



CEU

*Universidad
San Pablo*

TESIS DOCTORAL

LAS COLECCIONES DE LA BANCA PÚBLICA EN EL
CONTEXTO DEL COLECCIONISMO DE ARTE EN ESPAÑA
(1960-1982)

**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación
Departamento de Humanidades**

Madrid, 2019

Vº Bº del Director

Vº Bº del Codirector

Vº Bº del Doctorando

Dr. D. José Andrés-Gallego

Dr. D. Pablo González-Pola de
la Granja

Julián Zarauza Massó

Las colecciones de la banca pública en el contexto del coleccionismo de arte en España (1960-1982)

Noviembre de 2019

© Julián Zarauza Massó

Todos los derechos reservados

A Carmen, María, Pedro y María Jesús

ÍNDICE

1. Introducción.....	9
2. Estado de la cuestión	11
2.1. El coleccionismo bancario en España	14
2.2. El modelo de las colecciones de la banca privada extranjera	17
A. Chase Manhattan Bank.....	19
La colección entre 1959 a 1968.....	21
La colección entre 1969 a 1978.....	27
La colección entre 1979-1984	29
B. Deutsche Bank.....	32
C. UBS AG.....	36
3. Metodología. Fuentes estudiadas.....	39
4. Contextualización histórica	45
A. De la España del desarrollismo a la consolidación de la transición democrática	45
5. El coleccionismo de la banca pública	57
Los antecedentes del coleccionismo. Desde el Banco de San Carlos hasta el Banco de España	57
6. Las colecciones de los bancos públicos. Clasificación de sus obras por orden cronológico de autor, título, técnica y medidas.	73
A. Banco Crédito a la Construcción e Hipotecario de España.....	73
A.1. Banco Crédito a la Construcción e Hipotecario de España. Colección de Clásicos del siglo XV al XIX.....	92
B. Banco de Crédito Local	96
C. Banco Exterior de España	116
C.1. Colección de clásicos del Banco Exterior de España: Clásicos del siglo XVI al XIX.....	150
C.2. Retratos anónimos del siglo XVII	163
7. El modelo de colecciones de arte de la banca privada española.....	167
A. Banco Urquijo.....	167

B. Fundación Juan March.....	183
C. El nuevo coleccionismo bancario: la Caixa.....	187
8. Gestión de las colecciones.....	195
A. Participación de las colecciones en exposiciones nacionales y extranjeras	196
A. Préstamos de obras de las colecciones para exposiciones organizadas por otras instituciones	199
9. Conclusiones.....	205
10. Epígrafe.....	209
11. Bibliografía.....	211
12. Anexos.....	241
Anexo 1. Chase	241
Anexo 2.A .Deustche Bank Works	242
Anexo 2.B. Deustche Bank, The World on Paper.....	243
Anexo 3. UBS AG	244
Anexo 4. Banco de España	245
Anexo 5. BHE Contemporáneo.....	246
Anexo 6. BHE Clásicos	247
Anexo 7. BCL Contemporáneo.....	248
Anexo 8. BEX Contemporáneo	249
Anexo 9. BEX Clásicos	250
Anexo 10. Banco Urquijo.....	251
Anexo 11. Fundación Juan March	252
Anexo 12. La Caixa.....	253

1. Introducción

Las instituciones bancarias se cuentan hoy entre los coleccionistas de arte más significativos de nuestro tiempo. Este coleccionismo asume la coexistencia de varios gustos individuales y cambiantes. Estas colecciones se inician con los testimonios inmediatos de los que las fundaron y dirigieron a lo largo de su historia, la cual se une a la misma condición bancaria. Proceden de la voluntad de su consejo de administración con una intención decorativa para buscar una mayor dignidad y calidad de sus sedes.

Durante la segunda mitad del siglo XX, algunas de estas instituciones iniciaron la labor pionera de comprar arte con intención de formar una colección. Estas iniciativas estuvieron ligadas a determinadas personalidades dirigentes, como ocurrió con Manuel Arburúa de la Miyar en el Banco Exterior de España y Juan Lladó Sánchez-Blanco en el Banco Urquijo. Dotaron a sus sedes centrales y regionales de grandes obras de arte en un momento en que el estado, la sociedad y los medios de comunicación vivían al margen de la creación artística.

A lo largo de este trabajo intentaremos apreciar cómo las colecciones de arte de estas instituciones bancarias no solo han contribuido a incrementar y preservar el patrimonio artístico de nuestro país, sino, también, cómo pudieron actuar en calidad de mecenas de muchos artistas. Este mecenazgo pudo verse incrementado a partir de 1977, con motivo de la liberalización del sistema financiero español, al poder operar los bancos sin restricciones a lo largo y ancho de la geografía española. Entre 1973 y 1983 se triplicó el número de oficinas bancarias. Fue un momento en que urgía decorar las oficinas.

Pero esta labor no solo consistió en adquirir obras a los artistas, sino también ayudarles en darse a conocer. Así, en 1972 el Banco Bilbao articuló un programa permanente de promoción cultural que se tradujo en la organización de más cuarenta exposiciones antológicas dedicadas a los grandes maestros de la pintura española y la promoción de nuevos valores artísticos a través de las 38 salas de exposiciones de que disponía el banco a lo largo de la geografía española.

2. Estado de la cuestión

Los antecedentes de colecciones bancarias los encontramos en España durante el siglo XIX en la colección del Banco de España. Que contribuye a incrementar y preservar el patrimonio artístico español con su galería de retratos oficiales de reyes, ministros, gobernadores y otros personajes de la vida pública española. Dicha galería no solo tiene un interés iconográfico para la historia de la economía y para la historia de España, sino que constituye el grupo de mayor valor entre las obras pictóricas existentes, que nos permite estudiar «la historia del género a través de los mejores cultivadores españoles».¹ La idea de formar una colección de retratos de todos los gobernadores no se toma de forma aleatoria. Será el propio consejo del banco, en 1881, quien decide encargar retratos de todos los gobernadores y así reafirmar el mandato que en su día había tomado la junta de directores del Banco de San Carlos en diciembre de 1784:

Mandar hacer sus retratos [de los señores marqués de Matallana, Gregorio Joyes y José del Toro, directores bienales retirados], con el fin de adornar con ellos las salas de sus juntas, y de conservar la memoria de sus buenos servicios, a cuyo fin se les ofrecerá la alternativa de escoger el pintor de su satisfacción o se enviará uno de parte del Banco que en ambos casos satisfará este coste.²

El género del retrato comenzó a decaer en la década de los veinte, por el auge que toma la fotografía, ya que esta última se considera más fiable desde el punto de vista documental. A esto se suma la crisis que se estaba produciendo en la pintura figurativa, pues este género había quedado circunscrito a la aristocracia y burguesía.

La galería de retratos del Banco de España va a continuar aumentando con la periodicidad que imponen los sucesivos nombramientos de gobernadores. Muchos de ellos son realizados por pintores de reconocido prestigio como José Álvarez de Sotomayor, Ignacio de Zuloaga, Salvador Martínez Cubells y Joaquín Sorolla Bastida entre otros.

¹ Gallego, J. (1985). Pintura de los siglos XIX y XX. En *Colección Banco de España* (p. 91). Madrid: Banco de España.

² Actas de la Junta de Gobierno. Libro 134, 30 de diciembre de 1784, folios 10 y 10v. Archivo del Banco de España, Banco de San Carlos.

La labor que ejercieron las entidades financieras como mecenas de artistas regionales la podemos constatar con motivo de la inauguración del nuevo edificio del Banco de España en Barcelona, obra del arquitecto Juan de Zavala Lafora en 1955. Fue una de las primeras estructuras realizadas en hormigón de la ciudad.³ Para la decoración del edificio, se selecciona a una serie de pintores catalanes como Ramón Casas, Santiago de Rusiñol, Joaquín Mir y Eliseo Meifren entre otros.

También el Banco Exterior va a continuar con esa labor de mecenazgo que inicia el Banco de España. Inaugura así su sede en Barcelona con una exposición que Corredor Matheos, crítico de arte, califica de «un constante y sostenido apoyo al arte y a los artistas por parte de una entidad cuyo objetivo es el de contribuir a la creación de riqueza».⁴

Llama entonces nuestra atención la adquisición por parte del banco de las obras expuestas para decorar su nueva sede de los doce artistas catalanes presentes en ella: Ramón Martí Alsina, Iu Pascual, Doménec Carles, Josep Mompou, Manuel Humbert, Joan Serra, Miquel Villa, Josep Amat, Ricard Arenys y Julián Grau Santos.

Hay también otra razón que impulsó a la banca a fomentar esa labor de mecenazgo. A partir de 1977, se inicia el proceso de liberalización del sistema financiero español, por el que las instituciones bancarias vieron eliminadas, las cortapisas para operar sin restricciones a lo largo y ancho de la geografía española. La primera respuesta al inicio de la liberalización del sistema financiero fue una alocada carrera de apertura de sucursales para la captación de nuevos clientes.⁵ Entre 1973 y 1983 se triplicó el número de oficinas bancarias. Produciéndose así una fuerte expansión territorial de la banca que motiva la decoración de sus oficinas con obras de artistas regionales. En los cuatro años siguientes se abren de 5.658 oficinas en todo el territorio nacional, con lo que, al final de los años setenta, la banca española

³ El Banco de España en Barcelona: más cerca del ciudadano (2016, 2 de enero). Recuperado de <https://www.bde.es/f/webbde/Secciones/Publicaciones/Folletos/Fic/barcelona.pdf>

⁴ Corredor-Matheos, J. (1981). *Catálogo de pinturas de la colección del Banco Exterior de España*. Barcelona: Banco Exterior de España.

⁵ Otero, L. (2007). La crisis bancaria (1977-1985). Los costes de modernización de un sistema financiero anquilosado. En *Historia de España siglo XX. 1939-1996* (p. 382). Madrid: Cátedra.

había crecido de 2.758 oficinas en 1963 hasta 11.095 oficinas en 1978.⁶ Como botón de muestra podemos citar al Banco Hipotecario de España que, durante el periodo señalado, inaugura oficinas en Zaragoza, Oviedo, Valladolid, Badajoz, Murcia, Vitoria, Granada, Logroño, Pamplona, Santander y Palma de Mallorca, hasta alcanzar un total de 17 sucursales operativas en 1984.⁷ También la banca privada va a participar en esta labor de este impulso al mecenazgo de artistas regionales. En 1972 José Ángel Sánchez Asiaín, presidente del Banco Bilbao, hace una propuesta al consejo de administración, motivada por la necesidad de articular un programa permanente de promoción cultural por parte del banco. En dicho programa uno de cuyos objetivos inmediatos sería la promoción de las artes plásticas. Se organizan, a razón de este programa, más de 70 exposiciones antológicas dedicadas a los grandes maestros de la pintura española y se promocionan a jóvenes valores artísticos, ofreciéndoles las 38 salas de exposiciones que el banco tenía repartidas por todo el territorio nacional, «cuya razón de ser no es otra que la de promocionar aquellos artistas que al empezar se encuentran con las dificultades propias de todo circuito comercial, en total se canalizan quinientas exposiciones a lo largo de los últimos doce años»⁸. Entre las 70 exposiciones antológicas destacamos las de Gutiérrez Solana (1972), Aurelio Arteta (1973), Juan Echevarría (1974), Francisco Iturrino (1976), Benito Barrueta (1977), Hermanos Zubiarre (1978) y Daniel Vázquez Díaz (1979). También resaltamos la importancia de *Adelantados de la Modernidad* (1979), que se expuso primero en Caracas y luego en Madrid, con obras de Regoyos, Sorolla, Iturrino, Zuloaga, Nonell, Echevarría, Blanchard, Vázquez Díaz, Solana y Juan Gris; casi todas sus obras fueron préstamos de colecciones particulares.⁹ No podemos olvidar las de Vela Zanetti (1979), Darío de Regoyos (1980), Julián de Tellaheche (1979) y Julio Romero de Torres (1980). A estas se añaden *Tiempo y arte del 98 español*

⁶ Martín-Aceña, P. (2005). La conformación histórica de la Industria Bancaria Española. *Mediterráneo económico* (nº 8, ejemplar dedicado a: Los retos de la Industria Bancaria en España), pp. 21-44.

⁷ Lacomba, J. y Ruiz, G. (1990). Expansión territorial y descentralización. En *Una Historia del Banco Hipotecario de España (1872-1986)* (p. 540). Madrid: Alianza.

⁸ Dirección de relaciones institucionales del Banco de Bilbao (1972). *Memoria Cultural (1972-1983)*. Bilbao: Banco de Bilbao.

⁹ «Diez adelantados de la modernidad», una lección de historia del arte (20 de mayo de 1979). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/sociedad/295999216_850215.html

en Londres (1980), Aurelio García Lesmes (1981) y *Picasso obra gráfica original* (1981), que fue exposición itinerante. Contribuyó en su organización la Dirección General de Bellas Artes y Bibliotecas.

Se añade a estas *Las islas en el arte* (1982) y *Concordancias en la pintura española actual* (1983), con artistas de aquellos momentos entre ellos nueve pintores vascos que exponen su última obra, donde también se incluyen las creaciones de Luis Badosa, Isabel Boquedano, Modest Cuixart, Ramón de Vargas, Álvaro Delgado, Federico Echevarría, Adolfo Estrada, Menchu Gal, Luis García Ochoa, Ángel Medina, Iñaki Moreno, Ruiz de Eguino, Carmelo Ortiz de Elguea, Robert Ortuño, Luis Sáez, Elena Santoja, Ramiro Tapia, José Luis Tolosa, José Vaquero Turcios, Ramón Casas...

Otro ejemplo de mecenazgo de la banca privada con artistas regionales fue el Banco Urquijo. Durante los años sesenta y setenta lleva a cabo la apertura de nuevas sedes en Bilbao, Barcelona —en la casa Madariaga, que decora con artistas catalanes, lo podemos ver en el catálogo *Modernismo y Novecentismo: arte catalán en la colección grupo Banco Hispano Americano*¹⁰ y en Valencia en el Palacio de Huarte, que ya atesoraba obras de José Vergara, y Mariano Benlliure¹¹; el banco adquiere durante los años sesenta y setenta para su decoración obras de Amadeo Gabino, Francisco Lozano, Ignacio Pinazo y Cecilio Pla entre otros. Una institución que requiere un estudio más detallado en nuestra tesis es la Caixa, pionera en lo que se ha denominado nuevo coleccionismo bancario.

2.1. El coleccionismo bancario en España

El estudio del coleccionismo en España es tarea por hacer.¹² A partir del siglo XIX van a desaparecer los actores principales del coleccionismo tradicional: la monarquía, la aristocracia y la iglesia. Ante esta desaparición, algunas instituciones públicas se

¹⁰ *Catálogo Modernismo y Novecentismo: arte catalán en la colección Grupo Banco Hispano Americano* (1988). Madrid: Fundación Santillana.

¹¹ Moreira, M. (11 de noviembre de 2017). De palacete rococó a oficina del siglo XXI. *ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/espana/comunidad-valenciana/palacete-rococo-oficina-siglo>

¹² Triadó, J. (1987). “La colección de pintura de la Casa de Alba”. En *El arte en las colecciones de la Casa de Alba* (p. 57). Fundación Caixa de Pensions, Barcelona:

implicaron en la creación de patrimonios propios, con obras de artistas de su tiempo, creando una suerte de alternativas al coleccionismo de museo. Merece la pena destacar las colecciones del Banco de España, Congreso de los Diputados y Senado.¹³ Sin embargo, en ningún caso van a ser capaces de llenar el vacío institucional existente en el siglo XIX en torno a la promoción del coleccionismo oficial del arte contemporáneo. La única referencia en cuanto a gustos y políticas institucionales de lo contemporáneo eran las llamadas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que eran como una copia tardía y desvirtuada de los salones franceses.¹⁴

La ausencia de arte moderno o contemporáneo a lo largo de casi todo el siglo XIX reflejaba una actitud de negligencia hacia el arte de los poderes públicos. Esa actitud se prolongó durante la primera mitad del siglo XIX. Fue al mismo tiempo causa y consecuencia del escaso desarrollo del tejido artístico y cultural de la España de ese periodo y del limitado desarrollo del coleccionismo.¹⁵

A partir de la segunda mitad del siglo XX comienza a surgir el coleccionismo corporativo por parte de empresas, bancos y fundaciones. Sus colecciones contribuyeron de manera decisiva a la dinamización del mercado artístico, dando lugar a la aparición y consolidación de importantes galerías de arte contemporáneo, tanto nacionales como internacionales. En su mayoría estas colecciones surgieron para atender a razones de imagen corporativa o inversión patrimonial, pero también a una renovada visión del concepto de mecenazgo en artistas regionales. Durante la segunda mitad del siglo XX, algunos bancos emprendieron la labor pionera de favorecer la compra obras de arte de pintores regionales con la intención de decorar sus propias sedes. Es evidente que estas iniciativas estuvieron ligadas a determinadas personalidades dirigentes que tenían una sensibilidad artística especial y personal. Así sucedió, por ejemplo, con Manuel Arburúa en la formación de la colección del Banco Exterior:

¹³ Jiménez-Blanco, M. (2013). *El coleccionismo de arte en España* (p. 49). Barcelona: Cuadernos de Arte y Mecenazgo.

¹⁴ Jiménez-Blanco, M. (2013). *El coleccionismo de arte en España* (p. 51). Barcelona: Cuadernos de Arte y Mecenazgo.

¹⁵ Jiménez-Blanco, M. (2013). *El coleccionismo de arte en España* (p. 49). Barcelona: Cuadernos de Arte y Mecenazgo.

(...) que debía mucho de su configuración a las circunstancias especiales de la crisis económica de la guerra civil española y su postguerra. Coincidente con la Segunda Guerra Mundial, que hizo posible bajo la dirección de Arburúa, «con gusto y sensibilidad propios», la adquisición de algunas obras de extraordinaria importancia en condiciones muy ventajosas y la incorporación al Banco, en diversas ocasiones, de algunas otras de muy variada significación. Pero la colección no se detuvo en esos años, sino que, con evidente audacia y feliz criterio, abordó luego la adquisición de obras de arte contemporáneo más vivo. Especialmente en la década de los ochenta.¹⁶

También dentro del coleccionismo corporativo tenemos la colección del Banco Urquijo, que debe gran parte de las adquisiciones a la tutela intelectual de Juan Lladó. Esta colección se unirá en 1983 con la colección del Banco Hispano Americano y después pasara a denominarse Central Hispano. Actualmente forman parte las tres de la colección del Banco Santander.

La Fundación Juan March es también un ejemplo de coleccionismo corporativo, apostando desde el principio por el arte contemporáneo.

Estas entidades sentaron un precedente y generaron una inquietud que antes no se percibía. No obstante, si el Estado, la sociedad y los medios masivos de opinión vivían al margen de creación artística contemporánea, era muy difícil pedir a las entidades financieras tanto públicas como privadas que se comprometieran, nunca mejor dicho, por su cuenta y riesgo, a una labor tan colectivamente sentida como «extravagante». Desde luego, no lo hicieron en su gran mayoría y, cuando lo hicieron, nunca fue con la voluntad de formar una colección como tal, sino para decorar sus sedes centrales y regionales. Dejando la elección de las obras a los cargos directivos o al capricho circunstancial de sus respectivos presidentes.¹⁷

El cambio de postura en el coleccionismo bancario comienza a producirse durante la transición democrática y se afianza en la década de los ochenta con la creación en 1985 de un nuevo coleccionismo bancario como el de la Fundación La Caixa; este se desarrolló por iniciativa de Josep Vilarasau, que explicaba que cuando entró como director general de La Caixa en 1976, «la entidad había adquirido pocas obras de arte y, aunque en aquel momento mis preocupaciones principales eran otras,

¹⁶ Pérez Sánchez, A. (1991). *Grupo Banco Exterior de España. Obras de Arte*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

¹⁷ Calvo Serraller, F. (2006). El coleccionismo artístico de las entidades financieras españolas. En *Arte español del siglo XX en la colección BBVA* (pp. 20-21). Bilbao: BBVA.

sentí la necesidad de adquirir obras que reflejaran el momento». ¹⁸ Fue María Corral, directora de la colección, quien a mediados de los ochenta dio un impulso a la misma. Aunque, como explica Vilarasau, tardó «al menos tres o cuatro años en convencerla de que era necesario comenzar una colección de arte». ¹⁹ Desde sus comienzos, la colección cuenta con un comité de expertos. La formación de la colección siguió un plan sistemático de adquisiciones diseñado con dos criterios diferentes respecto a las colecciones bancarias tradicionales: contemporaneidad e internacionalidad. ²⁰

2.2. El modelo de las colecciones de la banca privada extranjera

Entre 1905 y 1917 alrededor del fotógrafo Alfred Stieglitz y de su galería 29 se vertebró un grupo de artistas americanos. Entre ellos se encontraban Arthur Dove, uno de los primeros pintores abstractos, y Marsden Hartley, cuya estancia en París en 1912 y después en Alemania en 1914 convirtieron muchas de sus obras en una síntesis del cubismo sintético debido al uso del color expresionista. También Georgia O'Keeffe muestra su interés por el simbolismo y la abstracción, que le hacen desarrollar un estilo personal propio.

En el periodo de entreguerras perdurará el realismo. Una de sus figuras más representativas de ese momento fue Edward Hopper. A través de su pintura nos acercamos a la América de la gran depresión. Hopper simplifica la realidad y capta la soledad de la mujer y del hombre contemporáneo.

El arte de vanguardia europeo irrumpió en el panorama artístico estadounidense en 1913 a través de la International Exhibition of Modern, conocida como Armony

¹⁸ Vidal, J. (29 de noviembre de 2000). La Fundación La Caixa reúne en un catálogo su colección de arte. *El País*. Recuperado de

https://elpais.com/diario/2000/10/29/catalunya/972781650_850215.html

¹⁹ Vidal, J. (29 de noviembre de 2000). La Fundación La Caixa reúne en un catálogo su colección de arte. *El País*. Recuperado de

https://elpais.com/diario/2000/10/29/catalunya/972781650_850215.html

²⁰ Vidal, J. (29 de noviembre de 2000). La Fundación La Caixa reúne en un catálogo su colección de arte. *El País*. Recuperado de

https://elpais.com/diario/2000/10/29/catalunya/972781650_850215.html

Show. El público, acostumbrado a una pintura academicista y figurativa, encontró un anárquico y escandaloso cubismo analítico. Entre los primeros miembros de la generación de abstractos nos encontramos a Karl Knaths y Stuart Davis. Habían vivido en Europa e hicieron suyas las lecciones del cubismo. En 1936 se funda en Nueva York la American Abstract Association, gracias a la iniciativa de los pintores abstractos Carl Holty y George L. K. Morris entre otros. En las décadas de 1940 y 1950 aparece el expresionismo abstracto, el primer estilo artístico nacido en Estados Unidos. Es entonces cuando Nueva York desplaza a París como centro del mundo artístico internacional. Y lo hace con artistas como Adolph Gottlieb, Jackson Pollock y Clifford Still. Estos artistas pertenecieron a la corriente expresionista abstracta *action painting*. Buscaban darle a su pintura una impronta de carácter gestual. En el aspecto técnico, salpican con pintura la superficie del lienzo. En respuesta a la *action painting*, surge otra corriente llamada *color-field painting* con Mark Rothko, Clifford Still y Barnett Newman entre otros. Pintan cuadros de gran tamaño y con colores sólidos, casi monocromos. Decía Rothko: «lo que a mí me motiva en hacer cuadros grandes es la voluntad de ser intimista y humano. Pintar un cuadro pequeño es situarte en el exterior de tu experiencia. Contemplar la experiencia con un estereoscopio o con un lente de disminución. Cuando realizas un cuadro de gran tamaño, lo pintes como lo pintes, tú estás dentro del cuadro. No es algo que puedas controlar».²¹ Crean zonas ininterrumpidas y eliminan cualquier profundidad. Entre 1961 y 1964 surge como fenómeno global en Nueva York, el *pop art*. Sin embargo, sus orígenes y primeras expresiones se encuentran en el Reino Unido, sobre todo en Londres. El término arte pop surgió en el seno The Independent Group, una asociación de artistas, arquitectos y críticos que se reunían en el Institute of Contemporary Arts entre 1952 y 1956.²² A pesar de las reticencias de algunos críticos como Harold Rosenberg, arraiga con fuerza. Entre los artistas más conocidos de estaban Andy Warhol, Tom Wesselmann, Roy Lichtenstein y Ronald Kitaj. El expresionismo abstracto deriva hacia otros movimientos, como el neodadaísmo y el *op art*, que fueron popularizados por la escritora y crítica de arte Barbara Rose. Se caracterizan por el uso de materiales

²¹ Wick, O. (2001). Mark Rothko. Una experiencia consumada entre cuadro y observador. En *Mark Rothko* (p. 168). Barcelona: Fundación Miró y Fondation Beyeler.

²² Livingstone, M. (2006). El arte pop es: algunos aspectos interesantes del arte pop británico. En *British Pop* (p. 15). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

modernos y de imaginería popular. Muchas de estas tendencias fueron desbancadas por la aparición de la abstracción pospictórica, en donde la pintura no conlleva ningún mensaje místico, sino que existe por sí misma a través de lienzos de grandes colores que emplean solo el color de forma absoluta. Algunos de sus representantes fueron Frank Stella, Dan Flavin y Carl André. Entre 1965 y 1968, la abstracción pospictórica fue gradualmente suplantada por el minimalismo. Utiliza el material en su forma más natural y la monocromía y el blanco es el color más utilizado. Entre los artistas más conocidos nos encontramos a Carl André, Dan Flavin y Robert Morris. Mientras, en Nueva York en 1936 se funda la American Abstract Artists.

