

***Colección Masaveu:
Del Románico a la Ilustración
Imagen y materia.
Mecenazgo al servicio del arte***

29 de noviembre de 2013 - 25 de mayo de 2014
CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía

Organizadores:

Fundación Mª Cristina Masaveu Peterson
CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía

Dossier científico y proyecto de la exposición
Ángel Aterido, comisario de la muestra

1. FICHA	3
2. CENTROCENTRO CIBELES DE CULTURA Y CIUDADANÍA	4
3. LA COLECCIÓN MASAVEU	5
4. LA EXPOSICIÓN	6
Secciones y contenidos	7
Condicionantes del montaje	10
Catálogo	11
Comisario, Ángel Aterido	11
Listado de obra	13
Obras destacadas	18

FICHA

Organiza

Fundación Mª Cristina Masaveu Peterson
CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía

Obras de la exposición

Titularidad de Corporación Masaveu, S.A.

Artistas

(ver listado)

Comisario

Ángel Aterido

Coordinación

Fundación María Cristina Masaveu Peterson
CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía

Diseño museográfico

Fundación María Cristina Masaveu Peterson

Diseño gráfico

Erretres

Fechas

Del 29 de noviembre de 2013 al 25 de mayo de 2014

Lugar

CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía (Planta 1)
Plaza de Cibeles, 1
28014 Madrid

Horario

De martes a domingo, de 10 a 20 horas
Cerrado lunes y 1 y 6 de enero, 1 de mayo y 24,25 y 31 de diciembre.

CENTROCENTRO CIBELES DE CULTURA Y CIUDADANÍA

CentroCentroCibeles abrió sus puertas en marzo de 2011, después de un largo periodo de rehabilitación y reconversión del emblemático edificio de Correos, situado en la Plaza de Cibeles.

Con el objetivo de convertirse en un espacio de referencia para los madrileños y los millones de visitantes que anualmente recibe Madrid, CentroCentro Cibeles se ha especializado en el desarrollo de un amplio espectro de actividades culturales – exposiciones, jornadas, conciertos, simposios–, que hacen de la ciudad y la ciudadanía sus ejes de interés básicos.

Un espacio dedicado a la reflexión y a las propuestas de vanguardia en áreas de cultura, ciudadanía y gestión creativa de espacios públicos, relativas a temáticas de sostenibilidad, ciudad inteligente y eficaz y modelos de convivencia, con plataformas para el debate y la exploración artística.

Tras su apertura, y con tan sólo dos años de singladura, CentroCentro se ha convertido en un lugar central de la oferta y la atracción turística y cultural de la ciudad, siendo una de las instituciones más visitadas en el Paseo del Arte.

Mecenazgo al servicio del arte

CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía apuesta, desde diciembre de 2012, por una nueva línea expositiva titulada “Mecenazgo al servicio del arte” y que pretende acercar al público algunas de las colecciones de arte más relevantes de nuestro país.

Con este programa expositivo CentroCentro establece un nuevo modelo de cooperación entre lo público y lo privado, que permite acometer exposiciones de envergadura excepcional, contando con la generosidad de estos mecenas, y reconociéndoles como adalides espirituales de nuestra sociedad.

Ejemplos de exposiciones de la línea “Mecenazgo al servicio del arte” son: *El Legado Casa de Alba*, con más de 100.000 visitantes en cuatro meses, o la recientemente expuesta *Colección Helga de Alvear*, que muestra la obra de destacados artistas contemporáneos que la galerista Helga de Alvear ha ido adquiriendo a lo largo de los años.

LA COLECCIÓN MASAVEU

La Colección Masaveu es una de las colecciones privadas más importantes de España. Propiedad del grupo de empresas, la componen alrededor de 1500 piezas de excepcional categoría, que abarcan desde el siglo XII hasta la actualidad. Nacida y ampliada a lo largo de tres generaciones por la familia Masaveu, refleja el gusto de sus propietarios por el arte. Inicialmente centrada en la pintura y artes decorativas medievales y renacentistas, los intereses se fueron extendiendo hacia las manifestaciones artísticas de los siglos posteriores hasta culminar en el siglo XX, con los grandes nombres del arte contemporáneo.

El compromiso con el arte de la familia Masaveu, a la cabeza de un destacado grupo financiero y empresarial radicado en el Principado de Asturias desde 1840, queda reflejado en esta colección.

La única muestra conjunta que se ha realizado de la colección fue en 1989 con 55 obras de maestros antiguos acogidas por el Museo del Prado y el Museo de Bellas Artes de Asturias, por lo que, la gran mayoría de las obras que se exhiben ahora en esta exposición no ha sido contemplada por el público desde hace más de una generación.

La Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, gestora de la Colección Masaveu, inicia con esta exposición una nueva etapa para su divulgación y conocimiento general.

Origen e historia de la Colección

La saga empresarial se inicia en Oviedo a mediados del siglo XIX con Pedro Masaveu Rovira. Durante décadas su actividad económica se amplía en diversos sectores de negocio hasta convertirse en un grupo empresarial y financiero consolidado hasta nuestros días.

Posteriormente, su hijo, Elías Masaveu Rivell, funda el 28 de junio de 1898 la Sociedad Anónima Tudela Veguín –primera fábrica de cemento artificial en España–, a la vez que inicia el contacto con el mundo del arte, al crear la primera galería de arte en Oviedo, Asturias.

Pedro Masaveu Masaveu (1886-1968), su sucesor, da comienzo a la Colección Masaveu con el asesoramiento de Enrique Lafuente Ferrari (Madrid, 1898-1985), uno de los historiadores del arte español más importantes del siglo XX. Los fondos de la colección crecen con la adquisición de obras de grandes maestros de la historia de la pintura, además de escultura española y otras antigüedades.

La Colección Masaveu es desde entonces una realidad, que recibirá un notable impulso en la siguiente generación. Pedro Masaveu Peterson (1939-1993) sucede a su padre al frente del grupo empresarial así como en su labor de mecenazgo, e incrementa notablemente sus fondos. Gracias a ello, la colección presenta tal cantidad y diversidad de fondos que permite múltiples recorridos por la evolución artística desde el siglo XII, con una marcada preferencia por el ámbito hispano. Además, Pedro Masaveu Peterson crea su propia colección (Colección Pedro Masaveu)

Tras su fallecimiento, en 1993, su hermana Mª Cristina Masaveu Peterson se convierte en la mayor accionista del grupo, y con ello, asume la responsabilidad sobre las dos colecciones: Colección Masaveu y Colección Pedro Masaveu. En pago de los derechos sucesorios de su hermano Pedro, fallecido sin descendencia, entrega al Principado de Asturias la colección hoy expuesta en el Museo de Bellas Artes de Asturias, que constituye uno de los principales fondos artísticos del Museo. La Colección Pedro Masaveu se compone de 410 obras, entre las que destaca la obra de “El retablo de Santa Marina”, de la desaparecida iglesia de Mayorga de Campos en Valladolid, obra del Maestro de Palanquinos.

