



El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente



MUSEO DE
BELLAS ARTES
DE MURCIA

MURCIA 2005

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Presidente
Ramón Luis Valcárcel Siso

Consejero de Educación y Cultura
Juan Ramón Medina Precioso

Secretario General de la Consejería
José Vicente Albaladejo Andreu

Director General de Cultura
José Miguel Noguera Celdrán

El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente

© de esta edición:
Dirección General de Cultura
Museo de Bellas Artes de Murcia
C/ Obispo Frutos, 12
Murcia, 30001

© de los textos:
M^a Ángeles Gutiérrez García
M^a Isabel Durante Asensio
Carmen M^a Rodríguez Cánovas
María Jesús Vega-Leal Cid

© de las fotografías:
Juan de la Cruz Megías
Excepto en págs.: 72, 82, 86, 142, 144, 147, 148, 170, 172, 176, 178,
180, 182, 186, 190, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 310, 340, 366, 368,
408, 410, 412, Javier Salinas
en págs.: 18, 28, 30, 42, Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia
en págs: 17, 27, 41, Concha Navarro

Fotografía cubierta: *Arcángel San Miguel*, Evaristo Muñoz Estarlich

Dirección y coordinación:
M^a Ángeles Gutiérrez García
M^a Isabel Durante Asensio

ISBN: 84-606-3740-9
Depósito Legal: MU-796-2005

Gestión editorial:
Lígia Comunicación y Tecnología, SL
director@tabulariumlibros.com

ÍNDICE

CREACIÓN DEL MUSEO E HISTORIA ■ 9

PLANTA PRIMERA

Sala 1 ■ La pintura de los siglos XV y XVI. El Renacimiento en Murcia ■ 19

Sala 2 ■ El arte en Murcia durante el siglo XVII ■ 23

PLANTA SEGUNDA

Sala 3 ■ El arte del siglo XVII. La pintura del Siglo de Oro ■ 29

Sala 4 ■ Gabinete ■ 31

Sala 5 ■ La Ilustración y el siglo XVIII. El arte durante el Setecientos ■ 35

PLANTA TERCERA

■ El Siglo XIX ■ 43

Sala 6 ■ Del Academismo al Eclesiasticismo. Los grandes géneros pictóricos ■ 45

Sala 7 ■ La pintura costumbrista. El Regionalismo ■ 49

Sala 8 ■ Sala de las alegorías Pintura decorativa. El paisaje ■ 51

CATÁLOGO

SALA 1 ■ 53

SALA 2 ■ 85

SALA 3 ■ 117

SALA 4 ■ 147

SALA 5 ■ 197

SALA 6 ■ 245

SALA 7 ■ 317

SALA 8 ■ 371

SALA 9 ■ 417

CREACIÓN DEL MUSEO E HISTORIA

La legislación y disposiciones jurídico-administrativas sobre museos durante el siglo XIX son fraccionarias y poco determinativas, si bien interesa destacar algunos hitos que marcarían su evolución, tales como el Real Decreto de 31 de octubre de 1849, concerniente a la creación de los denominados Museos Provinciales; el Real Decreto de 24 de noviembre de 1865, sobre la reorganización de las Comisiones Provinciales de Monumentos; y la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, la cual preveía la creación de un museo en cada provincia. En este contexto general, la Real Orden del Ministerio de Fomento de 6 de julio de 1864, la cual autorizaba la incorporación de una Sección de Arqueología al Museo Provincial de Pintura y Escultura, creado unos meses antes, fue primordial para el desarrollo de los museos en Murcia. Tres años después, por Real Decreto de 20 de mayo de 1867 se crearían el Museo Arqueo-lógico Nacional y los museos arqueológicos provinciales. A estas normativas, habría que añadir la Real Orden, de 6 de junio de 1921, mediante el cual se instituyó una Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes, destinada al

mejoramiento de la cultura en Murcia. Las colecciones arqueológicas de la institución fueron atendidas desde finales del siglo XIX por un funcionario del correspondiente cuerpo facultativo, dependiente de la Dirección General de Instrucción Pública.

Más tarde, la colección de Arqueología fue trasladada desde la sede del Museo ubicada en el solar del antiguo Convento de la Trinidad (*cf. infra*) hasta la planta baja de la nueva Casa de la Cultura de Murcia, inaugurada en 1953. Después, en el año 1973, por Orden de 15 de marzo, se integraron las secciones de Arqueología y Bellas Artes bajo la denominación de Museo de Murcia, si bien ambas colecciones continuaron disociadas.

Recientemente, el Museo de Murcia, con sus dos secciones de Arqueología y Bellas Artes, ha sido suprimido por Orden 2730/2003, de 25 de octubre, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Fruto de dicha extinción ha sido la creación de dos nuevas entidades museísticas: el Museo de Arqueología de Murcia y el Museo de Bellas Artes de Murcia, ambos emanados de las Órdenes 2800/2003 y 2799/2003, de 7 de octubre, del antedicho Ministerio.

HISTORIA DE LAS COLECCIONES DEL MUSEO

La génesis y desarrollo de las colecciones de Arqueología y Bellas Artes del otrora Museo de Murcia -en la actualidad Museo de Arqueología y Museo de Bellas Artes de Murcia-, se fundamentó en la actividad de la Comisión Provincial de Monumentos de Murcia que, desde su constitución en agosto de 1844, recabó toda suerte de información concerniente a obras de arte y piezas de interés arqueológico e histórico procedentes de exclaustros conventuales, excavaciones y donaciones, o bien vulnerables a la enajenación y destrucción. A pesar del trabajo de dicha Comisión, la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias, celebrada en Murcia en septiembre de 1868, debe considerarse en realidad como la primera gran manifestación museográfica de la historia reciente de Murcia, vinculada al desarrollo del coleccionismo institucional.

El Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia registró anualmente, desde el año 1922, las donaciones y compras más relevantes de la institución. Esta información se complementa con la documentación conservada en los archivos de los actuales museos de Arqueología y Bellas Artes, la cual reseña paulatinamente las dificultades y limitaciones, pero también los intereses que movieron la política de adquisiciones, siempre en aras de insertar las improntas regionales o localistas en un ámbito de rango nacional y generalista. De tal

suerte, la compra de lienzos espléndidos, como *Martirio de San Agapito de Palestrina*, obra de G. Odazzi, *Santa Catalina* de B. Cavarozzi, *Gitana de la Naranja*, surgida de los pinceles de J. Romero de Torres, o *Estudio para el dos de mayo* de J. Sorolla, podría encuadrarse en ese afán y búsqueda de prestigio, el cual se vio atemperado y matizado por diversas intervenciones relacionadas con los distintos depósitos de colecciones nacionales -como las provenientes del Museo Nacional de El Prado-, las cuales fueron integrándose en el Museo de Murcia desde 18761.

Además, la participación en la Exposición Universal de Viena de 1873, la intensa intervención en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, así como el asesoramiento en muestras nacionales de relevante interés, como la Exposición Nacional del Traje Regional, celebrada en 1925, coadyuvaron a que el Museo de Murcia se erigiera en escenario definidor de puntuales manifestaciones culturales.

La desgarradora contienda civil de 1936 atribuyó al Museo unas competencias extraordinarias en materia de conservación del patrimonio histórico y artístico. Colecciones privadas, pertenecientes a instituciones laicas y religiosas, engrosaron sus fondos, guardándose en los almacenes y demás espacios disponibles, ámbitos en los que se registraba y catalogaba pintura, escultura y artes suntuarias. Tras este periodo, la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por la renovación puntual de determinados planteamientos museográficos, así por la incorporación de modernas infraes-

estructuras que abarcaron desde la instalación de áreas de conservación y restauración hasta la creación de espacios consagrados a numerosas exposiciones temporales, unas de carácter retrospectivo, otras comprometidas con los artistas y creadores contemporáneos. De esta forma, la década de los años 70 y los inicios de los 80 estuvieron jalados de eventos más o menos notables, los cuales culminaron con la exposición *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, celebrada en Murcia en 1983, soberbia muestra entroncada con otras anteriores dedicadas al artista, pero que supuso una nueva mirada hacia el Reino de Murcia en el Setecientos.

Finalmente, las dos últimas décadas del siglo XX estuvieron marcadas por la adscripción de la gestión administrativa de los museos de titularidad estatal a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por la sistematización de sus fondos artísticos y arqueológicos, atendiendo a su titularidad y procedencia, y por la adquisición de valiosos repertorios de arte, tales como el fondo González Moreno y las colecciones Aubrun y Pedro Flores, entre otras muchas.

EL EDIFICIO DEL MUSEO

Tras su paso por el Teatro de los Infantes y el Palacio del Contraste de la Seda, a principios del siglo XX y, dadas las nuevas exigencias sociales en el ámbito de la cultura y a instancias de la propia Junta de Patronato, se acometió el proyecto y ejecución de un inmueble acorde con los nuevos y renovados pre-

supuestos museográficos. Fue el arquitecto Pedro Cerdán Martínez quien, en el solar del desaparecido Convento de la Trinidad, levantó un edificio de nueva planta. Edificio emblemático, popularmente denominado “Museo de La Trinidad”, se concibió como una estructura parlante, cuyos elementos formales y tectónicos imprimiesen un grado de academicismo sólo atemperado por una concepción utilitaria y moderna. El recurso al lenguaje clásico permitió al arquitecto recuperar para siempre la hermosa columnata del claustro trinitario, sus techumbres, zapatas, vigas y escalera de madera, así como otros aditamentos y piezas decorativas que de esta forma nunca perdieron su esplendor.

Dos amplios espacios se articularon por mediación de una gran logia abierta a la ciudad. La primera planta, en la cual se exhibían las colecciones arqueológicas y el Belén de Riquelme (popularmente llamado *Belén de Salzillo* por haber salido de la gubia del maestro), se complementó con el salón superior, donde se exhibieron, a la manera de las galerías artísticas decimonónicas, las obras de pintura y dibujo más representativas de los fondos del museo. Academias de artistas, grabados de Piranesi, escultura dieciochesca, restos del retablo del antiguo colegio de la Anunciata, etcétera, se insertaron aquí y allá siguiendo un orden paradójico, contradictorio a veces, aunque afín a las corrientes artísticas, estéticas y de conservación propias del momento.

Varias décadas después, entre los años 1953 y 1957, el Belén de Salzillo

entró a formar parte de los depósitos estatales del recién creado Museo Salzillo (instituido por Decreto de 30 de mayo de 1941 y reorganizado con ayuda del Estado, Diputación y Ayuntamiento, por Decreto de 9 de abril de 1949), en tanto que las colecciones constitutivas de la Sección de Arqueología se trasladaron a la nueva Casa de la Cultura, ubicada en el boulevard de nueva planta de Alfonso X el Sabio.

EL BOLETÍN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

Uno de los eventos culturales más importantes que vincularon la Murcia de la primera mitad del siglo XX con las instituciones museísticas fue, sin duda, la edición de los correspondientes números del *Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes* de Murcia, editados entre los años 1922 y 1935, los cuales constituyen una manifestación espléndida de la excelencia y magnitud alcanzada en su día por el Museo, uno de los focos culturales en torno al que gravitó el fomento, la conservación y la difusión de un significativo fondo histórico y artístico en la ciudad y región de Murcia.

El Boletín se enmarcó en el legado de los artistas, eruditos y viajeros-patrios y foráneos-, que reflejaron y difundieron desde el siglo XIX la idiosincrasia de la Región de Murcia por medio de obras como el *Semanario Pintoresco Español* o de colecciones de monumentos, antigüedades y obras de arte publicadas por Parcerisa, sin olvi-

dar la *España Artística y Monumental*, donde halló eco el genio ilustrativo del gran pintor y grabador Jenaro Pérez Villaamil.

Manuel Gómez Moreno, Leopoldo Torres Balbás, Rodrigo Amador de los Ríos o Elías Tormo firmaron artículos para el Boletín, exigiendo algunos de los autores que colaboraron en el mismo, como José María Ibáñez, Pedro Sánchez Picazo, Andrés Sobejano o Mariano Ruiz Funes, una mayor preocupación para la conservación, investigación, conocimiento y difusión de la historia regional y local de Murcia por mediación de los restos de su pasado histórico.

El *Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes* de Murcia, como se denominó en un principio, se convirtió en poco más de una década en una publicación versátil, abierta, extraordinariamente profesional y especializada, como bien acreditan los trabajos en él publicados: desde el espléndido artículo titulado *La Torre Ciega de Cartagena*, de Federico Casal Martínez (cronista oficial de Cartagena), hasta los trabajos dedicados al Belén de Salzillo, la Exposición de 1929, al pintor Rafael Tegeo o al yacimiento de Monteagudo. Así pues, sus contenidos se enmarcan en el excelente fenómeno divulgador y científico representado por publicaciones tales como el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, la *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, la *Ilustración Española y Americana* y la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

LA RENOVACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA

El Museo de Bellas Artes de Murcia -creado como institución independiente en octubre de 2003 a partir de la escisión del Museo de Murcia y sus dos secciones de Arqueología y Bellas Artes- es de titularidad estatal y gestión transferida a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Entre los años 2000 y 2005 ha estado inmerso en un profundo proceso de renovación y reestructuración que ha afectado no sólo a la remodelación los edificios que albergan su sede, sino también a la definición de su plan museológico, el estudio y sistematización de sus fondos y colecciones, el diseño y ejecución de las instalaciones de su nueva exposición permanente; todo ello destinado a convertir el museo en una institución capaz de responder a los retos del siglo XXI.

Sin duda protagonista de esta profunda reforma ha sido la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, la cual ha ejercido sus competencias exclusivas en materia de museos de interés regional, según se establece en el artículo 10.113 de su Estatuto de Autonomía. En la práctica de dicha atribución, la Asamblea Regional aprobó la Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia, para el fomento, creación y divulgación de aquellas instituciones museísticas vinculadas a la Región de Murcia. En la actualidad, toda esta gestión se canaliza mediante el Servicio de Museos y Exposiciones de la Dirección General

de Cultura de la Consejería de Educación y Cultura.

Las operaciones acometidas han estado enfocadas hacia la rehabilitación y resistemización de los edificios donde tiene su sede el museo, al objeto de dotarlos de óptimas instalaciones en las que la institución pueda desarrollar sus cometidos específicos. Dichas actuaciones han contemplado la creación de amplios espacios destinados a la exposición permanente de los fondos museísticos por medio de renovados proyectos e instalaciones museográficas. Igualmente, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia ha atendido la conservación, recuperación y restauración de los fondos artísticos del museo, lo cual supone para la Región la recuperación formal y técnica de gran cantidad de colecciones artísticas constituidas por obras de extraordinario interés histórico, cultural y estético.

Las antedichas actuaciones han supuesto unas inversiones de 3.600.000 €, de los cuales el Ministerio de Fomento ha aportado 991.000 €, el Ministerio de Cultura 24.000 €; el resto ha correspondido a la Administración Regional. El proceso de remodelación ha afectado no sólo a la reforma de la institución en sí, sino que ha revalorizado uno de los elementos más significativos de la arquitectura urbana de la ciudad de Murcia, a saber, las fachadas del desaparecido Edificio del Contraste de la Seda, la recuperación de un tramo de la muralla de la ciudad musulmana y la reorganización del entorno urbanístico de todo el Museo. Todo ello ha marcado un hito sobresaliente en cuanto a la

estructuración museográfica se refiere, pues se ha ampliado la superficie expositiva, incorporando además importantes colecciones artísticas relacionadas con las artes suntuarias y decorativas, el dibujo y la estampa.

Complementariamente, el Instituto de Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura ha restaurado un rico corpus de dibujos de los siglos XVIII y XIX, del que merecen destacarse obras de extraordinario valor documental y artístico, como el diseño del platero Ruiz Funes—uno de los escasos existentes en la Región de Murcia—, los bocetos y alegorías del pintor Germán Hernández Amores y diversos planos arquitectónicos de los siglos XVIII y XIX. Asimismo, el Centro de Conservación y Restauración de la Región de Murcia-

popularmente conocido como Centro de Verónicas por estar enclavado en el antiguo Convento de Clarisas de Verónicas— ha acometido en 2004 la restauración de múltiples obras, entre las cuales destaca el retablo de Juan de Vitoria (siglo XVI), a la par que ha recuperado obras tales como el *Ecce Homo* de Murillo, la *Alegoría Eucarística de Zurbarán* y el *San Jerónimo* atribuido a Ribera, todas ellas obras de titularidad estatal; asimismo, el Centro de Restauración ha realizado recuperaciones puntuales de obras de los siglos XVII al XIX, propiedad de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, destacando al respecto varias pinturas de Ribalta, Meseguer, Luna y Novicio y Valdivieso.



PLANTA 1



SALA 1



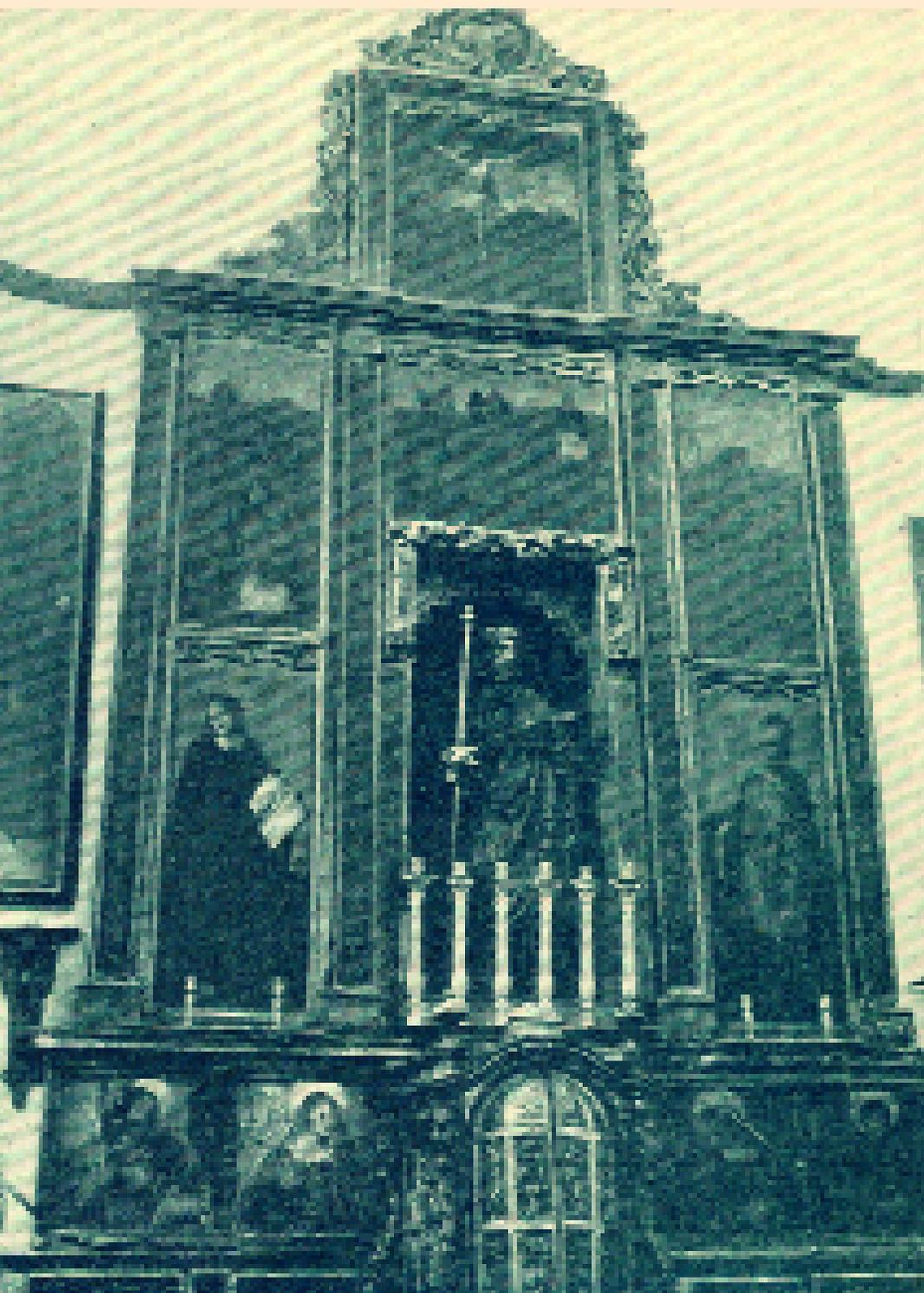
SALA 2



LA PINTURA DE LOS SIGLOS XV Y XVI.

EL RENACIMIENTO EN MURCIA

EL ARTE EN MURCIA DURANTE EL SIGLO XVII



Retablo de Santiago de Murcia (*La Verdad*, 1931)

PLANTA PRIMERA SALA 1

LA PINTURA DE LOS SIGLOS XV Y XVI. El Renacimiento en Murcia

El Renacimiento se configura como uno de los momentos más brillantes de la historia de España, ya que coincide con su unificación territorial y política, su hegemonía sobre el resto de Europa, el descubrimiento del Nuevo Mundo y el nacimiento del Estado moderno. Es un periodo de gran esplendor en las artes plásticas, ajustándose los temas tanto a la piedad devota imperante como a un renovado gusto por los argumentos profanos y clasicistas. Se apuesta por fórmulas que aúnan las experiencias técnicas del naturalismo flamenco y el idealismo del Renacimiento italiano. La pintura se convierte en ciencia empírica, los grandes hallazgos son el perfeccionamiento de la perspectiva matemática y el estudio de la naturaleza. La madera policromada y las formas angulosas y expresivas en escultura conectan con un misticismo estético que tiene sus raíces en Flandes y el Norte de Europa. El retablo se configura como elemento catalizador de toda expresión artística (arquitectura, pintura y escultura).

En Murcia, Jerónimo Quijano y Jacobo Florentino plasman en la nueva

fábrica catedralicia un lenguaje plástico de total orientación renacentista. En pintura, la transición es lenta, ya que siguen predominando características de finales del Gótico; por ejemplo, los fondos dorados y la planimetría compositiva. Paulatinamente van introduciéndose renovadas fórmulas estéticas y técnicas gracias a la influencia levantina. Los más importantes artífices del Sureste peninsular son Fernando o Hernando Llanos, Yáñez de Almedina y Juan de Vitoria, pintores que introducen en su obra elementos italianizantes, propios del pleno Renacimiento. Al finalizar la centuria, conectando con el siglo XVII, surge la figura de Pedro de Orrente y Jumilla¹.

El arte durante el Renacimiento en Murcia se vincula asimismo con la continuación de las obras en la Catedral y la erección de algunos edificios importantes que se irán verificando a lo largo de la centuria, desde el Colegio de Jesuitas en Murcia² a algunos Templos pertenecientes a la antigua diócesis de Cartagena (Santa María de Chinchilla, Colegiata de San Patricio de Lorca, Santiago Apostol de Jumilla, Santiago

1 ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972, pp. 227-358.

2 GUTIÉRREZ CORTINES-CORRAL, C. *La Iglesia y el Colegio de San Esteban de Murcia*. Patronato de Cultura de la Excm. Diputación Provincial, 1976.

de Orihuela, El Salvador de Caravaca, San Martín de Callosa de Segura, La Asunción de Yeste, Santa María de Villena, etc...). Las figuras de artífices como Jerónimo Quijano y Jacobo Florentino condicionan un momento de esplendor que coincide con el auge económico y social tras la recién acabada Reconquista con la desaparición del Reino nazarita de Granada (1492). También la arquitectura civil cuenta con grandiosas obras como el Castillo de Vélez Blanco, La Casa de los Galiano o la llamada Aduana en Alcaraz, o el desaparecido Palacio de Celdranes en Murcia, sin olvidar, de entre los edificios públicos el Palacio del Contraste de la Seda y Salón de Armas, obra de Pedro de Monte³.

La pintura de la segunda mitad del siglo XV resuelve toda una serie de aspectos técnicos y un lenguaje pictórico que constata las relaciones estilísticas con un primer Renacimiento atemperado todavía por fórmulas estéticas estereotipadas. Las escenografías de fondos dorados, en las cuales ya se bosquejan elementos de la naturaleza, han iniciado un despegue hacia una proyección de la realidad más veraz. El

Maestro de Fontanals y algunos restos de retablo indican y plasman dicha evolución.

La pintura en el antiguo reino de Murcia durante el Quinientos evoluciona siguiendo los registros técnicos y estéticos derivados del mundo castellano y levantino. Las figuras de Hernando Fernando o de Llanos y Hernando Yáñez de la Almedina⁴, maestros que intervinieron en la catedral de Valencia, marcaron en Murcia el contrapunto hacia maneras italianizantes plasmadas en diferentes obras pictóricas, como los Desposorios de la Virgen de la Catedral de Murcia o la serie pictórica del Santuario de la Vera Cruz de Caravaca⁵.

Sin duda, uno de los artífices más interesantes del momento es Juan de Vitoria, estrechamente relacionado con los Hernandos, pintor que hacia la mitad de la centuria (1552) realiza el retablo titular para la ermita de Santiago de Murcia. El ciclo iconográfico del apóstol se resuelve en una serie de tablas, de las que sólo restan cuatro: *Santiago Predicando*, *Martirio del Apóstol*, *Traslato* y un *Calvario* culminando todo el conjunto.

3 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1987. Respecto al edificio del Contraste, ver IBÁÑEZ, J. M. "La oración fúnebre del Contraste" en *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, años IX, X y números 9 y 19, Murcia, 1933. pp. s/n y BELDA NAVARRO, C. "El Contraste de la Seda y las reformas de la Plaza de Santa Catalina en los comienzos del siglo XVII" *Anales de la Universidad de Murcia* XXX, 1971-1972, pp. 115-118.

4 Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo. Valencia, 1998, p. 144 y ss.

5 *Huellas. Catedral de Murcia exposición 2002*. (Comisario BELDA NAVARRO, C.), Murcia, 2002, p. 413.

Joan de Joanes con su San Miguel y el dragón⁶ o Pedro de Comontes con su Virgen y el Niño entre Santa Catalina de Alejandría y San Juan Bautista traducen también los registros renacentistas a través de convencionalismos medievales. Ambas obras están concebidas con una impronta monumental, donde la plasmación de las distintas calidades de texturas y materias demuestran un extenso conocimiento de la técnica y la nueva estética, sin olvidar la inclusión del paisaje naturalista y descriptivo o las arquitecturas que reinterpretan la Antigüedad clásica. Composiciones unitarias en las cuales el sistema espacial y la concepción ideal de todos sus elementos se unen a aspectos vinculados con la emoción y la devotio.

Hay que destacar, en Murcia por último, la importante personalidad de Pedro de Orrente y Jumilla, pintor a caballo entre los siglos XVI y XVII, que recibe influencias del naturalismo tenebrista de Caravaggio y de la pintura boloñesa. Su estancia en Italia, en el taller de los Bassano, le confiere un estilo basado en el gusto por las escenas bíblicas y pastoriles, los efectos crepusculares o nocturnos y los celajes espectaculares junto a hermosos fondos de paisaje.

La presencia de muchas de estas obras en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Murcia se justifica mediante la función primordial de la Comisión Provincial de Monumentos, la generosidad de determinados coleccionistas, la respuesta institucional de otros museos o colecciones públicas y, a veces, los avatares dramáticos.

Tal es el caso de un conjunto pictórico conservado y exhibido desde la Contienda de 1936. Se trata del Retablo de Juan de Vitoria⁷, depositado por la Junta de Incautación en marzo de 1938, según consta en la documentación conservada en el Museo. Se registraron cuatro tablas, Santiago predicando, Decapitación de Santiago, Historia de Santiago y Calvario⁸. Cuatro pinturas que restaron de un retablo de mayor envergadura y que incluía, tal y como describe Andrés Soberano, un San Juan Evangelista y un San Pedro Apóstol, en los lados mayores. Un nicho central con la talla de Santiago y un banco o *predella* con las representaciones de San Juan Bautista, Santa Catalina de Alejandría, Santa Lucía, San Andrés, y una tabla que representaba la Sagrada Familia⁹.

Otras obras, como los fragmentos de retablo de los siglos XV y XVI que

6 BENITO DOMÉNECH, F., *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, 2000, pp. 100-101.

7 *Huellas, opus cit.* p. 127.

8 Libro de Movimiento de Obras. Cuaderno 2, fol. 110.

9 SOBEJANO, A., "Reliquias murcianas. La Ermita de Santiago", en *La verdad*, Murcia, 1931, pp. s/n.

representan evangelistas y apostolado fueron donadas por Vicente Noguera en 1957. No podemos olvidar la presencia de la tabla de Fernando de Llanos, depositada por el Museo Nacional del Prado en 1973¹⁰ junto a otras obras de Pedro de Orrente y Jumilla, autor del cual la colección del Museo ya poseía otros valiosos ejemplares, tales como Adoración de los

Pastores y Adoración de los Reyes Magos, adquirido por la Junta del Patronato el 20 de abril de 1929 y donado por Vicente Noguera en 1957, respectivamente.

Por último, la presencia del Maestro de Fontanals, Joan de Joanes y Pedro de Comontes se justifica gracias a las importantes donaciones y depósitos realizados desde los últimos seis años.

10 ESPINÓS, A., ORIHUELA, M., ROLLO VILLANOVA, M. y SABÁN, G. “El Prado disperso. Cuadros depositados en Murcia y Albacete”, en *Boletín del Museo del Prado* 1985, pp. 172-173.

PLANTA PRIMERA SALA 2

EL ARTE EN MURCIA DURANTE EL SIGLO XVII

Al siglo XVII en Murcia se ha dedicado este espacio, manifestación de los más interesantes artífices y obras que conforman una centuria importante para la pintura murciana: se expone con exclusividad la pintura regional durante los siglos XVI-XVII: Villacis, junto a Mateo Gilarte o Lorenzo Suárez configuran un panorama específico de las manifestaciones visuales y plásticas en Murcia durante el Seiscientos. La pintura religiosa, los programas iconográficos y decorativos, los temas derivados de la pintura veneciana conforman un sencillo espacio que reagrupa, sin diversificar, puntuales obras de maestros notables; sin olvidar que Murcia constituye un centro de relativa, pero considerable, presencia dentro del panorama general de la pintura española del siglo XVII¹.

Convendría señalar la importancia y la presencia que ciertas obras han

tenido en la configuración actual de las colecciones de museo. Para ello, habría que reseñar la serie de pinturas murales realizadas al temple del antiguo Convento Trinitario de Murcia. Fragmentos de la decoración parietal que realizara Nicolás de Villacis y Arias para la Iglesia del Convento de la Trinidad. Actualmente se conservan cinco piezas, todas ellas restauradas en 1993 por el Centro de Restauración de Verónicas: Autorretrato del pintor con D. Antonio de Roda y D. Juan Galtero, Ángel, Cabeza de fraile, Caballero del Chambergo y Sacerdote con monaguillo². Estos *frescos*, como popularmente se conocen, también formaron parte de la primera gran muestra que reuniera las colecciones arqueológicas, de bellas artes y decorativas, la *Exposición Provincial de Bellas Artes y retrospectiva de las Artes Suntuarias* (1868), sin olvidar que todas ellas merecieron destacados

1 AGÜERA ROS, J. C. *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español*. Murcia, 1994; y *Pintores y pintura del barroco en Murcia*. Murcia, 2002.

2 Tanto la documentación vinculada con la Comisión Provincial de Monumentos como los inventarios y viejos catálogos del museo dan cuenta pormenorizada de la relación conservada gracias a la pericia restauradora del pintor y erudito Juan Albacete y Long y del artista Joaquín Rubio. A las ya conservadas actualmente, habría que sumar las siguientes: grupo de jesuitas; tres estancias de la vida de San Blas; el prior, matronas o alegorías de la Religión y la Justicia, grupo de niños. *Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Catálogo de sus Fondos y Secciones*. Murcia, 1927, pp. 57 y ss. El historiador Ángel Pina realizó un interesante estudio publicado en *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*. Murcia, 1992, pp. 203-210.

elogios en el primer inventario del Museo³ y que la Comisión Provincial de Monumentos requirió de Juan Albacete un exhaustivo informe, tal y como se refleja en las correspondientes Actas de la citada Comisión⁴.

De Mateo Gilarte son *Virgen María* y *Buen Pastor*, dos espléndidas obras constitutivas de un pendant de interesante factura, que provenían del Colegio de la Compañía de Jesús y que, desde la Casa de la Misericordia y Huérfanos, tal y como se reseña en el Catálogo de 1872, pasaron al Museo⁵. Se depositaron por la Diputación descritas como obras de Orrente. Se trata de dos figuras que representan, una a la Virgen, grávida, sobre un paisaje alusivo a los atributos marianos (rosal, palmera, ciprés...). El Buen Pastor, moscóforo cristiano, porta sobre sus hombros un cordero. El *Nacimiento de la Virgen*, depósito del Museo Nacional de Prado, es otro de los lienzos más representativos de la pintura

murciana del siglo XVII. Forma parte de una serie de trece pinturas dedicadas a la Vida de la Virgen que realizara Gilarte para la Congregación de Caballeros de la Asunción (Colegio de San Esteban de la Compañía de Jesús) y que permanecieron en Murcia hasta la expulsión de los jesuitas⁶. Atribuido indistintamente a Villacis y Gilarte es *Muerte violenta de San Pedro Arbues*, lienzo que presidió en su día el Palacio de la Inquisición de Murcia, obra soberbia recientemente restaurada. Como restaurada ha sido igualmente *San Francisco ante la Virgen*, composición de notable factura. Por último, habría que reseñar la presencia de uno de los dos óleos de Lorenzo Suárez adquiridos recientemente por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y que representa a *San Félix de Cantalicio*, así como alguna pintura de la serie procedente del Hospital Provincial, tan vinculada a la estela dejada por Pedro de Orrente.

3 Catálogo de todos los objetos que existen en el Museo Provincial de esta Capital. Murcia y agosto de 1872. “*El muy ilustre caballero Don Nicolás Villacis. Nació en Murcia en 1614 y murió en la misma ciudad en 1694... Diez y siete pinturas al fresco de la que decora el testero que miraba al medio día de la antigua iglesia del convento de trinitarios de esta ciudad.... Restaurados. 1. San Blas, patrono de la referida iglesia, predicando en el desierto, 2. Grupo de Villacis... 3. Niño dorado. 4. Una cabeza de caballero. 5. Un frailecito. 6. 7 y 8. Tres estancias de la vida de San Blas. 9. Grupo de Jesuitas. 10. Otro con un monaguillo. 11. El fraile del rollo. 12. El prior. 13. Una matrona. La Religión. 14. Otra, La Themis. 15. Un gigante. 16. Otro. 17. Grupo de niños....*”.

4 Sesiones Ordinarias de 23 de mayo de 1855, 9 de enero de 1856, 23 de enero de 1856, 5 de marzo de 1856, 11 de septiembre de 1861, 9 de octubre de 1861, 18 de diciembre de 1861, Sesión Extraordinaria de 2 de enero de 1862, 8 de enero de 1862 y 22 de enero de 1862. En todas ellas puede recabarse información sobre el proceso de restauración, la ingente labor de la Sociedad Económica de Amigos del País, institución que sufragaría los gastos derivados de la restauración y “revertido” a lienzo de estas pinturas parietales, así como otras jugosas informaciones relativas a dichas obras. Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia.

5 “El Buen Pastor....La Virgen de pie....Ambos pertenecen a la Excm. Diputación de esta provincia ...procedentes de la Casa de Misericordia y Huérfanos de esta ciudad” A.M.BB.AA.M.

6 AGÜERA ROS, J. C. *opus cit.*, pp. 314 y ss. 2002.



PLANTA 2

PLANTA 2



SALA 3



SALA 4



SALA 5



EL ARTE DEL SIGLO XVII

LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO

GABINETE

LA ILUSTRACIÓN Y EL SIGLO XVIII

EL ARTE EN MURCIA DURANTE EL SETECIENTOS



Planta primera del antiguo Museo Provincial. Retablo de la Anunciata, grupo escultórico de San Joaquín y Santa Ana y Belén de la colección Riquelme. Hacia 1931.

PLANTA SEGUNDA SALA 3

EL ARTE DEL SIGLO XVII La pintura del Siglo de Oro

Dedica el Museo este espacio a las más eminentes manifestaciones plásticas del Barroco: *Cavarozzi* con *Santa Catalina de Alejandría*, pieza adquirida a la familia Pageo por la Junta de Patronato en 1927, *San Jerónimo, como escritor*, emblema de la Colección Permanente que ya en sus primeros inventarios se registra como de Ribera, *Adoración a la Eucaristía*, pintura posiblemente vinculada con el obrador de Zurbarán y que junto con el *Ecce Homo* de Bartolomé E. Murillo y los *Santos Juanes* de Valdés Leal, formaron parte de la espléndida colección procedente del Asilo de Villanueva del Segura. También *La Crucifixión* de Murillo, dación en pago de impuestos desde 1999, procedente del Museo Nacional del Prado; pintura genovesa de la primera mitad del Seiscientos, tal y como la ha catalogado recientemente Agüera Ros, *El primado de San Pedro y Emaús*, que procedían ambos del Hospital Provincial y seguro integrantes de conjuntos pictóricos narrativos de gran envergadura. Lucas Jordán, a través de *Tributo de la moneda*, obra de juventud, de inspiración y cromatismo tizianesco y veneciano, el desconocido Mathey con la tabla titulada *Virgen María*, que ya figuró en la Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Suntuaria o

los ya mencionados lienzos especulares de Valdés Leal: *San Juan Bautista* y *San Juan en Patmos*. Sin olvidar los temas alegóricos y piadosos de uno de los artistas más representativos de la pintura madrileña del siglo XVII: José Antolinez. *Su Amor Divino, Amor Humano* también conocido como *El Alma Cristiana entre el Vicio y la Virtud*, es otro de los lienzos adquiridos por la siempre eficazísima y recordada Junta de Patronato.

Conviene resaltar la presencia de algunas pinturas ajenas al corpus del Museo, tales como las *Lágrimas de San Pedro* o *San Bartolomé*, lienzos de registros compositivos muy interesantes, sobre todo el último mencionado, y que se hallan depositadas actualmente gracias a la generosidad de una importante coleccionista murciana.

Finalmente, se han insertado en el conjunto, por una parte, algunas piezas de escultura, de notable ejecución, *San Pedro de Alcántara* y *San Francisco Javier*, expresiones plásticas de la mística franciscana y jesuítica, respectivamente, y por otra, algunos lienzos importantes, donados en su día por Vicente Noguera al Museo de Bellas Artes, tales como la *Adoración de los Reyes*, de impronta flamenca.



Logia. Escultura y vaciados. Hacia 1931.

PLANTA SEGUNDA SALA 4

GABINETE

Se exhiben en esta sala diferentes manifestaciones artísticas relacionadas con las artes decorativas y suntuarias, así como algunas obras pictóricas cuya temática, (como la pintura de género, la fábula o el mito, el paisaje, la *Veduta*, floreros y bodegones, así como composiciones de pequeño formato de impronta bizarra, contiene todo aquello que pudiera parecer atractivo a un coleccionista.

Uno de los aspectos más interesantes de la Historia del Arte lo constituyen las Artes Decorativas o Aplicadas y su integración en las distintas disciplinas y manifestaciones plásticas, algo que no es novedoso, si atendemos a la historia y desarrollo de la museografía. Ajustándonos al panorama de Murcia, habría que hacer alusión a la ya celebrísima *Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias...*, una muestra paradigmática dentro de la historia del Museo, pues en dicho certamen, celebrado en septiembre de 1868, distintas instituciones y entidades privadas dispusieron para su exposición temporal no sólo de aquellas obras catalogadas como pintura, escultura, restos arqueológicos, dibujos, etc..., sino que también se

agregó todo un importante contingente de artes decorativas, como así se plasma en el Catálogo que, a la sazón, se editó para el evento¹.

Se establecieron diferentes colecciones o conjuntos, sistematizados según cronologías y en los cuales destacaron los que contenían cuadros y estampas, esculturas, planos de edificios y monumentos, armería, mobiliario, cerámica y enseres de carácter histórico, ropas y tejidos ricos, alhajas de ceremonia y vestir, instrumentos musicales y partituras, libros y códices, materiales de construcción y restos arqueológicos. Otros grupos especiales estaban formados por ropas y alhajas de altar, manifestaciones plásticas contemporáneas (pinturas o estudios de artistas becados por la Diputación, sobre todo), así como fotografía y música contemporánea. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, la Excm. Diputación Provincial, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, los artistas pensionados por la Diputación, así como entidades religiosas o privadas como el Conde de Roche, Juan Albacete, Javier Fuentes y Ponte o el Director Provincial de la

1 La muestra tuvo lugar en el Salón de El Contraste. La muestra se celebró a beneficio del monumento a los Artistas Murcianos. El prócer Javier Fuentes y Ponte, junto a todos los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos de Murcia, aventó este proyecto que no por aislado dejaría de ser venturoso.

Casa de Misericordia de Murcia, entre muchos más, colaboraron en la materialización de una muestra en la cual no se manifestó ningún tipo de prejuicio respecto a la inclusión de ciertas piezas cuyas características no se adscribían a determinados parámetros; por ejemplo, desde loza antigua del siglo XVIII a la indumentaria masculina y femenina también del Setecientos, desde cristal antiguo hasta abanicos o armería²...

La nueva sistematización expositiva, en aras de una renovada concepción museográfica, ha apostado por la revalorización de determinadas obras decorativas y suntuarias adecuándose a los nuevos sistemas expositivos y de conservación, así como en la proyección no sólo de meros datos técnicos sino también en el intento de presentación integral desde distintos cauces de una información transversal y globalizada y en una cuidada presentación.

Es importante hacer constar la discreta relevancia que ha supuesto el acopio en nuestros Museos de muchas de estas obras, algunas de notable factura, otras de extraordinario valor, y todas atractivas para el estudio del gusto en determinadas épocas, para incurrir en los esquemas o registros de la moda o

de la pervivencia de determinados modos, o simplemente para constatar la importancia y el valor de establecidas fórmulas decorativas.

Al retrotraernos a un pasado no muy lejano, cuando se perfilan y acomodan nuestros Museos, se observa una actitud consciente, por parte del coleccionista, con respecto al auténtico valor histórico de las artes decorativas como expresión rotunda y tangible de las formas, gustos y género de vida; es decir, un notable interés manifestado hacia este tipo de obras, tal y como se advierte en algunas muestras y exhibiciones genéricas, como la mencionada de 1868.

En este espacio se conservan algunos objetos pertenecientes a las Artes Aplicadas y Decorativas de gran interés. Destacan los Vidrios de Castril de La Peña (Granada) y La Vidriera (Puebla de Don Fadrique, Granada), espléndidos ejemplares entre los que descuellan las ampollas o botellitas de peregrino, también de faltriquera, por ser objetos para colgar y llevar consigo como una faltriquera o bolsillo, la frasca o barril de vidrio, candiles y las jarras o ánforas, interpretaciones populares y simplificadas de la lámpara de mezquita, cuyos ejemplos más cuidados son los elaborados en María (Almería)³.

2 Se exhibieron junto a antigüedades arqueológicas y pinturas de singular renombre, otras obras vinculadas a la historia de las artes suntuarias y aplicadas: mobiliario, joyas, objetos domésticos, indumentaria. Entre éstas, una cornucopia, un reloj de caballero, un velón de bronce, charreteras, chupas, calzones. Así, "D. Miguel Moya. Domiciliado en Murcia. Tres fuentes pintadas, loza antigua (Siglo XVIII)... Dos copitas de cristal... Un vaso labrado. Doña Pilar Lafuente. Domiciliada en Murcia. Una chupa bordada, (fines del siglo XVIII) Un abanico de seda rojo bordado de oro..." pp. 34-36.

3 BONET CORREA, A. (Coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1982, pp. 472-473.

Ejemplares de bordes rizados y elementos decorativos basados en la superposición de filamentos o hiladas de vidrio formando graciosos nudos, cenefas o ramos. Vidrios en distintas tonalidades de verde hasta llegar a los pardos, melados o verdes esmeralda, pese a su sencillez, constituyen hoy ejemplares apreciados. Los puntos de elaboración más importantes en el Sureste español se localizan durante los siglos XVII y XVIII fundamentalmente en Venta Quemada (Jaén), María en Almería y Castril de La Peña y Puebla de Don Fadrique (Pinar de la Vidriera) en Granada.

La existencia de loza dorada en el Antiguo Reino de Murcia está constatada mediante las numerosas menciones por parte de historiadores desde el siglo XIII, considerados nuestros talleres con una producción de tipologías y sistemas decorativos ligados respectivamente a los alfares granadinos y valencianos. La serie de los siglos XVII y XVIII presentada en el Museo de Bellas Artes (platos, escudillas y ampollas o mieleros), procedente como muchas de estas piezas del actual Museo Arqueológico de Murcia, se adscribe a los talleres o alfares de Manises en cuanto a fórmulas ornamentales y temáticas. Destacan la decoración floral (claveles) y de aves (serie *pardalot*) junto a cintas y formas arriñonadas⁴. Otro conjunto

cerámico estaría formado por la serie de azulejos policromos, de producción local y de impronta popular. Constituye este encantador conjunto una serie de seis azulejos que representan varios animales (rana, león, ardilla, cervatillo, escorpión y pájaro) insertados cada uno en marco circular. Sobresalen las tonalidades amarillas y azuladas sobre fondo blanco que determinan unos registros espaciales y plásticos muy en consonancia con la azulejería catalana del siglo XVIII. Derivados formalmente de los auques o aleluyas de papel, entre los temas de iconografía popular, vida cotidiana, oficios y mitos, sobresalen estos bestiaros de sencilla raigambre tradicional⁵.

Una de las piezas señeras de este espacio es la gran orza de registros renacentistas⁶ transmitidos por medio del grabado o la pintura, donde se plasman motivos derivados de la cerámica de Faenza, desde heráldica, grutescos o mascarones, a varias representaciones mitológicas, tan del gusto de las brillantes y elogiadas piezas talaveranas del Quinientos.

Entre otras piezas procedentes de antiguos oficios artísticos o instrumentaria, tales como garlochas, planchas de cobre para estampaciones, moldes, etc... destacaríamos unas soberbias tijeras de escritorio realizadas por Miguel León en 1771⁷.

4 GARCÍA CANO, J. M., "Catálogo de cerámica, vidrio y otros objetos de la vida cotidiana," en *Murcia Barroca*. Murcia, 1990, p. 161 y ss.

5 *Opus Cit.* p. 609.

6 La Comisión Provincial de Monumentos de Murcia entregó para la exposición de 1868 "...Una orza grande, tiempos del renacimiento", *opus cit.* p. 8.

7 No son muy frecuentes los estudios sobre este tipo de instrumentaria. Pero es interesante reseñar el artículo de DONOSO CORTÉS MESONERO-ROMANOS, R., "El Maestro Cuchillero Joseph Romero...", en *Goya*, nº 295-296, Madrid, 2003, pp. 293-304.

Junto a todo ello, habría que resaltar algunas ediciones interesantes y el Fondo Bibliográfico perteneciente a la antigua biblioteca de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de la Provincia de Murcia y una serie pictórica, de distinta procedencia y colecciones, donde destacan algunas hermosas pinturas mitológicas como *Céfalo y Procris*, adquirido por el Estado en 1992, o *Hércules con el león de Nemea*, gran composición de Juan de Solís, perteneciente a

los Fondos Artísticos de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia destinada al Museo de Bellas Artes desde 1998-1999. O los dos grandes lienzos, paisajes arquitectónicos o *Vedute*, obras que configuran un *pendant* de extraordinaria calidad. Sin olvidar otras obras de antiguo en la Colección del Museo, como *Desembarco de una Goleta*, atribuida a Juan de Toledo, las Tablas alusivas a las entrañas del rey Sabio, o los grabados de G. B. Piranesi.

PLANTA SEGUNDA SALA 5

LA ILUSTRACIÓN Y EL SIGLO XVIII

El arte en Murcia durante el Setecientos

Plenamente estaría justificado un espacio dedicado a las manifestaciones plásticas del siglo XVIII, entroncadas con el Barroco del Setecientos murciano y las grandes obras arquitectónicas y plásticas del momento: Jaime Bort, Francisco Salzillo¹, Toribio Martínez de la Vega²... Sin embargo, el enmarque cortesano, las influencias de las recién creadas Academias y los nuevos presupuestos visuales europeos conformarían unas manifestaciones menos localistas y mejor integradas en el panorama general del desarrollo del arte en Europa. Pintura cortesana, escultura profana, temática ajena a los registros religiosos podrían proporcionar, sin duda, un enriquecimiento general de las distintas manifestaciones de la historia del arte en las Colecciones del Museo.

Espacio difícil de concretar, pues, durante este periodo histórico, la ciudad de Murcia adquiere una importan-

cia inusitada a nivel artístico por mediación de la figura del insigne Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783). La Murcia del siglo XVIII es igualmente importante por sus remodelaciones urbanísticas y del desarrollo de distintos programas arquitectónicos concretados en el Imafronte catedralicio, en el nuevo palacio episcopal, en el llamado Puente de Piedra, en la reestructuración de placetas y espacios públicos, así como en los diferentes planes de saneamiento de terrenos, la destacada arquitectura civil y la remodelación de centros conventuales e iglesias.

La impronta de la dinastía de los Borbones manifestada, entre otros órdenes de cosas, en la implantación de las Academias y de las Sociedades Económicas de Amigos del País, los patronazgos regios, el impulso a las artes decorativas, la artesanía y las manufacturas artísticas, etc... tuvo como resultado la

1 La bibliografía de Francisco Salzillo es densa, por ello destaco las tres publicaciones más significativas, cuales son, SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Editora Regional de Murcia, 1983; BELDA NAVARRO, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia, 2001; SALZILLO (1707-1783). *EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA*. Murcia, 1973.

2 El Proyecto para el Puente Viejo de Murcia fue llevado a cabo por Toribio Martínez de la Vega en 1703. Existe una notable bibliografía al respecto, destacando los estudios de HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., "Puente Viejo de Murcia", en *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXIV, Murcia, 1978, pp. 111-118 y *El Puente Viejo: una obra de arquitectura hidráulica del siglo XVIII* en *Puentes al 2000 Murcia* pp. 41-49, PEÑA VELASCO, C. de la, *El Puente Viejo de Murcia*, Murcia 2001 y "Proyecto para el Puente Viejo de Murcia", en *Huellas*, Murcia, 2002, p. 183.

modernización de España en todos los ámbitos, acusándose en el terreno artístico una profesionalización de los oficios y materias artísticas.

En Murcia, la figura del escultor Francisco Salzillo rebasa y ensombrece otras manifestaciones artísticas de cierto empaque. La pintura, al margen de autores notables y medianos, ofrece ciertas obras y artistas muy en consonancia con la nueva época. Pintores que viajan y trabajan en la Corte (como Andrés Ginés de Aguirre), otros que desde la Sociedad Económica de Amigos del País van asimilando los nuevos resortes pictóricos y que no sólo tratarán la temática religiosa, ya caduca y estereotipada, sino que afrontan asuntos profanos atreviéndose a inspirarse en los pintores de la Corte, a imitación de Ranc o Mengs, siguiendo los modelos del retrato cortesano.

LA PINTURA RELIGIOSA EN MURCIA Y LA TRADICIÓN

Sin duda, los parámetros marcados por la pintura barroca se plasman en unas obras de impronta casi popular, obras de taller o de artífices que nunca rebasan la medianía. Estamos ante lienzos de composición muchas veces anodina que repiten hasta la saciedad la

temática piadosa del momento. Obras de altar, en su mayoría, es interesante reseñar su carácter difusor y la importancia de elementos anecdóticos que presentan muchas de éstas.

Tal y como señaló Pérez Sánchez, la primera mitad del siglo XVIII se caracteriza por la continuidad respecto a la centuria anterior y la reiteración de parámetros estéticos por parte de unos artífices de escasa formación, habilitados poco más que en la repetición de esquemas compositivos popularizados por mediación de la estampa. Las últimas obras del lorquino Pedro Camacho Felices (1644-1716) o de Lorenzo Vila (1683-1713)³ prolongan un estilo ya gastado pero todavía recurrente en efectos de virtuosismo dramático⁴. Obras como *San Nicolás de Bari* de Lorenzo Vila, o las distintas series pictóricas de Joaquín Campos López (1748-1811) o José Muñoz y Frías (h. 1720-1781), proporcionan un mediano repertorio de una temática estereotipada consumida por la falta de inventiva y por la escasísima calidad pictórica de éstas. Para Agüera Ros, Vila evolucionaría desde los modos del pleno Barroco, mediante un colorido brillante y composiciones vigorosas hacia fórmulas inspiradas en un agudo tenebrismo⁵. La fecha de su muerte, acaci-

3 CABALLERO CARRILLO, M. R., *Pintura barroca murciana: Senén y Lorenzo Vila*. Murcia, 1985. Apunta la creación en Murcia de la Academia de los Vila, a la manera de la establecida en Valencia por Conchillos. Influyendo en la formación de algunos pintores el escultor Bussy, adonde solía acudir.

4 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "La pintura en Murcia en los siglos XVII y XVIII" en Murcia Barroca. Murcia, 1990, p. 84.

5 AGÜERA ROS, J. C., "El apogeo de la Pintura hacia el Barroco en Murcia" 1600-1713 en El legado de la pintura. 1516-1811. Murcia, 1999, pp. 50-51.

da en 1713, marcaría, por otra parte, siguiendo a Agüera, la finalización del siglo XVII pictórico en Murcia.

La obra de Joaquín Campos López (1748-1811) en el Museo de Bellas Artes de Murcia está formada por un conjunto notable en el cual destacan: *San José con el Niño*, de la antigua colección De La Canal, viuda de Blaya, *San Juanito y el Niño* de la colección Fuster, *Magdalena Penitente* obra que perteneció a la colección González Conde y, por último, una *Piedad* y una *Virgen Dolorosa*, obras de gran interés iconográfico por su relación con la difusión de este modelo mediante la estampa y la escultura (Francisco Salzillo).

Muchas de estas imágenes, de carácter contemplativo y piadoso, cumplían una función devota, verificando su función religiosa y social por lo que el estancamiento de estereotipadas fórmulas fue una realidad en el panorama general de las artes plásticas y visuales en Murcia al menos durante la primera mitad de la centuria⁶.

Si bien 1713 supone una fecha emblemática como inicio en Murcia de la pintura del Setecientos, diferentes investigadores han sistematizado todo el siglo acogiéndose a la denominación de Escuela Murciana del XVIII, pintores de la primera mitad y artistas de la segunda parte del XVIII. Así, Lorenzo Vila, Juan Ruiz Melgarejo, Antonio

Ficharte o Francisco Martínez Talón ceden el paso en los últimos decenios del siglo a Pedemonte, Francisco Folch de Cardona, Joaquín Campos, Agustín Navarro y Ginés Andrés de Aguirre, estos últimos inmersos en los renovados parámetros de la pintura cortesana y las maneras plásticas adoptadas desde la Academia de San Fernando⁷. Capítulo aparte merece la figura interesantísima de Pablo Sistori, perspectivista italiano afincado en el SE peninsular, cuyas arquitecturas fingidas exornan distintos templos de la antigua Diócesis de Cartagena, desde la Parroquial de Santiago en Liétor hasta el Retablo Mayor de la del Salvador de Jumilla, pasando por el retablo mayor del extinto Monasterio de San Ginés de la Jara, la Iglesia de Jesús de Murcia, el templo de San Juan de Dios de Murcia, o la parroquial de Santiago en Isso⁸.

EL RETRATO OFICIAL. LA IMAGEN DE LA NUEVA DINASTÍA

Aún tratándose de un género desarrollado a lo largo de toda la historia de la plástica, es a partir del Setecientos cuando la gran mayoría de artífices vinculados con las Sociedades Económicas y las Academias abordan la temática del retrato con cierta asiduidad, imprimiendo siempre un sentido político indiscutible. La imagen de la nueva dinastía de los Borbones, corrobora la

6 IBORRA, A., "Pintura del siglo XVIII en Murcia", *opus cit.* p. 60.

7 MELGARES GUERRERO, J. A., "La pintura murciana del siglo XVIII" en *Historia de la región de Murcia*, Tomo VII, Murcia, 1980.

8 Ver MOYA GARCÍA, M. L., *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del Siglo XVIII*. Murcia, 1983.

aceptación de un nuevo modelo implantado desde Francia en torno a la iconografía del monarca y la corte.

Aquellos que representan a reyes y personajes ilustres corresponden a encargos realizados desde instituciones religiosas o laicas (Cofradías, Sociedad Económica de Amigos, Concejos, Colegios, etc...).

La obra *Retrato del Obispo Manuel Rubín de Celis*, obra de Joaquín Campos, o los retratos realizados a Julián Marín y Lamas, Secretario del Santo Oficio de la Inquisición de Murcia y otros insignes religiosos, tales como el retrato del Obispo Juan Mateo, óleo de Navarro Muñoz, sin olvidar las series icónicas de los Obispos de Cartagena donde destacaría la figura señera de Luis de Belluga y Moncada, obra de Pedemonte, confirmarían el discreto desarrollo del retrato, bajo unos registros compositivos vinculados a renovados postulados estéticos.

Respecto al retrato regio, descuellan los lienzos de Carlos III y María Amalia de Sajonia, depositados en su día por la Archicofradía del Rosario⁹, y que son obra del pintor de Corte Joaquín Inza. Tampoco hemos de soslayar la figura de Juan Ruiz Melgarejo sus retratos oficia-

les, a la manera de Meléndez, de nuestro primer Borbón, Felipe V y su primera esposa M^a Luisa de Saboya. Estas obras, pese a la medianía artística que plasman, forman parte de la Colección del Museo desde finales del XIX¹⁰.

Por último, y como obras excepcionales apartadas del ámbito puramente local, cuenta este espacio con el *Martirio de San Agapito de Palestrina*, pintura adscrita a la obra del italiano Giovanni Odazzi, adquirido en la Testamentaría del Obispo de Jaca en 1872¹¹, así como una Inmaculada de Maella, obra de entonada factura.

ESCULTURA. FRANCISCO SALZILLO Y SU ESTELA

Sobresalen diferentes conjuntos y tallas, como los del *Calvario* y *San Joaquín y Santa Ana*, pertenecientes al Retablo Mayor y del Sacramento, respectivamente, de la Iglesia de San Esteban de Murcia. Obras vinculadas al taller del maestro, aunque realizadas en tono menor, como el *San Juan del Calvario*, de discreta factura. Algunos de estos grupos presentan obras de distinta cronología y hechuras, como el magnífico *Cristo Crucificado*, obra del

9 Depositados por la Archicofradía del Rosario el 21 de septiembre de 1929. Fondo Documental Museo de Bellas Artes de Murcia.

10 Museo de Murcia. Catálogo de su sección de Bellas Artes. Murcia, 1910, p. 33.

11 En Junta de 27 de febrero: "...acaba de adquirir (la Comisión Provincial de Monumentos) de la Testamentaría del Excmo. Sr. Obispo de Jaca, D. Pedro Lucas Asensio y Poves, el lienzo que se presenta "Martirio de San Agapito" que a juicio de nuestro compañero D. Juan Albacete y del Sr. Lorenzale es de un mérito sobresaliente..." *Comisión de Monumentos Artísticos e Históricos*. Copiador de Comunicaciones, fol. 223-224. Fondo Documental. Museo de Bellas Artes de Murcia.

último tercio del Quinientos adscrita a la obra de Domingo Beltrán¹².

Otras obras, como *San Isidro Labrador*, de la referida Iglesia de San Esteban, pertenecen a la órbita o escuela salzillesca aunque no mengüen las calidades técnicas en el tratamiento de detalles anatómicos y policromías. Su ingreso en el Museo de Bellas Artes se produjo en 1991, si bien en 1933 fue depositada por la Diputación junto a *San Joaquín*, *Santa Ana* y la *Custodia* de madera, esta última en San Juan de Dios¹³.

Así ocurre igualmente con el *Buen Pastor* de Marcos Laborda y un exquisito *San José con el Niño*, talla de escaparate/urna de tradición y fórmulas levantinas.

Sin incidir en aspectos de autoría y atribuciones, bien es cierto que

todas estas obras constituyen ejemplo palmario de la gran escultura barroca murciana de la segunda mitad del siglo XVIII. Algunas constituyen un alarde de virtuosismo y delicadeza formal; su vinculación a fórmulas plásticas cortesanas, su adscripción a registros compositivos derivados del Rococó (canon de proporciones, transposición de tejidos a las policromías de ropas...) hacen de estas tallas un paradigma de la gran escultura del Setecientos. Por ello, aunque casi todas las obras aquí exhibidas reciben en tono menor las características e impronta de lo salzillesco; sin embargo, aun tratándose de tallas salidas del obrador del maestro o de cualquiera de sus discípulos y seguidores, son igualmente piezas de notable factura.

12 GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. *Opus Cit.*, 1976, pp. 37 y ss.

13 *Libro de Movimiento de Obras*, hoja 36.