Mientras en España estallan las vanguardias artísticas, que se frenan por el estallido de la Guerra Civil. Durante la postguerra se produce un tipo de pintura de carácter académico y tradicional. Será a finales de los años cuarenta cuando comienzan a surgir grupos como Dau al Set, que estaba compuesto por Antono Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Tharrats. Se propusieron ensalzar el surrealismo que había quedado interrumpido por la guerra. En 1957 surge el grupo El Paso. En su manifiesto fundacional habla de «crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artística, etcétera)».²³

A. Chase Manhattan Bank

En Estados Unidos el fenómeno histórico-social de las colecciones bancarias depende mucho de la idea de cómo se constituye una colección. Se considera que se ha formado una colección si tiene más de cien obras y posee un conservador. El coleccionismo empresarial en Estados Unidos fue instaurado por la Internacional Business Machines (IBM) en el primer tercio del siglo XX. David Rockefeller, presidente del Chase Manhattan Bank, inicia el coleccionismo bancario en Estados Unidos en 1959. Fue pionero en el campo del coleccionismo corporativo mediante la

²³ Grupo El Paso (2007). *Arte España*. Recuperado de <https://www.arteespana.com/grupoelpaso.htm>

integración de obras de arte con la arquitectura. Estableció un programa de arte de la empresa a través de un comité de expertos con el objetivo de decorar las oficinas del banco,²⁴ convirtiéndose en modelo de otras entidades en todo el mundo. La colección abarca pintura contemporánea, escultura, trabajos en papel y fotografía. La podemos dividir en los siguientes periodos: de 1959 a 1968, todas las adquisiciones fueron asesoradas por un comité de expertos. De 1969 a 1978, todas las adquisiciones fueron asesoradas por una dirección de curadores, dirigidas por Mery Lainer. De 1979 a 1984 tiene lugar la mejor etapa en la evolución de la colección hacia el arte contemporáneo gracias a la visión del curador Jack L. Boulton. Desde el principio todas las adquisiciones de obras estuvieron asesoradas por un comité de expertos, entre los cuales se encontraban Alfred Barr, primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, James Johnson Sweeney, segundo director del Museo Guggenheim de 1952 a 1960, Robert Beverly Hale, conservador de arte contemporáneo del Museo Metropolitano de Nueva York, Gordon Brushaft, arquitecto, y el propio David Rockefeller. De las 9000 piezas que componen la colección, el 70 % son obras de arte contemporáneo. La mitad de ellas son grabados. Una cuarta parte son pinturas y una quinta parte son dibujos a lápiz. La fotografía ocupa un 12 % y el 13 % restante constituye un mix entre cerámica, mapas, objetos ceremoniales, arte africano y muebles. Abby Aldrich Rockefeller le inculcó a su hijo, David Rockefeller, su amor al arte. Perteneció a la junta del MoMA desde su creación. Era un profundo entusiasta desde los años veinte de todas las formas de arte contemporáneo. David Rockefeller afirmaba que «Debo mucho a mi madre por la paciente transmisión de su amor por el arte, es un tesoro incalculable. Su muerte en abril de 1948 me dejó un profundo vacío en mi vida».²⁵

El banco supervisa además un programa de préstamos, llamado museo activo, que organiza exposiciones itinerantes, junto con programas educativos. Lo hacen porque creen que las artes y la cultura son el alma vibrante de una organización.²⁶ A

²⁴ Lee, M. (1984). *Art at work: The Chase Manhattan Collection*. New York: Dutton Adult.

²⁵ Ramírez, P. (2000). *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Valencia: Colección Formas Plásticas.

Rockefeller, D. (2004). *Memorias*. Barcelona: Planeta.

²⁶ JPMorgan Chase Art Collection. *JPMorgan Chase & Co.* Recuperado de <https://www.jpmorganchase.com/corporate/About-JPMC/jpmorgan-art-collection.htm>

continuación, vamos a comentar las obras de los principales artistas presentes en esta colección, una imagen de cuyas pinturas, esculturas y acrílicos se incluirá en el Anexo 1.

La colección entre 1959 a 1968

De este periodo pequeño de la colección hay una variedad de artistas donde los elementos comunes que están presentes son el informalismo, la abstracción, el expresionismo abstracto y el arte Pop.

La colección se inicia con **Milton Avery 1885-1965**); su pintura abarca el género del paisaje. Lo podemos apreciar en la obra de la colección *Sandbar*. A partir de su primera exposición en 1935 en la Valentine Gallery, su uso del color se convirtió en un modelo para artistas más jóvenes como Marck Rothko y Adolph Gottieb. En 1957 la simplificación de sus obras llegó acercarse a la abstracción. Dentro del expresionismo abstracto Rothko se inclinaría hacia el movimiento *color-field painting* y Gottieb hacía el *action painting*.

Josep Albers (1888-1976) es otro de los artistas que forman parte de esta colección: la obra es una de las series titulada *Homege to the Square in late day* (Fig. 1). Fueron realizadas por Albers a partir de la década de los cincuenta en Estados Unidos y después de haber dejado el periodo de su estancia en la escuela de arquitectura La Bauhaus. «La razón por la que Albers trabajó en series es porque no existe una única solución para un problema estético, tal y como él mismo afirmó. Se ve en esta obra el mínimo desgaste posible de la composición y la limitación al elemento geométrico. En el universo de Albers, el color seduce, engaña, lo cual hace del color el más fascinante de los elementos plásticos».²⁷ El color fue su obsesión junto con el estilo geométrico. Fue investigador del espacio y el color.

Jean Dubuffet (1901-1985), pintor informalista y creador del *art brut*, corriente artística producida por no profesionales. Algunos de sus trabajos con pacientes mentales los realiza fuera de las normas estéticas establecidas. La obra de la

²⁷ Dittborn, P. (2011). Esfera, rosa y estrella: Josef Albers y la lectura del color. Recuperado de <http://letrasenlinea.uahurtado.cl/wp-content/uploads/2012/11/Josef-Albers-y-la-lectura-del-color-por-Paula-Dittborn.pdf>

colección, *Demeure IV* (Fig. 2), la ejecuta de forma ingenua. Su arte es irónico y grotesco.²⁸ Una de sus obras más conocidas de la colección, es *Grupo de cuatro árboles*, encargada por el propio Rockefeller en 1972. Se ubica en la plaza cercana al edificio del Chase Manhattan Bank. Está realizada en fibra de vidrio, aluminio y acero.

Adolph Gottlieb (1903-1974): con diecisiete años abandona el instituto y decide dedicarse al arte. Viaja por Europa para visitar museos y galerías de arte en Berlín, Viena y Dresde. A su regreso a Nueva York en 1924 entabla amistad con Mark Rothko (y John Graham y Barnett Newman. Gottlieb valoraba el papel del artista como líder y creador.²⁹ A finales de 1956, realizó su conocido «Burst», en el que simplifica sus representaciones en dos formas de discos y masas sinuosas. Lo observamos en obra de la colección, realizada en 1964, *Turbulence* (Fig. 3), donde concentra la transmisión de emociones en esas formas de discos que le hacen depurar su estilo. En sus años finales reconoció la influencia de Joan Miró en sus obras.

Alfred Jensen (1903-1981): pintor guatemalteco. Toda su faceta artística se desarrolla en Estados Unidos. Muchas de sus obras reflejan los colores de los textiles de su país de origen. La obra de la colección, *Color Wheel*, se caracteriza por una temática de círculos o cuadrados de colores brillantes pintados con empaste espeso. Utiliza las imágenes delineadas para introducirnos en el puro abstraccionismo.³⁰

Hans Hartung (1904-1989): se le conoce como uno de los precursores del llamado expresionismo abstracto. Durante los años cincuenta es considerado como uno de los primeros protagonistas de la pintura gestual al trabajar sobre tela con movimientos breves y expresivos. «Aunque sus pinturas parecen un violento golpe de brocha, Hartung lo dibuja primero a lápiz, cuidadosamente rellenado al óleo y corregido con el menor detalle»,³¹ como lo vemos en la obra de la colección, *Composition* (Fig. 4). De 1932 a 1934 se establece en Mahón con su mujer la pintora

²⁸ Jean Dubuffet. *Historia Arte (HA!)*. Recuperado de <https://historia-arte.com/artistas/jean-dubuffet>

²⁹ Adolph Gottlieb. *Galería Elvira González*. Recuperado de <https://www.elviragonzalez.es/artistas.php?id=es&c=7>

³⁰ Luce, H. (1981). Reflections on the new vision. En *Alfred Jensen: December 11, 1903-April 4 1981- A memorial* pp.10-25. Los Angeles: Regina Bogat.

³¹ Hernández León, J. (2008) Introducción. En Bonet Correa, J. y Kaiser, F. (col.), *Hans Hartung, Esencial* (p. 8). Madrid: Círculo de Bellas Artes. Recuperado de [http://circulobellasartes.com/fich_libro/Catalogo__Hartung_\(61\).pdf](http://circulobellasartes.com/fich_libro/Catalogo__Hartung_(61).pdf)

noruega Anna-Eva-Bergman. Allí retoma el hilo de la pintura tachista, que descubre de manera intuitiva en 1922.

Fairfield Porter (1907-1975): su obra nos revela una de sus temáticas principales: el paisaje, donde incluye su fascinación por la naturaleza y la capacidad por dar a conocer lo cotidiano. Así lo podemos apreciar en la obra de la colección, *The Sycamore in September*.

Jackson Pollock (1912-1956): su carrera artística se encuentra ligada al desarrollo del movimiento expresionista abstracto, que se caracterizó por su libertad y su intento de romper moldes. Su obra fue una verdadera ruptura con las formas y técnicas tradicionales. Su carrera artística se desarrolla en la primera mitad de los años treinta hasta 1956, cuando muere en un accidente de circulación. La obra de la colección, *Possibilities 1 no 1*, utiliza una de las técnicas más conocidas que caracterizan la obra de Pollock: la técnica del goteo de la pintura. Colocaba el lienzo en el suelo en lugar de en el caballete con el fin de aplicar la pintura en todas las direcciones. El tipo de técnica empleada por Pollock es considerada como el inicio de la abstracción gestual o *action painting*.³²

Jason Seley (1919-1983): profesor de escultura durante catorce años en la Universidad de Hofstra y Nueva York. La obra de la colección, *Triptych*, de piezas curvilíneas angulares y huecos marcados con agujeros soldados entre sí, «trabaja con el acero ligeramente usado, cromado y con parachoques de automóviles, ingeniosamente ideados». ³³ Sus esculturas en hierro nos proporcionan una visión única de la escultura.

Gene Davis (1920-1985): su obra *Red Lumper* se caracteriza por sus campos de color y su pintura de rayas verticales.

Alan Davie (1920-2014): la obra de la colección es *Study for P n° 2* (Fig. 5), su estilo de pintura le debe mucho a su afinidad con la cultura budista *zen*. En todas sus obras utiliza los símbolos.

³² Jackson Pollock: Biografía y obras principales. *ArteAC*. Recuperado de <http://arteac.es/jackson-pollock-expresionismo-abstracto>

³³ Cornell University, Office of the Dean of the University Faculty (1983). Jason Seley. *Cornell University*. Recuperado de https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/19104/Seley_Jason_1983.pdf;jsessionid=23E32770D535DF740559C79E29ACC4B7?sequence=2

Lenard Baskin (1922-2000): escultor y artista gráfico. La obra de la colección, *Owl*, es una escultura de figuras humanas donde intenta transmitir juicios éticos.

Leon Golub (1922-2004): plantea una renovación pictórica en algunos géneros que se pensaban agotados, como la pintura de historia o el retrato. En el retrato de la colección, *Head XXI*, intenta renovar las formas realistas.

Larry Rivers (1923-2002): la obra de la colección, *Me III*, mezcla elementos de arte no-objetivo y no-narrativo con trozos de abstracción narrativa y objetiva. Podemos añadir siguiendo al crítico y periodista Michael Kimmelman, que «combinaba elementos sacados del mundo *underground*, con un toque de nostalgia, y un sentimiento trágico subyacente».³⁴

Roy Lichtenstein (1923-1997): abandona la abstracción gestual del expresionismo abstracto americano a finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta comienza su incursión figurativa en la pintura pop, inspirada en temas de la cultura de masas que va a definir su posterior producción artística.

«Ha existido una tendencia a analizar las obras de los artistas (...) que utilizan imágenes populares (Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Wesselmann, etcétera) sin otorgar ningún respeto al mérito de sus cuadros debido a la llamativa presencia de cómics, etiquetas de latas de sopa y carteles, y a que es muy fácil encuadrarlos dentro de un estilo superficial. El hecho de que estas imágenes sean divertidas (...) tiene muy poco que ver con (...) el precario equilibrio entre la vulgar fealdad y la exquisita belleza (...) que el público en general no estaba realmente preparado para afrontar».³⁵

Espejos y entablamentos son centrales en sus trabajos de los años setenta. La obra de la colección, *Entablature 1* (Fig. 6) pertenece a esa etapa. En la década de los ochenta las naturalezas muertas y la abstracción geométrica son objeto de su atención semejante en sus series «Perfecto», «Imperfecto», «Plus» y «Minus».³⁶

³⁴ La vida no imita al arte (25 de noviembre de 2012). Larry Rivers: el genio de lo vulgar [mensaje en un blog]. Recuperado de <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2012/11/larry-rivers-el-genio-de-lo-vulgar.html>

³⁵ Ohly Evans, C. (8 de noviembre de 2014). Roy Lichtenstein: The popular image. *How to spend it*. Recuperado de <https://howtospendit.ft.com/art-philanthropy/69041-roy-lichtenstein-the-popular-image>

³⁶ Bell, C. (1983). *Biografía de Roy Lichtenstein*. Madrid: Fundación Juan March.

Andy Warhol (1928-1987): en su obra sobre Warhol, Arthur C. Danto, señala, al hablarnos sobre la filosofía del artista, que nos conduce por la imprecisa frontera que separa el arte del arte comercial. Las técnicas revolucionarias de Warhol o Lichtenstein sacudieron la definición tradicional del arte y allanaron el camino para el pluralismo creativo y la libertad actual. De hecho, la mayoría de los que posteriormente constituyeron el núcleo del movimiento Pop rechazaron este calificativo de una u otra forma. Hacia 1961, a Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Tom Weselmann, Jim Dine, James Rosenquist y Claes Oldenburg se los considera las figuras más destacadas del movimiento Pop. «Lichtenstein y Warhol adoptaron sus imágenes de los medios de comunicación, mientras que Dine y Oldenburg aplicaron sus técnicas pictóricas y expresionistas al material (temático y objetual), que tomaron prestado de la cultura urbana de los *assemblage*, *environments* y *happenings* de Allan Kaprow».³⁷ La cohesión del movimiento Pop se produjo entre 1961 a 1963. En 1964 Warhol inaugura su estudio, Silver Factory, para convertirlo en un laboratorio de ideas y en su modo de vida.³⁸ El artista se convierte entonces en un mediador, aquel que produce y el que se ocupa de la práctica artística. Es solamente un artista generador de ideas que se servía de un complejo entramado para llevar a cabo su obra. Es el caso de una de las obras de la colección, *Untitled (Campbell's tomato soup)* (Fig. 7), un acrílico sobre papel de 1985. Una de sus obras más conocidas es *32 latas de sopa*, que se compone de 32 lienzos que fueron realizados con un proceso mecanizado de serigrafía en 1962.

El desarrollo del arte pop en España es algo más tardío: 1963 y 1964. El número de artistas es reducido, destacan Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Luis Gordillo, entre otros.

Podemos situar el punto de partida del Pop español en 1963, en torno a la exposición de Eduardo Arroyo en la galería Biosca, que fue clausurada por la policía. De forma simultánea surge en Valencia un grupo, Estampa Popular, que conduce en 1965 a Equipo Crónica.³⁹

³⁷ Glenn, C. (1991). El arte Pop americano: un prólogo. En *Catálogo Arte Pop* (p. 30). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

³⁸ Paulo, M. (2010). Andy Warhol. *Revista Forma*, vol. 01, p.124..

³⁹ Bozal, V. (1991). El arte pop en España. En *Catálogo Arte Pop* (p. 240-241). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.

Robert Indiana (1928-2018): pionero del movimiento Pop norteamericano de los años sesenta. Autor de la famosa escultura *Love*, creada en 1966 a partir de la postal diseñada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se le agrupa con Warhol, Lichtenstein, John y Oldenbug. Su unión con Warhol se produce en 1963 gracias a la película *Eat*, que protagoniza Indiana. A diferencia de Warhol, la obra de Indiana adquiere una densidad emocional personal en su visión comprometida sobre la cuestión de identidad.⁴⁰ En particular con la identidad americana y el sueño americano. La obra de la colección, *The Marine Works* (Fig. 8), pertenece a sus comienzos dentro del movimiento Pop Art.

Jasper Johns (1930): su pintura se opone al expresionismo abstracto. La temática de sus obras se compone de dianas, banderas estadounidenses, números y letras. Lo vemos en su obra *Through 9*.

⁴⁰ Robert Indiana. *Javier López & Fer Frances*. en http://es.javierlopezferfrances.com/exhibitions/2004-11-05_robert-indiana/works/

La colección entre 1969 a 1978

De este periodo de la colección están presentes el movimiento abstracto, conceptual, informalismo y el realismo.

Edwin Ruda (1922-2014) es una figura importante en el desarrollo del arte abstracto en Nueva York. Su pintura explora las conexiones entre el minimalismo y los modos de abstracción pospictórica. Era portavoz del grupo Park Place, que buscaba «no solo las ilustraciones de ideas, sino la pasión de las esculturas y pinturas a gran escala y su contenido emocional durante los años sesenta».⁴¹ La obra de la colección es una pintura acrílica sobre lienzo titulada *Ohio Blue* (Fig. 9).

Antoni Tàpies (1923-2012): sus primeras exploraciones pictóricas, durante la segunda mitad de los años cuarenta y principios del cincuenta, «están marcadas aún por el Surrealismo, que le servirá como base para la investigación de la naturaleza física de los objetos y su materialidad. Después aparecerá en su obra la textura»,⁴² que tiene un papel primordial, como el *gouache* de la colección *Three Orange Strok n° 14* (Fig. 10). Más tarde incorpora el *collage* y el *assemblage* a su obra.

Sam Gilliam (1933): uno de los pintores abstractos más destacados de Estados Unidos. Su logro artístico es la serie de pinturas en lonas estiradas, drapeadas y envueltas, como la de la colección, *Bow From 1* (Fig. 11). Es una serie que comienza a realizar en 1968. Vierte pintura acrílica directamente sobre el lienzo sin imprimir. Después, con la pintura húmeda, dobla y arruga el lienzo para darle un aspecto perfomativo.

John Willenbecher (1936): su pasión por la nocturnidad del cielo se refleja en sus primeros trabajos. Comienza a mostrarlos en Nueva York en 1964. La obra de la colección, *Cenotaph*, es un acrílico en forma de arco con una vista del cielo nocturno, donde sobresale un estante en donde coloca unos conos. Es un artista al que no se puede encuadrar dentro de las corrientes estilísticas del minimalismo o el arte pop.

⁴¹ Edwin Ruda. *Berry Campbell Gallery*. Recuperado de https://www.berrycampbell.com/artist/Edwin_Ruda/info/

⁴² Antoni Tàpies. *Galería Toni Tàpies*. Recuperado de https://www.tonitapiés.com/es/antoni-tapiés-main/#.XYIA_y4zbIU.

Ron Davis (1937): muchas de sus obras, se verán influidas por el expresionismo abstracto, que era predominante en Nueva York a finales de los sesenta. Su pintura está plagada de ilusionismo, de bordes duros y campos de color, como la obra de la colección, *Solid Duet*.

Ed Baynard (1940-2016): su obra es la vez contemporánea y clásica. Consigue tratar las superficies planas, creando un falso sentido del espacio. La simplicidad de sus formas está inspirada en las impresiones japonesas. La obra de la colección, *Bowls with white structure* (Fig. 12), un acrílico sobre lienzo, refleja esa simplicidad en las formas.

David Novros (1941): a finales de los años sesenta realiza un viaje por a Lisboa, Madrid, Granada e Italia. «Descubre que la pintura es algo más que un objeto colgado en una pared. Que podían estar en un lugar fijo, hechas para ese lugar».⁴³ Lo descubre en Italia al observar las pinturas al fresco. Muchas de sus obras están realizadas sobre paredes. La obra de la colección, *Sin título*, refleja esa tendencia.

Jan Dibbets (1941): «se sirvió de la fotografía para hacer un arte conceptual. A mediados de los setenta, inicia una serie de trabajos denominados *colorstudies* con los que sitúa a la fotografía en el ámbito de la pintura».⁴⁴ La obra de la colección, *Sin título*, es un *collage*.

Peter Reginato (1945): se inicia en la pintura, pero pronto se convirtió en escultor. La escultura de la colección, *Mix and Mingle* (Fig. 13), trata de explicar sus pensamientos, basados en sentimientos personales.

Catherine Murphy (1946): su pintura refleja un gran realismo que lo enfoca a algo que «solía ser un momento, algo que vi y me conmovió».⁴⁵ Sus pinturas no son escénicas. Los sujetos son una casa, como la obra de la colección, *View from the Garden* (Fig. 14), una manguera de jardín o las páginas de un libro para colorear.

⁴³ Rhodes, D. David Novros. Recuperado de <https://brooklynrail.org/2019/06/artseen/David-Novros-Paula-Cooper-Gallery-May-11-June-15-2019>

⁴⁴ Maderuelo, J. (11 de julio de 2014). Jan Dibbets, realidad en entredicho. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/07/10/babelia/1405019266_498193.html

⁴⁵ Samet, J. (2 de Agosto de 2014). Beer with a Painter: Catherine Murphy. *Hyperallergic*. Recuperado de <https://hyperallergic.com/141273/beer-with-a-painter-catherine-murphy/>

La colección entre 1979-1984

De este periodo de la colección están presentes los movimientos Minimalista, Abstracción y Postminimalismo.

Drossos Skyllas (1912-1973): las superficies de sus obras las realiza mediante detalles de toques minúsculos y una técnica refinada. Los géneros académicos son sus predilectos: el retrato, paisajes y naturalezas muertas, como la obra de la colección, *Roses and Esmeralds* (Fig. 15), donde nos demuestra su realismo, calidad por el detalle y un conocimiento de la historia del arte.

Sol Lewit (1928-2007): su trabajo artístico abarca pintura, dibujo, instalación, fotografía y esculturas. Considerado como un artista minimalista, destacó sobre todo por el uso de la geometría. Lo importante en la obra de Lewit era el concepto y no se involucra demasiado en la creación de la obra final. La obra de la colección, *Square & Circle*, destaca por el uso de la geometría.

Dorotea Rockburne (1932): nace en Canadá, pero se considera estadounidense. Es conocida por sus trabajos de inspiración matemática, gracias a las enseñanzas de su profesor Max Dehn sobre las geometrías subyacentes. Estas inspiran muchas de sus obras. La obra de la colección, *Golden Section* (Fig. 16), es una proporción matemática de relaciones armoniosas. La proporción matemática es utilizada por artistas y arquitectos desde muy antiguo.

Frank Stella (1936): la forma del lienzo es parte de su propia obra. Stella es un artista de lo abstracto y minimalista. A finales de los cincuenta realiza una serie de pinturas marcadas por el diseño. Realiza su primera exposición en Nueva York en 1960. Incorpora la forma como parte de la propia obra y de la propia creación artística. Para definir su arte, él mismo nos dice: «Mi pintura se basa en el hecho de que solo lo que se puede ver allí está allí... lo que ves es lo que ves».⁴⁶ La obra de la colección, *Chadorow III* (Fig. 17), compuesta por un tablero, fieltro y cartón sobre lienzo, incorpora formas arquitectónicas, realizadas con diversos materiales.

Robert Mangold (1937): se le puede considerar un pintor minimalista. Explora desde el comienzo de su carrera artística nuevos formatos. Para ello realiza series de

⁴⁶ Ibáñez, R. (2017), Frank Stella, la forma del lienzo. *Cultura Científica*. Recuperado de <https://culturacientifica.com/2017/08/23/frank-stella-la-forma-del-lienzo/>

pinturas que profundizan en la forma y el color. Investiga en la pintura a través de los principios básicos de la pintura moderna con la creación de objetos geométricos en una gran variedad de gamas cromáticas. En 1964 tiene lugar su primera exposición en Nueva York. La obra de la colección, *Four arcs within a circle* (Fig. 18), se encuadra dentro de ese minimalismo al que nos hemos referido.

Richard Serra (1939): en los años sesenta aparece en el escenario escultórico neoyorquino. En sus esculturas plantea la consideración activa del espectador. Formula una necesaria relación entre escultura y espacio. La obra de la colección, *Vertical* (Fig. 19), nada tiene que ver con sus esculturas. El color negro sobre aceite se pega sobre lino y nos aproxima a un mundo abstracto.

Elizabeth Murray (1940-2007): pintora, grabadora y dibujante estadounidense. «Pertenece a una generación de artistas posminimalistas que pasaron los años setenta transformando las tendencias reductivistas del minimalismo».⁴⁷ Su primera exposición la realiza en 1971. La obra de la colección, *Call* (Fig. 20), es una de sus primeras obras de los años setenta. Sus líneas negras temblorosas forman rejillas, escaleras y ventiladores, incrustadas en táctiles campos monocromáticos.