Mª Cristina Masaveu Peterson, fiel a la tradición de mecenazgo de su familia, constituye la Fundación que lleva su nombre, y confía a su primo Elías Masaveu Alonso del Campo la gestión del grupo empresarial, quien asimismo impulsa la labor de mecenazgo y consolidación de la Colección Masaveu.

Fallecida Mª Cristina Masaveu Peterson en 2006, la Colección Masaveu, gestionada por la Fundación que lleva su nombre, continúa siendo uno de los fondos privados de arte más relevantes y uno de los ejemplos más significativos del coleccionismo y mecenazgo en nuestro país.

LA EXPOSICIÓN

Dentro de la línea expositiva que ha emprendido CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía del Ayuntamiento de Madrid titulada “Mecenazgo al servicio del arte”, la exposición de la Colección Masaveu resultaba inexcusable. Representa un caso paradigmático de un modo de coleccionar del empresario español en los siglos XIX y XX, alternativo al coleccionismo nobiliario desde el Renacimiento. La calidad, número y heterogeneidad de sus fondos sitúan a la Colección Masaveu por derecho propio entre las mejores de España.

Con esta exposición la Fundación Mª Cristina Masaveu Peterson lleva a Madrid siete siglos de arte cuya esencia es la pintura, pero también destacan esculturas, muebles, tapices y un sinnúmero de piezas de artes decorativas y suntuarias en la Colección.

“La Colección Masaveu constituye uno de los conjuntos artísticos privados más relevantes de España, fruto de la vocación coleccionista de varias generaciones familiares hasta la actualidad. En esta exposición se presenta una selección de las piezas más importantes del núcleo inicial de la colección, enfocado a las artes figurativas desde la Edad Media hasta el inicio de la Edad Contemporánea. Fundamentalmente se trata de obras españolas aunque incluye también excepcionales muestras de procedencia italiana y flamenca.

Siguiendo una disposición cronológica la muestra ofrece un recorrido por el tiempo y el arte a través de piezas de gran valor, tanto por su impacto visual como por su significación histórica. Debido al ambiente cultural e ideológico en el que fueron creadas se trata en su mayoría de pinturas y esculturas de tema religioso. Esto permite apreciar la evolución en la forma de presentar estos contenidos, su diversa plasmación artística y la adaptación de su mensaje a lo largo de los siglos.

Por ello se ha escogido como argumento para su presentación la materia en la que están hechas las imágenes. Al tiempo que las formas de expresión cambian, así los diversos materiales fueron determinando la apariencia y las características físicas de estos magníficos artefactos visuales. Su presentación conjunta invita a establecer diálogos y nuevas relaciones entre los testigos de un tiempo detenido. Se trata de obras que también son reflejo del gusto y el afán coleccionista de quienes las reunieron”.

Ángel Aterido

Secciones y contenidos

El argumento básico se localiza en el subtítulo de la muestra: «Materia e imagen». Éste se desarrolla por medio de un recorrido cronológico, a fin de potenciar sus posibilidades didácticas y trasladar el sentido de cambio en la representación icónica. Estas transformaciones expresivas y técnicas se pueden rastrear a lo largo de tres secciones, en las que se divide el espacio expositivo:

1. De madera y oro

Dedicado a las artes del Románico al Gótico. Entre la Edad Media y los albores del Renacimiento, la madera servía de soporte preferente a las imágenes. En tablas y tallas los artistas transformaron la leñosa consistencia vegetal en la apariencia de Cristo, la Virgen o los santos. En un tiempo en el que las representaciones se reservaban para el culto, el oro dotaba de una luz sobrenatural a muchas imágenes de la divinidad. Fue incorporado como elemento de fuerte significado simbólico.

En esta sección ambos materiales son los predominantes, con la única excepción de la pieza más antigua, con la que arranca el recorrido: una pequeña plaza de marfil del taller real de San Isidoro de León.

La mayoría de las piezas medievales de la Colección Masaveu corresponden al periodo gótico. En esta selección predomina la pintura, aunque se han incluido esculturas policromas muy representativas de los tipos devocionales más extendidos, como el gran *Calvario* del siglo XIII o la *Virgen sedente* del siglo XIV.

En cuanto a las tablas, la importancia de la pintura valenciana y catalana del siglo XV en los fondos de la colección permite seguir su evolución desde el gótico internacional a la tradición hispanoflamenca. Todas ellas proceden de retablos e incluso se presenta un pequeño retablo prácticamente completo. Por su parte la pintura castellana se ciñe al periodo final del siglo XV, con obras que en ocasiones anticipan ya el cambio renacentista abandonando los fondos áureos.

La contundente presencia de la escultura en madera y la envergadura de alguna de las tablas configuran un espacio inaugural solemne con el que empezar el recorrido.

2. Entre el Gótico y el Renacimiento

En la frontera de los siglos XV y XVI se produjo la convivencia de las formas y materiales medievales con una nueva estética inspirada en la antigüedad clásica. Mientras que la madera se mantuvo como soporte preferente de la pintura, hasta bien entrado el Renacimiento, el oro fue cediendo paso paulatinamente. La definitiva implantación del óleo como técnica pictórica y las necesidades de una sociedad cada vez más urbana acabarían de transformar el uso de las imágenes y finalmente, eclosionaría el fenómeno del coleccionismo.

En el caso español, los elementos góticos perviven más allá de la cronología tradicional determinada por el modelo italiano. Esto provocó la coexistencia de ambas líneas en paralelo, pero también la creación de interesantes fusiones según el origen y la trayectoria de los artistas. En la Colección Masaveu se conservan ejemplos muy significativos de importantes maestros de ese momento de la pintura, en torno a 1500, en Castilla y la Corona de Aragón. Como contrapunto, facilitando la comparación con el modelo de Renacimiento del norte de Europa, se presenta una exquisita selección de pinturas flamencas y alemanas.

Las esculturas seleccionadas se circunscriben al ámbito castellano. En ellas se puede registrar el paso de una gravedad todavía gótica y, precisamente, de clara inspiración flamenca del arranque del siglo XVI, hasta la asimilación completa de la monumentalidad clasicista ya en la segunda mitad de la centuria.

Todas las pinturas de este apartado están realizadas sobre tabla, a excepción de *Santa María Magdalena*, del Greco. Eso significa que, en su mayoría, fueron piezas de altar o formaron parte de un retablo. No obstante, la escala y concepto de las pinturas que cierran la sección marcan el cambio hacia la realidad sensible

y a una nueva forma de representarla. Las nuevas prácticas devocionales de la Contrarreforma y su control sobre la producción de las imágenes cristalizan en las obras de Luis de Morales, Esturnio y el Greco. El arrebatado colorismo cretense, nacido de su devoción por la pintura veneciana, marca un magnífico preámbulo de la evolución de la pintura en el siglo XVII.

El arte de los Países Bajos venía siendo bien conocido en la península Ibérica. Tanto en la escultura como en la pintura, desde finales del siglo XIV había sido un importante factor de cambios. Durante el principio del renacimiento su demanda se mantuvo inalterada e incluso prolongada hasta fines del siglo XVI, reforzada por el gusto de los Habsburgo.