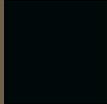


PLANTA 3

 SALA 6

 SALA 7

 SALA 8

 SALA 9



DEL ACADEMICISMO AL ECLECTICISMO

LOS GRANDES GÉNEROS PICTÓRICOS

LA PINTURA COSTUMBRISTA. EL REGIONALISMO

SALA DE LAS ALEGORÍAS. LA PINTURA DECORATIVA. EL PAISAJE

ARTES DECORATIVAS Y Suntuarias



Salón de pinturas y esculturas del antiguo Museo Provincial. Hacia 1931.

PLANTA TERCERA

EL SIGLO XIX

Sin duda, la superficie reservada para el arte del siglo XIX constituye uno de los logros de este proyecto de rehabilitación, al disponer de un espacio entroncado con:

1. La tradición museística y expositiva del XIX (Exposiciones Universales de Bellas Artes, Pabellones, Galerías de Louvre, etc...).

2. El proyecto cerdanesco, cual valoraba y acentuaba la exposición permanente a través de una claraboya permitiendo la iluminación cenital. Pedro Cerdán acusó igualmente la impronta y el influjo de algunos edificios distintivos, tales como el actual Real de Pintura y Escultura, actual Nacional del Prado.

Se trata de tres grandes salas de exposición permanente donde prevalece un sentido unitario marcado por la unificación de cubiertas y elementos de revestimiento (paramentos, cromatismo de superficies, etc...), a excepción de una de las salas, dedicada a la pintura decorativa (con una temática muy precisa) donde se inserta un pavimento del siglo XIX¹.

Si bien la estructura espacial es hereditaria del proyecto de reforma llevado a cabo por Pedro Sanmartín Moro hacia 1970-1973, se ha cuidado bien ganar un espacio expositivo mediante una exquisita cámara dedicada al montaje y exhibición de obras de pequeño formato y calidades extraordinarias (joyas, estampa antigua, abanicos, platería, pequeña escultura, cerámica, etc...).

El planteamiento seguido para la exposición del arte del siglo XIX se caracteriza por varias premisas entroncadas con la globalización de criterios estéticos y la supresión de elementos localistas, ya que dos nombres relacionados con la Región de Murcia brillan con luz propia dentro del panorama artístico nacional: Rafael Tegeo y Germán Hernández Amores; a ellos se unirían, en calidad de seguidores o simplemente de sucesores cronológicamente, una pléyade interesante de artistas, muchos de ellos becados por la Diputación Provincial, con una vida y una trayectoria artística malograda (Juan Martínez Pozo), y otros, vincula-

1 Solería que vendrá descrita en páginas posteriores. Manuel Jorge Aragoneses estudió su tipología, recuperando años más tarde la misma e instalándola en el zaguán del Museo Arqueológico en 1967.

JORGE ARAGONESES, M. "Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia" *Murgetana*, C.S.I.C. Academia Alfonso X, el Sabio, nº XVII, Murcia, 1961, pp. 29-45 y SANTIAGO GODOS, M^a V., "Pavimento de la Casa de los López Vizcaya" *Qualicer 96 IV World congress on ceramic tile quality* Castellón 1996, pp. 681-688.

dos a artistas y talleres foráneos y de gran trayectoria profesional (Enrique Atalaya).

El retrato, la pintura de género, el mito, el paisaje o el asunto histórico tienen cabida en un discurso donde la homogeneización estética, los registros compositivos derivados de las enseñanzas de Academias y la sólida formación de muchos de estos artistas revierte en obras de muy buena factura compositiva.

Importante será igualmente señalar los movimientos estéticos y los ismos a los cuales se adscriben este conjunto de autores, movimientos y corrientes que desde el Neoclasicismo, Romanticismo, Eclecticismo o Modernismo hasta el Regionalismo purista y las versiones costumbristas de unos productos artísticos no siempre de fácil catalogación, escalonan y sistematizan la historia de la pintura española del siglo XIX, pintura que, afortunadamente, la crítica actual ha revalorizado en su justa medida, como ya anticipara Gaya Nuño en su estudio sobre la pintura española².

Numerosas exposiciones y muestras de carácter nacional e internacional se

ajustan a nutridos estudios sobre los más relevantes artistas del panorama español durante el Ochocientos. Las monografías dedicadas a Vicente López o Carlos de Haes, los títulos dedicados a la pintura de historia, el paisaje o el retrato, las grandes exposiciones o catálogos dedicados a grandes maestros, tales como Mariano Fortuny o Joaquín Sorolla, sin olvidar la cuantía de estudios generales o puntuales dedicados al arte del siglo XIX en España³.

Fundamentalmente, estas salas se dedican a la pintura (pequeño y gran formato, pintura de caballete y pintura mural, técnicas varias, etc...) con alguna incursión en la escultura y las Artes Decorativas, pero siempre al servicio de una unidad temática.

La cronología juega un papel secundario en aras de la temática o el asunto. Las grandes corrientes y movimientos pictóricos tendrán cabida junto a determinadas personalidades, pertenecientes al ámbito general de nuestra cultura plástica, puntualizando aquellos aspectos regionalistas o de impronta local.

2 GAYA NUÑO J. A., *Arte del siglo XIX*, en *ars hispaniae*. Tomo XIX, Madrid, 1966.

3 La monografía sobre Vicente López de José Luis Díez, los manuales sobre el siglo XIX en España de Mireia Freixa y Carlos Reyero, los realizados por Javier Pérez Rojas sobre arquitectura y pintura, los importantes catálogos razonados sobre Joaquín Sorolla, el estudio sobre la obra de Mariano Fortuny de M. Doñate, C. Mendoza et *alii...*, así como las grandes muestras que desde 1992 inaugurara la pintura de historia en España, el siglo XIX es objeto en la actualidad de numerosas revisiones y reinterpretaciones. En Murcia son paradigmáticos los trabajos de M. Páez Burruezo, J. C. Aguilera, R. García Alcaraz y G. Ramallo sobre los pintores Germán Hernández Amores, Rafael Tegeo, Guimbarda o Federico Mauricio Ramos, respectivamente.

PLANTA TERCERA SALA 6

DEL ACADEMICISMO AL ECLECTICISMO.

Los grandes géneros pictóricos

La enseñanza de las Academias de Bellas Artes y la intervención estatal en la formación y difusión de artistas y obras de arte, respectivamente (Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, estancias en las Academias de Roma y París, fundamentalmente) dio como resultado la solidez artística de un conjunto de autores procedentes de ámbitos distintos y consolidados, algunos de ellos, como los más preclaros representantes de aquellos movimientos estéticos que desde finales del siglo XVIII se manifestaron en las distintas artes plásticas: Neoclasicismo, Roman-ticismo, Eclecticismo...

Las obras que determinarán este espacio expositivo girarán en torno a determinados autores procedentes de nuestro ámbito regional con una formación académica y cosmopolita vinculada a los grandes centros: Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y Academia de San Lucas (Roma) y París. Se trata de Rafael Tegeo (1798-1856), José Pascual y Valls (1820-1866) y Germán Hernández Amores (1823-1894).

Son importantes representantes de la historia de la pintura española del XIX, de formación academicista y entroncados con presupuestos estéticos diferentes que oscilan entre los registros

clasicistas y los presupuestos de la pintura romántica.

Pintura y bocetos de distintas características conforman este espacio en el cual destacarían los lienzos alusivos a los temas de historia y mitológicos, descollando, de entre las obras de Rafael Tegeo, *Diomedes, asistido de Minerva, hiriendo a Marte* (actualmente depositado en el Palacio Presidencial), lienzo que formó conjunto con *Antiloco, llevando a Aquiles la noticia del combate empeñado sobre el cadáver de Patroclo*, alusivas a sendos pasajes de La Ilíada y pertenecientes a la colección del Infante don Sebastián. Insertada dentro de los parámetros del clasicismo *davidiano*, *el Diomedes...* es un rezagado producto de notable consistencia pictórica.

Tampoco se ha de olvidar la presencia del extraordinario artista Germán Hernández Amores cuyo *Sócrates reprimiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*, cuyo boceto del gran lienzo que presentó a la Nacional de 1858, por el cual obtuvo una Segunda Medalla, refleja, pese a sus reducidas dimensiones, el monumentalismo aprehendido durante su estancia en Roma. Los grandes temas de la Antigüedad se han plasmado en la composición, bosquejo de la obra defi-

nitiva, en la cual la tradición literaria pesa sobre el rigor histórico. Plasma una escena en la cual el estratega es instado por el filósofo y maestro a abandonar la disipación: la ambientación formal y el prurito de reconstrucción arqueológica que se advierte en la obra ya acabada redunda en la plasmación de elementos dramáticos y en una concepción espacial maestra conseguidas en este fragmento preparatorio. Por último, una de las obras más interesantes que se exhiben en este espacio es *Entrega de Murcia al Infante D. Alfonso por el rey Ibn Hudiel*, obra de José Pascual y Valls, que presenta un lienzo preparatorio de una composición mayor que nunca llegaría a concluir. Aborda la temática histórica con registros monumentales sin menoscabo de valorar aspectos meramente técnicos o de índole compositiva. De impronta academicista, la ambientación de arquitecturas y ropajes, así como la vinculación al pasado de Murcia le confieren ciertos rasgos de atemperado romanticismo.

El retrato, el retrato oficial, la imagen de la monarquía y la pintura burguesa, la vida cotidiana y el ámbito doméstico, el asunto literario y el drama, el orientalismo y la temática religiosa, desde Germán Hernández Amores, Federico de Madrazo y Rafael Tegeo hasta J. Luna y Novicio, desde Enrique Atalaya a Juan Martínez Pozo o Domingo Valdivieso, pintores de

diferentes ámbitos estéticos, ofrecen varios registros del retrato, desde el oficial al retrato intimista y burgués.

Son principales los retratos oficiales de *Isabel II*, realizados por José Pascual y Valls y Germán Hernández Amores, los de *Amadeo de Saboya* o *Alfonso XII*, por Antonio Meseguer y Víctor Hernández Amores, respectivamente, sin olvidar el retrato burgués, uno de cuyos máximos exponentes será Rafael Tegeo. A él le debemos los mejores lienzos, tales como los que representan a la familia *Benítez Bragaña*, sin menoscabo de otros espléndidos ejemplares como el procedente de la Colección Noguera, *Retrato de dama con mantilla*, obra que bien podría adscribirse a los parámetros estéticos del maestro Vicente López.

La pintura de historia o asunto literario cuenta en Murcia con un malogrado artista, Juan Martínez Pozo, autor de varias composiciones pictóricas basadas en el drama de nuestro teatro romántico y en el celeberrimo *Fausto*⁴. *Margarita ante el espejo* o *Banquete Regio*, son buenos ejemplos de ello. De Martínez Pozo, pensionado por la Excma. Diputación de Murcia en París, también es *La Odalisca*, exclusivo y único ejemplo en nuestra Región de pintura orientalista, incorporado desde 1869 al Museo Provincial y reseñado como *La Odalisca y su esclava, estudio de desnudo*⁵.

4 CAPELASTEGUI PÉREZ ESPAÑA, P., “El Fausto de Goethe y la pintura española” *Goya*, Madrid, 1992, pp. 351-357.

5 “Catálogo de todos los objetos que existen en el Museo Provincial de esta capital. Murcia, agosto de 1872”, páginas s.n. Archivo. Museo de Bellas Artes de Murcia Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia.

Habría que reseñar por último, las figuras de Domingo Valdivieso y Luis Ruipérez, este último, aborda la pintura de historia a través de interesantes copias y reinterpretaciones de los grandes lienzos de Pierre Ch. Compte y Paul Delaroche (*Entrevista de Enrique III con el Duque de Guisa* y *Los hijos de Eduardo*) pues desde nuestras instituciones provinciales no se promovió este tipo de obras, de gran formato, quedando relegada la pintura de historia a esporádicas manifestaciones, como las realizadas con motivo de los Juegos Florales y que, de alguna manera,

rememoraban el rico pasado de la Región de Murcia⁶. Respecto a Domingo Valdivieso, señalar la importancia de su pintura representada en el Museo de Bellas Artes de Murcia por *Cristo Yacente* y *Magdalena penitente*, que junto a *Luna de miel*, calibrada muestra de interior doméstico, plasman la calidad plástica de un versátil artista, también malogrado, tal y como lo definiría Baquero Almansa, probablemente uno de los máximos representantes, aunque rezagado, del Romanticismo pictórico.

⁶ El Castigo de Laza, Entrada de los Reyes Católicos en Murcia, Entrevistas de Carlos IV y Floridablanca, Entrada de Jaime I a Murcia, Conversión de La Baltasara, entre otras, son piezas de pequeño formato realizadas por José del Castillo, Sobejano, Meseguer o Mauricio Ramos. Presentan todas similares características de formato y factura, en las cuales predomina el asunto de tradición o historia local. Ya en el *semanario murciano* (22-XII-1878) se recogía el siguiente texto: "...Aspiran a estimular y enriquecer la literatura y las artes murcianas, no las nacionales".

PLANTA TERCERA SALA 7

LA PINTURA COSTUMBRISTA. El Regionalismo

Desde sus primeras adquisiciones, los Fondos del Museo de Bellas Artes han remarcado siempre una cierta inclinación por la pintura del último tercio del XIX: pintura decorativa, temática vinculada al Modernismo, incluso al Simbolismo y, como no podría ser de otra manera, al Costumbrismo, muy localista y limitado, y sin embargo, siempre considerado como una preclara manifestación de nuestra plástica.

No ha de olvidarse el Regionalismo como una tendencia más profunda y de impronta regeneracionista y vinculada con otros movimientos estéticos y culturales paralelos en el resto del país.

Obdulio Miralles, Juan Antonio Gil y Montejano, José María Sobejano, Adolfo Rubio o Antonio Meseguer son considerados los artistas más significativos que junto a otros, cultivaron estas modalidades temáticas.

Con la pintura de historia ocupando el escaparate institucional en cuanto a manifestación plástica se refiere, a través de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el panorama artístico de España, según Francisco Calvo Serraller,

era ajeno a cualquier corriente innovadora⁷, pese a que ya antes de 1880 se habían iniciado algunos movimientos de impronta regeneracionista que culminarían en el naturalismo espiritualista. Los últimos decenios de la centuria integrarían la moral bohemia y el radicalismo intelectual, fruto de la Institución Libre de Enseñanza y de la Generación del 98. En Murcia, las excepcionales presencias de los pintores Inocencio Medina Vera y Juan Antonio Gil y Montejano transformarán la temática del costumbrismo al imprimir en sus modelos un concepto absolutamente nuevo, cuyos registros heredarían la futura Generación de los años 20, ya en el siglo XX. Desde “Recuerdos y bellezas de España” de Parcerisa a la arqueología romántica y sentimental que triunfa en leyendas, piezas teatrales y novelas; lo pintoresco como objeto estético desde el Romanticismo histórico evoluciona, ya bien entrada la centuria del XIX hacia el pintoresquismo y una visión de la realidad circundante deformada por aspectos supuestamente genuinos; estamos ante el fenómeno del Costumbrismo, fenómeno no muy

⁷ CALVO SERRALLER, F., “Los orígenes de la modernización artística española,” en *centro y periferias en la modernización de la pintura española*, 1993-1994, pp. 35-39.

bien delimitado que alimentaría una ingente cantidad de eruditos, artistas y músicos en aras de mostrar y demostrar los aspectos definidores de una región o país. El siglo XIX inventa el nacionalismo, tanto el conservador como el liberal, Francisco Giner de los Ríos articula, por otra parte, un sentimiento nacional afín a la tradición literaria y a la historia de los pueblos. En nuestra Región, ya a finales de la centuria, la nueva mirada a la tradición estaría representada a través de los textos de Vicente Medina y de la pintura de Gil y Montejano e Inocencio Medina Vera⁸.

Alejandro Seiquer, un maestro de la instantánea, con su jugoso repertorio de encantadora y doméstica fauna; la plástica de Mariano Benlliure de realismo dulcificado y el naturalismo de *Estudio para el dos de mayo* o *Niño con perro* de Joaquín Sorolla y Obdulio Miralles, respectivamente, se yuxtaponen a toda una serie iconográfica femenina donde destacan *Ganadera* de Inocencio Medina y *Niña con cabritillo* de Miralles. La primera es una preciosa imagen circunscrita a la última etapa de su producción donde muestra un aleja-

miento paulatino de ripios localistas sin apartar las referencias a su tierra⁹ ni alejarse de los nuevos tipos femeninos difundidos a través de la obra gráfica y el cartelismo. *La Niña con cabritillo* catalogada también como *En familia*, de Obdulio Miralles, se adhiere a ese conjunto de piezas de temática y tratamiento amable, dulce y cándido que caracterizan algunas de sus pinturas¹⁰. El lienzo alcanzó enorme popularidad desde su exhibición, tal y como se reseña en la prensa del momento, conservándose en el Museo de Bellas Artes hasta el año 1959.

Mención última merece el más completo representante del Costumbrismo murciano, José María Sobejano. Artista comprometido en mostrar los aspectos más pintorescos y anecdóticos de la Huerta de Murcia, Antonio Oliver considera su producción especular respecto a la del poeta Frutos Baeza. Sus tipos de la huerta, las esmaltadas imágenes de cada rincón, la plasmación de juegos y faenas, la descripción de indumentaria, etc... hacen de Sobejano uno de los más entrañables pintores de Murcia.

8 INOCENCIO MEDINA VERA, 1876-1918, Murcia, 2001.

9 GUTIÉRREZ GARCÍA, M. A., "Indumentaria y moda femenina en la pintura de Inocencio Medina Vera", *Opus cit.* p.51.

10 BELDA NAVARRO, C. COLECCIÓN DE ARTE, Murcia 1992.

PLANTA TERCERA SALA 8

SALA DE LAS ALEGORÍAS Pintura decorativa. El paisaje

Este espacio recrea manifestaciones plásticas vinculadas a la pintura decorativa acentuando la relación entre naturaleza y arte, para ello se alude a la temática de sencillas alegorías que casi todos los pintores de la segunda mitad del XIX llenaron las villas de recreo, palecetes, casonas, diversas instituciones y otros recintos, de carácter más o menos privativo (balnearios, casinos, teatros, etc...) de una sociedad acicateada por la industrialización y el progreso.

Las Cuatro Estaciones de Obdulio Miralles, los espumeantes racimos de flores de Pedro Sánchez Picazo, las alegorías aladas de Guimbarda, se complementan a la pintura a *plein air* de

pequeño formato de Carlos de Haes donde el *leit motiv* es la plasmación de una naturaleza esplendorosa.

Todo ello bajo el contrapunto del magnífico pavimento de la Casa de los López Vizcaya, verdadera joya de las artes decorativas levantinas.

Complementado con la arquitectura cerdanesca, se yuxtapone en este discurso expositivo donde se hace un especial hincapié en las Artes Suntuarias o Decorativas. Siguiendo parámetros del primer tercio del siglo XIX, este pavimento alfombrado entronca con la decoración cerámica levantina, producto vinculado, en versión sencilla, a las importantes obras levantinas (Alcora).



SALA 1 ■

MU
BAM



MAESTRO DE FONTANALS*La Transfiguración*

Último tercio del Siglo XV

Óleo/Tabla ■ 109 x 67 cm

1999/5/2

El maestro de Fontanals se revela, dentro del panorama pictórico español, deudor de un importante grupo de artistas catalanes que renovaron los conceptos creativos de la pintura desde la segunda mitad del siglo XV y que permitieron la evolución del arte en sus diferentes vertientes. Tales influencias se pueden apreciar en la configuración de la obra de este autor.

Estamos ante una tabla en la que se trata el asunto de la Transfiguración del Salvador en el Monte Tabor (Palestina). A los lados de Cristo se encuentran los profetas Moisés y Elías, que lo flanquean, mientras que en la parte inferior se sitúan los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, testigos del suceso acaecido. Esta escena alude a los textos evangélicos de San Mateo (17, 1-43), San Marcos (9, 2-13) y San Lucas (9, 28-36). Tal hecho fue protagonista de numerosas composiciones realizadas por diversos artistas durante los siglos XV y XVI. Moisés y Elías se erigen en esta obra

como representantes de la Ley el primero, y de los Profetas el segundo, en tanto que los tres apóstoles arriba citados se limitan a constatar el carácter inaccesible de Cristo, al tiempo que veneran y reconocen a Jesús como hijo de Dios.

Los aspectos técnicos que utiliza el pintor en esta tabla marcan una temprana línea de conexión con ciertas tendencias de la corriente *Cuatrocentista*, mediante un vigoroso código pictórico que viene a establecer las cercanas relaciones estilísticas con un primer renacimiento, aunque matizado, eso sí, con fórmulas de estereotipada raigambre en la pintura del momento. Destaca, dentro de la estructura espacial de la escenografía, la construcción de un fondo dorado que responde a patrones más dinámicos de los que se venían aplicando en la pintura del momento y que permite observar en la composición una definición próxima a un mayor naturalismo.

Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 10.



ANÓNIMO

San Juan Evangelista y San Andrés

Siglo XV

Técnica mixta/Tabla ■ 89 x 70 cm
0/1

La pintura que nos ocupa perteneció a un retablo, es un fragmento que formó parte de una composición mayor, hoy desaparecida, al igual que *San Pablo, San Andrés y San Juan Evangelista*, otra tabla proveniente del mismo conjunto, también depositada en el Museo de Bellas Artes de Murcia.

Por las características que podemos apreciar en la obra, parece claro su origen en la corriente pictórica castellana del siglo XV.

Encarna a dos apóstoles: San Juan y San Andrés. Ambos aparecen descritos con sus atributos iconográficos tradicionales: el primero, escribiendo el Evangelio y con el águila. San Andrés, de otro lado, es representado con la cruz en aspa, símbolo de su martirio.

Uno de los rasgos más importantes es el fondo dorado, ornado con motivos

vegetales a la manera de un tapiz, que se convierte en la transposición de un tejido brocado de seda y oro, con decoración en forma de piñas, motivo que nos remite a una cronología específica, la segunda mitad del siglo XV, sin olvidar que ya aparecen aquí elementos naturalistas, manifestados en las carnaciones de los personajes. En este orden de cosas, destacan los sombreados, mecanismos utilizados para marcar una tercera dimensión. Por último, señalar el interés por incidir, tímidamente, en resaltar en las figuras ciertos rasgos personales.

Arquillos rematan a manera de festón la parte superior de la tabla.

Procede de la Colección de Vicente Noguera, donada al Museo de Bellas Artes en 1957.

Martínez Calvo, J. (1986), p. 43, (1987), p. 12.



ANÓNIMO

San Pablo, San Andrés y San Juan Evangelista

Siglo XV

Óleo/Tabla ■ 81 x 68 cm

0/2

La pintura que nos ocupa perteneció a un retablo, se trata de un fragmento que formó parte de una composición mayor, hoy desaparecida, al igual que otra tabla, *San Juan Evangelista y San Andrés*, proveniente del mismo conjunto, también depositada en el Museo de Bellas Artes. Los tres apóstoles San Pablo, San Andrés y San Juan Evangelista, aparecen representados con los símbolos iconográficos propios de su tradición: el primero de ellos, San Pablo, con la espada, el segundo, San Andrés, con la cruz en aspa y, finalmente, San Juan Evangelista, con el cáliz donde asoma el dragón o serpiente alada, símbolo del veneno que según la *Leyenda Áurea* bebió para demostrar la verdad de su predicación. En esta obra se yuxtaponen los parámetros pervivientes del mundo gótico,

manifestado en la planimetría de la composición y en la alusión a los ricos tejidos a través del fondo dorado, traspunto de un rico paño.

La concepción monumental de las figuras, el tratamiento que confiere a los rostros y las vigorosas expresiones, preludian ya, desde otro punto de vista, ciertas premisas del Renacimiento. A estas características novedosas, debemos sumar el virtuosismo en captar las calidades de las texturas y algunos detalles naturalistas, tales como el modelado de rostros o el plegado de paños. Esta obra procede, al igual que la tabla de *San Juan Evangelista y San Andrés*, de la Colección de Vicente Noguera, donada al Museo de Bellas Artes de Murcia en el año 1957.

Martínez Calvo, J. (1986), p. 43, (1987), p.12.



ANÓNIMO

Santa Águeda

Siglo XVI

Óleo/Tabla ■ 74 x 54 cm

0/9

Aunque anónimas, ambas tablas parecen estar realizadas por la misma mano. Ello es así, porque las características compositivas y pictóricas son similares y las dimensiones equivalentes.

Debemos añadir a lo ya expuesto que pudieron formar parte de una composición mayor, de un retablo.

Santa Águeda, entregada a Cristo, se vio perseguida por la ira de Quintianius, al que ésta no quiso conceder sus favores. El senador para vengarse de la humillación que le había supuesto el rechazo la torturó cruelmente, hasta el punto de mandar que le cortaran los senos. Fue reconfortada por una visión de San Pedro que le sanó, pero la mortificación continuó y al fin fue meritoria de la palma del martirio, siendo lanzada sobre unos carbones encendidos en Catania. Esta pintura representa a la Santa con los atributos iconográficos que popularmente se le han achacado, y que como se ha señalado arriba corresponden a la tradición de su martirio. Así, dispone la figura en una posición de medio cuerpo, con los pechos sobre

San Bartolomé

Siglo XVI

Óleo/Tabla ■ 74 x 54 cm

0/10

una bandeja y en la mano izquierda la palma de mártir. En el fondo dorado se registran una serie de bandas en sesgo. La figura aparece recortada sobre dicho fondo, y viste de matrona. Podemos advertir un intento de idealización en esta pintura, a través de cierto naturalismo compositivo.

San Bartolomé, además de uno de los apóstoles, es Natanael, mencionado en el Evangelio de San Juan (Juan, 21:2). Viajó predicando por la India y Armenia, donde murió mártir. Aún vivo, el rey Astyages, mandó que le arrancaran la piel y después lo decapitó. Aparece representado con dos de sus atributos, el cuchillo de doble hoja con el que fue desollado y el demonio Asmodeo encadenado, aludiendo a uno de los pasajes de su hagiografía. Los fondos dorados remarcaban la corporeidad y el volumen de las formas, por lo demás resueltas de manera aún imprecisa.

Ambas tablas proceden de la colección donada por Vicente Noguera el cinco de abril de 1957.

Martínez Calvo, J. (1986), p. 45, (1987), p. 12.



ANÓNIMO. Atribuido a Artús Tizón

Nacimiento de Jesús

Hacia 1570-1600

Óleo/Tabla ■ 37 x 84 cm

0/16

Los aspectos compositivos y los valores pictóricos de la tabla del *Nacimiento de Jesús* hicieron pensar a Juan Albacete que esta pintura renacentista provenía de la mano del artista Artús Tizón, como apuntó Baquero Almansa. La mayor parte de la obra de este artista ha desaparecido, lo que hace difícil la confirmación de la hipótesis de Albacete. Se sabe, no obstante, que realizó para la iglesia de Santiago de Jumilla las tablas del retablo de la Capilla de los Lozano, donde se advierte un enorme gusto por la pintura de Rafael y su escuela. Por otra parte, se ha indicado que pudiera tratarse de un fragmento que pertenecía a una composición mayor, el resto de un retablo perdido.

Sigue la iconografía con la que tradicio-

nalmente se representa el asunto, así, dispone las figuras de San José y la Virgen junto al Niño, que descansa en el lecho sobre un paño blanco. Junto a ellos aparecen el buey y la mula. Al fondo, coloca a dos pastores en torno a una hoguera que reciben de un ángel la noticia de la Buena Nueva. De este modo, la escena subsidiaria que aparece en segundo término viene a corroborar la principal. Destaca la expresión de los personajes del primer plano y la corrección en el dibujo de todos los elementos que configuran la estructura pictórica. Fue adquirido por la Comisión de Monumentos para el Museo de Bellas Artes antes de 1910 y restaurado en septiembre de 1985.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), p. 43; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 53; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 60; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 66-68; Martínez Calvo, J. (1986), p. 49, (1987), p. 14.



ANÓNIMO

Asunción de la Virgen

Siglo XVI

Óleo/Tabla ■ 70 x 66 cm

0/3

Obra registrada como *Asunción de María*, su sencilla composición pictórica, así como su carácter fragmentario unido a una procedencia anónima, sugieren un origen espúreo para este fragmento de retablo.

Se trata de una obra que marca el tránsito entre la corriente gótica y la renacentista, cualidad que se percibe y se ve reflejada en alguno de los aspectos pictóricos de la composición. Sobre un fondo de celaje se dispone la figura principal, en el centro, marcando el eje de simetría, rodeada de cuatro ángeles. El desarrollo de los temas Inmaculistas, vinculados también con la iconografía mariana de la Asunción, fue en la Península Ibérica un fenómeno muy marcado a partir del siglo XV. Bien es cierto que los antecedentes históricos habría que buscarlos en los textos de Ramón Llull (*Liber Principiorum theologiae*, 1274) o en los apoyos teológicos que desde Jaime I de Aragón a Pedro I

de Castilla se van sucediendo hasta su definitiva conmemoración el ocho de diciembre, tal y como se dispuso en uno de los estatutos de la Catedral de Sevilla en 1369.

Representada a partir del siglo XVI como *tota pulchra*, la Virgen se alza sobre una luna creciente, iconografía de sólida tradición a lo largo de los siglos XV y XVI. En España, durante el Quinientos, fue habitual la coexistencia entre la imagen apocalíptica de la Virgen y la Asunción de María. Este último tema, la Asunción de la Virgen María, no se constituyó como iconografía importante hasta finales del siglo XV en que se bosqueja como imagen apocalíptica, siendo el pintor Bartolomé Bermejo uno de los primeros propagadores de dicha iconografía.

Fue donado al Museo de Bellas Artes por Vicente Noguera el cinco de abril de 1957.

Martínez Calvo, J. (1986), p. 43, (1987), p. 12; Stratton, S. (1989), pp. 40-41



ANÓNIMO

Descendimiento

Siglo XVI

Óleo/Tabla ■ 163 x 115 cm

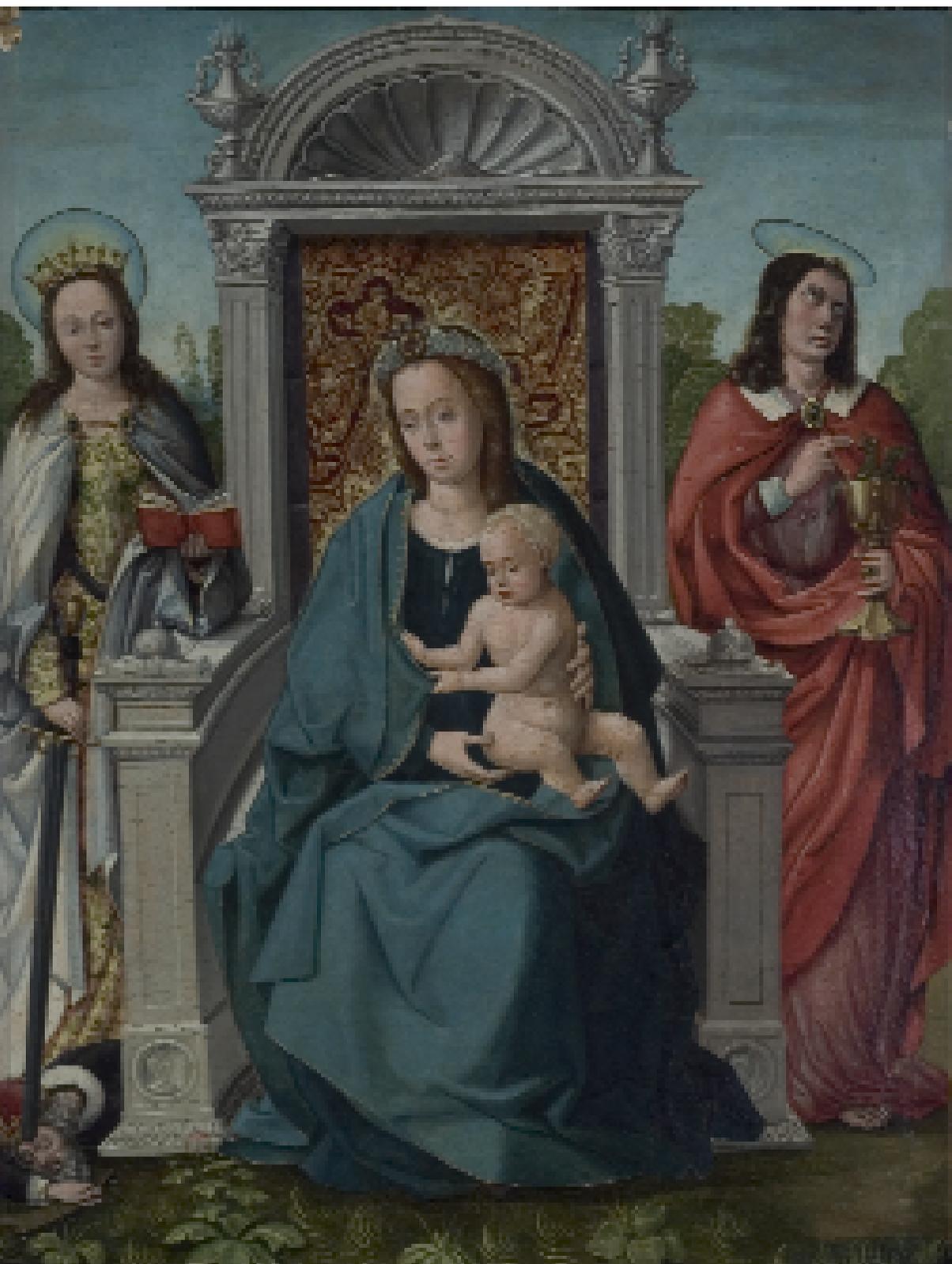
0/26

Inventariada esta tabla en la antigua Colección de Vicente Noguera, como obra circunscrita a la órbita de Ferrer Bassa (errónea descripción de una obra que ni por cronología ni estilo encuadra en los postulados del maestro pintor del siglo XIV), esta pintura anónima entronca por parámetros estéticos e impronta con la producción de Pedro de Campaña (1503-1580), pintor flamenco afincado en Sevilla, importante romanista y conocedor del arte italiano de su tiempo. Su *Descendimiento* de la Catedral de Sevilla o el que realizará para el convento de Santa María de Gracia, también en la capital hispalense, podrían relacionarse, aun de mane-

ra lejana con esta interesante obra donde predominan un minucioso estudio de desnudo junto a expresiones y gestos de doloroso patetismo

Presenta un sistema compositivo en diagonal, en el que aparecen dos grupos de personajes, a cada uno de los lados de dicho sesgo. En primer término, el artista dispone a las Santas Mujeres, en las que se aprecian distintas expresiones en sus actitudes dramáticas. El cuerpo de Cristo, caracterizado por una línea sinuosa, marca dicha diagonal junto al de José de Arimatea y varios personajes. Fue donada al Museo de Bellas Artes por Vicente Noguera el cinco de abril de 1957.

Martínez Calvo, J. (1986), p. 51, (1987), p. 14.



FRANCISCO DE COMONTES

*Virgen con el Niño, Santa Catalina
y San Juan Evangelista (Sacra Convezazione)*

Primera Mitad del Siglo XVI

Óleo/Tabla ■ 51 x 39,5 cm

1999/5/3

Escena que describe a la Virgen sentada en un trono, elemento reinterpretativo de ciertos aspectos y valores de la Antigüedad, donde podemos admirar, en este sentido, pilastras y soportes clásicos, florones llameantes, medallones con bustos, molduras, capiteles jónicos y un frontón curvo que contiene una venera. El Niño está sentado en el regazo de la Virgen y, a su vez, los dos flanqueados por las figuras de Santa Catalina de Alejandría y San Juan Evangelista, ambos representados con sus atributos tradicionales; la primera, con la espada y la cabeza coronada del emperador Majencio a sus pies, alusión directa a la derrota que éste sufrió por la sabiduría de la Mártir de Alejandría, al tiempo que se hace referencia a los Desposorios Místicos de esta santa con el Niño Jesús, y la segunda, San Juan Evangelista, con una copa en la mano en la que asoma un dragón o serpiente alada, símbolo del veneno que según la *Leyenda Aurea* bebió para demostrar la verdad de su predicación.

Esta tabla es un claro exponente de dos realidades que conviven en la pintura

de la época, el siglo XVI, y que el toledano Francisco de Comontes pone al descubierto. De un lado, el alejamiento que se produce de los convencionalismos estéticos establecidos y, de otro, la constatación de un nuevo sistema estructural, con una escenografía unitaria que se inserta en un lenguaje clasicista, determinado por el uso de arquitecturas, como el citado trono en el que se encuentran la Virgen y el Niño, y la utilización del entorno paisajístico que se adapta perfectamente al resto de la composición. No obstante, en esta elaborada ejecución se hace evidente el interés por los aspectos vinculados a la emoción y a la *devotio*. Los elementos compositivos mostrados proponen un gusto por el detalle, virtuosismo que se detecta en la configuración y plasmación de ciertos valores táctiles como los tejidos adamascados, los dorados o las piedras preciosas. El discurso narrativo e iconográfico del tema encuentra su prolongación en el marco, decorado a tal efecto como una especie de *retablo/edicola*.

Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 48.



JOAN DE JOANES

San Miguel

Siglo XVI

Óleo/Tabla ■ 145 x 68 cm

1998/11/1

Pocas notas biográficas se han podido constatar acerca de la figura de Joan de Joanes, un pintor de vasta cultura humanista. Se ha señalado su nacimiento en la primera década del siglo XVI y su muerte en 1579, cuando se hallaba en Bocairente, localidad valenciana donde realiza el retablo de aquella parroquia. Pertenece a una saga familiar de artistas, los Massips, de origen manchego, establecidos en la capital del Turia, lugar en el que el propio Joanes implantó una importante corriente que fue seguida por numerosos discípulos.

La figura del Arcángel San Miguel se representa como *Psychomacos*, vencedor de Luzbel, en un expresivo contraste del Bien y del Mal, composición que gozó de cierta fortuna y que, aun siendo una iconografía muy popular, dicho esquema compositivo deriva directamente de una estampa, ampliamente divulgada, de una pintura de Rafael, con el demonio en escorzo. No se ha de olvidar, por otra parte, la incidencia

doctrinal y pastoral de algunas obras literarias como el *Libro de los Ángeles* (Valencia, 1392) o las predicaciones de San Vicente Ferrer, respectivamente.

Muestra al Arcángel San Miguel con evidentes referencias a dos primeras tablas realizadas junto a su padre, de similares proporciones, tipología y formato y que fueron descritas como: “... *paneles estrechos y largos a modo de puertas de oratorio*”, por lo que podemos suponer que esta pieza formó parte de un retablo. Además repite, con alguna modificación, el San Miguel del guardapolvos del retablo de la Iglesia de San Nicolás de Valencia, aunque el tratamiento que confiere a los elementos es distinto, menos forzado y más idealizado. La figura es dispuesta en la composición con una absoluta preponderancia, con una impronta monumental, de espléndida anatomía descrita con rotundos sombreados. El paisaje fluvial se organiza en torno a unas típicas ruinas de la Antigüedad, motivo al que Joanes recurre con frecuencia.

Catálogo de Joan de Joanes (1980); Benito Doménech, F. (2000), p. 100; Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 12.



JUAN DE VITORIA

Retablo de Santiago

1552

Calvario

Óleo/Tabla ■ 110 x 88 cm

0/4

Santiago predicando ■ 136 x 54 cm

0/5

Martirio de Santiago ■ 136 x 54 cm

0/6

Traslatio ■ 86,5 x 93 cm

0/7

El *Retablo de Santiago* es un conjunto proveniente de la ermita de Santiago de Murcia y conservado en el Museo de Bellas Artes desde la contienda bélica de 1936. De su autor, Juan de Vitoria, poco se sabe, excepto ciertos datos aportados por investigadores como Fuentes y Ponte o J. Crisanto López Jiménez, amén de otros estudios centrados en estilo y técnica.

Del conjunto total, que incluía la representación de varios santos en diferentes apartados y el banco o *predella*, hoy desaparecidos, restan cuatro importantes tablas, que representan a Santiago en los momentos de la Predicación, el Martirio y la Traslatio. El conjunto es coronado por un Calvario. Estas escenas recogen de manera genérica las características de la pintura levantina de mediados del Quinientos donde predominan determinados elementos técnicos como el pormenorizado acuse del paisaje y la plasmación de elementos naturalistas, evidenciados en los gestos y rasgos de todos y cada uno de los personajes. Juan de Vitoria no abusa de recetarios anec-

dóticos, pero sí muestra predilección en plasmar ciertos elementos *caligráficos*, como, verbigracia, las rizosas cabelleras movidas por el viento y un tratamiento exquisito del color donde las veladuras revisten de corporeidad el espacio.

Sin duda, es la *Traslatio* la tabla que merece un mayor interés, no sólo por recoger una leyenda vinculada a la hagiografía del apóstol, sino por presentar una serie de escenas distintas en el espacio y en el tiempo dispuestas en franjas horizontales, y con un sentido sincrético innegable. Algunos autores aluden al personaje que lee sentado a la izquierda, mentor de la leyenda de la Traslatio del cuerpo del santo y milagro de los bueyes. Para la profesora De la Peña Velasco estaríamos ante un pintor inmerso en las novedades estéticas de su tiempo y muy cercano a otros artistas como Jerónimo Quijano o Hernando de Llanos.

Fue restaurado en mayo de 1973 por el Instituto Central de Restauración, y recientemente, en el año 2004, por el Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), pp. 5-6; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 58-60; De la Peña Velasco, C. (2002), p. 127; Fuentes y Ponte (1880), p. 90; Gutiérrez Cortines Corral, C. (1981), pp. 391-392; López Jiménez, J. C. (1975), pp. 73-76, (1976), pp. 470-472; Martínez Calvo, J. (1986), p. 45, (1987), p. 62; Mosquera Cobián (1999), pp. 172-173; Muñoz Barberán (1996), pp. 47, 137-138, 140; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 216.



PEDRO DE ORRENTE

Adoración de los Reyes

Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 79 x 113 cm

0/728

Siguiendo, de manera libre, el modelo marcado por Tiziano en su lienzo de El Escorial, Pedro de Orrente (1580-1645) vuelve a representar una escena recreada dentro de su producción artística como el de la Epifanía. Esta tela bien pudiera ser aquella catalogada por los profesores Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez como de la serie de Miguel Luque de Jerez de la Frontera, ya que los valores visuales, así como el sistema compositivo, son idénticos y responden a las características descritas por los citados investigadores. De otro lado, Agüera advierte que se trataría de una copia de la existente en la colección jerezana arriba señalada. Por otra parte, Vicente Noguera, responsable de la cesión de la pieza al Museo de Bellas Artes de Murcia, residió en la mencio-

nada localidad andaluza, donde pudo adquirir la obra.

El tema central, la Virgen y San José con el Niño recibiendo los presentes de los Reyes de Oriente, se traslada a la izquierda de la composición, en tanto que en la derecha coloca a los pajes y los caballos, todos ellos deudores de los ecos de la pintura veneciana que tanto influyó en Orrente. Estos últimos, de magnífica factura, constatan la extendida tesis de la exquisitez en la ejecución de los animales en las obras de este artista. Al fondo dispone el paisaje, montañas en las que sitúa personajes, motivo que dota de profundidad a la obra.

Fue donado por Vicente Noguera al Museo de Bellas Artes el cinco de abril de 1957.

Agüera Ros, J. C. (2002), p. 434; Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), p. 307; Martínez Calvo, J. (1986), p. 24.



PEDRO DE ORRENTE

Adoración de los pastores

1622

Óleo/Lienzo ■ 150 x 85 cm

0/21

La *Adoración de los pastores* que nos ocupa se articula en una composición en la que el pintor acusa las referencias estéticas y visuales que adquirió del mundo veneciano, concretamente de los Bassano, como sucede en la mayor parte de su obra, al plasmar en el lienzo los conocimientos aprendidos en su viaje a Italia. Tal influencia se materializa en el uso de una paleta cálida, en la utilización de las luces vespertinas y en la configuración de una estructura de carácter realista. El esquema propuesto responde a una interpretación escenográfica en el que un grupo de personajes, pastores, se disponen en torno al Niño. Prima en la construcción de la tela el empleo de la diagonal. En la parte superior coloca un rompimiento en celaje con angelotes portadores de filacteria. Al fondo sitúa el paisaje, motivo que ayuda a acentuar el efecto de profundidad, donde ejecuta una manipulación de la luz que le permite ofrecer ciertos efectos dramáticos.

La temática nos remite a un asunto religioso tratado en numerosas ocasiones dentro de la producción de este artista. En este sentido, reitera ciertos modelos y tipologías como se desprende del análisis comparativo realizado con su homónimo del Museo del Prado, donde las figuras de San José y la Virgen responden a una misma configuración, si bien el de Murcia se concibe a partir de una distribución vertical, en tanto que el madrileño lo hace horizontalmente.

Pertenece, como indica Agüera Ros, al retablo mayor de la extinta ermita de la Concepción de Murcia. A esta obra la acompañaban otros lienzos realizados por el propio Orrente (1580-1645) y por Lorenzo Suárez, artista encargado de concluir el conjunto de la citada iglesia.

Fue adquirido a la familia Fontes Fuster por la Junta del Patronato para el Museo de Bellas Artes el veinte de abril de 1929. Fue restaurado en 1985.

Catálogo Murcia Barroca (1991), p. 124; Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), pp. 254-255; Baquero Almansa (1913), p. 82; Martínez Calvo, J. (1986), p. 51, (1987), p. 50; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 234. Agüera Ros (2002) pp. 98 y ss.



CÍRCULO DE PEDRO DE ORRENTE

Imposición de la casulla a San Ildefonso

Primera mitad del Siglo XVII

Óleo/Tabla ■ 156 x 138 cm

0/450

Arzobispo de Toledo, San Ildefonso fue una de las grandes personalidades del siglo XV, ejerciendo una influencia extraordinaria en los sucesos políticos y religiosos de su tiempo. Su obra se puede dividir en cuatro partes, la primera de ellas incluiría *De perpetua virginitate Sanctae Mariae, e Annotationes actionis diurnae*, la segunda hace referencia a las *Cartas*, la tercera contendría *Misas, Himnos y Sermones* y el último apartado, el cuarto, recogería otras *Composiciones en prosa y verso*, destaca por último, *De viris illustribus scriptoribus ecclesiasticis*.

Tristemente su obra desapareció tras la invasión musulmana, excepto el Libro de la Virgen, texto en el que defiende la virginidad de María. Por este motivo, ésta bajó de los cielos y le obsequió con una preciosa casulla para oficiar la liturgia, en agradecimiento a su amor y fidelidad.

Este pasaje de la hagiografía del santo fue un asunto muy representado en la

pintura durante los siglos XVII y XVIII. En la tabla se recrea esta escena milagrosa de la vida del arzobispo toledano. De este modo, el santo aparece en primer término recibiendo de rodillas el manto que le impone la Virgen, figura de rotundas formas y carácter volumétrico, que se erige como protagonista de la tabla. Un grupo de ángeles asisten y contemplan la escena, estructurada ésta en un sistema compositivo de carácter barroco con claros tintes cercanos al tenebrismo español del primer tercio del Seiscientos. Por sus características formales y sus aspectos pictóricos se ha remitido por diferentes investigadores al círculo u obrador del pintor Pedro de Orrente y Jumilla (1580-1645).

Fue donado por Andrés Almansa Molero al Museo en 1951. Años después, en 1973, se le practicó una limpieza, y en fecha reciente, 1997-1998, se restauró por el Centro de Restauración de Verónicas.

Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), p. 333; Agüera Ros, J. C. (2002), p. 444; Martínez Calvo, J. (1986), p. 61, (1987), p. 50.



ANÓNIMO

Susana y los viejos

Siglos XVI-XVII

Óleo/Lienzo 104 x 136 cm

0/12

Esta obra anónima, *Susana y los viejos*, es una pieza de obrador o taller que se inspira en un cuadro homónimo del pintor manierista Leandro Bassano. En este orden de cosas, no es de extrañar que manifieste las características de la pintura italiana del último tercio del siglo XVI, como el predominio del color y los cuidadosos celajes crepusculares, sin olvidar los valores atmosféricos y táctiles. De este modo, el mórbido desnudo de Susana, personaje bíblico del Libro de Daniel, remite a las espléndidas composiciones del mundo veneciano. De otro lado, destaca la intensa relación que se establece entre la arquitectura y la naturaleza exterior. Se ha señalado, en otro sentido, el gusto por plasmar aquellos aspectos secundarios, como el perro o los conejos, que suelen ser representados con un valor simbólico, la fidelidad el primero y la concupiscencia los segundos.

El tema tratado es uno de los más habituales dentro de la pintura renacentista y barroca, ya que era uno de los pocos asuntos que permitía a los artistas repre-

sentar el desnudo femenino. Narra la historia de Susana sorprendida mientras se bañaba por dos viejos jueces que le hicieron proposiciones deshonestas a las que la joven no accedió. Los dos hombres encolerizados ante la negativa se vengaron acusándola públicamente de adulterio, motivo cuyo castigo era la muerte. Pese a ello, Daniel pudo probar el engaño y salvar a la mujer. Aunque está inspirada en un pasaje del Antiguo Testamento, ha poseído, desde siempre, una lectura velada vinculada a la sensualidad y al gusto por los sentidos, y ha sido representada en la mayoría de las ocasiones de manera profana. Será a lo largo del Seiscientos, sobre todo, cuando el argumento de la Casta Susana en el baño atenzada por los ancianos, dé sus mejores logros en obras de artistas como Artemisia Gentileschi o Rubens.

En 1959 se hizo efectiva su adquisición por Andrés Sobejano a Herminio Torres para los fondos del Museo de Bellas Artes de Murcia.



ANÓNIMO

Niño Jesús

Primera mitad del siglo XVI

Madera policromada ■ 50 x 27

x 14 cm

0/61

ANÓNIMO

Sagrada Familia

Siglo XVII

Madera policromada ■ 43,5 x 49,5

x 20 cm

2004/3/1

Las décadas centrales del siglo XVI se caracterizan por un amplio desarrollo del tema de la imagen religiosa tras la aceptación en el mundo católico del valor del icono como algo positivo, capaz de persuadir y adoctrinar.

Los inicios del estilo se vinculan a los nombres italianos que trabajan en Granada. Posteriormente y a partir de la segunda mitad del siglo, es necesario referirse a la presencia en Murcia de artistas de formación toledana, convirtiendo así los modelos escultóricos del momento en una prolongación de lo castellano.

En España, constituyen un valor esencial la cantidad y la calidad de los maestros flamencos que llegan a lo largo del siglo, hasta la introducción del manierismo.

El *Niño Jesús* que nos ocupa perteneció al Convento de las Carmelitas de Murcia y fue depositado en el Museo

por la Junta de Incautación hacía 1936. Fue trasladado a la Iglesia de San Juan de Dios en julio de 1996.

Vestido con una túnica talar corta que se anuda en la cintura, el Niño se dispone en actitud de bendecir. Las policromías y dorados apuntan la posibilidad de que dicha obra formara parte de un retablo.

La *Sagrada Familia*, pequeño conjunto escultórico adquirido durante los años 2001-2002, se adscribe a los parámetros plásticos de la escultura castellana del primer tercio del siglo XVII. La armonía y belleza compositivas se plasman en la minuciosa descripción de ropajes y plegaduras quebradas de los mismos, así como en captar todos aquellos elementos que describen a los personajes. Destaca, por último, la bellísima peana decorada con roleos y tornapuntas talladas.

Checa, F. (1983), pp. 221- 275; Pérez Sánchez A. E. (1976), pp. 200- 207.



SALA 2



MU
BAM



NICOLÁS DE BUSSY

San Francisco de Borja

1695

Madera tallada y policromada ■ 168 x 90 x 55 cm

1988/7/1

Artista estrasburgués que trabajó en Murcia en las postrimerías del Seiscientos, muere en 1706. Escultor de Cámara en la corte de Carlos II, su retiro a Levante supuso la renovación plástica de los reinos de Valencia y Murcia al trabajar en la labra de la portada de Santa María de Elche y en otras obras, muchas de ellas atribuidas estilísticamente, como el Palacio de Guevara de Lorca. Se estableció en Murcia desde 1688.

Si su obra en piedra se caracteriza por un dominio absoluto de la técnica, sus tallas de madera policromada, realizadas muchas de éstas en madera de ciprés, constituyen el referente comparable a la gran escultura barroca europea. Citado siempre por Palomino, Ceán o nuestro Baquero Almansa, su obra en madera acrisola la expresividad de las psicologías junto a un elegante contenido formal, según la profesora Sánchez Rojas.

Entre sus obras más conocidas se halla el *Cristo de la Cofradía de la Preciosísima Sangre* (Iglesia del Carmen), el *Cristo del Pretorio*, El “*Berrugo*” y la *Diabla* del Paso Procesional de la Cruz de los Labradores de Orihuela (Alicante).

Su escultura se caracteriza por el empleo de tonalidades ásperas y expresión atormentada, muy en consonancia con el espíritu contrarreformista y ascético del momento. Una de sus obras más significativas, *San*

Francisco de Borja, perteneciente a la Iglesia del antiguo Colegio de San Esteban (Murcia), plasma perfectamente sus registros compositivos: expresividad dramática y conmovedor realismo aparejados a un sistemático rigor en la técnica.

Sus innovaciones iconográficas responden igualmente a esa impronta dramática. Figuras como el Berrugo o la Diabla de Orihuela vinculan a Bussy con la predilección barroca hacia lo truculento o deforme; mientras que imágenes como el *Cristo de la Sangre* (de la Iglesia del Carmen de Murcia) responden a un calculado y profundo conocimiento de la literatura cristológica. Sin olvidar la mencionada talla de *San Francisco de Borja*, perteneciente al Fondo Artístico de la CARM, estaríamos ante una obra de impecable factura técnica que muestra al jesuita en diálogo con la muerte, tema éste carísimo a la literatura mística, en una instantánea vinculada a su pasado. El soldado de Cristo viste la túnica y manto de la Compañía de Jesús, cuyos plegados y movimiento redundan en la tensión dramática de gestos y actitudes. El tratamiento de anatomías, el estudio de manos y rostro revelan una extraordinaria veracidad, pero esa realidad revierte siempre en aras de una visión contemplativa y ascética.

Catálogo Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el S. XVIII (1983), p. 236; Catálogo Murcia Barroca (1990), p. 63; Gómez Piñol, E. “La naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy pp. 22-50.” Catálogo Nicolás de Bussy (2002); Martín González, J. J. (1983), pp. 342-346 y 520; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 228; Sánchez Moreno, J. (1944), p. 143, Sánchez Rojas Fenoll, C. (1982), p. 77.



CÍRCULO DE PEDRO DE ORRENTE

El parálítico en la piscina

Siglos XVII-XVIII

Óleo/Lienzo ■ 114 x 160 cm

0/463

Este cuadro nos remite al siguiente pasaje evangélico del Nuevo Testamento: *Había en Jerusalén, junto a la puerta de las Ovejas, una piscina llamada en hebreo Bezata, con cinco pórticos. En ellos yacían muchos enfermos, ciegos, cojos, parálíticos, que estaban esperando el movimiento de las aguas. El ángel de Dios descendía de tiempo en tiempo a la piscina, se agitaba el agua y el primero que descendía, después de agitarse el agua, era curado de cualquier enfermedad que tuviese. Había allí un hombre, enfermo hacía treinta y ocho años. Jesús lo vio tendido y, conociendo que llevaba mucho tiempo, le dijo: ¿Quieres curar? El enfermo le respondió: Señor, no tengo un hombre que, al agitarse el agua, me meta en la piscina y, en lo que yo voy otro baja antes que yo. Jesús le dijo: Levántate, toma tu camilla y anda. Y al punto el hombre quedó curado, tomó la camilla y caminaba.* (Juan, 5, 1-9).

La autoría de la obra no está clara, aunque por las pautas que presenta se han visto reminiscencias de la pintura de Orrente y, en consecuencia, se ha atribuido a su escuela; en otro orden de cosas, se ha señalado que bien pudiera tratarse de una obra realizada posteriormente.

El artista enmarca la escena en un amplio espacio escenográfico, uno de los pórticos mencionados en el texto de la Biblia, donde se sitúan los numerosos enfermos a la espera de la llegada del ángel, en una estructura compositiva complicada, pero muy bien resuelta. El punto de fuga de la perspectiva ofrece un acusado sentido de profundidad espacial.

El parálítico en la piscina forma parte de una serie, y se ha señalado como una copia de un lienzo de la importante Colección que Orrente realizó para Orihuela, y de otro ejecutado para Valencia. Proveniente del Hospital Provincial, fue restaurada entre 1997 y 1999.

Agüera Ros, J. C. (2002), p. 435; Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), p. 270; Martínez Calvo, J. (1987), p. 14; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 234.



CÍRCULO DE PEDRO DE ORRENTE

La mujer adúltera

Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 114 x 160 cm

0/449

Lienzo basado en un pasaje del Nuevo Testamento: *Le llevaron entonces los escribas y fariseos una mujer sorprendida en adulterio y, poniéndola en medio, le dijeron: Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en flagrante adulterio. En la ley de Moisés nos mandó apedrear a estas mujeres. Tú ¿qué dices? Decían esto para probarlo y tener de que acusarlo. Pero Jesús, agachándose se puso a escribir con el dedo en la tierra. Como insistieron en preguntarle, se alzó y les dijo: El que de vosotros no tenga pecado tírele primero una piedra (Juan, 8, 1-11).*

La escena principal se desarrolla en el ángulo inferior izquierdo, lo que permite el estudio de la perspectiva, con un fondo arquitectónico y paisaje. De este modo, en segundo plano, coloca una escena secundaria, la *curación del ciego*, que corrobora y completa la primera. El asunto se refiere a otro acontecimiento evangélico sacado del Nuevo Testamento: *Yendo de paso, vio a*

un hombre ciego de nacimiento. Y sus discípulos le preguntaron: Maestro, ¿quién pecó, éste, o sus padres, para que naciera ciego? Jesús respondió: Ni pecó éste ni sus padres, sino para que resplandezcan en él las obras de Dios... Dicho esto, escupió en tierra e hizo lodo con la saliva, le untó con ello los ojos y le dijo: Ve a lavarte en la piscina de Siloé. Fue, se lavó y volvió viendo (Juan, 9, 1-12).

Este lienzo anónimo sigue las pautas marcadas por la corriente pictórica del primer tercio del siglo XVII, y se ha puesto en correspondencia con la pintura realizada por el círculo de Pedro de Orrente, ya que postula muchas de las sugerencias que son características en la obra de este artista levantino. Destacan las veladuras y los efectos claroscuros, propios de la tendencia barroca a la que responde la composición.

Proveniente del Hospital Provincial, forma parte junto a otras seis obras de una serie, y fue restaurada entre 1997 y 1999.

Agüera Ros, J. C. (2002), p. 434; Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), pp. 270, 316; Martínez Calvo, J. (1987), p. 14; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 234.

Contactos 3, nº 13



CÍRCULO DE PEDRO DE ORRENTE

La Magdalena en casa de Simón el leproso

Siglos XVII-XVIII

Óleo/Lienzo ■ 113 x 158 cm

0/456

Este lienzo corresponde a un pasaje evangélico del Nuevo Testamento, donde se plasma la siguiente escena entre María Magdalena y Jesús: *Estando Jesús en Betania, en casa de Simón el leproso, se acercó a él una mujer con un vaso de alabastro, de perfume muy caro, y lo derramó sobre su cabeza, mientras estaba reclinado. Al ver esto los discípulos, se indignaron y decían: ¿A qué viene este despilfarro? Pudo venderse a gran precio y haber sido dado a los pobres. Jesús se dio cuenta y les dijo: ¿Por qué molestáis a esa mujer? Ha hecho una buena obra conmigo. Pues siempre tendréis pobres con vosotros, pero a mí no me tendréis siempre. Al derramar ese unguento sobre mi cuerpo, lo ha hecho para mi sepultura. En verdad os digo que donde sea predicado este evangelio, en todo el mundo, se hablará también de lo que ésta ha hecho para recuerdo suyo* (Mateo, 26, 6-13).

El cuadro que nos ocupa forma parte de una interesante serie, junto a otros seis.

La obra está concebida a la manera de una *escena de género*, estructura característica del barroco. Sobresale dentro de los aspectos compositivos el interés por los detalles menores y accesorios. Sobre un fondo de arquitectura presenta la acción. Realiza un interesante estudio de perspectiva, mediante la disposición en la que distribuye a los personajes; unos sentados en torno a la mesa, otro arrodillado en un plano inferior, diversos de pie y una solitaria figura al fondo, en una estancia apartada.

Los valores pictóricos y constitutivos nos remiten a la órbita de la pintura del artista Pedro de Orrente, por ello la atribución recae en algún obrador cercano a este pintor levantino. A este respecto, Angulo Íñiguez apuntó que se trataba de una copia de un original de Orrente, tristemente desaparecido, de la Iglesia de Santa Cruz (El Carmen) de Valencia.

Proveniente del Hospital Provincial, fue restaurada entre 1997 y 1999.

Agüera Ros, J. C. (2002), p. 436; Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), p. 270, 316; Martínez Calvo, J. (1987), p. 14; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 234.