Joan Snyder (1940): a principios de los años setenta comenzó a producir una serie de obras de abstracción gestual que denominó *stroke paintings*. La obra de la colección, *Symphony V*, se inspira en la poesía, la naturaleza y la vida cotidiana.

Charles Arnoldi (1946): en sus obras utiliza no solo colores brillantes, sino que además incorpora el uso de la madera como medio expresivo. En la obra de la colección, *Sin título*, utiliza pequeñas ramas de árboles como medio expresivo para completar las líneas de su pintura.

Kelth Haring (1958-1990): icono del grafiti, de la generación pop y de la cultura callejera de los años ochenta neoyorquinos. Supo convertir en iconos sus simples formas similares a los dibujos animados. Reflejado en la obra de la colección *Sin título*.

Las adquisiciones que se llevan a cabo en la colección durante el periodo de 1959 a 1968 mantienen una línea con el informalismo y con figuras emblemáticas del

⁴⁷ Elizabeth Murray, pintora (10 de septiembre de 2007). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/09/10/agenda/1189375206_850215.html

arte pop y del expresionismo abstracto. La escultura tiene un peso importante. A pesar de todo, el realismo siguió siendo popular, como lo demuestran las ilustraciones de Norman Rockwell. En el periodo de 1969 a 1978 las adquisiciones de la colección se dirigen hacia el expresionismo abstracto y el arte conceptual. El minimalismo y el postminimalismo van a estar presentes en las adquisiciones del periodo de 1979 a 1984. Durante este periodo el banco adquiere para su colección pintura contemporánea española.

[Estas adquisiciones dejan] de ser en algunas instituciones la simple repetición de casos aislados más o menos arbitrariamente decididos, para convertirse en la expresión coherente y continuada de una determinada acción cultural de ambicioso alcance»⁴⁸.

El banco, a través de su relación comercial con el Banco Exterior, va a dar a conocer las nuevas adquisiciones de arte contemporáneo español. Se organiza para ello una exposición en la sala que el Banco Exterior de España tenía en el paseo de la Castellana. En su inauguración Francisco Fernández Ordoñez, presidente de la institución, manifestaba que «la política de adquisiciones de obras de arte por parte de las entidades bancarias tiene una larga tradición en muchos países y ha producido indudables efectos positivos en el patrimonio artístico».⁴⁹

La nueva colección de arte contemporáneo español está compuesta por 87 autores de las generaciones de los años sesenta y ochenta de diferentes movimientos, como la abstracción pura de Gustavo Torner y Fernando Zóbel, con sus obras *Retrato* (Fig. 21) de 1979 y *Primavera Júcar* (Fig. 22), de 1984. Un expresionismo abstracto con obras como *La cabeza nº 3* (Fig. 23) de Rafael Canogar, de 1983, que es una mención y homenaje al escultor Julio González; *Krampertisco nocturno*, de Lucio Muñoz de 1977; *943*, de Francisco Ferreras; *Alberca granadina*, de 1983 de Manuel Rivera y quizá también *Marga*, de 1982, de Josep Guinovart junto con la obra *Comienzo*, de 1984, de José Guerrero y *Toldos de playa*, de 1984 de Manuel Mompou

⁴⁸ Gallego, Julián (1984). *Contemporary Spanish art: a selection of recent acquisitions from the collection of the Chase Manhattan Bank* = Arte español contemporáneo: una selección de las recientes adquisiciones de la colección del Chase Manhattan Bank. Madrid: Banco Exterior de España..

⁴⁹ Gallego, Julián (1984). *Contemporary Spanish art: a selection of recent acquisitions from the collection of the Chase Manhattan Bank* = Arte español contemporáneo: una selección de las recientes adquisiciones de la colección del Chase Manhattan Bank. Madrid: Banco Exterior de España.

(Fig. 24). El arte arte conceptual está representado por Joan Hernández Pijoan con su obra *Díptico nº 1*, de 1978. Un figurativismo violento y gestual aparece representado por Antonio Saura en *Retrato* (Fig. 25). También hay un libre concepto del *pop art* en la obra de Alfonso Fraile con su obra *Enana 1*, de 1984, donde consigue imágenes violentas. Luis Gordillo se sumerge en el informalismo, el arte pop y el geometrismo con sus obras *Luna I*, *Luna II*, *Luna III* y *Luna IV*, de 1977. Del pop y la fotografía en movimiento parte la obra de Juan Genovés (1930) con su obra *Contrapunto* (Fig. 26), un díptico que se acerca a una figuración de tipo social de 1967.

B. Deutsche Bank

La colección comienza su andadura a finales de la década de los setenta. La parte de dibujos y fotografías es una de las más importantes del mundo y es posterior a 1945. En 2006 el banco decidió hacer una renovación de sus torres en su sede de Frankfurt. Tras una renovación de tres años, se volvieron a abrir en 2011. Friedhelm Huete, director internacional de Deutsche Bank Art, señala:

(...) antes de iniciar la colección, se establecieron unos criterios de selección. Entre ellos, apoyar a nuevos talentos: jóvenes que están progresando en el mundo del arte y trabajan para ganarse un sitio. Y el otro aspecto es hacer descubrimientos. Hay artistas que desde hace tiempo trabajan en el mundo del arte, pero nadie los conoce o necesitan ser redescubiertos. El noventa por ciento de las obras de la colección son de talentos jóvenes. Nuestro arte es para el lugar de trabajo, ese es el concepto y la guía más importante para nosotros.⁵⁰

A continuación, vamos a comentar las obras de los principales artistas presentes en esta colección; se incluirá en el Anexo 2-A una imagen de dichas pinturas, fotografías y videoinstalaciones.

Con motivo de esa inauguración se publica un catálogo con el título *Art Works. Deutsche Bank Collection. Group Head Office, Frankfurt*. En él se replantean la ubicación de la colección. Se decide que en cada una de una de las plantas de las torres se ubicará la obra de un artista. Alemania, país de origen de la colección, ocupará siete

⁵⁰ Bowen, K. y Abramsohn, J. (18 de abril de 2008). «El arte corporativo tiene que ser inspirador y sofisticado». *DW*. Recuperado de <https://www.dw.com/es/el-arte-corporativo-tiene-que-ser-inspirador-y-sofisticado/a-3277221>

plantas, en las que podemos encontrar obras de los artistas Annette Kelm (1975) con su fotografía *Caps* (Fig. 1), Tobias Rehberguer (1966) con su obra en rotulador, bolígrafo y lápiz *Tout pour les Femmes* (Fig. 2) y Neo Rauch (1960) con su óleo *Weiche* (Fig. 3), entre otros. Las obras de artistas europeos ocupan 19 plantas; de entre algunos de ellos podemos mencionar a Santiago Sierra (1966) con su fotografía *Sin título* (Fig. 4), Anni Leppälä (1981) con su obra en impresión cromogénica *River* (Fig. 5) y Paola Pivi (1971) con su fotografía en aluminio *Don't disturb me* (Fig. 6).

Las obras de artistas de americanos ocuparán catorce plantas, entre los cuales nos encontramos a Pablo Bronstein (1977) con su obra en impresión digital *DB Nostalgia Ironwork Redesian* (Fig. 7), Laura Owens con su obra *Sin título* (Fig. 8) en óleo y acrílico sobre lienzo y Raymond Pettibon (1957) con la litografía *Plots on loan I* (Fig. 9).

Los artistas de Oriente Medio y Africa ocuparán diez plantas; entre ellos mencionaremos a Shirin Aliabadi (1973) con su fotografía *Gils in car 1* (Fig. 10), Yto Barrada (1971) con su obra en impresión cromogénica *Autocar, Tanger* (Fig. 11) y Zwelethu Mithetwa (1960) con su fotografía *Sin título* (Fig. 12).

Los artistas de Asia y Pacífico ocuparán también diez plantas; entre ellos destacamos a Cao Fei (1978) con su fotografía *RMB CITY Secondlife City Plannina* (Fig. 13), Fiona Tan (1966) con su fotografía *Vox populi Tokyo* (Fig. 14) y Miwa Yanagi (1967) con su tres fotografías bajo el título *White Casket* (Fig. 15).

La sede permanente de la colección se encuentra en Berlín en el Palaispopulaire, un antiguo palacio del siglo XVIII, construido para la realeza prusiana. Se inaugura en 2018, con una exposición titulada «The World On Paper», que nos da una idea del gran número de obras en papel que posee la colección. A continuación, en el Anexo 2-B, vamos a comentar las obras de los principales artistas presente en esta segunda parte de la colección.

El recorrido por la exposición comienza con una obra de María Lassing (1919-2014), artista austriaca conocida por sus autorretratos y por su conciencia corporal. Entre las obras de la colección nos encontramos *Portrait Arnulf Rainer* de 1949 (Fig. 16); *Sin título* de 1948 (Fig. 17) y *Sin título* de 1949 (Fig. 18). La exposición va a finalizar con la reciente creación titulada *Moondiver II* (Fig. 37), creada en 2018 por la artista suiza Zilla Leutenegger (1968), cuyos trabajos son mayoritariamente realizados en vídeo.

Después el protagonismo reside en el color blanco del papel, donde se desarrollan formas abstractas y rudimentarias, tituladas *Higher Beings Command*. Cuenta con obras de los artistas Hermann Glöckner (1889-1987), que investigó sobre las correlaciones de los cimientos constructivos y geométricos con su obra *Sin título* (Fig. 19). Heinze Mack (1931) con su obra, *Sin título* (Fig. 20) y conocido por sus obras de *op art* y arte cinético en los años setenta. Joan Mitchell (1925-1992) con su obra en pastel *Sin título* (Fig. 21), cargada de un expresionismo abstracto y MarKus Lüpertz (1941), uno de los artistas más activos del neoexpresionismo alemán con su obra *Dithyrambe* (Fig. 22), un *gouache* realizado en papel de embalar de 1964.

La exposición continúa con una sección llamada *Self-Pixel*, dedicada al cuerpo, la identidad y la historia. Contiene obras que representan números, símbolos, palabras y sistemas de ordenación, como las de la artista Rebecca Horm (1944), conocida por sus instalaciones artísticas, con su obra *Paradieswitwe* (Fig. 23) y Atsuko Tanaka (1932-2005), perteneciente al colectivo de artistas formado en 1954 en la localidad japonesa de Ashiya,⁵¹ con su obra *Sin título (Study after Electric Dress)* (Fig. 24).

Un segundo grupo de obras hace referencia a imágenes colectivas e individuales del yo, el cuerpo, las personas y la historia. Se concentran en un bloque de dibujos y decoraciones de Joseph Beuys, artista alemán que perteneció al grupo Fluxus; desarrolló varias técnicas artísticas, como la escultura la *performance* y el *happening*. La colección posee varias obras suyas, entre las cuales están *Metalplastik- Flizplastik* (Fig. 25), *Flizplastik- Bronzeplastik* (Fig. 26), *Demonstration Filz* (Fig. 27) y *Nautik (Empfängersonde für Filz)* (Fig. 28), todas ellas de los años sesenta.

La exposición termina bajo el título de *Ultraworld* con una serie de *collage* del artista Doug Aiken, *Ultraword D* (Fig. 29), *Ultraword E* (Fig. 30), *Ultraword F* (Fig. 31), *Ultraword G* (Fig. 32) y *Ultraword H* (Fig. 33), que hacen alusión a un ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Benjamin nos habla de la decadencia y la destrucción del aura.

(...) se refiere a algo que sucede con la unicidad o singularidad perenne y excluyente que es propia solamente de las obras de arte cuyo valor se afina en el servicio a culto. La reproducción técnica de la obra de arte, como sacrilegio abrumadoramente repetido contra el arte que fue producido, y que se produce aún,

⁵¹ Ribal, P. (2011,16 de diciembre). Atsuko Tanaka, conciencia conectada. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Atsuko-Tanaka-conciencia-conectada>

en obediencia a la vocación aurática, es para Benjamin sin duda un factor que acelera el desgaste y la decadencia del aura, pero es sobre todo un vehículo de aquello que podrá ser el arte en una sociedad emancipada y que se esboza ya en la actividad artística de las vanguardias⁵².

También encontramos *collage* de artistas como Neo Rauch con su obra *Lobe* (Fig. 34), Lucy Harvey con su obra *Guide to Life IV* (Fig. 35) y de Larissa Fassler con su obra *Regent Street Regent's Park (Dickens thought looked like a racetrack)* (Fig. 36). La exposición concluye con una sección dedicada a las cartografías y topologías artísticas.

⁵² Benjamin W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

C. UBS AG

La colección de arte del banco está formada por una agrupación de varias colecciones. Se inicia en los años sesenta con los bancos SBG (Schweizerische Bankgesellschaft) y SBV (Schweizerischer Bankverein), que se fusionarán con UBS en los años noventa. La colección todavía va a crecer más al fusionarse con el banco de inversiones americano Paine Webber, fundado en el siglo XIX, que poseía una gran colección de obras de arte, gracias a Donald Marron, su presidente y gran amante del arte. En la actualidad la colección del Banco UBS es una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes del mundo.

La filosofía de la colección, desde sus comienzos, ha sido la creencia en que lo mejor del arte contemporáneo refleja necesidades y tendencias actuales en la sociedad, y en que las obras realmente relevantes pueden inclusive sugerir lo que el futuro deparará.⁵³

La colección abarca más de novecientas pinturas, fotografías, obras sobre papel y esculturas, realizadas por artistas internacionales de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Una parte importante de la colección fue adquirida durante los años ochenta, en un momento en que muchos artistas estaban inmersos en la recuperación de la figura como tema primario. Una de las características diferenciadoras del arte contemporáneo de la primera mitad del siglo XX «fue la exploración de cuestiones formales y el no enfatizar la temática y las representaciones de la figura».⁵⁴

A continuación, vamos a comentar las obras de los principales artistas presentes en esta colección; en el Anexo 3 se incluirán imágenes de sus pinturas, serigrafías y xilografías.

Componen la colección obras de artistas como Jean-Michel Basquiat(1960-1988), *Tobacco Versus Red Chief* (Fig. 1), realizada entre 1981-1982, muchas de sus pinturas son un diálogo entre pintura y dibujo. Colabora con Andy Warhol en más de

⁵³ Nieves, M. y Winzen, M. (2005). *El impulso figurativo. Obras de la colección de arte UBS*. San Juan de Puerto Rico: Museo de arte de Puerto Rico.

⁵⁴ Nieves, M. y Winzen, M. (2005). *El impulso figurativo. Obras de la colección de arte UBS*. San Juan de Puerto Rico: Museo de arte de Puerto Rico, p.15.

140 obras conjuntas. También están presentes en la colección, Francesco Clemente (1952), uno de los exponentes de la transvanguardia italiana de los años ochenta con *Self Portrait* (Fig. 2), Michael Craig-Martin (1941), muchas de sus obras son conceptuales, *Sin título* (Fig. 3). David Hockney (1937) es uno de los pintores británicos más influyentes del arte pop. En esta obra *To Queens, New York* (Fig. 4), de comienzos de los años sesenta, su estilo tiene reminiscencias del arte infantil. Hay dos artistas en la colección que van a reflejar el arte pop: Roy Lichtenstein (1923-1997) con *Head* (Fig. 5) y Andy Warhol (1928-1987), con *Joseph Beuys* (Fig. 6).

La adquisición de arte contemporáneo era algo habitual en los bancos extranjeros europeos. Incluso, en muchas ocasiones, el artista colaboraba con el banco. Así queda reflejado en los años setenta, con Carlos Cruz-Diez (1923), uno de los máximos representantes del arte cinético. Va a integrar su obra en el edificio que tiene el banco en Zurich. Esa relación entre el artista, en este caso Cruz-Diez, se ejemplifica en el enfoque de colaboración que la colección quiere crear y mantener con los artistas durante muchos años. En España esta relación con el artista se mantuvo en los años sesenta con algunos artistas en el diseño y posterior decoración de algunas oficinas de algunos bancos. Un ejemplo fue el diseño de la oficina del Banco Exterior en Guadalajara, decorada por el escultor abulense Feliciano Hernández, hoy tristemente desaparecida.

3. Metodología. Fuentes estudiadas

Una vez formulada la hipótesis que nos propusimos, si las colecciones de arte de los bancos públicos han contribuido al acervo artístico español, nos encontramos con una serie de dificultades metodológicas, fundamentalmente centradas en la ausencia de trabajos parecidos.

Centrado el estudio entre los años 1960 y 1982, periodo histórico de gran interés por las escuelas artísticas que proliferan en este momento, comenzamos a estudiar su contexto histórico. España se enfrenta al comenzar los sesenta a una etapa desarrollista que tiene su reflejo en el sistema bancario público. Para llegar a comprender de manera individual cada una de las colecciones de los distintos bancos realizamos una labor de búsqueda en diferentes archivos para poder diferenciar de este modo el origen de cada una de ellas. Seleccionamos a cada uno de los artistas siguiendo el criterio de los conservadores e identificamos las obras más representativas de cada uno de los artistas. Gracias a la documentación encontrada pudimos conocer la procedencia de la obra y a qué colección pertenecía cada una. También si se trataba de una adquisición, deuda o dación en pago. Todo esto nos permitió completar las fichas de las obras catalogadas.

Para facilitar una mejor comprensión del texto, al referirnos a cada una de las colecciones hemos confeccionado unos anexos de los principales artistas presentes en cada colección, que es uno de los aspectos más relevantes de este trabajo.

Para entender el modelo de colección de estas entidades estudiamos el modelo de coleccionismo de arte en España y nos fijamos en la colección del Banco de España. Los bancos públicos se encontraron con un modelo de colección que se había iniciado con una intención simplemente decorativa.

Centrada esta contextualización, entramos en la gestión propiamente dicha de las colecciones de los bancos públicos. Estudiamos la historia de las colecciones de los principales bancos públicos de la época y las subsiguientes fusiones, etcétera. Además analizamos la gestión de los encargados de las colecciones intentando catalogar las obras, siguiendo el criterio de los conservadores:

- **Nivel 1:** obras de artistas reconocidos a nivel internacional y presentes en los grandes museos.

- **Nivel 2:** obras de artistas reconocidos a nivel nacional y presentes en los grandes museos nacionales.
- **Nivel 3:** obras de artistas locales y algo conocidos y revalorizarlas mediante la organización de exposiciones y el préstamo a muestras organizadas por otros. Para la clasificación de los artistas hemos seguido un orden cronológico por fecha de nacimiento de cada uno de los artistas en cada una de las colecciones.

Una vez analizados los modelos de gestión en las diferentes entidades públicas, estudiamos las colecciones privadas del Banco Urquijo, Fundación Juan March y la aportación de la Caixa. Estudiamos también como lo hacían en aquella época los bancos extranjeros en este campo, como el Chase Manhattan Bank, el Deutsche Bank y UBS AG.

En cuanto a las fuentes que hemos tenido que utilizar para intentar demostrar la hipótesis principal, podemos clasificarlas de la siguiente forma:

A. Fuentes bibliográficas

Como se ha dicho anteriormente, hay muy pocos trabajos monográficos sobre el tema que nos hemos propuesto, por lo que hemos tenido que recurrir a estudios sobre coleccionismo particular de arte contemporáneo.

Muy útiles, aunque no fáciles de conseguir, han sido los catálogos, tanto de las propias colecciones, cuando existían, como de las exposiciones donde hemos tenido que ir a buscar las obras de las colecciones que hemos estudiado.

Para la contextualización del tema, hemos recurrido a obras de historia contemporánea y otras relacionadas con la historia de la banca en España. Especialmente interesante ha sido la consulta de toda la bibliografía relativa al arte contemporáneo en España y la evolución de las vanguardias que tienen un importante momento, precisamente, en los años sesenta, la década en la que comienza nuestro estudio.

Por último, también ha sido preciso consultar la bibliografía especializada en todo lo relativo al mercado del arte, incidiendo especialmente en el mundo de las galerías de arte contemporáneo.

B. Fuentes hemerográficas

Además de los artículos de los medios de comunicación generalista y otras revistas, ha sido especialmente interesante la consulta de revistas

especializadas en arte, donde hemos encontrado artículos de gran interés para nuestra investigación. Sobresalen entre estas, por citar algunas, la *Revista Minerva del Circulo de Bellas Artes de Madrid*, *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*, *Revista Espacio, Tiempo y Forma* de la UNED, *Revista Goya* de la Fundación Lázaro Galdiano o la *International Journal of Arts Management*.

C. Fuentes archivísticas

Se han consultado en los archivos de los bancos públicos las fichas de cada una de sus obras, diferenciando cada una de las colecciones después de las fusiones correspondientes. La documentación encontrada nos ha permitido conocer, en toda su profundidad, la procedencia de la obra —si esta procedía de una compra o una dación de pago— y lo más importante: el criterio utilizado para inventariar.

En algunos casos se trata de un inventario un poco más detallado de lo que es habitual y en otros podemos considerar que se trata de una catalogación sencilla. La presente tesis doctoral nos ha permitido completar las fichas de las obras no catalogadas, trabajo que figura en los anexos correspondientes, uno de los aspectos que consideramos más importantes. Siguiendo la pauta de las fichas encontradas, hemos continuado catalogando las obras con los siguientes parámetros descriptivos:

- Título de la obra
- Autor de la obra
- Técnica utilizada
- Medidas de la luz. Es decir, sin el marco

Somos conscientes de que no es una ficha excesivamente completa, pero el volumen de las obras tratadas nos limitaba un trabajo más completo en este sentido. Sería ideal que los responsables de la gestión de las colecciones se propusieran una catalogación más exhaustiva y con un sistema informatizado y de gestión parecido al *Domus* que se utiliza en la catalogación de los museos estatales. En el mencionado sistema se concibe la documentación como un conjunto de tipos documentales y como un conjunto de procesos técnicos

aplicados a la gestión.⁵⁵ Pero esto excede de límites que nos habíamos impuesto en esta tesis doctoral.

No obstante, creemos que con nuestro trabajo de completar esta catalogación sencilla, base de cualquier colección de arte, hemos contribuido a la mejora de la gestión de las mismas. Estos datos son los básicos para la realización de las cartelas, en caso de que soliciten obras para exposiciones.

Consideramos de interés, tanto para la catalogación de las obras como para la divulgación y didáctica de las mismas, el facilitar al lector la visualización de las obras, mediante la entrega de los anexos en un *pendrive* y también incluyéndolos en internet con un acceso privado especial mediante códigos QR. Estos códigos aparecen impresos en la presente tesis, al final de la misma y pueden ser escaneados por las cámaras de dispositivos móviles como teléfonos inteligentes o tabletas, para acceder a los archivos correspondientes. En algunos casos será necesario descargar una aplicación (algunos dispositivos ya la tienen instalada de serie), que se puede buscar fácilmente como «QR code reader».

D. Entrevistas personales

Las entrevistas personales han contribuido decididamente a la realización de esta tesis doctoral. Quisiera agradecer la amabilidad con la que he sido recibido por parte de todo el personal de la colección BBVA. Algunas de estas entrevistas me han permitido conocer mejor la historia de unas colecciones que, como decíamos al principio, carecen de referencias bibliográficas.

Especialmente interesante ha sido la estancia de investigación realizada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. La consulta y asesoramiento técnico de los responsables del departamento de Dibujo y Grabado me han permitido catalogar bien la obra gráfica e incluso corregir algunas fichas en cuanto a la técnica empleada, pues estaban erróneamente redactadas por sus autores originales.

E. Recursos online

⁵⁵ Alquézar, E. (2004). Domus, un sistema de documentación de museos informatizado: estado de la cuestión y perspectivas de futuro. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 0 pp. 28-41.

El criterio que seguimos para seleccionar estos recursos, fue que contaran con cierta valoración académica. Dentro de los enlaces de mayor fiabilidad cabe señalar los siguientes:

Universidades

- <http://www.usc>
- <https://portal.uah.es>
- <http://www.upv.es>

Museos

- <http://www.museodelprado.es>
- <http://www.ivam.es/es/exposiciones/>
- <http://www.marcovigo.com>

Fundaciones

- <http://www.fundacionico.es>
- <https://fundaciongoyaenaragon.es>
- <https://www.march.es>

Bibliotecas

- <http://biblioteca2.uclm.es>
- <http://www.cervantesvirtual.com>
- <https://www.bde.es>

Colecciones

- <https://www.coleccionbbva.com>
- <http://www.coleccion.caixaforum.com>
- <http://www.jporganchaseartcollection>

Revistas

- <https://revistas.ucm.es>
- <http://revistas.uned.es>

Diarios

- <https://elpais.com/diario>
- <https://elpais.com/cultura/>
- <https://www.abc.es/cultura/cultural/>
- <https://elcultural.com/>

4. Contextualización histórica

A. De la España del desarrollismo a la consolidación de la transición democrática

Durante sus dos primeros decenios, el régimen franquista se caracterizó por un poder absoluto. Mantuvo una política económica fuertemente autoritaria dominada por un complicado sistema de controles y reglamentos oficiales. Este sistema estaba dirigido a conseguir la «autarquía», es decir, la autosuficiencia económica. Las preferencias del régimen franquista en sus primeros años lo llevaron a apostar por la agricultura, y es que dichas preferencias habían sido ya expresadas por el propio General Mola. En realidad, no por Mola, sino porque en España, el sector agrícola en la economía y la población rural en la demografía seguían teniendo un gran peso. Además nuestra agricultura era deficitaria en alguno de los elementos fundamentales de la dieta, concretamente el pan de trigo. Mola ya lo manifestó, pero antes no había sido otra la finalidad de la reforma agraria en la República, aunque fracasara desde ese punto de vista, dado que la producción se hundió.