La Colección Masaveu posee un grupo excepcional de obras noreuropeas que ejemplifica esa producción y sus diferentes tipologías a principios del siglo XV. El tríptico de Joos van Cleve y el pequeño tondo del Maestro de la Leyenda de la Magdalena muestran los usos devocionales más extendidos, a diferencia del mundo satírico de Hieronimus Bosch, que retoma una tradición moralizante mostrada con desbordante fantasía. También es excepcional la utilización política del Antiguo Testamento, como en la tabla de Mathis Gerung, que esconde la situación política centroeuropea tras la historia de Judit.

En la pintura de la segunda mitad del siglo XVI se impuso definitivamente la representación de un espacio reconocible y realista. Las imágenes tenían que hacerse más accesibles al fiel y así el oro se vio desplazado por las leyes de la perspectiva.

En un último espacio de esta sección se han reunido obras de artistas que trabajan en ese periodo en Valencia, Castilla y Andalucía. El carácter narrativo y simbólico del tríptico de Cristóbal Llorens contrasta con el misticismo de los santos de Luis de Morales y el Greco, los ecos del arte de Miguel Ángel Buonarroti en las contundentes anatomías de los *Cuatro Evangelistas* y el auge definitivo de la iconografía de la Inmaculada en la pintura de Esturnio.

La versión reducida del *Expolio* que el Greco pintó para la catedral de Toledo muestra magníficamente su arrebatado colorismo de carácter veneciano. Marca un magnífico preámbulo de la evolución de la pintura en España en el siglo XVII.

3. El triunfo del lienzo

Los siglos del Barroco suponen la imposición de la pintura de caballete, utilizando el lienzo como soporte. En ese momento el auge del coleccionismo acabó por desbordar el inicial sentido de muchas imágenes religiosas estimándose en ellas sus valores artísticos. La Colección Masaveu reúne obras de ambos tipos, seleccionándose para esta sección un conjunto concentrado en la pintura del siglo XVII, con piezas de los siglos XVIII y XIX que comparten el mismo espíritu.

Especialmente intenso es el arranque, con obras naturalistas italianas y españolas que son testimonios de diferentes vías por las que se llegó a esta visión tan

cercana de la realidad. Orrente, Cavarozzi, Vicente Carducho y José de Ribera abren paso a la personal obra de Francisco de Zurbarán, quien recoge el violento contraste de luces de los seguidores de Caravaggio.

A través de Zurbarán también se ilustra el cambio sufrido en el segundo tercio del siglo XVII. Su *Inmaculada* está impregnada de la luz y el movimiento que sus contemporáneos llevarían al más exacerbado dinamismo. En contrapunto, el polifacético Alonso Cano muestra un sereno clasicismo que traslada también a la escultura. La riqueza de los fondos de la Colección ha permitido hallar una talla de su discípulo Pedro de Mena, que hace visible la conexión de concepto entre ambas artes.

Entre los maestros del barroco destaca un grupo de tres pinturas de Murillo y una selecta representación del arte en la corte de los últimos Austrias, en las que se despliegan la pincelada deshecha y el movimiento del pleno barroco. Por último, la prolongación de algunos cánones barrocos en el siglo XVIII y en los albores del XIX, modificados por la estética cortesana y después por la enseñanza académica, son reflejados aquí por esculturas en madera, una magnífica vitela de uso devocional y un gran cuadro del altar de Vicente López.

Las pinturas de Murillo dan paso al último espacio, en el que la pintura barroca andaluza se entrelaza con la cortesana y con dos ricas tallas levantinas. Especial protagonismo tiene la serie de los *Cinco sentidos* del taller de Juan de Arellano, en la que se unen alegorías con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Este juego entre lo religioso y el mundo sensible la convierte en una verdadera metáfora de esta exposición.

En este apartado se concentran piezas procedentes de las colecciones madrileñas de los Borbones españoles en los siglos XVIII y XIX: la *Virgen con el Niño* de Murillo perteneció al infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza; la pequeña vitela de la *Sagrada Familia* fue regalada por su autor, Luis Meléndez, al rey Carlos IV. Por último, la monumental Virgen de los Desamparados de Vicente López proviene de la Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la reina María Cristina de Borbón en Carabanchel.

Condicionantes del montaje

El montaje potencia la diferenciación de los tres capítulos en función de la estructura de las salas; ya mediante el diverso color de los espacios temáticos o una compartimentación significativa. Hay una información textual, por medio de paneles de sección y cartelas, que será el principal conductor del hilo argumental. Además, en dicho montaje se equilibrará la comprensión de este discurso general con la singularización de las obras más importantes.

Si bien se trata de una muestra de “obras maestras”, éstas no han sido seleccionadas sólo en función de su importancia sino, para favorecer una visita más variada y representativa de cada periodo, puesto que la riqueza de sus fondos permite múltiples posibilidades. En esta ocasión la lectura didáctica

contribuye a subrayar el origen e idiosincrasia del conjunto Masaveu, pues permite trazar el recorrido con magníficos artefactos visuales.

En líneas generales, dada la variedad de tamaños y piezas, el montaje tiende a la máxima limpieza y neutralidad para su contemplación. El color y la iluminación son las armas fundamentales, antes que una compartimentación excesiva de las salas. El espacio central semicircular, de organización arquitectónica más compleja por la sucesión de grandes pilares, permite en cambio la configuración de ámbitos más íntimos que potencian el carácter de algunas piezas

El catálogo

El catálogo que acompañará a la muestra recogerá la estructura temática de las salas. Tras los textos institucionales y un breve ensayo del comisario, se sucederán 53 fichas repartidas en los tres apartados señalados. Al final del bloque catalográfico, se incluirá la bibliografía citada en el texto del comisario y de las fichas.

El comisario: Ángel Aterido. Breve Biografía

El comisario de la exposición es doctor en Historia del Arte (U. Complutense de Madrid), Máster en administración y dirección de fundaciones y entidades no lucrativas (U. Autónoma de Madrid) y Experto en diseño y montaje de exposiciones (UCM).

En su trayectoria como investigador se ha dedicado preferentemente a la pintura barroca en España, con especial atención a los aspectos sociales e iconográficos, al coleccionismo y al uso de la imagen en este periodo. Entre sus trabajos cuenta con numerosos artículos en volúmenes colectivos y revistas, tanto nacionales como extranjeros, sobre figuras capitales como Velázquez, Alonso Cano, Luca Giordano y Claudio Coello. Es autor de sendas monografías sobre *El bodegón en la España del Siglo de Oro* (2002) y *José de Ribera* (2011). Ha sido editor de *Corpus Velazqueño* (2000) y *Corpus Alonso Cano* (2002), recopilaciones de toda la documentación conocida de estos artistas publicadas por el Ministerio de

Educación, Cultura y Deporte. Asimismo ha dirigido la publicación de los dos volúmenes de *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio* (Fundación Caja Madrid y Fundación Arte Hispánico, 2004) y ha sido director científico del proyecto *Velázquez Digital* para el Centro de Estudios Europa Hispánica (2011-2012).

