y Puerto Rico. Es Premio Espais y finalista del Premio de Ensayo de la Fundación Arte y Derecho, 2005.

JOSÉ MARÍA VIÑUELA [J. M. V.]

Tras ser asesor artístico del Banco de España, fue nombrado conservador de su patrimonio. Además, ha sido director del departamento de Exposiciones y Museografía en el Museo Municipal de Madrid, donde coordinó la muestra «Madrid hasta 1875». Ha organizado y comisariado más de un centenar de exposiciones en Europa, América y Asia, ha sido miembro del Patronato del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz y lo es del Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear de Cáceres.

Nota: los comentarios y biografías firmados con las siglas BDE (Banco de España) han sido realizados por la División de Conservaduría de dicha institución.

DIRECCIÓN GENERAL DE SERVICIOS

DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
Alejandro Álvarez

DIRECTOR GENERAL ADJUNTO DE SERVICIOS
Antonio Pérez Ocete

DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE ADQUISICIONES Y SERVICIOS
María Luisa de la Cruz

CONSERVADORA
Yolanda Romero

EDICIÓN

Banco de España

DIRECCIÓN DEL PROYECTO
Yolanda Romero

CATALOGACIÓN
Yolanda Romero
José María Viñuela

COORDINACIÓN GENERAL
División de Conservaduría

Enrique Arroyo
Víctor de las Heras
Cristina Martín
Carolina Martínez

COORDINACIÓN EDITORIAL
Dolores Botella
Carolina Martínez

EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
Miriam Querol

DOCUMENTACIÓN
Beatriz Cordero
Cristina de la Casa Rodríguez
Nerea Luján
Patricia Viñambres

TEXTOS
Virginia Albarrán Martín
María José Alonso
Roberto Díaz
Beatriz Espejo
Julián Gállego
Carlos G. Navarro
Paloma Gómez Pastor
Beatriz Herráez
Carlos Martín
Manuela Mena
Frederic Montornés
Javier Moya
Susana Núñez
Jorge Pallarés
Alfonso E. Pérez Sánchez
Javier Portús
Mónica Rodríguez Subirana
Yolanda Romero
Pilar Sáez Lacave
Elena Serrano García
Isabel Tejeda
José María Viñuela

DISEÑO GRÁFICO
Manigua

TRADUCCIONES
Cristina Ek
Wade Matthews
Philip Sutton

FOTOGRAFÍA
Fernando Maqueira

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
Brizzolis, arte en gráficas

ENCUADERNACIÓN
Ramos

© de la edición: Banco de España, 2019
Catálogo general de publicaciones oficiales de la
Administración General del Estado;
<https://publicacionesoficiales.boe.es>

Los textos de esta publicación están reproducidos
bajo una licencia © BY-NC_ND 4.0 International:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

© de las traducciones: los traductores

© de las imágenes:

© Gabinete de Documentación Técnica.
Cortesía del Museo Nacional del Prado: pág. 74
© Pepe Morón: págs. 267
© Gonzalo Bullón: págs. 374-375
© Noé Bermejo: págs. 472-473
© Fotogasull: págs. 418, 496, 504-511, 519, 526-528
© Juanxo Egaña: págs. 522-523
© Fernando Maqueira: el resto de imágenes

© de las obras:

© Menchu Gal, Julio González, Emilio Grau Sala,
José Gutiérrez Solana, Carmen Laffón, Baltasar Lobo,
Benjamín Palencia, Josep de Togores, Joaquín Vaquero
Palacios, Sucesión Pablo Picasso, Daniel Vázquez Díaz,
Hernando Viñes, Ignacio Zuloaga y Zabaleta,
VEGAP, Madrid, 2019

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a
los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u
omisión accidental, que tendrá que ser notificada por escrito
al editor, será corregida en ediciones posteriores.

Imagen de cubierta:
Francisco de Goya y Lucientes,
José de Toro-Zambrano y Ureta, 1785 (detalle)

ISBN catálogo completo: 978-84-09-13744-2
ISBN volumen 1: 978-84-09-13748-0
DL: M-35636-2019

AGRADECIMIENTOS

El Banco de España quiere expresar su agradecimiento a todas las personas, instituciones públicas y privadas, galerías de arte y, en especial, a todos los artistas, autores de textos y a todo el equipo de diseñadores, editores, correctores, documentalistas y personal de la División de Conservaduría, sin cuya implicación y buen hacer este catálogo no habría sido posible.

Juan Carlos Alguacil
 Cristina Alonso
 Patricia Alonso
 Ana Isabel Calleja
 Juan Carrete
 Cristina de la Casa
 M^a Luisa Casas
 Antonio de Pablos
 João Fernandes
 M^a Isabel Fernández
 Laura García
 Antonio García-de la Cruz
 Fernando García
 Virginia García de Paredes
 M^a Ángeles Gil
 Lourdes Gómez
 Carlos González
 José Luis González
 Victoria de las Heras
 Juan Francisco Hernández
 M^a Concepción Hernando
 Jaime Herrero
 Rodrigo Iglesias-Sarria
 María Inclán
 Luis M^a Linde
 Nerea Luján
 Víctor Manuel Márquez
 Celia Martín
 M^a Angélica Martínez
 José Manuel Matilla
 Manuela Mena
 Salvador Nadales
 Fernando Navarrete
 Marta Chloe Ortega
 Jorge Pallarés
 Rosario Peiró
 Alicia Pinteño
 Blanca Pons-Sorolla
 Javier Portús
 Enrique Quintana
 Lourdes Rico
 Javier Serrano
 Olga Serrano
 Elena Serrano García
 Andrew Shallcross
 Patricia Viñambres
 Rocío Zavala

Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear
 Fundación Rosón Arte Contemporáneo
 Galería Ángeles Baños
 Galería Arteko
 Galería BAT Alberto Cornejo
 Galería Estrany-de la Mota
 Galería Helga de Alvear
 Galería Juan Silió
 Galería Juana de Aizpuru
 Galería Kernel
 Galería Luis Adelantado
 Galería Maisterravalbuena
 Galería Maior
 Galería Moisés Pérez de Albéniz
 Galería Oliva Arauna
 Galería ProjecteSD
 Galería Trinta Arte Contemporánea
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
 Museo Nacional del Prado
 Museo Sorolla
 Real Academia de la Historia
 Two Art Gallery

ESTE VOLUMEN
DEL **CATÁLOGO**
RAZONADO DE
LA COLECCIÓN
BANCO DE
ESPAÑA,
COMPUESTO
EN LAS
TIPOGRAFÍAS
GOTHAM
NARROW Y
MERCURY
SOBRE
PAPELES
SYMBOL MATT
PLUS Y SIRIO
COLOR SABBIA,
SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EN
BRIZZOLIS
EN DICIEMBRE
DE 2019