El profesor Ramón Tamames señala una serie de rasgos básicos que caracterizan esta etapa, agrupándolos en una serie de categorías. Entre estos, destacamos la supresión de numerosas libertades en el área de la economía, que fueron delimitadas en las leyes industriales de 1939 sobre protección y ordenación de la industria nacional, así como el *statu quo* bancario y la no creación de nuevas entidades crediticias. Todo ello permitió la expansión indefinida de los grandes bancos, que acabaron absorbiendo a los más pequeños. El Estado interviene de manera directa en el sistema productivo. Así, crea en 1941 el Instituto Nacional de Industria.⁵⁶

Si además añadimos que, a los cinco meses de terminada nuestra Guerra Civil, comienza un conflicto armado en Europa que va a provocar el aislamiento internacional de España, excluyéndola del Plan Marshall, se entiende con facilidad el retraso de España en la incorporación a organismos internacionales; por ejemplo, no

⁵⁶ Tamames, R. (1993). *Estructura Económica de España*. Madrid: Alianza.

ingresó en la ONU hasta 1955, diez años después de su creación⁵⁷, se incorporó al Fondo Monetario Internacional y al Banco Mundial en 1958. Todo esto implicó numerosos costes de oportunidad para la economía española.⁵⁸ En sus memorias, el pensador francés Raymond Aron escribió un balance agudo de la postura española durante la guerra, al afirmar que no contribuyó a la histórica victoria aliada, pero tampoco a la posible victoria alemana.⁵⁹

Las artes plásticas, durante los años cuarenta, se caracterizaron por la mediocridad. Fuera de los cauces oficiales, surgen algunas iniciativas de los propios artistas como la fundación de *Dau al Set* en 1948 por Joan Ponç y Joan Brossa; después se sumaron los pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Tharrtats y el filósofo Arnau Puig. Se recupera la antigua Escuela de Vallecas, fundada en 1927 por Benjamin Palencia y Alberto Sánchez. En 1941 se constituye en Madrid la *Academia Breve de Crítica de Arte*, cuyo principal impulsor fue Eugenio D'Ors, jefe nacional de Bellas Artes y creador en 1943 de los Salones de los Once. Cada miembro de la Academia debía apadrinar o presentar un artista. El séptimo salón, el de 1949, fue el primero con vocación moderna. En él hicieron su aparición artistas como Joan Miró, Salvador Dalí, Torres García, Jorge de Oteiza o Antoni Tàpies.

El barómetro del gusto oficial lo dan las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. La primera que se celebra, desde el fin de la guerra, lo hace en 1941. Obtuvieron primeras medallas escenas costumbristas y la medalla de oro no se concedió a ningún artista porque ninguno de los tres finalistas, Manuel Bedito, Vázquez Díaz y Vila-Puig había alcanzado el número necesario de votos. El historiador de estos certámenes, Bernardino Pantorba, escribe que fue esta una de las exposiciones más pobres en número y calidad de las celebradas durante el presente siglo.⁶⁰

⁵⁷ Ruiz de la Prada, J. (2003). Van Loo, Louis Michel. En *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia* (p. 293). Madrid: Real Academia de la Historia.

⁵⁸ Biescas, J.A. (1989) La economía española durante el período franquista. *Instituto Geronimo de Uztariz*, (nº3), p.69.

⁵⁹ Aron, R. (2013). *Memorias. Medio siglo de reflexión política*. Barcelona: RBA.

⁶⁰ Corredor-Matheos, J. (1981). *Catálogo de pinturas de la colección del Banco Exterior de España*. Barcelona: Banco Exterior de España.

La primera iniciativa del régimen franquista que apostó por el arte contemporáneo fueron las Bienales Hispanoamericanas de Arte, organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica en los años cincuenta, cuyo director era Alfredo Sánchez Bella, que en una declaraciones afirmaba: «se nos ha tildado a los organizadores de academicistas o de vanguardistas, de defender o propugnar tales o cuales tendencias. La verdad clara podrán observarla todos».⁶¹Tanto la crítica como los artistas, «valorarán ese ambicionado lugar entre academicismo y la vanguardia extrema que parecen buscar las opciones estéticas más publicitadas, el grupo El Paso entre ellas».⁶² «Está cada vez más claro que, en el seno mismo de la intelectualidad, del Régimen, fue madurando la idea de que el rígido control estatal de la cultura no resultaba posible ni, sobre todo, conveniente».⁶³

[Las Bienales Hispanoamericanas] se idearon con un doble objetivo: atraer a artistas hispanoamericanos con edades comprendidas entre veintidós y cuarenta y cinco años y también conseguir que España pasease por toda Europa la joven pintura americana en una exposición que nunca había tenido lugar.⁶⁴

Se organizaron quince Bienales. La primera Bienal Hispanoamericana se celebró en Madrid en 1951 con dos ediciones más: en La Habana en 1954 y en Barcelona en 1955-1956.

[La primera Bienal] puede considerarse como el primer y más trascendental acontecimiento artístico de la España de los años cincuenta y prácticamente del periodo franquista, por cuanto supuso de freno al proteccionismo académico oficial imperante hasta entonces y de apertura a la creación internacional.⁶⁵

⁶¹ Sánchez Bella, A. (14 de noviembre de 1951). El alcance de la exposición. *ABC*, p.13.

⁶² Díaz Sánchez, J. (2004). Perfiles de la crítica. En *La crítica de arte en España* (p. 51). Madrid: Akal.

⁶³ Bonet, J. (1981). De una vanguardia bajo el franquismo. En *Arte del Franquismo* (p. 208). Madrid: Cátedra.

⁶⁴ Henar Hernando González, A. (2015). *Un nuevo concepto de coleccionismo en España (1940-1960). El entorno sociológico-cultural de las galerías de arte (Biosca, Edurne y Mordó) y de los artistas coleccionistas: el grupo de Cuenca, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia* (p. 69) (tesis doctoral). Universidad CEU San Pablo, Madrid.

⁶⁵ Cabañas Bravo, M. (1996). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: CSIC.

Leopoldo Panero fue el secretario general de esta primera Bienal, que trabajó con Luis González Robles como vicesecretario. Panero «realizó una tarea complicada en aquella España de bloqueo diplomático, condenada al ostracismo y a la autarquía. La convocatoria de estas Bienales aparecía como una vía de escape, conexión y promoción»,⁶⁶ a pesar de que los artistas latinoamericanos y los pintores españoles exiliados rechazaban participar.

Se presentaron obras de la Escuela de Madrid de Manuel Millares, Eusebio Sempere, José Guinovart y Antonio Tàpies. Hubo escasa presencia de arte figurativo. Junto a estas Bienales, se organizaron otras de otro tipo como: las Bienales de Alejandría en 1955, Sao Paulo en 1957, Venecia en 1958. De estas dos últimas el comisario fue Luis González Robles que, en una entrevista realizada por Guillermo Solana, le decía:

(...) hoy hay historiadores del arte que sostienen que hubo un proceso de «oficialización» de la vanguardia en aquella época y una convergencia entre el interés de los artistas por su promoción y el afán del régimen de dar una imagen moderna y de libertad. Se podía hacer lo que uno le diera la gana, sin meterse con el Estado.⁶⁷

Era vivificante ver cómo en nuestro Madrid o en Barcelona se luchaba contra una sociedad hostil hacia el arte actual, cómo se despreciaba el halago de admiradores y, más meritorio, de compradores, en la creencia de que la salvación personal venía dada por la pintura, por la forma de enfrentarse desde una ideología, siempre rebelde, contra la conformidad reinante (...); fue el momento de la experimentación. Se probaban una y otra vez soportes y materiales. Reinaban las arenas, las piedras, los hierros, los trapos, los papeles y, sobre todo, las colas y pegamentos que permitían-no siempre con seguridad-que todo ello se mantuviese sobre el lienzo.⁶⁸

En la Bienal de Venecia se seleccionaron entre otros artistas a Modest Cuixart, Luis Feito, Rafael Canogar, Manuel Millares, Antoni Tàpies, Vicente Vela, Francisco

⁶⁶ Cabañas Bravo, M. (2012). Leopoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de arte. *Revista de estudios astorganos* (nº 31), p.184.

⁶⁷ Solana, G. (2019). Luis González Robles. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com>

⁶⁸ González Robles, L. (1990). Mis recuerdos de aquella época. En *Madrid: el arte de los 60* (p. 25). Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.

Farreras, Manuel Mampaso y Manuel Rivera. De los escultores, a Eduardo Chillida, al que se otorgó el premio de escultura y a Tàpies el segundo premio de pintura.

Otro hecho importante tiene lugar en la Universidad de Verano de Santander, cuyo rector es Manuel Fraga Iribarne. Este encarga a José Luis Fernández del Amo la organización del *VII Curso de Problemas Contemporáneos*, dedicado al tema de la abstracción. Como resultado de las intervenciones se publica el libro *El arte abstracto y sus problemas* (1956). El final de los años cincuenta en las artes plásticas se caracterizó por la introducción del informalismo alrededor de filosofías o posturas artísticas comunes. Con la creación del Grupo Parpalló en 1956, sus miembros publicaron una carta en la prensa en la que explicaban los propósitos del colectivo: «Creemos en la necesidad de intentar una integración de quienes sientan la transcendencia del arte como enriquecimiento de la experiencia emocional y factor de plenitud». ⁶⁹

En 1957 se forma un grupo de vanguardia de jóvenes artistas de diferentes provincias españolas y que se denominaron grupo El Paso. Pero un amplio sector de la crítica se empeñó en sostener decididamente la tipicidad de nuestro arte: Se ignoraba todo lo que no fuese trágico y agresivo. Una respuesta predominante ejemplificada por pintores como Lucio Muñoz, Manolo Millares y Josep Guinovart fue la de traducir metafóricamente la violencia como tema de la pintura, en violencia física infligida al propio soporte material de la pintura. Fue la manera de huir de la creciente amenaza del academicismo. ⁷⁰

En Barcelona, la generación abstracta se inicia con el grupo Dau-al-Set. Sus protagonistas fueron Joan Ponç, Antoni Tàpies y Joan-Josep Tharrats. Después de una etapa de silencio, consiguieron que la crítica extranjera se ocupara de ellos. Y lo lograron a pesar de que nuestra propia crítica seguía empeñada en difundir un sentimiento trágico e individualista a ultranza de nuestro arte. Estas consideraciones contribuían a fomentar una idea equivocada acerca de cómo entender nuestro arte. Esto repercute a su vez en nuestro propio ambiente, hasta el punto de que eliminar esa idea fue el problema más arduo de nuestra joven crítica. ⁷¹

⁶⁹ Ramírez, P. (2000). *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Valencia: Colección Formas Plásticas.

⁷⁰ Bozal, V. y Llorens, T. (1976). *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*. Valencia: IVAM.

⁷¹ Aguirre, J. (2005). *Arte último: La "nueva generación" en la escena española*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez.

A mediados de 1959, se comenzaba a vislumbrar el final de la autarquía. Después de cuatro años de déficit en nuestra balanza de pagos y una gran inflación, se produce una crisis económica en España. Se promulga entonces un decreto-ley, conocido como plan de estabilización de 1959 que abarcaba un plan de estabilización interna y externa de la economía española. Su objetivo era el ahorro, la deflación y una liberalización de la economía al mercado internacional. Se confirmaba de este modo que la llamada autarquía había fracasado. En grandes líneas, el plan de estabilización y liberalización económica actuaba en el sector público, la política monetaria, la flexibilización económica y el sector exterior. Se desarrolló en cuatro direcciones estratégicas: política presupuestaria, política crediticia, desmantelamiento de organismos innecesarios y la progresiva apertura de la economía al exterior.⁷² Se inician de este modo las reformas de los años sesenta en las que Franco había comenzado apoyarse en la economía de signo liberal. Además, decide renovar parcialmente el gobierno en 1962 con nuevos nombramientos como los de Muñoz Grandes como vicepresidente del gobierno. Para el área de Industria nombra al tecnócrata Gregorio López Bravo y para el área de Información y Turismo a Manuel Fraga Iribarne.

El crecimiento económico español en el periodo 1960-1973 se basó en un perfil «europeo», con un mayor y mejor empleo de los factores de recursos de la economía y en las fuertes ganancias de una productividad del trabajo. Esta última hasta entonces había estado constreñida por una política de aislamiento autárquico y por una rigidez intervencionista. Después siguieron otras reformas, como la Ley de Bases de Ordenación del Crédito y la Banca, el Decreto Ley de 14 de abril de 1962, cerró el largo periodo de *statu quo* y abrió una nueva etapa en el proceso de conformación de la industria financiera española, en el que se nacionalizaron el Banco de España⁷³ y Banco de Crédito Industrial, Banco Hipotecario de España, Banco de Crédito Local, Banco de Crédito Agrícola y Banco de Crédito a la Construcción y se impusieron

⁷² Sánchez Lissen, R. (2019). Juan Sardá y la política monetaria del plan de estabilización. Recuperado de <http://www.usc.es>.

⁷³ Boletín Oficial del Estado, nº 141, de 13 de junio de 1962. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/1962/06/13/pdfs/BOE-S-1962-141.pdf>

nuevas normas antimonopolio a la industria y el comercio para fomentar la competencia. Se puso en marcha en 1964 una moderada reforma fiscal que simplificó el anterior sistema fiscal y lo hizo más progresivo. Este fue el periodo de mayor crecimiento económico sostenido y de aumento del nivel de vida de toda la historia española. Franco tuvo la perspicacia de dejarse aconsejar cuando se vio enfrentado a la ruina económica. Así, dio el visto bueno a un programa de liberalización económica que consiguió elevar la economía española a su mayor cota de crecimiento. Una de las más importantes se produjo en el periodo de 1961 a 1964, cuando el aumento medio anual del producto nacional bruto fue del 8,7 %. Durante el periodo final del franquismo el 40 % de la población trabajaba en el sector terciario, el 38 % en la industria y solo un 22 % en la agricultura.

La década artística de los años sesenta fue rica en acontecimientos artísticos. «La creación artística y el coleccionismo están íntimamente ligados a la actividad económica y son extraordinariamente sensibles al estatus político que en cada momento tiene el respectivo país».⁷⁴ Entre los acontecimientos más importantes que ocurrieron durante los años sesenta podemos señalar la presentación del Grupo Hondo en la sala Neblí de Madrid, en 1961.⁷⁵ Estaban representados por los pintores Gastón Orellana, Juan Genovés, José Jardiel y Fernando Mignoni. Este grupo se presentaba como la nueva figuración en contraposición al informalismo. También se presenta una agrupación de artistas bajo el nombre de Estampa Popular. Era un movimiento de protesta social que propugnaba un arte realista. La técnica más frecuente utilizada por sus componentes era el grabado. A principios de los sesenta el profesor Francisco Moreno Galván inicia la publicación de una serie de artículos bajo el título *Epístola Moral* en la revista *Artes*. Estos artículos constituyeron un conjunto teórico de la problemática, en la que debatían los artistas de vanguardia. En 1964 nace el *Equipo Crónica*, compuesto por Rafael Solbes, Juan A. Toledo y Manolo Valdés. Estos tres pintores procedían de estilos diferentes, aunque consiguen entretejer una pintura concreta, ligada a los problemas de la sociedad española y con una iconografía extraída principalmente de los medios de comunicación de masas. Su

⁷⁴ Portús, J. (2013). Prólogo. En *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX* (p. 9). Gijón: Trea.

⁷⁵ Núñez Laiseca M. (2006). *Arte y Política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid: CSIC.

producción artística se compondrá sobre todo de serigrafías para conseguir llegar a un público más amplio. En 1964 los españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce, junto con el músico italiano Walter Machetti, fundan en grupo neo-dada ZAJ. Walter Machetti lo definía así «ZAJ es como un bar, la gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina».⁷⁶

Uno de los acontecimientos más importantes de la década de los años sesenta para el arte contemporáneo español fue la inauguración del Museo de Arte Abstracto Español en las casas colgadas de Cuenca.

El museo no es solamente un atractivo más de la ciudad. El museo creo que ha sido el ejemplo más valido hecho hasta ahora en nuestro país de una obra realizada sin una ayuda oficial. Es quizá el ejemplo más insólito y el ejemplo más duradero de cómo el entusiasmo de una pocas personas han podido realizar un centro cultural en Cuenca, un centro de gran atractivo no solamente de ámbito nacional sino también internacional.⁷⁷

La colección reúne las obras que Fernando Zóbel fue adquiriendo a partir de la década de los cincuenta, que abarcaba desde el constructivismo hasta el informalismo. La colección inicial se compone de 276 obras de 87 artistas de la generación abstracta española.⁷⁸ En 1967 gracias al impulso de Juan Antonio Aguirre nace la denominada Nueva Generación Madrileña en una exposición organizada en la galería Amadis de Madrid. Aguirre planteó el grupo como una alternativa al informalismo.⁷⁹ Lo hizo reuniendo un heterogéneo núcleo de artistas entre los que se encuentran Luis Gordillo, Elena Asins, Pedro García Ramos, Manuel Barbadillo, Jordi Teixidor, José M^a Yturralde, José Luis Alexanco, Julio Plaza y el propio Juan Antonio Aguirre. Nueva Generación supuso una ruptura con el informalismo y marcó la aparición del pop en España, así como los movimientos posteriores al pop y la nueva geometría.

⁷⁶ Figaredo, R. (7 de mayo de 2019). A Zaj lo que es del Zaj. Recuperado de <http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html>

⁷⁷ Primera parte de la ampliación del Museo de Arte Abstracto (1978). En Chamorro, P. (productor). Imágenes [programa de televisión]. Madrid: Televisión Española.

⁷⁸ *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca* (2016). Madrid: Fundación Juan March.

⁷⁹ Juan Antonio Aguirre (5 de junio de 2019). *IVAM. Institut Valencià d'Art Modern*. Recuperado de <http://www.ivam.es/es/exposiciones/juan-antonio-aguirre>

Durante el período de 1973 a 1985, España vivió una profunda crisis económica caracterizada por unas altas tasas de inflación y desempleo, junto con un crecimiento lento del producto interior bruto. Este periodo de transición política estuvo marcado por una recesión intensa motivada por el alza de los precios del petróleo y de las materias primas. La crisis se manifestó con toda su crudeza en los precios, elevándolos hasta un 20 % en 1975 y alcanzando un 40 % en 1977. Esto supuso una destrucción de puestos de trabajo semestral que llegó a alcanzar a 250 000 personas. Toda esta situación provoca la firma de los llamados Pactos de la Moncloa a finales de 1977. Como bien señala el profesor Santos Julia:

[Lo firmado en la Moncloa fue] un amplio pacto social cuya esencia consistía en controlar los aumentos salariales en niveles inferiores a la inflación prevista. A cambio el gobierno se comprometía a impulsar medidas de carácter distributivo, como una reforma fiscal y mejoras sociales.⁸⁰

Después de la firma de los Pactos de la Moncloa, hubo un periodo de tranquilidad. Pero el escenario económico se volvió a alterar en 1979, como consecuencia de la instauración del nuevo régimen iraní y el derrocamiento del *Sha* de Persia. Esto llevó a elevar por segunda vez los precios del petróleo.

La historia económica de los años 1979-82, fue en el fondo, la historia de una política económica que se enfrentó al empeoramiento continuo de las condiciones de la economía, cuya secuela más dolorosa era la rápida destrucción de puestos de trabajo.⁸¹

A principios de 1981, la vida española se altera con la dimisión del presidente Adolfo Suárez y con el golpe de Estado del 23 de febrero. Leopoldo Calvo Sotelo se hace cargo de la presidencia del gobierno. Dentro de sus prioridades estaba la consolidación de la democracia y la defensa de la Constitución. No obstante, Calvo Sotelo anunció su intención de plantear a sindicatos, patronal y oposición parlamentaria una nueva concertación social. De ahí nació el Acuerdo Nacional de

⁸⁰ Martín-Aceña, P. (2010, 9 de septiembre). Economía y política durante la transición a la democracia en España 1975-1985, en https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2_profesores/prof121788/publicaciones/Economia%20y%20politica%20durante%20la%20transicion.pdf, p.5.(consulta:16-7-2019)

⁸¹. Martín-Aceña, P. (2010, 9 de septiembre). Economía y política durante la transición a la democracia en España 1975-1985, en https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2_profesores/prof121788/publicaciones/Economia%20y%20politica%20durante%20la%20transicion.pdf, p.7.(consulta:16-7-2019)

Empleo, la más importante iniciativa económica del gobierno de la UCD de 1981-1982.⁸² Con la llegada al poder del PSOE en 1982, la recuperación de la industria española comenzaría en 1985. El crecimiento del PIB, fue del 4,3 % y el de la producción industrial del 4,2 %.

En cuanto a la situación de las artes plásticas españolas durante los años setenta, la iniciativa privada va a ser protagonista con la inauguración de abundantes galerías y con la aparición de las subastas de arte. En 1972 José Luis Alexanco y el compositor Luis de Pablo organizan los llamados «Encuentros de Pamplona», financiados por el empresario navarro Juan Huarte. Los encuentros fueron un ambicioso intento globalizador de las tendencias últimas del arte en España.

Se debe resaltar que el año 72 es muy importante en el arte español, pues se producen, y fracasan, los *Encuentros de Pamplona*. Fracasa el arte conceptual tanto en España como internacionalmente y, a partir de ese momento se produce una corriente subterránea, un movimiento de divulgación en la vanguardia local, por parte de quienes creen que la vanguardia artística debería tener un contenido político, antifranquista, de combate a la dictadura. Se habla así de la vanguardia como vanguardia política, cuya misión no es fundamentalmente artística, pero también hay quienes piensan, entre ellos Luis Gordillo (1934) y algunos jóvenes que le siguen, que puede haber una alternativa a la vanguardia oficial internacional, sumida en ese momento en una profunda crisis, e incluso una alternativa a esa locura de la utilización del arte con fines políticos.⁸³

Nace entonces la Nueva Figuración Madrileña de los años setenta, también llamada los Esquizos de Madrid. Se trata de un grupo de artistas que, en medio de un escenario internacional marcado por tendencias rupturistas, iniciaron un retorno a la pintura figurativa. Algunos nombres destacados en este grupo eran los de Chema Cobo, Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Luis Gordillo, Sigfrido Martín Begué o Herminio Molero. Este colectivo variopinto compartía una actitud, en palabras de Carlos Franco:

⁸² Martín-Aceña, P. (2010, 9 de septiembre). Economía y política durante la transición a la democracia en España 1975-1985, en https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2_profesores/prof121788/publicaciones/Economia%20y%20politica%20durante%20la%20transicion.pdf, p.9.(consulta:16-7-2019)

⁸³ Calvo Serraller, F. (1998). Un magma colorístico igualitario. En *Pintura española de vanguardia (1950-1990)* (pp. 55-56). Madrid: Fundación Argenteria.

Nos negamos a asumir que el tiempo que vivíamos era un tiempo muerto hasta que acabara la dictadura, decidimos vivir con todas las consecuencias y las contradicciones; hartos de tener que tomar partido optamos por vivir nuestra vida.⁸⁴

Las transferencias de la administración central a las autonómicas en materia de cultura comenzaron con el gobierno de UCD en 1979 y alcanzaron su máximo desarrollo entre los años de 1980 a 1984. La situación de la cultura española en los ochenta adolecía debido a una carencia de infraestructuras culturales de iniciativa pública de cualquier sector cultural. La situación de las artes plásticas y las consiguientes medidas urgentes a tomar por el gobierno socialista pueden sintetizarse de manera clara en un artículo al diario *El País*, de Rafael Canogar, al poco tiempo de la toma de posesión de Javier Solana como ministro de Cultura. Canogar reclamaba un reconocimiento para los artistas; para ello tendría «que pasar por una comprensión real, a nivel del Estado, de la necesidad de crear una estructura coherente que permita, a las artes plásticas, desarrollarse sin trabas y con claras metas a cubrir a corto, medio y largo plazo».⁸⁵ La transición democrática había conllevado un cambio sustancial en la actividad privada y comercial del arte. La legislación española en materias culturales permanecía, al comienzo de los años ochenta, obsoleta: la Ley del Patrimonio Histórico se remontaba a los años treinta y la de la Propiedad intelectual al último cuarto del siglo XIX. De las nuevas disposiciones, la más importante fue la Ley de Patrimonio Histórico (1985), que permitió una amplia intervención del Estado en esta materia. Se crearon las ferias de Arteder en Bilbao en 1981, Arco en Madrid en 1982 e Interarte en Valencia en 1984.⁸⁶

⁸⁴ Ortega Dolz, P. (2 de junio de 2009). Los 'esquizos' entran en el Reina Sofía. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/06/02/madrid/1243941869_850215.html

⁸⁵ Canogar, R. (2011). Estampas y óleos del artista premio nacional de arte gráfico 2011. *Revista Círculo del arte* (nº 62), p. 4.

⁸⁶ Rubio Arostegui, J. (2003). *La política cultural del estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Oviedo: Trea.