Cuenta además con experiencia en el ámbito de las exposiciones. Ha comisariado la reciente muestra *Juan Fernández el Labrador. Naturalezas muertas*, celebrada en 2013 en el Museo Nacional del Prado, de cuyo catálogo también es autor.

Previamente participó en el diseño de salas y contenido de secciones en las exposiciones *Realidad. Arte spagnola della realtà* (Potenza, Palazzo Loffredo, 2006-2007) y *Alonso Cano (1601-1667). Arte e iconografía* (Granada, Curia

Eclesiástica, 2002). Asimismo ha contribuido con diversas aportaciones a los catálogos de cerca de una treintena de exposiciones.

Desde 2003 es profesor de Historia del Arte en el Centro de Estudios Internacionales de la Fundación Ortega y Gasset-Marañón en Toledo. Desde 2012 es coordinador de la sección “Biblioteca” de la Revista *Goya*, que edita la Fundación Lázaro Galdiano.

Colección Masaveu: del Románico a la Ilustración. Imagen y materia
Listado de obra

De madera y oro

- 1 Anónimo leonés, siglo XII
Descendimiento
ca. 1115-1120
Marfil, 13,2 x 13, 6 cm

- 2 Siglo XIII
Calvario (Cristo crucificado, La Virgen y San Juan)
madera policromada, 200 X 165 cm

- 3 Anónimo, inicio s. XIV
Virgen con niño
madera policromada, 117 x 51 x 36 cm

- 4 Miguel Alcañiz / Miquel Alcanyis (doc. 1408-1457)
Virgen y el niño con ángeles músicos
temple sobre tabla, 71 x 38,5 cm

- 5 Jaume Bacó Jacomart (Valencia, ca. 1410 - 1461)
San Bernardino de Siena con un donante
temple sobre tabla, 117 x 60 cm

- 6 Joan Reixac (Barcelona?, ca. 1415-Valencia, ca. 1491)
Calvario
ca. 1460-1465
temple sobre tabla, 106 x 81 cm

- 7 Jamie Cirera y Bernardo Puig
Retablo de Santa Ana
óleo sobre tabla, 61 x 156, 5 cm

- 8 - 9 Maestro de los Balbases
La flagelación y la Resurrección
óleo sobre tabla, 114,5 x 70 117 x 69,5 cm

- 10 Anónimo siglo XV
Retablo de la Virgen y Santa Catalina
Madera policromada 180 x 116 cm

- 11 Diego de la Cruz (documentado en Burgos entre 1482 y 1500)
El profeta Daniel
ca. 1500
óleo sobre tabla, 57 x 42 cm

- 12 Bartolomé del Castro (+1507)
San Onofre
óleo y temple sobre tabla, 103 x 44 cm
- 13 Brabante, siglo XV
La Lamentación
ca. 1440-1450
relieve de madera policromada, 70 x 110 x 25 cm
- 14 Maestro de Palanquinos / Pedro de Mayorga (activo ca. 1470-1500)
Asunción de la Virgen con donante
óleo sobre tabla, 136 x 92 cm

Entre el Gótico y el Renacimiento

- 15 Maestro de Perea (ca. 1490-1505)
La última cena
temple sobre tabla, 265,5 x 281,7 cm
ca. 1500
- 16 Fernando Gallego (Salamanca, documentado entre 1468 y 1507)
Pentecostés
óleo sobre tabla, 135,2 x 105 cm
- 17 Anónimo siglo XVI
Santa Ana triple (Santa Ana, la Virgen y el Niño)
151,5 x 75,5 x 50 cm
- 18 - 19 Juan de Nalda (Maestro de Santa María del Campo)
San Juan Evangelista y San Pedro (dos tablas)
óleo sobre tabla 58 x 70,5 cm c/u
- 20 Rodrigo de Osona, el Joven (ca. 1465 - ca. 1513)
Virgen con el Niño y San Bernardo
óleo sobre tabla, 134 x 79 cm
- 21 Maestro de la Leyenda de la Magdalena
Virgen con el Niño
óleo sobre tabla, 25 x 25 cm
- 22 Hieronimus Bosch (Hertogenbosch, ca. 1450-1516)
Las tentaciones de San Antonio
óleo sobre tabla, 125 x 169 cm
- 23 Joos van Cleve el Viejo (Clèves, ca. 1485-Amberes, ca. 1540-1541)
Tríptico del Descendimiento
ca. 1520
temple/óleo sobre tabla, 87x62/92x28 cm

- 24 Matthis Gerung (Nordlingen, ca. 1500-Lavingen, 1568/70)
El campamento de Holofernes
1538
óleo sobre tabla, 103 x 153 cm
- 25 Anónimo siglo XVI
Piedad
Escultura de madera, 81 x 70 x 40 cm
- 26 Andrés de Nájera (doc. 1504-1545)
La Verónica
Relieve policromado en madera, 60 x 122 cm
- 27 Hernando de Esturmio (ca. 1500-1556)
Virgen con el Niño
óleo sobre lienzo pegado a tabla, 81 x 63 cm
- 28 - 29 Luis de Morales (Badajoz, 1509 - 1586)
San Francisco y San Pedro Mártir
óleo sobre tabla, 76 x 33 c/u
- 30 - 33 Anónimo español del siglo XVI
Los cuatro Evangelistas
esculturas en madera policromada, 62 cm de alto
- 34 - 35 Cristóbal Llorens, (h. 1550 - h. 1616) (seis pinturas)
Ezequiel, El rey David, Isaías y Jeremías
Cristo presentado al pueblo
Cristo atado a la columna
óleo sobre tabla, 168 x 118
- 36 El Greco, Domenicos Theotocópuli (Candía, 1541-Toledo, 1614)
El Expolio de Cristo
óleo sobre tabla, 56,6 x 32 cm
- 37 El Greco, Domenicos Theotocópuli, y taller
Santa María Magdalena
óleo sobre lienzo, 99 x 78 cm

El triunfo del lienzo

- 38 Pedro de Orrente (Murcia, 1580-Valencia, 1645)
Jacob y Raquel en el pozo
óleo sobre lienzo, 112 x 184 cm
- 39 José de Ribera (Játiva, 1591-Nápoles, 1652)
San Francisco
1641
óleo sobre lienzo, 94,5 x 63, 5