CÍRCULO DE PEDRO DE ORRENTE

El ángel de la Resurrección y las Marías

Siglos XVII-XVIII

Óleo/Lienzo ■ 114 x 160 cm

0/462

La narración de este lienzo se basa en textos evangélicos: *Pasado el sábado, muy de madrugada, el primer día de la semana, fueron María Magdalena y la otra María a ver el sepulcro. De pronto hubo un gran terremoto, pues el ángel del señor bajó del cielo, se acercó, hizo rodar la piedra del sepulcro y se sentó en ella. Su aspecto era como un rayo, y su vestido blanco como la nieve. Los guardias temblaron de miedo y se quedaron como muertos. Pero el ángel, dirigiéndose a las mujeres, les dijo: No temáis, pues sé que buscabais a Jesús, el crucificado. No está aquí. Resucitó, como dijo. Venid, ved el sitio donde estaba. Id en seguida a decir a sus discípulos: Ha resucitado entre los muertos y va delante de vosotros a Galilea. Allí le veréis. Ya os lo he dicho* (San Mateo, 28, 1-7). De este modo, el artista presenta en primer término el

asunto principal, el anuncio del ángel, en tanto que posterga a los guardianes en su huida a un segundo plano. Al fondo, y entre la naturaleza, con un golpe de luz, representa la ciudad. Destacan las veladuras y los efectos claroscuros que imprimen un carácter dramático a la acción, al igual que las actitudes de los personajes.

Se trata de una pintura de obrador perteneciente a una interesante serie atribuida al círculo de Pedro de Orrente. Según Pérez Sánchez estas composiciones corresponderían a copias antiguas de lienzos de Orrente y figuraron en la Exposición Provincial de Bellas Artes y Suntuarias de 1868.

Procedente del Hospital de San Juan de Dios, fue depositado en el Museo de Bellas Artes en 1935 y restaurado entre 1997 y 1999.

Agüera Ros, J. C. (2002), p. 438; Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), pp. 270, 324; Martínez Calvo, J. (1987), p. 14.

ANÓNIMO

*Retrato del Ilmo. Sr. Don Francisco Martínez de Ceniceros,
obispo de Cartagena*

Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 162 x 125 cm

0/455

Francisco Martínez de Ceniceros, natural de Logroño, fue Obispo de Canarias entre 1596 y 1608, fecha en la que ocupó la Diócesis de Cartagena. En 1615 marcha a Jaén, donde muere dos años más tarde. Notable teólogo formado en el Colegio Mayor de S. Ildefonso de Alcalá, donde alcanzó importantes cargos antes de ser nombrado Obispo de Canarias.

Durante su estancia en Murcia, propicio el establecimiento de diversas órdenes religiosas, así como también desarrolló una importante labor de fomento y financiación de algunas obras pías: fundaciones de Agustinas Descalzas en Almansa; Franciscanos en Jorquera, Agustinas del Corpus Christi en Murcia, etc... su estancia en la Diócesis de Cartagena se vincula tb. al establecimiento en Murcia del Hospital de San Juan de Dios.

Esta obra es uno de los ejemplares más interesantes del retrato en la Murcia de la primera mitad del S. XVII. Responde a una composición convencional, donde destaca el tratamiento que se confiere al rostro y las manos, de connotaciones marcadamente naturalistas, pero no por ello exento de una importante carga de temperamento. Es representado en un

sillón frailer, vistiendo roquete sobre sotana y esclavina, y rodeado de elementos alusivos a su condición de prelado. Corresponde a una configuración fijada desde el Quinientos, donde el fondo del personaje aparece distribuido en dos planos espaciales; de un lado, el paisaje, y del otro un paño de cortina. En la parte superior del cuadro aparece una leyenda bajo un corazón con el anagrama JHS: *EXULTABO IN DEO IESU MEO HABACCI* (Más yo en Yavé exultaré), alusiva al profeta Habacuc. En la zona inferior, bajo el escudo del obispo aparece otra inscripción: *D.D. FRANCIS, MARTÍNEZ CANARIEN CARTHAGINEN. ET GIENEN. EPUS VIR NOBILITE SCIENTIA OMNIU(M) Q.VIRTUTUM SPLENDORE CLARISSIMI, OBIIT GIENII, ANNO 1617 DIE 28 NOVEMB(...).AV(...).FATIS(...).SVAE ANO (...).70*. Este último texto hace referencia a las sedes episcopales que ocupó y a la fecha de su muerte.

Procede de la Compañía de Jesús, y fue depositado por la Diputación en el Museo de Bellas Artes el veintinueve de septiembre de 1923. Ha sido restaurado recientemente, en el año 2003.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 65; Agüera Ros J. C. (1989), p. 1901, (2002), p. 449; Díaz Cassou, P. (191895, 1977), pp.108-113, Cazorla León, S. y Sánchez Rodríguez, J. (1997), pp.163-173, Gutiérrez García, M. A. (2004), pp. 213-214; Martínez Calvo, J. (1987), p. 17.



NICOLÁS DE VILLACIS Y ÁRIAS
Pinturas del Convento de la Trinidad
Segunda mitad del Siglo XVII
Técnica mixta

El caballero del chambergo
Técnica mixta/metacrilato
64 x 52,5 cm
0/35

Retrato de tres hombres
Técnica mixta sobre metacrilato
105 x 171 cm
0/34

Un sacerdote con acólito
Técnica mixta/metacrilato
76 x 69 cm
0/37

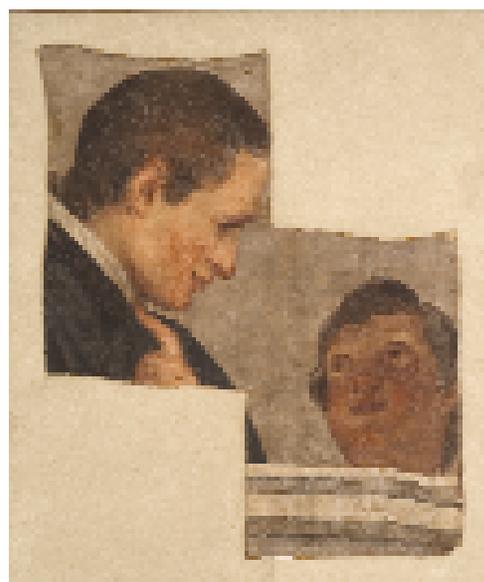
Cabeza de fraile
Técnica mixta/metacrilato
45,5 x 61,5 cm
0/36

Ángel
Técnica mixta/metacrilato
101 x 60,5 cm
0/33

Nicolás Villacis y Arias (1616-1694), miembro de una acomodada familia, se erige como el máximo representante de la pintura murciana del Seiscientos, aún careciendo de una producción abundante. De su formación en Murcia poco se sabe. A este respecto, de la Plaza Santiago y Páez Burruezo han apuntado la posibilidad de que se iniciara junto al pintor Lorenzo Suárez. En 1632, con apenas dieciséis años, marcha a Madrid, donde entra en contacto con Velázquez, maestro que le influirá de manera notable a lo largo de toda su carrera. Años después viaja a Italia, primero a Roma y luego a la zona de Lombardía, donde adquirirá importantes conocimientos que posteriormente aplicará en sus obras. En 1650 las fuentes sitúan su regreso a la capital del Segura, lugar en el que se establece hasta su muerte en los años finales de la centuria.

Hacia 1675 realiza las pinturas murales del Convento de la Trinidad, emplaza-

das en el altar mayor y la nave del Evangelio de la iglesia, mediante la técnica del temple aprendida en el país alpino. El vínculo a la Orden de los Trinitarios pudo producirse por el ingreso del padre del artista, tras enviudar, en la congregación. Según noticias de Palomino, Villacis pintó cuatro escenas hagiográficas de San Blas y composiciones de balaustres fingidos, conjunto que constituía la decoración mural de la iglesia, con motivos ilusorios de trampantojo. Así, aunque desaparecida en su mayor parte, su descripción nos ha llegado gracias al texto de Palomino. En 1835, la Desamortización de Mendizábal convirtió el edificio en cuartel, dejando en un estado ruinoso las instalaciones, incluida la parte ornamental. De este modo, los fragmentos que han llegado hasta nuestros días son las pinturas revertidas al lienzo y restauradas por Juan Albacete, en colaboración con Joaquín Rubio, en 1867, mediante un rudimentario sistema utilizado para la



ocasión que no contemplaba la fijación última. Como apuntó en su día Pina Pérez, este método empleado hizo que fuera insuficiente su recuperación y se perdieran la mayoría de los frescos, además de aportar en su artículo otras tesis de gran interés. Después, entre 1992 y 1993, se realizó una intervención definitiva en el Centro de Restauración de Verónicas de la Comunidad Autónoma de Murcia.

Restan, pues, del otrora importante conjunto parietal las siguientes obras: la primera de esas partes hace alusión a la representación de *Retrato de tres hombres*, en los que se ha querido ver un autorretrato de Nicolás Villacis en el centro de la composición, flanqueado por dos de sus amigos, Antonio de Roda y Perea, Conde del Valle de San Juan y Juan Galtero, Regidor. La segunda de las piezas es *Cabeza de frai-*

le, donde percibimos sobre un fondo azul la cabeza de perfil del religioso, junto a la que se insinúa la de un niño. En tercer lugar tenemos *El caballero del chambergo*, busto de hombre con perilla y bigote, *Un sacerdote con acólito*, personajes entre los que se establece un diálogo de miradas, y un *Ángel*. Todos ellos, salvo el *Ángel*, que ocupó en su día parte de una arcada fingida, están representados tras una balaustrada que sirve de nexo de unión a la serie y es referente principal de la perspectiva fingida *sotto in su*, asimilada de los modos de los cuadraturistas italianos. Se aprecia, de manera impecable, la corrección en el dibujo, la exquisitez de su pincelada de trazo largo, el profundo contorno de las figuras, dispuestas sobre un fondo verdeazulado y la calidez de las propuestas cromáticas.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 41-43; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 50-52; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 57-60; Catálogo Murcia Barroca, (1991) p. 83; Agüera Ros, J. C. (2002), pp. 251-300; Baquero Almansa, A. (1913), p. 109; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), pp. 393-398; Martínez Calvo, J. (1986), pp. 55-56, (1987), p. 62; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 238; Pina Pérez, A. (1992), pp. 203-210.



NICOLÁS DE VILLACIS Y ÁRIAS

Jesús y la Samaritana

Primera mitad del Siglo XVII

Temple/Lienzo ■ 96 x 75 cm

0/32

Las notas biográficas, así como los datos artísticos de mayor relevancia, del pintor Nicolás de Villacis y Arias (1616-1694), han sido expuestas en el análisis de las *Pinturas del Convento de la Trinidad*, descritas en las páginas de este catálogo.

En este lienzo se narra un pasaje evangélico, el encuentro de Jesús con una mujer de Samaria: *Allí estaba en el pozo de Jacob. Jesús, como estaba fatigado del camino, se sentó junto al pozo... Llegó una mujer de Samaria a sacar agua. Jesús le dice: Dame de beber... Le dice la Samaritana: ¿Cómo tú, siendo judío, me pides de beber a mí, que soy samaritana?... Jesús le respondió: Si conocieras el don de Dios, y quien es el que te dice: Dame de beber, tú le habrías pedido a él, y él te habría dado agua viva. Le dice la mujer: Señor, no tienes con que sacarla, y el pozo es hondo; ¿De dónde, pues, tienes esa agua viva? ¿Es que tú eres más que nuestro padre Jacob, que nos dio el pozo, y de él bebieron, él y sus hijos y sus gana-*

dos? Jesús le respondió: Todo el que beba de esta agua volverá a tener sed; pero el que beba del agua que yo le dé, no tendrá sed jamás, sino que el agua que yo le dé se convertirá en él en fuente de agua que brota para vida eterna... Muchos Samaritanos de aquella ciudad creyeron en él por la palabra de la mujer que atestiguaba: Me ha dicho todo lo que he hecho. (San Juan, 4, 6).

Siguiendo el esquema característico propio de su pintura, sobre un fondo de paisaje se disponen las dos figuras en diagonal, rotundas en su configuración, junto al brocal del pozo, elementos que enlaza este primer término con el segundo plano donde aparece la naturaleza.

A juicio de Baquero Almansa se trata del resto de un Monumento del Jueves Santo, perdido. Fue adquirido por la Comisión de Monumentos, y depositado en el Museo, donde ya aparece en el Catálogo de la Exposición de Bellas Artes y Retrospectivas de 1868.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 41-43; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 50-52; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 57-60; Catálogo Murcia Barroca (1991), p. 83; Baquero Almansa, A. (1913), p. 109; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), pp. 393-398; Martínez Calvo, J. (1987), p. 62; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 238.



ANÓNIMO

San Francisco de Asís ante la Inmaculada Concepción

Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 104 x 84 cm

0/461

En este lienzo se nos presenta a San Francisco orando ante la Inmaculada Concepción. El personaje aparece ataviado con el hábito franciscano, indumentaria que utilizó durante toda su vida y que es una seña de identidad del santo. A sus pies, en la parte inferior izquierda, aparece un libro cerrado y una calavera, dos de los símbolos alusivos en su iconografía. El cordón que sujeta el hábito terroso muestra los tres nudos que simbolizan los votos de castidad, obediencia y pobreza, características que marcaron el devenir de San Francisco. La Inmaculada, dispuesta en el extremo superior izquierdo de la tela, está configurada con tonos más vivos y luminosos que los del orante, lo que supone, como ha indicado Agüera Ros, un importante contraste entre las figuras. *San Francisco de Asís ante la Inmaculada Concepción* es una obra anónima que manifiesta uno de los episodios más

importantes de la Hermandad Franciscana, pues sería esta Orden la que apoyó, desde siempre y de manera fervorosa, el dogma de la Inmaculada Concepción, proclamado como tal por el Papa Pío IX, ya entrado el siglo XIX. Se trata de una pintura de obrador, de indudable calidad, que responde a las premisas pictóricas seguidas durante el siglo XVII a través de la corriente barroca, cercana a los postulados de Lorenzo Suárez y Cristóbal Acebedo. Dentro del sistema compositivo destaca el estudio que el artista realiza del rostro y las manos del personaje, el tratamiento que confiere a la plasmación de las ropas y la estructura de la naturaleza muerta, formada por los elementos iconográficos arriba señalados.

La pieza procede de la Casa de la Misericordia.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), p. 45; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 54; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 62; Agüera Ros, J. C. (2002), p. 443; Martínez Calvo, J. (1987), p. 17.



MATEO GILARTE

La Virgen María

Mediados del Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 183 x 113 cm

0/55

Miembro de una importante y afamada familia de artistas, hecho que ha provocado en ocasiones la confusión por el apellido en algunas atribuciones, nació en Valencia, en la primera mitad del siglo XVII. Pronto, se trasladó a Murcia, ciudad donde desarrolló casi la práctica totalidad de su carrera. Murió a finales de siglo, hacia 1690. Sus años de formación transcurren en el obrador de los Ribalta, aunque según Madrazo ofrece más evocaciones de maestros como Castillo y Zurbarán que de la stirpe valenciana. De otro lado, parece probable que la estrecha relación que mantuvo con pintores contemporáneos como Nicolás de Villacis o Juan de Toledo lo pusiera en contacto con el estilo madrileño de corriente innovadora.

La obra que nos ocupa, *La Virgen María*, forma conjunto con otro lienzo, *El Buen Pastor*, pintura del mismo autor, conservado también en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Durante algún tiempo se adjudicó la autoría de ambos cuadros a Pedro de Orrente, del

que inequívocamente son deudores. En esta pieza destaca, de un lado, el valor escultórico con el que dota a la figura, motivo por el que concede un carácter esencialmente monumental a la totalidad de la obra, y de otro, el estatismo que se hace evidente en la composición, tanto en la figura como en el paisaje que la rodea. En torno a la Virgen se configura un paisaje, a modo de telón de fondo, donde se insertan distintas flores y plantas asimilables a ésta, a través de la *Letanía*, el rosal, la azucena y la palmera. Este paisaje viene definido por un interés en plasmar los valores atmosféricos, con una cálida luz propicia para los tonos crepusculares. El interés en el paisaje encontrará su máxima expresión en el ciclo que realizaría para la Capilla del Rosario.

Procede de la Casa de la Misericordia del Colegio Jesuita de San Esteban de Murcia, y aparece citado por primera vez en el inventario de los fondos del Museo de Bellas Artes de 1872. Fue restaurado en 1963.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 40; Catálogo Murcia Barroca (1991), p. 134; Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), p. 328; Agüera Ros, J. C. (2002), pp. 321-322, 353; Belmonte, J. (1871), pp. 8-9; López Jiménez, J. C. (1962), p. 63; Martínez Calvo, J. (1986), p. 63, (1987), p. 39; Pérez Sánchez, A. E. (1964), p. 153, (1976), pp. 236-237.



MATEO GILARTE

El Buen Pastor

Mediados del Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 183 x 113 cm

0/57

Los aspectos biográficos, así como las notas características, del pintor Mateo Gilarte han sido reseñados en el apartado dedicado a la pieza La Virgen María, lienzo con el que forma pareja y que en su día guarnecían el Colegio de Jesuitas.

La iconografía con la que representa al personaje nos muestra a Jesús como el Pastor del gran rebaño que es la Iglesia, iconografía inspirada en el Evangelio, según San Juan (10, 1-18), e imagen divulgada desde los albores del Cristianismo.

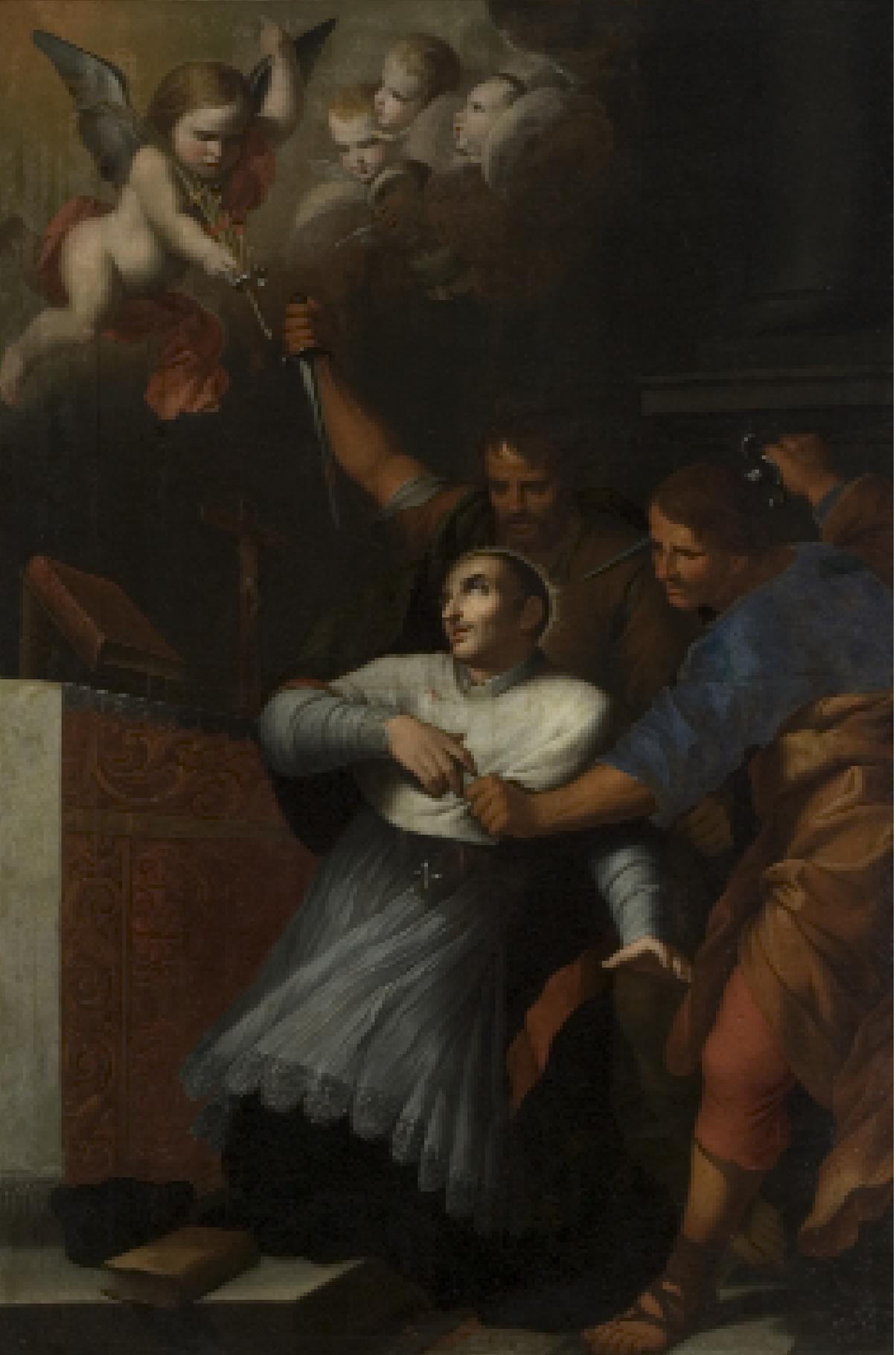
El lienzo, en *pendant* con el de La Virgen, tal y como se ha reseñado más arriba, nos muestra una figura de grandes dimensiones y reposado clasicismo, deudora del estilo de Orrente, al que durante mucho tiempo, hasta ya entrado el siglo XX, se le adjudicó la autoría. Así, se advierte la vigencia de ciertas características de los elementos compositivos del maestro en la pintura de Gilarte, en aspectos como los celajes, el paisaje del fondo o el tratamiento de los motivos anecdóticos. De otro lado,

asimila nuevas tendencias de las corrientes del momento, hecho que se percibe en el interés por plasmar los efectos atmosféricos, mediante una iluminación que dota de cierta exquisitez y sutileza a los volúmenes, adoleciendo aún de expresiva soltura y remarcando algunos aspectos que le otorgan a la figura cierta robustez. Aunque la pintura responde a una contención expresiva, las facciones del rostro resultan algo más naturales. En el paisaje, de gran profundidad, se advierte el interés y la soltura con la que plasma los motivos vegetales.

Tanto esta obra como su pareja son un punto de inflexión dentro de la producción artística de Gilarte, que se acerca, de esta manera, a los modos y premisas de la pintura barroca.

Procede de la Casa de la Misericordia del Colegio Jesuita de San Esteban de Murcia, y aparece citado por primera vez en el inventario de los fondos del Museo de Bellas Artes de 1872. Fue restaurado en 1963 en los talleres del Museo de El Prado.

Catálogo (1927), p. 40; Catálogo (1986), p. 63; Catálogo (1987), p. 39; Catálogo Murcia Barroca (1991), p. 134; Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E. (1972), pp. 325-326; Agüera Ros, J. C. (2002), pp. 321-322, 349; Belmonte, J. (1871), pp. 8-9; López Jiménez, J. C. (1962), p. 63; Martínez Calvo, J. (1986), p. 63, (1987), p. 39; Pérez Sánchez (1964), p. 153, (1976), pp. 236-237.



ANÓNIMO

Muerte violenta de San Pedro Arbués

Finales del Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 206 x 105 cm

0/470

Este lienzo representa el instante previo al martirio del santo. Según la tradición, dicho canónigo, inquisidor en Aragón, fue asesinado por un grupo de herejes y judíos en 1485, cuando se encontraba orando en la catedral. Fue canonizado por Pfo IX el veintinueve de junio de 1867.

La obra fue atribuida por Sánchez Moreno a Alvarado, aunque esta hipótesis parece poco probable. De otro lado, López Jiménez apuntó la autoría a Nicolás de Villacis. Si bien es cierto que no hay datos que confirmen dicha teoría, parecen advertirse en la tela ciertos aspectos cercanos a los postulados pictóricos de este maestro del Seiscientos.

En fecha reciente, Agüera Ros, ha indicado con rotundidad, la mano de los Gilarte en la realización de esta pieza. Dispone al santo en el centro de la composición, delante del ara del altar, en el momento del ataque. Viste roquete sobre hábito. Dentro del sistema compositivo aparece un rompimiento de gloria donde un angelote porta una hoja de palma, símbolo del martirio que sufrió. Presidió el Salón Principal del Santo Oficio de Murcia, posteriormente pasó a Hacienda y al Gobierno Civil, de donde se depositó en su ubicación actual, entre 1845 y 1910, fecha en la que aparece en el catálogo del Museo de Bellas Artes.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), p. 45; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 55; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 62; Agüera Ros, J. C. (2002), p. 356; López Jiménez, J. C. (1966), pp. 8-11; Martínez Calvo, J. (1987), p. 15.



LORENZO SUÁREZ

Aparición de la Virgen con Jesús Niño a San Félix de Cantalicio

Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 217 x 154 cm

1999/16

De la formación artística de Lorenzo Suárez (1601-1648) no hay nada seguro, Agüera Ros, a este respecto, apuntó la posibilidad de que hubiera entrado como aprendiz en el obrador de Orrente, del que pictóricamente es deudor. De otro lado, Pérez Sánchez indica que su maestro pudo ser Juan Alvarado, a la sazón suegro del artista. Lo que parece constatado es que viajó, junto a su amigo el artista Cristóbal Acebedo, a la corte, lugar en el que conoció el estilo de Vicente Carducho, maneras que le influirían en su concepción de la pintura.

San Félix de Cantalicio era un lego capuchino italiano del siglo XVI, de ahí que aparezca ataviado con el hábito de esta orden. Su modesto trabajo en la despensa del convento ha hecho que se le represente tradicionalmente con los símbolos de su labor, alforjas al hombro, un barril de agua y pan, o acompañado de un asno que porta esos objetos. También es habitual que aparezca con el Niño Jesús o recibéndolo de las

manos de la Virgen, como en el caso que nos ocupa.

La Virgen aparece en la composición con sus ropajes característicos, manto rojo y túnica azul, mientras el santo recibe al Niño, y un grupo de angelotes asisten a la escena. San José es representado iconográficamente con la vara florida, motivo que alude a su condición de Santo Varón. Tanto él como el Niño dirigen sus miradas al cielo a modo de súplica, mientras que la Virgen y San José fijan la vista en ellos. Existe otro lienzo homónimo, adquirido como éste por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, actualmente en proceso de restauración.

Esta obra presidía una capilla bajo la advocación del Santo que poseía su mujer, Juana de Castro, en la iglesia de Santa María de Gracia (San Juan de Dios). Fue adquirido para el Museo de Bellas Artes de Murcia en 1997, y depositado en la citada institución el veintinueve de noviembre de 1999.

Agüera Ros, J. C. (2002), pp. 179-217; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 85-86; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 234-235.



SENÉN VILA

Santos Cosme y Damián

Último tercio del Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 76 x 101 cm

1997/3/8

Los aspectos biográficos de mayor relevancia en torno a la figura y a la obra del pintor Senén Vila (1640-1707) han sido señalados en el comentario de la pieza de la *Anunciación*, que aparece en este catálogo.

Junto a San Lucas, los santos Cosme y Damián son considerados patronos de los médicos y de los cirujanos. Según la tradición cristiana eran hermanos gemelos, nacidos en Arabia, en torno a la segunda mitad del siglo III. Practicaban su profesión con gran vocación y sin aceptar nunca dinero. Lisias, el gobernador de Cilicia, mandó apresarlos, y tras numerosas torturas a las que sobrevivieron, fueron decapitados y muertos por su fe. A este respecto temático, Senén Vila muestra a los dos santos en la actividad que les dio fama, asistiendo a un enfermo. En el centro de la composición aparece una inscripción que reza: *SS. Cosma et Damniana orate pro nobis*, texto que evidencia el asunto tratado.

El sistema estructural de la composición enlaza en sus líneas barrocas con el episodio de la muerte de San José perteneciente a la serie del santo que pintó para la iglesia de San Andrés. Pone de manifiesto su enorme interés por plasmar lo cotidiano y los aspectos naturalistas, como ocurriera en la citada serie, con la que, de otro lado, difiere en los valores cromáticos, pues aquí acusa el uso de colores más sombríos, lo que como señala Caballero Carrillo, permite situar la cronología de esta obra en un momento posterior al de las pinturas realizadas para San Andrés. Tal circunstancia se basa en el oscurecimiento progresivo que sufre la paleta del artista y que se observa en sus obras más tardías. La firma aparece en una hoja que sobresale entre los objetos que se encuentran en el escritorio.

Originalmente perteneció a un particular, pero fue depositado en el Museo por la Comunidad Autónoma el 10 de octubre de 1997.

Agüera Ros, J. C. (2002), pp. 381-409; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 122-129; Caballero Carrillo, M. R. (1985), pp. 102-103.



SALA 3



MU
BAM



BARTOLOMEO CAVAROZZI*Santa Catalina de Alejandría*

1618

Óleo/Lienzo ■ 176 x 110 cm

0/51

Artista malogrado (1590-1625), nació en Viterbo, aunque fue Roma la ciudad en la que consolidó sus conocimientos. Allí, estuvo bajo la protección de los Crescenzi, familia noble romana, junto a los que descubre la pintura de Caravaggio y donde comienza a postular el naturalismo tenebrista propugnado por el maestro italiano, aunque de una manera más dulcificada. Viajó a España, acompañando al pintor y arquitecto Juan Bautista Crescenzi, entre 1619 y 1620.

Aunque en algún momento esta *Santa Catalina* fue atribuida a Zurbarán, ya que reúne ciertas influencias de los retratos a lo divino, realizados por el pintor extremeño, es indiscutible la autoría de Cavarozzi. Así lo ponen de manifiesto los aspectos pictóricos de la obra. Este personaje fue un asunto frecuente en su carrera, sigue las pautas características marcadas por el artista italiano en la iconografía de esta virgen y mártir de Alejandría, y en los elementos compositivos de otras obras firmadas, lo que nos permite confirmar dicha atribución. La santa es representada con sus distintivos

habituales, el libro, símbolo de su sabiduría, y la rueda rota con púas aceradas, instrumento utilizado en su martirio. Sentada en un banco, encadenada, viste túnica adamascada y responde a la configuración tradicional con la que Cavarozzi interpretaba a este personaje; grandes ojos oscuros, elevados al cielo a modo de súplica, rostro ovalado delicadamente dibujado, barbilla redondeada y pies y manos torneados. Una de ellas sobre el pecho enmarca una joya. Muestra su gusto por la angulosidad en los pliegues de los ropajes. Persevera en mostrar un pie desnudo debajo de la amplia túnica, motivo repetido en sus pinturas. Destaca el estudio de calidades matéricas, plasmadas con virtuosismo en los damascos, en los hierros pulidos de la cadena y en el fulgor de la amatista, lucida en camafeo y símbolo de santidad.

La Junta del Patronato lo compró a Juan Martínez Páego el ocho de marzo de 1927, y participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Fue restaurada en 1973 por el Instituto Central de Restauración.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 66; Martínez Calvo, J. (1986), p. 61, (1987), p. 34; Pérez Sánchez A. E. (1964), pp. 20-25, (1965), pp. 54-59, 253



ANÓNIMO

Pasaje de Emaús

Primera mitad del siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 116 x 144 cm

0/44

Óleo que se hace eco de un pasaje tomado e interpretado del Nuevo Testamento, del Evangelio de San Lucas, *y sus ojos se abrieron y lo reconocieron y desapareció de su lado* (Lucas, 24, 30-31). Esta escena evangélica rememora y evoca la Última Cena de Cristo y simboliza el momento de la Sagrada Eucaristía.

Aunque la autoría de la obra no está determinada, algunos investigadores encuadran dicho lienzo dentro de la corriente tenebrista de la primera mitad del siglo XVII, según las premisas propuestas por la Escuela Levantina, aunque Agüera Ros, a este respecto, indica que el uso de una paleta viva y clara, así como la utilización de la luz, son aspectos que responden a influencias de la pintura italiana del siglo XVII, tal vez de un maestro genovés o de uno español conocedor de esta corriente.

Su autor, establece la expresión dramática mediante un juego de luces y sombras que configuran los aspectos volumétricos del lienzo y realiza un estudio pormenorizado de las expresiones y fisonomías de los personajes, sorprendidos ante el hecho que les acontece, si bien la relación en la que se disponen las figuras carece de cierta conexión compositiva. No obstante, el estudio de rostros y manos, la expresión intensa de la escena y el hermoso cromatismo confieren a este lienzo una calidad pictórica extraordinaria.

Esta pieza procede del Legado de Marín y Lamas a la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios (1755), y figuraba en el inventario del Museo de Bellas Artes desde fecha temprana, en torno a 1872. Ha sido restaurado en el año 2004.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 61; Agüera Ros, J. C. (1989), p. 1931, (2002), p. 438; Martínez Calvo, J. (1986), p. 59, (1987), p. 15.



ANÓNIMO

El primado de San Pedro

Primera mitad del Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 116 x 144 cm

0/45

Forma parte de una serie de pasajes evangélicos: *Más yo te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia; y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Y a ti te daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que ligares en la tierra será ligado en los cielos, y todo lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos* (San Mateo, 16, 18-19). En este orden de cosas, la escena que nos ocupa corresponde al momento en que Jesús, representado de manera apolínea, acaba de entregar las simbólicas llaves a San Pedro. Tres apóstoles acompañan y contemplan reverentes la narración. Al fondo, a modo de telón aparece una arquitectura clásica.

Dentro de los valores pictóricos del lienzo destaca el magnífico estudio de fisionomías y actitudes que el artista realiza, donde hay un evidente predominio de los rasgos veristas, sobre todo en los semblantes y las manos, donde consume un ejercicio de soltura técnica exquisita. Ese naturalismo de los personajes se plantea desde un punto de vista diferente en la figura de Cristo, imagen

idealizada, que se opone a las características del resto de las representaciones, como hemos señalado arriba, de marcado carácter realista. En la estructura compositiva se atisban ciertas reminiscencias de la corriente italiana, aunque sigue las premisas propuestas por la escuela barroca levantina. A juicio de Agüera Ros el uso de una paleta de tonos claros entronca con la configuración de la pintura practicada en el país alpino. De manera muy probable, indica que pudiera proceder de la mano de un pintor genovés de mediados del siglo XVII. De otro lado, apunta la posibilidad de que pudiera tratarse de un autor español en contacto con las tendencias postuladas por círculos artísticos italianos, llegando a señalarse el nombre de Nicolás de Villacis como responsable de la tela.

Proveniente del Hospital de San Juan de Dios, fue depositado por la Diputación Provincial en el Museo de Bellas Artes y aparece en el inventario de 1872. Ha sido restaurado recientemente, en 2004, por la Comunidad Autónoma de Murcia.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 44-45; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 54; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 61; Agüera Ros, J. C. (2002), p. 447; Martínez Calvo, J. (1986), p. 51, (1987), p. 15.



ATRIBUÍDO A JOSÉ DE RIBERA

San Jerónimo escrituario

1613

Óleo/Lienzo ■ 125 x 104 cm

0/47

Tradicionalmente se ha atribuido la autoría de esta obra a José de Ribera (1591-1652), aunque tal aseveración ha sido puesta en duda por algunos estudiosos, ya que la fecha de realización de la misma, 1613, no se corresponde con los postulados pictóricos que el artista valenciano representaba en esos años. Si bien es cierto que este lienzo responde a las premisas del naturalismo *caravaggista* que el pintor practicó tan fervientemente en ciertos momentos de su vida. Así las cosas, se podría adjudicar la realización de esta pintura a una órbita cercana al *Españoleto*, puesto que a lo largo de su carrera, tanto él como muchos de sus discípulos plasmaron distintas versiones de este asunto.

San Jerónimo fue un personaje de amplia y erudita condición y el responsable de algunos textos fundamentales para la historia de la Teología como la traducción de la Biblia al latín, *La Vulgata*. Suele representarse al Santo como Padre y Doctor de la Iglesia; anatomía semidesnuda que deja al descubierto las miserias de su ancianidad, un manto rojo que según la tradición determina el hecho de que fue nombrado cardenal, y un fondo oscuro y

sereno que dota a la figura de un aspecto tridimensional. San Jerónimo interpela, en esta ocasión, al espectador, establece un diálogo directo a través de la mirada, al tiempo que le recrimina la interrupción en su meditación. De otro lado, cobra especial importancia la naturaleza muerta que aparece sobre la mesa y que se configura mediante los atributos con los que se identifica iconográficamente al personaje.

A finales del siglo XVII las fuentes sitúan esta pintura en posesión de Julián Marín y Lamas, secretario del Secreto Santo Tribunal de la Inquisición. Su hijo, en 1759, hace efectiva la donación de su padre al Monasterio de los Jerónimos. En el siglo XIX es trasladado a la sacristía del Hospital de San Juan de Dios, donde permanecerá hasta 1864, fecha en la que la Comisión de Monumentos lo deposita en su ubicación actual, el Museo de Bellas Artes de Murcia. Ha sido restaurado en diferentes ocasiones, no siempre de manera acertada, en 1921 por el pintor José Ángel de Ayala, en 1973 en el instituto de restauración de Madrid, y recientemente, 2003, en el Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Agüera Ros, J. C. (1990), p. 125; Durante Asensio, I. (2002), p. 482; Martínez Calvo, J. (1986), p. 59, (1987), p. 53.



OBRADOR DE ZURBARÁN

Alegoría Eucarística

1630-1640

Óleo/Lienzo ■ 136 x 104 cm

1997/3/1

La autoría de esta pintura no está clara, ya que existen distintas tesis y posturas encontradas a la hora de determinar el artista responsable de la misma; de un lado, el investigador Gudiol atribuye su realización a Francisco de Zurbarán (1598-1664), en tanto que del otro, muchos advierten la posible intervención del obrador de este pintor extremeño en la configuración final de la obra.

Se trata de un tema peculiar dentro de la producción zurbaranesca, si bien es cierto que este asunto, la exaltación del Santísimo Sacramento, es muy usual en la época de la Contrarreforma. Como muy bien ha señalado Agüera Ros se encontraría en una línea de conexión con el cuadro de los *Ángeles Turiferarios ante la Eucaristía* que Zurbarán realizó y que se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo. Odile Delenda apunta la influencia de la estampa en este tipo de composiciones, estampas inspiradas en determinadas pinturas, tales como *La Adoración de la Eucaristía* de Martín de Vos, y que se difundieron a lo largo del siglo XVII. Algunos estudiosos han puesto de relieve que bien pudiera tratarse de un bocaporte o cierre de tabernáculo expo-

sitor de la Eucaristía. La configuración que presenta esta pieza insinúa una estructura más compleja, con unas dimensiones iniciales diferentes. Estaríamos, pues, ante un lienzo recordado, pues el análisis y observación de la disposición de las alas de los ángeles y el cortinaje así parecen atestiguarlo.

En la *Alegoría Eucarística* destaca sobre el fondo dorado, y el plegado cortinaje recogido en la parte superior, la Sagrada Forma, contenida en una custodia que sigue las tipologías más frecuentes de los siglos XVI y XVII. La detallada presentación del objeto de platería se concibe de manera exquisita, lo que enriquece notablemente el lienzo. Este elemento descansa sobre las cabezas de tres querubines, y está rodeada por numerosos rostros de ángeles que limitan el espacio que ocupa en la composición. A los lados dos arcángeles o serafines sobre un pavimento de nubes, portando naveta e incensario, respectivamente, flanquean al Santísimo.

Procede, como el *Ecce Homo* de Murillo, los *Santos Juanes* de Valdés Leal y *San Francisco en Oración*, obra anónima, de la excelente colección de Villanueva del Segura.

Catálogo de Arte (1981), p. 60; Catálogo Murcia Barroca (1990), p. 126; Nicolás Gómez, D. (2002), 364; Martínez Ripoll, A. (1986), pp. 159-187.



JUAN VALDÉS LEAL
Los Santos Juanes
San Juan Bautista

1658

Óleo/Lienzo ■ 80 x 38 cm

1997/3/2

San Juan en Patmos

1658

Óleo/Lienzo ■ 80 x 38 cm

1997/3/3

Aunque son pocas las notas biográficas acerca de la figura de Juan Valdés Leal (1622-1695), su partida de nacimiento indica que fue Sevilla su ciudad natal, si bien es cierto que su vida artística transcurre a caballo entre la capital hispalense y Córdoba. Sobre sus primeros años y la etapa de formación no se tienen noticias, por ello ha sido complicado certificar donde adquirió las enseñanzas de su quehacer pictórico. De un lado, se ha apuntado que al analizar las pautas marcadas por el estilo de sus cuadros cordobeses, atendiendo a la monumentalidad y al naturalismo, se hace evidente la mano de Herrera el Viejo. De otro lado, se ha propuesto como maestro, por la expresividad que destaca en la totalidad de su obra, a Juan del Castillo, aunque la pequeña diferencia de edad entre ambos artistas hace complicada esta posibilidad.

Los Santos Juanes son dos óleos que hacen referencia a *San Juan Bautista* y *San Juan en Patmos*, isla en la que escri-

bió el Apocalipsis el evangelista Juan. Según Belda, por su posición especular, la similitud de las dimensiones y el carácter de complementariedad podían haber sido destinados a dos calles paralelas de un supuesto retablo, posiblemente de la iglesia sevillana de Madre de Dios. Las dos figuras están resueltas de manera dramática, en un esquema diagonal. En la composición se incide, mediante la utilización de recursos cromáticos y atmosféricos, en la expresividad de rostros y manos. Como uno de los requisitos principales, se establece una sólida relación entre el personaje y el paisaje, que no es un mero telón de fondo ni un apartado secundario.

En 1954, la Colección de la Diputación Provincial engrosó sus fondos con estos dos hermosos cuadros provenientes de la Colección de Villanueva del Segura, junto con el *Ecce Homo* de Murillo, *San Francisco en Oración* de autor desconocido y la *Alegoría Eucarística* del Taller de



Zurbarán. Estas obras, junto a otras tantas, pertenecieron a una rica colección artística, la de Isabel María Baltasara López, cuya Fundación en Villanueva del Segura ha pervivido hasta nuestros días. Después de la Contienda Civil de 1936-1939, esta

valiosa colección se vio mermada por la angustiosa situación de la mencionada Fundación, cuyo carácter filantrópico y benefactor le llevó a ofertar algunas de estas espléndidas pinturas a coleccionistas extranjeros con el fin de paliar primarias necesidades.

Catálogo de Arte (1981), pp. 53-54; Catálogo exposición *Sevilla en el siglo XVII*, (1983), pp. 230-231, Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia (1992), p. 171; Belda Navarro, C. (1978), pp. 131-135; Gutiérrez García, M. A. (2001), pp. 106-108; Martínez Ripoll, A. (1986) p. 165, Pareja, E. (1993), pp. 194-195.



JEAN BAPTISTE MATEY (?)

Virgen María

1634

Óleo sobre tabla ■ 67 x 52 cm

0/49

La figura de la Virgen, enmarcada en un registro oval está plasmada con un tratamiento exquisito, desde el punto de vista técnico. Suave modelado del rostro, carnaciones espléndidas y brillos nacarados se configuran con una elegante impronta, alejada de cualquier parámetro artificioso.

Adquirido por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos de Murcia a finales del siglo XIX, parece que figuró en la Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias en 1868, descrita como "...busto de una Virgen de Escuela italiana (tiempo de Leonardo da Vinci)...". Una extraña adscripción tradicional la hace pertene-

cer a la Escuela italiana sin fundamento científico. Bien es cierto que, aun sin constatar la existencia de este Matey, la mencionada tabla, para algunos autores, podría relacionarse con algún artista francés de la segunda mitad del siglo XVII, tal es el caso de Jean Baptiste Mathey (1630-1695), arquitecto y pintor francés, imbuido del arte del paisajista Claudio de Lorena, conocedor y estudioso del arte italiano de su tiempo al viajar a varias de sus ciudades, tales como Roma o Bolonia, antes de establecerse en Praga, donde alcanzó notoria fama como arquitecto fundamentalmente.

Catálogo de la exposición y retrospectiva (1868), p. 7; Martínez Calvo, J. (1986), p. 61, (1987), p.46



JORIS VAN SON*Guirnalda de frutas rodeando una imagen de Buen Pastor*

Hacia 1660

Óleo/Lienzo ■ 119 x 88 cm

0/59

Joris Van Son (1623-1667), artista belga interesado por la tendencia decorativista barroca del siglo XVII, fue un destacado representante de la escuela flamenca, mostrando un especial interés por la representación de bodegones, género protagonista de su producción, en los que en la mayoría de las ocasiones incluyó motivos exóticos como ciertas frutas. Seguidor de Davidsz de Heem, del que adapta los sistemas compositivos y la temática, realizó numerosas piezas representativas de las características mencionadas.

En este lienzo muestra un medallón central en grisalla con la figura de San

Juanito, figura que entronca con las premisas pictóricas de la tradición murillesca. El santo aparece rodeado de una guirnalda de uvas, membrillos, zarzamoras, grosellas, cerezas, ..., al tiempo que dispone en la estructura algunos animalillos.

Forma pareja con otro cuadro del mismo autor, *Guirnalda de frutas rodeando a San Miguel*, del Palacio de Carlos V de la Alhambra de Granada. Fue adquirido por la Junta del Patronato para el Museo de Bellas Artes a Josefina Moreno en 1935.

Martínez Calvo, J. (1986), p. 65, (1987), p. 61.



JOSÉ ANTOLÍNEZ Y SARABA

El Alma cristiana entre el Vicio y la Virtud

Segunda mitad del Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 74 x 94 cm

0/54

José Antolínez (1635-1675) fue uno de los pintores señeros en la corte española del siglo XVII y, junto a Mateo Cerezo, se erige como uno de los más importantes representantes del Barroco español vinculado a la Escuela Madrileña. Sus primeros años de formación se sitúan en el taller de su suegro, Julián González, aunque la mayor parte de su aprendizaje lo realizó al lado de Francisco Rizzi. Sus obras, en la mayoría de los casos, son de temática religiosa, aunque no desdeñó otros géneros como el retrato o la fábula. Algunos estudiosos advierten los débitos a la pintura veneciana y a Tiziano, pero en todos sus lienzos imprime el artista un carácter artístico muy personal basado en una límpida y colorista técnica, sin olvidar su temperamento versátil capacitado para abordar cualquier género.

El tema de la infancia en la historia del arte cobra especial importancia con la llegada del Cristianismo, ya que se va a utilizar para plasmar al Cristo indefenso ante el escarnio de los que le rodean. *El Alma Cristiana entre el Vicio y la Virtud*, también llamada *Amor Sagrado*

y *Amor Profano*, es una transposición al ámbito cristiano de un tema clásico; Hércules entre el Vicio y la Virtud. La escena se resuelve en una composición donde aparecen tres niños; el del centro, cubierto con un paño blanco, símbolo de la pureza y divinidad, correspondería al Alma cristiana. A los lados, dos *putti* o amorcillos. El de la izquierda, se identifica con Cupido, ofrece un cestillo con joyeles y marcha sobre un camino de rosas, nos remite a lo efímero de los placeres terrenales. El de la derecha, simboliza al Niño Jesús, con un cesto en el que se advierte una corona de espinas, una cruz y clavos, elementos alusivos a la Pasión. Éste permanece sobre un suelo sembrado de cruces, motivos concernientes a su Pasión y Muerte. El Alma cristiana vence al Vicio, al igual que hiciera el héroe heleno en su encrucijada.

Formó parte de la muestra “El Siglo de Oro Español”, celebrada en París en 1976, y en la exposición “400 años de arte español” (Caracas, 1981).

La Junta de Patronato la adquirió para el Museo de Bellas Artes en el año 1935.

Angulo Íñiguez, D. (1957), pp. 25-26; Buendía, J. R. (1980), pp. 45-56; Mayer, A. (1947); Pérez Sánchez, A. E. (1976); Martínez Calvo, J. (1986), p. 61, (1987), p. 28; Martínez Romero, M. J. (1990), pp. 267-269.



ANÓNIMO

El tributo de la moneda

Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 132 x 116 cm

0/471

Este lienzo anónimo del siglo XVII corresponde a la narración de un episodio evangélico, el del *El tributo de la moneda*, que aparece en las páginas del Nuevo Testamento: *Cuando llegaron a Cafarnaúm, los recaudadores del impuesto del templo preguntaron a Pedro si su Maestro no lo pagaba. Dijo que sí. Al llegar a casa, Jesús le espetó: Pedro, ¿Qué piensas? ¿De quien han de cobrar tributo los reyes, de sus hijos o de los otros? Pedro dijo que de los otros. Jesús dijo: los hijos son libres, pero para no ofenderlos, vete al mar, prepara el anzuelo y saca el primer pez que pique, abre su boca y encontraras la moneda de un estatero, moneda griega de plata, cógelo y dáselo por mí y por tí.* (San Mateo, 17, 24-27).

El cuadro presenta a Jesús, junto a varios de sus discípulos, conversando en la puerta del templo. El esquema de la composición responde a una estructura en diagonal, en la que se dispone en primer término el desarrollo del asunto principal, es decir, las figuras de Jesús y Simón, este último con el pez

en la mano, imagen que nos remite al texto de San Mateo, y coloca en segundo plano un conjunto que representa a otros discípulos que contemplan y asisten a la escena.

La calidad de esta obra, claro exponente del naturalismo barroco tan practicado en ese momento, queda patente en los diversos aspectos que conforman la ordenación del sistema compositivo, como el estudio de los caracteres de cada una de las figuras representadas, la interrelación que se establece entre los distintos personajes y los efectos de claroscuros que crean la atmósfera en la tela.

En el catálogo de 1927 se indica de manera certera su pertenencia, por estilo y valores pictóricos, a una órbita cercana a la Escuela de Lucas Jordán, y aparece, según fuentes documentales, en el primer inventario del Museo de Bellas Artes, en 1872, bajo el título *Las monedas del César*, epígrafe que puede llevar a confusión, pues podría hacer referencia a otro pasaje evangélico relatado por San Mateo.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 15; Martínez Calvo, J. (1987), p. 15.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO*Ecce Homo*

1670-1680

Óleo/Lienzo ■ 153 x 105 cm

2004/5/1

El episodio de la Pasión aparece recogido en los textos de Mateo (27, 27-30), Marcos (16, 16-19) y Juan (19, 1-3). Representa el escarnio que sufrió Cristo después de su prendimiento, y como tal aparece maniatado, con una corona de espinas, una caña en la mano a modo de báculo y un manto púrpura en el regazo, símbolos de la burla a la que fue sometido. Es uno de los temas más representados dentro de la tradición judeocristiana, y como señala Agüera Ros representa: *el doloroso recorrido hacia el sacrificio final en la cruz, culminando la Redención.*

Si bien investigadores como Angulo Íñiguez o Martínez Ripoll valoran, por su enorme calidad, esta pieza, señalan ciertas diferencias entre las distintas partes que la conforman, atribuyendo la ejecución del cuerpo a una intervención del taller.

La composición que presenta responde a un modelo común de fuerte raigambre que se remonta al gótico y que evoluciona rápidamente para insertarse en las diversas corrientes artísticas que así

lo demandan. La sobriedad en la representación de los valores cromáticos de la figura y la introspección que sugiere su pose le confieren una enorme elegancia y serenidad, por lo que también fue llamado *Cristo de la Paciencia*, además de una conmovedora melancolía fruto de la soledad y el abandono al que se ve expuesto Jesús en este pasaje. Paradójicamente confirma, de manera irónica, la profecía del Antiguo Testamento que predestinaba a Jesús como Rey de Reyes de Israel.

Perteneció a la colección que desde el siglo XVIII reunió José de León Pizarro. En 1924 fue depositado por Isabel María Baltasara López y López, última heredera, en el Asilo-Hospital que fundó en Villanueva del Segura. Años más tarde, la extinta y Excelentísima Diputación de Murcia engrosó sus fondos con tan excelente obra, junto a los *Santos Juanes* de Valdés Leal, la *Alegoría Eucarística*, pieza adscrita a Zurbarán y *San Francisco en Oración*, obra anónima.

Catálogo de Arte (1981), p. 59; Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo (1992), p. 170; Catálogo de Huellas (2002), p. 564; Angulo Íñiguez, D. (1981), p. 220, p. 426; Martínez Ripoll, A. (1986), pp. 159-187.



ANÓNIMO
San Pedro de Alcántara

Primer tercio del Siglo XVII

Escuela Granadina

Madera policromada ■ 50 x 19 x 18 cm

0/38

ANÓNIMO
San Francisco Javier

Siglo XVII

Madera policromada ■ 60 x 24 x 19 cm

0/39

La escultura del siglo XVII se inicia en Murcia en estrecha dependencia de lo granadino, destacando varios artistas que sirven de transición al último manierismo. Es ésta una época en la que proliferan las asociaciones entre los escultores, que se limitaban a realizar la parte material de la obra, dejando la labor de la policromía a un pintor.

Destacan esculturas relacionadas con la estética del primer Barroco, tallas de enorme sobriedad y contenido dramatismo, con un tratamiento formal a base de planos angulosos. Francisco de Ayala y Domingo Beltrán serán los máximos exponentes del tránsito al primer Barroco.

La escultura del siglo XVII en Murcia no tiene personalidad propia, ya que Murcia actuó como receptora de influencias tipológicas y de maestros foráneos. No hubo grandes personalidades, tras la desaparición de los hermanos Ayala nadie volverá a destacar, hasta que a finales de siglo aparece Nicolás de Bussy.

El establecimiento de Nicolás de Bussy en Murcia hacia 1688 supone el punto de arranque de una gran escuela,

conectando con la plástica italiana y centroeuropea. Murcia y Alicante mantienen lazos muy fuertes y el protagonismo se ejerce en las dos ciudades.

A lo largo de este siglo no existieron talleres importantes, pues se solía trabajar a nivel individual.

San Pedro de Alcántara, tan cercano a la órbita de Pedro de Mena (1628-1688), muestra la claridad y la sencillez compositiva de la escultura que de origen granadino tuvo un importante influjo en el Sureste. Se representa al santo franciscano, según la iconografía extendida por la obra del escultor granadino, libro abierto y pluma en su mano, aludiendo a su *Tratado de la oración y la contemplación*. Coetáneo de Santa Teresa, ésta lo describe siempre como un joven y adusto religioso, extremadamente demacrado y de aspecto ascético.

San Francisco Javier, obra más movida, aparece con su iconografía usual fijada en el siglo XVII, hábito y manto de su Orden, la Compañía de Jesús, bonete talar, en el pedestal la tiara episcopal, crucifijo y un pie sobre la esfera del mundo, expresión de su labor misionera.

De la Plaza Santiago, F. J. y Pérez Páez, M. (1980), pp. 320-336; Martín González, J. J. (1983), pp. 340-347; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 227-229.



ANÓNIMO

Cruz procesional

Siglo XVII

Plata repujada y cincelada ■ 47,2 x 31 x 5 cm

1994/2/1

Dadas las características de la pieza podría tratarse de una obra de los primeros años del siglo XVII, seguidora de los postulados propuestos por Alonso Cordero, platero mayor de la catedral de Murcia y maestro que desarrolla su producción durante el último tercio del siglo XVI y principios del XVII.

Se trata de una pieza de notable factura que responde al esquema de cruz latina de brazos rectos con medallones. Profusamente decorado, en el cuadrón aparece la imagen del Crucificado,

anverso, configurado en un esquema de tres clavos, y en la terminación de los brazos representa bustos tocados. En el medallón central del reverso se dispone un busto de Dolorosa colocando cabezas de angelotes en los correspondientes remates de los brazos, reminiscencia clásica.

Procedente de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, esta pieza, junto con otras de desigual factura, se ha conservado durante décadas en el Museo de Bellas Artes de Murcia.



SALA 4 

MU
BAM

JOSÉ RUIZ FUNES (1755-1830)

*Proyecto de corona imperial para una imagen
de la Santísima Virgen*

1785-1790

Dibujo a tinta y pluma sobre papel ■ 45 x 43 cm
0/75

Platero importante procedente de una enraizada familia del gremio, aprendió diseño y dibujo en el obrador de Francisco Salzillo estableciéndose como uno de los artífices más significativos de su tiempo. Sus piezas de plata se caracterizan por una técnica depurada y una medida a caballo entre las fórmulas estereotipadas del Barroco y los nuevos presupuestos estéticos del clasicismo, ya imperante.

Este proyecto de corona imperial, donado a finales del siglo XIX por D. Javier Fuentes y Ponte, constituye uno de los escasos ejemplos de diseño de pieza de platería o joyería en nuestra Región.

Baquero Almansa, A. (1913), p. 319; Martínez Calvo, J. (1986), p. 69, (1987), p. 82.



ANÓNIMO

Adoración de los Reyes Magos

Finales del Siglo XVI-Principios del Siglo XVII

Óleo/Cobre ■ 39 x 31 cm

0/18

En este cuadro, *Adoración de los Reyes*, el artista dispone en el centro de la composición a la Virgen, sentada sobre un pedestal, con el Niño Jesús en su regazo, mientras los tres Reyes Magos le ofrecen los presentes. Al lado de la Virgen sitúa a San José, en un discreto segundo plano, en tanto que en la parte inferior derecha coloca a un paje con una vela, ataviado a la manera de la época del pintor, y a la izquierda, junto a una arquitectura clásica, a un grupo de hombres que contemplan la escena. Como telón de fondo aparece la ciudad, donde sitúa a personajes ajenos al asunto principal, y un paisaje.

El tema de la Epifanía ha sido tratado en innumerables ocasiones a lo largo de toda la historia del arte en cada una de sus disciplinas. Así las cosas, apelar a la narración del acontecimiento de la adoración del Niño por los Reyes Magos simboliza el reconocimiento del mundo pagano a Cristo como salvador

de la humanidad. *Después de haber nacido Jesús en Belén de Judea, en el tiempo del rey Herodes, unos magos de oriente se presentaron en Jerusalén, diciendo: ¿Dónde está el que ha nacido, el rey de los judíos? Porque hemos visto su estrella en el oriente y venimos a adorarlo* (San Mateo, 2, 1-2).

En este caso se trata de una obra adscrita al primer Barroco de características conformes a los parámetros aplicados por la escuela flamenca. Destaca el interés por mostrar las calidades textiles y los elementos ornamentales, valores que plasma con detallismo y minuciosidad. Los personajes se agrupan de tal forma que permiten al artista desarrollar una dilatada profundidad, en una estructura donde las figuras ocupan poco más de la mitad inferior de la pintura.

Fue comprado por el Museo de Bellas Artes a Magdalena Gil, viuda de Herrera, el diecinueve de octubre de 1927.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 60-61; Martínez Calvo, J. (1987), pp. 13-14.



ANÓNIMO

Retrato de caballero

Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 60 x 49 cm

0/48

La figura que se presenta en este cuadro aparece ataviada con la indumentaria habitual del siglo XVII, en la que destaca el cuello blanco, una valona de raigambre flamenca sobre ropa oscura. Cabello suelto y un joyel sobre el pecho completan la descripción del personaje. Por este motivo y según las características que se advierten en los aspectos formales se puede fechar en el último tercio del Seiscientos.

Esta obra postula las premisas de la corriente barroca seguidas por la escuela española; por lo que su autoría se puede atribuir al círculo cercano a la corte madrileña, que en esa época propugnaba los citados parámetros.

Se aprecia, dentro del sistema compositivo, influencias de Juan Carreño de Miranda, pintor de cámara del rey en el

siglo XVII, que aplicó a sus lienzos un estilo aristocrático, al tiempo que supo captar con elegancia y psicología a los personajes, de manera especial a los de la corte de Carlos II.

Es un tipo de retrato solemne, austero y severo, caracterizado por una paleta oscura, fondo neutro, sin detalles ni recreación sobre adornos ni joyas, y sin apenas alusiones visibles a la dignidad del retratado, que tiene que mostrar y dignificar el rango que ostenta con su pose y su presencia. El centro de atención de la tela es el rostro, al que confiere una expresión melancólica que como se ha señalado arriba viene a determinar la personalidad íntima del modelo.

En la parte posterior de la tela se indica la identidad del retratado, el Conde de Villamediana.

Martínez Calvo, J. (1986), p. 59, (1987), p. 15.



PRIUS V PON-
TIFEX MAJES-
TIS CONFIRMATA
VII SACRAM RE-
LIGIONEM NOS-
TRAM ANNO
MDCCLX

[Faint, illegible text at the bottom of the page, likely bleed-through from the reverse side.]