5. El coleccionismo de la banca pública

Los antecedentes del coleccionismo. Desde el Banco de San Carlos hasta el Banco de España

El desarrollo del Banco de España en el siglo XX va a estar unido a la historia económica y política de nuestro país. Una serie de acontecimientos van a suponer un cambio fundamental, tanto en su trayectoria como en su estructura. Estos acontecimientos fueron el Plan de Estabilización de 1959, en el que se aprueba la Ley de Bases de Ordenación del Crédito a la Banca y Otras Normas Complementarias y el Decreto Ley de Nacionalización y Reorganización de la Banca Pública de 1962, que propone asignar al banco las funciones propias de un banco central, es decir, emitir billetes, ejecutar la política monetaria con arreglo a las directrices del gobierno, controlar y vigilar a la banca privada y regular el mercado del dinero.⁸⁷ El decreto de nacionalización y reorganización convierte al banco en una entidad de derecho público, por lo que pierde su condición de sociedad anónima y, por consiguiente, a sus 15 400 accionistas, de entre los que se elegía a los miembros de su consejo, en función del número de acciones que se poseían. Desde entonces pasará a depender directamente del gobierno.

Para adentrarnos en los antecedentes del coleccionismo público bancario español es necesario remitirnos a la historia del Banco de España y averiguar cuál fue el origen de los diferentes bancos hasta llegar a su actual configuración y a la colección actual.

El coleccionismo bancario español tiene su origen en el Banco Nacional de San Carlos, que nace mediante la Real Cédula del 2 de junio de 1782, basado en el proyecto presentado por Francisco Cabarrús a José Moniño, conde de Floridablanca. En aquel momento el gobierno se había visto obligado a emitir «vales reales» que después habían sufrido una gran depreciación; por esta causa se acordó la creación del Banco de San Carlos, a fin de evitar la ruina total del crédito del Estado y facilitar

⁸⁷ Tortella, T. (2010). La nacionalización del Banco de España. En *El Banco de España desde dentro* (p. 53). Madrid: Banco de España.

al mismo tiempo el fomento de las operaciones de comercio.⁸⁸ Otra de las causas de la creación del banco fue la fuerte desigualdad social que existía en España, junto con la lentitud que había para que circulase el dinero.⁸⁹ Los principales objetivos del Banco de San Carlos consistieron en servir de apoyo financiero al Estado, facilitar la circulación de los vales reales para propiciar su cambio por dinero en metálico, contratar el abastecimiento de víveres y vestuario para Ejército y la Marina, hacer los pagos de la Corona en el extranjero, combatir la usura y proporcionar crédito al comercio y a la industria.⁹⁰ A cambio de todo esto, el Estado le concedió el monopolio de la exportación de grandes cantidades de plata llegadas desde América.⁹¹ Los proyectos del banco fueron desacertados, como la explotación del seguro marítimo o la participación en empresas comerciales filipinas; esto, junto con la exportación de plata, merma sus posibilidades financieras. Además hay que añadir los enfrentamientos entre España e Inglaterra que transcurren entre 1779 a 1808, donde los ingleses paralizan el comercio exterior español en su tráfico hacia América.⁹² Estos hechos y su mala situación financiera abocan al banco a llegar a un acuerdo entre sus accionistas y el gobierno en 1829, que va a consistir en que sus accionistas recibirán del Estado 40 millones de reales. A su vez, el Estado va a renunciar a los 310 millones de reales que el banco le adeudaba. Y, de esta forma, el banco quedaba disuelto.

En 1829 se funda una nueva institución que recibe el nombre de Banco Español de San Fernando, que va a rehuir del matiz de institución privada para ser exclusivamente estatal.⁹³ Su fundación se hace efectiva por la Real Cédula de Fernando VII, de 9 de julio de 1829, se justifica su creación por «las providencias de fomento (...) para sacar las clases productivas del reino de la languidez y postración

⁸⁸ Galvarriato, J.A. (1932). *El Banco de España: su historia en la centuria 1829-1929*. Madrid: Gráficas Reunidas.

⁸⁹ Martínez, A. (2012). Nacimiento del papel moneda español bajo el reinado de Carlos III. En *Estudios de Historia Monetaria II* (nº2), p.203.

⁹⁰ Del Banco de San Carlos al Banco de España. *Banco de España*. Recuperado de https://www.bde.es/bde/es/secciones/sobreelbanco/historiabanco/Del_Banco_de_San/

⁹¹ Tedde de Lorca, P. (1988). *El Banco de San Carlos 1782-1829*. Madrid: Banco de España.

⁹² Fontana, J. (1981). *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona: Ariel.

⁹³ Ridruejo, E. (1954). El sistema bancario español. *Moneda y Crédito* (nº 51), p. 37.

en las que le han puesto las dos catástrofes políticas»⁹⁴ y se le otorga el monopolio de emisión de billetes en Madrid. En 1844 surge, por iniciativa privada, el primer banco crediticio español, que recibe el nombre de Banco de Isabel II.⁹⁵ Lo promueven una nueva generación de banqueros y comerciantes españoles, entre los cuales están José de Salamanca, Manuel Agustín Heredia y Gaspar de Remisa, que eran a su vez grandes coleccionistas. El banco va a destinar la mayor parte de su negocio al sector privado. Uno de sus principales objetivos será la financiación del comercio y la industria. En 1846 va a pasar por una difícil situación, motivada por la crisis económica internacional, que va a perturbar a Francia e Inglaterra. Esto provoca, una venta masiva de acciones en la bolsa y la retirada de los ahorros de los bancos. La insostenibilidad de la institución lleva al ministro de hacienda Ramón de Santillán a fusionar por la Real Cédula de 25 de febrero de 1847, el Banco de Isabel II con el Banco de San Fernando. A finales de 1848, el propio Santillán es nombrado gobernador del Banco de San Fernando, tras haber saneado el Banco de Isabel II y convertirlo junto con el Banco de San Fernando en una sola institución. Durante el breve periodo progresista, se van a sancionar varias leyes para regular el sector bancario, ajeno hasta entonces a cualquier control público. Será entonces cuando el banco reciba el nombre que tiene actualmente: Banco de España.⁹⁶

¿Cuál es, entonces, el origen del coleccionismo público bancario español? Comienza con el legado recibido del Banco de San Carlos, que abarca el periodo comprendido entre 1782 y 1829 y que va a continuar con el Banco de San Fernando hasta 1856.⁹⁷ A continuación, vamos a comentar las obras de los principales pintores presentes en esta colección; en el Anexo 4 se incluirán imágenes de sus obras. La colección del Banco de San Carlos se inicia con el retrato del rey Carlos III (Fig. 1), que se realiza por encargo al pintor Mariano Salvador Maella. Por compromisos del artista lo realizará alguno de sus discípulos de su taller.⁹⁸ Después comienza a

⁹⁴ Tedde de Lorca P. (1999). *Banco de San Fernando*. Madrid: Alianza.

⁹⁵ Tedde de Lorca, P. (1981). *Madrid y el Capital Financiero en el siglo XIX*. Madrid: Delegación de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños de CSIC.

⁹⁶ Martín Aceña, P. y Titos Martínez, M. (1999). *El sistema financiero español, una síntesis histórica*. Granada: Universidad de Granada.

⁹⁷ Zumalacárregui, L. (1952). *El banco de Isabel II y la crisis de la Banca de emisión de 1847*. Madrid: Gráficas Reunidas.

⁹⁸ Archivo Histórico Nacional, Sección Estado. Leg. 230.

realizarse una larga serie iconográfica de retratos que van a formar un conjunto racional, entre los que se encuentran los del propio monarca y los de sus primeros directores, retratados muchos de ellos por Francisco de Goya y Francisco Folch de Cardona. El retrato, como explica Javier Portús:

(...) fue un género «urbano», vinculado mayoritariamente con los círculos de poder, y especialmente con la monarquía y las clases aristocráticas, que eran precisamente los estamentos que supieron atraerse a los principales artistas de cada momento, y utilizarlos en la difusión de su propia imagen. La existencia de una institución como la monarquía, que reclamaba continuamente este tipo de obras, fue un factor decisivo para la creación de una «tradición» retratística en España, a la que contribuyeron tanto artistas extranjeros como españoles.⁹⁹

El propio Carlos III va a contribuir a impulsar el mecenazgo con encargos a la nueva generación de pintores jóvenes que se estaban formando en aquel momento, tales como Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro o Francisco de Goya. Les encarga los frescos de las bóvedas del nuevo Palacio Real, los cartones para tapices destinados a adornar los palacios reformados de los Reales Sitios. Estos proyectos y encargos daban pie a impulsar nuevos progresos de las artes en España. Uno de los verdaderos mecenas de la corte fue el infante don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio.¹⁰⁰

La iniciativa de pintar retratos para el Banco de San Carlos surge como un acto de agradecimiento de los accionistas a sus directores bienales cuando dejaban sus puestos. Estos retratos quedaban colgados en la sala de las juntas generales, a petición de los propios directores del banco, por un interés meramente decorativo. Fiel reflejo de ello es el acuerdo que toma la junta de dirección, el 30 de diciembre de 1784:

(...) mandar hacer sus retratos de los señores marqués de Matallana, Gregorio Joyes y José de Toro y Zambrano, directores bienales retirados, con el fin de adornar con ellos las salas de sus juntas, y de conservar la memoria de los buenos servicios, a

⁹⁹ Portús Pérez, J. Apuntes sobre la exposición El retrato español del Greco a Picasso. *Museo del Prado*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-retrato-espaol-del-greco-a-picasso/f01ee4cc-4e1b-47dc-b97c-f304ef8ca687>

¹⁰⁰ Calvo Serraller, F. (2013). *Exposición Goya y el Infante Don Luis: El exilio y el reino*. Madrid: Patrimonio Nacional.

cuyo fin se les ofrecerá la alternativa de escoger el pintor de su satisfacción o se enviará uno de parte del Banco que en ambos casos satisfaga su coste.¹⁰¹

Así queda reflejado con el retrato de *Miguel José de Torres y Morales, marqués de Matallana* (Fig. 2), uno de los primeros directores bienales del banco, que antes de finalizar sus dos años en el cargo fue nombrado embajador en Parma, en 1783. Para dar cumplimiento al acuerdo de la junta de directores de 1784, escribe al banco para informarle de que ya había realizado su retrato; la junta acuerda contestarle para que lo envíe junto con los honorarios del pintor de Parma, Pietro Melchiorre Ferrari (1735-1787).

Este acuerdo quedará interrumpido durante casi cien años y se vuelve a retomar otra vez en 1881 por acción del consejo del Banco de España. Este consejo decide formar una colección de retratos de todos los gobernadores y adquirir los que faltasen a partir del retrato de *Ramón Santillán* (Fig. 3), pintado por José Gutiérrez de la Vega (1781-1865) en 1852. Esta decisión viene a reafirmar el mandato que en su día había tomado la junta de directores del Banco de San Carlos, el 30 de Diciembre de 1784.¹⁰² Esta paralización fue motivada entre otras cosas por la desaparición del Banco de San Carlos, que había mantenido a lo largo de su historia una galería de retratos. Sobre el proceso de formación de estas colecciones, comenta Pedro Martínez Plaza que:

El propio proceso de formación de muchas de estas iconotecas, en constante incremento al tratarse de instituciones en funcionamiento y en continua renovación... hace que la inmensa mayoría presenten gran diversidad, al estar constituidas por obras de diferentes autores, estilos, formatos e incluso procedencias.¹⁰³

¹⁰¹ Archivo Banco de España, Secretaria, Libro 134. Libro de acuerdos de la Junta Directiva, fol.10. En Libro 37, Diario Dirección del Giro, 13 de abril de 1785, f.208: Retrato José de Toro; En Libro 39, Diario de Teneduría General, 30 de enero de 1787, f.65: Retratos del Rey, del conde de Altamira y Marqués de Tolosa y 15 de octubre de 1787, f.463: retrato de Francisco Javier Larumbe; Libro 13, Diario de la Dirección del Giro, 21 de abril de 1788, f.179: Retrato de Francisco Cabarrús.

¹⁰² Actas de la Junta de Gobierno. Libro 134, 30 de diciembre de 1784, folios 10 y 10v. Archivo del Banco de España, Banco de San Carlos.

¹⁰³ Martínez Plaza, P. (2018). La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente. En *Catálogo de Pintura y Escultura* (pp. 143-144). Madrid: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente..

Una vez el Banco de San Carlos, desaparece y se crea el Banco de San Fernando por la Real Cédula de 1829, su colección de retratos es prácticamente inexistente. Conocemos el *Retrato de Fernando VII* (Fig. 4) que realizó Vicente López Portaña (1772-1850) y que había sido encargado antes por el propio Banco de San Carlos. La idea de retomar la galería de retratos quedó reflejada en el acta de la sesión del consejo del 19 de febrero de 1852 en agradecimiento a los servicios que prestó el gobernador Ramón Santillán:

El consejo de gobierno tomó por unanimidad el dar las gracias al Sr. Gobernador por el celo incansable y la energía e inteligencia con que ha sostenido y defendido los intereses del banco y que de peculio particular de los demás individuos del Consejo, incluso los señores Subgobernadores, se mande hacer por uno de los más acreditados pintores de la corte un retrato del Sr. Gobernador que se mantendrá siempre en el salón de sesiones del consejo, excepto los días en que se celebre Junta General, en los que se colocará en el local en que este reunida para que en una y otra parte sea ejemplo de la gratitud con que el banco paga los buenos servicios, y señale el camino que deben seguir los Gobernadores que aspiren a dejar grato renombre.¹⁰⁴

La decisión de colocar los retratos en las salas de juntas fue un interés de los directores del banco para adornarlas con los retratos de los fundadores, como también se hacía en otros bancos de Europa, tanto de titularidad pública como privada.¹⁰⁵

Entre los retratistas del Banco de España hay un pintor que destaca sobre todos ellos: Francisco de Goya (1746-1828). El primer retrato que realiza para el banco es el de *José de Toro Zambrano* en 1785 (Fig. 5). Goya recibe el encargo de realizarlo a través de su amigo, Juan Agustín Ceán Bermúdez, persona de gran competencia en materias económicas y oficial mayor de la secretaría del Banco de San Carlos. Por la elaboración de este, el documento de pago que emite el banco no va a figurar «pagado a D. Francisco de Goya», sino «pagado a D. José Agustín Ceán Bermúdez».¹⁰⁶ En su elaboración, Goya se va apartar de los gustos que había

¹⁰⁴ Santillán, R. (1865). *Memoria histórica sobre Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, Isabel II, Nuevo San Fernando, y de España* (apéndice 1). Madrid: Banco de España.

¹⁰⁵ Tortella, T. (2010). *El Banco de España desde dentro*. Madrid: Banco de España.

¹⁰⁶ García de Valdevellano, L. (1928). Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín Sociedad Española de Excursiones: homenaje a Francisco de Goya y Lucientes*, pp.60-62.

establecido Antón Raphael Mengs y se acerca más a las técnicas y libertades velazqueñas; así, va a sustituir la pincelada suelta del maestro por un dibujo más refinado y minucioso.¹⁰⁷ A Goya le interesaba no desvincularse del banco y continuar su relación con él. Por eso se vincula como accionista al comprar un total de 14 acciones suscritas de los números 88.145 a 88.259.¹⁰⁸ Este hecho no es algo que le acontezca solo a Goya, sino que también figuran como accionistas una serie de artistas y músicos como Salvador Maella, Domingo María Servidori grabador y calígrafo, todos ellos fueron pintores de su majestad,¹⁰⁹ junto con el también músico Luigi Boccherini.¹¹⁰ También es interesante destacar la importancia en el diseño de las acciones en papel de 335 mm x 250 mm, que emite el banco en 1782, documentos en papel, encargo que recibe Cosme Acuña y Troncoso (1760-1799), nombrado académico de San Fernando en 1785.

También hay otra serie de acciones estampadas por una serie de grabadores de reconocido prestigio, entre los que se encuentran José Asensio, Joaquín Ballester, Simón Brieva, José Joaquín Fabregat, Juan Minguet, Pedro Pascual Moles, José Moreno Tejada y Fernando Selma. Todos ellos estaban vinculados como académicos y alumnos de las Reales Academias y dejarán estampados sus respectivos nombres en las acciones.¹¹¹ Uno de los primeros accionistas en ser retratado por Goya fue don *José Moñino y Redondoconde Floridablanca* (1728-1808) (Fig. 6); sobre el origen de este retrato se conservan las dos cartas que Goya dirige a su amigo Martín Zapater, fechadas en enero de 1783, donde le escribe: «Aunque me ha encargado el conde de Floridablanca que no diga nada, lo sabe mi mujer y quiero que tú lo sepas solo y es que le he de hacer un retrato, cosa que me puede valer mucho». A los pocos días le escribe una segunda carta en la que comenta que ha realizado la cabeza, «hecho la

¹⁰⁷ Libro 134. Libro de acuerdos Junta Directiva, folio 10. Archivo Banco de España. Secretaría.

¹⁰⁸ Tortella Casares, T. (1986). *Índice de los primitivos accionistas del Banco de San Carlos*. Madrid: Archivo Histórico del Banco de España.

¹⁰⁹ Tortella Casares, T. (1986). *Índice de los primitivos accionistas del Banco de San Carlos*. Madrid: Archivo Histórico del Banco de España, p.17.

¹¹⁰ Tortella, J. (1998). *Luigi Boccherini y el Banco de San Carlos*. Madrid: Tecnos, Madrid.

¹¹¹ Carrete, J. (1982). Estampas, impreso y billetes en Exposición Conmemorativa de la Fundación del Banco de San Carlos. En *El Banco de España. Dos siglos de historia, 1782-1982*. Madrid: Banco de España

cabeza para el retrato»¹¹² del conde.¹¹³ El profesor hispanista Nigel Glendinning también comenta:

(...) el artista le retrata de ministro de Estado a los cincuenta y cinco años, trabajando en su gabinete en compañía del mismo Goya y de otro personaje. El retrato exagera la estatura de Floridablanca, del que consta que era más bien bajo de talla y reduce además los mofletes que tenía en las mejillas, según los retratos que le hicieron otros artistas, especialmente Pompeo Batoni en un dibujo hecho y grabado en Roma muy pocos años antes. La composición pone de relieve esquemáticamente la jerarquía de las personas. A pesar de la idealización personal presente en el cuadro, y en otros similares, no se nos propone una glorificación desmesurada de los grandes señores.¹¹⁴

Este retrato le sirve a Goya para abandonar un lenguaje pictórico y comenzar a construir uno nuevo. Esta obra perteneció a la colección del Banco Urquijo. Anteriormente perteneció a la marquesa de Martorell y Pontejos, de quien paso al conde de Miraflores y marqués de Villanueva.¹¹⁵ Goya realiza para el Banco de San Carlos seis retratos de sus directores; el último será el de *Francisco de Cabarrus y Lalane*¹¹⁶ (Fig. 7) en 1788, uno de los proyectistas y fundadores del banco, director honorario nato del banco, con voluntad de asistir a las juntas particulares y generales;¹¹⁷ en este último retrato Goya logra una pieza de evidente calidad, sobre todo por la interpretación, ya plenamente goyesca, de la casaca y el pantalón de un sutil color con reflejos. Comienza aparecer ese matizador cromático de carácter preimpresionista que será característico en la pintura de Goya en lo sucesivo.¹¹⁸ El

¹¹² Zapater y Gómez, F. (1925). *Goya, Noticias Bibliográficas*. Zaragoza: Tipografía La Académica.

¹¹³ Salas, X. (1966). *Cuatro Obras Maestras*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.

¹¹⁴ Glendinning, N. (2004). Goya y el retrato español del siglo XVIII. En *El retrato español del Greco a Picasso* (p. 240). Madrid: Museo Nacional del Prado.

¹¹⁵ El conde de Floridablanca. *Fundación Goya en Aragón*. Recuperado de <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-conde-de-floridablanca/332>

¹¹⁶ Libro 212. Libro de acuerdos Junta General Accionistas, folio 343. Archivo Banco de España. Secretaría.

¹¹⁷ Barbeito, M. I. (1989). *El Banco Nacional creado por Carlos III: su archivo*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

¹¹⁸ Torralba Soriano, F. (1980). Goya, Economistas y Banqueros. En *Catálogo Banco Zaragozano* (p. 39). Zaragoza: Banco Zaragozano.

retrato de *Carlos III* lo realiza con toda probabilidad a la muerte del rey; no solo lo advertimos en esa morenez curtida que sus biógrafos la señalan en cara y manos, en la que Goya procura suavizar su rostro,¹¹⁹ sino también porque conocemos las cartas que Goya escribe a su amigo Zapater. Cuenta que fue presentado al rey en 1778 y que este visitó su estudio, pero nada se dice de que fuera retratado por Goya. El profesor Sánchez Cantón abunda en esta teoría al decir que «no parece que le hubiera retratado del natural antes».¹²⁰ Además, el banco paga en 1787 a Goya por esta obra, lo que hace suponer que fue vendido por Goya a esta entidad algunos años después. Si analizamos la calidad y técnica con otros retratos del pintor, como el del conde de Altamira o el del marqués de Tolosa de misma época, observamos que estos dos mencionados son técnicamente mucho más avanzados.¹²¹ El retrato de Carlos III encaja con el concepto del poder monárquico moderado que el Despotismo Ilustrado pretendía lograr.¹²² Los retratos de *Fernández Durán y López de Tejada, II, Marqués de Tolosa* (Fig. 8), *Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán Fernández de Córdoba y Lacerda, XVI, Marqués de Astorga, XIII conde de Altamira y XIII duque de Sesa* (Fig. 9) y el de *Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez*¹²³ (Fig. 10) buscan captar el carácter del retratado, variando su postura y la mirada. Todos estos retratos pertenecen a sus primeros años de estancia en Madrid, entre 1785-1788¹²⁴; por ellos percibirá 19.028 reales, así queda reflejado en el libro de actas y contabilidad del Banco de San Carlos, como también en los libros de actas de las sesiones, donde se toma el acuerdo de encargar a Goya estos retratos.¹²⁵

Sobre el retrato del *Conde de Altamira*, Goya lo pinta a la edad 31 años. Podemos añadir lo que refiere el profesor Nigel Glendinning, sobre este retrato:

¹¹⁹ De Beruete y Moret, A. (1919). *Goya: Pintor de Retratos*, Madrid: Blass y Cía.

¹²⁰ Sánchez Cantón, F. (1951). *Vida y Obras de Goya*. Madrid: Peninsular.

¹²¹ Salas, X. (1966). Cuatro Obras Maestras. *Revista Goya*, pp. 99-100.

¹²² Glendinning, N. (2008). *Arte, Ideología y Originalidad de las Obras de Goya*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

¹²³ *Catálogo de las Obras de Goya*, Ministerio Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1900, p.11 y en Archivo Banco de España, Secretaria, Libro 212. Libro de acuerdos Junta General Accionistas, 18 de Diciembre 1786, Fol.337v-338.

¹²⁴ Liebmann Mayer, A. (1925). *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor.

¹²⁵ Liebmann Mayer, A. (1925). *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor.

(...) evita bastante claramente la excesiva idealización. Lo más verosímil es que vistiera el uniforme de gentil-hombre de cámara, dado que Goya le ha pintado con el aro de la llave de oro propia de tal puesto, asomando por su bolsillo. Pero llama la atención que Goya no haya encubierto o atenuado la diminuta estatura de este gran señor, sentándolo sobre un sillón bastante bajo, al lado de una mesa que parece excesivamente alta. El conde se lo permitiría, sin duda, por lo célebre que era su reducido talle.¹²⁶

Esta pintura mantiene cierto equilibrio entre el estilo de Mengs y Velázquez, procura subrayar la categoría de este personaje sin idealizar demasiado su efigie, al ser bajo de estatura. Después realizará los retratos del *Marqués de Tolosa*, del *Marqués de Astorga*, el de *Francisco Javier Larrumbe* y el del *Conde de Cabarrús*, que quedarán colgados por primera vez en el palacio del conde de Sástago, primera sede del Banco de San Carlos. Esta se encontraba en la madrileña calle Luna, hoy infelizmente demolida. Llama la atención de estos retratos cómo Goya quiere captar el carácter del retratado a través de su mirada. Algunos miran hacia la derecha y otros hacia la izquierda. Sin embargo, el retrato de *Juan de Piña y Ruiz*, que pertenecía al tercer turno de los directores del banco, no es obra de Goya, sino del pintor Folch de Cardona (1744-1808)¹²⁷.

En todos estos retratos, Goya quiere crear un conjunto simétrico, lo podemos apreciar en la postura de los retratados en las dimensiones de los cuadros y en la mirada de los retratados. También es importante la posición de las manos. Goya cobraba más caro un retrato con manos que sin ellas, lo que en ocasiones justifica ese ademán (protonapoleónico) de alguno de sus modelos, escondiendo una de las manos entre los botones de la casaca.