- 40 Barolomeo Cavarozzi
Liberación de San Pedro
óleo sobre lienzo, 115 x 95 cm
- 41 Vicente Carducho (1576/78-1638)
Transfiguración
1633
óleo sobre lienzo, 225 x 123 cm
- 42 Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598 - Madrid, 1664)
Santa Catalina
ca. 1640
óleo sobre lienzo, 179 x 102 cm
- 43 Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598 - Madrid, 1664)
Inmaculada Concepción
1658
óleo sobre lienzo, 205 x 160 cm
- 44 Alonso Cano (Granada, 1601-1667)
San José y el Niño
ca. 1646
óleo sobre lienzo, 140 x 99 cm
- 45 Pedro de Mena (Granada, 1628-Málaga, 1668)
San Diego de Alcalá
madera policromada, 77 cm alto
- 46 Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 - Cádiz, 1682)
Santo Domingo de Guzmán
óleo sobre lienzo, 166 x 75 cm
- 47 Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 - Cádiz, 1682)
Virgen con el Niño
ca. 1660-1665
óleo sobre lienzo, 103,2 x 82,7 cm
- 48 Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 - Cádiz, 1682)
Virgen Niña (busto de Inmaculada)
óleo sobre lienzo, 51 x 39 cm
- 49 Antonio del Castillo y Saavedra (Córdoba, 1616-1668)
Adoración de los pastores
1651
óleo sobre lienzo, 226 x 161 cm
- 50 Francisco Antolínez y Sarabia (Sevilla, 1644-Madrid, ca. 1700)
Adoración de los pastores
óleo sobre lienzo, 49 x 61 cm

- 51 Juan de Arellano (Santorcaz, 1614-Madrid, 1676)
Florero con insectos
ca. 1654
óleo sobre lienzo, 76 x 61 cm
- 52 - 56 Taller de Juan de Arellano: **Serie de los cinco sentidos**
- Alegoría de la vista*
óleo sobre lienzo, 108 x 163 cm
- Alegoría del tacto*
óleo sobre lienzo, 108 x 163 cm
- Alegoría del olfato*
óleo sobre lienzo, 108 x 163 cm
- Alegoría del gusto*
óleo sobre lienzo, 108 x 162 cm
- Alegoría del oído*
óleo sobre lienzo, 108 x 163 cm
- 57 Juan Antonio de Frías y Escalante (1630-1670)
Sagrada Familia con San Juan Bautista niño
óleo sobre lienzo, 80 x 59 cm
- 58 José Antolínez (Madrid, 1635-1675)
Inmaculada Concepción
óleo sobre lienzo, 203 x 140 cm
- 59 Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo, 1679-Madrid, 1734)
Inmaculada Concepción
óleo sobre lienzo, 225 x 154 cm
- 60 Anónimo levantino, siglo XVIII
Virgen en una barca (Dormición)
124 x 33, 5 cm
- 61 Anónimo español del siglo XVIII
San José y el niño
madera policromada, altura 82 cm
- 62 Luis Egidio Meléndez (Nápoles, 1716-Madrid, 1780)
Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana
1768
témpera sobre vitela, 44 x 34 cm
- 63 Vicente López (Valencia, 1772-Madrid, 1850)
La Virgen de los desamparados acogiendo a los pobres
1838
óleo sobre lienzo 208 x 123 cm

Selección de obras destacadas Fichas incluidas en el catálogo de la exposición

Jaume Baçó «Jacomart» (Valencia, ca. 1411 - 1461)

San Bernardino de Siena con un donante

ca. 1450-1460

temple sobre tabla, 117 x 60 cm



Procedencia: Onteniente (Valencia), colección Luis Tortosa

Bibliografía: Tormo 1913, pp. 154-156 y 190; Post 1935, p. 102; Pérez Sánchez 1988-1989, pp. 22-24; Benito & Gómez Frechina 2001, p. 219

La personalidad de Jacomart es una de las más transcendentales y controvertidas de la pintura en Valencia a mediados del siglo XV. Aunque su preponderancia en la evolución de los modos hispanoflamencos resulta innegable, las investigaciones han limitado la omnipresencia que se le atribuía al aflorar a otros maestros. Así su estrecha relación con Joan Reixach, interpretada como un tándem en el que Jacomart se impondría a su consocio, en la práctica no resultó tan vicaria.

Hijo de un sastre francés afincado en Valencia, se ignoran los detalles de su aprendizaje artístico. Hubo de relacionarse con los pintores que encabezaron la implantación de la estética flamenca como Dalmau y Alimbrot. Lo cierto es que alcanzó tal relevancia que fue llamado por el rey Alfonso V como pintor de corte. Acompañó al Magnánimo a Italia entre 1442 y 1448. Salvo breves lapsos, trabajó activamente en Nápoles, siendo su simbiosis «italoflamenca» la aportación más significativa de su regreso a Valencia. Entonces contrató grandes obras acordes con su prestigio, aunque en buena parte fueron ejecutadas por Reixach. A ello deben sumarse las propuestas de identificarlo con los llamados Maestro de Bonastre y Maestro de la Porciúncula, ambas por resolver.

Este *San Bernardino* es pieza sobresaliente en este problemático círculo, que plantea opciones diversas a la simple disyuntiva Jacomart-Reixach. Fernando Benito optó por la autoría de Reixach frente a Jacomart, si bien la existencia de otra imagen muy similar abre otras posibilidades. En concreto la representación análoga en el *Retablo de San Sebastián, San Elmo y San Bernardino* (Barcelona, colección Mateu), procedente de la iglesia de Albal y atribuido recientemente a Bartomeu Baró (Saralegui 1921-1926, pp. 99-102; Cornudella 2008, pp. 106-108). La orientación de la figura, su gesto ascético, la verticalidad de los pliegues del rudo hábito y los atributos que muestra están sacados de un prototipo común. Aquí se limitan al disco solar con las iniciales de Cristo y a los Evangelios mostrando el versículo «Pater manifestavi nomem tuum hominibus» (Juan, XVII, 6). La tabla Masaveu prescinde de las mitras episcopales, dejando el vacío en torno a la figura, recortada sobre la brillante profusión dorada del fondo. Esto también permite un mayor desarrollo del colorista suelo de azulejos o *escarabadets*, y el emplazamiento del donante a sus pies.

Que Jacomart interviniera en la llegada de esta iconografía al Levante español resulta del todo lógico. Se trata de una tipología gestada en Nápoles que no se generalizaría en el

resto de Italia hasta la década de 1470. Jacomart estaba en Nápoles cuando Bernardino murió en L'Aquila en 1444 y en la corte de Alfonso V se venía protegiendo la observancia que éste preconizaba. Por ello bajo su patrocinio Colantonio y Antonello da Messina pintaron un políptico de temática franciscana en la Iglesia napolitana de San Lorenzo. El traslado de esta religiosidad sencilla a Valencia en fechas tempranas, pues en 1450 fue ya canonizado, promovió la inmediata demanda de sus efigies según los patrones napolitanos.

También desde el punto estilístico, a pesar de las restauraciones sufridas, esta pintura presenta zonas con la suavidad de matices que se viene asociando al modo de hacer de Jacomart, frente a los perfiles más secos de Reixach. También Baró destaca por ese «plumeado» más blando, que se aprecia en otras obras atribuidas a Jacomart (Pérez Sánchez 1996-1997, p. 34; para Baró, véase Gómez-Ferrer 2009). De hecho el *San Bernardino* de la Colección Masaveu resulta más naturalista que el de la Colección Mateu. Los datos conducen más a Bartomeu Baró que a Reixach, pero teniendo en cuenta que se trata de obras producidas en un taller conjunto o en talleres relacionados con Jacomart, o cuando menos según su dirección y con su posible ascendiente en un tipo iconográfico tan concreto, se opta aquí por reconducir la atribución a la dada en la exposición de 1989 como nuevo punto de partida.