ANÓNIMO

Fray Pedro Egipcíaco

Primer tercio del Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 136 x 105 cm

0/52

Fray Pedro Egipcíaco aparece ataviado en este lienzo con el hábito de la Orden de San Juan de Dios, de la que fue fundador en la ciudad de Murcia en el siglo XVII. En la mano derecha porta un pergamino con el texto: *PAULUS V PONTIFEX MAXIMUS CONFIRMAVIT SACRAM RELIGIONEM NOSTRAM. ANNO MDCXVII*. En la parte inferior aparece en una banda una inscripción que narra pasajes referidos a los acontecimientos más importantes de su vida que reza: *EL V. P. FR. PEDRO FRAY EGIPCÍACO, NATURAL DE BEXÉL HIJO DE LA CASA DE XEREZ DE LA FRONTERA FUE ELECTO GRAL DE NTRA SAGR RELIGIÓN EN EL AÑO 1608. A PEDIMENTO SUYO SE CONFIRMÓ ÉSTA POR N. SMO. P. PAULO 5.º EN 1611, HABIENDO PROFESADO EL SIERVO DE DIOS EN MANOS DE SU SANTIDAD. EN 1614 FUE REE-*

LECTO GRAL Y SUS MUCHAS VIRTUDES LA ADQUIRIERON GRAN ESTIMACIÓN PARA CON LOS REYES D. FELIPE 3º Y D.ª MARGARITA DE AUSTRIA. ASISTIÓ AL CASAMIENTO DE LA REYNA MARIA EN FRANCIA. SU EXTRAORDINARIA HUMILDAD LE HIZO MENOSPRECIADOR DEL BÁCULO DE INDIAS, Y FINALMENTE FUE FUNDADOR DEL CONVENTO HOSPITAL DE N. SRA DE GRACIA Y BUEN SUCESO AL CARGO DEL SAGRADO DE N. P. S. JUAN DE DIOS EN LA CIUDAD DE MURCIA EN 1617.

Ha sido recientemente, en 2002, atribuido por Agüera Ros al pintor Nicolás de Villacis.

Ubicado originalmente en el Hospital Provincial de San Juan de Dios, fue depositado en el Museo de Bellas Artes el veintitrés de marzo de 1936.

Agüera Ros, J. C. (2002), p. 298; Martínez Calvo, J. (1986), p. 61, (1987), p. 15.



ANÓNIMO

Imposición de la casulla a San Ildefonso por la Virgen de la Paz

Siglo XVIII

Técnica mixta ■ 45 x 34 cm

0/450

San Ildefonso fue Arzobispo de Toledo y una de las grandes personalidades del siglo XV, ejerciendo una influencia extraordinaria tanto en los acontecimientos políticos como religiosos de su tiempo. Su obra se divide en cuatro partes: la *Prosopopeya imbellitatis propriae*, *De perpetua virginitate Sanctae Mariae*, *Annotationes actionis diurnae*, las *Cartas*, las *Misas*, *Himnos* y *Sermones* y otras *Composiciones en prosa y verso*. Su obra desapareció en la invasión musulmana, excepto el Libro de la Virgen, texto en el que defiende la virginidad de María. Por este motivo, ésta bajó de los cielos y le obsequió con una preciosa casulla para officiar la liturgia, en agradecimiento a su amor y fide-

dad. Este pasaje de la hagiografía del santo, protagonista del cuadro, fue un asunto manido en la pintura durante los siglos XVII y XVIII.

Narra esta escena milagrosa de la vida del santo, con un importante carácter popular e híbrido en cuanto a la técnica, según los postulados de la corriente barroca hispanoamericana.

Representada con técnicas indígenas, se utiliza cobre, óleo y plumaria. Las cabezas de los personajes están recortadas y pintadas al óleo.

Perteneció a Alonso Núñez De Haro y Peralta, Arzobispo de Méjico y último virrey de España. Ingresó en el Museo de Bellas Artes del legado de Francisco Aynat de Albarracín.

Martínez Calvo, J. (1987), p. 18.

ALPHONSVS OCTIDECIMVS REX HISPANIE REGNANS
HISPANIA IN POSSESSIONE MANET
HISPANIA IN POSSESSIONE MANET
HISPANIA IN POSSESSIONE MANET



ANÓNIMO

Las entrañas de Alfonso X el Sabio

Siglo XVI

Técnica mixta ■ 64 x 87 cm

0/13

El estrecho vínculo que unía al rey Sabio (1221-1284), con la ciudad de Murcia queda manifestado en esta tabla conmemorativa, *Las Entrañas de Alfonso X, el Sabio*. Se trata de una pintura en la cual aparecen diferentes motivos de raigambre renacentista, como los grutescos y figuras vegetalizadas y en cuya elaboración intervienen sobre tabla, diferentes técnicas, tales como la estofa, la pintura al óleo o el temple.

En el centro de la composición aparece un corazón, símbolo de las entrañas, enmarcado en un óvalo, cobijado bajo una corona imperial. A uno y otro lado del esquema, se disponen los blasones de Murcia, haciendo referencia a seis coronas del escudo de la capital del Segura. Cinco de ellas fueron concedidas por Fernando III el Santo, y la sexta por Pedro I, el Cruel, en recompensa por la ayuda prestada en las luchas contra los Enríquez. La última corona que conforma nuestro actual escudo, la séptima, es posterior y no aparece en esta tabla alegórica. Fue adjudicada por

Felipe de Anjou, futuro Felipe V, a Murcia por la intervención de ésta en la Guerra de Sucesión.

En las franjas horizontales superior e inferior, se incluye un texto en latín: *ALPHONSO DECIMO, REGEM QUEM REGNA NEGARU(M). HISPALIS HOSPITIUM, MURCIASCEPTRA PARAT HOSPITI SILLA TENET CORPUS SED VISCERA REGIS HAEC SIBI PERPETUUM PIGNUS AMORIS HABET. INTIMERATA FIDES MERVIT PRACORDIA REGIS.*

El texto alude al depósito de entrañas de Alfonso X el Sabio en la Catedral de Murcia. Carlos V concedió a esta ciudad la posibilidad de trasladar, a la Capilla Mayor de la sede Catedralicia, bajo su patronato, las entrañas del erudito monarca, haciendo constar en el cenotafio, que tal hecho era el premio recibido por la lealtad al sagrado depósito.

Cedido a la Comisión de Monumentos por José María D' Stoup el veintiseis de febrero de 1865. Se restauró en 1985.

Catálogo del Museo de Bellas Artes (1986), p. 7; Martínez Calvo, J. (1986), p. 49, (1987), p. 13.



JUAN DE SOLÍS
Hércules y el león de Nemea
Primera mitad del Siglo XVII
Óleo/Lienzo ■ 127 x 204 cm
1998/10/1

En el segundo cuarto del siglo XVII, Juan de Solís (1595-1654) es uno de los artistas más activos en la corte española. Entre los años 1635 y 1637 fue nombrado pintor de la reina y, a este respecto, comienza a trabajar para la ornamentación del Palacio del Buen Retiro, junto a los pintores Juan Bautista Sánchez y Juan Bautista Santolus, realizando decorados y escenografías y ejecutando una serie de pinturas para las ermitas de San Pablo y la Magdalena del citado edificio.

Hércules es el personaje que prefigura la imagen del monarca español, cuyos trabajos, como señala Alciato, evidencian los valores de la *Virtus*. Por ello, se erige como una figura determinante en la pintura de la época.

La obra que nos ocupa, *Hércules y el león de Nemea*, representa el primero de los doce trabajos que tuvo que llevar a cabo el héroe heleno. En el lienzo aparecen

dos escenas complementarias; la del primer término alude al tema o título de la obra, en tanto que la del segundo plano, posterior en el tiempo, muestra a Hércules en la acción de desollar al animal. Su piel será uno de los atributos iconográficos con los que se defina al personaje a lo largo de toda la historia del arte. Ambos asuntos se reproducen de manera simultánea, a través de un sistema narrativo que como han apuntado algunos estudiosos tiene cierto influjo velazqueño.

En este óleo se aprecian muchos de los aspectos característicos de la actividad pictórica de Juan de Solís, como el destacado uso en su paleta de una gama de colores cálida, con preponderancia de dorados y verdes, o las jugosas manchas boscosas, contrapunto a un paisaje rocoso de dilatada perspectiva.

Fue adquirido por el Museo de Bellas Artes de Murcia en 1998.

Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 44.



PEDRO DE ORRENTE Y JUMILLA*Céfalo y Procris*

Primer tercio del Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 98 x 124 cm

1992/8/1

Los aspectos biográficos de mayor relevancia en torno a la figura y a la obra del pintor Pedro de Orrente han sido señalados en el comentario de la pieza que aparece en este catálogo.

Céfalo y Procris, hija del rey Erecteo de Atenas, fueron flechados por el arco de Eros y pronto se casaron. Él, sintiendo dudas de la fidelidad de su esposa la puso a prueba disfrazándose de extranjero adinerado para intentar seducirla, cortejos a los que ella, después de algún tiempo, accedió. Procris, avergonzada por su forma de actuar, huyó al monte, donde se unió a Diana, diosa de los bosques y la caza. La diosa le entregó a la joven un perro de caza y una jabalina que nunca erraba el blanco. La reconciliación con su marido llegó y, en prueba de su amor, ella le regaló el perro y la jabalina. Aurora, envidiosa de la felicidad de la pareja, intrigó a Procris insistiéndole en la infidelidad de su esposo con una ninfa. Ésta, asaltada por los celos, lo siguió a una de sus cacerías. Al oír ruido entre la maleza, Céfalo lanzó el arma y dio muerte a su amada y no aguantando el dolor por la pérdida se suicidó.

En este lienzo Pedro de Orrente desarrolla la escena principal, el tema mitológico, en un primer plano. Recoge el ins-

tante en que el cazador Céfalo encuentra, sumido en la desesperación y en la sorpresa, herida por la jabalina a su amada Procris entre los matorrales. Para Agüera Ros, la figura de Procris parece estar inspirada en un modelo clásico, pues recuerda la estatuaria antigua, que probablemente conociera en su viaje a Italia así como en los modelos de Rafael o Aníbal Carracci.

Dentro del sistema compositivo del cuadro destaca la estructura de escenografía paisajística, plena de sugerentes veladuras. Así, el artista entiende el paisaje apacible y sereno, alejado de la dramática situación y de los avatares humanos del asunto. Como en muchas obras del Barroco, el pintor reconstruye la imagen de los personajes ataviados según la costumbre del momento, constituyendo éste un elemento anacrónico, pero que realza el concepto verista de la época. Un concepto plástico, como apunta Pérez Sánchez, que Orrente aplica tanto a sus pinturas de temática religiosa como a aquellos lienzos que representan fábulas o asuntos mitológicos.

Pertenciente a una colección privada de Valencia, fue adquirido por el Ministerio de Cultura para el Museo de Bellas Artes de Murcia en 1992.

Agüera Ros, J. C. (2002), p. 115; Pérez Sánchez, A. E. (1980), p. 2.



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI
Veduta degli avanzi del Foro di Nerva
/ Vista del Foro de Nerva
 1745-1778
 Aguafuerte ■ 56 x 78 cm
 0/859

Vindicibus et protectoribus
bonarum artium
 1745-1778
 Aguafuerte ■ 53 x 67,5 cm
 0/867

Veduta dell'Arco di Tito
/ Vista del Arco de Tito
 1745-1778
 Aguafuerte ■ 56 x 78 cm
 0/865

Veduta del Ponte Salarario
/ Vista del Ponte Salarario
 1745-1778
 Aguafuerte ■ 56 x 78 cm
 0/863

Veduta del Ponte del Ferrato, prima
Ponte di Cestio
/ Vista del Puente del Ferrato, antes
Puente de Cestio
 1745-1778
 Aguafuerte ■ 56 x 77,5 cm
 0/864

Veduta della Villa... (no identificada
 por las pérdidas)
 1745-1778
 Aguafuerte ■ 61,5 x 86 cm
 0/858

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), grabador, arquitecto, arqueólogo, escenógrafo y teórico italiano, nació en Mogliano, próximo a Mestre, Venecia. Con su tío Mateo Lucchesi estudiaría ingeniería e hidráulica; con su hermano Ángelo, latín e historia romana; prosiguió sus estudios con el arquitecto Scalfarotto, cuyas restauraciones de edificios históricos junto a Temanza marcarán el interés de Piranesi por la antigüedad clásica; y con Carlo Zucchi estudiaría perspectiva y grabado, aprendiendo el oficio. De esta manera, en la formación del “architetto veneciano”, como gustaba declararse, quedan fijados los intereses que desarrollará a lo largo de su carrera, sobresaliendo el que sentiría por la

antigüedad romana. Esta pretendida superioridad se dejaba valer en los restos que poblaban Roma, ciudad a la que llegaría en 1740 como dibujante del séquito del embajador de Venecia, y cuya fascinación le atraparían hasta su muerte en 1778.

Pese a los problemas de datación, los grabados de Piranesi sitos en el Museo de Bellas Artes, pertenecen a la serie que grabó dentro de las *Vedute di Roma*, entre 1745 y 1778, recopilándolas en varios libros y volúmenes que gozaron de gran éxito y difusión entre los viajeros ingleses de la Grand Tour —en parte gracias a su amistad con Robert Adam—. Las Vedute, que se iban vendiendo por separado, estructuran la obra de Piranesi.



En estas vistas muestra su concepto de la Antigüedad clásica, como un conjunto de proporciones gigantescas, sublimes, heroicas, donde plasma su virtuosismo en la técnica del aguafuerte. En las estampas la perspectiva suele aparecer distorsionada, dotando de inmensidad a los edificios. La teatralidad se hace patente por medio de la iluminación dramática, alternándose con grandes sombras; los puntos de vista son violentos; la vegetación y los personajes, pequeñísimos y actuales, exaltan los volúmenes de los edificios.

En otro orden de cosas, el método de trabajo de Piranesi, del que nos informa Focillon, consistía en dibujar a sanguina y pluma un dibujo preparatorio, boceto con referencias topográficas y algunos apuntes, para después, en el estudio, verter en la plancha de cobre todas las ideas y detalles. Tomaba apuntes del natural, en las horas centrales del día o en noches claras, cuando la luz golpea los volúmenes de los edificios. Este eclecticismo entre la fidelidad a la antigüedad y las concesiones a la imagi-

nación influirán tanto en el siglo XVIII como XIX a los teóricos neoclásicos, que verían en Piranesi un mentor de la arqueología moderna, y a los escritores románticos, que descubren la ruina como elemento romántico. Asimismo, afirma que el medio para conocer las partes perdidas o incompletas de los monumentos es recurrir a la imaginación, por lo que da alas a los románticos de medio siglo después.

Y es que la precisión con la que Piranesi detalla los elementos arquitectónicos, sus estudios de topografía, el interés que mostró por la conservación de la civilización romana, lo ponen en contacto con las publicaciones arqueológicas que empiezan en esta época. Y él, como teórico, desde 1744, año en que se instala en Roma, empieza con sus publicaciones en las que combina grabados con las propias disquisiciones acerca de arquitectura, arqueología, de civilización romana. De 1744 son sus *Capricci* o *Groteschi*; en 1748 inicia la serie de las *Carceri* y *Pianta di Roma*, con G.B. Nolli; hacia 1745 comienza a



View of the Bridge of the ...



View of the Bridge of the ...

editar las Vedute –de 1751 son *Le Magnificenze di Roma-*; de 1750 son su *Opere Varie*, en la que se engloban *Antichità Romane dei Tempi della Reppublica e de' Primi Imperatori* (1748), *Camere Sepolcrali degli Antichi Romani* (1751), *Trofei di Ottaviano Augusto* (1753); en 1756, como culminación de la experiencia arqueológica publica cuatro volúmenes de 250 planchas, *Antichità Romane*. Y en *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761, hace una defensa de la arquitectura etrusca. Y es que para Pinaresi el grabado arqueológico era un medio para intervenir en el debate de la arquitectura.

De la década de 1760 es su obra más polémica: en 1761 publica la segunda edición de las *Carceri*, con contrastes

lumínicos más potentes; en 1762 *Descrizione e Disegno dell'emissario del Lago Albano*, en 1764 edita cuatro planchas para *The Works in Architecture* de R. y J. Adam (publicadas en 1779); en 1769 *Diverse Maniere d'Adornare i Cammini*, donde los elementos ornamentales ganan protagonismo frente a la arqueología. Consecuencia de ello es *Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*, de 1778.

Las *Vedute* que se conservan en el Museo de Bellas Artes las donó D. Francisco Atiénzar, vocal de la Comisión de Monumentos, en 1910. Asimismo, dado su precario de conservación, fueron restauradas en 2001 por el Instituto del Patrimonio Histórico.

Gómez Frechina, José (1996), pp. 15-55; Calatrava Escobar, J. A. (1991), pp. 9-39.



ANÓNIMO

País

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo ■ 108 x 131cm

2004/1

Perteneciente a la Colección Noguera, donada al Museo de Bellas Artes en 1957, esta obra aparece en los inventarios de la antigua serie como *país de Ruysdael*. Si bien tal aseveración estaría, lógicamente, por confirmar, lo cierto es que este paisaje se encuadra dentro de los parámetros técnicos y estéticos del género de paisaje adscrito a la segunda mitad del siglo XVII, representado por autores tan diversos como Claudio de Lorena (1600-1682), uno de los maestros con quien alcanza la pintura de paisaje su máximo desarrollo y un nuevo concepto basado en el ideal clásico o la pintura flamenca y holandesa (representada por van Goyen, Salomón y Jacob Ruysdael, entre otros). En España el cultivo de este interesante género halla su máxima expresión en Francisco de Collantes, Juan Bautista Martínez del Mazo, B. Manuel de Agüero o Juan de Solís.

El lienzo, concebido como un gran telón con una generosa abertura hacia el horizonte, marcado por una arboleda a uno y otro lado, sirve de marco a una escenita formada por un pastor junto a varios animales. Las aguas límpidas y verdosas de un río, que aparecen en primer término, encuentran su eco en el celaje verdiazul con notas anaranjadas y nacaradas. El pintor manipula los efectos lumínicos para armonizar los diferentes planos compositivos.

El tratamiento de los valores atmosféricos, la captación de la naturaleza como *leit motivo* argumento exclusivo, una paleta entonada donde predominan las armonías en tonos dorados, los verdes jugosos de frondas, los pardos y ocre de tierras, y los verdes y azules del agua y del cielo otorgan a esta pintura sendos valores escenográficos, donde los efectos dramáticos y sensitivos no menoscaban la estructura descriptiva.



DANIEL SEGHERS*Florero*

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo ■ 149x125 cm

2004/3/1

Extraordinaria pintura firmada por el jesuita holandés Daniel Seghers (1590-1661), pintor nacido en Amberes, hijo de un comerciante y perteneciente a la pequeña burguesía calvinista. Alumno en el taller de Brueghel de Velours hasta el año 1611, en que adquiere la condición de maestro de pintura; ingresa en la Compañía de Jesús hacia 1614, tras convertirse al catolicismo. Entre 1625 y 1627 viaja a Roma donde se imbuje de los parámetros estéticos y plásticos del momento. Tras su estancia italiana, regresa a su ciudad natal, donde permanecerá hasta su muerte.

Cultiva la pintura de flores fundamentalmente, caracterizándose su obra por abordar la temática de naturaleza muerta y guirnaldas florales que inscriben cartelas con motivos religiosos, retratos o asuntos profanos. En ocasiones trabajará al alimón con otros artistas, encargados de completar sus cartelas, tales como Erasmus Quellinus, Cornelis Schut, Abraham von Diepenbeck,...

Perteneciente a la asombrosa colección donada por D. Vicente Noguera al Museo de Bellas Artes de Murcia en 1957, durante casi treinta y cuatro años ha permanecido depositado en las dependencias de la otrora Delegación del Ministerio de

Educación y Ciencia en Murcia, actualmente Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia.

Se trata de una gran composición en la cual se inserta todo un repertorio de flores dispuestas en una gran concha o fuente de terracota sobre una repisa. Junto a ésta descansan unas granadas y otros frutos, que bien pudieran ser duraznos. En el ángulo inferior derecho, asoma la figura volatinera de un monito tití que con sigilo intenta alcanzar uno de los manjares. El hermoso conjunto es un muestrario de peonías y rosas, narcisos y jacintos, *bolas de nieve*, gencianas, anémonas, primulas y alguna adormidera junto a malvas reales, claveles, iris y tulipanes, de los llamados Rembrandt, entre otras. Todo el conjunto se acomoda de manera organizada a través de un gran manojo central, dos grupos de flores en la parte superior del lienzo y un ramo algo más escaso, junto a los frutos, en la zona inferior. Sobre un fondo neutro, el estallido de color y luz de las flores ocupan casi todo el lienzo, florero riquísimo donde queda expresa la pericia del pintor y donde el virtuosismo del maestro engaña a los sentidos del espectador más avezado.

Policromías y tonos brillantes, segura pincelada, el autor no duda en el muestrario de tan fragantes elementos ni en la disposición armoniosa de los mismos; así los espumosos pomos níveos, los áureos y blancos narcisos, la malva

real en sus tonos rosáceos o morados, las rojas adormideras, la azul genciana o las rosas y peonías rosadas y nacaradas conforman esta interesante pintura, perteneciente a un género en el cual descuella Daniel Seghers.



ANÓNIMO ITALIANO

Vedutta I y Vedutta II

Siglo XVII

Óleo/Lienzo ■ 140 x 190 cm

2005/2/1 2005/2/2

Estas dos grandes vedutte o vistas son una cara de las distintas realidades que empiezan a surgir, hacia 1600, en los géneros de la pintura, respecto a los temas sacros y profanos, lo que Wittkower llamaría “diferenciación entre el arte eclesiástico y seglar”.

La llegada a España, procedentes de Italia y Flandes, de obras de diferente temática, así como la presencia de comerciantes y financieros extranjeros, con gusto por los asuntos pictóricos profanos, determinan la producción y encargos de los artistas locales. Mientras tanto, Roma es el centro y escuela de estos géneros pictóricos especializados. Este interés por la pintura profana quedará patente en los tratados del Siglo de Oro español, firmados por Carducho, Palomino y Pacheco.

Las dos Vistas que nos ocupan presentan cierta problemática, ante la carencia de documentación y obras artísticas con las que compararlas. No son dos visiones de la antigüedad pues los personajes se encuadran en el siglo XVII. Representados con escasa destreza, su

función es la de ser un referente con el que resaltar la monumentalidad y lo tectónico de la escala de los pórticos. Y es que estos óleos siguen la moda del arqueologismo que se impuso en Roma desde la segunda mitad del siglo XVII. Por otro lado, el tema de estos lienzos es la perspectiva, dando desarrollo a lo que los tratadistas del Renacimiento denominaron “cubo prospettico” y ubicando las composiciones, una en un puerto; la otra en la costa, como un antecedente sin fundamento de lo que será, un siglo después, la pintura del setecento napolitano, de Canaletto y Bellotto, y de lo que es, en esta época, la obra de Ciccio Cicaloso, Francesco Casselli o la ensoñación del clasicismo romano de Claude Lorrain.

Volviendo a nuestras obras, la inquietante atmósfera de las Vistas se debe a las tonalidades terrosas y frías que, desde el celaje de nubes amenazantes - como las de Salvatore Rosa- envuelve a ambas composiciones.

Las *vedutte* fueron adquiridas por la Diputación Provincial de Murcia.

Agüera Ros, J.C (1994) pp. 422; Doménech, F.B (1999), pp. 108, 110; Catálogo de Arte (1981), pp. 58-59; Colección de Arte (1992), p. 218.



ANÓNIMO

Azulejos policromos

Finales Siglo XVII-Principios Siglo XVIII ■ 11,2 x 11,2 cm y 11,2 x 11,2 cm
2005/8

Estos dos azulejos forman parte de un total de seis en los que se representan distintos animales. Si estos dos muestran una rana y un león, los demás de la serie plasman un pájaro, un cervatillo, una ardilla y un escorpión. El color en las figuras centrales se ha aplicado en distintas variedades cromáticas: amarillo, azul, marrón anaranjado y verde. Sin duda, la factura de los azulejos corresponde al gusto popular. Éstos proceden del desaparecido Convento de la Trinidad de Murcia, en cuyo solar se ubica actualmente el Museo de Bellas Artes de Murcia.

La composición decorativa de los azulejos y la plasmación de motivos es muy sencilla: en el plano cuadrado se inserta un círculo amarillo en el que se dibuja el animal, se rellena de color, y el espacio que resta entre el círculo y el plano se cubre con una cenefa azul. En las esquinas el color blanco forma un dibujo simple al dejar el pigmento azul un espacio.

La técnica empleada es barro cocido, al que después de la primera cocción o bizcochado se le aplica la decoración utilizando colorantes, en este caso aplicada con un pincel.

Evidentemente estas pequeñas piezas nos hablan de la sencillez e intrahistoria de la vida cotidiana, y no parecen

tener una significación iconográfica más allá de lo que percibimos.

Si la tradición alfarera de Murcia queda ya constatada en las fuentes escritas desde el siglo XIII con Ibn Saïd, en el siglo XVI Murcia ya se encuentra entre los centros cerámicos más importantes de España, incluso Lucio Marineo Sículo eleva el arte de estos alfares murcianos a los que existen en Valencia.

Aunque la expulsión de moriscos en el primer tercio del XVII afectaría de forma negativa a los centros cerámicos de toda la zona del Levante peninsular, en Murcia, esta industria evidencia signos de recuperación a mediados del mismo siglo, continuándose a lo largo del XVIII y XIX.

Pese a estas referencias documentales, y los descubrimientos arqueológicos de las últimas décadas, todavía existe poca obra conservada, de ahí la significación de estos azulejos.

Llubia y López habla de la existencia de tres alfares en Murcia en el siglo XVIII, en las parroquias de Santa Eulalia –de gran tradición desde antes de la toma de la ciudad en 1266–, San Andrés y San Antolín, ambos centros de la producción alfarera murciana en este siglo, por lo que la datación de estos azulejos les sitúa saliendo de alguno de estos alfares, aunque de momento no se puede concretar su adscripción a alguno de ellos.

Catálogo de Murcia Barroca (1990), pp. 98-99.



ANÓNIMO

Albarelo

Siglos XVI-XVII

28 x 12 cm

0/804 9291

El albarello que nos ocupa aparece catalogado en el inventario del Museo como “bote de farmacia talaverano”, datado entre los siglos XVI y XVII.

Esmaltado en azul y blanco, la decoración es de tipo “esponjado”, y fue aplicada por medio de un piquete. El color azul es predominante en los albarelos entre los siglos XV y XVII. Además, presenta una pátina dorada, aplicada tras la cocción, que se ha ido perdiendo.

El albarello ante el que nos encontramos corresponde a los tipos populares que se trabajan en Talavera y coexiste con una producción más especializada.

Presenta similitudes con la que por ese momento se realiza en Valencia y la cerámica, algo anterior cronológicamente, de los “pots blauts regalats” (del catalán “regalat” que chorrea), por lo que a veces se dificulta la adscripción de estas piezas a una u otra zona.

Desde el punto de vista tipológico, el albarello es un vaso cilíndrico, cuya función es la de servir para contener las medicinas de la farmacia. Su superficie presenta una curvatura hacia adentro para facilitar el manejo, dotando de elegancia a la pieza, así como su estrechamiento en la parte superior y en la base. Como sucede en los albarelos anteriores al siglo XVIII, no va rotulado de

origen, y no lleva tapa cerámica, pues éstas eran de pergamino u hoja de lata, y la mayoría se han perdido.

El origen del albarello hay que situarlo en el siglo XII en Persia, siendo introducido por los musulmanes en España, —el término es árabe—. Tuvo amplio desarrollo gracias a la cerámica morisca del siglo XV, momento en que se empieza a difundir, primero en Italia —la cerámica policroma de los centros de Faenza y Urbino— y después en el resto de Europa, adquiriendo formas cada vez más elaboradas, como las mayólicas francesas, y continuando la producción en España —Talavera, Puente del Arzobispo, Manises, o Alcora— hasta principios del XIX.

El centro de Talavera comienza a revelarse en el siglo XVI, cuando las lozas de reflejo metálico pierden importancia ante las modas más sobrias, difundidas a la llegada de los Austrias, convirtiéndose en crisol de las distintas funciones cerámicas.

La monocromía de la pieza, y su carácter popular, su popularidad y difusión, no está reñida con la “otra” fama de la cerámica talaverana, que llegaría en el siglo XVII con las series policromas de signo más culto y artístico.

Bonet Correa, A. (1982), pp. 602-604; Escárzaga, A. (1986), pp. 40-42; López Hernández, M. T. (1982), pp. 23, 27-28.



ANÓNIMO

Orza con escudo de águila bicéfala

Siglo XVI

Barro cocido/policromía/barniz ■ 68,5 x 27,5 cm

0/979

Esta singular pieza, una gran orza de estilo renacentista, presenta rasgos que la ligan a la difusión del humanismo clásico durante los siglos XV y XVI. Plasma los parámetros estilísticos que ya la Italia del Quattrocento y Cinquecento propaga por Europa y que llegan a España en gran medida gracias a las relaciones comerciales entre el levante hispano y la zona meridional italiana.

Esta pieza bien pudiera haber formado parte de las obras exhibidas en la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias (1868), tal y como aparece la siguiente descripción: "...Una orza grande, tiempos del renacimiento...". Estaríamos, pues, ante una cerámica perteneciente a los Fondos de la Comisión Provincial de Monumentos y que más tarde pasaría al denominado, entonces, Museo de Antigüedades. La orza presenta un singular programa iconográfico, del que destaca de la composición el escudo en relieve del águila bicéfala, flanqueado, más que sostenido, por dos tenantes, dos jóvenes efebos de distinto sexo. Las

asas de la orza están decoradas en color verde y bajo éstas vemos inserta, en dos medallones, a la figura de Palas Atenea, diosa de la sabiduría y de la guerra ordenada, y a Polimnia, musa de la retórica y de la elocuencia. Estas orlas están flanqueadas por sendas grullas, alegoría de la justicia, de la longevidad y de la bondad del alma.

Contrapuesto al escudo imperial, un híbrido, pues sólo el torso y cabeza son humanas, tiene dos alas por brazos y sus piernas son roleos vegetales. Con vocación de tenante, sostiene un medallón oval en el que se representa a Heracles, el Hércules romano, desnudo, barbado y tumbado.

El resto de la orza, tratado con un engobe amarillo, aparece decorado por roleos vegetales, mascarones humanos como el ubicado bajo el águila bicéfala, rodeado por lo que parece la piel de un animal, representando a Heracles con la cabeza y piel del León de Nemea. En este sentido, hay que recordar la identificación de los emperadores con Heracles y otros héroes de la antigüe-

dad desde época romana, que retoma en el siglo XVI Carlos V. Por último, sobre el escudo del águila, una gárgola en verde.

Inciendo en la significación de los elementos, cabría decir que el águila bicéfala como los demás elementos que decoran la orza justifican una ideología concreta. De hecho, el águila bicéfala era considerada en la Europa de la Edad Moderna heredera del águila bicéfala bizantina, pero en el siglo XVI se convierte en la marca heráldica de la dinastía de los Habsburgo: en símbolo de la dignidad imperial y de la unión del Imperio.

Respecto a los tenantes, cabría decir que son el referente de la antigüedad del linaje. Signo de vetustez, e identificado con el salvaje, el tenante se remonta a la génesis legendaria del hombre, a la etapa mitológica de los primeros moradores en cuyo principio

se hunden los orígenes del linaje familiar, evidenciando la nobleza de la saga. Por otro lado, el hecho de que los tenantes sean un híbrido —son roleos que rematan en tronco y cabeza humana con extremidades superiores— es motivo común en el mundo clásico (Spalato, Villa Adriana, Herculano). Sin dejar de resultar contradictorio, los tenantes jóvenes simulan los *puttis* del arte italiano, los roleos vegetales, las telas, fluyen en la composición “a la romana” y la pieza queda repleta del optimismo del XVI, siguiendo los sistemas decorativos del Renacimiento.

Por último, destacar la adaptación a un sistema simbólico y emblemático de esta pieza, sin perder de vista el significado moralizante y lúdico, y resaltando que el formalismo de este programa iconográfico contrasta con la factura suelta y la paleta libre y colorista en la aplicación de la policromía.

Catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva (1868), p. 8; Catálogo Murcia Barroca (1990), pp. 172; Diccionario de símbolos tradicionales (1958), p. 228; Gutiérrez García, M. A. (1989), pp. 352-360; Morales y Marín, J. L. (1984), p. 172.



FERNANDO MARTÍN

Matriz de imprenta “V.R D LA B. MARIA D LA ENCARNA^N”

1792

Buril, aguafuerte/ plancha de cobre ■ 9 x 14,5 cm

0/862/1

Firmada por Martín F. esta plancha de cobre evidencia su carácter religioso y popular. Representa a la Beata María de la Encarnación, quien influida por la figura de Santa Teresa de Jesús, introduce la reforma de las Carmelitas Descalzas en Francia en el siglo XVII. La Beata María de la Encarnación inicia la fundación de la Orden y consigue autorización real y la bula pontificia para construir el primer monasterio, dedicándose a la educación y cuidado de los más necesitados.

La composición de la plancha es muy sencilla y carece de la fuerza expresiva de otras estampas religiosas y populares. La matriz, enmarcada por una orla con ramilletes de flores, remata con el emblema de la Orden de las Carmelitas Descalzas, percibiéndose el uso del aguafuerte. En la parte central, trabajada a buril, aparece la Beata vestida con el hábito de la Orden Carmelita y portando una cruz en las manos, situada sobre un pedestal de estilo barroco y muy simplificado en la composición, evitando restar protagonismo a la figura de la Beata.

En la parte inferior de la plancha se identifica a la “V.R de la Beata María de la Encarnación. Fundadora de las Carmelitas Descalzas en Francia. Se venera en el Colegio de Santa Teresa de la ciudad de Murcia. Año 1792”.

Los carmelitas descalzos llegan a Murcia en 1612 e instalan su casa-hospicio en la calle de Santa Teresa (antes calle de Santa Florentina) pese a que serias dificultades económicas les impidieron poner en marcha la iglesia y convento hasta 1681. La devoción por la Santa de Ávila queda constatada desde 1627, año en que es nombrada Patrona de la ciudad. En este contexto, y transcurrido un siglo, hay que situar la estampa de la Beata M^a Encarnación, la cual responde a momentos mejores para la comunidad religiosa y al deseo de difusión de otras figuras importantes de la Orden.

Esta matriz o cobre de imprenta corresponde a la serie de estampas populares, de fines del siglo XVIII, continuándose con la difusión de estampas -religiosa en este caso- frente a las iniciativas ilustradas que renovarían el grabado español.

Tenemos noticia de la presencia de tres impresores en la ciudad en la segunda mitad de siglo XVIII, lo que da idea de la crisis generalizada de los gremios en Murcia frente a otras zonas del litoral español. De este modo, se desconoce qué relación pudo tener el autor de la plancha, Martín F. con los impresores. Si el siglo XVIII culmina con la creación de la Real Calcografía en 1789, bajo la protección de Floridablanca, los objetivos perseguidos durante todo el siglo serían la reproducción de libros científicos, potenciando la difusión de ideas de la Enciclopedia, así como evi-

tar importaciones de estampas extranjeras. A su vez se dignifica el oficio del grabador como artesano y como actividad artística, incluyendo estas enseñanzas en las Sociedades de Amigos del País, Juntas de Comercio, las Academias de Bellas Artes... frente a ello se sitúa el continuo auge del grabado popular que goza de amplio público, y que renuncia al dibujo y a la composición en aras de la expresividad. En este marco es donde se ubica esta pequeña pieza que, pese a ir firmada, no renuncia a su carácter divulgativo.

Gallego, A. (1979) pp. 229-232 y 291-300; Ortega Pagán, N. Ortega Lorca, (1973), pp. 393-395.



MIGUEL LEÓN

Tijeras de acero de escribano

1771

Acero doblado, labrado y grabado ■ 36,5 cm

9362

Las tijeras de acero del Museo de Bellas Artes constituyen un buen ejemplar de la tipología desarrollada en Albacete entre los siglos XVI y XVIII. De hecho, los rasgos que las definen les confieren originalidad dentro del conjunto de tijeras de escritorio y de barbero que existen en España.

En esencia, porque están realizadas en acero, técnica perfeccionada en este momento. Vemos también que están firmadas, localizadas y fechadas: D. Miguel León, Albacete, 1771.

Miguel León pertenecía a una de las familias albaceteñas de espaderos, cuchilleros y cerrajeros dedicadas a la labra de las tijeras, siendo otras familias conocidas del gremio las de Romero, Castellanos, Ximénez y Cortés. Y por último, aparece inscrito el nombre del propietario “D.MIS^r Dⁿ Roque Gil”, abreviatura de “de mi Señor Don Roque Gil”.

Todas las leyendas aparecen con letras mayúsculas, intercaladas con algunas abreviaturas, insistiéndose en la labra. De esta manera las inscripciones de las tijeras se centraban en las hojas de las cuchillas, y la profundidad de la labra

las hace resaltar sobre el resto de motivos labrados.

Como datos técnicos, las tijeras, cerradas, tienen una medida de 36,5 cm de largo y de 5,3 de ancho, siendo la distancia desde el clavillo de 20,7 cm. Además, el material utilizado, el acero se obtuvo de manera profesional a lo largo del siglo XVIII.

Los artesanos del hierro aprendieron a fabricarlo calentando hierro forjado y carbón vegetal en recipientes de arcilla durante varios días, absorbiendo suficiente carbono para convertirse en acero auténtico.

Centrándonos en el diseño de la pieza, y siguiendo a Donoso-Cortés, hay que decir que las cuchillas son amplias y planas, con tres planos y muesca, y con decoración vegetal y ave labradas de forma muy estilizada, y con las inscripciones referidas al autor y fecha, en una hoja, y al cliente en la otra. El escudete, con ancho de dos centímetros, está grabado; los motivos parecen representar, por un lado, una granada y la propia decoración empleada en las tijeras albaceteñas “Ces”, “medias lunas” -de

influencia morisca-, y en el otro lado, una sucesión estilizada de “Ces” que conforman un elegante dibujo.

La unión del escudete y los brazos se realiza de la forma habitual: dos ángulos con planos inclinados y superficie curva. Los brazos son dos columnillas cuya parte superior es más ancha, y están exentas de trabajo de labra.

La “peineta” o decoración posterior de las tijeras, se unen al escudete por los brazos por uno de sus extremos; y por el otro se liga a dos “Ces” chatas. Dos óvalos, estilizados en comparación con

las demás tijeras albaceteñas, se unen a una sucesión de “Ces” que conforman lo que parecen “corazones”, rematando el conjunto otras dos “Ces” como nervios cuyo extremo se prolonga rematando la composición.

En resumen, pese a que tradicionalmente se han venido identificando como tijeras de escribano, estas tijeras de escritorio con las que cortar papel, demuestran ser una obra de factura notable, de buen diseño y hechas para un comitente, personaje importante, del Albacete del último tercio del XVIII.

Donoso-Cortés, R. (2003), pp. 293-304.



JARRA DE CASTRIL DE LA PEÑA (GRANADA)

Fines del Siglo XVII

Vidrio transparente color verde ■ 18,7 x 8,7 cm

2005/4/3

Esta jarra aparece en el inventario del Museo como "*Jarra de vidrio barroco. Tipo Castril de la Peña.. De 0,187 m.altura.0,087 m.diámetro y 0,004 m.grosor*".

Analizando los rasgos de esta pieza, la jarra presenta un cuerpo ovoide de tendencia hexagonal; su cuello es cilíndrico, el borde, recto y la base, con pie de anillo. Las asas son tubulares y macizas, prolongándose hacia abajo en forma de cinta. Por último, añadir que está decorada con cuatro conchas de vidrio superpuestas, mientras las asas lo hacen con crestería aplicada por medio de pinzado. Estilísticamente pervive la influencia oriental en estos jarrones. El grosor de las paredes, las tonalidades verdes, los cuellos cónicos o esféricos, la presencia de varias asas y las *numerosas dobleces*, según García Cano y Manzano Martínez, identifican estas piezas, relacionadas con los vidrios sirios del siglo XIV.

Cronológicamente este vidrio se fecharía entre la segunda mitad del siglo XVII y el primer cuarto del siglo XVIII, como el resto de las piezas con las que fue encontrada.

Elaborada en Castril de la Peña, Granada, principal centro productor de vidrio desde el siglo XVI en Andalucía oriental, su éxito quedaría determinado

por varios factores. En primer lugar, por la presencia de pinos, robles y encinas en la zona. A continuación, por la existencia de una mina de arena. También por la proximidad a la Sierra de Segura, Tañascas y los montes de Tierra Seca; y finalmente, porque las comunicaciones con Huéscar, Baza, Cazorla y Puebla de Don Fadrique ayudarían a que la distribución de la producción, llegase, aun con altibajos, hasta el último cuarto del siglo XIX.

Respecto a la técnica, el vidrio se realizó siguiendo el procedimiento de soplado. Presenta algunas impurezas en la pasta, siendo visibles las ampollas interiores. El color fue tratado, o por añadido de óxidos de hierro, o por la presencia accidental de las impurezas de sílice.

Para finalizar, habría que contextualizar la pieza. Esta jarra forma parte de un lote de veintinueve piezas, donadas por Juan González Moreno al Museo en 1971, compuesto tanto por cerámica de Manises -Valencia- como por vidrios de Castril de la Peña -Granada-, halladas en la década de los sesenta del pasado siglo en las excavaciones arqueológicas del nº 1 del Edificio Torres Gascón de la Gran Vía de Murcia.

García Cano, J.M y Manzano Martínez, J. (1991), pp. 141-162; Catálogo (1990), pp.161-175; Bonet Correa, A. (1982), pp. 471-472; Fernández-Villamil, C.(1982), pp. 141 y 366; Mijáilova, O. (1974), pp. s/n.



SALA 5



MU
BAM



AMÓNIMO

Inmaculada

Siglos XVII-XVIII

Óleo/Lienzo ■ 110 x 77 cm

1992/10

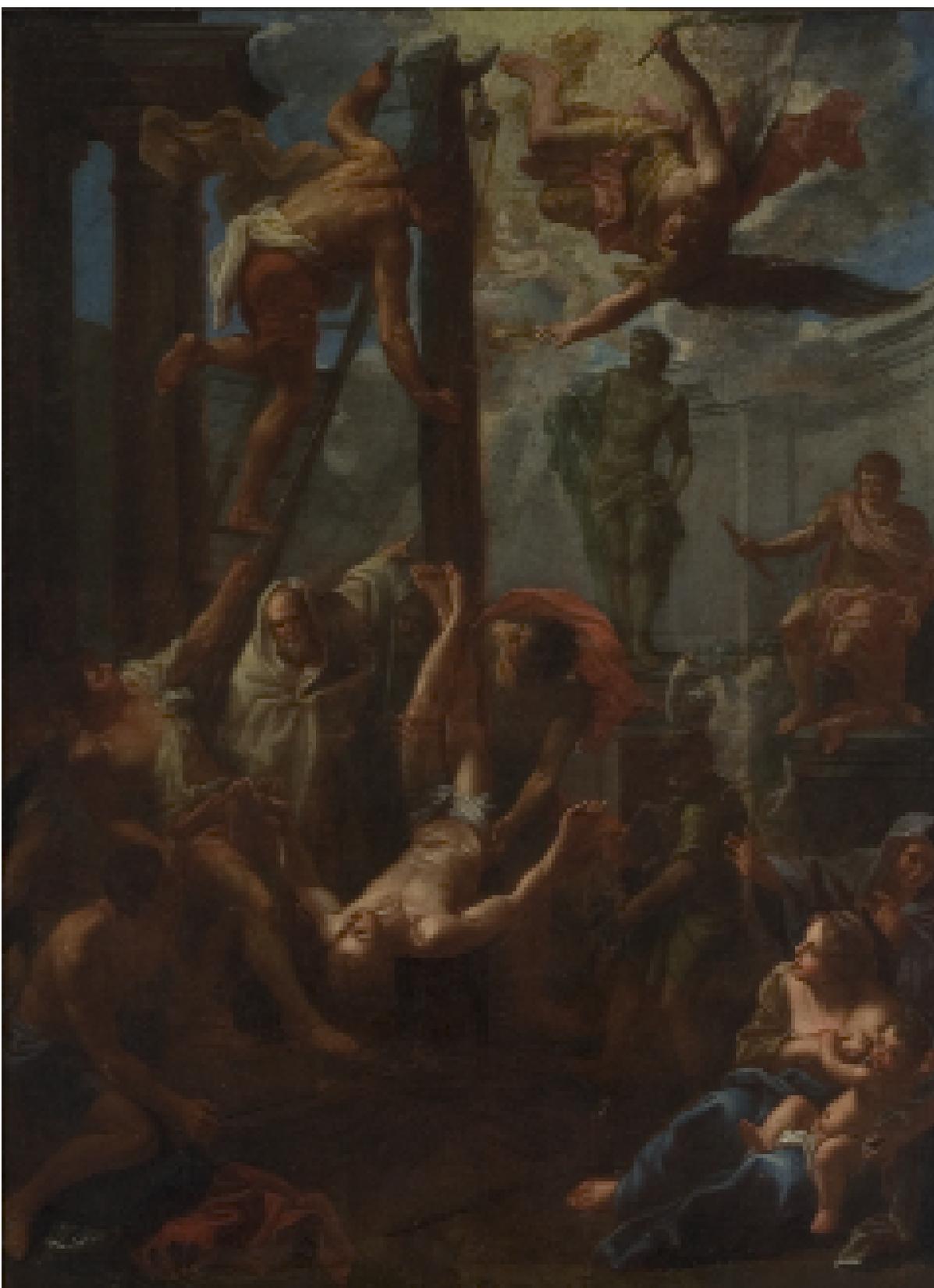
Esta *Inmaculada* es una composición anónima que responde a los postulados propuestos por la pintura barroca colonial hispanoamericana imperante desde el s. XVII, enmarcada dentro de la órbita artística de la escuela cuzqueña y virreinal, donde la perspectiva desaparece, dotando de un carácter eminentemente plano a la configuración y a la estructura de la pieza. Esta corriente recuperaba algunos aspectos prehispánicos que, junto a la influencia del arte europeo, conformaron una peculiar tendencia de cuantiosa producción desde finales del siglo XVII al siglo XVIII.

El asunto de la Inmaculada, si bien es cierto que es un dogma proclamado por el Papa Pío IX en 1854, tuvo una

enorme difusión en el momento en todas las disciplinas artísticas desde el siglo XVI. Los prototipos creados en la Península por Zurbarán y su obrador marcaron la pauta para este tipo de producciones de notable interés plástico e iconográfico.

La Virgen aparece ataviada con túnica blanca y manto azul, rodeada de una serie de elementos simbólicos y alegóricos vinculados a la Letanía que son una constante en las telas de estas características, convirtiéndose, de este modo, en formularios convencionales.

Se trata de una obra perteneciente a la colección de pintura hispanoamericana donada por José García Espinosa a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el 8 de octubre de 1992.



GIOVANNI ODAZZI

Muerte de San Agapito de Palestrina

Hacia 1720

Óleo/Lienzo ■ 149 x 114 cm

0/31

Giovanni Odazzi (1663-1731), pintor italiano cuya producción se encuentra a caballo entre los siglos XVII y XVIII, narra en esta escena el martirio al que fue sometido San Agapito de Palestrina. A tal efecto, fue prendido por mandato del emperador Aureliano, en el siglo III. Antíoco, prefecto de Roma, ordenó que se le infringieran una serie de crueles tormentos a los que el santo sobrevivió, ya que un ángel bajó del cielo para curarle las heridas. Lo arrojaron después a los leones, de los cuales no recibió daño alguno, pues las fieras se echaron mansamente a sus pies. Con tales pruebas la muchedumbre empezó a creer en el dios de Agapito y a profesar su fe. Finalmente, ante estas circunstancias el emperador se vio obligado a mandar que se le atravesase el pecho con una espada en el año 274.

En esta composición Odazzi retoma el estilo del *quadraturismo* decorativo traspuesto al lienzo. Se trata de un espacio ceñido a través de los elementos

arquitectónicos clásicos, donde se disponen una serie de personajes, alguno de ellos claramente estereotipado, en torno a la figura del santo, que está a punto de ser martirizado con tizones de fuego en la cabeza. Destaca dentro de la estructura pictórica la figura del anciano con la cabeza cubierta por un manto. En primer término, a la derecha, se observa un hermoso arabesco a través de dos figuras femeninas y un niño que mira al espectador, al que una de ellas amamanta, influencia que nos remite a la iconografía de la Caridad.

El paganismo aparece representado a través de la figura del emperador, sentado y expectante, y de la escultura del dios Apolo. La imagen de un ídolo suele acompañar la representación de este santo como atributo característico, ya que simboliza su negación a sacrificar ante él.

Proveniente de la testamentaria de Pedro Lucas Asensio, obispo de Jaca, aparece en el Museo de Bellas Artes en el inventario de 1872.

Urrea, J. (1977); Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 39; Martínez Calvo, J. (1987), p. 50.



EVARISTO MUÑOZ ESTARLICH

Arcángel San Miguel

Primera mitad del Siglo XVIII

Óleo/Lienzo ■ 163 x 115 cm

1992/10/8

Artista valenciano que acusa en su pintura la influencia del maestro italiano Luca Giordano. Evaristo Muñoz (1684-1737), se erige como uno de los autores levantinos de más notable interés de la época. Estudió junto al pintor Juan Conchillos. Su azarosa y peculiar vida no le impidió que ejecutara un sólido e importante número de obras, aún en su período de militar, que todavía hoy se pueden contemplar en su ciudad natal. En ellas, prima el gusto por el decorativismo propio de la corriente barroca. Tras su tercer matrimonio se estableció en Valencia, donde abrió una escuela de dibujo que tuvo gran aceptación y que permaneció en funcionamiento hasta su muerte.

La figura del Arcángel San Miguel ha sido representada, según la tradición cristiana, como brazo armado de Dios, Hermes cristiano, símbolo de la Iglesia

triumfante y defensor contra la idolatría. Es representado desde tres puntos de vista; de un lado, pesando las almas antes de conducir las al cielo (*Psychopompos*), de otro, luchando contra el dragón, símbolo del mal, y por último, como vencedor de esa lucha con el Maligno. Este último es el caso de la obra de Muñoz, donde se aprecia al Arcángel con el demonio, en forma humana, a sus pies, como triunfador del virulento combate. La figura, un tanto ambigua, aparece ataviada con coraza y manto rojo, portando la balanza en su mano izquierda, elemento iconográfico del personaje. Las cálidas tonalidades utilizadas en la parte inferior del lienzo, transposición del Averno, contrastan con la parte superior de la tela, más fría, alusión simbólica del cielo, idea que se ve reforzada por la inclusión de dos rostros de querubines.

Barón de Alcahalí (1897), pp. 221-222.



JOAQUÍN CAMPOS LÓPEZ

Magdalena penitente

1802

Óleo/Lienzo ■ 206 x 126 cm

0/153

Artista oriolano, cursa estudios de pintura en la Real Academia de San Carlos de Valencia, de la que fue nombrado miembro en 1773. Según Pérez Sánchez es el último representante de cierta tradición valenciana que desde el siglo XVII establecía a los pintores de la ciudad del Turia en la capital murciana. Llegó a ser, junto a Francisco Folch de Cardona, director de la Sección de Pintura de la Sociedad Económica de Amigos del País, sustituyendo al pintor Muñoz y Frías. Es abundante la obra que ha llegado hasta nosotros de Joaquín Campos (1748-1811), si bien es cierto que su producción fue un tanto irregular. A este respecto, Pérez Sánchez señaló que en ocasiones se limitaba a hacer copias guiado por su devoción, en tanto que en otras pretendió realizar complicados lienzos. Su primera obra conocida fue la bóveda de Santa María de Cartagena (1780), en colaboración con Francisco Folch de Cardona.

Campos plasma a María Magdalena en actitud orante y con la mirada elevada hacia el cielo, frecuente iconografía de la Santa desde Tiziano a Ribera. Viste sen-

cilla túnica y manto destacando las carnaciones de rostros y brazos en tonalidades agrias que confieren a la figura el rigor espiritual que representa. Los débitos a la pintura del Siglo de Oro, Mateo Cerezo y José Antolinez, son evidentes. Cierta monumentalidad en el tratamiento general de la espléndida figura contrastan con la ineficacia pictórica de escorzos y tratamiento general de la composición. Junto a la Santa aparecen sus atributos característicos, calavera, disciplina y ungüentario, todo ello sobre una roca que alude al espacio eremítico donde se halla la Penitente.

Sin duda, Joaquín Campos es el último eslabón de los caducos sistemas heredados de la gran pintura barroca y el inicio de nuevas fórmulas estéticas. Su mejor lienzo *La Peste* (1806), una de las obras más representativas del primer tercio del siglo XIX en Murcia, alude a la grave epidemia que sufrió la ciudad de Cartagena y al auxilio prestado por el Obispado de nuestra Diócesis; en memoria, el Concejo murciano encargó a Campos esta pintura.

Cultivó nuestro artista no solo la pintura religiosa o la alegoría conmemora-

tiva (Baquero Almansa describe un boceto, *Lealtad española en la Guerra contra Napoleón*), sino también el retrato, como, por ejemplo, el de Fernando VII para el Salón de Sesiones del Concejo de Murcia, los de Rubín de Celis para la Serie de Obispos de Cartagena del Palacio episcopal y para

la Sociedad Económica de Amigos del País o el retrato del pintor Senén Vila, dibujo procedente de la Biblioteca Nacional.

Fue donado por Diego González Conde al Museo de Bellas Artes el veinticinco de octubre de 1947.

Baquero Almansa, A. (1913), pp. 297-300; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), pp. 539-544; Jorge Aragonese, M. (1973); Martínez Calvo, J. (1986), p. 89, (1987), p. 32; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 123; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 296.



JOAQUÍN CAMPOS LÓPEZ

San José y el Niño

Último tercio del Siglo XVIII

Óleo/Lienzo ■ 64 x 53 cm

0/155

Los datos biográficos más relevantes en torno a la figura de Joaquín Campos (1748-1811), así como las notas características de su pintura, han sido apuntados en la obra titulada *Magdalena penitente* que ha sido objeto de estudio en las páginas de este catálogo.

Como se ha señalado en los diferentes estudios referidos a este artista, Campos acude, en la práctica totalidad de su producción pictórica, a la temática religiosa a través de una configuración de imágenes de devoción, un tanto artificiosas y teatrales.

San José y el Niño es un asunto repetido a lo largo de toda su carrera. Mientras que en la iconografía oriental el personaje de San José se representa en plena juventud, lo que permite dotarlo de ciertos atractivos, en la occidental será

la madurez la etapa seleccionada para plasmar al Padre del Niño Jesús. Este aspecto queda reflejado por el artista oriolano.

En esta pintura gusta de los primeros planos, rehuyendo las composiciones en profundidad. De ahí, que las figuras ocupen, en este caso, y en la mayoría de las ocasiones, la totalidad del lienzo. San José recoge al Niño Jesús, en su brazo izquierdo, al tiempo que el pequeño gira su cabeza hacia el espectador. Porta en una de sus manos la vara florida, atributo del Santo Varón, que tanto él como su padre comparten en la iconografía tradicional.

Está firmado en el dorso: *Campos fecit*. Fue donado por Pilar de la Canal, viuda de Blaya, al Museo de Bellas Artes hacia 1940.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 10; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 10-11; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), pp. 539-544; Jorge Aragonese, M. (1973); Martínez Calvo, J. (1986), p. 87, (1987), p. 32; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 296.



JOAQUÍN CAMPOS LÓPEZ

Los desposorios de la Virgen

Primer decenio del Siglo XIX

Óleo/ Lienzo ■ 98 x 69 cm

0/156

Los datos biográficos más relevantes en torno a la figura de Joaquín Campos (1748-1811), así como las notas características de su pintura, han sido apuntados en la obra titulada *Magdalena penitente* que ha sido objeto de estudio en las páginas de este catálogo.

Como se ha indicado en los diferentes apartados referidos a la obra de Joaquín Campos, la temática religiosa vuelve a ser protagonista de un lienzo que nos remite a las propuestas de la corriente barroca, de la que él es un tardío representante. Muchas de sus composiciones remiten a la leyenda dorada o a los textos apócrifos, con cierto interés siempre en marcar los aspectos alusivos o contemplativos de las escenas religiosas, en detrimento de aspectos de carácter narrativo.

En el centro de una estancia abierta al exterior, dispone un templo cuyas columnas quedan al fondo, incorpora las figuras de la Virgen y San José, mientras el sacerdote celebra la liturgia

de los desposorios. En torno a ellos coloca, a un lado y otro, a un grupo de acólitos con cirios encendidos y varias mujeres que forman parte del séquito de los contrayentes y que contemplan la escena. En la parte superior aparece en celaje un rompimiento de la Gloria con el Espíritu Santo.

La estructura compositiva se resuelve colocando el eje central entre las figuras de los esposos, remarcado, a su vez, por el vano arquitectónico y la Gloria de la parte alta. El volumen marcado por el grupo de acólitos y el sacerdote queda compensado con el de las tres mujeres, deudor de un esquema sencillo, en la búsqueda de un sistema equilibrado.

Fue exhibido en la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929. Procedente de la Testamentaría del Conde de Roche. Fue adquirido por la Junta del Patronato el diez de marzo de 1923.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 10; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 10-11; [(1987), p. 32]; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 297-300; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), pp. 539-544; Jorge Aragonese, M. (1973), p. 23; Martínez Calvo, J. (1986), p. 89, Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 296.



JOAQUÍN CAMPOS LÓPEZ

San Juanito y el Niño Jesús

Principios del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 98 x 69 cm

0/154

Los datos biográficos más relevantes en torno a la figura de Joaquín Campos (1748-1811), así como las notas características de su pintura, son apuntados en la obra titulada *Magdalena penitente* que es objeto de estudio en las páginas de este catálogo.

En el lienzo que nos ocupa, Joaquín Campos recrea la temática religiosa, protagonista de casi la totalidad de su producción, desde el punto de vista infantil, para conferir mayor inocencia e ingenuidad al asunto.

En *San Juanito y el Niño Jesús* nos encontramos ante un sistema compositivo de carácter contemplativo y alusivo. Representa, en primer término, a San Juanito besando el pie del Niño Jesús, al tiempo que éste recoge las telas graciosamente para explicitar el asunto. A la derecha de la acción, se incorpora la figura del Cordero Místico, clara cita simbólica, en tanto que en la parte superior, tres angelotes descienden en

volandas una cruz, metáfora de la Pasión de Cristo. Al fondo, presenta un paisaje boscoso y un cielo en celaje que cierran la composición.

En la obra de este pintor oriolano se puede constatar su gusto por las composiciones barrocas, a las que, por otro lado, aplica una gama de colores de su época, un tanto agrios. Como se ha apuntado, Campos es un atrasado epígono de las propuestas de la corriente barroca, que desde su modesta técnica pretende responder a los valores formales de la citada tendencia. Rara vez utilizó composiciones en V, como en este caso, donde el largo brazo de la cruz y la mirada de Jesús materializan los ejes, que confluyen en la espalda de San Juanito.

Está rubricado a pincel en el reverso con la firma Campos. Procedente de la Testamentaría del Conde de Roche, Mariano Fuster. Fue adquirido por la Junta del Patronato el diez de marzo de 1923.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 10; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 10-11; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), pp. 539-544; Jorge Aragonese, M. (1973), p. 22; Martínez Calvo, J. (1986), p. 89, (1987), p. 32; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 296.



ANÓNIMO

Retratos de damas

Siglos XVIII-XIX

Técnica mixta. Pintura sobre cristal ■ 38 x 29 cm

0/147 y 0/149

Las obras que nos ocupan son dos *Retratos de damas* que forman pareja. Responden en su configuración a la pintura que se estaba realizando durante el reinado de la dinastía borbónica. Aunque las piezas están inventariadas desde los primeros catálogos del Museo de Bellas Artes como de “*época de Carlos IV*”, la indumentaria corresponde a etapas anteriores, las de los monarcas Fernando VI o Carlos III.

Los retratos de las damas aparecen en tres cuartos y responden a las características de la corriente Rococó, vertiente renovadora del Barroco, en donde se aplica una ornamentación elaborada y delicada, tanto en la estructura compositiva como en el tema representado. Se trata de un arte amable, de evidente

carácter decorativo, que se extendió por toda Europa durante los siglos XVIII y XIX.

En otro orden de cosas, estas pequeñas pinturas evidencian la influencia de la corriente cortesana francesa en el atuendo de las figuras, dos petimetras, donde destaca el uso de las telas en rasos claros y pastel, y grandes postizos con tocados. Son un reflejo, en este sentido, de la artificiosidad de la vida palaciega y de los ambientes cortesanos, reflejando una imagen amable de una sociedad que se encontraba en pleno proceso de transformación.

Fueron donadas por Vicente Llovera al Museo de Bellas Artes en septiembre de 1910, junto a una espléndida serie de grabados de G. B. Piranesi.

Catálogo de la Sección de Bellas Artes (1910), p. 47; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 64; Martínez Calvo, J. (1986), p. 87, (1987), p. 16.