[Sus retratos están] contruidos con un conocimiento superior en las relaciones del volumen de la figura y de perspectiva, de la luz y de la sombra, del papel del

¹²⁶ Glendinning, N. (2008). *Arte, Ideología y Originalidad de las Obras de Goya*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

¹²⁷ *Catálogo de las Obras de Goya*, Ministerio Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1900, p.11 también en Archivo Banco de España, Secretaria, Libro 212.Libro de acuerdos Junta General Accionistas,18 de Diciembre 1786, Fol.337v-338.Caja 1.128,inventario de Alhajas y muebles del Banco.

colorido y de sus gradaciones o contrastes, que se puede definir como arquitectónico en el sentido del uso brillante y constructivo de las matemáticas y de la geometría.¹²⁸

Es sorprendente que en los diferentes inventarios realizados en el Palacio de Sastago, desde que Goya hace entrega del último de sus retratos en 1788 y Francisco Folch de Cardona el suyo, no se mencione el nombre de los autores de los cuadros. Goya en esa época iniciaba su carrera de retratista, era ya un pintor de prestigio en Madrid, pero tampoco se mencionan los nombres de otros pintores más conocidos como Mengs, que pinta a *Carlos IV* y a *María Luisa de Parma* ni tampoco a Salvador Maella. Vuelve a ocurrir en 1866, con un informe redactado por el archivero del banco, Tomás Varela, a petición de los miembros del consejo. En ese informe Varela identifica perfectamente los diferentes retratos, pero no menciona los nombres de los autores de los mismos. Pasados unos dos años, Varela va a atribuirle a Goya solamente el retrato de *Carlos III*, omitiendo la autoría de los restantes. Pasados unos cuantos años, gracias al interés por las artes plásticas del subgobernador Francisco Belda y Pérez de Nueros, marqués de Cabra, descubre los retratos de Goya en 1912. El Banco de España en su afán de completar la serie de retratos pintados por Goya, adquiere en el siglo XX alguno de los retratos que pintó entre 1784 y 1785. Uno de ellos fue el del *conde Floridablanca*, otro el de Miguel *Muzquiz*, *conde de Gausa* que fue ministro de Hacienda con Carlos III y accionista del banco.¹²⁹ Este conocía bien la decoración del banco y también a Goya, al haberle ayudado en los pagos por los cartones de sus tapices. Sobre el retrato del *Conde de Gausa* el profesor Camón Aznar señala:

(...) hay dos versiones sobre este retrato, una en la colección del marqués de Casa Torres, a día de hoy se desconoce su paradero de (2 m x 1,14 m) y otro se encontraba en la colección Lázaro Galdiano antes de 1947 de (1 m x 0,85 m).¹³⁰

Pero la colección no solo se compone de una amplia galería de retratos, también conserva las antiguas pinturas de la primitiva capilla-oratorio dedicada a san Carlos

¹²⁸ Mena Marqués, M., Gudrun Maurer y Albarrán, V. (2018). Retratos de vascos y navarros. En *Goya y la Corte Ilustrada* (p. 6). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

¹²⁹ Tortella Casares, T. (1986). *Índice de los primitivos accionistas del Banco de San Carlos*. Madrid: Archivo Histórico del Banco de España, p.183.

¹³⁰ Camón Aznar, J. (1980). *Goya* (Tomo 2, 1785-1786, p. 9). Zaragoza: Ibercaja.

Borromeo de Mariano Salvador Maella, que procedía de la antigua sede que tenía el Banco de San Carlos en el palacio del Conde de Sástago, en la calle Luna. Las referencias sobre este oratorio las encontramos en 1786 en una comunicación dirigida al conde de Floridablanca por parte de la dirección del banco:

La junta de dirección ha hecho construir en la casa del banco un oratorio con el fin de que la obligación de oír misa no distraiga a estos individuos de las operaciones a que se hallasen dedicados, como sucedería si debiesen oírla fuera de la misma casa.¹³¹

Al trasladarse la sede del banco al Palacio de Monistrol, el oratorio también se traslada. Los demás bancos que sucedieron al de San Carlos no dispondrán de oratorio, como tampoco el actual Banco de España. Un inventario, posterior a la época de Carlos IV, describe la obra central de oratorio *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milan* como «una mesa-altar, con su tarima y una grada encima». Su realización se le encarga también a Mariano Salvador Maella en 1786 y por ello se le pagaran 7140 reales.¹³² San Carlos está representado atendiendo a los apestados durante la epidemia que asoló Milan en 1576. El propio inventario hace referencia a la tabla de Nuestra Señora con su hijo en los brazos, conocido hoy como *La virgen del Lirio*, tabla que en principio fue atribuida a la escuela de Andrea del Sarto y que hoy se considera una copia realizada por Cornelis Van Cleve (1520-1567), inspirada en una tabla de Andrea del Sarto, probablemente comprada por Francisco de Cabarrús a José Ruperto de Sierra en 1787.¹³³ Otras de las obras que forman parte del conjunto artístico del oratorio es la *Degollación de san Juan Bautista*, de un autor anónimo italiano del siglo XVII; estas obras fueron adquiridas por el banco en 1780. Hay también otra obra anónima italiana del siglo XIX, atribuida a Guercino.¹³⁴ Sobre este pintor, conocido como Francisco Barbieri il Guercino (1591-1666), se refería Ceán Bermúdez en 1801 al escribirle a un amigo que le comunicaba que se había

¹³¹ De la Mano, J. M. (2011). *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.

¹³² Tortella, T. (2010). *El Banco de España desde dentro*. Madrid: Banco de España.

¹³³ Libro Diario 24 de enero de 1787, p.57. Archivo Banco de España.

¹³⁴ Pérez Sánchez, A., Gallego, J. y Alonso, M^a. (1988). *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España.

adquirido un cuadro suyo: «Si es del Guerchino esa adquisición, pues Guerchino es uno de los mejores pintores, y de más efecto de la escuela boloñesa; sea por ello enhorabuena».¹³⁵ *Las bodas de Caná*, es otra obra de la colección, probablemente de Frans Franken II (1581-1642), de origen belga y contemporáneo de Rubens. Su pintura se desarrolló al margen del maestro. De este mismo pintor, la colección del Banco Exterior tiene algunas obras suyas. Ello nos lleva a pensar que algunas adquisiciones realizadas por el Banco de España, influyeron en la compra de obras similares por parte de algunos bancos públicos. La colección conserva obras de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), que representa a la *Sagrada Familia*, también pinturas de cacerías de Paul de Vos (h. 1591/1595-1678) y Frans Snyders (1579-1657).¹³⁶ Se adquieren además algunas obras del género de naturalezas muertas para la decoración del comedor de honor y de diario al pintor madrileño de origen flamenco Juan van der Hamen y León (1542-1638). Para completar la decoración de la planta noble, se adquieren algunas obras de Juan de Arellano (1614-1676), que en sus comienzos realizaba pintura religiosa y poco después se especializó en el género floral.¹³⁷

Con la caída de Antiguo Régimen y la desaparición de la clientela tradicional (clero y aristocracia), el apoyo del Banco de España como institución pública permitió que sobreviviera el arte de aquella época, ejerciendo una labor de mecenazgo a través de los encargos que realizaba a diferentes artistas y logrando así fomentar el interés del arte en España; un buen ejemplo de ello lo tenemos en el diseño de las acciones encargadas a Cosme de Acuña en 1782.

Durante el siglo XIX, la colección se va a nutrir de buenos retratistas, al ser este un periodo fecundo del retrato en España por la orientación que va a tomar el naturalismo de la pintura española. Serán estos retratistas unos expertos cultivadores

¹³⁵ Sánchez Cantón, F. (1950). Centenario de Ceán Bermúdez. *Revista Archivo español de arte*, tomo 23, nº 90, p. 101.

¹³⁶ Pérez Sánchez, A., Gallego, J. y Alonso, M^a. (1988). *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España,

¹³⁷ Pérez Sánchez, A., Gallego, J. y Alonso, M^a. (1988). *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España, pp.20-21.

del gran cuadro o la diminuta miniatura.¹³⁸ La colección se va ampliar con retratos oficiales de reyes, ministros, gobernadores y personajes con un interés público para la historia económica y para la historia de España. La galería de retratos va a constituir el mayor grupo de valor entre las obras pictóricas existentes, no solo por su valor iconográfico y artístico, sino porque nos va a permitir estudiar «la historia del género a través de los mejores cultivadores españoles».¹³⁹ El retrato era un género ambiguo, que debía ceñirse a la captación fiel del parecido.

(...) según la edad, la posición social, las circunstancias, en fin, de la persona, hay que buscar los movimientos y la expresión que lo caractericen, ocultar los defectos para evitar que se quebrante la suprema ley de la belleza, debe indicar cierta benevolencia que atraiga las simpatías, y huir de la expresión de orgullo que tanto desagrada.¹⁴⁰

El artista en los retratos oficiales no desvela la intimidad del personaje, lo que trata es de ofrecer una imagen pública. Por esta razón tanto los trajes, uniformes y condecoraciones tienen tanta importancia, incluso más que las propias facciones. Se trata de reflejar una presencia permanente de la autoridad destinada a servir de ejemplo. Los retratistas del siglo XIX solían marcar el estamento al que pertenecían sus modelos por el traje, los emblemas y las habitaciones. El espacio, por otra parte, no debía ser demasiado ajeno al que lo contemplaba. Es decir, el pintor buscaba un equilibrio entre la majestad y la afabilidad. Así lo apreciamos en el retrato de *Amadeo de Saboya, duque de Aosta*, a quien Carlos Luis de Ribera (1815-1891) recibió el encargo de retratar. Reinó dos años con el nombre de Amadeo de Saboya. Otro caso claro es el retrato de *Alfonso XIII* con 17 años, realizado por José Villegas y Cordero (1844-1921) en 1902; cierran la galería de retratos los Reyes de España don Juan Carlos I y doña Sofía, (Figs. 11 y 12) que fueron pintados por Carmen Laffon (1934).

De la colección de pinturas procedentes del Banco San Fernando se conservan en la colección del Banco de España los retratos de *Fernando VII*, de Vicente López (1772-1850), de *Isabel II* y de *Pedro Sainz y Andino*, de Antonio Esquivel (1806-1857);

¹³⁸ Barón, J. (2008). El arte del retrato en la España del siglo XIX. En *El Retrato español en el Prado de Goya a Sorolla* (p. 19). A Coruña: Fundación Caixa Galicia.

¹³⁹ Gallego, J. (1985). Pintura de los siglos XIX y XX. En *Colección Banco de España* (p. 91). Madrid: Banco de España, p.91.

¹⁴⁰ García, J. (1867). *Las Bellas Artes en España*. Madrid: Editor Ernesto Ansart.

otro de *Isabel II* y de *Pedro Tellez Girón, X duque de Osuna* de Federico Madrazo (1815-1894), de *Ramón Santillán*, de José Gutiérrez de la Vega (1791-1865), de *Mannuel Cantero y San Vicente* y de *José García Carrasco, conde de Santa Olalla* de Rafael Benjumea (1845-1888).¹⁴¹ El Banco de Isabel II conservaba una colección, pero al fusionarse en 1847 con el Banco de San Fernando su colección quedó bastante reducida. Entre sus principales obras que se conservan en la colección del Banco de España está el retrato de la *Reina Isabel II* de José Gutiérrez de la Vega (1781-1865), que presidía el salón de juntas generales¹⁴² y el retrato del *conde de Santa Olalla* de Rafael Benjumea (1845-1888), que él mismo conde regaló al banco y que la junta, en agradecimiento por haber propuesto a la reina la fundación del banco, colgó en la sala de juntas.¹⁴³

En el siglo XX, comienza a advertirse la decadencia del retrato por el auge que va a tomar la fotografía. El retrato al óleo se va a circunscribir a la aristocracia, gobernantes y ministros. Sin embargo, la colección de retratos del Banco de España, va a permanecer fiel al mandato que emanó del consejo de 1881: realizar los retratos de todos los gobernadores, con la periodicidad que imponen los sucesivos nombramientos. Estos retratos serán realizados por diversos pintores conocidos, como Fernando Álvarez de Sotomayor, Ignacio de Zuloaga, Salvador Martínez Cubells entre otros. No hay que olvidar que la decadencia de este género está también relacionada con la crisis de la pintura figurativa, pero, a pesar de todo, Joaquín Sorolla va a realizar de manera suelta e inacabada un espléndido retrato de *José de Echegaray*, (Fig. 1.13) calificado como uno de sus mejores retratos.

Durante la década de los setenta, la colección toma una orientación hacia la adquisición de pintura de paisaje regionalista de artistas como Francisco Cossío, Gregorio del Olmo, Pedro Bueno o José Beulas. El paisaje castellano se agrupará en torno a la figura de Benjamín Palencia, junto con Cirilo Martínez Novillo, Juan M. Díaz Caneja, Francisco Arias, Agustín Redondela y los no castellanos, Luis García Ochoa, Joaquín Vaquero Palacios y Francisco Lozano.

¹⁴¹ Tedde de Lorca P. *Banco de San Fernando*, Alianza, Madrid, 1999,p.352..

¹⁴² Zumalacárregui, L. (1952). *El banco de Isabel II y la crisis de la Banca de emisión de 1847*. Madrid: Gráficas Reunidas.

¹⁴³ Archivo Banco España, A.951, Acta 95, 25 de octubre de 1845, folio 269.

Para la decoración del edificio de la nueva sede del Banco de España en Barcelona, que hemos mencionado en el estado de la cuestión, el banco va a seleccionar a una serie de artistas catalanes como Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joaquín Mir y Eliseo Meifren y va a adquirir algunas de sus obras. De este modo realizará una labor de mecenazgo apoyando a estos artistas. Esta labor de mecenazgo la va a realizar el Banco Exterior al inaugurar su sede en Barcelona en la década de los sesenta.

En los ochenta la colección volverá a incrementarse para la sede de Barcelona con obras de José Tagores, Manuel Humbert, José Prim, Gabino Rey, Pere Pruna y Emilio Grau Sala, junto con los cinco paneles que José M^a Sert realizó en 1935 para el palacio de Alexis Mdivani en Venecia.¹⁴⁴ Se encuentran en el patio central de operaciones del edificio. A estas nuevas adquisiciones se unen otras más de: José Amat, Jaume Mercadé, Miguel Villa y José Roca Sastre. Para el edificio de la calle Alcalá en Madrid, se adquieren obras de Pablo Picasso y Antoni Tàpies.

El nacimiento en 1948 del grupo *Dau al Set* en Barcelona y el grupo *El Paso* en Madrid en 1957 van a marcar una primacía de expresividad agresiva e intensa y renovadora de los postulados formales y plásticos del arte español. Esto significó la incorporación de España a un arte cosmopolita y liberador. Signo de afirmación y protesta de una generación de artistas que dieron pruebas de una fuerza expresiva y de un impulso estético, en abierta ruptura con los cerrados moldes culturales que había en España hasta entonces.¹⁴⁵ La colección del Banco de España, sensible a estos movimientos, olvida el academicismo de los años sesenta y setenta y va a vascular en los ochenta hacia una vertiente abstracta donde se busca un «arte que rechaza la copia o imitación de un modelo exterior a la mente del pintor».¹⁴⁶ Van a pasar a formar parte de su colección obras de pintores como Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Luis Feito, Luis Gordillo, José Guerrero, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompo,, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Rivera, Antonio Saura, Santiago Serrano, José M^a Sicilia y Esteban Vicente entre otros.

¹⁴⁴ Del Castillo, A. (1947). *José María Sert: su vida y su obra*. Barcelona: Argos.

¹⁴⁵ Gallego, J. *Arte abstracto español*, Fundación Juan March, Madrid, 1983, p.8.

¹⁴⁶ Gallego, J. *Pintura Contemporánea*, Alianza, Madrid, 1971, p.61.

6. Las colecciones de los bancos públicos. Clasificación de sus obras por orden cronológico de autor, título, técnica y medidas.

Para la selección tanto de pintores como escultores se ha seguido el criterio explicado en el capítulo de la metodología.

Las colecciones de los bancos públicos van a sufrir una unificación entre los años 1991 al 1999 con el nacimiento de Argentaria (Corporación Bancaria de España) presidida por Francisco Luzón López. Para una mejor comprensión y estudio de la formación de las diferentes colecciones, se ha analizado cada una de ellas de manera individual. De este modo, se puede uno aproximar mejor a los movimientos y tendencias artísticas del momento que, en muchas ocasiones, han influido en la adquisición de sus obras.

A. Banco Crédito a la Construcción e Hipotecario de España

Antes de referirnos al Banco Hipotecario de España, deberíamos mencionar al Banco de Crédito a la Construcción, que comienza su andadura en 1939 como Instituto de Crédito a la Reconstrucción Nacional; posteriormente se llamará Banco de Crédito a la Construcción. Los motivos de la creación de esta entidad fueron paliar los efectos de la devastación de nuestra Guerra Civil mediante ayudas para la reconstrucción inmobiliaria y los damnificados.¹⁴⁷ Fue esta entidad la encargada de ejecutar la financiación de la industria naval y la del sector de la vivienda. En 1982 se fusiona con el Banco Hipotecario de España.¹⁴⁸ Su colección queda unida a la del Banco Hipotecario.

El proyecto de gestación del Banco Hipotecario está inspirado en Crédit Foncier de France, fundado en 1852. El Banco Hipotecario se constituyó jurídicamente en

¹⁴⁷ Arias Moreira, J. (1986). *La banca oficial en España* (pp. 52-89). Universidad de Santiago I.E.F./I.C.O.

¹⁴⁸ Cabello, M., Rodríguez, J. y Narboba, C. (4 de diciembre de 1987). El BHE en la actualidad. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/12/04/economia/565570804_850215.html

1873 por voluntad de dos personajes claves: Pedro Salaverria Ministro de Hacienda y José de Salamanca y Mayol, Marqués de Salamanca. «La época de gestación y creación del Banco Hipotecario, corresponde, además, al momento histórico del auge de la burguesía industrial como clase social protagonista».¹⁴⁹ En 1875, concluida la fase republicana y llegada la restauración monárquica, pasará a ser el único banco a tener el monopolio de la emisión de las cédulas hipotecarias.¹⁵⁰ En 1876 se adquiere su nueva sede, el palacio del Marqués de Salamanca, en el paseo de Recoletos de Madrid.¹⁵¹ En 1982 se produjo la fusión con el Banco de Crédito y la Construcción con el Banco Hipotecario.¹⁵²

La formación de la colección de arte contemporáneo del Banco Hipotecario se inicia en 1986, bajo la presidencia Julio Rodríguez López, con el fin de reforzar el aspecto cultural del banco en su vocación de servicio a la sociedad española. El Banco Hipotecario hereda una pequeña colección que poseía el Banco de Crédito a la Construcción; este se fusiona en 1982 con el Banco Hipotecario.¹⁵³ Será a partir de 1986 cuando la colección se empieza a formar con artistas de las vanguardias históricas, entre los que nos encontramos a Manuel Ángeles Ortiz, Amalia Avia, del realismo madrileño. El núcleo de la colección está formado con artistas del periodo de rupturas, como Pablo Palazuelo, José Guerrero y Albert Ráfols, junto con pintores de la abstracción histórica, entre los cuales nos encontramos a Manuel Mompó, Fernando Mignoni y Rafael Canogar o expresionistas como Bonifacio Alfonso, Juan Barjola y Alfonso Fraile. La colección se prolonga hacia un contexto más actual con artistas como Alfonso Albacete, José Manuel Broto y José María Sicilia.

¹⁴⁹ Cabello, M., Rodríguez, J. y Narboba, C. (2 de diciembre de 1987). El primer boom inmobiliario del siglo xix. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/12/02/economia/565398006_850215.html

¹⁵⁰ Banco Hipotecario de España (1976). *Un siglo del Banco Hipotecario de España*. Madrid: Banco Hipotecario de España.

¹⁵¹ Lacomba, J. y Ruiz, G. (1990). *Una historia del Banco Hipotecario de España (1872-1986)*. Madrid: Alianza.

¹⁵² Gozález Salas, J. (1 de abril de 1982) La desaparición de un gran banco. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/04/01/economia/386460002_850215.html

¹⁵³ Huici, F. (1990). *Colección de arte contemporáneo del Banco Hipotecario de España*. Madrid: Banco Hipotecario.

La intención de los directivos del banco al crear esta colección no fue solo reforzar el aspecto cultural del banco de servicio público, sino comenzar a crear una colección de arte contemporáneo que no existía. Van a buscar el asesoramiento, entre otras, de galerías madrileñas como Soledad Lorenzo, Juana de Aizpuru, Gamarra y Garrigues, pues muchas de ellas tenían un contrato de exclusividad con algunos de los artistas que están presentes en la colección.

Para analizar la colección he seguido un orden cronológico por fecha de nacimiento de cada uno de los artistas. Comentaré las obras de los principales artistas; en el Anexo 5.

Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984) vive su infancia en Granada y va a mantener una estrecha relación con Federico García Lorca. Llega a París en 1922, donde permanece diez años. Se va a integrar en el grupo de artistas españoles que conforman la Escuela de París: Dalí, Moreno Villa, Palencia y Peinado entre otros. Durante ese tiempo tuvo un acercamiento a la modernidad a través del cubismo de Juan Gris. A partir de 1927 su producción evoluciona hacia posturas más cercanas a la abstracción óptica y geométrica. En su obra predomina una voluntad experimental y una fuerte sensibilidad colorista y lírica, es un creador multidisciplinar y de difícil clasificación.¹⁵⁴ *Cabezas Múltiples* (Fig. 1) es un precedente de las cabezas de ritmos curvilíneos que pinta a finales de los cincuenta y primeros de los sesenta; es una imagen única que con el paso del tiempo se multiplica y se compone a modo de friso de azulejos. En esta obra, va a incidir en la rectitud de las líneas y los contornos¹⁵⁵.

Fernando Delapiente (1909-1975), pintor de lo cotidiano que nunca renegó de su deuda con Van Gogh, presenta un estilo que es una mezcla de impresionismo y expresionismo. Ingresó en la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid en 1927, pasados unos años obtiene la Cátedra de Dibujo y en 1932 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Va a tener como maestros a Chicharro y Benedito. Participa en 1955 en la «III Bienal de Arte Hispanoamericano» celebrada en Barcelona. Durante los años 1943 a 1948, su pintura se dedicará a los bodegones¹⁵⁶ y

¹⁵⁴ *Catálogo Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927)* (2018). Málaga: Museo Carmen Thyssen Málaga.

¹⁵⁵ Ángeles Ortiz, M. (1998). *Los hombres de Manuel Ángeles*. Granada: Museo Bellas Artes de Granada.

¹⁵⁶ Muere el pintor Fernando Delapiente (2 de noviembre de 1975). *ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/11/02/045>

sus primeras exposiciones las realiza en la Galerías Layetanas de Barcelona entre 1955 y 1956 y en el Museo de Bellas Artes de Santander. *Flotan las barcas* (Fig. 2) es una de las obras de la colección, realizada para una de sus primeras exposiciones de gran luz y colorido. Durante la década de los sesenta su gran personalidad le va a permitir crear un estilo propio que se caracterizará por la fuerza del color y la precisión del dibujo de carácter arquitectónico. También el paisaje urbano y las escenas cotidianas de las grandes ciudades van a estar presentes en sus obras. La colección también tiene dos obras de la etapa de mediados de los cincuenta y de principio de los sesenta: *Plaza de la Encarnación* (Fig. 3) y *Plaza de Colón* (Fig. 4), donde se vuelve a poner de manifiesto la fuerza del color y el dibujo arquitectónico.¹⁵⁷ Una de sus últimas exposiciones tuvo lugar en la galería Columela de Madrid en 1975.

José Guerrero (1914-1991) gracias a una beca se traslada a vivir a París en 1945, donde entra en contacto con Picasso, Joan Miró y Juan Gris. Será uno de los pocos pintores de su generación que se incorpora a la Escuela de Nueva York, al conocer a la periodista Roxane Whitter Pollock en 1949, que poco más tarde será su esposa. Se trasladan a vivir a Nueva York.¹⁵⁸

(...) A los pocos meses de su llegada, por mediación de su galerista Betty Parsons con la que expuso por primera vez en 1954, conoció a los principales protagonistas del expresionismo abstracto: Franz Kline, Jack Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Jack Tworkov y Robert Motherwell entre otros.¹⁵⁹

Se adapta a su credo estético, infundiéndole a su obra un peculiar uso de masas de color de gran vivacidad. Junto con Esteban Vicente será nuestro artista más internacional, integrantes, ambos del expresionismo americano. Su incorporación al expresionismo abstracto le permite participar en exposiciones de la Action Painting, junto con Jackson Pollock, Willem de Kooning y Franz Kline. El Museo Guggenheim de Nueva York adquiere una de sus obras en 1954. En uno de sus viajes a Madrid en 1960, se integrará en el grupo de artista que se agrupan entorno a la figura de Juana

¹⁵⁷ Delapiente, Fernando (1994). En *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, (vol. 4., p. 942). Madrid: Fórum Artis..

¹⁵⁸ López Manzanares, J. (2007). Guerrero. En *Madrid antes de "El Paso": la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)* (pp. 73-75) (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

¹⁵⁹ González Orbegozo, Mª. y Díaz de Rábago, B. (1994). *José Guerrero*. Madrid: Museo Reina Sofía.