Ángel Aterido

**Anónimo castellano, círculo del Maestro de Covarrubias
(activo en Burgos ca. 1500-1520)**

Santa Ana, la Virgen y el Niño (Santa Ana triple)
ca. 1510

Madera policromada, 151,5 x 75,5 x 50 cm



Las representaciones de santa Ana alcanzaron un importante auge a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento. Por una parte se veneraba a la madre de la Virgen, pero a medida que se fue extendiendo el culto a la Inmaculada Concepción, su papel al haber concebido sin el pecado original a María empezó a destacarse más.

Esta escultura responde al tipo denominado Santa Ana Triple o *Anna Selbdritt*, en el que santa Ana acoge a su hija y a su nieto, mostrando gráficamente la línea de parentesco libre de pecado que culminó en Cristo. Aunque la interpretación de este tipo de figuras no es exclusivamente inmaculista, se trata de una forma previa a la presentación de María en solitario rodeada de símbolos que acabaría imponiéndose en el siglo XVI (Stratton 1989, pp. 22-25). Se trata por tanto de una imagen de absoluto contenido simbólico, con la escala de las figuras jerarquizada, en la que no se busca la naturalidad de una escena familiar. Este matiz se introduciría en el Renacimiento, cuando paulatinamente fue quedando en desuso esta iconografía.

En esta escultura ese simbolismo se remarca con la posición de santa Ana, quien, como sucede con las Vírgenes sedentes medievales, sirve de trono a las otras dos figuras. Queda patente así su carácter protector en la infancia de la Virgen y, posteriormente, de su nieto. Además la presencia del libro, en este caso abierto sobre el regazo de María, deja claro el vínculo de la educación y la enseñanza en esta relación familiar. Por su parte, la desnudez del Niño viene a subrayar su condición, pues al mostrar sus atributos no deja dudas de su humanidad. Apoya su mano sobre las Escrituras, como encarnación de las profecías, y en acto de bendecir al fiel, pues desde la infancia era consciente de su divinidad y su papel salvador.

En la Castilla de los Reyes Católicos las imágenes de la Triple Santa Ana proliferaron y, como en gran parte de la escultura devocional, surgieron de la adaptación de tipologías germanas y flamencas. En algunos casos se trataba de piezas importadas gracias al flujo comercial de los puertos castellanos con los Países Bajos, pero en otros fueron realizadas por artistas foráneos establecidos en los principales centros artísticos o incluso por maestros locales que trasladaron con diferente fidelidad dichos prototipos. En este caso el papel central de santa Ana, así como el mayor tamaño del Niño respecto a María y su posición, erguido sobre la rodilla derecha de su abuela, remiten a la escultura alemana del Bajo Rin y Westfalia en el último gótico. Así, el escultor Tilman Riemenschneider, activo en Würzburg entre 1483 y 1531, utilizó la misma organización de los personajes al abordar el tema (1505. Würzburg, Mainfränkisches Museum), valiéndose de un esquema propio de su tradición.

En el ámbito castellano, los más importantes artistas del tránsito de los siglos XV al XVI representaron esta peculiar iconografía en lugares destacados, sobresaliendo Gil de Siloé y Alejo de Vahía, si bien los rasgos estilísticos de esta escultura se acercan más directamente al llamado Maestro de Covarrubias. Este anónimo escultor de tradición

plenamente gótica, seguramente alemán, recibe su apelativo del magnífico *Tríptico de la Epifanía* de la colegiata de Covarrubias (Hernández Redondo 2001). En esta obra se aprecia la severidad de gesto tan característica de su obra, de un rigor casi hierático en la monolítica figura de santa Ana. El gesto rígido y algunos detalles faciales concretos recuerdan a los rostros de san José y Melchor en dicho tríptico, y al de santo Domingo de Silos del monasterio de Caleruega. En concreto la hendidura entre el labio y la nariz, las arrugas enmarcando la boca, las cejas rectas y delgadas, así como los pómulos resaltados y las órbitas oculares rehundidas.

La monumentalidad, así como el tamaño, son propios del Maestro de Covarrubias, como también el canon alargado que se hace más evidente en la figura del Niño. No es tan apreciable en la Virgen, por la escala con la que es representada, pero el trabajo del cabello evoca también a las representaciones marianas identificadas de su mano, como la *Virgen con el Niño* de Frómista. Aquí también el pelo se desliza enroscado en dos grandes mechones a cada lado, si bien la talla del ejemplar de la Colección Masaveu no presenta la misma jugosidad en estos detalles. Sí muestra en cambio la variedad de pliegues en los paños más allá de las tópicas formas en V, especialmente desarrollados y trabajados en las faldas, mezclando lo anguloso con lo curvilíneo. También en algunos aspectos técnicos resulta muy coincidente, pues se utiliza pan de plata en el ropaje de la Virgen, como en el citado tríptico que da nombre al maestro.

Ángel Aterido

Mathis Gerung (Nördlingen, ca. 1500-Laringen, 1568/1570)

El campamento de Holofernes

1538

Óleo sobre tabla, 103 x 151 cm



Procedencia: posiblemente Neuburg, castillo de los condes del Palatinado-Neoburgo; Madrid, condes de Valdelagrana

Bibliografía: Sánchez Cantón 1940-1941, pp. 169-172; Bermejo en Pérez Sánchez 1988-1989, pp. 147-151; Eichler 1993, pp. 15-27 y 54-61.

Esta obra de Gerung es una *rara avis* en las colecciones españolas, tan escasas en pintura renacentista alemana. Pintor, miniaturista y diseñador de tapices que trabajó al servicio de Ottheinrich, conde del Palatinado-Neoburgo, su estilo enlaza con Durero, los maestros nuremburgueses y Lucas Cranach. Su vida transcurrió en una Alemania acosada por los turcos y dividida entre reformistas y católicos.

La obra narra el relato bíblico de Judit y Holofernes con una yuxtaposición de episodios presentados de forma simultánea. Mediante un horizonte alto y un paisaje de planos ascendentes, Gerung va disponiendo sucesivas series de figuras y ciudades que hilan la narración. Arriba, de izquierda a derecha, vemos entrar a Holofernes con las tropas asirias devastando ciudades israelíes hasta llegar a Betulia, la ciudad de Judit. A la derecha, por debajo de la ciudad, aparece el episodio de Ajior atado al árbol. Debajo, ocupando todo el cuarto inferior derecho, vemos el campamento pagano protegido tras parapetos de palos trenzados. Es la parte más anecdótica de la pintura, donde aparecen lavanderas, ganado, el reparto de comida y, en el ángulo inferior derecho, la paga de la soldada. Desde aquí, de derecha a izquierda, aparece Judit ante Holofernes y la posterior decapitación de este. Llegados al culmen de la historia, esta continúa atravesando en diagonal hacia arriba hasta la puerta principal de Betulia. Allí está Judit portando el siniestro saco y dentro, en la plaza, aparece de nuevo alzando su macabro trofeo que finalmente cuelga de una pica. Velozmente, por la puerta de la izquierda, salen las tropas judías que atacan el campamento asirio. En este margen empieza, termina y está la escena principal del cuadro.