JOAQUÍN INZA

Retrato de Carlos III

Siglo XVIII

Óleo/Lienzo ■ 106 x 84 cm

0/475

JOAQUÍN INZA

Retrato de M^a Amalia de Sajonia

Siglo XVIII

Óleo/Lienzo ■ 106 x 84 cm

0/476

Ambos retratos, el de Carlos III y el de su esposa, M^a Amalia de Sajonia, forman pareja, fueron ejecutados con idénticas dimensiones y similares valores pictóricos. Son retratos de carácter oficial que responden al estilo impuesto desde la Corte, así, el academicismo naciente se plasma en estas obras, influenciadas por pintores de Cámara como Mengs o Van Loo. Su autor, Joaquín Inza (Agreda, 1736-Madrid 1811), hijo del también pintor Felipe Inza, fue discípulo de la Academia de San Fernando y pintor de Corte. Poco se sabe de su vida y producción artística, aunque se conocen algunas obras suyas, la mayoría retratos, de entre los que descuellan los de Carlos III para la Sociedad de Amigos del País de Zaragoza y el perteneciente a la Colección Crespo de Córdoba, entre otros, así como los retratos que hiciera a la hija de los Duques de Huéscar, el del Marqués de Tavera y una serie de miniaturas que realizó para la Casa de Alba.

Las figuras de los monarcas son representados de medio cuerpo. El rey aparece ataviado con chaleco y rica casaca

brochada en plata guarnecidos de pasamanería, sobre su pecho destaca el Velloccino de la Orden del Toisón de Oro, símbolo de la monarquía hispana. En su brazo izquierdo aparece el manto de armiño y en la mano derecha porta el cetro real, atributos del poder, elementos que se repiten en el lienzo espejular que representa a María Amalia de Sajonia, la reina, nieta de Maximiliano de Austria, viste majestuoso traje con motivos espolinados en flor de lis y joyel rico en forma de peto, donde cada uno de los motivos es descrito con extremo detallismo. A la derecha, y sobre un almohadón, dispone como símbolo de su *status* el manto rojo arriba señalado y en la mano izquierda porta el cetro. A la reina María Amalia se debe el impulso de las Manufacturas Reales, porcelana principalmente, ya que desde su matrimonio con el futuro Carlos III, en 1738, despertó en el monarca el deseo de fundar una manufactura a la altura de las existentes en el resto de Europa. Cuando falleció el rey Fernando VI, el rey de las Dos Sicilias, Carlos, se convertiría en Carlos III quien junto con su esposa se encargaría



de trasladar operarios y materiales cerámicos desde Capodimonte (Nápoles) a España, al Real Sitio del Buen Retiro. Ambas composiciones, en *pendant*, ejecutadas con gran solemnidad, aparecen sobre un fondo neutro donde destaca el amplio cortinaje. Desarrollan un idea-

rio alejando de los postulados barrocos habituales, entroncando con la tradición academicista que empezaba a implantarse.

Fueron depositados por la Archicofradía del Rosario en el Museo de Bellas Artes el veintiuno de septiembre de 1929.

Martínez Calvo, J. (1987), p. 17; Valverde Madrid, J. (1979), pp. 90-93.



JUAN RUIZ MELGAREJO
Retrato de Felipe V de Borbón
 1718
 Óleo/Lienzo ■ 83 x 60 cm
 0/150

Pintor natural de Cieza (Murcia), tras diversos avatares personales, su vida se vincula al Cardenal Belluga como familiar del prelado, recibiendo órdenes menores.

Inicia su formación, como indican los investigadores De la Plaza Santiago y Páez Burruezo, en la Academia de Lorenzo Vila, donde es probable que entrara en contacto con el artista Nicolás de Bussy. Pérez Sánchez ha apuntado a este respecto, que la pintura de Juan Ruiz Melgarejo (1680-1751) evoca las tendencias propuestas en la configuración de los retratos de la corte, que en aquellos momentos postulaba Miguel Jacinto Meléndez, por lo que probablemente este artista conoció las corrientes cortesanas en una hipotética estancia madrileña.

Felipe V fue un rey educado en Versalles, acostumbrado, en este sentido, a la fastuosidad barroca gala. Buscó, sin embargo, propiciado por la situación que encontró a su llegada a España tras los acontecimientos bélicos de la Guerra de Sucesión, la austeridad y la sobriedad

Retrato de María Luisa de Saboya
 1718
 Óleo/Lienzo ■ 83 x 60 cm
 0/152

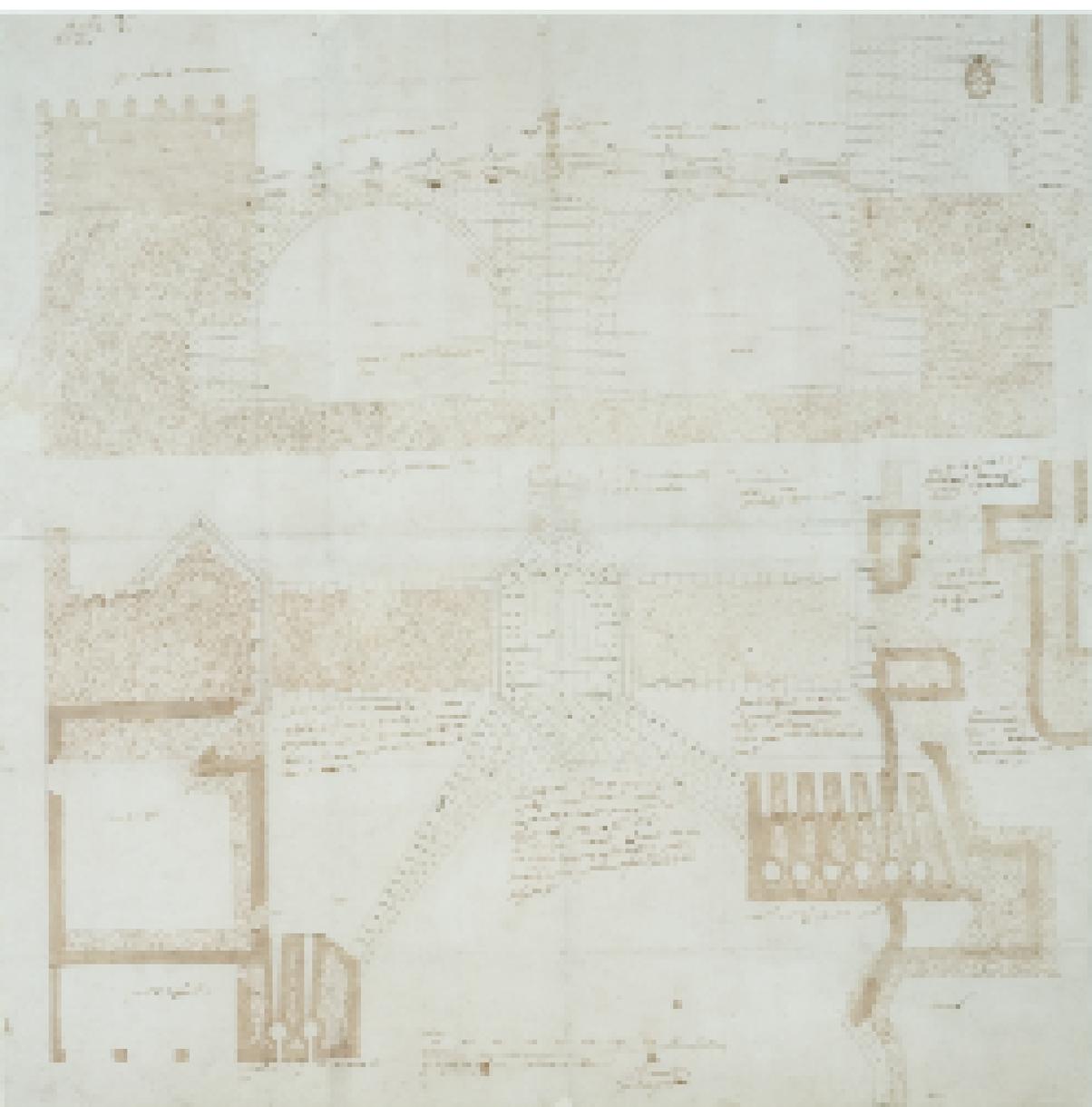
propia del retrato tradicional hispano que se había impuesto tiempo atrás, en la época de los Austrias; desde Pantoja de la Cruz a Sánchez Coello. En cambio, Ruiz Melgarejo lo representa de modo muy distinto, a la manera francesa, imprimiendo un aire academicista a lo Van Loo.

Ambos óleos, el de Felipe V y el de su primera mujer, María Luisa de Saboya, forman pareja y responden a una composición similar y a idénticas dimensiones. En cuanto a la estructura compositiva, coloca a los personajes ocupando la mayor parte del lienzo, de medio cuerpo, con paisaje al fondo. El monarca, a diferencia de otros retratos que seguían la tradición arriba señalada, asume ciertos presupuestos franceses, viste con armadura y cetro. Ella, aparece ataviada con indumentaria de caza y un escopetón en su mano derecha.

Ambos fueron adquiridos por la Comisión de Monumentos de la Testamentaría de Juan Albacete, y aparecen en el inventario antes de 1910.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), p. 33; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 46-47; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 53; Baquero Almansa, A. (1913), p. 293; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), pp. 525-527; Martínez Calvo, J. (1986), p. 87, (1987), p. 56; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 293.





TORIBIO MARTÍNEZ DE LA VEGA

Plano del alzado del Puente Viejo de Murcia

1703

Tinta/Papel ■ 81,5 x 81,5 cm

0/71

Plano de la planta del Puente Viejo de Murcia

1703

Tinta/Papel ■ 41,4 x 82,2 cm

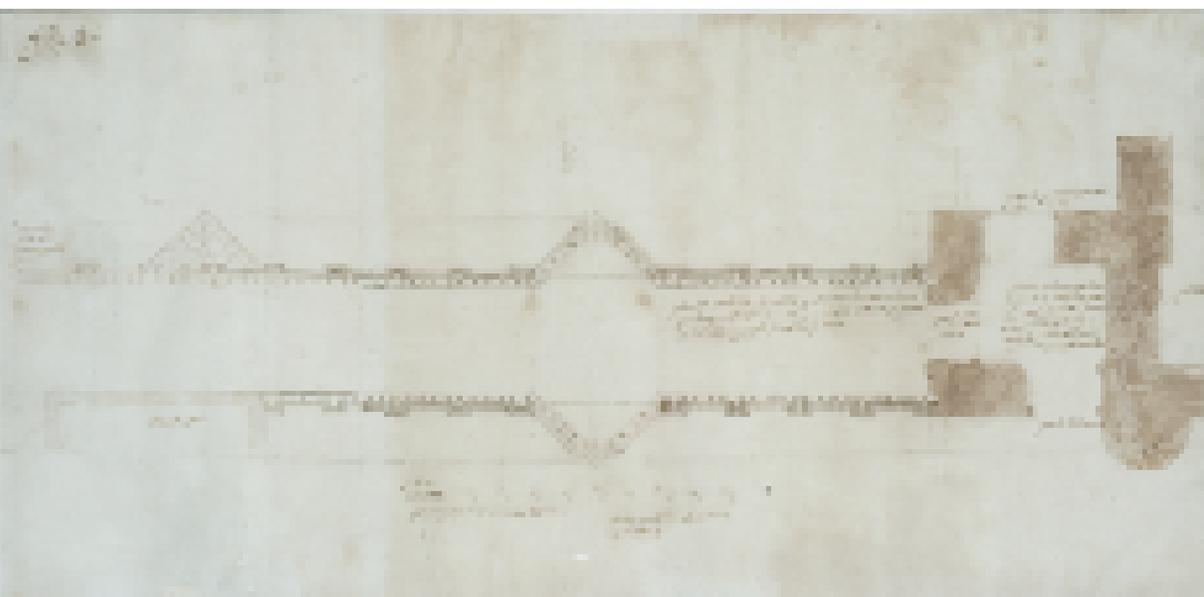
0/70

Toribio Martínez de la Vega (hacia 1670-1733) miembro de una hidalga familia de las montañas, se afincó pronto en Murcia, en torno al año 1687, y acometió a lo largo de su vida numerosas obras de ingeniería.

La riada de 1701 arrasó el puente que unía el barrio de San Benito con el resto de la ciudad de Murcia. Un año después se anunció un concurso para la realización de una nueva construcción que sustituyera a la desaparecida, aunque previamente se había dispuesto uno de madera provisional. Se presentaron a la convocatoria seis proyectos, seleccionándose el de Córdoba y Riquelme, pero las obras no llegaron a iniciarse. En 1703 se proponen dos proyectos más, el de Toribio Martínez de la Vega y el de Juan Antonio Pelegrín. Fue seleccionado el del primero, que según Baquero recordaba al de Córdoba con alguna variante, aunque

respetaba el emplazamiento y el número de ojos. Se trataba de un puente de dos ojos con tajamar central. A este respecto, como estribos utilizó el torreón de la Inquisición y el edificio del Matadero. Las obras se demoraron, hasta que en 1718 se colocó la primera piedra del puente, como indica Hernández Albaladejo, en una ceremonia de gran solemnidad, aunque poco tiempo después se paralizó el levantamiento del mismo. Así, Martínez de la Vega marcha a trabajar hacia 1726 a Málaga y por este motivo en 1733, fecha de la muerte del maestro, se nombra a Jerónimo Gómez de Aya maestro mayor, aunque será Jaime Bort quien se haga cargo de las obras de manera definitiva. En 1742 se ubica sobre el derrame del puente la imagen de Nuestra Señora de los Peligros.

Los planos del Museo de Bellas Artes, muestran, de un lado, la planta de la



cimentación y el alzado, y de otro, la planta del piso, donde se advierten los antepechos. La autoría de la obra es clara desde que en 1892 se encontraron tres proyectos firmados por Martínez de la Vega, de los que sólo quedan estos dos, aunque las fuentes apuntaban a la

existencia de cuatro, demostrándose más tarde que las cuatro hojas de las que hablaba José Ramón Berenguer pertenecían a colecciones diferentes. Fueron donados al Museo de Bellas Artes por el Ayuntamiento de Murcia.

Baquero Almansa, A. (1913), pp. 157-162; De la Peña Velasco, C. (1999), p. 183, (2001); Hernández Albaladejo, E. (1978), 111-118, (2000), pp. 41-49; Martínez Calvo, J. (1987), p. 84.



SENÉN VILA

La Anunciación

Primera década del Siglo XVIII

Óleo/Lienzo ■ 93 x 154 cm

0/141

La formación pictórica de Senén Vila (1640-1707) transcurre en Valencia, su ciudad natal, en el taller de Esteban March, aunque se le ha relacionado más con los presupuestos de Espinosa, por cierta tendencia arcaizante. Debido a la enorme competencia artística que existía en la capital del Turia, Vila decide viajar a la provincia de Alicante, según Sánchez Moreno hacia 1670, aunque ocho años más tarde fija su residencia definitiva en Murcia. Allí se establece hasta su muerte, y trabaja para toda la zona levantina, dejando una numerosa y abundante producción. A juicio de Martínez Ripoll este artista asume los conceptos pictóricos valencianos que había impuesto el pintor Mateo Gilarte a su llegada a Murcia.

En *La Anunciación*, María y el Arcángel se hallan inmersos en un espacio cotidiano, tal y como se ha tratado este pasaje (Lucas, 1, 26-38) desde la pintura del Trecento, pero siguiendo un esquema compositivo y formal estereotipados, inspirados en los modelos del Seiscientos. De registros espaciales sencillos, la concepción de las figuras es torpe en fisonomías y actitudes.

Sobre la escena aparece un rompimiento en elaje destacando, dentro del sis-

tema compositivo, referencias al Espíritu Santo y al Padre Creador. En la parte inferior del lienzo, en el centro, el pintor realiza un interesante estudio de naturaleza muerta, motivo que entronca con otras obras de su producción y que vislumbran el interés por el detalle, por todos aquellos aspectos relacionados con la vida doméstica.

Para Caballero Carrillo se trata de un lienzo realizado a partir de 1700, atendiendo a ciertos recursos como el dinamismo, los escorzos, el revuelo de paños o la disposición en ritmo diagonal, aspectos en los que advierte, acertadamente, la mano del también pintor Lorenzo Vila, hijo de Senén.

Lienzos de estas características e improntas, como bien apunta Agüera Ros, pueblan distintas colecciones privadas y diversas parroquias y monasterios de nuestra Región, como en Santa Clara la Real, Justinianas o Carmelitas Descalzas.

Procedente del Hospital de San Juan de Dios, fue depositado por la Diputación Provincial en el Museo de Bellas Artes antes de 1910, pues es citado por Martínez Tornel en su Guía de Murcia de 1906. Se restauró en 1931.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 174; Catálogo (1986), p. 137; Catálogo (1987), p. 645; Catálogo Murcia Barroca (1990), pp. 83-84; Agüera Ros, J. C. (2002), pp. 381-409; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 122-129; Caballero Carrillo, M. R. (1985), pp. 92-93; Martínez Calvo, J. (1986), p. 85, (1987), p. 62.



ANÓNIMO

San Juan Evangelista

Primera mitad del siglo XVIII

Madera policromada ■ 91 x 55 x 30 cm
1989/2/4

ANÓNIMO

San José y el Niño

siglo XVIII

Madera policromada ■ 55 x 29 x 17 cm
0/158

ANÓNIMO

Virgen Dolorosa

Primera mitad del siglo XVIII

Madera policromada ■ 88 x 44 x 33 cm
1989/2/3

ANÓNIMO

San Juanito o Niño Jesús

Primera mitad del siglo XVIII

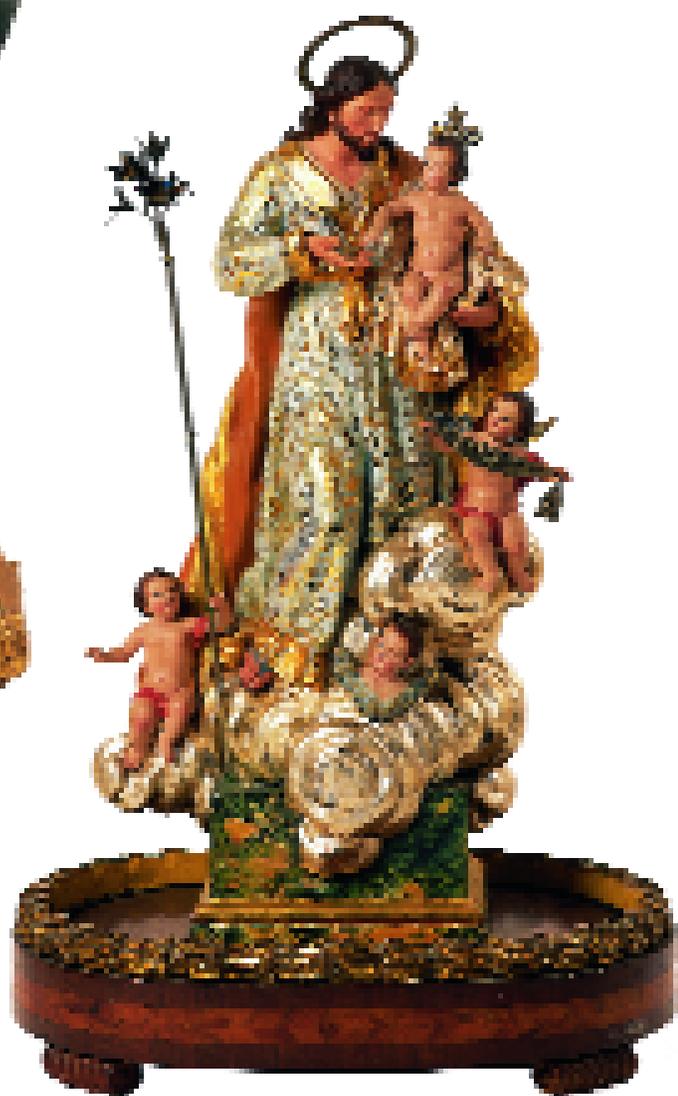
Madera policromada ■ 49 x 27 x 19 cm
0/159

Los años del siglo XVIII fueron importantes para la historia de Murcia. La mayor parte de su tesoro artístico se fecha en esta centuria. Se trata de la época de mayor esplendor y fecundidad de las artes, es el Siglo de Oro de la escultura murciana.

Las relaciones comerciales y políticas con Italia iniciadas a finales del siglo XVII, a mediados del siglo XVIII se fueron estrechando, siendo Murcia y Cartagena las ciudades que más reflejan esa íntima conexión y dando lugar en el ámbito artístico al "Barroco levantino". Observamos un arte risueño, sensual y colorista, con raíces en el barroquismo berniniano.

Durante el primer tercio del siglo los escultores, sabedores del éxito de las imágenes de brillantes policromías y sonrosadas carnaciones procuraron adaptar sus modelos a los que mostraba la sensibilidad napolitana.

En los conventos de la región, hay gran cantidad de las imágenes llamadas de "Nápoles", de tamaño pequeño, de urna y de vestir. Al igual que en esculturas de gran devoción, titulares y patronas de ciudades. En 1718 llegó a Murcia Antonio Dupar, quizá gracias a las buenas relaciones con Francia y al comercio marítimo existente entre Cartagena y Marsella. Llegó con la intención de abrirse camino y precedido por el nombre del taller paterno, situado en Marsella. Conocía muy bien, las técnicas en madera, que junto a su conocimiento de la tradición francesa, académica y clasicista, calmaron las características barrocas de acento berniniano. Dupar sigue la estética del arte italiano genovés del siglo XVII, con siluetas de finos contornos en contraposición al expresionismo atormentado de Puget. La esculturas de San Juan Evangelista y la Virgen son dos figuras parte inte-



grante del Calvario que coronaba el retablo de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Esteban de Murcia. Es esta una época en la que los retablos entran en diálogo con la escultura.

Son tallas de grave expresionismo, entroncadas con la imaginería del siglo XVIII. Reflejan dramatismo, expresado a través del movimiento de los plegados. De este conjunto destaca el Cristo Crucificado, atribuido a Domingo Beltrán, escultor manierista, a caballo

entre los postulados manieristas y las nuevas tendencias plásticas del primer Barroco.

Fueron trasladadas a la Iglesia de San Juan de Dios en julio de 1996.

El Niño Jesús es una figura de pie y se nos muestra con una pierna cruzada sobre la otra. La base es de corcho y originariamente iba decorada con florecillas, conchas y un corderito, de la que aún existen restos.

De la Plaza Santiago, F. J. y Pérez Páez, M. (1980), pp. 396-460; López Jiménez, J. C. (1966); Martín González, J. J. (1983), pp. 517-532; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 272-296.



FRANCISCO SALZILLO Y SU ESTELA

Medallón

Siglo XVIII

Madera policromada ■ 17,5 x 13, 6 cm
1987/2/4*San Joaquín*

Siglo XVIII

Madera policromada ■ 111 x 63 x 37 cm
1989/2/1

Francisco Salzillo nació en el año 1707 en Murcia, siendo bautizado en la Parroquia de Santa Catalina. Fue el segundo de siete hijos del matrimonio formado por Nicolás Salzillo y la murciana Isabel Alcaraz. Nació a principios de un siglo lleno de transformaciones, iniciado con un cambio de dinastía, dentro del Barroco tardío y que concluyó con cambios de pensamiento hacia la figura del artista, arrinconando al maestro tradicional del taller por los artistas formados en las academias oficiales.

Heredó de su padre, el taller y se convirtió en uno de los grandes maestros de la escultura española. Comenzó ayudando a su padre en el oficio, a la vez que experimentó una vocación religiosa, ingresando como novicio en el Convento de Santo Domingo el Real. Todos los que su vida han estudiado, coinciden en afirmar que fue un escultor muy influenciado por el medio cultural y religioso que le rodeaba, al que respondían sus encargos. Podemos hablar con certeza tan sólo de dos patronos o mecenas, la Cofradía de Jesús en Murcia y el aristócrata Jesualdo Riquelme que le encargó su afamado Belén.

Tras el fallecimiento de su padre en 1727, Francisco Salzillo tomó la dirección del taller y dirigió sus pasos definitivamente

te hacía el mundo del arte, reflejando en su obra la tradición napolitana que entraña su origen familiar. En el año 1744 surge la Real Academia de San Fernando, Salzillo entonces se encontraba en plena actividad artística y con reconocida fama entre sus paisanos.

Destaca en su vida artística una primera etapa, que sería la comprendida entre los años 1727 y 1745, que coincide con los años del fallecimiento de sus padres y con las influencias de Nápoles. A partir de aquí, su estilo se orienta hacia modelos de pequeño canon y vibrante policromía.

Entre 1746 y 1765, Baquero y Fuentes y Ponte sitúan su etapa de prosperidad, realizando en este momento sus obras más importantes. Recibe ahora ayuda y colaboración de los discípulos.

En 1755 fue nombrado escultor de la ciudad. Salzillo era un hombre de arraigadas convicciones religiosas y perteneció a diversas cofradías. En el año 1755 Salzillo ya había realizado algunas de sus obras más importantes para una cofradía murciana, la cofradía de Jesús. Dispone Salzillo los mantos con una estructura ondulante, a modo de cortina, que desvela el cuerpo, y con una estructura triangular en los bordes del manto, lo que confirma su tendencia hacia las siluetas comprendidas como suma de detalles, dándole gran relevan-



cia al color. Un color que da a las esculturas luminosidad y transparencia, al ser aplicados éstos sobre delgadas líneas horizontales que simulan los tejidos bordados. Otro periodo significativo sería el comprendido entre 1766 y 1783 aunque Baquero y Fuentes discrepan en la definición del estilo durante esta etapa. Para Baquero supuso la decadencia y para Fuentes el equilibrio, la sencillez y la madurez del artista. Lo cierto es que, según Ceán Bermúdez, la gran actividad de Salzillo quedó patente en las mil setecientas noventa y dos obras salidas de su taller.

Francisco Salzillo murió el dos de marzo de 1783 y fue enterrado en el desaparecido convento de Capuchinas.

La imagen de San Joaquín forma parte del retablo del Sacramento de la Iglesia de San Esteban de Murcia, formando pareja con la figura de Santa Ana.

Es una figura de factura mediana y viva policromía que refleja las características más destacadas de la impronta salzillesca. Apreciamos cómo gusta Salzillo de presentar los pliegues abundantes, redondeando las aristas para así obtener blandura. Coloca las cabezas sobre cuellos no estáticos sino ligeramente inclinados hacia derecha o izquierda. Es esta una obra de talla que deja a la vista la maestría al labrar las telas y el minucioso estudio de los rasgos de la ancianidad.

En el año 1987, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia adquirió una interesante serie de cuatro medallones (San Juan, La Dolorosa, San Antonio y San José), inscritos en la tradición Salzillesca y que expresan la popularización y difusión de determinadas tipologías técnicas e iconográficas, derivadas del trabajo del maestro.

Catálogo Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el Siglo XVIII (1983); Catálogo de la Exposición Huellas (2002); Navarro Belda, C. y García, C. (2001), pp. 21-65, pp. 37- 52; Fuentes y Ponte, J. (1897); García- Saúco Beléndez, Luis G. (1985); Hernández Albaladejo, E. () pp. 13- 21; Sánchez Moreno, J. (1983).



MARCOS LABORDA

El Buen Pastor

1817

Madera policromada ■ 58 x 47 x 29 cm

1989/4/1

Marcos Laborda García, escultor y natural de Caravaca. Nació el 18 de junio de 1752 y murió de parálisis el 30 de mayo de 1822. Discípulo de Roque López y continuador de la tradición salzillesca.

Murió Salzillo cuando Marcos Laborda contaba con treinta años. Se educó en el taller del maestro murciano, por lo que mantiene sus esquemas, sus modelos y su sensibilidad, hasta bien entrado el siglo XIX.

Realizó una copia de la obra de Salzillo, La Virgen de las Angustias, localizada en las monjas de Santa Clara.

Eliás Tormo dice de él, que es el *de más acento varonil de los imagineros de la escuela de Salzillo*.

Su producción artística existente en Murcia debe ser numerosa, aunque desconocida hasta hoy.

De Salzillo aprendió a representar las mórbidas anatomías de los niños y sus abandonadas actitudes.

El tema de *El Buen Pastor* ha sido tratado en la iconografía del arte cristiano primitivo. Aparece representado en el mundo artístico a partir del siglo II. Se tomaba entonces del arte pagano como modelo a Orfeo, cuyo mito nos cuenta que encantaba a los animales con la lira. En el arte romano pagano, esta representación era un símbolo de filantropía.

En el mundo cristiano representa a Jesús visto como el pastor que salva al cordero. Es ésta una alegoría del alma cristiana de un pecador que se ha salido del camino de salvación. Este tema está basado en el pasaje Evangélico de Lucas 15, 3-7: *“Entonces Jesús les dijo ésta parábola: “Si uno de ustedes pierde una oveja de las cien que tiene, ¿no deja las otras noventa y nueve en el campo para ir en busca de la que se perdió hasta encontrarla? Y cuando la encuentra muy feliz, la pone sobre los hombros y, al llegar a su casa, reúne amigos y vecinos y les dice: Alégrese conmigo, porque encontré la oveja que se me había perdido. Yo les declaro que de igual modo habrá más alegría en el cielo por un solo pecador que vuelva a Dios que por noventa y nueve justos que no tienen necesidad de convertirse.”*

Normalmente el tema del Buen Pastor es representado por un joven con rasgos adolescentes, aunque en ocasiones aparece barbado, viste túnica generalmente sin mangas, lleva las piernas vendadas y en las manos sustenta una vara, un recipiente para ordeñar o una flauta de pan. A partir del siglo V son más escasas sus representaciones ya que Jesús aparece con un rostro definido y no alegóricamente, reapareciendo en el siglo XVI. Perteneció a la colección Jiménez de Cisneros.

Espín Rael, J. (1931); Sánchez Moreno, J. (1983).



ANÓNIMO

La Puerta de Marichaves

Siglo XV-Primer tercio del Siglo XVI.

Madera tallada ■ 238 x 140 cm

0/137

Esta puerta, de madera tallada de dos hojas que giran sobre goznes, se organiza por medio de una doble estructura: el interior, en peinazos y cuarterones, al exterior, la madera va tallada en casetones, profusamente decorados con unas imágenes que, desde un origen vacilante y difícil iconografía, encierran un amplio repertorio icónico que oscilan entre la antigüedad oriental, persa, grecorromana y judeocristiana, la fantasía de los Bestiarios medievales, el mundo de lo onírico, atávico y esotérico, de distintas tradiciones, pasado todo por el tamiz del Renacimiento.

Haciendo mención al origen de la Puerta, habría que decir que, antes de pasar al Palacio del Contraste, había pertenecido a Mari Chaves, una supuesta pitonisa judaizante de origen portugués, sancionada en la hoguera junto a su hermano Melo por la Inquisición en 1720. La Puerta sería adquirida en el siglo XIX por la Comisión Provincial de Monumentos, siendo exhibida en la Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias de 1868. Posteriormente pasaría al actual Museo de Bellas Artes de Murcia.

La puerta, siendo de estilo renacentista y fechada hacia el siglo XVI, presenta ciertos anacronismos en su iconografía. El carácter de estas representaciones es decorativo, mientras que la permanencia y la renovación de elementos antiguos y orientales va a responder a la construcción del gusto renacentista.

En la Puerta de Marichaves percibimos los motivos difundidos en la Baja Edad Media: por un lado, el decorativismo vegetal que invade todas las figuras, mientras que predomina el bestiario, lo híbrido y lo exótico sobre lo humano en toda la composición.

Desde el punto de vista técnico, habría que hacer alusión a las artes decorativas (orfebrería, tejidos, glíptica), a la influencia del trabajo mudéjar y de la carpintería morisca, lo que le aporta un sello indudablemente hispánico.

En los dos casetones situados en la parte central de la Puerta observamos, por un lado, dos cuadrúpedos entrelazados; y por otro, un mascarón humano, con penacho vegetal que remata en volutas laterales, teniendo bajo el rostro un doble motivo decorativo contrapuesto. Los dos cuadrúpedos, que han

sido identificados con dos lince contrapuestos según el Bestiario de Cambridge, poseen un carácter emblemático muy acentuado. A su vez el mascarón estaría relacionado con los sistemas decorativos del Renacimiento, evidenciando un arqueologismo fantástico. Englobando las diversas figuras representadas podrían hacerse dos grupos: aquellos derivados del mundo antiguo, como los mascarones recogidos en el Evangelionario del Monasterio de Drazark del S. XV, el Lapidario de Alfonso X El Sabio, el Pontificae del Obispo de Mende, S. XIV; las figuras vegetalizadas, conocidas en el Mediterráneo antiguo, que se propagan a través del mundo clásico; la figura humana, de

rasgos zoomórficos (híbridos) que se basa en la creencia en la infinita posibilidad combinatoria entre los seres, y la figura humana naturalista.

El otro gran grupo es el Bestiario, derivado del medioevo, pasando por Plinio (*Naturalis Historia, Physiologus*) y Pierre Beauvais. Aquí se recogen figuras tales como el elefante, el rostro del león, los cuadrúpedos y se representa un bestiario fantástico.

En resumen, todo este programa, dotado de simbología y significación, aplicado con un "horror vacui" pese a organizarse en unidades iconográficas independientes, es ejemplo del saber humanístico presente en las minorías cultas de la Murcia del XVI.

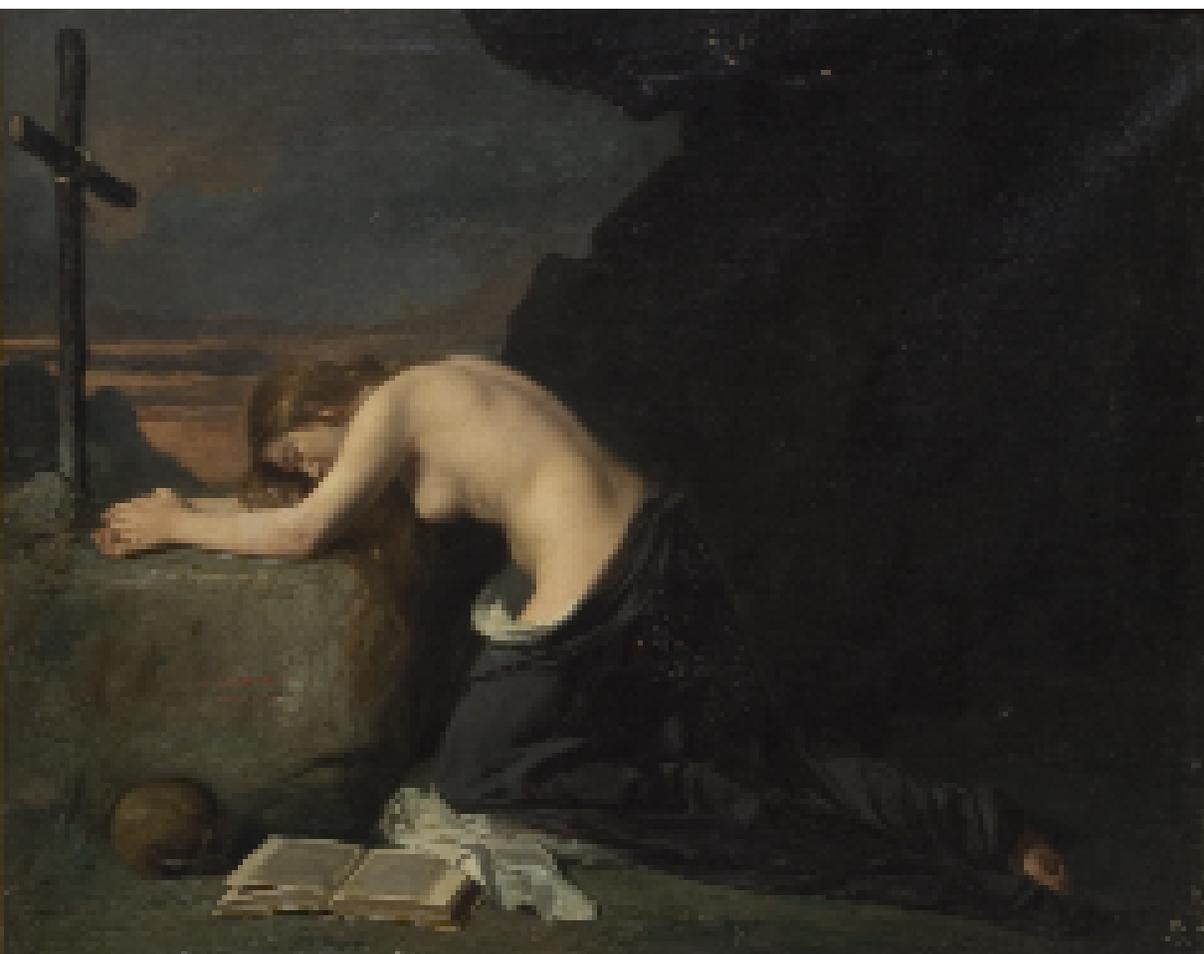
Catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva (1868), p. 10;
Gutiérrez García, M. A. (1989), pp. 352-359; Martínez Calvo, J. (1986), p.83, (1987),p. 91



SALA 6



MU
BAM



DOMINGO VALDIVIESO Y HENAREJOS

Magdalena en oración

1861

Óleo/Lienzo ■ 74 x 93 cm

0/174

Los datos biográficos más relevantes en torno a la figura de Domingo Valdivieso (1830-1872), así como las notas características de su pintura, han sido apuntados en la obra titulada *Luna de Miel* que ha sido objeto de estudio en las páginas de este catálogo.

La *Magdalena en oración* es la primera obra oficial que Domingo Valdivieso manda a la Diputación Provincial de Murcia desde su estancia romana, residencia en la que prosiguió estudios gracias a la beca que obtuvo de la citada institución, junto a otros dos cuadros: un boceto del *Cristo yacente* y *Luna de Miel*, ambos sitos en el Museo de Bellas Artes.

Este óleo muestra a la Santa, emblema de la belleza arrepentida, de rodillas ante la cruz, con una calavera y un libro abierto en el suelo, símbolos de la penitencia y de su vida contemplativa en el

desierto como eremita. La figura presenta el tronco desnudo. En este orden de cosas, la iconografía responde a la tradición barroca que convierte en un pretexto el asunto para realizar un estudio de la anatomía femenina. El fuerte contraste de luces, puesto de manifiesto entre la oscura penumbra del fondo y la luminosidad de los tonos fríos del cuerpo del personaje, acentúan el carácter sensual de la obra, estructurado por un alto sentido de la elegancia y un acertado instinto a la hora de utilizar el color.

Obedece en cierta medida a los convencionalismos y premisas clásicas, en tanto que el tema es tratado, como se ha indicado arriba, con una mezcla de sensualidad y misticismo.

Aunque es una obra que entronca con la tradición barroca, deja entrever, al mismo tiempo, un espíritu romántico.

Catálogo de la Exposición de Bellas Artes y retrospectiva (1868), p. 12; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), p. 38; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 47; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 53-54; Baquero Almansa, A. (1913), p. 386; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), p. 328; Martínez Calvo, J. (1986), p. 95, (1987), pp. 60-61; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 680.



DOMINGO VALDIVIESO Y HENAREJOS

Cristo yacente

1863

Óleo/Lienzo ■ 74 x 130 cm

0/176

Los datos biográficos más relevantes en torno a la figura de Domingo Valdivieso y Henarejos (1830-1872), así como las notas características de su pintura, se apuntan en la obra titulada *Luna de Miel* que ha sido objeto de estudio en las páginas de este mismo catálogo.

Los cuadros más personales de este artista son los de temática religiosa, género que abordó en numerosas ocasiones. El *Cristo yacente* es un estudio preparatorio del *Entierro de Cristo*, obra conservada en el Museo de Jaén, con el que presenta algunas variantes. En el boceto del museo de Murcia el brazo derecho está caído hacia un plano inferior que rectificó en la obra definitiva. La mano abierta hacia arriba, signo de desamparo, la modificó en el cuadro del museo jienense, para confirmar una composición más cerrada. Comparando las dos

obras se percibe la necesidad que sentía Valdivieso por respetar los aspectos académicos, dejando muy poco a la síntesis y a la espontaneidad.

Presenta al Cristo tendido, al pie de la Cruz, sobre una sábana o sudario, en una visión lateral. El problema espacial lo soluciona a través de un impecable escorzo que estructura la obra. Destaca el tratamiento de las telas que se convierten en focos lumínicos, al igual que el cadáver. En el paisaje del fondo sólo se advierte la luz de un rojo crepúsculo, que entronca con la corriente veneciana del siglo XVI, dramatiza la escena y está cargada de un fuerte sentido funerario. Se representa el asunto así, en clave romántica de inspiración nazarena.

Según la tradición popular fue el también pintor Eduardo Rosales quien posó como modelo para la figura de Cristo.

Catálogo de la Exposición de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias (1868), p. 12; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), p. 38; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 47; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 53-54; Catálogo de la Colección de Arte de la CARM (1992), p. 174; Baquero Almansa, A. (1913), p. 386; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), p. 328; De Pantorba, B. (1980), pp. 491-492; Martínez Calvo, J. (1986), p. 97, (1987), pp. 60-61; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 680; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 317-318.



JOSÉ PASCUAL Y VALLS

Entrega de Murcia al Infante Don Alfonso por el Rey Ibn Hudiel

Primera mitad del siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 130 x 99 cm

0/533

José Pascual y Valls (1820-1866) realizó su primer contacto con la pintura en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia. En un principio quería cursar estudios de arquitectura, aunque una serie de vicisitudes se lo impidieron y guiado por su íntimo amigo, el también pintor Germán Hernández Amores, se decantó por el arte de la pintura. Prosiguió sus enseñanzas en Madrid, ciudad a la que viajó en 1844, en la Real Academia de San Fernando, bajo la dirección de Federico de Madrazo. Allí, sobrevivió gracias a la realización de litografías. Tres años después regresa a Murcia, pero en 1852 parte, pensionado, a París, donde vivirá cuatro años. Será discípulo de Picou, y frecuentará el taller de Ingres. Volvió definitivamente a Murcia, achacado por una enfermedad y por su introvertido carácter. Pronto fue nombrado profesor y director de la Academia en la que se había iniciado.

La *Entrega de Murcia al Infante Don Alfonso por el Rey Ibn Hudiel* es un cuadro histórico, donde vemos a Don Alfonso, primogénito de Fernando III, el Santo, haciendo efectiva la entrega de la ciudad de manos del rey Ibn Hudiel.

En este lienzo encontramos una meditada composición y un escrupuloso dibujo, ambos de extremada maestría. Sin embargo este aspecto no corresponde a los valores cromáticos, de tonalidades frías, debido a que no pudo concluir la obra. De otro lado, es interesante subrayar el gusto por plasmar los detalles pormenorizados, tales como los plegados o ciertos motivos decorativos. Esta obra fue restaurada entre los años 1997 y 1999. La existencia de esta pieza en los fondos del Museo de Bellas Artes se remonta al inventario de 1872, en el que ya aparece como parte del conjunto museístico.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 27-28; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 34-35; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 40-41; Catálogo (1987), p. 51; Baquero Almansa, A. (1913), p. 372; Martínez Calvo, J. (1987), p. 51; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 516.



RAFAEL TEGEO DÍAZ

Diomedes, asistido por Minerva, hiriendo a Marte

1846

Óleo/Lienzo ■ 184 x 254 cm

1998/4/2

Esta magistral y grandilocuente pieza de Rafael Tegeo (1798-1856), de temática mitológica, formaba pareja con el cuadro titulado *Antiloco, llevando a Aquiles la noticia del combate empeñado sobre el cadáver de Patroclo*, los dos óleos alusivos a pasajes de la Iliada de Homero, Rapsodias V y XVIII, respectivamente. Ambas pertenecieron a la colección privada del Infante don Sebastián, apareciendo en el inventario de 1835, expuestas en una exquisita muestra realizada en el Liceo artístico y literario de Madrid en el año 1846.

El lienzo representa un instante de la guerra de Troya. Se inspira directamente en el siguiente fragmento: ... *pero la divina Atenea (Minerva), la de los ojos claros, cogió con una mano el proyectil, desviándolo del carro... Luego, Diomedes, animoso en el combate, lanzó con ímpetu su pica de bronce, y Atenea dirigióla al cinturón, hacia el bajo vientre del enemigo. Y quedó herido el dios, y la pica desgarró su hermosa piel, y el feroz Ares (Marte) prorrumpió en un grito tan fuer-*

te como el clamor de diez mil guerreros en refriega... Y ascendía éste entre nubes por el vasto cielo. Otra cita de la Iliada que define a la perfección el hecho expuesto es la que pasamos a reproducir: ... *flotaba encima de los aqueos una especie de niebla polvorienta que ascendía hacia el cielo y que era producida por el patear de los caballos en el suelo...* (Rapsodia V). El texto nos remite al fondo, cubierto de soldados durante la contienda, y a la nebulosa sobre la que se configura la acción. Sobresale en la composición la utilización del espacio, a modo de escenografía ceremoniosa, y los personajes, cargados de énfasis y temperamento. La combinación de los elementos no es aleatoria, ningún objeto es casual. Predomina la lógica de la armonía, en las delicadas y excelentes anatomías de los personajes (academias) y en las calidades textiles y metálicas de armaduras y túnicas.

Figuró en la Exposición del Liceo de 1846 y fue adquirido por la Comunidad Autónoma de Murcia en 1995.

Aguilera Rabaneda, J. C. (1999), p. 71; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 351-355; Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 46.



GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES

Sócrates reprimiendo a Alcibiades en casa de una cortesana

1857/58

Óleo/Lienzo ■ 41 x 37 cm

0/172

Marcha a Madrid muy joven y comienza su actividad creativa en la capital como ilustrador en publicaciones como el *Semanario Pintoresco* y los libros *El judío errante*, *Las Mil y una noches* o *El asno muerto*, trabajo que le permite costearse sus estudios en la Academia de San Fernando. Más tarde, Hernández Amores (1823-1894) recibe una pensión para continuar estudios en París, junto a Gleyre, con el que se formaron los más importantes maestros del Impresionismo. Allí, permanece un año, y posteriormente cuatro más en Roma (1853), junto a Casado y Gisbert, donde se pone en contacto con Overbeck y conoce las nuevas corrientes, sobre todo la de los Nazarenos alemanes. Fue nombrado profesor de dibujo de la Real Academia, cargo que abandonó al ser designado director de las Escuelas de Artes y Oficios. En 1890 ingresó como académico en la Real Academia de San Fernando.

Ya en esta composición de carácter preparatorio se prefigura la impronta clasicista del maestro. Su aprendizaje en Roma le proporcionaría las claves necesarias y un lenguaje plástico preciso, enraizado en el idealismo clasicista y en la búsqueda de cierto virtuosismo arqueológico.

Considerada ésta una pintura derivada de los prototipos *davinianos*, los registros pictóricos se afirman en la plasmación de un espacio cerrado, con abertura al fondo mediante diferentes planos. La escena, que se supone histórica, presenta a Sócrates que exhorta al militar díscolo sentado junto a una *hetaira* sobre la que apoya uno de sus brazos y la cabeza. De escenografía y gestos enfáticos y grandilocuentes, el argumento es un mero vehículo para ejercitar el rigor ambiental inscrito en la corriente clasicista derivada del purismo internacional que desde David se prolonga hasta la segunda mitad del Ochocientos con Couture y Alma Tadema. Para Carlos Reyero estos arquetipos pictóricos se entroncarían con los rasgos representativos y verosímiles y con el lenguaje artístico e iconográfico de la pintura española del siglo XIX.

Con el lienzo definitivo, perteneciente a los Fondos del Museo Nacional del Prado, obtuvo la segunda medalla en la Exposición Nacional de 1858.

Asimismo, se exhibió en el Pabellón Español de la Exposición Universal de Londres de 1862. En cuanto a este boceto, fue depositado en el Museo de Bellas Artes por Rosendo Alcázar en 1910.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 16-17; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 22-23; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 25-27; Catálogo Arte en Murcia, 1862-1985 (1985), p. 28; Baquero Almansa (1913), pp. 399-408; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 320; De Pantorba, B. (1980), p. 419; Gutiérrez García, M. A. (1991), p. 182; Martínez Calvo, J. (1986), p. 95, (1987), p. 41; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 328-330; Páez Burruezo, M. (1999), p. 30; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 314.



ADOLFO RUBIO SÁNCHEZ

Mosqueteros de Luis XIII

1865

Óleo/Tabla ■ 22 x 27 cm

0/209

Artista malogrado, fallece a muy temprana edad, apenas cuenta veintiséis años cuando muere a causa de una infección tuberculosa. Su carrera entronca con la corriente costumbrista, género tan en boga en la Murcia del momento, si bien es cierto que el cuadro que nos ocupa supone una clara excepción dentro de la totalidad de su obra. Fue alumno de la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia y, posteriormente, de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Se le concedió una pensión que había abandonado Domingo Valdivieso para continuar estudios en Francia, pero su grave enfermedad le impide que pueda disfrutarla.

Los tres mosqueteros es un pequeño *tableautin* de asunto histórico y literario con un marcado interés por plasmar la ambientación y costumbres de los años del reinado de Luis XIII. La acción se sitúa en un interior donde dos jóvenes mosqueteros beben y conversan, al tiempo que un tercero duerme echado encima de la mesa. Las

ropas, que evocan la indumentaria del primer tercio del siglo XVII, y los enseres, así como los elementos decorativos, describen a la perfección el gusto de la época. En los *Mosqueteros*, Adolfo Rubio (1841-1867), refleja tendencias cercanas a la Escuela de Ernest Meissonier, representante del realismo burgués del siglo XIX, alejado de la pintura de crítica social que un importante sector de artistas estaba realizando en el país vecino. Tal vez, esta influencia se desprenda de la estrecha amistad que lo unió al también pintor Luis Ruipérez, discípulo del maestro francés que le influiría en la elección del tema del *casacón* y la mosquetería. De otro lado, puesto que él no había viajado a Francia a causa de su salud, se constata la enorme difusión de determinadas modas gracias a los grabados que servían para ilustrar algunas revistas, al teatro y a la ópera. En este sentido la novela de Alejandro Dumas refuerza la ya extendida tesis de la influencia de la literatura en la pintura del siglo XIX.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1868), p. 10; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), p. 32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 39-40; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 43; Catálogo (1985), p. 36; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 27; Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia (1992), p. 175; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 391-392; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 333; Martínez Calvo, J. (1986), p. 105, (1987), pp. 54-55; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 601-602; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 316-317.



JUAN MARTÍNEZ POZO*Misa en el Trascoro*

1866

Óleo/Lienzo ■ 38 x 46 cm

0/184

La pintura de Juan Martínez Pozo (1845-1871) se caracteriza por la tendencia ecléctica que se implanta a finales del siglo XIX, pues aun inmerso en las corrientes emanadas de la pintura romántica, responde a las pautas y aspectos que marca el pintoresquismo derivado del arte de Mariano Fortuny. Estudia en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, poco después se traslada a Madrid para proseguir su aprendizaje, siendo discípulo de Isidoro Lozano. A la muerte del pintor Adolfo Rubio ocupa la beca con la que éste fue pensionado para residir en París. Adquiere aquí el gusto por los elementos orientalizantes que estaban de actualidad en aquellos momentos en la capital francesa. Allí permaneció entre 1867 y 1871, fecha en la que regresa a Murcia.

Hay que lamentar su temprana muerte, pues fallece con apenas veintiséis años.

Misa en el Trascoro, obra que nos ocupa y que permanece en el Museo de Bellas Artes de Murcia desde el siglo XIX, es un boceto preparatorio en el que Martínez Pozo plasma una escena en la Catedral, ambientada en la época de Carlos IV. A tal efecto, resalta la descripción de la indumentaria con la que aparecen ataviados los personajes: mantillas, blondas, basquillas y madroñeras, que nos trasladan al reinado de este monarca borbónico. El fondo de la composición se cierra con la imagen del trascoro donde se celebra el oficio litúrgico. Resaltan tanto los elementos atmosféricos como los pictóricos, así como la soltura con la que resuelve el esquema compositivo.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 20-21; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 27-28; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 31-32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), pp. 22-23; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 410-411; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), pp. 336-337; De Pantorba, B. (1980), p. 436; Martínez Calvo, J. (1986), p. 99, (1987), p. 45; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 427; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 336.



JUAN MARTÍNEZ POZO

Banquete regio en el siglo XVI

1870

Óleo/Lienzo ■ 40 x 55 cm

0/518

Como se ha puesto de manifiesto, además de reseñar los aspectos biográficos más importantes, en la descripción de la obra de este mismo autor que aparece en el catálogo bajo la denominación *Misa en el Trascoro*, la pintura de Juan Martínez Pozo (1845-1871), se engloba dentro de la órbita del eclecticismo pictórico de finales del siglo XIX, a caballo entre las corrientes románticas y el pintoresquismo. Su ideario artístico, del mismo modo, está marcado por las ricas aportaciones efectuadas por Ingres que asume en su estancia de estudio parisina.

El boceto que nos ocupa, enmarcado dentro del género histórico, alude a una fastuosa celebración en el siglo

XVI, donde aparecen una gran cantidad de personajes que llenan la composición. Cobra especial relevancia el interés que manifiesta el autor por recoger aquellos aspectos definitorios de la época en la que sitúa el festejo; indumentaria, elementos decorativos, arquitectura, mobiliario, característica que se instituye como uno de los rasgos fundamentales que se perpetúan dentro de su ideario pictórico.

De notable provecho es la resolución que aplica a la hora de solventar la concepción espacial y la distribución de los numerosos personajes dentro de la escena. Ambos apartados nos remiten a una estructura compositiva de evidente carácter escenográfico.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 20-21; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 27-28; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 31-32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), pp. 22-23; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 410-411; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), pp. 336-337; De Pantorba, B. (1980), p. 436; Martínez Calvo, J. (1987), p. 45; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 427; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 336.



JUAN MARTÍNEZ POZO

A buen juez, mejor testigo

1869

Óleo/Tabla ■ 38 x 46 cm

0/186

Los aspectos biográficos de Juan Martínez Pozo (1845-1871) han sido reseñados en el apartado dedicado a la pieza *Misa en el Trascoro*, que se describe en este catálogo.

A buen juez, mejor testigo, también llamado *Escena del Tribunal*, es otro de los bocetos preparatorios que realiza el artista en torno a los años setenta, en él se advierten los mismos aspectos pictóricos descritos en *Misa en el Trascoro* y *Banquete regio en el siglo XVI*.

Se basa en la obra romántica del mismo título de José Zorrilla, en la que se aborda el tema de la deshonra de la mujer engañada por amor. Esta mujer denuncia ante el tribunal de justicia el incumplimiento de promesa de matrimonio que le ha hecho un caballero. El

acontecimiento se plasma desde un punto de vista dramático, representando el punto álgido de la historia cuando la mujer relata ante el citado tribunal lo sucedido. Un Cristo crucificado desclavará una de sus manos para jurar como testigo a favor de la muchacha. En este orden de cosas, refleja de manera inequívoca la sensibilidad hacia la temática literaria que se tenía en el siglo XIX.

De otro lado, el esquema compositivo responde a las premisas de una escenografía teatral, al igual que bocetos como *Banquete regio en el siglo XVI*. Como en el resto de sus composiciones muestra acertadamente la ambientación de la época en indumentaria, decoración, arquitectura y mobiliario.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 20-21; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 27-28; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 31-32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), pp. 22-23; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 410-411; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), pp. 336-337; De Pantorba, B. (1980), p. 436; Martínez Calvo, J. (1986), p. 99, (1987), p. 45; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 427; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 336.



JUAN MARTÍNEZ POZO

Escena de las Cruces

Hacia 1870

Óleo/Lienzo ■ 40 x 50 cm

0/519

Como se señala en *Margarita probándose las joyas*, obra de este mismo autor, la temática literaria va a ser un referente dentro de la pintura decimonónica, aunque suele recurrirse a nuestra literatura del Siglo de Oro, por lo que la transposición de un texto contemporáneo, caso que nos ocupa, es un hecho excepcional, aunque la obra de Goethe tuvo a lo largo del XIX una presencia importante como fuente de inspiración en la pintura.

En la *Escena de las Cruces*, sin duda inspirada en la ópera homónima de Gounod, el artista refleja en especial la tendencia por plasmar el dramatismo del acontecimiento, en el que un grupo de hombres esgrimen el símbolo de la cruz para vencer al diablo, éste enfurecido se ve obligado a retroceder, mientras Margarita queda situada detrás de

un conjunto de protectores. En otro orden de cosas, el interés por la caracterización de los personajes queda puesto de manifiesto en los aspectos formales, al igual que se hace evidente el afán por plasmar con minuciosidad todos los elementos relativos a la ambientación, así como determinados valores de puesta en escena.

En España el tema de Fausto comienza a difundirse a partir de 1864, sin olvidar la impronta que en nuestros jóvenes artistas, pensionados en París o Roma, dejará, según Pilar Capelastegui, la huella de Delacroix y la estela de la pintura Nazarena, respectivamente. Dióscoro Teófilo Puebla, Mariano Fortuny o Víctor Hernández Amores, entre muchos, abordaron con mayor o menor maestría el mito de Fausto.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 20-21; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 27-28; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 31-32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), pp. 22-23; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 410-411; Belda Navarro, C. (1992), p. 175; De la Plaza Santiago F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), pp. 336-337; De Pantorba, B. (1980), p. 436; Martínez Calvo, J. (1987), p. 45; Martínez Gil, J. (1996), pp. 117-119; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 427; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 336.



JUAN MARTÍNEZ POZO

Margarita probándose las joyas

1870

Óleo/Lienzo ■ 120 x 81 cm

0/185

Los aspectos biográficos, así como las notas características, de Juan Martínez Pozo (1845-1871) han sido reseñados en el apartado dedicado a la pieza *Misa en el Trascoro*, que se describe en este catálogo.

En la pintura decimonónica suele recurrirse a las fuentes literarias de los siglos XVI y XVII, siendo la obra de Goethe una destacada excepción. Fausto se convierte en el paradigma del hombre moderno. Junto a este personaje, será Margarita, protagonista femenina, la más representada, ya que Mefistófeles suele quedar en un segundo plano. Margarita encarna la inocencia, pero paradójicamente es utilizada por Mefistófeles para empujar a Fausto hacia los declives de las bajas pasiones. Así, podemos advertir cómo surge de un fondo oscuro, metáfora del mal, en tanto que ella responde a unos valores cromáticos claros y sosegados, símbolo de la juventud y la ingenuidad, aunque

es presentada en el momento en que destierra las flores y la naturaleza por las joyas con las que el demonio la ha encandilado.

También llamado *Margarita mirándose en el espejo*, muestra a una figura de tamaño natural. Siguiendo la descripción de Baquero, está de frente, con la cabeza ladeada y mirándose en un espejo. Va ataviada con indumentaria popular, vestimenta que nos remite a la moda del siglo XV. Coexiste, de un lado, una valoración escenográfica y, del otro, un tiempo historicista. Resalta dentro del lienzo, la plasmación de las distintas calidades y el detallismo con el que remata el sistema compositivo.

La ópera homónima que se llevó a los escenarios parisinos en 1871, en la que se incluía la bella Aria de las Joyas, ayudó a extender el interés por este asunto y a que el número de cuadros con esta temática fuera cuantioso.

Fue restaurada en 1992.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 20-21; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 27-28; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 31-32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), pp. 22-23; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 410-411; Belda Navarro, C. (1992), p. 175; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), pp. 336-337; De Pantorba, B. (1980), p. 436; Martínez Gil, J. (1996), pp. 117-119; Martínez Calvo, J. (1986), p. 99, (1987), p. 45; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 427; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 336.



JUAN MARTÍNEZ POZO

El Trovador

1869

Óleo/Lienzo ■ 60 x 73 cm

0/187

Los aspectos biográficos, así como las notas características, de Juan Martínez Pozo (1845-1871) han sido reseñados en el apartado dedicado a la pieza *Misa en el Trascoro*, que se describe en este catálogo.