Mordó y a su galería. Esta fue una mujer decisiva en el mercado del arte español durante la década de los sesenta y setenta. Guerrero, durante su etapa europea, había asimilado la vanguardia europea fauvista y cubista. Su traslado a Nueva York va a apostar por el informalismo que va a desarrollar a lo largo de toda su vida. Su pintura está jalonada por una serie de etapas que nos van mostrando una evolución de su acción y gestualidad. Busca un método analítico que le permite hacer compatibles acción, intuición y pensamiento.¹⁶⁰ Las serigrafías de la colección «Suite New York» de la década de los ochenta se caracterizan por la expansión del tono donde el color adquiere un significado espacial y extensivo. En *Comienzo Rosa y Amarillo* (Fig. 5), el color adquiere un significado más espacial por las capas delgadas de pintura. Estas obras son «bloques de un solo color».¹⁶¹ Guerrero comenta que el color en sus obras como:

(...) el azul..., tiene mucho de mi infancia. Era el color con el que pintaban los zócalos de mi casa..., era el añil. El rojo tiene..., la almagra que usábamos en los pueblos de Andalucía..., un rojo sacado de la tierra..., no es bermellón ni mucho menos pero tiene belleza..., y casi son los colores más importantes para mí, el rojo y el azul.¹⁶²

Pablo Palazuelo (1916-2007), estudio Arquitectura en Oxford; su formación se ve reflejada en su obra, donde demuestra un conocimiento muy sólido del espacio. Su dedicación a la pintura comienza a partir de 1939 y su primera exposición tendrá lugar en el Salón de Mayo de París diez años después. Se va a establecer en París a partir de 1950. Entre sus compañeros de esos años están Guerrero y Chillida. Obtiene el Premio Kandinsky en 1952 y regresa a España definitivamente en 1969. La obra de la colección *Yantra III* (Fig. 6), parte de argumentos intelectuales matemáticos, espirituales y filosóficos, destinados a determinar las infinitas posibilidades de representación de la forma en el espacio. Utiliza una técnica depurada y lineal, de colores planos, donde combina la forma y el color,

¹⁶⁰ Ortuño, P. (2014). Conversación con José Guerrero. En *Catálogo José Guerrero, canciones del color*. Granada, Auditorio Manuel de Falla.

¹⁶¹ Juste, J. (2014). José Guerrero, intuición, pasión y acción. En *Catálogo José Guerrero, canciones del color* (p. 2). Granada, Auditorio Manuel de Falla.

¹⁶² Juste, J. (2014). José Guerrero, intuición, pasión y acción. En *Catálogo José Guerrero, canciones del color* (p. 2). Granada, Auditorio Manuel de Falla.

(...) como si fueran obras musicales, las pinturas exhiben en su superficie signos que articulan ritmos plásticos (...). La única referencia de los signos es el ritmo que crean.¹⁶³

Palazuelo seguirá una trayectoria en solitario a su regreso a España, alejado de modas y escuelas, el profesor Victor Nieto Alcaide comenta que:

(...) no es posible, si se quiere profundizar en el sentido de su obra, establecer paralelismos o una simple correspondencia con las recientes derivaciones del arte concreto. Sobre todo por el amplio número de notas distintas que definen su arte y por el carácter estrictamente personal y aislado de su labor".¹⁶⁴

La creencia inamovible de Palazuelo en el lenguaje de la abstracción geométrica reside en su poder de sacar a la luz lo que no se ve, de moverse y penetrar en su interior. Entre sus varios galardones esta la Medalla de Oro de Bellas Artes en 1982, Premio Nacional de Bellas Artes en 1991 y Premio Velázquez en 2004.

Juan Barjola (1919-2004) llega a Madrid en 1940, su primera exposición la realizará en la galería abril en 1957. En la década de los sesenta, su pintura inicia una nueva etapa que se concreta en un sintetismo de tintas planas descargadas de materia, donde su paleta se transforma hacia tintas vivas y ácidas; detrás de todo esto late una incitación al pop y a la nueva figuración.¹⁶⁵ En la década de los setenta, su pintura se decanta hacia un marcado contenido social para evolucionar en los ochenta y noventa hacia un expresionismo crítico con una vocación de denuncia que lo traslada al uso del color con mezclas estridentes y contrastadas.¹⁶⁶ La colección conserva dos obras de la década de los setenta y ochenta, *El burladero* (Fig. 7) y *Espectro de la Maquina* (Fig. 8) de la serie «Palcos», donde el color comienza a dominar la figura, como ocurre en *El burladero*, los contornos se difuminan para permitir la expansión del color, los perfiles se disuelven y no se sabe cuántos personajes hay ni qué

¹⁶³ Bozal, V. (2000). *Arte del siglo XX en España. Volumen 2: Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa Calpe.

¹⁶⁴ Nieto Alcaide, V. (1967). Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento. *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 215), pp. 273-274. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/pablo-palazuelo-la-pintura-como-conocimiento/>

¹⁶⁵ Solana, G. (2006). La pintura trágica de Juan Barjola. En *Catálogo Juan Barjola* (p. 2). Valencia: Museo Barjola e Instituto Valenciano de Arte Moderno.

¹⁶⁶ Juan Barjola: Figurativismo y abstracción (19 de septiembre de 2009). *Trianaarts*. Recuperado de <https://trianaarts.com/juan-barjola-badajoz1919-madrid2004>.

extremidades pertenecen a cada uno; su paleta y sus formas se suavizan, predominando los colores, rosas, ocre, verdes, azules y amarillos. Su pintura, como dice el profesor Juan Antonio Gaya Nuño, «es un mundo de solemne y atrevida belleza».¹⁶⁷ En 2001 en una entrevista con el escritor Manuel Calderón este decía que «Goya ha sido para mí el gran heterodoxo. En lo social ha sido el gran pintor. El genio. La importancia de Goya es innegable. Éste es mi ejemplo de pintor».¹⁶⁸

Eusebio Sempere (1923-1985) pintor, escultor y grabador, exponente del llamado *op-art* y del arte cinético. Llega a París en 1949, donde conoce a Pablo Palazuelo, José Guerrero y Eduardo Chillida. Influidos por Joan Miró, realiza sus primeros guaches abstractos sobre papel que expondrá en Valencia, ante la incompreensión del público y de la crítica. Regresa París, donde conoce a Wifredo Arcay, que le enseña la técnica de la serigrafía. Durante esa época conoce a Abel Martín y se produce una relación de amistad entre el artista y artesano que los llevará a desarrollar una línea de creación artística marcada desde muy temprano por la abstracción pura.

El crítico Michel Seuphor, ardiente defensor de la abstracción geométrica, destacaba a Sempere como una especie de innovador, un pionero en el que todo era medida y sobriedad. Él no fue nunca un seguidor del *op-art* ortodoxo, diferenciándose de la grafía de Vasarely y del cientificismo, quedando fuera de la gran exposición fundacional *Le mouvement* (1955) en la galería Denise René. El artista advierte que él se diferenciaba del núcleo parisino del arte óptico-cinético en que su educación estaba marcada por la pintura tradicional, por Goya o Ribera y, además, en alguna de sus obras aplicaba pasta pictórica, cuando lo que los ópticos exigían eran el uso exclusivo del color plano y liso.¹⁶⁹

Su actividad artística en España comenzó en la década de los años sesenta. La colección tiene una escultura de hierro cromado *Sin título* (Fig. 9) que nace de su

¹⁶⁷ Rubio Gil, L. (2008). Juan Barjola, La Pasión por el arte. En *Juan Barjola. Obra gráfica*. Museo Barjola. Recuperado de http://www.museobarjola.es/upload/criticas/Cr%C3%ADtica_Luis_Rubio1795.pdf

¹⁶⁸ Rubio Gil, L. (2008). Juan Barjola, su mundo, su testimonio. En *Catálogo Juan Barjola y su mundo* (p. 9). Zaragoza: Ibercaja.

¹⁶⁹ Castro Flórez, F. (5 de mayo de 2018). El homenaje necesario a Eusebio Sempere. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-homenaje-necesario-eusebio-sempere-201805080105_noticia.html

pintura. Sempere consideraba a los escultores «auténticos», dudaba en definirse como escultor y, de hecho, llamaba a sus creaciones «artefactos», «cachivaches», ya que sus formas eran mínimas. La finalidad de sus esculturas tridimensionales, residía en la capacidad de provocar fenómenos visuales. Su obra tridimensional tiene que girar en torno al movimiento y la luz.¹⁷⁰

Fernando Zóbel (1924-1984) comienza a trabajar como investigador bibliográfico, durante los años 1946 a 1949 después de obtener la Licenciatura en Literatura. Comenzó a interesarse por la pintura al exponer por primera vez en la Swetzoff Gallery de Boston en 1951. Viaja a España por primera vez en 1955, donde entra en contacto con los pintores abstractos españoles. Entabla amistad con Gerardo Rueda, Gustavo Torner y Antonio Lorenzo. En 1961 decide fijar su residencia en Madrid y en 1966, bajo su iniciativa se abre el Museo Abstracto de Cuenca. La colección tiene un grabado titulado *Trisonta* de 1982 (Fig. 10); como casi siempre, utiliza para elaborar esta obra un sistema estrictamente académico: apunte-dibujo-boceto-cuadro. Este método le llevó a desarrollar el paisaje, motivo central de su producción, que traslada al lienzo, lo sintetiza y solo utiliza aquellos elementos que le resulten imprescindibles para evocar la naturaleza.¹⁷¹

Agustín Úbeda (1925-2007): finalizada la guerra civil, llega a Madrid en 1943, donde ingresa en la Escuela de Bellas Artes. Tuvo como maestros a Eugenio Hermosa y a Daniel Vázquez Díaz y como compañeros de estudio a Guijarro y Farreras.¹⁷²

Mientras estudiaba en la antigua Escuela de Bellas Artes, hice copias de pinturas de Vázquez Díaz y Joaquín Valverde que influyeron en mi pintura. También han influido en mí Goya, el Greco y Chagall, porque creo que un pintor debe dar fe

¹⁷⁰ Andrés, R. y Mira, I. (2000). Sempere: bocetos para esculturas (pp. 1-3). Recuperado de http://www.eusebio-sempere.com/archivos/sempere_ESCULTURAS.pdf

¹⁷¹ Romero Iribas, A. y Spa, L. (Septiembre de 2014). Fernando Zóbel: un pintor abstracto español. Una conversación con Manuel Fontán del Junco. Recuperado de www.livespeaking.es/fernando-zobel-entrevista-a-manuel-fontan-del-junco

¹⁷² Martínez-Falero, J. (2006). La pintura de Agustín Úbeda. *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, vol.10 (nº 1), p.59.

de lo que ha existido antes que él. Por eso en mis cuadros se pueden ver rastros del cubismo, de lo abstracto y del hiperrealismo.¹⁷³

Gracias a una beca del Instituto Francés, consigue ir a París en 1953, donde va a permanecer veinte años, pero gracias a un contrato con la galería parisina Drouant David en 1956, va a conseguir que su estancia se prolongue hasta 1973. En España va a colaborar como profesor de la Escuela de San Fernando hasta obtener una plaza como profesor titular en la Escuela de Bellas Artes en 1980. Expondrá en la galería Biosca durante los años 1986, 1987 y 1991. *Lugar para una cita y un beso* (Fig. 11) es la obra de la colección con un estilo pictórico a caballo entre el expresionismo figurativo y el hiperrealismo.

Gerardo Rueda (1926-1996): pintor, escultor y grabador madrileño, contribuyó junto a Gustavo Torner y Fernando Zóbel a la fundación del Museo Abstracto de Cuenca. En 1960 realiza un viaje a París junto con Zóbel y Antonio Lorenzo. Las serigrafías van a estar presentes en la totalidad de sus obras hasta los años noventa. A partir de ahí comienza a trabajar con la calcografía. Rueda realiza su primera obra, *Horizonte*, de la mano del estampador Abel Martín, gran colaborador de Sempere; ambos van a introducir la técnica de la serigrafía que aprendieron en París en los años cincuenta. Esta técnica estuvo reservada durante mucho tiempo al ámbito industrial y no empezó a adquirir reconocimiento artístico hasta finales de los años sesenta. La colección tiene una serigrafía en tres tintas, *Trío* (Fig. 12), donde conviven la geometría con otras líneas menos definidas que recuerdan la técnica *decoupage*. Se pegan sobre el *collage* imágenes sobre papel que luego se pintan. La crítica relaciona la obra de Rueda con el espacialismo, tendencia italiana fundada por el artista Piero Manzoni.

Manuel Hernández Mompo (1927-1992); va a recibir una educación pictórica primero de su padre Manuel Hernández Doce y, gracias a una beca, consigue entrar en la Residencia de Pintores de Granada en 1948. Realiza su primera exposición individual en 1951 en la galería Matéu de Valencia. En 1954 va a realizar un viaje a París, a la Academia Española de Bellas Artes de Roma y a Holanda. Durante la década de los cincuenta su obra se centra en la técnica del *gouache* y del óleo sobre

¹⁷³ Calero, A. G. (noviembre de 1998). Agustín Úbeda: «El arte sin poesía no es nada». Recuperado de http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/a%C3%B1il/A%C3%91IL16_CaleroAgustín.pdf

papel, con una temática popular de escenas de calles y fiestas populares. Poco a poco su pintura sufre una disolución de la forma que lo conduce hacia la abstracción con sugerencias figurativas.¹⁷⁴ Su obra, basada en la interpretación de paisajes y temas urbanos, toma mayor libertad al verse influida por las corrientes abstractas y el informalismo; así lo observamos en la obra de la colección *Mercado de la plaza cuadrada* (Fig. 13), donde se advierte una relación con la obra de Joan Miró y el mundo gráfico infantil. Los personajes de la composición se asemejan a las piezas de construcción de madera, son como símbolos sin volumen de colores planos acompañados de rayas y puntos que intentan definir un espacio. El color y la luz nos dan a entender la influencia de su tierra valenciana. Fue uno de los pintores más destacados de la generación abstracta española de los años cincuenta.¹⁷⁵

Josep Guinovart (1927-2007) fue uno de los fundadores del grupo Taüll, junto a Jaume Muxart, Antoni Tàpies y Josep Tharrats, aunque no a se pueda hablar de un «grupo» en el sentido de unidad estilística. Guinovart, durante sus primeros años, realiza pinturas murales y decoraciones teatrales. Su obra tiene una primera etapa figurativa que evolucionara hacia una temática de tipo social y a partir de 1957 incorpora objetos a sus obras que manipulará de manera libre e inicia una serie de experiencias próximas al *collage*. El grabado y *gouache* sobre papel de la colección *Sin título* pertenece a 1980 (Fig. 14).

Francisco Ferreras (1927): su trayectoria artística comienza en los años cincuenta. A partir de finales de la década de los cincuenta, su pintura se convierte en geométrica y de gruesas materias. Va a formar parte del grupo de artistas de la galería Juana Mordó, con la que firma un contrato de exclusividad. *Collage N° 984* (Fig. 15), la obra de la colección pertenece a la última etapa en la que Ferreras va a investigar con el *collage* con diferentes tipos de papel traslúcidos. Se adentra también a experimentar en otras obras, con nuevos materiales, como la arena, telas cosidas y madera ajenos a la práctica artística junto con otras técnicas como el mosaico y los murales. Todas estas experiencias coinciden durante su estancia en Nueva York, después de haber recorrido Escandinavia y México durante 1963. En 1982 va a

¹⁷⁴ Manuel Hernández Mompó. *Fundación Juan March*. Recuperado de <https://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/artista.aspx?p0=17>

¹⁷⁵ Francisco Ferreras. *Fundación Juan March*. Recuperado de <https://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/artista.aspx?p0=8>

realizar por encargo un gran mural-*collage* para el aeropuerto Madrid-Barajas; este trabajo le supuso la ruptura momentánea con el *collage*, que abandona definitivamente en 1988.¹⁷⁶ El cartón y la madera se convierten en la base de sus últimos trabajos.

Andreu Alfaro (1929-2012), de formación autodidacta, comienza su actividad artística como dibujante en la segunda mitad de la década de los cincuenta. Realiza sus primeras exposiciones individuales entre 1957 y 1958, empleando el alambre y la hojalata, donde descubre el constructivismo. Se integra por un periodo corto de tiempo en el grupo Parpalló, participa en las Bienales de Venecia de 1966, 1976 y 1995. En los años sesenta, Alfaro va a introducir en su obra el acero inoxidable. A finales de los setenta, tiene lugar una exposición retrospectiva en el Palacio Velázquez y en los jardines del Parque del Retiro de Madrid. La obra de la colección *El Olimpo de Weimar* (Fig. 16) es una escultura en hierro policromado, un homenaje a la figura de Goethe, donde permanece como lenguaje plástico y simbólico el dibujo. En las obras de Alfaro llama la atención su enorme diversidad y su capacidad de trabajar con distintos materiales.¹⁷⁷ Quizás esta parte de su obra haya quedado un poco oculta por la popularidad que alcanzaron en los setenta sus esculturas públicas de generatrices. Estas se realizan a base de sucesión de barras en función de una ley matemática que buscan crear un tipo de obras de grandes dimensiones, como lo podemos apreciar en su obra *Los arcos* en la avenida de La Ilustración en Madrid. Durante la década de los ochenta su obra evoluciona hacia unas formas más austeras con una tendencia más figurativa del cuerpo humano.

Antonio Saura (1930-1998): durante su primera etapa se va a identificar con el surrealismo, que abandona en 1954 para abordar el expresionismo abstracto. Va a contribuir a la internacionalización de la plástica española a través de la creación del grupo *El Paso*. Necesita emplear superficies grandes en «donde el gesto pictórico puede alcanzar una liberación total, mediante el empleo de técnicas yuxtapuestas e instrumentos espaciales».¹⁷⁸

¹⁷⁶ Francisco Ferreras. *Klandestinos*. Recuperado de <http://klandestinos.mekoart.net/artistas/ferreras/000.html>

¹⁷⁷ Jarque, V. (2007). *Catálogo Andreu Alfaro*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

¹⁷⁸ Ferrer Gimeno, F. (1960). Teoría y Estética informalista de Antonio Saura Atares. *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (nº 41).Huesca

Yo no soy totalmente abstracto, pero creo que la abstracción es una faceta muy importante del arte actual. Una de las grandes conquistas plásticas del siglo XX es la de considerar el cuadro como «objeto» bidimensional capaz de recibir en su superficie una expresión traducida mediante elementos plásticos bidimensionales. Comienza aparecer un nuevo concepto del espacio pictórico en los fauves y expresionistas.¹⁷⁹

La obra gráfica de la colección la forman: *Dama en color*, *India* (Fig. 17), *Personaje con casco*,⁽¹⁸⁾ y *Mendigo* (Fig. 19). Saura procura «estructurar una masa expansiva, compuesta de forma móvil y cambiante y sorprender como un relámpago la verdad de sus rostros con las antifomas de unos antirretratos».¹⁸⁰

Una figura importante del nuevo realismo español es **Amalia Avía (1930-2011)**, que va a desarrollar todo un repertorio iconográfico denominado «la estética de lo cotidiano». «El despegue del nuevo realismo de los años cuarenta en España vendrá definido por un marcado carácter social, frente a los lenguajes académicos establecidos».¹⁸¹ Avía realiza sus primeras exposiciones entre 1959 y 1961 en la galería Biosca. Allí conoce a Juana Mordo a través del pintor Lucio Muñoz, que posteriormente fue su marido. El color será el elemento clave de sus obras, que en su mayoría realiza sobre tabla. En la década de los setenta su temática se centra en la representación de calles, esquinas, fachadas de casas y comercios. Los protagonistas son los edificios y su entorno. Pinta las esquinas de las calles de Madrid como Ciudad Lineal, Arturo Soria y el barrio de Salamanca, que serán uno de sus temas más populares y favoritos junto con los interiores domésticos.¹⁸² Las obras de la colección que pertenecen a esa época son *Paisaje de la Alhambra* (Fig. 20) y *Bidones de la Estación del Norte* (Fig. 21) donde prevalecen los colores tenues oscuros, ocre y grises que denotan melancolía y serenidad. De finales de los años ochenta es otra de las obras de la colección, *El edificio del Banco Hipotecario de España* (Fig. 22), donde Avía experimenta nuevas tonalidades de más color y luz, junto con un dibujo más preciso.

¹⁷⁹ Ferrer Gimeno, F. (1960). Teoría y Estética informalista de Antonio Saura Atares. *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (nº 41).Huesca,p.66.

¹⁸⁰ Ferrer Gimeno, F. (1960). Teoría y Estética informalista de Antonio Saura Atares. *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (nº 41).Huesca p.68.

¹⁸¹ Ferrer Gimeno, F. (1960). Teoría y Estética informalista de Antonio Saura Atares. *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (nº 41).Huesca p.81.

¹⁸² Muñoz Avía, R. (2019). *La casa de los pintores*, Barcelona: Alfaguara.

Agustín de Celis (1932) se inicia en la pintura en 1948. Obtiene el Gran Premio de Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1960 y el Premio Nacional de Pintura en 1971. En sus comienzos también se adentra en el grabado. Se le conoce como un pintor figurativo que evoluciona hacia la abstracción. Durante los años sesenta, su pintura toma un cierto cariz expresionista y geometrizable. Trabaja siempre bajo una idea concreta, por eso su obra la podemos catalogar en series concretas. Las tres obras de la colección que realizó este artista son *El mar* (Fig. 23), *Paisaje* (Fig. 24) y *Más allá del paisaje*, que corresponden a la serie «Archivadores», donde Celis, busca un medio de expresión y representación de figuras en el espacio.

Luis Gordillo (1934) va a conocer el movimiento informalista y el *pop art* en un viaje que realiza a París en 1958. Es una figura de referencia para la generación de pintores de la Nueva Figuración Madrileña. La colección tiene una obra suya de la década de los ochenta, *Cerebro líquido* (Fig. 25), donde su pintura se vuelve más abstracta y compleja, pero a la vez menos colorista. Despliega su repertorio de amebas, meandros y laberintos, como si se tratará de una visión interior del cerebro humano. Es un recorrido por una mancha casi lineal y monocroma que se extiende a lo largo del cuadro en donde Gordillo plasma la idea sobre la diversidad del automatismo. Este acrílico nos presenta una deconstrucción y reelaboración de una imagen que se reblandece. Su proceso creativo se manifiesta en una expresión libre y desordenada que lo traslada al lienzo en sucesivas capas de pintura con colores generalmente planos. Hay otra obra, *Sin título*, pertenece a la misma época, en la que «va a primar la idea de proceso abierto, desarrolla variaciones progresivas y rompe la unidad del cuadro transformándolo en una multiplicidad».¹⁸³

Carmen Laffón (1934): sus obras las podemos agrupar en diferentes temáticas: historia de Marcelina, el río y sus orillas, Sanlúcar de Barrameda o los armarios. Laffón se preocupa por lo social, frente a los lenguajes académicos establecidos. María del Corral, comisaria de exposiciones y crítica de arte, al hablarnos del trabajo de la artista, se refiere al silencio de su obra, que alcanza tanto protagonismo que le

¹⁸³ *Catálogo Luis Gordillo. Iceberg Tropical* (2007). Madrid: Museo Reina Sofía.

hace pintar «emociones interiores y exteriores no declaradas, sino sugeridas»¹⁸⁴. *Bodegón* (Fig. 26) es un dibujo de la colección en donde su estilo pictórico está próximo al realismo madrileño de Antonio López y Amalia Avía. Su pintura es íntima, representa lo cotidiano a través de colores suaves y contornos difuminados. Se va a convertir en referente del realismo sevillano. Las grandes series temáticas en su obra le permiten una exploración ordenada y sistemática de los motivos y los géneros, naturalezas muertas, retratos y paisajes. Su primera serie no pertenece a sus series temáticas, sino que constituye una indagación en el mundo de la infancia con una libertad compositiva.¹⁸⁵

La artista reside en Madrid de 1960 a 1962. Expone en varias ocasiones en la galería Biosca, siendo entonces directora artística Juana Mordó, con quien forja una gran amistad que le lleva a formar parte de la lista de pintores de su galería. En ella conoce a artistas como Amalia Avía, Lucio Muñoz y Antonio López entre otros. Su regreso a Sevilla se produce en 1962, pero seguirá vinculada con la galería de Biosca a través de Juana Mordó. Es el momento de recordar la figura de **Juana Mordo**. Fue mujer decisiva en el mercado del arte español de la década de los sesenta y setenta, primero desde la galería Biosca, fundada el 5 de enero 1940 por Aurelio Biosca,¹⁸⁶ de quien fue directora artística hasta 1963. Junto a Esperanza Neure y Esperanza Parada crea su propia galería, que inauguran en 1964 en la madrileña calle Villanueva de Madrid. Su primera exposición va a contar con artistas como Amalia Avía, Jaime Burguillos, José Caballero, Rafael Canogar, Antonio López, Lucio Muñoz y la propia Carmen Laffón¹⁸⁷. El reconocimiento a la trayectoria artística de Carmen Laffón le será otorgado con el Premio Nacional de Bellas Artes en 1982 y con su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1989.

¹⁸⁴ *Catálogo Carmen Laffón. Bodegones, figuras y paisajes* (1992). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida y Museo Reina Sofía.

¹⁸⁵ *Catálogo Carmen Laffón. Bodegones, figuras y paisajes* (1992). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida y Museo Reina Sofía

¹⁸⁶ Tusell, J. y Martínez Novillo, A. (1990). *Cincuenta años de arte: Galería Biosca: 1940-1990*. Madrid: Turner.

¹⁸⁷ Pareja Carneros, N. (2017). *El aprendizaje de la galerista Juana Mordó. La galería Biosca 1958-1964* (p.54) (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Ángel Orcajo (1934): sus primeras obras plasman un realismo de lo cotidiano y sus grandes composiciones son de un gran expresionismo. Su carrera artística ha discurrido al margen de los circuitos de las galerías, lo que en muchos casos le impidió exponer sus obras. La evolución de su pintura ha sido una continua reflexión sobre el contenido del hombre frente a la naturaleza. A partir de la década de los setenta, su iconografía pictórica se enriquece con figuras de personajes de carácter simbólico. Los dos acrílicos de la colección, *Escenario múltiple* (Fig. 27) y *Arquitecturas* (Fig. 28) pertenecen a 1980. En ellos el paisaje urbano se convierte en la base temática de su obra manifestada en una explosión de formas y colores de una geometría fragmentada.¹⁸⁸

Rafael Canogar (1935): con tan solo veinte años, su pintura comienza a evolucionar hacia el informalismo. En 1957 se convierte en uno de los jóvenes fundadores del grupo *El Paso*¹⁸⁹. Seguirá vinculado al expresionismo abstracto hasta 1963. Después su obra evoluciona hacia un arte figurativo, próximo al realismo comprometido. A mediados de los años setenta, retorna hacia la abstracción con unas formas próximas al cubismo, al *collage* y al retorno de la gestualidad. *Cabeza femenina* (Fig. 29) nos presenta un *collage* de papel de periódico pegado sobre lienzo de los años ochenta. En ese mismo año, inicia la serie «Cabezas», donde introduce elementos figurativos, que combina con una figura esquemática y planos de color, realizados con una pincelada densa y *collage*. Estas «Cabezas» recurren a las máscaras primitivas interpretadas en las obras de Pablo Picasso y Julio González.