La cartela apunta que esta es una «artificiosa pintura». La sofisticada narración merece el epíteto, pero por artificioso también podemos entender que lo que vemos no es lo que parece. Gerung se inspiró en un fresco hecho por Hans Schäufelin (1515) en el ayuntamiento de Nördlingen, su ciudad natal. La obra, de idéntico tema, había sido encargada por la Liga de Suabia tras detener el intento de Ulrich von Württemberg de tomar Reutlingen. Schäufelin la describía en una cartela con el mismo texto que la de Gerung y, efectivamente, el relato bíblico era una excusa artificiosa para representar el asunto político.

Nuestra obra, a pesar de tener una referencia esencial en la de Schäufelin, es formal y conceptualmente más compleja. Depende en gran medida de los grabados de Erhard Schön, de quien toma buena parte de los elementos del cuadro. Pero ¿por qué una obra replicando a la de 1515? Cuando Gerung la realiza, Reutlingen había sido tomada por

Ulrich, que recuperaba así el condado de Württemberg a pesar de la defensa hecha de los intereses imperiales por Felipe el Belicoso, hermano de su mecenas Ottheinrich. Si la pintura fue encargo de estos hermanos puede interpretarse como un alegato de su fidelidad al Imperio contra sus enemigos: el turco, el pretendido rey Juan Zapolya de Hungría y protestantes como Ulrich.

El rostro de Holofernes coincide con el retrato de Juan de Hungría hecho por Schön. El voivoda transilvano se había proclamado rey rindiendo vasallaje a Solimán. En el cuadro, junto a los turcos, vemos transilvanos y moldavos reconocibles por sus tocados. Felipe los había combatido, era uno de los héroes de la defensa de Viena de 1529. ¿Viena o Betulia?, la presencia de emblemas turcos, murallas derruidas, artillería y más aún el sugerente parecido del general al frente del ataque de «lansquenets» israelitas con Fernando I, ofrece una atractiva lectura histórica del cuadro.

Al otro lado, la tienda de Holofernes remata con un ajedrezado verde y oro, los colores de Sajonia, y un escudete con león rampante, emblema de los Hesse. Habían sido los protestantes de la Liga de Esmalkalda, Juan Federico de Sajonia y Felipe de Hesse, los que apoyaron al conde Ulrich. A él mismo parece corresponder el rostro, según el grabado de Hans Brosamer, del personaje que, frente a Holofernes, pone su pierna sobre una barrica de pólvora.

El dedo acusador de Ottheinrich y Felipe termina señalando a Jorge el Barbudo, duque de Sajonia, católico pro Reforma, que intermedió en Kaadem por la concesión de Württemberg a Ulrich. El personaje barbado junto a Holofernes presenta los rasgos de los retratos del sajón. Jorge de Sajonia y Juan de Hungría, católicos aliados con los enemigos de la fe, y Ulrich forman un triángulo que deja en medio a la fiel Judit. Poco después, en 1546, Ottheinrich ingresaría en la Liga de Esmalkalda.

Diego Blanca

**El Greco, Domenicos Theotocópuli (Candía, 1541-
Toledo, 1614)**

El Expolio de Cristo

ca. 1577- 1579

Óleo sobre tabla, 56,6 x 32 cm

Firmado: «δομήνικος Θεοτ[οκόπουλος] κρης επ[οίει]»



Procedencia: Valladolid, Juan Alonso de Pimentel y Ponce de León, VIII conde de Luna y X conde duque de Benavente (1653); Madrid, María Cristina de Borbón; Roma, príncipe del Drago (ca. 1904); Florencia, conde Contini Bonacossi (después de 1920); Nueva York, Stanley Moss; Londres, Christie's, subasta Spanish Art II, 29 de mayo de 1992, lote 309

Bibliografía: Wethey 1967, II, p. 71; Gudiol 1982, pp. 91 y 343; Salas & Frati 1977, p. 96

La singular trayectoria vital y artística del Greco le convierte en un pintor atípico para su tiempo que, por esa misma circunstancia, ha disfrutado de gran fama tras su revalorización en el siglo xx. Nacido en Creta, donde trabajó dentro de la tradición bizantina tardía, su paso por Venecia y Roma transformó radicalmente su pintura según los dictámenes del último Renacimiento. Su rasgo más señalado fue el uso del color a la manera veneciana y la progresiva estilización de sus personajes, en la dinámica del más extremo manierismo. En 1577 viajó a España por causas todavía desconocidas, aunque seguramente con la intención de trabajar en las campañas decorativas de Felipe II en El Escorial. Aunque estuvo en Madrid y llegó a realizar un lienzo para el Monasterio, su carrera artística transcurrió prácticamente en Toledo hasta su muerte.

Realizó conjuntos para establecimientos religiosos de la ciudad y su entorno, pues su personal estética se avino perfectamente a las necesidades de la Contrarreforma. Su éxito estuvo respaldado por los círculos intelectuales toledanos, que prolongaron la demanda de su producción hasta el siglo xvii.

Esta tabla es una versión reducida de una de las primeras obras toledanas del artista y de las más señaladas de su producción, *El Expolio de Cristo*. En origen, el cuadro fue denominado *El Despojo de Cristo*, cuando fue encargado en 1577 para el vestuario del Sagrario de la catedral de Toledo. Representa el momento en el que, llegado al Calvario, arrebataron las vestiduras a Cristo para ser crucificado y después sus verdugos se las jugaron a los dados. El Greco no pintó este segundo momento, más frecuente en la iconografía cristiana, sino el instante previo a ser desnudado, cuando es acosado por los soldados y sayones que lo rodean. El color grana de su vestimenta y su actitud calmada lo diferencian de la agitada aglomeración de personajes que rien y gritan en los momentos previos al saqueo. El artista supo trasladar la sensación opresiva y tensa del instante, constriñendo los personajes en el ancho de la tela, sin dejar apenas espacio al celaje y colocando en escorzo al hombre que prepara el madero de la cruz.

Las incorrecciones respecto a la ortodoxia de la escena, pues incluyó a las tres Marías como testigos de la escena cuando no son citadas en el Evangelio, así como las elevadas pretensiones económicas del artista desembocaron en un pleito con el Cabildo catedralicio que no se solucionaría hasta 1581 (sobre su iconografía y vicisitudes: Azcárate 1955; Marías 2003; Álvarez Lopera 2007, pp. 133-139). El lienzo está cargado

de simbolismo y en parte celebra una reliquia de la vestidura de Cristo que, regalada por san Luis de Francia, se conserva en la catedral. Dada la significación de la obra, del taller del Greco salieron diversas versiones y copias de calidad diversa.