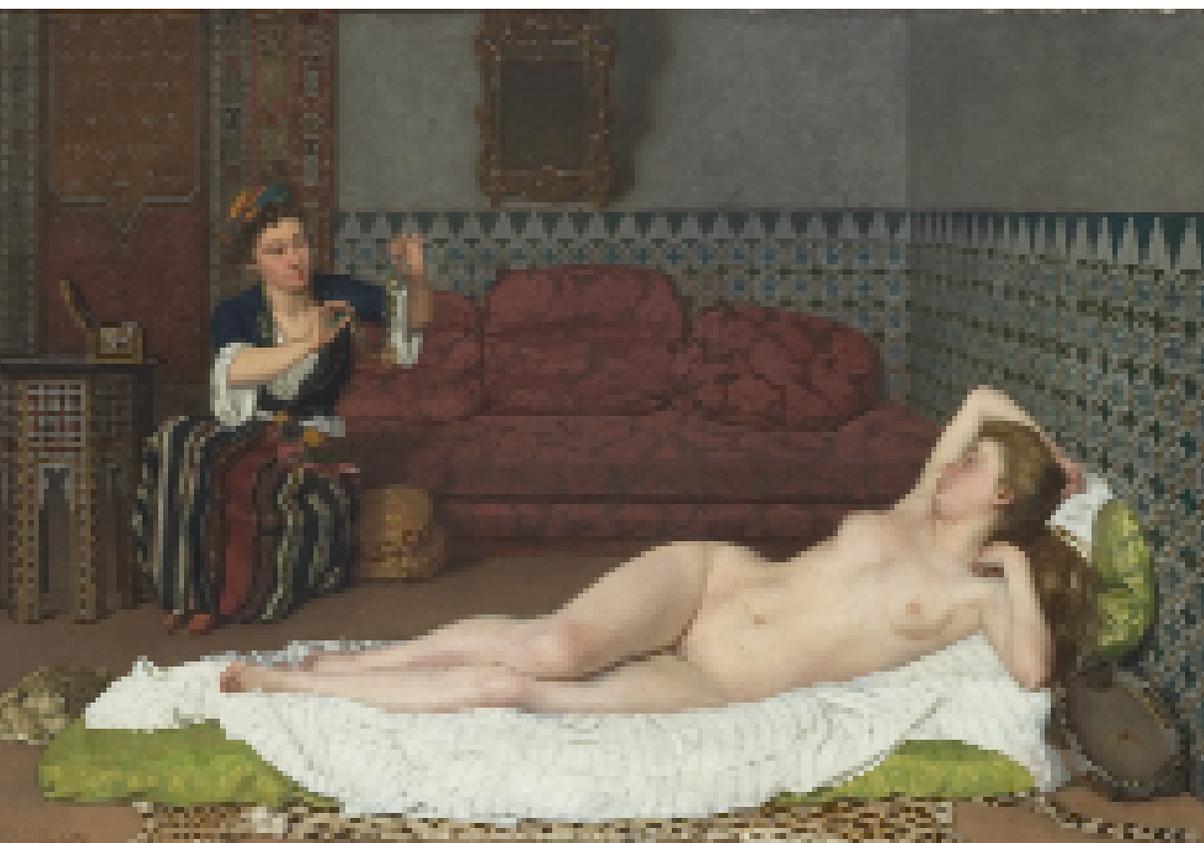
El lienzo que nos ocupa, *El trovador*, lo remitió el pintor a la Diputación Provincial desde París, durante la estancia que se le pensionó para proseguir sus estudios, junto a otras dos obras *La Odalisca* y *Margarita probándose las joyas*, sitas en el Museo de Bellas Artes. El cuadro responde a una estructura compositiva pictórica en la que priman los efectos teatrales y escenográficos, tan del gusto de la época. El asunto alude a un momento anecdótico, en el que dos mujeres, sentadas en el banco de una balaustrada, escuchan la música del laúd que tañe un trovador. Se trata de una escena de gusto literario, en la que cobra protagonismo la descripción

pormenorizada de los atuendos, arquitecturas y ambientación. Responde a la tendencia ecléctica que se implanta a finales del siglo XIX, de la que es seguidor Martínez Pozo, pues se encuentra aún inmerso en las corrientes derivadas del Romanticismo. Resaltan las calidades matéricas, las diversas texturas, así como la soltura con la que resuelve el esquema compositivo, contraponiendo a las dos mujeres que forman un solo grupo con la figura del trovador.

Se inspira en la pieza teatral *El trovador* de García Gutiérrez, drama romántico protagonizado por Azucena y Leonor, en un marco caballeresco y cortesano donde el amor ardiente y la desmesura dramática desgranar uno de los más elogiados textos de nuestra literatura.

Fue depositado por la Diputación Provincial en el Museo de Bellas Artes antes de 1872, fecha en la que ya aparece en el primer inventario del Museo.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 20-21; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 27-28; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 31-32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), pp. 22-23; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 410-411; Belda Navarro, C. (1992), p. 175; De la Plaza Santiago F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), pp. 336-337; De Pantorba, B. (1980), p. 436; Martínez Calvo, J. (1986), p. 99, (1987), p. 45; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 427; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 336.



JUAN MARTÍNEZ POZO

Odalisca

1869

Óleo/Tabla ■ 39 x 55 cm

0/188

Los aspectos biográficos, así como las notas pictóricas más características, de Juan Martínez Pozo (1845-1871) han sido reseñados en el apartado dedicado a la pieza *Misa en el Trascoro*, que se describe en este catálogo.

El tema de la *Odalisca*, esclava turca al servicio del harén del sultán, remite a la moda romántica del gusto por los temas orientales que Martínez Pozo conoció durante su pensionado en la capital francesa. Allí, en el taller de Ingres, del que compositiva y temáticamente esta obra es deudora, adquirió los postulados que van a ser una constante dentro de su pintura. Es la época en la que occidente se da cuenta de la existencia de otro espacio geográfico capaz de despertar estímulos artísticos. Los temas orientales permitían mayor libertad a la hora de plasmar el cuerpo femenino, ya que el asunto así lo requería. De un lado, la representación responde a una idea poética y, de otro, a una exaltación de la sensualidad.

Martínez Pozo enmarca la acción en un espacio concebido con gran rigor estético. Muestra un interés por el clasicismo en el desnudo, modelado sin apenas sombras. Del mismo modo, se aprecia la exquisitez y la minuciosidad en el dibujo, de impecable ejecución. Todo ello, a través de una luz envolvente que dota de cierta fantasía al asunto. Es esta escena de interior, dispone el estudio de desnudo en primer plano, sobre una piel felina y un precioso tejido brochado, mientras que en uno de los ángulos sitúa a una mujer ataviada a la manera morisca y que muestra a su ama joyas sacadas de un cofre, elemento que enlaza con otro de los tópicos del orientalismo, el oro y las gemas preciosas. En la cabecera del lecho coloca una pandereta, alusión a la música, símbolo habitual en este tipo de escenas.

Fue depositado por la extinta Diputación Provincial en el Museo de Bellas Artes antes de 1872, fecha en la que aparece en los primeros inventarios.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 20-21; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 27-28; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 31-32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), pp. 22-23; Catálogo Pintura Orientalista española. 1830/1930 (1988), pp. 98-99; Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo (1992), p. 175; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 410-411; Belda Navarro, C. (1992), p. 175; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1981), pp. 336-337; De Pantorba, B. (1980), p. 436; Martínez Calvo, J. (1986), p. 101, (1987), p. 45; Martínez Gil, J. (1992), pp. 225-228; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 427; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 336.



LUIS RUIPÉREZ

Entrevista de Enrique III con el Duque de Guisa

1859

Óleo/Lienzo ■ 61,5 x 96,5 cm

1997/3/6

Luis Rui Pérez (1832-1867) comenzó sus estudios de dibujo en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, bajo las enseñanzas de Baglietto, y poco después en la Academia del artista Pablo López. Viajó a Barcelona para perfeccionar su oficio con Claudio Lorenzale, y años más tarde marchó a Madrid para ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Diputación Provincial le procuró una pensión que le permitió trasladarse a París, donde fue discípulo de Meissonier, del que pronto adquirió ciertas características, como su preferencia por los cuadros de género. Aunque malogrado por una temprana muerte fue considerado un pintor internacional, ya que gozó de enorme prestigio en diferentes países europeos.

En la estancia parisina, entre 1856 y 1860, ejecutó y envió a la institución murciana dos cuadros; *Entrevista de Enrique III con el Duque de Guisa*, copia de una obra del pintor francés Comte, y *Los hijos de Eduardo*, una versión de una pieza de Delaroche. En esta

obra, *Entrevista de Enrique III con el Duque de Guisa*, dispone en primer término de la composición a los protagonistas, el rey Enrique III, el Duque de Guisa y el Cardenal de Lorena, rodeados de un grupo de vasallos y séquito, en el encuentro donde debatieron el importante tema de las guerras de religión que tan presentes estuvieron durante el reinado del monarca francés. Al fondo del lienzo aparece el Castillo de Blois, sitio donde tuvo lugar la citada reunión.

En la estructura de la tela priman los efectos teatrales y de guardarrope, propios de la pintura que Rui Pérez cultivó en Francia, al tiempo que manifiesta su gusto por el detalle a la hora de plasmar los diferentes elementos de la obra, rasgo deudor de las tablas alemanas y flamencas.

Fue nuevamente depositado en el Museo de Bellas Artes por la Comunidad Autónoma de Murcia el diez de octubre de 1997, habida cuenta de que ya formó parte de los Fondos de Pintura del Museo de Murcia desde finales de siglo XIX.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), p. 9; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 13; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 13-14; Catálogo de la Diputación (1981), p. 45; Colección de Arte (1992), p. 239; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 376-381; De Pantorba, B. (1980), p. 474; Jorge Aragoneses, M. (1964), pp. 44, 315, 337; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 602-603.



JOSÉ MARÍA SOBEJANO Y LÓPEZ

La entrada de los Reyes Católicos en Murcia

1874

Óleo/Lienzo ■ 35 x 50 cm

0/490

Discípulo aventajado de Domingo Valdivieso, José María Sobejano y López (1852-1918) marcha a Madrid con el objeto de adquirir nuevas enseñanzas en el campo de la pintura junto a los artistas Lorenzo Dubois y Eduardo Rosales. Esta misma intención lo lleva a viajar a Valladolid, junto a Sánchez Lacorte, con el propósito de perfeccionar sus conocimientos sobre el dibujo de anatomía. Tales instrucciones le permitieron desarrollar una intensa labor como docente, de manera altruista durante más de veinte años en el Círculo Católico de Obreros.

La entrada de los Reyes Católicos en Murcia, obra perteneciente al Museo de Bellas Artes, es un boceto para un cuadro realizado, posteriormente, y destinado a la Sociedad Económica de Amigos del País, que se conoce con el nombre de *Tanto monta*. El lienzo describe, como se desprende del título, la entrada a la capital del reino, hacia 1488, de los Reyes Católicos.

El espacio de la composición responde a una concepción plana, del mismo modo que la estructura de los aspectos cromáticos, al tiempo que se hace evidente un sentido anacrónico de los efectos pictóricos. Este hecho se ha intentado poner en relación con algunas de las características que se aprecian en la pintura de miniatura.

La escena de los monarcas entrando en la ciudad es tratada de manera grandilocuente y efectista, estructurando la planificación compositiva en múltiples planos que pergeñan el fondo, en el se disponen las figuras como si de una escenografía teatral se tratase. De otro lado, se advierte la necesidad de apoyar visualmente este argumento histórico en un entorno veraz y creíble.

Por esta pieza José María Sobejano se hizo con el primer premio en el concurso de los *Juegos Florales* celebrados en la capital del Segura en 1874. Fue donado por el autor a la Comisión de Monumentos.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), pp. 35-36; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 44-45; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 50-51; Catálogo de las obras de arte de la Sociedad Económica de Amigos del País (1985), p. s/n, nº 23; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 24; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), p. 334; Gutiérrez García, M. A. (1993), pp. 231-234; Martínez Calvo, J. (1987), p. 59; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 646; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 320-321.



DOMINGO VALDIVIESO Y HENAREJOS

Luna de miel

1868

Óleo/Lienzo ■ 51 x 36 cm

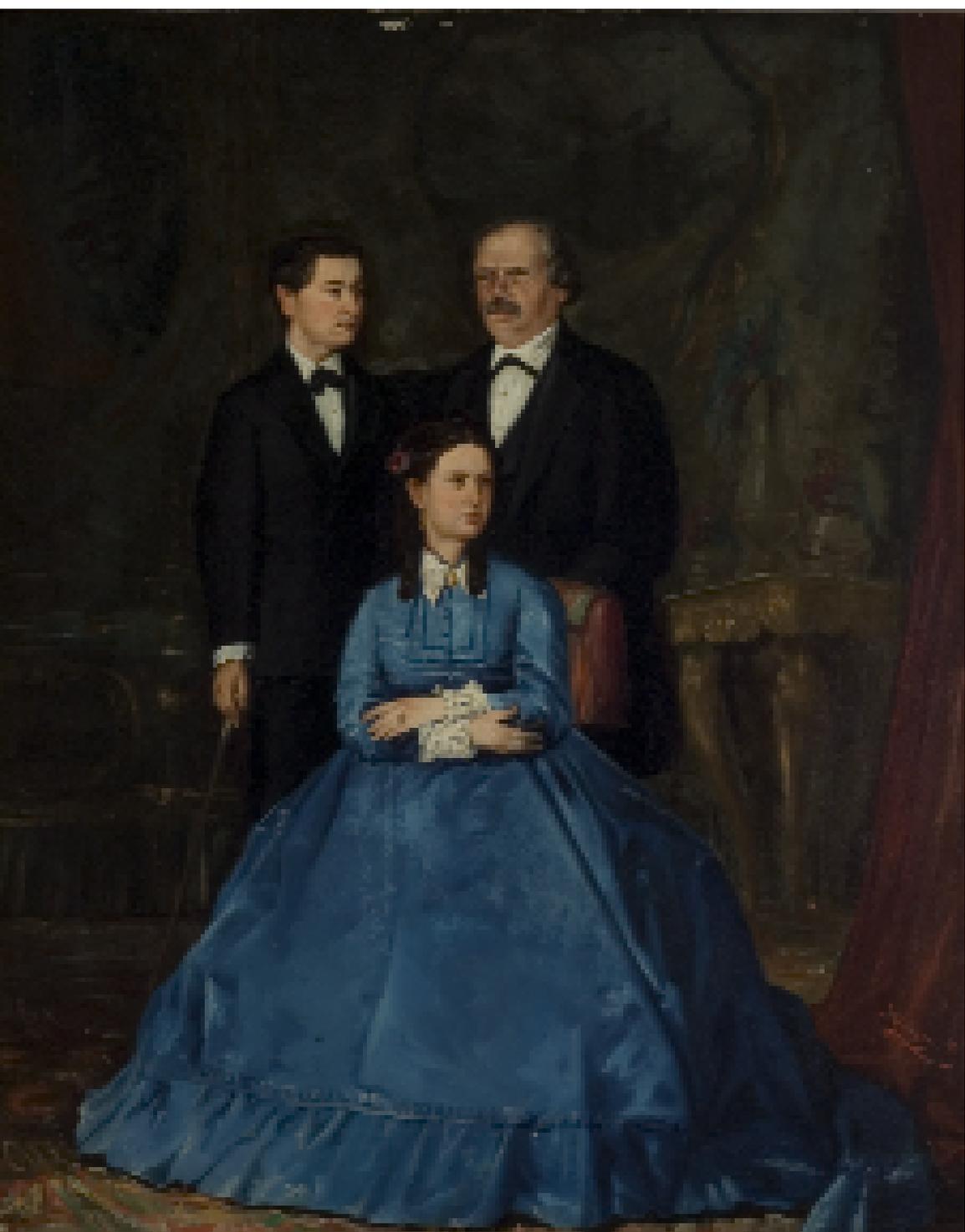
0/178

El pintor Domingo Valdivieso y Henarejos (1830-1872), hijo de una acomodada familia de Mazarrón, comienza pronto su formación en el campo de la pintura. Viaja a Madrid en 1848, donde trabaja como empleado de Correos, profesión que le permite costearse sus estudios en las Academia de Bellas Artes de San Fernando de la capital española. En 1853, dimite de la institución postal para dedicarse por completo a la pintura. A partir de este momento subsiste y se paga las clases gracias a las litografías que realiza para textos como *Historia de la Marina española*, *Reyes contemporáneos* o *El Estado mayor del Ejército*. En 1861, la Diputación Provincial le otorga una pensión que le permite seguir su aprendizaje en dos ciudades europeas, París y Roma, en las que reside una temporada de dos años, respectivamente. A su regreso a Madrid, en la década de los sesenta, es nombrado profesor interino de la

Escuela Superior de Pintura, donde impartirá la asignatura de anatomía pictórica.

Es en su estancia romana cuando remite a la Diputación Provincial el cuadro *Luna de miel*, junto al *Cristo yacente* y la *Magdalena penitente*. Se trata de una pieza de género que presenta el interior de una casa burguesa, y en donde manifiesta las características del ambiente cotidiano de esta clase social acomodada, de una forma marcadamente intimista. En la escena destaca, entre los aspectos compositivos, el valor cromático de los tejidos que se erige como elemento de contrapunto a la quietud de los objetos, si bien la armonía que presentan las calidades, se relaciona con el equilibrio expresivo de los personajes. Cobra importancia la utilización que hace de su sensibilidad para plasmar la realidad con un sentimiento cálido y doméstico.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), p. 38; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 47; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 53-54; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 22; Catálogo de la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia (1992), p. 174; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 385-387; De Pantorba, B. (1980), pp. 491-492; Martínez Calvo, J. (1986), p. 97, (1987), p. 61; Montesinos Urban, E. y Tejada Marín, I. (1992), p. 77; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 680; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 316.



ENRIQUE ATALAYA

Retrato de familia

1871

Óleo/Tabla ■ 46 x 37 cm

0/218

Los datos biográficos más relevantes en torno a la figura de Enrique Atalaya (1851-1914), así como las notas características de su pintura, son apuntadas en el análisis de las obras *Gitano* y *Gitana* que aparecen en las páginas de este catálogo.

Esta composición es deudora de las características que impregnan los trabajos de Atalaya, es decir, de la pintura realista de corte postromántico propia de la segunda mitad del siglo XIX.

En *Retrato de familia* el artista presenta una escena de interior en la que dispone, de manera centrada, a tres personajes, dos hombres y una mujer, que conforman el núcleo central de la tabla. Sobre ellos coloca un vago fondo alusivo al mobiliario de la época. Se ha señalado que podría tratarse de un padre con sus dos hijos, ya que el parecido entre los jóvenes parece atestiguarlo, pero no podemos asegurar tal aseveración, ya que no contamos con datos

que lo confirmen. Así, a juicio de Montesinos y Tejeda estaríamos ante un matrimonio y su hijo, pues ella coloca las manos sobre el regazo para enseñar un anillo. En cualquier caso, es un claro ejemplo del retrato burgués realizado en provincias, donde las figuras adoptan un aire de severa rigidez y en el que no se establece una relación entre los protagonistas. Destaca el interés por la captación de las calidades y materias, haciendo especial hincapié en la descripción de las texturas de la indumentaria. En el tono general del cuadro se evidencian préstamos de la técnica fotográfica, incipiente disciplina del momento. De este modo, la falta de espontaneidad que acusan las figuras parece deberse a una estudiada pose al estilo de las que se realizaban a la hora de obtener daguerrotipos.

Fue adquirido por la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes al Señor Singer en 1943.

Martínez Calvo, J. (1986), p. 111, (1987), p. 29; Montesinos Urbán, E. y Tejeda Martín, I. (1992), pp. 78-79; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 55.



RAFAEL TEGEO DÍAZ*Retrato de familia*

1818-1820

Óleo/Lienzo ■ 180 x 132 cm

0/167

*Retrato de don José María Benítez**Bragaña*

1832

Óleo/Lienzo ■ 198 x 118 cm

0/168

Ambas pinturas fueron adquiridas por la Junta de Patronato a la familia Benítez Zorraquino en el año 1928, constituyendo una de las más importantes compras para el Museo por parte de la mencionada Junta que, a lo largo de un decenio, verificó algunas más como, las pinturas de Cavarozzi, Romero de Torres o Sorolla Bastida.

Estas dos obras, alejadas en el tiempo, puesto que la primera de ellas, *Retrato de familia* (Paula Bragaña y sus dos hijos) es obra de juventud de nuestro pintor, y *Retrato de don José M^a Benítez Bragaña* “es ya pintura de consagrada madurez, se hallan estrechamente vinculadas por pertenecer ambas a la familia de María Cruz Benítez, consorte de Tegeo e hija y hermana, respectivamente, de los representados.

Rafael Tegeo (1798-1856) es uno de los más preclaros artistas del siglo XIX español, pese a estar, según José Luis Díez, alejado de los despliegues del boato cortesano, y más bien a caballo entre el arte oficial y una pintura intimista.

De formación clasicista, su breve estancia en la Económica bajo la tutela del escultor Baglietto así como su formación en la Academia de San Fernando consolidaron a un artista de registros academicistas, registros que con el discurrir del tiempo irán canalizando hacia fórmulas más atemperadas, más

cercanas a los postulados del romanticismo pictórico.

Su biografía vital y artística es rica en experiencias y vicisitudes, en Roma y Florencia traba conocimiento con algunos artistas de notable importancia, Vincenzo Camuccini y Pietro Benvenuti, a través de los cuales admiraría a los grandes maestros de la pintura italiana, y a Jacques Louis David (1748-1825), el gran artífice de la pintura neoclásica. De hecho, una de sus obras realizadas por esos años *La curación de Tobías* (1823, Santuario de la Vera Cruz. Caravaca de la Cruz), presenta rasgos paralelos, según Juan Carlos Aguilera, con la composición *Belisario reconocido por un soldado suyo...*, obra del gran maestro francés.

Cultiva con suficientes aptitudes diversos géneros, como la pintura mitológica, (*Hércules y Anteo*, *Diana sorprendida en el baño por Acteón*, *Diomedes hiriendo a Marte*, *Antiloco llevando a Aquiles la noticia del combate empeñado sobre el cadáver de Patroclo*, etc...); la temática religiosa (*La curación de Tobías*, ya reseñada, *La Magdalena en el desierto*, *Inmaculada Concepción...*); la pintura de historia (*Episodio de la conquista de Málaga*, *Ibrahim-el-Djerbi o el moro santón, cuando en la tienda de los marqueses de Moya intentó asesinar a los Reyes Católicos*, *Cleopatra...*) y el paisaje



(*Vistas de los Sitios de Aranjuez*), entre otros; pero donde descuella singularmente como pintor es en el retrato. Sus más de cincuenta lienzos, y algún cobre, bastarían para considerar a Rafael Tegeo un eximio representante de la pintura española del Ochocientos. Pese a determinadas carencias técnicas reseñadas en algunas obras, su estilo es depurado y preciso, de registros cromáticos sutiles, sin estridencias y, sobre todo, plasmando con veracidad aquellos detalles que en el conjunto nunca resultan anecdóticos. Todo ello, sin olvidar otros aspectos vinculados con la personalidad del representado. Pérez Sánchez apunta lo extraordinario de su pintura en aquellos retratos de conocidos o familiares, captados bajo una vertiente más intimista.

Encantadores son, por otra parte, su serie de retratos infantiles, situándose, entre los principales, el *Retrato del niño Santos Cuenca*, la *Niña muerta* (del Museo de Bellas Artes de Murcia), el *Retrato de Ángela Tegeo* (hija del pintor. Museo Nacional del Prado. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada) o *José M^a Benítez Bragaña con su madre, Doña Paula Bragaña, y hermano, D. Manuel Benítez Bragaña*, retrato familiar, a la sazón conservado en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Con esta obra, realizada hacia 1818-1820, inicia su andadura por un género pictórico en el que fue principal exponente. De regis-

tros compositivos equilibrados, sitúa en primer plano al grupo formado por la madre y los dos jóvenes sobre un fondo de paisaje. Las referencias al retrato inglés del Setecientos y a los postulados de este género desarrollados desde los siglos XVII y XVIII, coadyuvan a imprimirle a esta pintura los rasgos correspondientes de originalidad y pericia, de rigor en el dibujo y templanza cromática, de verismo en los gestos y de cercanía interpretativa. Pasajes descriptivos son los pliegues, transparencias y brillos del chal e indumentaria de la dama, las cenefas bordadas y las calidades táctiles de diademas y joyas, así como el repertorio pormenorizado de la moda femenina y masculina del primer tercio del siglo XIX.

Años después, en 1832, ya académico de la de San Fernando lleva a cabo quizá su obra maestra, el *Retrato de José M^a Benítez Bragaña*, una de las más certeras pinturas de su producción. De similares trazas a la anterior, en cuanto a dimensiones y concepción, presenta al personaje inmerso en una espléndida naturaleza, plasmación equilibrada entre la observación de la realidad y cierta tendencia al idealismo romántico. Las maneras y actitudes de José M^a Benítez no resultan afectadas ni artificiosas al espectador pero sí realzan una personalidad refinada, cercana, *avant la lettre*, al *dandysmo* finisecular y a la pintura elegante de la segunda mitad del siglo XIX.

Catálogo de José Elbo y la pintura romántica (1998), p. 79; Aguilera Rabaneda, J. C. (1999), pp. 10,11 y 75; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 351-355; Reyero, C. (1995), p. 62; Gómez Moreno, E. (1996), p. 283; Gutiérrez García, M. A. (1995), pp. 443-445; Martínez Calvo, J. (1986), p. 93, (1987), p. 59.



RAFAEL TEGEO DÍAZ

Niña muerta

Primera mitad del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 74 x 96 cm

1986/47/1

Pintor caravaqueño, Rafael Tego Díaz (1798-1856), se erige como uno de los artistas murcianos más interesantes de la centuria decimonónica. Cursó estudios de pintura en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, bajo la dirección de Santiago Baglietto. En 1818, viajó a Madrid para continuar su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí, fue discípulo del pintor José Aparicio. Determinante en su carrera fue la estancia italiana, fundamentalmente en Roma, que prolongó durante cinco años, adquiriendo fuertes influencias de Benvenuto y Camuccini, artistas de moda en la época. A su regreso a Madrid, en 1827, su nombre ya sonaba con fuerza en los círculos artísticos. Fue nombrado académico de mérito de la Academia de San Fernando, y en 1839 obtuvo el cargo de Teniente Director de esta institución.

La representación de cadáveres en los cuadros es un constante en la pintura

del siglo XIX, tradición que retomó después la fotografía. De otro lado, el retrato infantil, motivo prolífico en este momento, adquiere en este tipo de piezas un singular sentido morboso en el que los parámetros academicistas se entrecruzan con postulados románticos. Así, presenta la figura de la niña reposando sobre un gran almohadón azul. Aparece ataviada con el traje del bautismo, plasmado con extremada delicadeza y primor, donde las telas destacan por los suaves y cálidos colores. La tragedia del asunto es corroborada por el crepúsculo que el pintor dispone al fondo, aunque el rostro sugiere una expresión durmiente y serena. De este modo, Tego pretende trascender la representación convirtiéndola en la expresión de una idea, al servicio de la cual pone todos los recursos que su oficio le suministra.

Fue adquirido por la Consejería de Educación y Cultura el treinta y uno de enero de 1986.

Catálogo de José Elbo y la pintura romántica (1998); Aguilera Rabaneda, J. C. (1999); Baquero Almansa, A. (1913), pp. 351-355; Martínez Calvo, J. (1986), p. 95.



ANÓNIMO. Atribuido a Rafael Tegeo

Retrato de Dama

Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 74x58 cm

2002/1/1

Rafael Tegeo (1798-1856) es uno de los máximos representantes de la pintura española del Ochocientos. Vinculado a la Región de Murcia y con una sólida formación técnica pasó de la Sociedad Económica de Amigos del País de nuestra capital, a la Academia de San Fernando y a Roma. Discípulo de José Aparicio, cultivó sin desdeño la pintura de asunto mitológico y los grandes temas de la literatura clásica. Si bien en este ámbito, y a juicio de críticos, su técnica se resiente en algunos aspectos, es en el retrato donde Tegeo hace alarde de un magistral uso de la paleta y de excelentes recursos pictóricos.

Este retrato de dama, nos remite a las premisas del género del retrato durante

la primera mitad del siglo XIX, características que se cifran en una contenida expresión del personaje y factura pictórica extraordinaria, donde la plasmación de las distintas calidades y texturas (tejidos, joyas, carnaciones,...) no se detienen en aspectos anecdóticos sino en interesantes registros estéticos. La obra, según especialistas, podría adscribirse igualmente al círculo de Vicente López, concretamente a uno de sus hijos, pintor también, Bernardo López, de fecunda producción vinculada a Orihuela, sobre todo. La adquisición de este lienzo, en torno a 1825-1830, vendría a completar la serie pictórica del siglo XIX del Museo de Bellas Artes de Murcia.



ANÓNIMO

Retrato de Señora con mantilla

Primera mitad del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 71 x 52 cm

0/627

La pieza que nos ocupa es un claro exponente de un amplio número de obras que durante esta época, en nuestro país, entroncaron con la tradición de la pintura desarrollada por la escuela retratística inglesa. Incluso en el inventario del anterior propietario aparece, a este respecto, recogida como tal. En este orden de cosas, se hacen evidentes algunas concomitancias con los esquemas compositivos y con las características postuladas por el retrato británico de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

La pieza responde a los aspectos románticos impuestos por la corriente pictórica que se extendió en Europa durante la centuria decimonónica. En este sentido, el artista propugna la veracidad en la representación del personaje, alejándose así, de la artificiosidad de la pintura de aparato, esquema muy popular en el momento. Se trata, pues, de una pintura en la que se evidencia el interés por captar los aspectos psicoló-

gicos del personaje, circunstancia que se constata en cada uno de los valores estructurales de la tela. Sobre un fondo neutro dispone la figura de la joven, un retrato casi de busto. Es una modelo de talante sosegado y lánguido, donde el rostro adquiere un fuerte aire melancólico. Luce mantilla recogida en un pequeño broche, de minuciosa ejecución, que cubre la cabeza y los hombros. Llama la atención el contraste que se produce entre el detallismo con el que plasma los elementos ornamentales y la sencillez con la que dota a la totalidad de la obra.

La alta calidad del lienzo, así como las diferentes propiedades que caracterizan la composición lo acercan a la órbita del pintor Vicente López, aunque tal hipótesis está en proceso de constatación.

Fue donado por Vicente Noguera al Museo de Bellas Artes el cinco de abril de 1957. Se le ha practicado una reciente restauración, en 2004.



JOSÉ BALACA CANSECO

Retrato de dama

Hacia 1850-1860

Óleo/Lienzo ■ 64 x 52 cm

0/222

Pintor natural de Cartagena, comenzó su carrera realizando retratos en miniatura. Su afición a la pintura creció de tal modo que en 1838 viaja a Madrid, donde prosigue estudios para perfeccionar su oficio en la Academia de Bellas Artes de esta ciudad. En la década de los cuarenta marcha a Lisboa, lugar en el que se estableció como retratista durante una larga temporada. En el país vecino, se le condecoró con la Orden de Villaviciosa, por realizar un magnífico retrato de María de la Gloria, a la sazón reina de Portugal. Antes de su regreso a España, apenas iniciados los años cincuenta, residió breves períodos en Inglaterra y Francia. En este *Retrato de dama* el artista José Balaca (1810-1869) pone de manifiesto todos los conceptos que constituyen su repertorio pictórico y que van a definir su carrera. Así las cosas, se aprecia el tratamiento exquisito y la hondura

romántica con la que dota a la composición, estructurada según la disposición de medio cuerpo de la figura sobre un fondo neutro. En este orden de cosas y siguiendo la línea de lo expuesto, destaca la sencillez y la serenidad que confiere al personaje, en este caso una joven y bella muchacha, y al contexto, a los que apenas adereza con adornos, y que tanto en los términos expresivos como en los aspectos formales se hacen eco de una enorme elegancia.

De otro lado, y a la manera de la práctica miniaturista, reminiscencia de sus primeros años como pintor, insiste y reincide en la minuciosidad y el detallismo con el que plasma los objetos, hecho que se constata en los motivos florales que aparecen en el lienzo.

Está enmarcado en una moldura ovalada de la época y fue adquirido por la Junta del Patronato en 1943.

De Pantorba, B. (1980), p. 372; Gutiérrez García, M. A. (1996), pp. 443-449; López Soldevila, F. (1991), pp. 275-278; Martínez Calvo, J. (1986), p. 111, (1987), pp. 29-30; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 313.



Романова А. 1894

С.И.И.

GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES

Retrato de muchacha

1855

Óleo/Lienzo ■ 47 x 36 cm

1992/2/1

Los aspectos biográficos de mayor relevancia en torno a la figura y a la obra del pintor Germán Hernández Amores (1823-1894) han sido señalados en el comentario de la pieza *Sócrates reprimiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*, que aparece en este catálogo.

Este lienzo lo ejecutó el artista durante su etapa de pensionado por la Diputación Provincial en Roma, entre 1853 y 1858, ya que en la tela se indica la fecha y el lugar de realización.

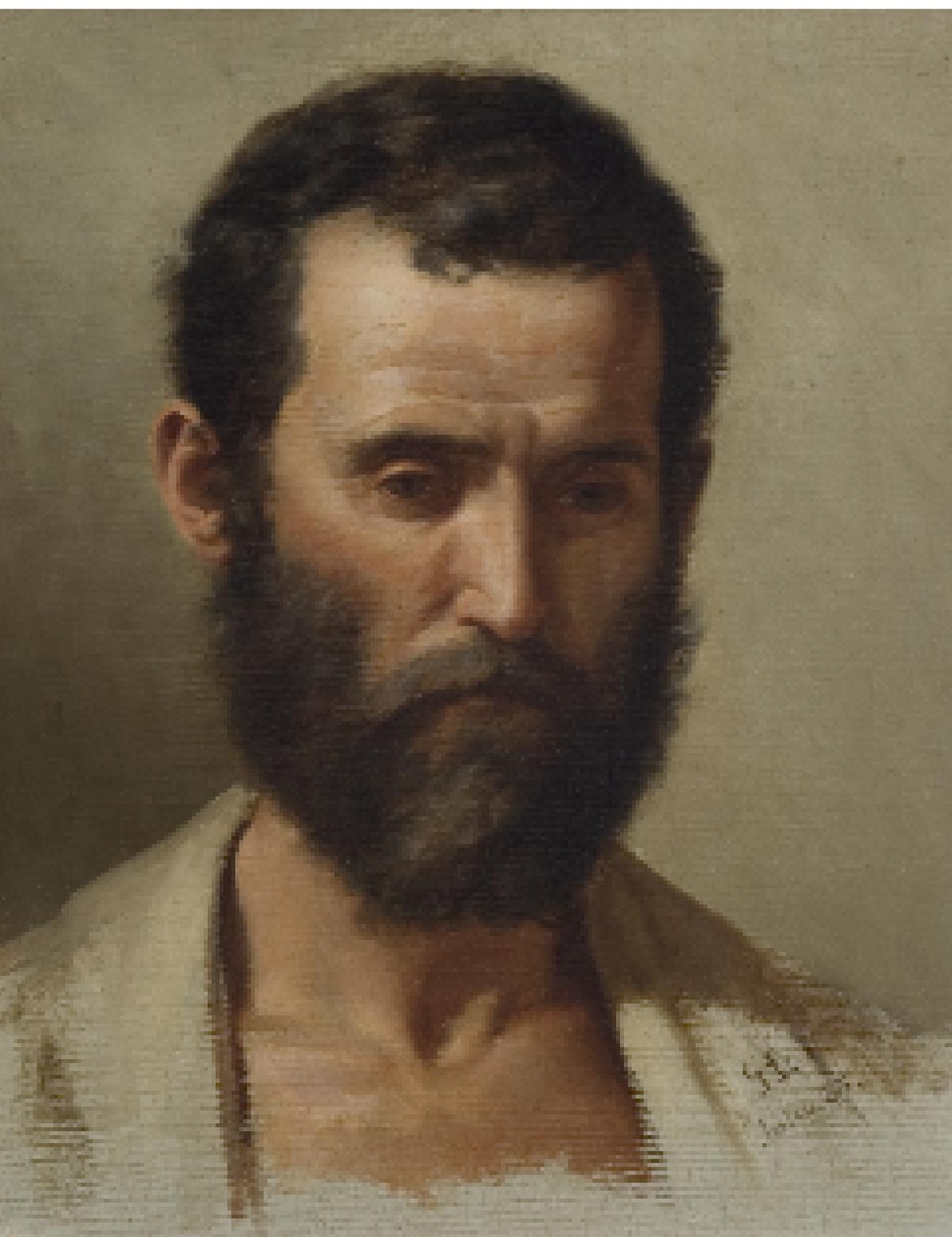
Sobre un fondo neutro dispone el rostro de la joven, que se conforma a través de efectos de claroscuro de raigambre clasicista. Es en esta utilización de las luces y las sombras donde se advierte su interés por plasmar los valores volumétricos de la composición. Así, Hernández Amores pone de manifiesto las influencias asumidas de la Escuela Nazarena alemana durante sus estancias foráneas, donde incide en el carác-

ter lineal y la simplificación de la estructura pictórica. Dos son las notas destacables en su pintura, de un lado, la corrección y, de otro, la delicadeza, características que definen su vocación por el dibujo. A este respecto, será la exquisitez en esta disciplina una de las premisas constantes en toda su producción.

Como en otros de sus retratos evoca en la figura una actitud reflexiva y melancólica, rasgos que entroncan con la corriente romántica, vertiente muy presente en su carrera. Es, en este sentido, donde se evidencia el gusto por la captación psicológica, además de representar minuciosamente los aspectos anatómicos del personaje, mediante un concienzudo análisis de la figura.

Podría éste ser un boceto o estudio preparatorio de la serie de figuras alegóricas que Hernández Amores ejecutara junto a Isidoro Lozano en el Colegio Eclesiástico Español en Roma.

Baquero Almansa, A. (1913), pp. 399-408; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 320; De Pantorba, B. (1980), p. 419; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 328-330; Páez Burruezo, M. (1995), p. 222; Reyero, C. (1993), pp. 13-28



GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES

Retrato

1867

Óleo/Lienzo ■ 42 x 34 cm

0/171

Los aspectos biográficos de mayor relevancia en torno a la figura y a la obra del pintor Germán Hernández Amores (1823-1894) han sido señalados en el comentario de la pieza, perteneciente a este mismo artista, *Sócrates reprimiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*, que aparece en este catálogo.

A juicio de Páez Burruezo esta obra podría corresponder a un boceto de una pieza mucho más ambiciosa, aunque tal aseveración no determina que esta pintura pierda el interés que merece por sí sola.

Este retrato muestra a un personaje, siguiendo la estructura de busto, de impronta clasicista, gusto adquirido de la corriente nazarena alemana que conoció durante su estancia becada en París, y expresión taciturna. Como hemos señalado en el *Retrato de Domingo Valdivieso*, obra de este mismo autor, el pintor pretende plas-

mar en las figuras que selecciona una actitud reflexiva y melancólica, que remite su pintura a una dimensión romántica, de la que se hizo eco durante la mayor parte de su carrera. En esta cabeza de estudio, encontramos un soberbio análisis anatómico y psicológico del personaje descrito.

Resalta, sobre un fondo neutro y vacío, el protagonista, motivo exclusivo de la atención del espectador. La exquisitez de la ejecución en el dibujo es una de las premisas que van a ser fundamentales en su ideario pictórico y que pone de manifiesto en este óleo. Propone, de este modo, las inquietudes estéticas que fueron una constante en su actividad artística. De otro lado, destaca la utilización de acertadas manchas de luces y sombras, medidas y estudiadas, mediante las cuales confiere una carga volumétrica a la totalidad del sistema compositivo.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 16-17; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 22-23; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 25-27; Catálogo Arte en Murcia, 1862-1985 (1985), p. 28; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 399-408; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 320; De Pantorba, B. (1980), p. 419; Gutiérrez García, M. A. (1991), p. 182; Martínez Calvo, J. (1986), p. 95, (1987), p. 42; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 328-330; Páez Burruezo, M. (1995), p. 268, (1999), p. 30; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 314.



GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES

Retrato del pintor Domingo Valdivieso

1861

Óleo/Lienzo ■ 38 x 35 cm

0/173

Los aspectos biográficos de mayor relevancia en torno a la figura y a la obra del pintor Germán Hernández Amores (1823-1894) han sido señalados en el comentario de la pieza *Sócrates reprimiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*, que aparece en este catálogo.

Aunque residía en Madrid mantuvo con su ciudad natal estrechos y asiduos contactos, como la gran amistad que le unió al artista y discípulo Domingo Valdivieso. Tal hecho hizo que éste le sirviera de modelo en numerosas ocasiones. Así se advierte en la figura de San Juan en el cuadro *El viaje de la Santísima Virgen y San Juan a Efeso después de la muerte del Redentor*, y en el lienzo *Arión*, sito en la Academia de San Fernando de Madrid.

La pieza que nos ocupa es un busto de perfil masculino donde Hernández Amores pone de manifiesto su gusto

por plasmar actitudes contenidas, de talante pensativo y melancólico, concediéndole un aire romántico y reflexivo a la personalidad del retratado.

En otro orden de cosas, se pueden percibir, dentro de la estructura pictórica, los rasgos más característicos que conforman el ideario del artista murciano; el predominio del dibujo de carácter lineal sobre los aspectos cromáticos, su evidente y meditada tradición clasicista y la simplificación con la que representa los distintos motivos y elementos de la composición. Todos ellos aspectos que responden a las influencias de la corriente nazarena alemana que conoció en su estancia parisina como pensionado por la Diputación Provincial.

Fue donado por Antonio Hernández Almansa al Museo de Bellas Artes el 14 de julio de 1916.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 16-17; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 22-23; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 25-27; Catálogo Arte en Murcia, 1862-1985 (1985), p. 28; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 399-408; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruelo, M. (1982), p. 320; De Pantorba, B. (1980), p. 419; Gutiérrez García, M. A. (1991), p. 182; Martínez Calvo, J. (1986), p. 95, (1987), p. 41; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 328-330; Páez Burruezo, M. (1995) p. 248, (1999), p. 30; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 314.



Alfred
F. W. 1877
1877

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

Retrato de D. Javier Fuentes y Ponte

1878

Óleo/Lienzo ■ 46 x 37 cm

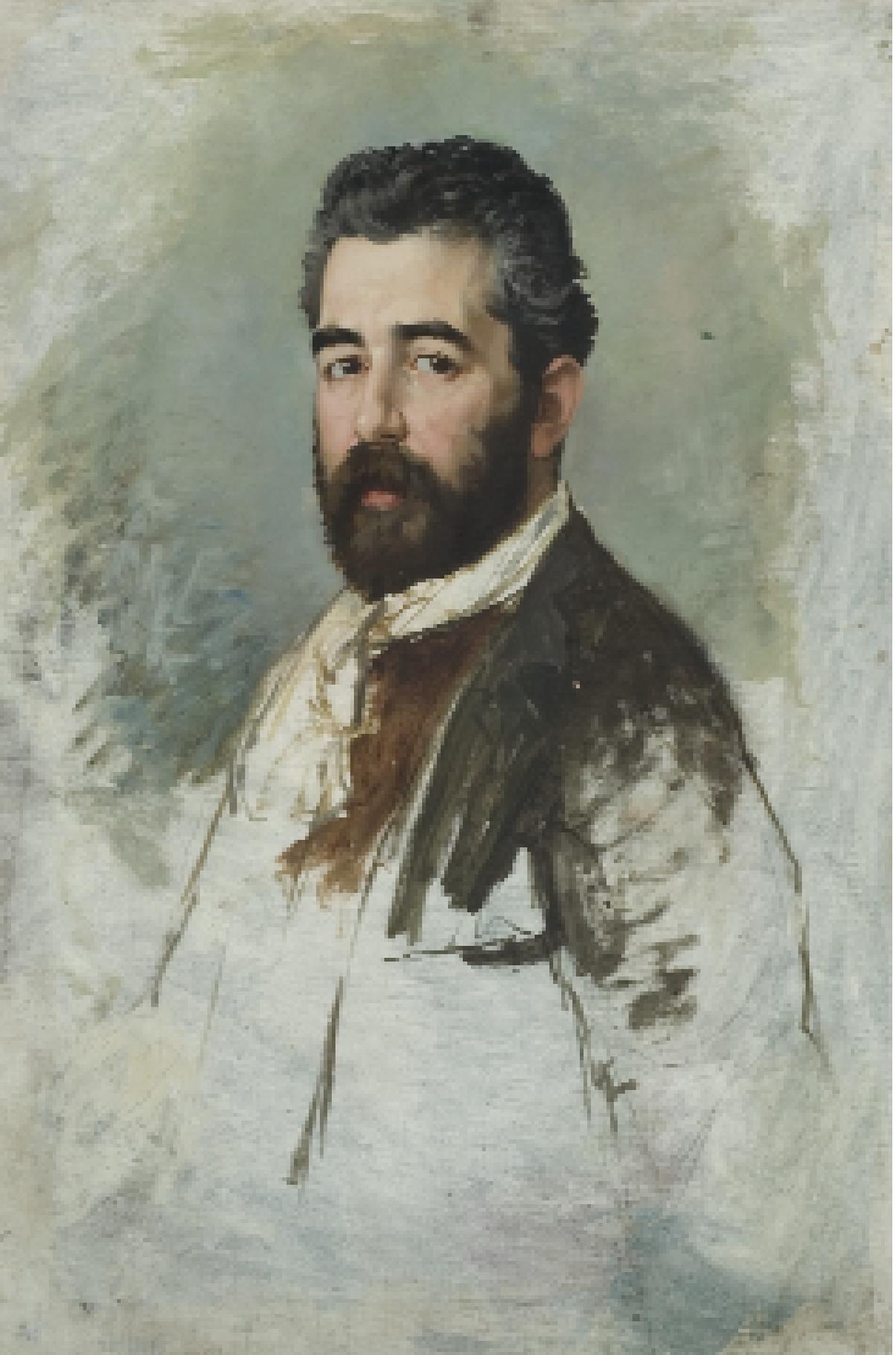
0/198

Artista nacido en Roma, hijo de José de Madrazo, pintor de Cámara de Fernando VII y profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución en la que transcurrieron los primeros años de formación de Federico. Tales circunstancias le obligaron a trasladarse a Madrid cuando nuestro artista contaba con apenas cuatro años. Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894) fue reconocido a lo largo de su vida con diversas condecoraciones por su quehacer pictórico, como la Cruz de Carlos III, la Cruz de Isabel la Católica o el título de Pintor de Cámara supernumerario, estos dos últimos galardones obtenidos por realizar la decoración de un techo a petición de Su Majestad la Reina. Su fama cruzó fronteras, siendo un estimado pintor en otros países como Francia, donde llegó a realizar obras para el Museo Histórico de Versalles. Viajó a París en la década de los treinta, y a Roma, una ciudad dividida artísticamente entre la escuela purista, de la que Madrazo siempre se sintió cercano, y la clásica. Dirigió el

Museo de El Prado y la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue heredero de una larga tradición en el retrato regio donde prima la pintura de calidades y el detallismo en la ambientación, motivo por el que es considerado uno de los más fieles intérpretes de la sociedad isabelina.

En este lienzo ejemplifica su concepto de pintura, a través de uno de los géneros que más practicó, el retrato. Representa un busto del que fuera insigne historiador y erudito de la centuria decimonónica, Javier Fuentes y Ponte. Quizás sea uno de los pocos documentos gráficos que sobre tan ilustre personaje se conserva. Dentro de la composición destaca la soltura de la pincelada y el interés por captar la dimensión psicológica del modelo, dentro de las premisas de la escuela romántica que Madrazo postulaba. En la parte inferior izquierda hay una inscripción: *A su amigo Fuentes y Ponte F. de Mzo. 1878.* Fue adquirido por la Junta del Patronato a Rosendo Alcázar el seis de junio de 1924.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 84; Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Murcia, año III, nº 3; Martínez Calvo, J. (1986), p. 103, (1987), p. 44; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 402-405.



ANÓNIMO. Atribuido a Emilio Sala

Retrato

Último tercio del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 91 x 63 cm

0/647

Este retrato abocetado ha sido atribuido tradicionalmente al pintor alicantino Emilio Sala (1850-1910), aunque no existe un fondo documental que apoye esta tesis. Sin embargo, muchos de los rasgos pictóricos que se advierten en la composición establecen una estrecha relación entre la obra y este artista, sobrino del también pintor Plácido Francés. Educado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Emilio Sala viaja a Madrid para consolidar sus conocimientos en pintura y, posteriormente, en 1885, se le otorga un pensionado de mérito, lo que le permite estudiar en Roma y París. Obtuvo una cátedra en la Academia de San Fernando que ocupó hasta su muerte, gracias a su texto *La gramática del color*, publicado en 1906. Aunque realizó composiciones decorativas e históricas, será el retrato el género donde este artista despliegue todas sus habilidades

pictóricas. Entronca con los parámetros afines al postimpresionismo pictórico, cuyo máximo exponente sería, sin lugar a dudas, el maestro Sorolla.

Este lienzo se encuadra dentro de las premisas del realismo naturalista tan habituales en la segunda mitad del siglo XIX. La figura, el busto de un hombre, presenta los rasgos que caracterizan esta corriente, donde cobra especial relevancia la plasmación de los aspectos psicológicos del personaje retratado. El sistema compositivo atiende a un desarrollo abocetado, a excepción de la cabeza que se erige como un valioso estudio de volumen y color. Se insinúa, de este modo, el interés del artista por reflejar los aspectos lumínicos y las tonalidades claras, abandonando cierto gusto por los colores cenicientos de la paleta decimonónica. Fue donado al Museo de Bellas Artes por Vicente Noguera el cinco de abril de 1957.

Martínez Calvo, J. M. (1987), p. 20.



ANÓNIMO

Retrato de Fernando VII

Primer tercio del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 84 x 63 cm

0/486

La atribución de esta obra no es clara. De un lado, Manuel Jorge Aragonese apuntó la autoría a Joaquín Campos, ya que un *Retrato de Fernando VII* fue realizado por este pintor en 1809, por encargo del Ayuntamiento de Murcia para el Salón de Sesiones del edificio municipal. Esta hipótesis, aunque coincidente en las fechas, no parece acertada, ya que la excelente factura del cuadro excede las aptitudes pictóricas del citado artista. De otro lado, en la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias en Murcia, celebrada en 1868, esta pieza fue presentada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País como obra de Vicente López (1772-1850), teoría más defendible, dada la alta calidad del maestro oriolano, pintor de Cámara de Fernando VII tras la muerte de Goya, monarca del que realizó numerosas composiciones de similares características al cuadro del Museo de Bellas Artes, pues el de Murcia sigue los

modelos realizados por López en sus lienzos. A este respecto, el cuadro que nos ocupa entronca con la tradición del retrato oficial, ya que sigue las pautas estilísticas de los pintores de Cámara.

Muestra al personaje de medio cuerpo, vestido con fajín y casaca, uniforme de Capitán General, prenda de la que cuelga la insignia del Toisón de Oro, símbolo de la monarquía hispana. Así, el artista completa la indumentaria y aderezos del monarca con la banda de la Orden de Carlos III y dos condecoraciones, la Gran Cruz de Isabel la Católica y la Gran Cruz de Carlos III. Es una obra encuadrada dentro de los esquemas del academicismo practicado en los primeros años del siglo XIX que respeta los parámetros propuestos por la corriente neoclásica.

Fue depositado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País en el Museo de Bellas Artes el dieciséis de mayo de 1926.

Lienzo restaurado en marzo de 2002.

Catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias en Murcia (1868), p. 13; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 66; Baquero Almansa, A. (1913), p. 299; Díez, J. L. (1999), p. 280; Jorge Aragonese, M. (1968), pp. 20, 33; Martínez Calvo, J. (1987), p. 17.



JOSÉ PASCUAL Y VALLS

Retrato de Doña Isabel II

Hacia 1845

Óleo/Lienzo ■ 185 x 95 cm

0/543

Las notas biográficas, así como los datos artísticos de mayor relevancia, en torno al pintor José Pascual y Valls (1820-1866) han sido expuestas en el análisis de la obra *Entrega de Murcia al Infante Don Alfonso por el Rey Ibn Hudiel*, descrito en las páginas de este catálogo.

El lienzo que nos ocupa se encuadra dentro de la órbita del retrato romántico que tantos seguidores aglutinó durante la segunda mitad del siglo XIX. Se inscribe en la tradición impuesta en la corte para este tipo de cuadros, cuya estructura compositiva se desarrolló desde la época de los Austrias a través de los lienzos de Antonio Moro, Juan Pantoja de la Cruz o Sánchez Coello.

En la configuración del lienzo adquieren una enorme relevancia aquellos aspectos formales relacionados con la manifestación del status de la protagonista, la reina Isabel II (1830-1904). Presenta la figura de pie, en tres cuar-

tos. El personaje apoya su mano derecha sobre un estante con almohadón donde se halla la corona real y el cetro, símbolos de la monarquía, en el ángulo inferior derecho asoma el brazo de un trono, otro de los elementos que indican el rango del personaje, al igual que el armiño que aparece en la zona superior. Con la mano izquierda sujeta uno de sus guantes. Al fondo, dispone una imagen alegórica, emblema de la Monarquía. Destaca el interés por plasmar los detalles de la indumentaria formada por un traje blanco guarnecido con volantes de blonda, sobre el que destacan las Reales Bandas de M^a Luisa e Isabel La Católica, así como diferentes joyeles, concebidos por el autor de manera un tanto burda, de entre los que destacan los adornos del cabello que guarnecen el característico peinado de S. M., recogido en dos mitades, tan en boga desde 1845 a la década de los 50. Como muchos de los retratos oficiales de reinas y monarcas del siglo

XIX realizados para estamentos oficiales de provincias, esta pintura se inspira en las diversas series iconográficas que desde Vicente López a Madrazo se difunden por toda España.

De estructura estética bizarra y anacrónica, este cuadro contiene una carga emocional e histórica indiscutible para el Museo de Bellas Artes, ya que es una de las primeras pinturas censadas en el inventario de 1872, además de ser una

de las escasas obras conservadas de este malogrado pintor, que tan caro y entrañable recuerdo tiene para el Museo, pues vivió y murió en él, entonces emplazado en el Palacio de El Contraste.

El cuadro estuvo ubicado en el Gobierno Civil y fue depositado en 1872 en el Museo de Bellas Artes de Murcia por el señor Rodríguez Ferrer, entonces gobernador de la ciudad.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), p. 27; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 34-35; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 40; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 369-375; Martínez Calvo, J. (1987), p. 51; Jorge Aragonese, M. (1964), p. 159, Gutiérrez García, M. A. (1995)



ANÓNIMO

Retrato de la Reina María Cristina de Habsburgo

Último tercio del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 110 x 76 cm

0/664

En este lienzo se representa a María Cristina de Habsburgo, segunda mujer de Alfonso XII. Durante su regencia de diecisiete años se instituyó el sistema de turno de partidos entre liberales y conservadores.

El artista dispone al personaje a la manera del retrato burgués, según las pautas tradicionales de la pintura del siglo XIX. No se trata de un retrato oficial que postule las premisas que habitualmente se establecieron en este género en la corte española. De este modo, el artista despoja a la figura de los atributos propios de su rango, elementos como la corona o el cetro, símbolos del poder real, constantes en este tipo de interpretaciones, desaparecen de la estructura compositiva, así, como el

trono que es sustituido por una silla. Su status lo plasma a través de la pose y del aire, un tanto melancólico, que remite la obra a la órbita de la corriente postromántica.

Destaca el tratamiento exquisito de detalles y la minuciosidad con la que plasma las calidades textiles, *verbigracia*, el encaje del vestido o los apliques de perlitas en el cuerpo, aspecto que no se ve reflejado en todos los apartados de la composición, ya que desatiende ciertas partes, lo que se manifiesta en una descompensación de las distintas secciones del lienzo.

Fue donado al Museo de Bellas Artes por Vicente Noguera el cinco de abril de 1957 y restaurado en 2004.



GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES

Retrato oficial de Isabel II

1862

Óleo/Lienzo ■ 228 x 148 cm

2005/2/1

Germán Hernández Amores (1823-1894) realizó este retrato oficial de la Reina Isabel II en el Salón del Reino del Palacio Real de Madrid, en la plenitud de sus respectivas vidas: la Reina, en su treintena, en un momento de cierta calma en lo político gracias a la buena coyuntura internacional y al apoyo de la burguesía al régimen; y del pintor que, desde hacía algún tiempo, se encuentra en el esplendor de su trayectoria, ya que ese mismo año, y sin ser la única de su carrera, había obtenido la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

En este retrato se muestra la intencionalidad con respecto a la retratada. La categoría social y los atributos del rango influyen en que esta impecable composición refleje la magnificencia de la Reina. En este punto Hernández Amores sigue las pautas del “decorativismo superficial” de los retratos cortesanos franceses, captado en su estancia parisina (1850-1853), y trabajado por toda Centroeuropa.

Todo esto subraya el cierto inmovilismo de la pintura de ostentación, mientras los recursos simbólicos y elementales cumplen siendo convincentes: las

calidades de tejidos -el lujoso vestido blanco, los encajes, el polisón azul-, las joyas y condecoraciones propias de su status -corona, trono y cetro-, ensalzan a la Reina.

Estilísticamente en esta obra se percibe cierta renuncia a las características inherentes de su obra en aras del equilibrio y sobriedad realista. Deja de lado el clasicismo aprendido de Gleyre y Flandrin en París; sólo perceptible en lo cuidado de la composición, el uso del color y el dominio del dibujo, y se aparta por completo el purismo nazareno que aprendería en Italia junto a Overbeck.

Germán Hernández Amores recibió este encargo para decorar el Salón de Sesiones por parte de la Diputación Provincial. La visita de Isabel II con motivo de la inauguración de un tramo de ferrocarril en la región en octubre de 1862, justificó la encomienda. Después pasó al Museo de Murcia, de aquí a formar parte de los fondos de la Comunidad Autónoma de Murcia para volver, en la actualidad, al Museo de Bellas Artes de Murcia.

Este retrato oficial sigue las pautas marcadas por la obra de Federico de Madrazo, Pintor de Cámara.

Páez Burruezo, M. (1995), pp. 195-197 y 261; Pérez Sánchez, A.E. (1976), pp. 314-315; Catálogo (1927), p. 26; Catálogo de Arte (1981), p.26; Catálogo (2002), p. 179.



VÍCTOR HERNÁNDEZ AMORES

Retrato de Alfonso XII

1878

Óleo/Lienzo ■ 130 x 105 cm

0/526

Hermano menor de Germán Hernández Amores, Víctor (1827-1901), estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En esta ciudad participó en la realización de litografías para ilustrar diversas publicaciones como *El estado Mayor del Ejército*. Fue pensionado para viajar a París por la Comisaría de la Santa Cruzada, donde, como su hermano, se convirtió en discípulo de Gleyre. En 1888, es nombrado Auxiliar de las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid. Proclamado en 1874 rey, Alfonso XII, rigió el país hasta su fallecimiento prematuro en 1885. En su corto mandato, logró la pacificación de la Monarquía, el comienzo del renacimiento industrial de España y el de la Armada.

Este *Retrato de Alfonso XII* fue pintado por encargo para la Diputación Provincial. El monarca aparece de pie, en tres cuartos, ataviado con el uniforme de Capitán General, con casaca, sobre la que cruza el pecho la banda de la Orden de Carlos III y de la que cuelga la insignia del Toisón de Oro, con el

vellocino, símbolo principal de esta Orden y alusión a la epopeya de Jasón y los Argonautas. Del cinturón pende un sable al que lleva la mano izquierda, la derecha la apoya sobre una mesa cubierta con terciopelo rojo en la que dispone un almohadón donde aparecen el cetro y la corona, ambos símbolos del poder real, al igual que el trono que se encuentra tras el monarca. Continúa la tradición del retrato oficial practicado en la corte. El artista no se limita a plasmar la figura, sino todos aquellos elementos y aspectos que dignifican el rango del representado, marca la jerarquía de éste, aludiendo a un lenguaje estereotipado en el que las arquitecturas del fondo, el cortinaje y los símbolos reales constatan la difusión de determinadas tipologías oficiales o administrativas.

Durante la Restauración se hizo muy popular la imagen del joven monarca, cuya iconografía muestra un repertorio múltiple que abarcó a todo tipo de obras institucionales y populares.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 17-18; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 23; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 27; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 418-420; De Pantorba, B. (1980), pp. 419-420; Martínez Calvo, J. (1987), p. 42; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 330.



JUAN LUNA Y NOVICIO

Retrato de María Cristina de Habsburgo

1889

Óleo/Lienzo ■ 126 x 87 cm

0/491

Pintor filipino, nacido en Manila, donde recibió las enseñanzas de Lorenzo Guerrero; Juan Luna y Novicio (1857-1900), cursa estudios en el Ateneo de la Compañía de Jesús de Manila. Pensionado en esta ciudad fue enviado a Madrid para asistir a las clases de la Academia de San Fernando. Allí tuvo como maestro a Alejo Vera, con el que marcha a Roma hacia 1878, donde retomaría la tradición del clasicismo historicista europeo. Hacia 1889 aparece por tierras murcianas, según reseñas de la prensa del momento, aunque no son muchos los documentos que atestiguan su estancia y paso por Murcia. Años atrás, en 1883, se le concedió la Encomienda de Isabel la Católica. A este respecto, ofrece a las instituciones políticas de la ciudad dos retratos de la reina Regente, uno de ellos, el que nos ocupa, adquirido por la Diputación Provincial, ubicado en el Salón de Sesiones de la Diputación, y en el despacho presidencial después. En 1932 ingresa, junto a otros retratos de monarcas españoles, en los Fondos del

Museo de Bellas Artes. Es una réplica de otro existente en la Cámara de los Diputados. Falleció, recién inaugurado el siglo XX, en Hong Kong.

Se trata de un retrato oficial de la Reina de España cuando ejercía la Regencia, durante la minoría de edad de Alfonso XIII. Sobre un fondo neutro dispone la figura, de pie y en tres cuartos. La reina aparece ataviada, como indica Gutiérrez García, con un sobrio traje negro ribeteado de apliques de azabache y gasa en pecho y mangas, luciendo, al tiempo, la Real Banda de María Luisa y sencillos broches a juego con el vestido y peinado. En la parte inferior izquierda muestra, sobre un almohadón de terciopelo rojo, la corona real. Destaca el preciosismo en el tratamiento de las joyas. Se ciñe a los modelos estereotipados de la representación de la reina, aunque adecúa el interés de la expresión psicológica al convencionalismo oficial señalado.