La tabla de la Colección Masaveu ha sido tradicionalmente la mejor acogida por los especialistas, considerada autógrafa junto a otra tabla de análogas dimensiones de la Colección Bearsted en Upton House. La existencia de tablas de tamaño muy próximo que repiten composiciones de finales de la década de 1570, como la *Adoración del nombre de Jesús* de la National Gallery de Londres, plantea una interesante cuestión en la producción del Cretense. Por sus dimensiones se pueden relacionar con la noticia facilitada por el pintor Francisco Pacheco, quien vio en 1611 una colección de pequeños cuadros «de todo cuanto había pintado en vida» en casa del Greco, ya se tratara de bocetos o de modelos acabados para luego ser reproducidos por su taller. En este caso, llama la atención que la reciente limpieza del cuadro de la catedral primada haya constatado que apenas hay cambios compositivos, lo que hace suponer que siguió fielmente un modelo previo. No es descartable que haya que replantearse la idea de estas tablas como *modelli*.

Este cuadro sigue, reducida con mínimas variantes, la composición, disposición y número de los personajes del lienzo definitivo, incluso la distribución de las manchas de color. Mantiene con igual intensidad la asfixiante atmósfera en torno a Cristo, la extraordinaria vivacidad de la galería de cabezas y el brillante colorido general, más claro y con los brillos muy acentuados por el trabajo a una escala menor. Muestra una proporción más alargada de la figura de Cristo, con mayor desarrollo aéreo superior y espacio a los lados de los personajes. El rompimiento de nubes del celaje ha variado, resultando más vaporoso y ligero, y sobre él se recortan las lanzas más largas; incluso se ha añadido una más a la izquierda. En esta zona, sobre una de las cabezas, se advierte un leve arrepentimiento. También la cabeza de la Virgen está un poco más elevada respecto a la solución final, tapando parte de la armadura del soldado. La firma, situada en un papel junto al madero de la cruz y con la habitual signatura en griego, fue antiguamente repintada y se encuentra muy perdida.

Ángel Aterido

Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617- Cádiz, 1682)

Virgen con el Niño

ca. 1660-1665

óleo sobre lienzo, 103,2x82,7 cm



Procedencia: Madrid, infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (desde 1835); Pau, venta de los herederos del infante Sebastián Gabriel (no vendido); Madrid, duque de Hernani; Londres, Christie's, subasta Important Old Master Pictures, 10 de abril de 1987, lote 82; colección J.D. Umeda; Londres, Christie's, subasta Spanish Art II, 29 de mayo de 1992, lote 332

Bibliografía: Angulo 1981, II, p. 153; Águeda 1982, p. 108; Ruiz Gómez en Gijón 2003, pp. 37-38; Valdivieso 2010, pp. 108 y 369

Murillo abordó con frecuencia la imagen aislada de la Virgen sentada con el Niño en sus brazos, tema no muy arraigado en la práctica religiosa de la Monarquía Hispánica. La costumbre marcaba la representación de una advocación mariana concreta, como la Virgen de Belén o la del Rosario, pero la exposición directa de la maternidad sin esa justificación iconográfica y devocional resultaba desacostumbrada. Como tema pictórico en lienzos independientes y de gran tamaño se vincula más a la tradición de las *Madonne* italianas, luego reinterpretadas también por los pintores flamencos. Así pues, aunque la finalidad devocional resultara innegable, también había un trasfondo artístico de emulación y competencia entre maestros de épocas distintas. Por ello muchas de estas pinturas fueron creadas para galerías y no exclusivamente para altares.

Todos los grandes pintores españoles del siglo XVII acometieron el asunto ocasionalmente, pero fue Murillo uno de los que realizó más versiones, cerca de la veintena. Además comenzó a pintar sus *Madonne* desde época muy temprana. El tema se avenía perfectamente con la sensibilidad de su pintura, permitiéndole ensayar múltiples variantes. En todas ellas hizo gala de esa emotividad sosegada y un punto distante que tanto éxito tuvo entre su clientela sevillana.

La fórmula establecida por Murillo y los primeros artistas seiscentistas que representaron estas Vírgenes con Niño se suele relacionar con las pintadas por Bartolomeo Cavarozzi (Viterbo, ca. 1590-Roma, 1625), de las que había varios ejemplos en las colecciones españolas. La severidad mezclada con dulzura, la mirada directa al espectador de madre e hijo, y la sensación de grupo compacto destacando sobre la penumbra que se advierte en esta Virgen de Murillo ya habían sido planteadas por Cavarozzi. A ello el sevillano añadió un sentido suntuoso del color y la soltura en el manejo del óleo de inspiración flamenca, que en especial recuerda a Anton van Dyck (Amberes, 1599-Londres, 1641). También sumó otros ecos italianos, de Rafael o Guido Reni, ya aprendidos a través de la estampa o vistos directamente. Seguramente durante su visita a Madrid en la década de 1650 hubo de tener acceso a ellos.

Esta *Madonna* Masaveu corresponde a la primera madurez de Murillo, ya más entregado al color vivo y al juego lumínico. Es obra de afortunada simplicidad y singular atractivo,

basado en el aplomo de los personajes iluminados directamente, su suave gestualidad y el colorido profundo de las ropas de la Virgen. La misma combinación de colores había sido empleada en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (ca. 1655. Madrid, Museo del Prado, P00979), con el manto de denso azul lapislázuli, la túnica de un fuerte rosado y los ribetes de la blanca camisa asomando por cuello y puños. El rostro de la Virgen redondeado, con nariz recta y labios pequeños, aparece en otras imágenes análogas y próximas en fechas, como *Virgen con el Niño* del Rijksmuseum de Ámsterdam (ca. 1660); y también en escenas, caso de la *Adoración de los pastores* del Prado (ca. 1657. P00961). El gesto protector, correspondido por el Niño posando la mano sobre su seno, se advierte en otras imágenes murillescas posteriores como la *Virgen de la servilleta* (ca. 1664-1666. Sevilla, Museo de Bellas Artes). Esta sencilla conexión no es una simple muestra de afecto, sino que manifiesta la naturaleza humana de Cristo, al mismo tiempo que su divinidad con el destello luminoso alrededor de su cabeza.

El cuadro, de cuya creación se desconocen las circunstancias, obtuvo gran fama, ya que se conocen una docena de copias y versiones en conventos y colecciones españolas. El lienzo de la Colección Masaveu es la versión original, de la que depende el resto. La procedencia más antigua conocida vincula el cuadro a una de las más famosas colecciones del siglo XIX, la del infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, bisnieto de Carlos III. Debió de sentir especial aprecio por él, pues a su muerte se encontraba en su despacho junto a otras de sus piezas más valiosas. Este gusto de los Borbones por la pintura de Murillo se remonta a tiempos del fundador de la rama española, Felipe V. Su segunda esposa, Isabel Farnesio, fue quien incorporó una nutrida representación de obras del sevillano a las Colecciones Reales.

Ángel Aterido