Fue depositado por la Diputación Provincial en el Museo de Bellas Artes el 21 de abril de 1932.

De Pantorba, B. (1980), pp. 429-430; Gutiérrez García, M. A. (1993), pp. 239-242; Martínez Calvo, J. (1987); p. 44; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 395.



SALA 7



MU
BAM



ADOLFO RUBIO SÁNCHEZ

Juego de bolos

1862

Óleo/ lienzo ■ 47 x 61 cm

0/210

Los datos biográficos más relevantes en torno a la figura de Adolfo Rubio (1841-1867), así como las notas características de su pintura, han sido apuntados en la obra titulada *Los Mosqueteros de Luis XIII*, que ha sido objeto de estudio en las páginas de este catálogo.

Aunque en algún momento de su carrera, como en la pieza arriba citada, practicó otros géneros, su pintura entronca con el gusto por representar los tipos y los ambientes propios de la huerta murciana, con una importante carga de realismo, a diferencia de otros artistas contemporáneos que quisieron dar una visión más idealizada y romántica del asunto.

Adolfo Rubio aborda el ejercicio pictórico poniendo especial atención en la indumentaria de los personajes y en los detalles domésticos que aparecen, además de en la luz, que intenta plasmar con la fuerza de los maestros que cono-

ció en El Prado. La configuración del esquema compositivo se resuelve, en este orden de cosas, con la plasmación de un grupo de personas, ataviadas con el traje de labor típico de la huerta, entretenidos en un juego popular, el de los bolos. La atmósfera es marcada por una luz tenue y anaranjada, propia del atardecer, que impregna los diversos motivos que se plasman en el lienzo.

La composición, como ha indicado muy acertadamente Pérez Sánchez, se argumenta con el sistema al que se ha denominado *equilibrio en romana*, o lo que es lo mismo, una estructura en la que coloca a dos grupos de jugadores a cada uno de los extremos del lienzo, en una acusada diagonal que se recruce por la disposición de un largo muro en escorzo. Con ello, el artista crea una importante sensación de profundidad. Fue donado por Andrés Almansa Molero al Museo de Bellas Artes el diecinueve de septiembre de 1951.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 27; Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia (1992), p. 175; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 391-392; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 333; Martínez Calvo, J. (1986), p. 107, (1987), p. 54; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 601-602; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 316-317.



ADOLFO RUBIO SÁNCHEZ

Una partida de malilla

1867

Óleo/Tabla ■ 27 x 36 cm

0/211

Aunque las notas biográficas de este artista ya han sido reseñadas en *Los mosqueteros de Luis XIII*, es conveniente recordar la brevedad de su carrera a causa de la repentina muerte que le sobrevino cuando apenas contaba veintiséis años. Este motivo le impidió seguir desarrollando su interesante ideario pictórico.

Su obra se engloba dentro del género costumbrista que tan notables ejemplos dio en la pintura murciana del siglo XIX; pero a diferencia de otros artistas como José Pascual y Valls que pintaba los tipos huertanos idealizados a la manera clásica, Adolfo Rubio (1841-1867) utiliza un punto de vista real para plasmar los personajes. No obstante, éstos no son los únicos elementos que merecen su atención, pues cuida el resto de los aspectos de manera minuciosa. Así, los pormenores de la indumentaria y del ámbito doméstico que-

dan perfectamente reflejados en sus composiciones, que al tiempo evocan la tradición romántica andaluza.

En *Partida de Malilla* recoge la escena del interior de una casa huertana, donde se puede advertir con claridad la distribución de algunas estancias de la vivienda en diferentes planos. En uno primero, aparecen tres personajes ataviados a la manera típica de la huerta, jugando a las cartas, dos de ellos sostienen sobre sus rodillas el tablero que les sirve de mesa. Al fondo, aparece una mujer hilando. De otro lado, su interés se orienta a plasmar la intensa luz de Murcia, siguiendo los conocimientos que adquirió en el Museo del Prado.

Recibió por este cuadro una Medalla de plata en la Exposición de Valencia de 1867, y otra, un año más tarde, en una muestra que tuvo lugar en El Contraste de Murcia.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1868), p. 10; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), p. 32; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 39-40; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 43; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 27; Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia (1992), p. 175; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 391-392; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 333; Martínez Calvo, J. (1986), p. 107, (1987), p. 54; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 601-602; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 316-317.



JOSÉ MARÍA SOBEJANO Y LÓPEZ

Palique huertano

1873

Óleo/Lienzo ■ 54 x 37 cm

0/227

La semblanza biográfica de José María Sobejano y López (1852-1918), así como los datos más relevantes de su trayectoria artística, se han señalado en el apartado de la obra *Entrada de los Reyes Católicos en Murcia* que aparece en este catálogo.

En este pintor, como atestigua la obra que nos ocupa, destaca el detallismo casi gráfico con el que pretende constatar la vida y el colorido de la huerta murciana y sus personajes. El devenir cotidiano de las gentes huertanas se erige en el tema principal de su ejercicio pictórico, lo habitual y rutinario concentra aquellos aspectos que Sobejano quiere hacer notar en su pintura, si bien es cierto que en ciertos momentos de su carrera cultivó otros géneros alejados del costumbrismo,

pero de manera puntual. En su quehacer creativo se deja llevar por lo lineal y volumétrico, notas características que se hacen evidentes en sus composiciones. De otro lado, aclara la paleta que presenta con colores vivos, y rebaja los contrastes, al tiempo que utiliza la luz para saturar la atmósfera.

La escena que presenta el lienzo *Palique huertano*, muchas veces confundido con una pieza del mismo pintor, *Dulce coloquio*, muestra a tres personajes, dos muchachos y una joven, conversando de manera relajada a la entrada de una barraca, construcción típica de la huerta en el levante español. Las figuras aparecen ataviadas con el traje de labor representativo de la zona, y el ambiente que propone es puramente pintoresco.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), pp. 35-36; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 44-45; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 50-51; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 24; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), p. 334; Gutiérrez García, M. A. (1993), pp. 231-234; Martínez Calvo, J. (1986), p. 113, (1987), p. 58; Ossorio y Bernard, M. (1975) p. 646; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 320-321.



JOSÉ MARÍA SOBEJANO LÓPEZ

Mientras rule no es chamba

1875

Óleo/Tabla ■ 29 x 44 cm

0/229

La semblanza biográfica de José María Sobejano y López (1852-1918), así como los datos más relevantes de su trayectoria artística, se han señalado en el epígrafe del cuadro *Entrada de los Reyes Católicos en Murcia* que aparece en las páginas de este catálogo.

La tabla *Mientras rule no es chamba* presenta una escena costumbrista, género del que Sobejano fue uno de los más preclaros representantes, interesándose por las gentes de la huerta y su devenir cotidiano. El asunto que presenta es el de un grupo de huertanos en un momento de asueto, participando en un juego típico de la huerta, mientras charlan. Visten a la manera popular; con zaragüeles, fajín, chaleco y montera. Algunos también llevan alforjas.

El pintor resuelve la composición a tra-

vés de una perspectiva en sesgo, donde coloca a un grupo de personajes en primer término. Se trata de un recurrente punto de fuga con el que resuelve los problemas espaciales.

Existe un predominio del dibujo preciosista y un espléndido colorido que da lugar a calidades esmaltadas. Destaca la minuciosidad y el detallismo en cada uno de los aspectos del sistema compositivo y la intensa luz que reproduce las características de la luminosidad levantina.

Este óleo fue premiado en los Juegos Florales a los que concurrió en 1875, así como en la exposición *La huerta y sus costumbres a través de la pintura*, celebrada en la capital del Segura.

Obra donada por el autor a la Comisión de Monumentos hacia 1875, fue restaurada en agosto de 1985.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), pp. 35-36; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 44-45; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 50-51; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 24; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), p. 345; Gutiérrez García, M. A. (1993), pp. 231-234; Martínez Calvo, J. (1986), p. 113, (1987), pp. 58-59; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 646; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 320-321.



JOSÉ MARÍA ALARCÓN CÁRCELES

Idilio huertano

1880

Óleo/Tabla ■ 35 x 25 cm

0/232

En el siglo XIX la pintura de carácter costumbrista se extendió por toda España, siendo Murcia uno de los focos donde más se consolidó la citada corriente pictórica. A este respecto, José María Alarcón (1850-1904) fue uno de los artistas que siguió los postulados de esta tendencia, al encontrar en los tipos de la huerta y en el devenir cotidiano de sus gentes todo un mundo expresivo propicio para su producción. Estudió desde joven en la Academia de Murcia, y marchó pronto a Madrid para perfeccionar las enseñanzas adquiridas, lugar en el que subsistió gracias a las copias que realizaba de los grandes maestros que estudió en las salas del Museo de El Prado. Se dio a conocer en la Exposición Nacional de 1871 con el cuadro *Cuestión de color*. Según el investigador Andrés Baquero Almansa en sus lienzos cobran especial protagonismo los asuntos chulescos.

En *Idilio huertano*, Alarcón plantea una escena de interior de tintes populares,

donde una joven sentada y pensativa escucha los requiebros de un huertano apoyado sobre la mesa. Dentro del sistema compositivo de la tabla destaca la descripción del ajuar mobiliario; cedazo, espuerta y mesa, que remite el asunto a la esfera de la vida huertana. La temática costumbrista queda, del mismo modo, remarcada en la representación de la indumentaria, aspecto que manifiesta su cercanía a las escenas cotidianas antes señaladas. Ambas figuras ocupan el centro de la composición y forman una diagonal que estructura la obra. Ella se presenta con una pose relajada y melancólica, él está situado de pie, contemplando a la muchacha. También acusa un interés por los aspectos decorativos como se aprecia en el motivo de las flores del cesto.

Fue adquirido a Joaquina y Fuensanta González Gómez por la Junta del Patronato para depositarlo en el Museo de Bellas Artes el diecisiete de diciembre de 1925.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 5; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 435-436; De Pantorba, B. (1980), p. 364; Martínez Calvo, J. (1986), p. 115, (1987), p. 27; Ossorio Bernard, M. (1975), p. 16.



JUAN ANTONIO GIL MONTEJANO

Autorretrato

1912

Óleo/Lienzo ■ 60,5 x 50,5 cm

0/253

Las notas biográficas, así como los datos artísticos de mayor relevancia, del pintor Juan Antonio Gil Montejano (1850-1912) han sido expuestas en el análisis de la obra *El viático en la huerta*, descrita en las páginas de este mismo catálogo. Fue pintado el mismo año de la muerte de su autor.

Algunos estudiosos, como Pérez Sánchez, han puesto de manifiesto en este óleo algunas concomitancias con la pintura de Goya, cuya técnica estudió y que se hace evidente en la utilización que hace en su paleta de la gama de grises, característica que se convierte en una constante en la última etapa del pintor murciano, y que se puede apreciar en obras como *El viático en la huerta*.

El artista se representa en plena actividad creativa, frente al caballete y con el pincel en la mano, a la manera de los

arquetipos aplicados por maestros como Goya y Velázquez.

Interpone entre el espectador y él un trozo de lienzo que delimita la relación que se establece entre ambos. El retrato, de carácter psicológico, pretende mostrar la personalidad del autor, un hombre experimentado, en el final de sus días, que ha vivido entre el paisaje de la huerta y las calles de diferentes ciudades. Por la disposición que toma la figura y los objetos podemos intuir que dirige la mirada hacia un supuesto modelo que, en realidad, es el propio artista. El uso reiterativo de la pincelada suelta y deshecha que se advierte en la composición lo pone en contacto con ciertas tendencias postimpresionistas muy en boga en el momento.

Fue comprado por la Junta del Patronato para el Museo de Bellas Artes de Murcia en 1922.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 12-13; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 16-17; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 18-19; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), pp. 342-343; De Pantorba, B. (1980), p. 412; Martínez Calvo, J. (1986), p. 119, (1987), p. 39; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 286-287; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 317-321.



JOSÉ ANTONIO GIL
MONTEJANO

Anochecer

Segunda mitad del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 36 x 46 cm

0/251

Amanecer

Segunda mitad del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 36 x 46 cm

0/252

Las notas biográficas, así como los datos artísticos de mayor relevancia, del pintor José Antonio Gil Montejano (1850-1912) han sido expuestas en el análisis de la obra *El viático en la huerta*, descrito en las páginas de este catálogo. Baste recordar que Gil Montejano es uno de los máximos exponentes de la pintura finisecular, cuyos parámetros estéticos se adscriben a un renovado regionalismo y a una rejuvenecida visión de la pintura costumbrista en Murcia. Para muchos, es considerado como un importante nexo entre la tradición pictórica del siglo XIX y los renovados postulados de la, denominada en Murcia, Generación de los años 20 (Pedro Flores, Joaquín, Bonafé, Garay, Almela Costa y Gaya).

Los lienzos que nos ocupan, *Anochecer* y *Amanecer*, son dos pequeños óleos, de idénticas dimensiones y temática similar donde adquiere carta de protagonismo el paisaje en toda su dimensión pese a la inserción de algunas figuras que

actúan como meros elementos anecdóticos. Los efectos de luz y la atmósfera, la relevancia dada al paisaje como argumento sustancial, ponen a prueba a este enorme pintor, escasamente valorado, a veces, por la crítica y excelente conocedor de la técnica pictórica.

El paisaje y los restantes elementos compositivos que se nos presentan en los dos cuadros están resueltos según las premisas postuladas por la pintura naturalista de la segunda mitad del siglo XIX.

Destaca el naturalismo en la representación, el gusto por la temática costumbrista, presente en toda su obra, y la importancia de la plasmación de los efectos lumínicos, hecho que se constata en la elección del tema, ya que escoge dos momentos determinados donde la luz soporta un diferente proceso de transformación.

Fueron depositados en el Museo de Bellas Artes por Baquero Almansa a finales del siglo XIX.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 12-13; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 16-17; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 18-19; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), pp. 342-343; De Pantorba, B. (1980), p. 412; Martínez Calvo J. (1986), p. 119, (1987), p. 38; Ossorio y Bernard, M. (1975) p. 286-287; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 317-321.



JUAN ANTONIO GIL MONTEJANO

El viático en la huerta

1876

Óleo/Lienzo ■ 35 x 50 cm

0/254

Artista que cultivó distintas corrientes estéticas a lo largo de toda su carrera, desde el costumbrismo al decorativismo, pasando por el retrato, género que practicó con nostalgia de los maestros del siglo XVII. De este modo, Juan Antonio Gil Montejano (1850-1912), se encuadra dentro del conjunto de pintores de finales del siglo XIX que podemos denominar eclécticos. En 1881, como muchos de sus contemporáneos, recibió de la Diputación Provincial de Murcia una pensión para continuar sus estudios en el extranjero, concretamente en París, donde, por otro lado, residió grandes y productivas temporadas y adquirió el gusto por los aspectos propios de la Escuela de Barbizon y de Corot.

El viático en la huerta representa a dos huertanos que acompañan a un sacerdote que acude, montado a caballo, a administrar el sacramento de la Eucaristía a un

enfermo en peligro de muerte. Junto a ellos aparece un perro. La composición se desarrolla en las afueras de Murcia. Al fondo presenta la ciudad, en la que se pueden adivinar algunos de sus emplazamientos más conocidos como el Arco de la Aurora, la torre del Convento de Las Claras y la torre y parte superior del imponente de la Catedral.

Conjuga a la perfección el tratamiento amable de las figuras y el paisaje con cierta tendencia al expresionismo, característica habitual en su pintura de costumbres. El intenso dramatismo del asunto representado se extrapola al uso que hace de la paleta, en la que conjuga tonos morados y grises con una pincelada deshecha, que como Pérez Sánchez señaló lo acercaría a la órbita del último Goya.

Esta obra fue donada por el autor a la Comisión de Monumentos y depositada en el Museo de Bellas Artes.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 12-13; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 16-17; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 18-19; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), pp. 342-343; De Pantorba, B. (1980), p. 412; Martínez Calvo, J. (1986), p. 121, (1987), p. 39; Ossorio y Bernard (1975) p. 286-287; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 317-321.



ALEJANDRO SEIQUER LÓPEZ*Terneros***Finales del Siglo XIX-principios del XX****Óleo/Lienzo ■ 73 x 63 cm****0/246**

A caballo entre la centuria decimonónica y el siglo XX la figura de Alejandro Seiquer López (1850-1921), se consolida como uno de los artistas, dentro de la corriente decorativa, más personales e importantes del momento. Discípulo de Carlos de Haes, se inicia con él en el género del paisaje en la Escuela Superior de Madrid. Pronto marcha a París, ciudad en la que se especializa en dibujar y pintar animales, predilección que no abandonó hasta su muerte.

Aunque la pintura decorativa, tan practicada en este final de siglo, se ocupó fundamentalmente de la ornamentación de edificios, encontró, del mismo modo, respuesta y desarrollo en los lienzos de pequeño formato.

A la sencillez de la temática esgrimida por Seiquer, hay que sumar la idea romántica por él mantenida de plasmar

aquello inacabado, lo inconcluso, lo fragmentario. En su pintura las formas se pierden en un fondo neutro, que configura un vacío y amplio espacio, en el que el motivo principal, es decir, la representación animalística, no está concebida de manera centrada, recurso este último que entroncaría con ciertas tendencias orientales.

En esta obra representa dos terneros dispuestos en escorzo y de frente. Se aprecia el interés por transmitir la espontaneidad y la sencillez del asunto tratado, a través de la actitud de las reses, configuración que articula mediante numerosas pinceladas sueltas y vibrantes, donde la luz juega un papel fundamental. Todo ello es tratado desde una perspectiva sensible, pues la ternura se evidencia en los aspectos y valores formales y expresivos.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 34-35; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 42-43; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 49-50; De Pantorba, B. (1980), p. 481; Martínez Calvo, J. (1986), p. 119, (1987), p. 58; Ossorio Bernard, M. (1975), p. 635; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 321.



JUAN ANTONIO GIL MONTEJANO

Busto de Chispero

1883

Óleo/Lienzo ■ 81 x 65 cm

0/247

Las notas biográficas, así como los datos artísticos de mayor relevancia, del pintor Juan Antonio Gil Montejano (1850-1912) han sido expuestas en el análisis de la obra *El viático en la huerta*, descrito en las páginas de este mismo catálogo. Este pintor se encuadra dentro de la órbita de los artistas de finales del siglo XIX que se postulan como eclécticos.

Esta obra la ejecutó en su etapa de pensionado en París por la Diputación Provincial, ya que en el lienzo aparecen, junto a la firma, la fecha y el lugar de realización.

Gil Montejano recoge en esta obra uno de sus asuntos favoritos, la representación de una figura ataviada con indumentaria dieciochesca. El personaje aparece con gran sombrero, de perfil.

Al fondo, tras él, asoma un cuadro. Podemos apreciar en este retrato cierta tendencia al expresionismo, una constante en su pintura. En otro orden de cosas, el uso reiterativo de la pincelada suelta y deshecha que se advierte en la estructura compositiva lo pone en contacto con ciertas tendencias postimpresionistas que estaban de moda en la época.

Fue inventariada en las Actas de la Comisión de Monumentos con el título *Figura de casacón*. Depositado en el Museo de Bellas Artes en 1888, fue devuelta a la Diputación Provincial en 1899 para decorar el despacho del Presidente. Se traslada de manera definitiva a su ubicación actual el veinte de junio de 1930.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 12-13; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 16-17; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 18-19; Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo (1992), p. 175; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), pp. 342-343; De Pantorba, B. (1980), p. 412; Martínez Calvo, J. (1986), p. 119, (1987), p. 38; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 286-287; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 317-321.



PLÁCIDO FRANCÉS Y PASCUAL

El piropo

Hacia 1890

Papel/Acuarela ■ 35,5 x 25 cm

0/318

Fue donado por su autor a la Comisión de Monumentos en los primeros años del siglo XX.

Natural de Alcoy, fue uno de los discípulos más aventajados del artista logroñés Carlos Múgica y de la Academia de Bellas Artes. Después de su primera formación, viaja a Madrid para proseguir sus estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Años después, es nombrado catedrático de la escuela de Bellas Artes de Valencia, institución dependiente de la Academia de San Carlos de esta capital, y de la Central de Artes e Industrias. Recibió la Cruz de Carlos III.

En esta acuarela, *El piropo*, Plácido Francés y Pascual (1834-1902) propone una escena de galanteo, dentro de las premisas postuladas por el realismo pintoresquista que estaba de moda en la época.

Sobre un telón de arquitectura presenta la escena. En este orden de cosas, dis-

pone en primer plano dos figuras, protagonistas de la acción, un caballero que requiebra y piropea a una dama en su paseo, y en segundo término dispone otra pareja, al fondo, en el centro de la composición. Los personajes aparecen ataviados con la indumentaria propia de los años finales del siglo XVIII y los primeros del XIX. De este modo, ella viste mantilla, blondas, corpiño, basquiña y porta un abanico muy del gusto del momento; él, por otro lado, calzón corto, chaleco y levita bordada. Esta pintura se inserta en la órbita de casacón, género preponderante en el siglo XIX, además de relacionarse con los esquemas de la última fase del movimiento romántico español.

Fue adquirida por la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes, el diecisiete de septiembre de 1925 a Francisco Villar.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 16; De Pantorba, B. (1980), p. 405; Martínez Calvo, J. (1987), p. 36; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 257-258.



ANTONIO MESEGUER

ALCARAZ

El Paseo

Óleo/Tabla ■ 38x62 cm

1881

El brasero

Óleo/Tabla ■ 38x62cm

1881

Estas dos obritas, fechadas en 1881, son consideradas, junto con Claustro de La Trinidad, las más interesantes de toda la producción de Meseguer, profesor de La Económica maestro de importantes pintores de la primera generación del siglo XX.

El autor plasma, siguiendo los parámetros del Fortunysmo imperante en la época, plasma una visión pintoresca y peculiarísima de la vida cotidiana y doméstica de finales del siglo XVIII e inicios del XIX.

En *El Paseo* incorpora, de manera escenográfica, un asunto jocoso donde castiza y majo escandalizan a currutaco y clero en una visión anecdótica y zarzuelera.

En *El Brasero*, un grupo de personas, entre éstas, unos frailes, degustan el afa-

mado chocolate a la taza en un gran salón. Un gran brasero central ocupa el protagonismo de toda la composición. Ambas obras, adscritas a los Fondos de la extinta Diputación Provincial fueron las pinturas que el artista tuvo que entregar a dicha Institución como fruto de su estancia como becado en París.

En ambas, Antonio Meseguer gusta exponer todos los detalles y referencias relativos a la indumentaria y gestos. Pintor de registros limitados, supo imprimir en estas obras cierta expresividad plástica marcada en los detalles. Así las briosas basquiñas de raso guarnecidas de encaje blanco o negro, las casacas bordadas, los níveos postizos se yuxtaponen a gestos y anatomías de arquetipo, pero siempre bajo una concepción agradable y de profundo sentido decorativo.

Martínez Calvo: J. (1986), p.117, (1987), p. 47. Catálogo Colección de Arte (1992), p. 60, Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 22-23; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 29-30; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 34-35; Catálogo Arte en Murcia, 1862-1985 (1985), p. 34; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 28; Catálogo de la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia (1992), p. 177; De la Plaza Santiago, F. J. (1982), p. 338; Martínez Calvo, J. (1986), p. 117, (1987), p. 47; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 447.



MANUEL ARROYO

¡A los toros!

Último tercio del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 35 x 89 cm

0/512

Las notas biográficas, así como los datos artísticos de mayor relevancia del pintor Manuel Arroyo (1854-1902) se exponen en el análisis de la obra *Niño sentado*, descrita en las páginas de este catálogo.

El retrato, dentro de la producción pictórica de Manuel Arroyo, es el género protagonista, aunque, en menor medida, realizó obras de temática religiosa, trató asuntos históricos y confeccionó interesantes conjuntos decorativos de impronta modernista.

¡A los toros! se encuadra dentro de la corriente del retrato realista de raigambre costumbrista asimilado en la pintura del último tercio del siglo XIX. En la composición aparece una maja o chispera ataviada con indumentaria del momento: mantón de Manila bordado, cuerpecillo con golpes de madroños y basquiña, apenas perceptibles, elementos que denotan el interés por plasmar los detalles. La figura, repre-

sentada de poco más de medio cuerpo, está sentada y apoya uno de sus brazos en una repisa sobre la que hay colocados un vaso y una botella de vino, objetos que nos remiten a la tendencia popular arriba señalada, el otro lo dirige a la cintura, lo que predispone al personaje a una actitud desenfadada. El dibujo, minucioso en cada uno de los aspectos se erige como un atributo predominante dentro de la estructura compositiva, en detrimento de los valores cromáticos, rasgo característico presente en toda la obra de Arroyo. Los débitos al cartelismo son evidentes en esta pintura donde, pese a la notable factura de la pieza, se vislumbra la recreación hasta la saciedad de ciertos arquetipos

La adquisición de este cuadro se hizo efectiva, a través de la viuda del artista, en 1921, fecha desde la que permanece en el Museo de Bellas Artes.

Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes (1923), pp. 6-7; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 7; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 431-433; Martínez Calvo, J. (1987), p. 29; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 52.



JOSÉ MIGUEL PASTOR

Huertana colocándose una flor en el pelo

Último tercio del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 94 x 68 cm

0/534

Baquero Almansa indica que la primera formación de José Miguel Pastor (1857-1902) se desarrolla en el taller de Manuel Sanmiguel, escenógrafo y, posteriormente, en la Academia con Juan Albacete. A la muerte del pintor Obdulio Miralles se le concedió la beca que éste disfrutaba, y viajó a París para proseguir sus estudios, lugar en el que además aprendió restauración, actividad que en los últimos años de su vida practicó con asiduidad. Al término de su pensionado se estableció en Madrid, donde consiguió una plaza como profesor en el Hospicio de San Fernando. Pastor, no se sintió nunca muy identificado con la temática costumbrista en su empresa pictórica, por lo que *Huertana colocándose una flor en el pelo* supone una rara excepción dentro de su producción. De otro lado, será en la literatura, faceta que también ejercía, donde plasmará sus inquietudes por el

mundo huertano, en textos como *La Venus de Milo*, ficción entramada entre Murcia y París.

En el centro de la composición aparece, sobre un fondo de paisaje difuminado, la figura de la huertana, ataviada con la indumentaria popular de la zona, en el momento de realizar faenas propias de las gentes de la huerta. Escoge una anécdota, el hecho de colocarse la flor en el pelo, para reflejar aspectos puramente costumbristas, a manera de indumentaria, gestos e impronta popular.

El rasgo más destacable de este cuadro, además de ser una paradójica muestra de la obra de éste pintor, es la influencia que se percibe, tanto en el esquema compositivo como en el tratamiento de cada uno de los elementos, del cartelismo. Evidencia, del mismo modo, presépticos de muchos anuncios publicitarios y numerosas estampas que eran motivos habituales del momento.

Baquero Almansa, A. (1976), pp.437-439; Martínez Calvo, J. (1987), p. 51.



ENRIQUE ATALAYA*Gitana*

Último tercio del Siglo XIX

Acuarela/Papel ■ 39 x 26,5 cm

0/320

Discípulo de Germán Hernández Amores, Enrique Atalaya (1851-1914), natural de Murcia, desarrolló su ideario pictórico entre la segunda mitad del siglo XIX y 1914, fecha de su fallecimiento.

Sintió desde muy pronto una acusada inclinación hacia la técnica de la acuarela, en la que plasmó sus postulados acerca de la pintura realista de la corriente postromántica de la segunda mitad del siglo XIX.

Las dos acuarelas que nos ocupan, *Gitana* y *Gitano*, de idéntico asunto y exactas dimensiones, conforman una pareja. Estas obras nos remiten al gusto por la temática costumbrista que se extiende en nuestro país durante la centuria decimonónica. De este modo, su interés principal recae en la descripción de personajes y tipos populares, configurando así una tipología específica. Se aprecia, en este sentido, la importancia que el artista confiere a la captación de los distintos detalles y de las calidades.

Gitano

Último tercio del Siglo XIX

Acuarela/Papel ■ 39 x 26,5 cm

0/321

Cobra especial relevancia la técnica suelta y brillante que aplica en ambos papeles.

Las figuras aparecen de cuerpo entero, rodeadas de una naturaleza con la que mantienen un diálogo interno, dotando a los personajes de un fuerte carácter psicológico y reflexivo. En el caso del hombre este aspecto se acentúa, ya que la pose menos forzada y comprometida le concede un aire melancólico que lo entronca con la tendencia postromántica arriba señalada. Ella, en cambio, tiene una disposición más estudiada, mirando de frente, como si interpelara al espectador.

Atalaya inventó un nuevo procedimiento para pintar sobre toda clase de materiales, que tenía como principal ventaja no necesitar el uso de barnices, gomas ni aceites para que la composición cobrase brillantez, además de tratarse de un método sencillo de aplicar y económico.

Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 55; Martínez Calvo, J. (1987), p. 28.





VICENTE BORRAS MOMPÓ*Valenciana*

Último tercio del Siglo XIX

Papel/Acuarela ■ 34,5 x 25 cm

0/328

Vicente Borrás Mompó (1837-1903), artista natural de Valencia, inicia su período de formación junto a Francisco Martínez y en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de su ciudad natal. En 1872 es elegido individuo de mérito de la Sociedad de Bellas Artes de Sevilla. Es nombrado por concurso catedrático de dibujo de figura de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, aunque pasado un tiempo decide trasladarse a Barcelona. Figuró con dos cuadros en el Salón de París de 1879, y con otro en la edición de 1880. También desarrolló la faceta de restaurador, realizando actuaciones en el altar mayor de la antigua Colegiata de Gandía y en el antiguo Colegio de San Vicente de la Roqueta.

En esta acuarela de pequeño formato, Borrás Mompó, refleja el interés por los temas regionalistas, una constante dentro de su pintura, que se evidencia en sus composiciones y en las de un

amplio sector de artistas de la última mitad del siglo XIX. En el caso de *Valenciana*, el pintor establece una reiterada tipología femenina, que responde a las premisas de la corriente costumbrista arriba señalada, de pose y configuración predeterminada. De este modo, muestra la figura ataviada con el atuendo típico de la huerta valenciana, así como plasma la distribución de elementos que subrayan esta tendencia hacia lo popular. Cobra especial relevancia dentro de la composición el gusto por reflejar los valores cromáticos y atmosféricos. En este orden de cosas, dispone el personaje delante de una balaustrada, inmersa en la naturaleza, en torno a un paisaje que establece el marco en el que se desarrolla el asunto y que reincide en su búsqueda de aspectos formales que reflejen los rasgos y características definitorias de la temática protagonista.

De Pantorba, B. (1980), p. 379; Martínez Calvo, J. (1987), p. 31; Ossorio y Bernad, M. (1975), p. 97-98.



L. M. ...
...
...

JOAQUÍN AGRASOT Y JUAN

Huertano

Hacia 1910

Óleo/Lienzo ■ 34 x 25 cm

0/230

Joaquín Agrasot y Juan (1837-1919), natural de Orihuela, es uno de los artistas que caracterizan la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX. Sus primeros años de formación transcurren en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la capital del Turia. En 1863 es pensionado para proseguir estudios en Roma, ciudad en donde, ya entrada la década de los setenta, conoció y trabó una gran amistad con el pintor Mariano Fortuny, personalidad que marcó su ideario pictórico y que dejó una importante huella durante toda su carrera.

Su obra se encuadra dentro de los parámetros de la corriente realista de corte preciosista, propios de la centuria decimonónica. Así las cosas, en sus cuadros abarca casi todos los géneros, si bien es cierto que Agrasot se encuentra fundamentalmente inmerso en las tendencias costumbristas habituales del momento.

Su interés radica, de este modo, en la representación de los tipos y las escenas populares de la huerta levantina.

El lienzo que nos ocupa, también conocido en los inventarios del Museo bajo el título de *Castizo*, es un reflejo de las inquietudes arriba señaladas, definidas por la plasmación de los tipos huertanos divulgados en su pintura. El personaje aparece en un entorno propicio para subrayar los rasgos de la zona, insinuando, tras el paisaje, una barraca, modelo de construcción típico del lugar. Dentro de la estructura del sistema compositivo destaca la técnica suelta y el empleo de la pincelada vibrante y rica, que sugiere, de un lado, la idea de boceto, y de otro, la de un dibujo sólido en las formas, tomado del natural.

En la tela aparece, junto a la firma, una dedicatoria que reza así: A M. Raymond, su amigo J. Agrasot.

Guía del Museo de Bellas Artes (2001), p. 50; De Pantorba, B. (1980), p. 363; Martínez Calvo, J. (1986), p. 113, (1987), p. 26; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 6-7.



INOCENCIO MEDINA VERA

Ganadera

1910

Óleo/Lienzo ■ 70 x 130 cm

1999/7

Vinculado desde pronto con muchas de las corrientes culturales y estéticas, de finales del siglo XIX y principios del XX, lo que pone de relieve su enorme versatilidad, Inocencio Medina Vera (1876-1916), se erige como uno de los artistas más significativos de su momento. De un lado, permaneció dentro de la pintura figurativa realista, pero de otro, supo asumir las influencias de diversos movimientos renovadores. Su precocidad en la pintura lo predispuso para recibir una beca de aprendizaje que le permitió viajar a Madrid, donde estudió junto a Antonio de la Torre, con el que, posteriormente, participó en la decoración del techo del Teatro Romea. Siempre se mantuvo fuera de la órbita de rancios estereotipos locales, tal vez influenciado por su proyección nacional e internacional, sin prescindir, eso sí, de las referencias visuales y emotivas de su tierra. Primo del poeta Vicente Medina, como éste se sintió atraído por la vida de la huerta y sus gentes.

Entre los géneros que practicó destacan el retrato, la pintura decorativa y los cuadros de temática costumbrista, en los que pone de manifiesto un magistral carácter de suntuosidad y modernidad. El entorno cultural de la Generación del 98 y el Modernismo enriquecieron la personalidad de este pintor. Fue dibujante de *Blanco y Negro*, *La esfera*, *Madrid cómico*, y de colecciones literarias como *El cuento semanal* o *Los contemporáneos*.

En *Ganadera* se yuxtaponen diversos géneros; el paisaje, el retrato y la escena de costumbres. Así, estamos ante una obra donde no priman sólo los valores decorativos, sino que por el contrario propone una novedosa y original visualización de la iconografía femenina, entroncada con los jugosos prototipos del cartelismo y la publicidad.

Fue adquirido por el Museo de Bellas Artes en 1997.

Catálogo "Inocencio Medina Vera", (2001); De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), pp. 339-341; De Pantorba, B. (1980), p. 439; Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 54; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 321.



OBDULIO MIRALLES SERRANO

El crimen de la taberna

Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 67 x 68 cm

0/216

La semblanza biográfica de Obdulio Miralles (1867-1894), así como los datos más relevantes de su trayectoria artística, se reseñan en el apartado de la obra *Barricadas* que aparece en este catálogo.

Junto a *Retrato de niño con perro*, *El crimen de la taberna* es un claro exponente de la pintura que Miralles realizó durante su etapa madrileña, por ello, y aunque la obra no está fechada, podemos suponer que la realizó entre 1893 y 1894, años en los que se estableció en la capital.

Se trata de un pequeño lienzo abocetado que presenta una escena muy del gusto de la literatura realista tan en boga en el siglo XIX, propugnada en los textos de numerosos escritores como Galdós o Baroja. Muestra los aspectos cotidianos desde un punto de vista marginal y sórdido, dotando a la

estructura de una importante carga de expresividad dramática, como ocurría en otro de sus pequeños lienzos, el citado *Barricadas*. Así, el tema protagonista es el del asesinato cometido en el interior de un figón o tugurio. Se centra en el momento en el que el juez interroga a los testigos del suceso ante un numeroso grupo de espectadores. En la composición predominan los tonos pardos y grises en textura de grisalla, lo que reafirma esa tendencia hacia lo innoble. Prima el interés por la captación del instante, lo que pone la obra en contacto con la práctica fotográfica, disciplina que en esa época aglutinó muchos de los aspectos característicos del documento gráfico social. Donado al Museo de Bellas Artes por los herederos de Asunción Erans el nueve de abril de 1940.

Baquero Almansa, A. (1913), pp. 434-435; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 344; Gutiérrez García, M. A. (1994), pp. 181-184; Martínez Calvo, J. (1986), p. 109, (1987), p. 47; Miralles, M. E. (2003).



OBDULIO MIRALLES SERRANO

Niño con perro

Hacia 1890

Óleo/Lienzo ■ 63 x 44 cm

0/217

La semblanza biográfica de Obdulio Miralles (1867-1894), así como los datos más relevantes de su trayectoria artística, se reseñan en el apartado de la obra *Barricadas* que aparece en este catálogo.

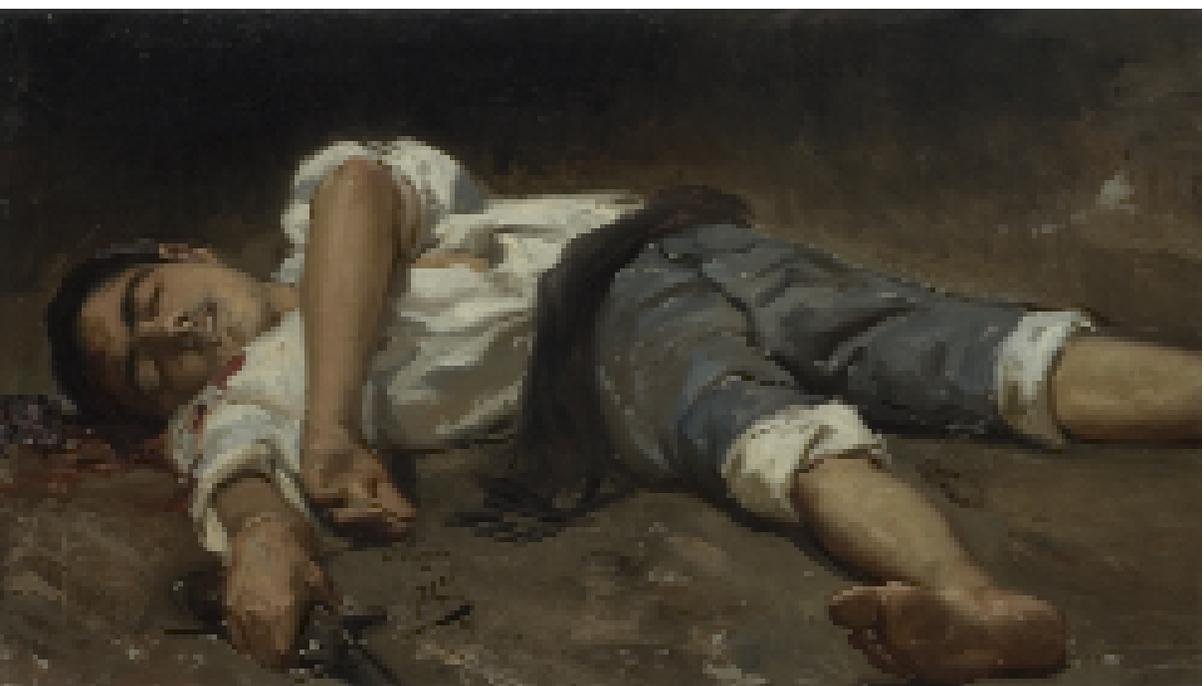
Niño con perro es una de las últimas piezas realizadas por este artista, en torno a los años noventa de la centuria decimonónica, pues la temprana muerte truncó su prometedora carrera. Aunque conocido, sobre todo, por las piezas de temática costumbrista y las composiciones decorativas que fueron una constante en su obra, Miralles encontró en el retrato un género apropiado para aplicar y desarrollar sus aptitudes pictóricas.

Es éste un retrato abocetado, donde el pintor representa a un niño de medio cuerpo, al que acompaña un perro, dis-

puestos sobre un fondo neutro. Ambas figuras ocupan la mayor parte de la tela. En la configuración del cuadro se advierten suaves notas cromáticas que revelan una fuerza expresiva inaudita, a través del uso de la pincelada suelta y el empleo de la luz como profundo valor dramático. Miralles aborda el retrato infantil de manera extraordinaria, imprimiendo a todas sus figuras un genuino tratamiento basado en la impecable plasmación técnica y en un íntimo y evocador estremecimiento cercano a la denuncia social. *La niña del cabritillo* o *La vendedora de periódicos*, pertenecientes a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y al coleccionismo privado, respectivamente, ofrecen buena cuenta de ello.

Fue donada al Museo de Bellas Artes por la familia Miralles, el 9 de abril de 1940.

Baquero Almansa, A. (1913), pp. 434-435; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, (1982), p. 344; Miralles, M. E. (2004); Martínez Calvo, J. (1986), p. 109, (1987), p. 47.



JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA

Estudio para el cuadro El dos de mayo

1884

Óleo/Lienzo ■ 53 x 92 cm

0/292

Natural de Valencia, el pintor Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), nace en el seno de una modesta familia. Comienza su formación en la Escuela de Artesanos de su ciudad natal, donde estudia dibujo junto al escultor Cayetano Capuz. Posteriormente, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Es pensionado para perfeccionar su oficio en el extranjero, primero en Roma y después en París, lugares en los que adquirió ricas enseñanzas. Obtuvo una Medalla de Primera Clase en 1895 con la obra *Aún dicen que el pescado es caro*, donde pone de manifiesto un temprano interés por el realismo social. Fue nombrado profesor de colorido y composición en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1919. En su etapa de madurez realiza un importante número de retratos de insignes e ilustres personajes como Aureliano de Beruete o María Guerrero. Su éxito internacional se consolidó en las exposiciones de París de 1906 y de Nueva York de 1909. En esta ciudad realizó, entre 1912 y 1919, para la Hispanic Society catorce pane-

les decorativos con temática regional española, *Visión de España*, pinturas inauguradas tras su fallecimiento. Se considera uno de los grandes exponentes de la corriente impresionista de la escuela española, pero con una impronta personalísima.

Esta pieza que nos ocupa es un *Estudio para el cuadro de El dos de mayo*, obra por la que en 1884 recibió una Medalla de Segunda Clase, de carácter melodramático, hecho a tal efecto para la Exposición Nacional. En ella podemos ver un chico muerto en el suelo con un arma en la mano. Los inicios de la carrera de Joaquín Sorolla estuvieron marcados por versiones históricas, hecho motivado por el auge que esta temática pictórica tuvo en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque, años después, su obra daría un giro radical, con un estilo luminista y dinámico, donde pone de relevancia los efectos de los valores cromáticos.

La obra está fechada, firmada y dedicada. Fue adquirida por la Junta del Patronato para el Museo de Bellas Artes el veinticinco de noviembre de 1933.

Catálogo Sorolla y la Hispanic Society (1999); Martínez Calvo, J. (1986), p. 135, (1987), p. 59; Ossorio Bernard, M. (1975), p. 651.



JOSÉ MARÍA SOBEJANO LÓPEZ

El horno de pan

1875

Óleo/Tabla ■ 28 x 38 cm

0/228

La semblanza biográfica de José María Sobejano López (1852-1918), así como los datos más relevantes de su trayectoria artística, se han señalado en el apartado de la obra *Entrada de los Reyes Católicos en Murcia* que aparece en las páginas de este catálogo.

El asunto que presenta constata su interés por reflejar el devenir cotidiano de la huerta, de sus gentes y de sus labores. Así, junto a *El horno de pan*, tabla también conocida como *Cociendo pan*, otros cuadros entre los que destacan *El aguador*, *El vendedor de naranjas*, *La vida en la huerta* o *La trilla* asimilan esta tendencia naturalista arraigada en muchos sectores de la pintura murciana de finales del siglo XIX. Sobejano es, sin duda, el más preclaro representante de la pintura de costumbres en Murcia.

Esta pieza presenta una escena costumbrista, corriente ideológica protagonista

en las obra de Sobejano, que dispone en el óleo a dos mujeres ataviadas con la indumentaria popular de la zona levantina, mientras realizan labores propias de su cotidianidad como la de meter el pan en el horno de leña. En el ángulo inferior izquierdo, presenta un huertano de espaldas, también vestido con las ropas típicas, mientras le corta el pelo a otro personaje. Así las cosas, podemos hablar de la utilización de una técnica descriptiva y narrativa para plasmar los asuntos de la vida en la huerta.

En otro orden de cosas, llama la atención la amplia paleta de colores vivos, fuertes y vibrantes que exhibe y aplica en la tela. De otro lado, la luz, intensa y dura, de referencias abiertamente mediterráneas, domina la atmósfera, inmersa en un entorno propicio que se configura a través de un detallismo casi gráfico de todos los elementos representados.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1910), pp. 35-36; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 44-45; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 50-51; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 24; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruenzo, M. (1980), p. 334; Gutiérrez García, M. A. (1993), pp. 231-234; Martínez Calvo, J. (1986), p. 113, (1987), p. 58; Ossorio y Bernard, M. (1975) p. 646; Pérez Sánchez, A. E. (1976), pp. 320-321.



OBDULIO MIRALLES SERRANO*Barricadas*

Segunda mitad del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 12 x 22,5 cm

0/495

Obdulio Miralles Serrano (1867-1894), discípulo de Manuel Arroyo, nace en Totana. Muy pronto marcha a Cuba, donde demuestra su temprana maestría en el ejercicio del dibujo realizando labores de ilustrador en diferentes periódicos de La Habana. En los años 90 regresa a España e ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes para estudiar formalmente pintura. Como indicara Manuel Jorge Aragonese, años después, en 1893, es pensionado, junto a Leopoldo Bueno y Sanz Fargas, por la Diputación Provincial de Murcia, con una beca de dos años, para seguir su aprendizaje en Madrid. Desgraciadamente, su prometedora carrera se vio truncada por una prematura muerte.

Los ejemplos más representativos de la pintura de este artista entroncan con la corriente costumbrista y decorativa tan

en boga en la Murcia del momento, de tintes modernistas y tratamiento amable. Estas características señaladas no son aplicables a la pieza que nos ocupa, pues ésta supone una excepción en la trayectoria de Miralles, tanto en el tema como en la plasmación estilística de la misma.

En este pequeño lienzo, titulado *Barricadas*, encontramos una formulación abocetada, con exquisito gusto a la hora de sugerir el dibujo, y regida por una distribución espacial de carácter escenográfico que lo conecta con ciertas premisas postuladas por la pintura Romántica. En la composición el predominio tanto de los valores cromáticos como de los atmosféricos se hace evidente.

Fue donada al Museo de Bellas Artes por los herederos del pintor el nueve de abril de 1940.

Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 23; Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo (1992), p. 177; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 434-435; Gutiérrez García, M. A. (1994); pp. 181-184 Jorge Aragonese, M. (1965), p. 89; Martínez Calvo, J. (1987), p. 48.



MARIANO BENLLIURE GIL

General Bulnes a caballo

Bronce a la cera

perdida ■ 120x 115 x 64 cm.

1910

0/212

Camino del redil

Bronce ■ 50 x 85 x 46 cm.

1933- 1934

0/213

Mariano Benlliure (1862- 1947), de familia de artistas, nació el ocho de Septiembre de 1862 en Valencia, siendo el quinto de los seis hijos de Juan Antonio Benlliure Tomás, su primer maestro y de quién heredó su amor al arte. Víctima de mudez, no empezó a hablar hasta los siete años de edad. Ésta falta de fluidez oral agudizó su autodidactismo y su alta capacidad manual, ya que a los cinco años modelaba pequeñas figuras de cera.

En su juventud se dedicó principalmente a la pintura, cultivándola en París, junto a su maestro Domingo Marqués. Educado en el clasicismo y el realismo, fundió ambas tendencias creando su propio estilo, un estilo poco evolutivo pero muy efectista, con influencias de la plástica modernista. En 1867, D. Enrique Ortiz Liern, diputado provincial y director de la Casa de la Beneficencia, encargó a su padre algunos trabajos en la casa. Al ser familia Ortiz del hermano del pintor Francisco Domingo Marqués, pudo Juan Antonio Benlliure dejar a sus dos hijos en su taller para que

aprendieran su oficio. A pesar de la diferencia de edad, para Mariano Benlliure fue decisivo este contacto para sus convicciones artísticas, recordando con cariño este año. Se presentó por primera vez como escultor a los ocho años de edad con la obra *Frascuero entrando a matar*, en una exposición organizada por el Ateneo Científico, Artístico y Literario. En el año 1883 viajó a Roma y siguiendo la estela de su padre en el montaje de atrezos, destacó Mariano Benlliure por sus decoraciones en el café Greco de Roma, punto de encuentro de la bohemia romana, así como en el Círculo Internacional. También realizaba decorados con esculturas en cartón, papel y yeso. Durante los siguientes años y hasta 1886 se movía entre Madrid, Roma y París para observar todas las novedades que se producían y visitar en esta última ciudad a su querido amigo y maestro Francisco Domingo, del que realizó un busto en yeso pintado. Comenzó muy pronto a concurrir a certámenes oficiales como escaparate que le permitía mostrar sus



progresos, logrando en la Exposición Nacional de 1884 la segunda medalla por su obra *Accidente*, que representa a un monaguillo que se ha quemado con el incensario; primera medalla en la Exposición de 1887 por su figura del pintor José de Ribera; otra primera en la de 1890 por *Marina*; y la Medalla de Honor conseguida en el año 1895 por la estatua sedente del cuentista vizcaíno Antonio de Trueba. Obtuvo también galardones internacionales, como el Gran Premio de la Exposición Universal de París o la Gran Medalla de Honor de Viena. Hacia el año 1896 regresa a Madrid y se mueve durante los siguientes años entre la capital y Valencia, realizando numerosas obras.

Observamos en su estilo un naturalismo detallista y minucioso de modelado nervioso, quedando patente en el barro la huella manual del artista. Destaca en el empleo de ciertos recursos pictóricos como los juegos de luces; realizó una numerosísima producción, dedicada a variados temas, el género popular, la imaginería religiosa, el retrato, los asuntos taurinos y los conjuntos conmemorativos. Violeta Montoliu lo considera como el último gran maestro del realismo decimonónico.

El Museo de Bellas Artes de Murcia cuenta con dos espléndidas obras de dicho autor procedentes del Museo de Bellas Artes de Valencia: El *General Bulnes a caballo* y *Camino del redil*.

Montoliu, V. (1997).

the *Journal of Applied Behavior Analysis* (1974), and the *Journal of Experimental Psychology: Applied* (1975).

There are a number of reasons why the *Journal of Applied Behavior Analysis* is the most widely read journal in the field. First, it is the only journal in the field that is published quarterly.

Second, it is the only journal in the field that is published by a professional organization (the Association for Behavior Analysis).

Third, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Fourth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Fifth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Sixth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Seventh, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Eighth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Ninth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Tenth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Eleventh, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Twelfth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Thirteenth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Fourteenth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.

Fifteenth, it is the only journal in the field that is published by a publisher (Sage Publications) that is known for its high quality of publication.



SALA 8



MU
BAM



G. H. ...
1884



GERMÁN HERNÁNDEZ AMORES

Alegoría

1884

Óleo/Lienzo ■ 43 x 31 cm

1986/38

Los aspectos biográficos de mayor relevancia en torno a la figura y a la obra del pintor Germán Hernández Amores (1823-1894) han sido señalados en el comentario de la pieza, perteneciente a este mismo artista, *Sócrates reprimiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*, que aparece en este catálogo.

El cuadro que nos ocupa representa a una figura alada, de carácter andrógino, que porta entre sus manos, alzadas al lado izquierdo de la cabeza, una cratera griega decorada con dibujos geométricos, en la que aparece un ramo de flores, que podría simbolizar el amor. El personaje, descansa descalzo sobre una nube que cubre la parte inferior de la composición y viste con indumentaria que nos remite al mundo clásico. Páez Burruezo indicó que para el rostro de la figura tomó como modelo a su mujer.

Se ha apuntado que esta Alegoría podría encarnar a la Virtud, ya que los griegos representaban esta figura con alas, aunque también se ha querido reconocer en esta obra a la Aurora, cuadro que figuró en la Exposición de 1884, atendiendo a las características y a la fecha de ejecución de la misma.

Se pueden percibir en esta pintura los rasgos más característicos que conforman la obra del artista; el carácter lineal en el dibujo, su evidente y meditada tradición neoclásica y la simplificación con la que representa los motivos.

Esta pieza fue adquirida por la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el tres de mayo de 1986, y depositada, a tal efecto, en el Museo de Bellas Artes una vez restaurada.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 16-17; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 22-23; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 25-27; Catálogo Arte en Murcia, 1862-1985 (1985), p. 28; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 399-408; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 320; De Pantorba, B. (1980), p. 419; Gutiérrez García, M. A. (1991), p. 182; Martínez Calvo, J. (1986), p. 95, (1987), p. 42; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 328-330; Páez Burruezo, M. (1999), p. 30; Pérez Sánchez, A. E. (1976), p. 314.



MANUEL WSEL DE GUIMBARDA Y MALIBRÁN

Pescando en el estanque

1895

Óleo/Tabla ■ 19 x 26,5 cm

1999/6

De formación sevillana, será en la ciudad hispalense donde comience su interés por la pintura. Manuel Wssel de Guimbarde y Malibrán (1830-1907), se vincula desde muy pronto a la esfera intelectual y burguesa de Cartagena, a través, fundamentalmente, de dos instituciones; la Sociedad Económica de Amigos del País y la Comisión Provincial de Monumentos. Su primera estancia andaluza le permite entrar en contacto con la crítica y las *élites* cultivadas de la zona, al tiempo que mantiene la conexión con los focos artísticos más innovadores del momento. Cursa estudios de Bellas Artes en la Academia de San Fernando de Madrid, lugar donde coincidió y trabó gran amistad con algunos de los creadores más importantes de la pintura española del siglo XIX. Es uno de los mejores representantes del decorativismo practicado durante la centuria decimonónica, lo que queda atestigüado en la cantidad de encargos que realizó en Cartagena, aunque desgraciadamente muchos de ellos se perdieron

durante el conflicto bélico del treinta y seis.

En esta tabla se plasma una escena intimista, de condición puramente anecdótica, muy en la línea de las ambientaciones historicistas de *tableautin* que aparecieron en el último tercio del siglo XIX y que siguen el rastro estético de la corriente derivada del *Fortunismo*. El hecho cotidiano es representado por una pareja que pesca a la orilla de un río, ataviada a la usanza del siglo XVIII. Resulta evidente la ausencia consciente de dibujo, y el protagonismo de resueltas pinceladas que se estructuran a base de pequeños toques y vibrante colorido, donde resalta la gama de tonalidades verdes. Estas manchas son las que proporcionan el volumen a las figuras y al paisaje.

El cuadro que nos ocupa, *Pescando en el estanque*, perteneció al taller de uno de sus discípulos, el también pintor Vicente Ros, vendido a otras colecciones privadas, que hicieron lo propio en 1997, para que fuera efectiva su adquisición por parte de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), pp. 354-356; García Alcaraz, R. (1986), p. 138; Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 49.



CARLOS DE HAES HERINCKX

Marina

Último tercio del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 31 x 23 cm

0/201

Belga de nacimiento, Carlos de Haes (1826-1898) se postula como el impulsor de la escuela de paisaje en España. Se instala en 1835 en Málaga, llevado allí por la mala situación económica de su familia. Aprende el oficio de la pintura según las enseñanzas de Luis de la Cruz y Ríos. Aunque la maestría en el paisaje, género que le dará fama y será determinante en toda su producción, la adquiere junto a su compatriota, el también pintor Joseph Quinaux, con el que coincide hacia 1850 en su país natal. En 1857, consigue la Cátedra de paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, gracias a la cual podrá divulgar sus tesis acerca de la plasmación pictórica de este asunto. Fundamental fue la imposición que hacía a sus alumnos sobre el método de trabajo a seguir. Éste consistía en salir a la naturaleza en una sesión de dos o tres horas, o varias sesiones, dependiendo del formato del cuadro, y después terminarlo en el estudio. Fue considerado maestro de aquellos que por primera vez en España pintaron *a plain air*, así como uno de los iniciadores en España

de los postulados de la Escuela de Barbizon.

La pintura de historia era, en esos momentos, el género más apreciado y la valoración del paisaje como asunto artístico una consecuencia derivada del Romanticismo, desde el punto de vista de su plasmación como un estado del alma del artista. De Haes, por el contrario, pinta desde otra perspectiva. Para él el paisaje no debe presentar metáforas, sino ser un fiel reflejo de la realidad *no inventada*, característica poco cultivada en esos años por los pintores españoles, ya que preferían dejar a la imaginación el poder modelar el espacio representado.

Esta obra recoge los aspectos compositivos que fueron una constante en su quehacer pictórico. Así las cosas, predomina la plasmación de las sensaciones atmosféricas y la reflexión sobre las formas lumínicas y el agua, a través del uso de la pincelada suelta y de los valores cromáticos. Podemos constatar, de este modo, cómo despoja al paisaje de sentimentalismo, pero no de emoción.

Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Murcia (1922), p. s/n; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 30; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 35-36; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 23; Barón, J. (2002) pp. 69-127; De Pantorba, B. (1980), pp. 418-419; Díaz Ereño, G. y Paredes Giraldo, C. (2000), pp. 5-17; Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 22; Martínez Calvo, J. (1986), p. 101, (1987), pp. 40-41; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 325-326.



CARLOS DE HAES
Árboles

1880

Óleo/Tabla ■ 31 x 20 cm

0/193

Monasterio de piedra

Segunda mitad del S. XIX

Óleo/Lienzo ■ 20 x 28 cm

0/199

Estudio de paisaje

Segunda mitad del S. XIX

Óleo/Lienzo ■ 29 x 39 cm

0/205

Rincón del bosque

Segunda mitad del S. XIX

Óleo/Lienzo ■ 41 x 32 cm

0/203

Carlos de Haes (1826-1898) es la figura que ejerció mayor proyección en el paisaje español en la segunda mitad de la centuria decimonónica, y que como se señala en el análisis de su obra *Marina*, expuesta en este catálogo, tiene una importante y rica biografía artística. Considerado como el gran maestro del paisaje de la pintura española, fue difusor de los principios de la Escuela de Barbizon. El notable pintor murciano, Alejandro Seiquer fue alumno entrañable del maestro. Muchas de las obras de De Haes que conserva este Museo fueron donaciones del insigne Seiquer.

A diferencia de la concepción que se tenía en España de este género, el artista belga, no crea un paisaje ficticio ni manipulado, basado en alegorías o comparaciones, sino que por el contrario representa la realidad tal y como él la percibe, pues considera suficientemente sublime la presencia de ésta, como para edulcorarla con artificios.

En *Estudio de paisaje*, *Monasterio de Piedra* y *Rincón del bosque*, De Haes plasma lo que serán los presupuestos característicos que dan la pauta a su quehacer pictórico, en tanto que en la pieza titulada *Árboles*, aun manteniendo su ideario creativo, se acerca más a los principios rectores del Impresionismo que al Naturalismo paisajístico que predominó en gran parte de su obra.

La luz juega un papel fundamental en estos óleos, influencia de la pintura holandesa que tanto estudió. Muestra, de este modo, una naturaleza descarnada, repleta de aspectos detallistas y minuciosos, donde la figura humana está siempre ausente. La pincelada suelta y los valores cromáticos se erigen como los elementos más significativos que configuran la composición, dotándola de brillantez y frescura.

Fueron donados al Museo de Bellas Artes de Murcia por Alejandro Seiquer en 1921-22.

Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Murcia (1922), p. s/n; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 30; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 35-36; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 23; Barón, J. (2002) pp. 69-127; De Pantorba, B. (1980), pp. 418-419; Díaz Ereño, G. y Paredes Giraldo, C. (2000), pp. 5-17; Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 22; Martínez Calvo, J. (1986), pp. 103-105, (1987), pp. 40-41; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 325-326.



C. M. F. 1882



C. M. F. 1882





CRISTÓBAL FERRÍZ Y SICILIA

El estanque de El Retiro

1877

Óleo/Tabla ■ 23 x 14 cm

0/190

Cristóbal Ferríz y Sicilia (1850-1911), pintor natural de Madrid, fue uno de los discípulos de la importante escuela creada por el pintor belga Carlos de Haes en España, junto a artistas como Jaime Morera y Galicia, Agustín Lhardy y Garriges, Aureliano de Beruete y Moret, Rafael Monleón y Torres, José Giménez Fernández, y otros.

La tendencia que cultiva deriva, así, de la escuela realista y pintoresquista impuesta por De Haes a lo largo del siglo XIX. Como su maestro, encuentra en el paisaje el vehículo de expresión perfecto, de tal manera que su carrera queda fundamentada en la realización de numerosas obras de este género.

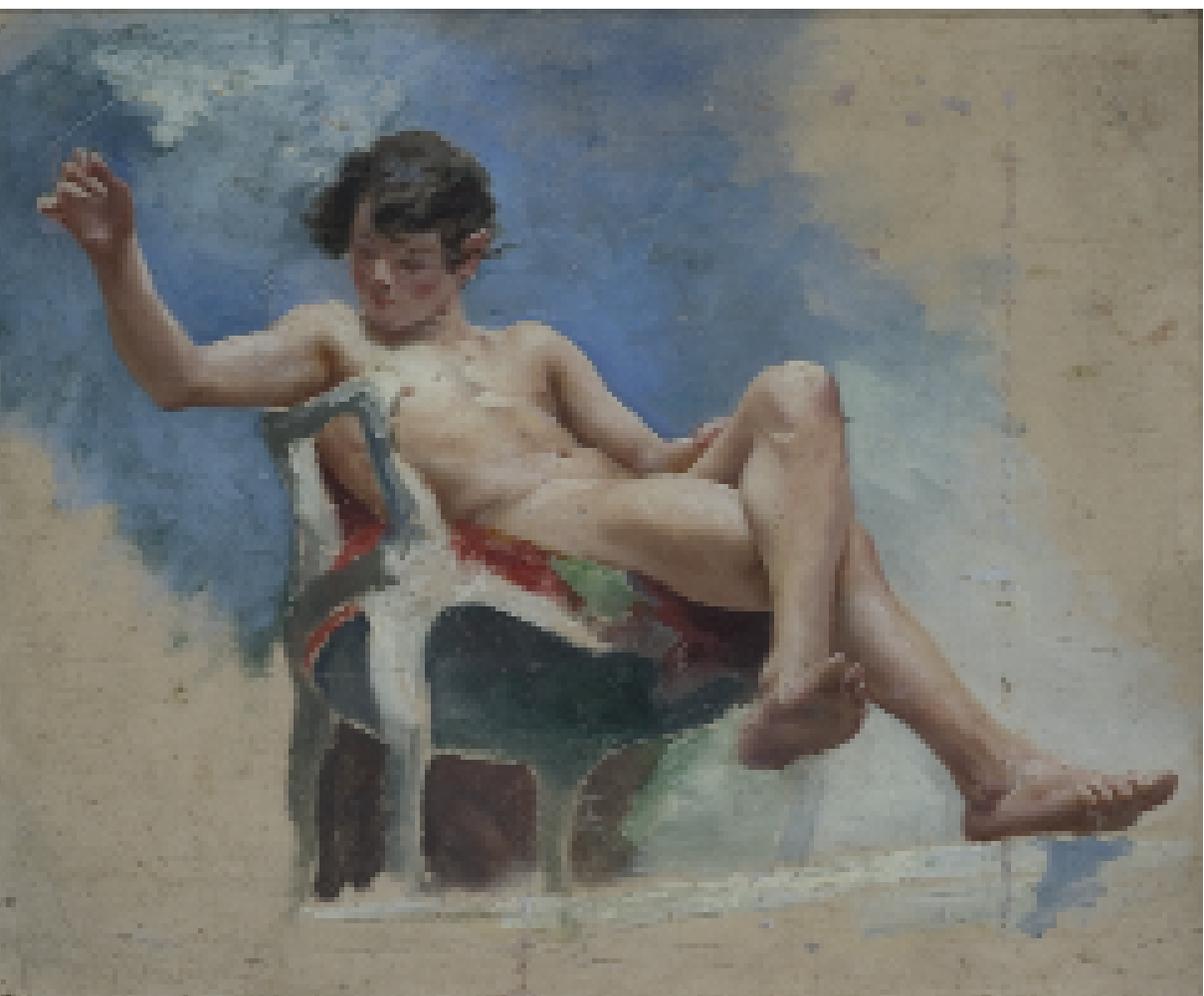
Su pintura se basa en la representación tanto de paisajes naturales como urbanos, donde plasma lugares de Madrid y sus alrededores, y en la realización de cuadros florales, de evidente carácter

decorativo. Una nota característica que se ha puesto de manifiesto es el interés que en su trabajo cobra la originalidad con la que efectúa la elección de los encuadres y la estructura de las composiciones.

El estanque de El Retiro es una versión de un tema que trata posteriormente, con diferente formato, para presentar en la Exposición Universal de 1881. En este pequeño *pais* destaca el estudio que Ferríz y Sicilia realiza de la luz y la atmósfera, dos notas características dentro del conjunto de la producción de este pintor.

La tabla del Museo de Bellas Artes fue regalada por el autor al Ateneo de Madrid para formar parte de una rifa que se organizó en beneficio de los damnificados por las inundaciones de Murcia. Se compró a Magdalena Gil, viuda de Herrera, el diecinueve de octubre de 1927.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 15-16; Díez, J. L. (2002), pp. 166-169; Martínez Calvo, J. (1986), p. 101, (1987), p. 36; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 243-244.



MANUEL ARROYO

Niño sentado

Último tercio Siglo XIX

Óleo/Tabla ■ 23 x 28 cm

1996/1

Manuel Arroyo (1854-1902), recibe sus primeras enseñanzas en el seno de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia. Posteriormente, en 1873, marcha a Madrid para proseguir sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Años más tarde, fue nombrado profesor de Historia y Teoría del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, donde tuvo entre sus discípulos al pintor Obdulio Miralles. Su obra puede enclavarse dentro de las pautas marcadas por el eclecticismo pictórico del siglo XIX, con una evidente atención al dibujo en detrimento del color.

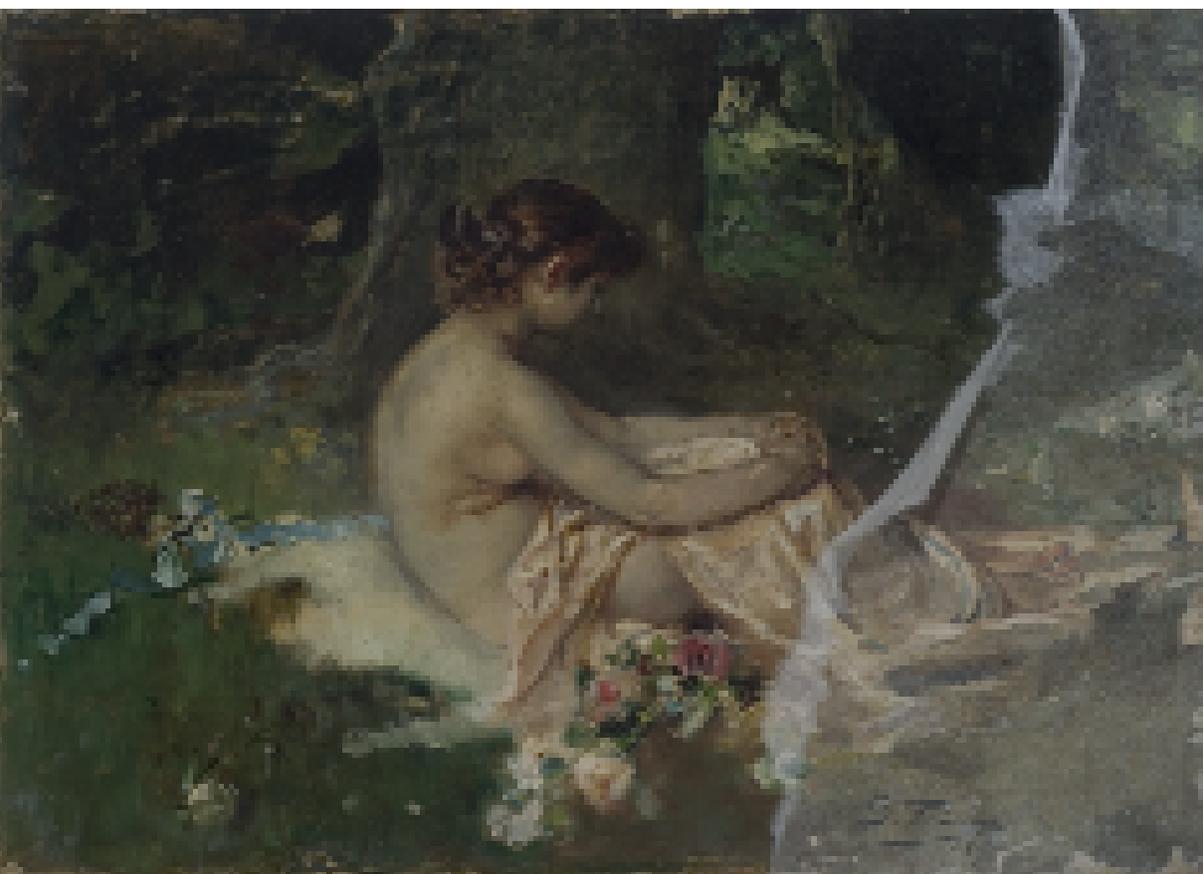
Muy pronto, Arroyo aborda la temática de la época: retratos a próceres y personajes ilustres como los de Espronceda, Cánovas del Castillo o el Marqués de Corvera. Algunas composiciones religiosas de carácter muy efectista, como

La visión de Ezequiel, destinada a la capilla del cementerio de Linares, interesantes conjuntos decorativos de impronta modernista, como la casa señorial de Mariano Aguado, o lienzos de género histórico como el relacionado con la vida de Francisco I de Francia. Plasmando un marcado estilo basado en la estructuración exquisita del sistema compositivo y en el interés hacia aspectos meramente dibujísticos, sin desdeñar los valores cromáticos.

Esta pequeña tabla, *Niño sentado*, podría ser un boceto, un elemento integrante, de un conjunto o sistema decorativo de mayor envergadura, en donde el artista resuelve el problema espacial a través de veladuras y celajes reforzado por un estudio anatómico de gran vigor.

Proviene del legado testamentario de Juan González Moreno, depositado en el Museo de Bellas Artes en el año 1996.

Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes (1923), pp. 6-7; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 7; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 431-433; Gutiérrez García, M. A. (1999), p. 24; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 52.



IGNACIO PINAZO CAMARLENCH

Desnudo

1897

Óleo/Lienzo ■ 29 x 41 cm

2002/2/1

Artista nacido en Valencia, de familia humilde, Ignacio Pinazo (1849-1916), cursó estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de la capital del Turia. En 1876 es pensionado para proseguir su formación en Roma, aunque años atrás ya había viajado por su cuenta al país alpino. En la Exposición de Valencia de 1879 ganó la Medalla de Oro por la obra *Las hijas del Cid*, y una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1881, por el cuadro *Últimos momentos del rey Don Jaime el Conquistador, en el acto de entregar la espada a su hijo Don Pedro*, pieza adquirida por el Gobierno. Entre 1884 y 1886 ejercería como profesor de colorido en la Escuela de Valencia, junto a Joaquín Sorolla y a Francisco Domingo. Se erige como el mayor representante de la pintura valenciana de finales del siglo XIX. Cultivó todos los géneros y su versatilidad le permitió cualquier registro compositivo. En su pintura se advierte un interés renova-

dor, alejado de los presupuestos académicos. Busca en la sencillez la poética de lo cotidiano, lo que le es cercano, aquello que González Martín definió como *pinturas taquigráficas*.

Este *Desnudo* es un boceto de una obra perteneciente a la colección del Museo de El Prado, depositada en el Casón del Buen Retiro, y adquirida con motivo de la medalla de honor que en 1912 se le concedió al pintor. En la pequeña tela muestra a una joven desnuda, sentada en el suelo, con un paño blanco sobre su regazo. Destaca en la composición el uso de la pincelada suelta y los colores quebrados, así como la ternura con la que representa el asunto. El desnudo femenino fue protagonista en muchos de sus cuadros, a los que confiere un aire melancólico y sereno que lo acerca a su interés por lo idílico.

Fue donada al Museo de Bellas Artes por la familia Martínez-Prado García en 2002 y restaurada en 2004 por la Comunidad Autónoma.

De la Puente, Joaquín (1986), p. 195, 203; De Pantorba, B. (1980), p. 460; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 534; Pérez Rojas, J. (1993), p. 166-167.



INOCENCIO MEDINA VERA

Niño desnudo

Primer tercio del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 74 x 53 cm

0/536

La semblanza biográfica de Inocencio Medina Vera (1876-1916), así como los datos más relevantes de su trayectoria artística, se señalarán en el apartado de la obra *Ganadera*, que aparece en este catálogo.

Por las características que se advierten en la tela es muy probable que se trate de un estudio de desnudo infantil realizado para formar parte de una composición mayor de carácter decorativo, género que practicó asiduamente, junto al retrato y a la temática costumbrista, como demuestra la ornamentación que realizó junto a su maestro, Antonio de la Torre, para el techo del

teatro Romea. Medina Vera se mantuvo al margen de los rancios estereotipos locales, aunque no por ello perdió las referencias visuales de su tierra. Su contacto con la Generación del 98 y la corriente modernista fueron una clara influencia en la obra de este artista.

En este lienzo dispone al niño sentado sobre un paño vaporoso, con una rosa en su mano izquierda. Destacan las carnaciones mórbidas del infante, las veladuras, así como un resuelto estudio anatómico que, desde luego, no se alejan de los estereotipos establecidos, aunque de ejecución impecable.

Catálogo de la exposición de Inocencio Medina Vera (2001).
Martínez Calvo, J. (1987), p. 46; Pérez Rojas, J. (1993).



PEDRO SÁNCHEZ PICAZO

Claveles y margaritas

Hacia 1922

Óleo/Lienzo ■ 81 x 33,5 cm

0/273

Cesto de flores

Hacia 1922

Óleo/Lienzo ■ 37'5 x 93'5 cm

0/274

Pandereta de rosas

Hacia 1922

Óleo/Lienzo ■ 81 x 33'5 cm

0/275

Dentro de la pintura costumbrista del siglo XIX se extiende la tendencia a representar lo agradable, lo bello, vertiente muy del gusto de la burguesía de finales de la centuria decimonónica. A este respecto, Pedro Sánchez Picazo (1863-1952), se erige como uno de los máximos exponentes de la citada corriente. Parece que inició su actividad artística junto a su madre, y posteriormente en el instituto de Segunda Enseñanza. Aunque su mala situación económica le obligó a trabajar como funcionario en aquellos momentos; años después, marcha a Madrid, pensionado por la Diputación Provincial para proseguir estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde permaneció hasta 1897. Recibió la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de 1900, por su cuadro titulado *Cesto de flores*. En 1905 es nombrado profesor de Colorido y Composición del Círculo de Bellas Artes. Aunque practicó, en otras oca-

siones géneros como el retrato, el bodegón o el paisaje, es definido como un pintor monográfico, ya que se le conoció durante toda su carrera como el *pintor de las flores*. Sus repertorios vegetales son siempre exquisitos y aluden a nuestra tierra: jazmines, rosas, crisantemos, caléndulas y margaritas, dispuestos en carretones o fríos búcaros de cristal, en vasos o en grandes racimos colocados sobre una repisa. Es, sin duda, uno de los últimos pintores de floreros, género cultivado con fruición desde el siglo XVII, con traza primorosa y envolvente, cuyo rastro se sigue aún hoy a través de la pintura de Ramón Gaya o Pedro Cano.

Fue director del Museo de Bellas Artes de Murcia a la muerte de Alejandro Seiquer, en la década de los veinte.

Las obras que nos ocupan, *Claveles y margaritas*, *Cesto de flores* y *Pandereta de rosas*, están incluidas en la temática habitual dentro de su producción, la representación de motivos florales,



7

donde conjuga certeramente el uso del color y la estructura compositiva. En sus lienzos predominan los efectos lumínicos de carácter vibrante e intenso, envueltos, sin embargo, en una atmósfera vaporosa. La pincelada, suelta y ligera, denota un interés impresionista, rasgo presente en toda su obra.

Claveles y margaritas se depositó en el Museo de Bellas Artes por la Diputación Provincial, en tanto que *Pandereta de rosas* y *Cesto de flores*, fueron adquiridas por la Junta del Patronato a su autor en 1924 y 1925, respectivamente.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), p. 42; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 48-49; Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo (1992), pp. 176-177; Agüera Ros J.C. y Cruz Fernández, P. A. (1982), pp. 66-67; De Pantorba, B. (1980), p. 479; Martínez Calvo, J. (1986), pp. 127-128, (1987), pp. 56-57.

BOCETO PARA EL TECHO DEL TEATRO ROMFA



ESPAÑA
MURCIA

MANUEL PÍCOLO LÓPEZ

Boceto para el techo del Teatro Romea: Lema Murcia

1880

Óleo/Lienzo ■ 73 x 58 cm

0/234

Manuel Pícolo (1855-1912) estudió en Murcia y en la Escuela Superior de Madrid. A la muerte de Martínez Pozo disfrutó de un pensionado de la Diputación Provincial, entre 1873 y 1877. Fueron notables sus actuaciones en el insigne Casino de Murcia, donde pintó el Salón de Café, el Salón de Juego y el Gabinete de Tertulia.

En 1877 el Teatro Romea sufrió un incendio que arrasó el edificio y la decoración realizada por José Pascual y Valls. En 1880 se convocó un concurso para la nueva ornamentación del edificio. El ganador del mismo fue el pintor Federico Mauricio que a finales de año colocó, de manera definitiva, la pintura ornamental, obra que desapareció en otro incendio acaecido el diez de diciembre de 1899. Al llamamiento concurrió, entre otros, el pintor Manuel Pícolo con dos bocetos.

En el que nos ocupa, sobre un fondo amplio de celaje y centrados en torno a

un balaustre de resuelta perspectiva, se agrupan varios personajes: el eje compositivo lo marca una matrona que corresponde a una Alegoría de Murcia, porta en su mano derecha una corona de laurel que mantiene sobre personajes ilustres como Nicolás de Villacis, Francisco Cascales, el Conde de Floridablanca o Jacobo de las Leyes. A la izquierda de la composición, apoya la otra mano en el escudo de Murcia, al tiempo que representa alegorías de la huerta, con las figuras de una mujer con cestillo de flores y frutos, y un hombre con el torso desnudo y utensilios de minería. Tras la figura central aparece otra alada con una trompeta que simboliza la Victoria, junto personificaciones de la Danza, la Tragedia y la Comedia. Establece dos términos, separados por un amplio espacio vacío. Llama la atención el modo de representar la Catedral, de perfil, pues no responde al escorzo cenital.

De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 351; De Pantorba, B. (1980), p. 459; Jorge Aragonés, M. (1965), p. 34; Martínez Calvo, J. (1986), p. 117, (1987), p. 52; Ossorio y Bernard, M. (1975), pp. 533-534.



TEATRO DE ROMEA EN MURCIA
ARQUITECTURA DEL INTERIOR DEL TEMPLO
TECHO.

Esc. de S. Carlos de Valencia

1771

FEDERICO MAURICIO RAMOS*Boceto para el techo del Teatro Romea de Murcia*

1880

Acuarela/Papel ■ 64 x 60 cm

0/236

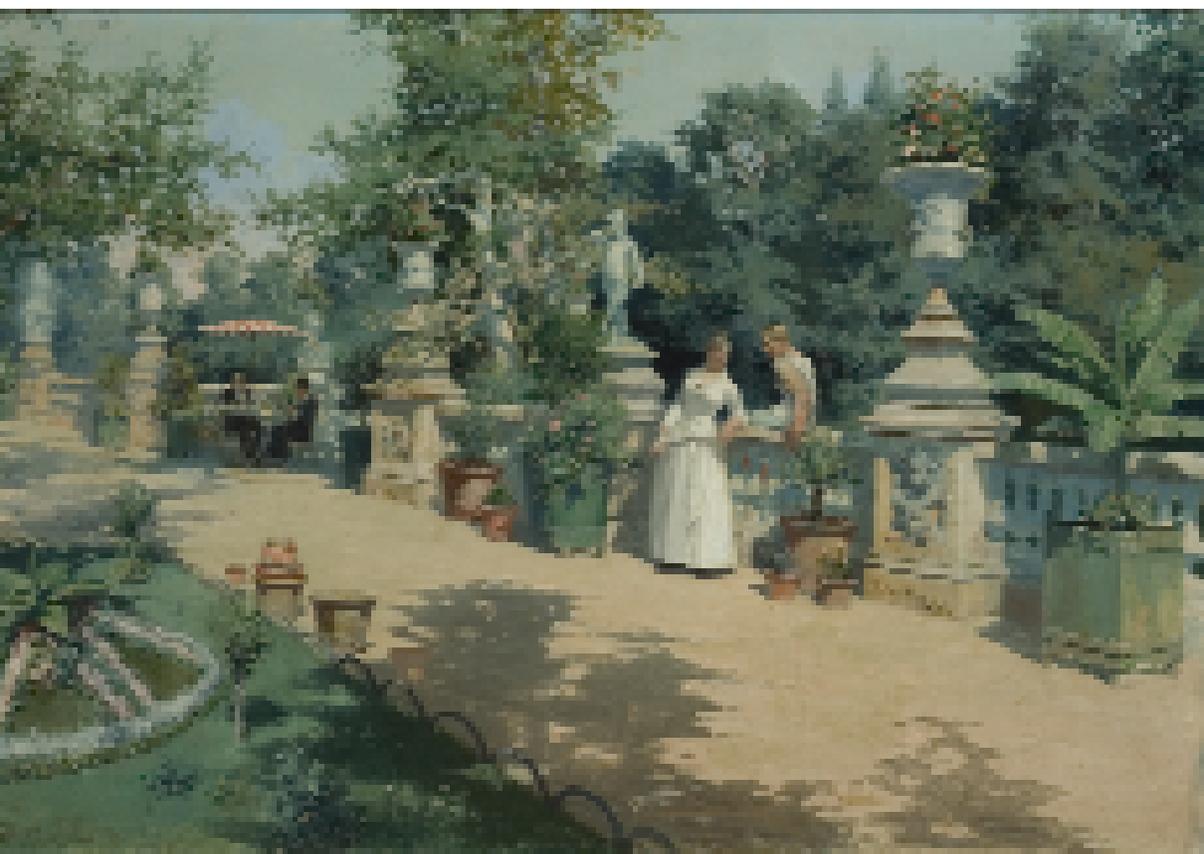
Federico Mauricio (1850-1904) estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Ya en Murcia consiguió el primer premio en los Juegos Florales de 1876, con el boceto *Entrada de Don Jaime el Conquistador en la Murcia mora*. Su gusto por la pintura decorativa alcanza su punto álgido en el proyecto realizado para el techo del Teatro de la capital murciana.

El ocho de febrero de 1877 el Teatro Romea sufrió un incendio que arrasó el edificio y por ende la decoración realizada, años atrás, por Pascual y Valls con ayuda de Joaquín Rubio. Años más tarde, en 1880, se convocó, a este respecto, un concurso para decorar el techo tras la reconstrucción del emblemático inmueble. El ganador fue Federico Mauricio Ramos que a finales de ese mismo año colocó, de manera definitiva, la pintura ornamental, obra que tristemente desapareció en otro incendio acaecido el diez de diciembre de 1899. La ejecución del proyecto la realizó junto al pintor toledano Jorge Herencia.

Como describiera Manuel Jorge Aragonés este boceto representa a las cuatro artes del teatro; la Poesía, en el momento de recibir una corona de flores, la Música, la Comedia y el Baile, que aparecen inscritas en un medallón central enmarcado por una balastrada, elemento que permite dotar de profundidad al rompimiento en celaje. En torno a ellas se desarrolla una cenefa con efigies de autores y actores de la escena regional, junto a grisallas que se asemejan a relieves en piedra. Por último, dispone, en forma de herradura, una serie de hexágonos con escudos heráldicos que corresponden a las principales villas de la Provincia, propuesta que no llegó a llevarse a cabo en la composición definitiva. La configuración de la obra responde a aspectos del decorativismo pictórico barroco.

Fue adquirido para el Museo de Bellas Artes a la señora viuda de Corral el uno de diciembre de 1925.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927) p. 33; Baquero Almansa, A. (1913), p. 428; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1980), p. 350; Jorge Aragonés, M. (1965), pp. 31-36; Martínez Calvo, J. (1986), 117, (1987), p. 46; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 436, Ramallo Asensio, G. (1992-1993), pp. 343-357, (2004), pp. 62-65.



JOSÉ MARÍN BALDO y BURGUERO

Jardines de Luxemburgo

Último tercio del Siglo XIX

Óleo/Lienzo ■ 80 x 111 cm

0/552

Hijo del arquitecto José Marín Baldo, José Marín Baldo y Burguero (1865-1923), es uno de los máximos exponentes del eclecticismo pictórico en Murcia, a caballo entre los siglos XIX y XX. Pensionado por la Diputación de Murcia en París, en el año 1889, una de sus obras más conocidas fue el abanico pintado que la princesa Matilde regalara a la Duquesa de Aosta.

En Murcia llevó a cabo la decoración del techo del Tocador de Damas del Casino de Murcia, donde plasma una voluptuosa alegoría acerca de las veleidades femeninas y sus abrasadores peligros.

En su labor pictórica es habitual la temática costumbrista muy en boga en la centuria decimonónica; el pintor representa escenas de la huerta y de sus gentes, aunque en el caso concreto de la

obra que nos ocupa, *Jardines de Luxemburgo*, realiza una composición basada en un asunto burgués. Muestra, así, un paisaje siguiendo las premisas de la corriente ecléctica del último tercio del siglo XIX. En el sistema organizativo priman los valores atmosféricos y cromáticos que entroncan el lienzo con cierta tradición postimpresionista.

En otro orden de cosas, el artista recoge aquellos aspectos que podrían resultar anecdóticos para el espectador, sin elaborar una narración concreta en la tela. Destaca dentro del sistema compositivo su interés por reflejar los valores decorativos de cada uno de los elementos con un sentido escenográfico. Fue depositado por la Diputación Provincial en el Museo de Bellas Artes en 1930 y restaurada en 1992.

Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia (1930), nº 9-10; Baquero Almansa, A. (1913), pp. 412-418; Martínez Calvo, J. (1987), p. 17, Ossorio Bernard, M. (1975), p. 416. Jorge Aragonese, M. (1964), p. 119, Pérez Rojas, J. (1980), pp. 60-61.



OBDULIO MIRALLES SERRANO

Las Cuatro Estaciones

1893-1894

Óleo/Lienzo ■ 307 x 100 cm

0/215, 0/589, 0/214 y 0/591

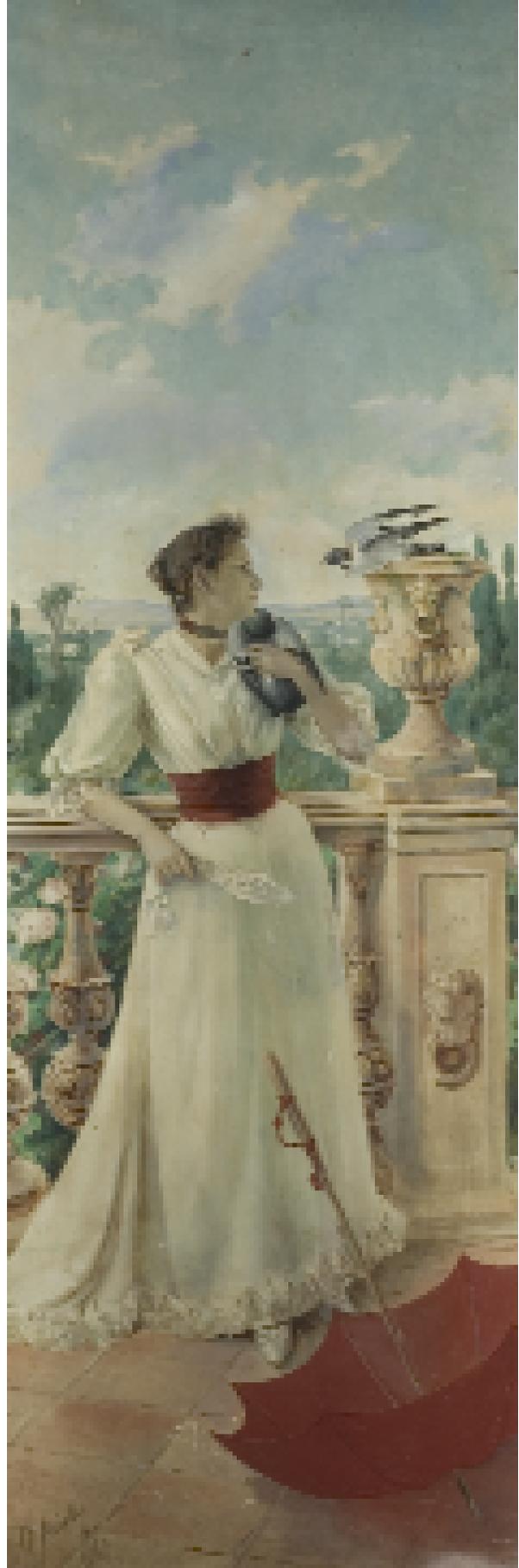
La semblanza biográfica de Obdulio Miralles (1867-1894), así como los datos más relevantes de su trayectoria artística, se señalan en el apartado de la obra *Barricadas* que aparece en este catálogo. Plasma en sus obras el gusto por el género costumbrista y decorativo, con un sentido ecléctico de la pintura, donde se advierte la complacencia en mostrar diferentes géneros, desde el retrato a la pintura religiosa, desde la temática social a la pintura decorativa. Realizó composiciones magistrales impregnadas de ternura, de intenso contenido emocional o de abrigados sentimientos sociales: *Niño con perro*, *La modelo del pintor*, *Niña con gato*, *El crimen de la taberna* o *Niña del cabritillo* descuellan entre lo principal de su escasa pero interesante producción.

Becado por la Excm. Diputación en Madrid, allí completó su formación admirando y estudiando a los grandes maestros del Museo de Pinturas. Alguna copia interesante resta, baste decir que el Museo de Bellas Artes de Murcia conserva un fragmento jugosí-

simo de *La Fragua de Vulcano* de Velázquez.

Realizó *Las Cuatro Estaciones* para el Casino de Murcia, rebosantes *panneaux* de colorido alegre y pincelada suelta, a caballo entre el género costumbrista y los primeros brotes de la corriente modernista en Murcia y reflejo, sin duda, del éxito de una corriente decorativa de sencillos asuntos alegóricos que suministraban pretextos para introducir amables composiciones donde primaban figuras femeninas sobre fondos luminosos.

Las Cuatro Estaciones, movidos y graciosos tipos de mujer murciana, según Baquero Almansa, se ejecutaron para el Patio central del Casino de Murcia, institución que la cedió al Museo en abril de 1928. *La Primavera*, *El Verano*, *El Otoño* y *El Invierno* se configuran así en cuatro jóvenes procedentes de la sierra y la huerta, obrerita o señora burguesa. La tradición visual ha adjudicado como alegoría del *Otoño* a la dama que cobija una paloma mientras contempla, apoyada en una balaustrada, el hermoso



paisaje de la huerta. Pero un radiante celaje y la sombrilla olvidada, sean quizá una alusión a la *Primavera*. Por otra parte, la graciosa huertana que dirige su mirada al espectador mientras arregla un rosal, alegoría de la *Primavera*, bien pudiera tratarse del *Otoño*, al describir junto a los tiestos de macetones y cañas el desamparado parral, ya sólo con hojas secas, algunas incluso revoloteando por el suelo. Por lo demás, el *Verano* es una bellísima y sencilla joven encuadrada en la ciudad de Murcia, ciudad que palia los rigores del calor mediante toldos y helados, y

el *Invierno* es una risueña serrana rodeada de pavos, en un pinar pedregoso donde destaca una inhiesta ramilla de acebo.

La descripción de faldas de lana o de algodón estampado, los refajos de simple bordado, aquellos pormenorizados detalles de enaguas caladas, del calzado (esparteñas, chapines, alpargatas,...) y los estudios de calidades textiles (rasos brillantes y sedas vaporosas) ofrecen al espectador un rico repertorio de sencillas modas y costumbres de la mujer a finales del siglo XIX.

Baquero Almansa, A. (1913), pp. 434-435; De la Plaza Santiago, F. J. y Páez Burruezo, M. (1982), p. 344; Gutiérrez García, M. A. (1994), pp. 181-184; Martínez Calvo, J. (1986), p. 109, (1987), p. 47.



NICOLÁS SORIA GONZÁLEZ

Boceto para el Teatro Romea de Murcia

1910

Óleo/Lienzo/Carboncillo ■ 80 x 96 cm

0/567

Pintor asturiano, Nicolás Soria González (1882-1933), realizó su período de formación artística en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Dedicó gran parte de su carrera a la docencia y enseñanza de la pintura.

El techo para el Teatro Romea decorado por Federico Mauricio Ramos desapareció en un incendio acaecido el diez de diciembre de 1899. En 1901, Antonio de la Torre, junto a Inocencio Medina Vera, ejecutó la obra seleccionada para sustituir a la desaparecida en el siniestro, aunque parte de ésta se derrumbó el trece de abril de 1910, por lo que se hizo necesaria la elaboración de una nueva. A tal efecto, se conservan tres bocetos; el de Antonio Meseguer, el de José Atiénzar y el de Nicolás Soria.

El de Soria se estructura a través de una magnífica perspectiva *soto in su* y un exquisito quehacer en el dibujo. El sistema compositivo aparece configurado

con una serie de figuras en escorzo, sobre fondo arquitectónico clásico. En un celaje sobre el que se encuentran amorcillos, alegorías y victorias, dispone una apoteosis para exaltar la figura del actor Julián Romea, personaje que asciende al Parnaso en la imagen de un busto tallado. El eje axial lo marca la representación de la Fama, iconográficamente ataviada con la corona de laurel y la palma del triunfo, símbolo del éxito. A un lado y a otro de la imagen central coloca personajes ilustres y musas. La concepción de las figuras es monumental, lo que pone en contacto esta obra con las premisas postuladas desde el Clasicismo. La rotundidad de formas, entraría de lleno en la corriente *mediterraneísta* postulada por el Novecentismo plástico catalán.

Fue donado por el autor a la Comisión de Monumentos antes de 1922, fecha en la que ya aparece en la documentación del Museo.

Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), p. 52; De Pantorba, B. (1980), p. 484; Jorge Aragoneses, M. (1965) p. 42; Martínez Calvo, J. (1987), p. 59.



ODOARDO TABACCHI

La bañista

1878

Mármol ■ 114 x 31 x 80 cm

0/268

Odoardo Tabacchi (1831-1905) cursa estudios artísticos en la ciudad de Brera y, más tarde, se traslada a Roma para completar su formación. Se trata de un escultor especializado en la realización de monumentos públicos, entre los que destacan la estatua de *Arnold de Brescia* en Roma, el *Monumento de Cavour* en Milán, cuatro esculturas para el *Monumento de Leonardo*, el *Monumento de Garibaldi* en Turín y el de *Victor Enmanuelle* en Asti. Fue un artista que tuvo gran influencia en los jóvenes escultores italianos de la época. Se le concedió la condecoración de *Caballero de la Legión de Honor de Francia* en 1878.

En esta pieza prima el carácter decorativo, aspecto muy en boga en el momento. Eran obras que se adecuaban a nuevas construcciones como bal-

nearios o casinos. El gusto por la plasmación de la imagen femenina cobra un especial interés en los últimos años de la centuria decimonónica. La mujer se presenta desde un prisma distinto, con un interés por la renovación de sus valores dentro de la sociedad, representación de una nueva Eva.

Llama la atención la visión estereométrica del conjunto que permite analizar la obra en su totalidad, desde los diferentes puntos de vista que el espacio nos ofrece. Destaca en la composición el tratamiento exquisito y pormenorizado de las diferentes texturas de carnaciones y ropa de baño. La obra está tallada en un solo bloque de mármol de Carrara.

Fue donado por Andrés Almansa Molero al Museo de Bellas Artes de Murcia el diecinueve de noviembre de 1951.

Benezit, E. (1966), p. 208; Martínez Calvo, J. (1986), p. 125, (1987), p. 74.



ANÓNIMO**Pavimento****Hacia 1820****Barro vidriado y cocido ■ 10,47 x 3,92 metros****0/880**

Tras la remodelación del Museo de Bellas Artes de Murcia, se ha previsto la inclusión de determinados elementos artísticos/históricos, en el discurso expositivo, que a la sazón se está determinando durante este tiempo que el Museo permanece cerrado.

Una de las características que debe imprimirse tras la rehabilitación del viejo edificio de Pedro Cerdán es ese carácter ecléctico e historicista, que también supo interpretar en muchos de los edificios que proyectó, y que hoy son señeros dentro del urbanismo de la ciudad.

El edificio del Museo de Bellas Artes, hoy Pabellón Cerdán, cuenta con un insólito y hermoso lenguaje decorativo propio, paralelo a otro que se remonta a elementos constructivos y decorativos del siglo XVII y que él integró de manera intuitiva y magistral en la nueva fábrica, como la *logia* del piso principal, para la cual reutilizó el arquitecto una columnata procedente del desaparecido claustro de la Trinidad, la techumbre, que por diversos tramos cubre parte del edificio y la escalera,

ambas de madera, procedentes igualmente del Convento de la Trinidad. Piezas, en definitiva, que han entrado a formar parte de la fisonomía actual del edificio.

Este concepto, paradigmático en la arquitectura *cerdanesca*, se yuxtapone y complementa al futuro discurso museográfico, discurso expositivo donde se hace un especial hincapié en las Artes Suntuarias o Decorativas. Se trata de una de las solerías procedente del Palacio de los López Vizcaya (Murcia), en buen estado de conservación, aunque algunas zonas carecen de material y policromía original. En barro cocido y vidriado, es un gran rectángulo de 10,47x3,92 metros que presenta una temática decorativa y un pequeño programa iconográfico alusivo a las Cuatro Estaciones, en los ángulos y una representación central de Apolo. Las figuras angulares se enmarcan en registros ovales de florecillas, presentando motivos vegetales, roleos, guirnaldas y ramos de flores azules (anémonas o peonías). La figura de Apolo está enmarcada en una



guirnalda casi oval de flores (peonías, tulípanes, claveles...) y filacterias. Por sus cuatro lados recorre un gran friso de motivos vegetales, roleos, guirnaldas y ramos de flores azules (anémonas o peonías). Recerca toda la composición una franja azulada. Sobre un fondo color marfil se disponen todos los

motivos ornamentales reseñados destacando una policromía basada en azules, amarillos y anaranjados, verdes y violetas. Siguiendo parámetros dieciochescos, este pavimento alfombrado entronca con la decoración cerámica levantina (Alcora).

Jorge Aragonese, M. (1961), pp. 29-45; Santiago Godós, M. V. (1996), pp. 681-688.



ANTONIO MESEGUER ALCARAZ

Claustro del Convento de la Trinidad de Murcia

1886

Óleo/Lienzo ■ 27 x 17,5 cm

0/242

Como muchos de los artistas de su época, Antonio Meseguer Alcaraz (1865-1915), tras su paso por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, donde estudió bajo las órdenes del pintor Federico Mauricio Ramos, fue pensionado por la hoy extinta Diputación Provincial de Murcia para completar su formación en el extranjero, en París, etapa que comprendería desde 1877 a 1881, período en el que remitió notables obras como *El Paseo* o *El brasero*, ambas en los Fondos del Museo de Bellas Artes. Posteriormente, ejerce labores de profesor de dibujo de la institución en la que se había iniciado. Fue un autor muy premiado en las exposiciones regionales.

Meseguer se sale de la pintura típica de raigambre costumbrista, tan en boga en la segunda mitad del siglo XIX. En sus cuadros, un tanto frívolos, se reflejan aspectos de la vida refinada. Su tema preferido era el de la pintura galante y de *casacón*, donde, en la mayoría de los

casos, aparecen personajes con una indumentaria propia de la sociedad dieciochesca; majos, cortesanos, toresos..., e intimistas ambientes donde prima la guardarropía y la plasmación de pasadas épocas, siempre tratando modelos o pintura de agradable contenido en la cual se dejan ver los ecos del pintor catalán Mariano Fortuny.

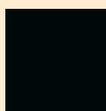
La pintura *Claustro del Convento de la Trinidad de Murcia* se aparta de esta línea señalada arriba. Es un lienzo estimadísimo por tratarse de uno de los escasos documentos gráficos conservados del tristemente desaparecido Convento de la Trinidad de Murcia, edificio sobre cuyo solar se levanta el actual Museo de Bellas Artes. Nos permite, a este respecto, conocer y reconstruir ciertos elementos de la edificación mencionada con matices de extraordinaria nostalgia.

Esta obra testimonial, evocadora y bella, fue donada por el autor a los Fondos del Museo de Bellas Artes en 1910.

Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes (1910), pp. 22-23; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1923), pp. 29-30; Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia (1927), pp. 34-35; Catálogo Arte en Murcia, 1862-1985 (1985), p. 34; Catálogo del Museo de Bellas Artes de Murcia (1987), p. 28; Catálogo de la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia (1992), p. 177; De la Plaza Santiago, F. J. (1982), p. 338; Martínez Calvo, J. (1986), p. 117, (1987), p. 47; Ossorio y Bernard, M. (1975), p. 447.



SALA 9



MU
BAM



MANUFACTURA REAL DE LA GRANJA

Cornucopia

Hacia 1790-1820

Madera, cristal azogado/ Técnica mixta ■ 55 x 32 cm

0/166

La Real Fábrica de Cristal de La Granja de San Ildefonso (Segovia) surge en el siglo XVIII, bajo el auspicio de Felipe V, inscribiéndose dentro del reformismo borbónico encaminado a limitar las importaciones de objetos suntuarios foráneos y reforzar la producción y la industria hispana, incluso con la incorporación de profesionales extranjeros, ya que en España no existían especialistas en esta materia. De este modo, se abastecerían los palacios y construcciones más emblemáticas de nuestro país. Fue aquí donde se realizaron algunos de los avances tecnológicos y artísticos más importantes de la Europa del momento. La *cornucopia* que nos ocupa es un claro exponente de los objetos producidos en la Real Fábrica de Cristal de la

Granja a finales del siglo XVIII, principios del XIX, pues el esquema responde a las premisas de la corriente neoclásica postuladas desde la corte española en esa época.

Cobran especial importancia en esta pieza los motivos grabados; la cenefa realizada en el borde de la plancha del espejo; en el centro, una figura clasicista, representación mitológica, que se coloca sobre pedestal, formado por roleos, redes y motivos fitomorfos. Sobre esta figura masculina se dispone un dosel que repite los aspectos y características ornamentales antes descritas, a la manera de colgante o lámpara con forma de campana. La composición se remata con la utilización de un marco dorado de tipo mixtilíneo.

Catálogo Vidrio de La Granja (1988); Catálogo Manufacturas Reales Españolas (1993); Catálogo Reales Fábricas: Cristales de La Granja, Tapices de Santa Bárbara, Porcelana del Buen Retiro (1995); Martínez Calvo, J. (1986), p. 91, (1987), p. 91.



LAS ARTES DECORATIVAS EN MURCIA EN EL SIGLO XIX

El complejo mundo de las Artes Suntuarias y Decorativas nunca ha sido abordado en su totalidad como un fenómeno artístico global, presentándose al estudioso una partida inconexa entre sí, a veces, de múltiples manifestaciones de las mal llamadas “artes menores o aplicadas”, término este último ligado a otras connotaciones (sociales, preindustriales, artesanales...).

Y es que a pesar de tratarse de una parcela desconocida, las Artes Decorativas tuvieron un notable desarrollo en Murcia durante el siglo XIX, gracias al proceso de industrialización iniciado en el ámbito de Cartagena durante la segunda mitad de siglo. Cartagena se constituye junto a Moncloa, Sargadelos y Cartuja como uno de los principales centros peninsulares. Dos hechos serán esenciales en este éxito: la posibilidad de aprovisionamiento directo de carbón, materia indispensable para la producción, así como el poder distribuir los productos finales a otros centros para su comercialización gracias al puerto.

Y es que a mediados del XIX la entrada de nuevos procedimientos desde el extranjero exigían plantas industriales que se alejaban de las estructuras tradicionales de la Región, buscándose las localizaciones más competitivas. Con

estas inversiones llegarán no sólo capital e industrias, aumento del empleo y reducción de las importaciones, sino también un nuevo gusto, reflejo de las tendencias de la burguesía.

Reflejo de este nuevo gusto que combina la elegancia y la producción en serie son las lozas de la Fábrica de La Amistad (1842) y la de vidrio de Santa Lucía (1834), ambas ubicadas en Cartagena y de las que el Museo posee una interesante colección fruto de sucesivas donaciones y adquisiciones.

De las lozas hay que destacar la temática, en las estampadas, la serie del *Amor y la Guerra*; en las series cinéticas, los garrochistas. Destacamos a su vez las lozas iluminadas y las de temas florales y aves, sin olvidar los curiosos temas burgueses, difundidos tanto por las lozas como por la prensa y literatura.

Respecto a los vidrios procedentes de la Fábrica de Cristal y Vidrio de Santa Lucía, interesan las licoreras, vasos, copas, botellas, candiles con decoración al puntil y realizadas en vidrio soplado y/o a molde.

La colección de abanicos del Museo de Bellas Artes son reflejo de suntuosos ejemplares, a excepción de algunas piezas carentes de los ricos materiales y del esplendor cortesano de que éstos solían hacerse.

Es difícil apuntar la existencia de talleres en Murcia dedicados a la fabricación de abanicos, perteneciendo a donaciones privadas. La decoración responde en general al gusto clasicista, como los temas extraídos de la Eneida, jóvenes efebos, musas, alegorías musicales, y otros como los orientales y exóticos, de moda

en toda Europa. La delicadeza de esa temática nos habla de la consideración del abanico como pieza de valor sentimental, artístico y también histórico. Por último, señalar que la interesante colección que posee el Museo es fiel reflejo del desarrollo de las Artes Suntuarias en el último tercio del siglo XIX.

Catálogo “Fábrica de Cristal y Vidrio Santa Lucía”, (1996), pp. 11-53; Jorge Aragonese, M. (1960), pp. 15- 24.

BIBLIOGRAFÍA



- Catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectivas de las Artes Suntuarias*, Comisión de Monumentos, Murcia, 1868.
- Actas de la Comisión Provincial de Monumentos*, Murcia, 1910.
- Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Pinturas de Murcia*, Año I, Num. I, Artes Gráficas, Murcia, 1922.
- Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Pinturas de Murcia*, Año III, Num. III, Artes Gráficas, Murcia
- Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Pinturas de Murcia*, Artes Gráficas, Murcia, 1930.
- Catálogo de los Fondos del Museo de Bellas Artes*, Comisión de Monumentos, Murcia, 1910.
- Catálogo de Fondos y Secciones del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, Murcia, 1923.
- Catálogo de los Fondos y Secciones del Museo de Bellas Artes de Murcia*, Murcia, 1927.
- Catálogo Joan de Joanes*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Subdirección General de Museos, Valencia, 1980.
- Catálogo de Arte*, Exma. Diputación Provincial de Murcia, Murcia, 1981.
- Catálogo Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el Siglo XVIII*, Consejería Educación y Cultura, Murcia, 1983.
- Catálogo Arte en Murcia (1862- 1985)*, Comunidad Autónoma de Murcia y Ayuntamiento de Madrid, Murcia, 1985.
- Catálogo Obras de Arte de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia*, Excmo. Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1985.
- Catálogo Pintura Orientalista Española (1830- 1930)*, Fundación Banco Exterior, Murcia, 1988.
- Catálogo Vidrio de La Granja. Real Fábrica de Cristales de La Granja*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
- Catálogo Giovanni Battista Pranesi, 1720-1778. Aguafuertes*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1991.
- Catálogo Colección de Arte Moderno y Contemporáneo. Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia*, (Coord. Cristóbal Belda Navarro), Fundación Cultural CAM, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia, 1992.
- Colección de Arte*. Exma. Diputación Provincial de Murcia, 1992.
- Catálogo Manufacturas Reales Español-*

- las, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Madrid, 1993.
- Catálogo *Reales Fábricas: Cristales de La Granja, Tapices de Santa Bárbara, Porcelana del Buen Retiro*, Caja de Madrid, Madrid, 1995.
- Catálogo *Fábrica de Cristal y Vidrio Santa Lucía*, CAM y Fundación Nacional del Vidrio, Murcia, 1996.
- Catálogo *Sorolla y la Hispanic Society*, Museo Thyssen- Bornemisza de Madrid y Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 1998.
- Catálogo *José Elbo y la pintura romántica*, Editorial Electa, Granada, 1998.
- Catálogo *Nuevas miradas sobre el Museo*, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia, 1999.
- Catálogo *El legado de la pintura. Murcia, 1516- 1811*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1999.
- Catálogo *Carlos de Haes*, Caja Navarra, Pamplona, 2000.
- Catálogo *Inocencio Medina Vera (1876- 1918)*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 2001.
- Catálogo *Carlos de Haes (1826- 1898)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2002.
- Catálogo *Nicolas de Bussy* Murcia, 2002
- AGÜERA ROS, José Carlos y CRUZ FERNÁNDEZ, Pedro Alberto, *Catálogo Sánchez Picazo*, Caja de Ahorros Provincial de Murcia, Murcia, 1982.
- AGÜERA ROS, José Carlos, «Catálogo de Pintura» en *Murcia Barroca*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 1981.
- AGÜERA ROS, José Carlos: *Pintura y sociedad en el siglo XVII*. Real Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1994.
- AGÜERA ROS, José Carlos, *Pintores y pintura del barroco en Murcia*, Ed. Tabularium, Murcia, 2002.
- AGUILERA RABANEDA, Juan Carlos, *Rafael Tegeo (1798- 1856). Un pintor en la encrucijada.*, Asociación Cultural de Arte “El jardinico”, Murcia, 1999.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *José Antolínez*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura toledana*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972.
- BAQUERO ALMANSA, Andrés, *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y GARCÍA, Carlos Moisés, *Francisco Salzillo: La plenitud de la escultura*, Ed. Darana, Murcia, 2001.
- BELDA NAVARRO, C, 1998, "*Francisco Salzillo y la escultura pintada*" en *Francisco Salzillo*. Imágenes de culto, Murcia
- BELDA NAVARRO, *El contraste de la seda y las reformas de la plaza de Sta. Catalina de Murcia en los comienzos del S. XVII*, Anales de la Universidad de Murcia, 1971-1972.
- BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, París, 1966.
- BERNT, Walther, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century*, Volume III, Ed. Phaidon, Munich. 1970.

- BONET CORREA, A. (Coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982.
- BUENDÍA, J. R., *José Antolínez, pintor mitológico*, Instituto Camón Aznar, Madrid, 1980.
- CABALLERO CARRILLO, M^a Rosario, *Pintura barroca murciana: Senen y Lorenzo Vila*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1985.
- CABALLERO GÓMEZ, M^a Victoria, *Juan de Toledo. Un pintor en la España de los Austrias*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1985.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan A. «Giovanni Battista Piranesi: arquitectura y arqueología» en *Giovanni Battista Piranesi. Aguafuertes*, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1991.
- CAPELASTEGUI PÉREZ ESPAÑA, P. «El Fausto de Goethe y la pintura española» en *GOYA*, Madrid, 1992,
- CHECA, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450- 1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos tradicionales*, Ed. Luis Miracle, Barcelona, 1958.
- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, «Planos de Toribio Martínez de la Vega» en *Huellas*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 2002.
- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, *El Puente Viejo de Murcia*, Universidad de Murcia, Murcia, 2001.
- DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier y PÁEZ BUR-
RUEZO, Martín «Pintura» en *Historia de la Región de Murcia*, Tomo VIII, Ediciones del Mediterráneo, Murcia, 1980.
- DE LA PUENTE, Joaquín, *Catálogo de las pinturas del siglo XIX. Museo del Prado. Casón del Buen Retiro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.
- DE PANTORBA, Bernardino, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Ed. Jesús Ramón García Rama, Madrid, 1980.
- DÍEZ, José Luis, *Vicente López (1772-1850.) El catálogo razonado*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1999.
- DOMENECH, Benito, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Museo Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2000.
- DOMENECH, Fernando Benito: *La pintura europea en las colecciones valencianas*. En el Catálogo de la exposición Museo de Bellas Artes de Valencia. Valencia, 1999.
- DONOSO CORTÉS, R., «El maestro cuchillero Joseph Romero (1730-1798)» en *Goya*, Revista de Arte, nº 295-296, Madrid, 2003.
- DURANTE ASENSIO, Isabel, «San Jerónimo» en *Huellas*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 2002.
- ESCÁRZAGA, A. *Diccionario Antiquaria II. Porcelana, cerámica y cristal*, Madrid, 1986.
- FERNÁNDEZ VILLAMIL, Concepción, *Las Artes Aplicadas/2*, Madrid, 1982.
- FUENTES Y PONTE, Javier, *La*

- Colección Riquelme. Catálogo de cuanto constituye el panorama el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo por el célebre escultor Don Francisco Salzillo*, Murcia, 1897.
- GALLEGO, A. «Historia del Grabado en España» en *Cuadernos de Arte Cátedra*, Madrid, 1979.
- GARCÍA ALCARAZ, Ramón, *El pintor Wssel de Guimbarada*, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia, 1986.
- GÓMEZ FRECHINA, José, «Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) y su obra» en *Catálogo Piranesi*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 1996.
- GARCÍA- SAUCO BELÉNDEZ, Luis G., *Francisco Salzillo y la escultura Salzillesca en la provincia de Albacete*, Albacete, 1985.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles, «Aproximación a la lectura iconográfica de la Puerta de Mari Chaves» en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II, nº 3, Madrid, 1989.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles, «Fondos de pintura del Museo de Murcia: Premios y menciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856- 1892) » en *Verdolay*, nº 3, Murcia, 1991.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles, «Retrato de Doña M^a Cristina de Habsburgo, pintura inédita de Juan Luna Novicio» en *Imafronte*, nº 8-9, Murcia, 1992-1993.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles, «Fondos de pintura del Museo de Murcia . Los Juegos florales (1873-1876) » en *Verdolay*, nº 5, Murcia, 1993.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles “Abanicos del Museo de Murcia” en *IMAFRONTTE*, nº 11, Murcia, 1995
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M. Ángeles “Joyería doméstica, sentimental y religiosa. Fondos del Museo de Murcia” en *IMAFRONTTE*, nº 14, Murcia, 1999
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, «El puente viejo de Murcia» en *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXIV, Murcia, 1978.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, *El escenario de la escultura de Francisco Salzillo*.
- JORGE ARAGONESES, Manuel, «Presencia y estela de Wssel de Guimbarada en Lorca (Murcia) », en *Arte Español*, nº 1 y 2, Madrid, 1958.
- JORGE ARAGONESES, Manuel, «Un retrato infantil de Rafael Tegeo», en *Separata de Archivo Español de Arte*, T. XXXVII, Nº 145, CSIC. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1958.
- JORGE ARAGONESES, M., *Artes Industriales Cartageneras. Lozas del siglo XIX*, Museo Arqueológico Municipal, Cartagena, 1960.
- JORGE ARAGONESES, Manuel, *Pintura decorativa*, Diputación Provincial de Murcia, Murcia, 1964.
- JORGE ARAGONESES, Manuel, *Sobre la vida y obra de Joaquín Campos*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1968.

- JORGE ARAGONESES, M.
“Pavimentos decimonónicos de azulejería valenciana en Murcia y su provincia” en *MURGETANA CSIC* Murcia, 1961
- LÓPEZ GARCÍA, Carmelo y LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a Loreto, «El Convento de los Trinitarios Calzados de Murcia» en *Verdolay*, nº 3, Murcia, 1991.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, María Teresa, *Museo de Ávila. Catálogo de Cerámica*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1982.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto, «Pedro de Orrente: Noticia de mis últimas investigaciones acerca de su vida y su obra» en *Arte Español*, tercer cuatrimestre, Madrid, 1962.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto, «Don Nicolás de Villacis y Arias, discípulo de Velázquez» en *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1964.
- LÓPEZ SOLDEVILA, Francisco, «Estado y proceso de restauración de la obra del Museo de Bellas Artes Dama de José Balaca» en *Verdolay*, nº 2, Murcia, 1990.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura Barroca en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.
- MARTÍNEZ CALVO, José, *Historia y guía del Museo de Murcia. Sección Bellas Artes*, Consejería de Cultura y Educación, Editora Regional, Murcia, 1986.
- MARTÍNEZ CALVO, José, *Catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia*, Consejería de Cultura, Educación y Turismo. Editora Regional, Murcia, 1987.
- MARTÍNEZ GIL, Joaquín, «Juan Martínez Pozo. La Odalisca» en *Verdolay*, nº , Murcia, 198
- MARTÍNEZ GIL, Joaquín, «Margarita mirándose al espejo» en *Verdolay*, nº 8, Murcia, 1996.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *Catálogo de las Pinturas de la antigua Colección D'Estoup de Murcia*, Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1981.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, «La antigua colección García de León Pizarro de Madrid, y las pinturas del asilo- hospital de Villanueva del Segura en Murcia» en *Apotheca*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1986.
- MARTÍNEZ ROMERO, M^a José, «José Antolínez: El Alma Cristiana entre el Vicio y la Virtud» en *Verdolay*, nº 2, Murcia, 1990.
- MAYER, August., *Historia de la pintura española*, eds., Madrid, 1947.
- MELGARES GUERRERO, José Antonio, «Pintura murciana del siglo XVIII» en *Historia de la Región de Murcia*. Tomos VI y VII. Ediciones del Mediterráneo, Murcia, 1980.
- MIJÁILOVA, Olga. *El vidrio artístico español en el Ermitage*, (Trad. I.Lévina y B. Smirnov), Leningrado, 1974.
- MONTESINOS URBAN, Elena y TEJEDA MARTÍN, Isabel, «La burguesía murciana del siglo pasado en tres cuadros de interiores» en *Esta Región*, Comunidad Autónoma de Murcia, Julio/Agosto nº 25, Murcia, 1992.

- MORALES Y MARÍN, J. L., *Diccionario de Iconología y Simbología*, Ed. Taurus, Madrid, 1984.
- NICOLÁS GÓMEZ, D. "Hipótesis sobre la utilización iconográfica de la lira y el arpa en las artes plásticas en el siglo XIX: Neoclasicismo y Romanticismo cristiano medieval" en *VERDOLAY 5*, Murcia, 1993
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, Ed. Giner, Madrid, 1975.
- OLIVER, Antonio *Medio siglo de artistas murcianos. 1900-1950* Murcia, (1950)
- PÁEZ BURRUEZO, Martín, *El Clasicismo en la Pintura Española del siglo XIX: Germán Hernández Amores*, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Cultura, Murcia, 1995.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1992), *Los blasones de la colección de arqueología del Museo de Murcia*, en *Verdolay* Nº 4, Murcia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1994), *Las artes suntuarias, en El Monasterio de Santa Verónica de Murcia*. Historia y Arte. Murcia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1994), *La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos*, en *Verdolay*, Nº 6, Murcia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997), *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1998), *Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de Nra. Sra. De la Asunción de Lezuza (Albacete)*, en *Ensayos*, Nº 13, pp. 119-145.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1998), *Una aportación al estudio de las artes suntuarias en la Semana Santa de Cartagena: a propósito del antiguo estandarte-sudario de la Cofradía Marraja*, en *Ecos del Nazareno*, pp. 25-29, Cartagena.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1999), *El arte del bordado y el tejido en Murcia*. Siglos XVI-XIX, Murcia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2001), *Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia*, en *Estudios sobre platería*. San Eloy 2001, Murcia.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *Autorretrato de Antonio Gil Montejano* en *Catálogo Centro y periferia en la Modernización de la Pintura Española 1880- 1918*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Mateo Gilarte, un casi Zurbaranesco», en *Separata del Archivo Español de Arte*, Tomo XXXVII, nº 146- 147, Madrid, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Madrid, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura italiana en el siglo XVII en España*, Universidad de Madrid y Fundación Valdecilla, Madrid, 1965.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Murcia» en *Arte en Tierras de España: Murcia*, Fundación Juan March, Editorial Noguer, Murcia, 1976.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana. Valencia. 1996.
- PINA PÉREZ, Ángel, « Los frescos de Vilhoacis en la Iglesia del Convento de La Trinidad: historia de una tragedia» en *Verdolay*, nº4 , Murcia, 1992
- RAMALLO ASENSIO, Germán, «Nuevas obras del pintor Federico Ramos» en *Imafronte*, nº 8 y 9, Universidad de Murcia, 1992-1993.
- RAMALLO ASENSIO, Germán, *Federico Mauricio Ramos, 1846-1904*, Museo de la Ciudad, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, Murcia, 2004.
- REYERO, Carlos, «Las pinturas de Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores en el Colegio Eclesiástico Español de Roma» en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIII, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1993.
- RUIZ, Joseph, Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Societat D'Amadors de les glories valencianes, Valencia, 1987.
- RUIZ ALCÓN, M. T., *Historia de las Artes Aplicadas en España*, Bonet Correa (Coord), Ed. Cátedra, Madrid, 1982.
- SAEZ VIDAL, Joaquín, *Guía del Museo de Bellas Artes Gravina*, Diputación de Alicante, Alicante, 2001.
- SÁNCHEZ MORENO, José, *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Editora Regional, Murcia, 1983.
- SANTIAGO GODÓS, M^a V. *Un gran pavimento de azulejería del S. XIX conservado en el Museo Arq. de Murcia, ejemplo de salvaguarda y traslado*, Qualicer, Castellón, 1996.
- URREA, J., *Pintura barroca italiana del siglo XVIII en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1977.
- VALVERDE MADRID, J. *En el cente-*