Eduardo Arroyo (1937- 2018): «jamás decía que no a una propuesta que lo empujara y le invitara a dejar patente su originalidad de artista total: como creador plástico, escritor o escenógrafo».¹⁹⁰ Su trayectoria pictórica comienza en París en los años sesenta y luego Roma, dos lugares que se alternaron siempre en su imaginario

¹⁸⁸ Bonet, A. El universo pictórico de Ángel Orcajo. *Ángel Orcajo*. Recuperado de <http://angelorcajo.com/sobre-angel-orcajo/>

¹⁸⁹ López Manzanares, J. (2007). Guerrero. En *Madrid antes de "El Paso": la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)* (pp. 73-75) (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

¹⁹⁰ Ruiz Mantilla, J. (15 de octubre de 2018). Muere Eduardo Arroyo, pintor clave del siglo XX y artista radical. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/10/14/actualidad/1539512055_961672.html

creativo. Su pintura, marcada por una carga crítica y tono satírico, está próxima a los postulados de la nueva figuración y también a las propuestas del *pop art*, donde utiliza colores vivos y pincelada plana. Su primera exposición tiene lugar en la galería André Schoeller de París en 1965. Entre la década de los sesenta y setenta, inicia un planteamiento compositivo escenográfico por encargo del director escénico Klaus Michael Grüber. Se observa en la obra de la colección *Toute la Ville en Parle*, realizada en los años ochenta, su referente fue la película *The Whole Town's Talking*, del director John Ford. Arroyo, con gran eficacia, ilumina la escena del crimen en la que también están presentes los testigos que se ocultan entre las sombras. La obra gráfica de la colección nos muestra distintos elementos del mundo nocturno. Lo apreciamos en *Dama con sombrero* (Fig. 30), *Necronomio* (Fig. 31) y *Sombra* (Fig. 32). La década de los ochenta, coincide con su vuelta a España, donde se le concede, en 1982, el Premio Nacional de Artes Plásticas, junto a Josep Guinovart, Julio López, Carmen Laffón y Rafael Canogar.¹⁹¹ Durante este tiempo, Arroyo se va a dedicar a «potenciar las virtudes comunicativas de la imagen y dialogar con la tradición, se implicó en el cuestionamiento de los tópicos nacionales en clave irónica, asociado a la indagación de su propia identidad»,¹⁹² va a estructurar sus cuadros como en una adivinanza que el espectador debe descifrar para adentrarse en el relato visual.

Soledad Sevilla (1944) va a formar parte de la llamada Generación Automática de Formas Plásticas del Seminario del Centro de Cálculo de Madrid de 1969 a 1971. A principios de los años ochenta, realiza estudios en la Fine Arts Department Harvard University de Boston, donde va a investigar los límites de la pintura, la luz y el tiempo. Su obra evoluciona desde la figuración hasta el informalismo, que al poco tiempo abandona para iniciarse en un trabajo de carácter geométrico y constructivista. Los dos grabados sobre papel de la colección, realizados en 1983, *Sin título* (Fig. 33 y 34), define de manera reiterativa la utilización de la línea para intentar crear un ambiente «mágico, móvil y envolvente, lleno de luz y penumbra, que de alguna manera sea un espacio ficticio, ya que la abstracción geométrica tiene un

¹⁹¹ Calvo Serraller, F. (26 de noviembre de 1982). Balance del arte bien premiado. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/11/26/cultura/407113203_850215.html

¹⁹² Escardó Zaldo, C. (2016). *Eduardo Arroyo contra la historia* (pp. 102-103 y 295) (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

carácter marcadamente paradójico». ¹⁹³ Una de las características de su obra fue no ceñirse a un solo medio y trabajar casi desde sus inicios en una pintura sobre soporte plano. Recibe el reconocimiento por su aportación a las artes plásticas en 1993 con el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Guillermo Pérez Villalta (1948) formó parte del grupo Nueva Figuración Madrileña, que nace en 1971 y estaba formado también por Carlos Alcolea, Carlos Franco y Rafael Pérez Mínguez. Este colectivo Villalta lo inmortaliza en 1975 con su obra *Grupo de Personas en un atrio*. Este grupo fue capaz de hacer una pintura figurativa inspirada en el siglo XV al no tener ninguna coacción mental para hacer lo que le diese la gana. La mayoría de ellos eran seguidores de la obra de Gordillo. El propio Villalta, al hablar sobre ese seguidismo, comenta lo siguiente:

Gordillo nos interesó en aquel momento, nosotros influimos mucho en él, pero no quiere admitirlo, y de hecho esta continuamente apartándose de nosotros. Gordillo tuvo un momento de crisis en los setenta, y por eso nos interesó, las crisis son lo interesante en el arte. ¹⁹⁴

Los componentes del grupo buscaban una obra completa, culta y de lectura lenta. Iban en contra de la idea instantánea del *pop* y del *minimal*, reivindicaban el concepto de la pintura. Su pintura hablaba del presente jugando con la idea de la evolución histórica perfecta de los datos. ¹⁹⁵ Las tres litografías de la colección son de la serie «*El Cruce*» (Fig. 35 y 36), Pérez Villalta se apropia de todos los territorios y los fusiona en una pintura programática e intensa. Defiende la capacidad comunicativa y persigue suscitar en el espectador una emoción que no surge solo de la belleza, sino que pretende ser una emoción intelectual.

José Manuel Broto (1949) realiza su primera exposición en 1969. Durante el tiempo que reside Barcelona va a formar parte del grupo Trama, que inicia su andadura en 1972. Estaba integrado por los pintores Gonzalo Tena, Javier Rubio y

¹⁹³ Soledad Sevilla (1994). En *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, (vol.13 _, p. 4.021). Madrid: Fórum Artis..

¹⁹⁴ Matute, F. (2017). Guillermo Pérez Villalta: «He sido un apestado y sigo siendo un apestado dentro de la modernidad». Jot Down. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2017/01/guillermo-perez-villalta-he-apestado-sigo-siendo-apestado-dentro-la-modernidad/>

¹⁹⁵ Matute, F. (2017). Guillermo Pérez Villalta: «He sido un apestado y sigo siendo un apestado dentro de la modernidad». Jot Down. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2017/01/guillermo-perez-villalta-he-apestado-sigo-siendo-apestado-dentro-la-modernidad/>

Xavier Grau. Participan en la exposición «*Per una crítica de la pintura*» en la galería Maeght en 1976, contando con el apoyo de Tàpies. Editan una revista con el mismo nombre que presenta Tàpies. El grupo se disuelve a finales de los setenta, aunque Broto, como señala Juan Manuel Bonet, nunca llegó a ceñirse a las teorías de grupo. La obra de Broto en sus inicios estuvo influida por el colectivo francés Support-Surface y por los escritos teóricos de Marcelin Pleynet y el expresionismo abstracto. Broto es uno de los mayores exponentes de la llamada pintura-pintura y uno de los artistas que más han reivindicado la abstracción frente a la figuración y al arte conceptual¹⁹⁶. Sus obras, a partir de 1972, evolucionan hacia el informalismo más simple. Ejecuta obras basadas en figuras geométricas sobre fondos de colores planos. Las obras de la colección pertenecen a la década de los ochenta y son *La escalera nº 20* (Fig. 37) y *Globo rojo* (Fig. 38); en la primera se distribuyen los campos cromáticos de intensos matices, sobre los que dibuja una imagen con gruesos contornos. En *Globo rojo*, los dos elementos contrapuestos cobran fuerza gracias a la verticalidad del soporte, el globo que asciende y el grafismo negro que desciende se los relaciona con lo terrenal y con lo espiritual.

Carlos Alcolea (1949-1992) forma parte junto con Guillermo Pérez Villalta y otros pintores del grupo Nueva Figuración Madrileña, que el profesor Ángel González calificó en varias ocasiones con los apelativos de «gordillismo y esquizos».¹⁹⁷ Surge a comienzos de los años setenta y se prolongará durante la década de los ochenta. Alcolea expondrá por primera vez en la galería Amadis de Madrid en 1971. Alcolea, al hablar de su propia obra comenta que, aunque «sus cuadros parezcan borrascosos o agresivos son cuadros sedantes que hacen compañía, como si tuvieras una persona a tu lado, nunca pienso en hacer obras maestras, sino cuadros que necesites mirarlos».¹⁹⁸ En *Brindis* (Fig. 39) Alcolea se sirve de la geometría y de los colores planos como elementos organizadores. Las figuras y las formas están contruidos por medio de la línea y apoyados por el color.

¹⁹⁶ Arteinformado (2013), Broto, uno de los últimos fichajes de la madrileña Fernández-Braso. Recuperado de <https://www.galeriafernandez-braso.com/exposiciones/broto/broto3.pdf>

¹⁹⁷ González García, A. (1998). *Catálogo Carlos Alcolea*. Madrid: Museo Reina Sofía. Recuperado de www.museoreinasofia.es/exposiciones/Carlos-Alcolea

¹⁹⁸ Alcolea, C. y Morales, P. (1983). Carlos Alcolea la posmodernidad es un berenjenal. *Revista la Luna*, (nº 4), pp. 20-23.

Como ya hemos señalado, la colección del Banco Hipotecario inició su andadura en 1986,¹⁹⁹ apostó por jóvenes pintores de aquel momento, como **Alfonso Albacete (1950)**, estudia pintura en el taller de Juan Bonafé en Murcia; después se trasladará a Valencia donde recibirá clases en el Circulo de Bellas Artes, también emprende la carrera de Arquitectura, que termina en Madrid. Su carrera artística comienza en los setenta con tentativas cercanas al pop y al arte conceptual. En 1979 su estilo evoluciona hacia la figuración y la abstracción. Las obras de la colección «*Tormenta*» (Fig. 40) representan un juego de formas en espiral, donde se define un espacio inquietante en el que un torbellino centra la composición; en *Dos continentes n° 7* (Fig. 41) los colores finos se fusionan con los colores cálidos, un bañista de estilizado perfil se sumerge en un agua de gruesas pinceladas. La composición muestra el interés del artista por la expresión más que por la temática. Su primera exposición tiene lugar en la galería Chiys de Murcia en 1972 y tres años más tarde expondrá en la galería Egam de Madrid. También se le relaciona con la exposición colectiva «Madrid Distrito Federal», que se celebró en la galería Juana Mordó en 1979, aunque él nunca participó. Sí estaban, en cambio, los pintores Carlos Alcolea, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Rafael Ramírez Blanco, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño y Enrique Quejido.²⁰⁰ Esta exposición se repetirá en las Palmas de Gran Canaria y allí será donde Albacete se incorpore a este grupo de artistas junto con Xavier Grau.²⁰¹

José M^a Sicilia (1954): artista significativo de la pintura española de la década de los ochenta, junto con José Manuel Broto y Ferrán García Sevilla, referentes de la pintura española de esa época. Su exposición individual en la galería Trans/Form de París, la presentación de su obra en España por el galerista Fernando Vijande en 1984 y su exposición individual en la galería Blum Helman de Nueva York en 1985, donde presenta la serie «Tulipanes», marcarán el inicio de una nueva etapa en la obra

¹⁹⁹ ¹⁹⁹Huici, F. (1990). *Colección de arte contemporáneo del Banco Hipotecario de España*. Madrid: Banco Hipotecario, p.15

²⁰⁰ Manifiesto de la exposición 1980, Galería Juana Mordó, Noviembre 1979. Recuperado de <https://previa.uclm.es/fundacion/años80/pdf/Exposición%201980.pdf>

²⁰¹ Fernández, B. (2007). Una lectura crítica de la historia de la crítica de los años cincuenta a los años noventa. El crítico, comisario de exposiciones. *Revista Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, T., 20-21*, pp. 417-448.

artística del pintor. La obra de la colección *Tulip 1* (Fig. 42) es una transición entre figuración y la abstracción. Su estructura geométrica invade por completo el lienzo, una T invertida y el tulipán que la rodea son el motivo de la composición. El tallo está representado por un trazo envolvente y su esquematizada flor; contienen esa característica donde se aprecian ecos del informalismo que marcan los comienzos de una trayectoria que ha logrado encontrar un lugar consolidado en la historia de la pintura contemporánea española.

Equipo Crónica (1964-1981): tres artistas valencianos son los responsables de la fundación del Equipo Crónica: Rafael Solbes, Manuel Valdés y Juan Antonio Toledo, aunque este último se desligará pronto del grupo. A lo largo de los años en los que estuvo activo, el Equipo Crónica tuvo una amplia proyección pública en el arte español y una presencia significativa en los ambientes artísticos de Francia, Alemania e Italia. El trabajo anónimo y en grupo, la articulación de trabajos en series, la evocación de imágenes procedentes de los medios de comunicación y la apropiación crítica de referencias a la historia del arte fueron sus principales rasgos de su actitud creadora, deliberadamente vinculada a la realidad sociopolítica española del momento.²⁰² Las dos serigrafías sobre papel de la colección, *Sin título* (Fig. 43 y 44), inciden en la imagen pictórica como signo. Una de las primeras enseñanzas del Equipo Crónica, como señala Valeriano Bozal, fue «la consideración de que el mundo es siempre un mundo de imágenes, es decir, un mundo interpretado, no natural, y que por tanto no cabe referirse a naturaleza o esencialidad alguna».²⁰³ Lamentablemente su trayectoria artística quedó truncada con la prematura muerte de Rafael Solbes en 1981.

A.1. Banco Crédito a la Construcción e Hipotecario de España. Colección de Clásicos del siglo XV al XIX

La fusión del Banco de Crédito de la Construcción en 1982 con el Banco Hipotecario proporcionó a la colección del Banco Hipotecario una serie de obras de pintura de diferentes siglos: Italiana del XVII, Flamenca del XVII, Holandesa del

²⁰² Llorens, T. (2017). *Catálogo exposición antológica del Equipo Crónica*. Madrid: Museo Reina Sofía.

²⁰³ Llorens, T. (1989). *Catálogo Equipo Crónica 1965-1981*. Madrid: Museo Reina Sofía, Madrid.

XVII y Francesa XVIII y XIX, algunas de ellas anónimas. La procedencia de algunas de estas obras se encuentra en el antiguo Instituto de la Reconstrucción Nacional, convertido después en el Banco de Crédito a la Construcción. Nos sorprendió que a la hora de trabajar en el archivo de la colección, algunas de estas obras hubieran sido adquiridas en los años ochenta por parte de los directivos del Banco de Crédito a la Construcción. Así se recoge en el acta de la Junta Administrativa y Económica del Banco de Crédito a la Construcción, celebrada el 2 de enero de 1980:

(...) con el fin de adquirir algunos elementos artísticos decorativos con vistas a la remodelación que en un futuro próximo habrá de hacerse de los edificios del banco con motivo de las obras de ampliación y teniendo en cuenta la urgencia de dichas adquisiciones por considerar su encarecimiento rápido en el futuro previsible y con cargo a la partida destinada a tal fin en el presupuesto aprobado por el Consejo de Administración en sesión de 27 de diciembre de 1979, se determina adquirir las siguientes partidas: a la casa Vermeer de Bilbao, un óleo retrato de un cardenal atribuido a Pietro Nelli, a la casa anticuario Don Braulio de Bilbao, un óleo sobre lienzo titulado *The Winter*, firmado por Richard Westall y fechado en 1820 y a las Antigüedades Luis Romero de Madrid, un óleo sobre lienzo, de autor anónimo, representando escena de la Crucifixión.²⁰⁴

Algunas de estas obras pueden provenir, como señala el profesor Pérez Sánchez:

(...) de las abundantes ofertas de pintura que aparecían en los diarios de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII, desde 1754 a 1814. Aun cuando las atribuciones casi con seguridad sean gratuitas en buena parte, es enorme el número de obras que salían al mercado en esas fechas, sobre todo las piezas de pleno barroco, un tanto alejadas del gusto burgués, especialmente para la decoración de interiores domésticos.²⁰⁵

A continuación, vamos a comentar alguna de las obras de los principales artistas presentes en esta colección; en el anexo 6 incluiremos una imagen de cada una de ellas

Mattijs Musson (1598-1678-79), pintor de paisajes y escenas de caza perteneciente a la escuela de Amberes. En 1620 entró en el taller de Rubens e ingresó en el gremio de pintores de San Lucas de Amberes en 1622.

²⁰⁴ Archivo colección BBVA.

²⁰⁵ Pérez Sánchez, A. (1965). *Pintura Italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Fundación Valdecilla.

Hay una amplia documentación de su actividad comercial, pero muy pocas noticias de su trabajo como pintor. Su matrimonio con María Fourmenois, viuda de Cornelis Wael, pintor y marchante de arte flamenco, colaborador de Van Dyck durante su periodo italiano y uno de los artífices del intercambio entre Flandes, Italia y España.

(...) ella le ayudó a enfocar lo que en principio no era más que un comercio diverso y no demasiado exitoso de pintura, porcelana, vajillas, estaños y grabados añadiendo los escritorios pintados y desterrando otros géneros, se centraron con exclusividad en pinturas, espejos y escritorios.²⁰⁶

La obra de la colección *Jesús en casa de Marta y María* (Fig. 1) fue fuente de inspiración para muchos pintores del siglo XVII.

«La obra es muy de gusto flamenco, la incorporación de un bodegón en el contexto de una escena evangélica fue condenada y criticada por los contrarreformistas, que acusaban al artista de diluir el mensaje religioso en una representación realista.²⁰⁷

De este pintor se conocen en España dos obras. Que se encuentran en el Real Colegio del Espíritu Santo (siglo XVII-XVIII) de Salamanca bajo los títulos de *La clemencia de escipión*, una copia de una obra de Rubens, y *Abraham y Melquisedec*, también otra copia de Rubens, que se encuentra en el Museo del Prado.

Pietro Nelli (1672-1740), discípulo e imitador de Giovanni Morandi (1622-1717), ingresará en la Academia de San Lucas en 1719, donde su maestro fue director. La obra de la colección, *Retrato del Cardenal* (Fig. 2), procede de una venta de la familia Orleans de Sevilla.²⁰⁸ Existe un cuadro de otro cardenal que procede, también, de una venta de la familia Orleans y que puede encontrarse en la colección

²⁰⁶ García Gainza, M^a.(2011) El comercio de objetos de lujo entre los Países Bajos y España en el siglo XVII: los escritorios con pinturas de Amberes. Recuperado de <https://digital.csic.es/handle/10261/63197>

²⁰⁷ Matthijs Musson. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/musson-matthijs/>

²⁰⁸ Manzano, R. (4 de mayo de 2017). Los Orleans sevillanos y el legado histórico a nuestra ciudad. *ABC*. Recuperado de https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-orleans-sevillanos-y-legado-historico-nuestra-ciudad-201705032018_noticia.html

de Adolfo Ramírez Escudero en Bilbao.²⁰⁹ Morandi es un especialista en pintura de historia y retratos. Se forma con Giovanni Belivert. En 1657 consigue ser admitido en la Academia de San Lucas de Roma y se convertirá en su director en los años 1671 y 1680. En su pintura se percibe la influencia del pintor Carlos Moratta. El Museo del Prado conserva un cuadro titulado *Las Marías visitando el sepulcro de Jesús*.

Louis-Michel Van Loo (1707-1771) nace en Tolón y es descendiente de una familia de pintores flamencos de origen francés. Estudió pintura bajo las enseñanzas y consejos de su padre, Jean-Baptiste Van Loo, en Turín, Roma y París. Obtendrá el Premio de la Academia en París y será elegido académico en 1733. Su padre, sabiendo que François Rigaud, el pintor de retratos más importante de la corte de Luis XIV, buscaba sucesor a Jen Ranc —retratista barroco francés que sirvió en la corte de Luis XV y Felipe V de España—, propuso para la corte de España a Van Loo, quien después de una serie de negociaciones llegó a Madrid en 1737 y permaneció al servicio de los monarcas españoles Felipe V y VI hasta 1752.

Una de las características de su pintura son los retratos, pero también es importante, dentro de sus actividades al servicio de la Corte de Madrid, su papel como pintor de cartones de tapicería.²¹⁰ Una de las características de sus retratos es la pomposidad de sus modelos rodeados por detalles fastuosos, tales como el cortinado y los elementos arquitectónicos del fondo que va a introducir en muchas de sus obras. Estos recursos eran usados por los artistas que actuaban en círculos cortesanos de La Haya y que venían de experiencias internacionales, como podemos observar en las obras de Frans Pourbus el Joven). Los dos retratos de la colección, *La reina Bárbara de Braganza* y *Fernando VI* (Fig. 3 y 4), son copias del taller de Van Loo. El primero es una copia muy cercana al *Retrato de Bárbara de Braganza*, que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes y el *Retrato de Fernando VI*, también es una copia del mismo taller. La calidad de cada obra dependía de las cualidades de cada pintor del taller, de los que podemos destacar a Guillermo Ranc y Andrés Calleja.²¹¹

²⁰⁹ Archivo colección BBVA.

²¹⁰ Luna, J. (1978). Louis-Michel Van Loo en España. *Revista Goya* (nº 144), p.333.

²¹¹ Ruiz de la Prada, J. (2003). Van Loo, Louis Michel. En *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia* (p. 293). Madrid: Real Academia de la Historia.

Ramón Martí i Alsina (1826-1894): a los catorce años asiste a unas clases de dibujo que se daban en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, donde conoció a Claudio Lorenzale. A los diecinueve años, abandona todas sus ocupaciones escolares y decide dedicarse a la pintura. «Cultivó todos los géneros. Pintaba un paisaje o una marina con una rapidez y un realismo extraordinarios, llegó a comprender la dinámica atmosférica, el movimiento de las nubes, del mar y de todos los elementos del aire». ²¹² Desarrolló el género de las marinas, cultivado en Inglaterra y Países Bajos. La colección tiene una obra titulada *Marina* (Fig. 5). En ella Alsina logra su madurez en el entorno del paisaje al darle un aire de frescura por la observación directa de la naturaleza. La pinta con una pincelada fluida y ligera que antes había iniciado Lluís Rigat. La obra y figura de Martí i Alsina se interpretan como uno de «los responsables principales de la irrupción del realismo como opción pictórica de él mismo, en la pintura catalana del siglo XIX». ²¹³ Descubre la obra de Courbet en uno de sus viajes a París en 1855. También a los pintores de Barbizón y a los impresionistas, que van a tener influencia en su pintura de paisaje.

Raymundo de Madrazo y Garreta (1841-1920): se forma junto a su abuelo y su padre Federico de Madrazo y Kuntz, ambos retratistas de la corte. Cursa sus estudios en la Escuela Superior de Pintura y Escultura de Madrid. Se establece en París en 1862. Allí acude al estudio de León Cogniet para perfeccionar la pintura de género, donde alcanzará gran prestigio. Se convierte en uno de los pintores predilectos de los círculos del gran mundo en París por su facilidad para el retrato. Obtiene su primera medalla en la Exposición Universal de París en 1889. La colección conserva *Retrato de dama* (Fig. 6) que representa una dama de ambiente refinado de finales del siglo XIX. Su obra forma parte de la colección del Museo del Prado, gracias a la donación en 1904 del legado que dejó su amigo, el coleccionista Ramón Errazu y Rubio de Tejada..

B. Banco de Crédito Local

²¹² Junoy, J. (1941). Ramón Martí i Alsina. En *Ramón Martí i Alsina*. Barcelona: Ediciones Selectas.

²¹³ Faxedas Brujats, M^a. (2013). Ramón Martí Alsina, pintor de historia: entre el romanticismo y el realismo. *Revista Goya* (nº 344), p. 230.

La fundación del Banco de Crédito Local tiene lugar en 1925 por un real decreto publicado en *La Gaceta de Madrid*, que dice:

Se crea en España una entidad de Crédito con el nombre de Banco de Crédito Local, con el privilegio de emisión de los valores denominados Cédulas de Crédito Local, cuya misión será la de abrir créditos a las Ayuntamientos, Diputaciones y Organismos administrativos oficiales de carácter local o servir de intermediario para la contratación de empréstitos que aquellos se propongan contraer, sin perjuicio de las operaciones complementarias que autoricen los Estatutos.²¹⁴

La nacionalización se produce por el Decreto Ley el 20 de julio de 1962.²¹⁵ En 1991, al constituirse la Corporación Bancaria de España, se fusionan todas las entidades bancarias de carácter público y también sus colecciones bajo el nombre de «Argentaria». La colección del banco comienza con una galería de retratos al igual que el Banco de España. Esto «hace que la mayoría de sus obras presenten gran diversidad, al estar constituidas por obras de diferentes autores, estilos, formatos e incluso procedencia».²¹⁶ A continuación, vamos a comentar la obra de los principales artistas presentes en esta colección; en el anexo 7 se incluirán imágenes de estas pinturas y esculturas.

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973):

Cuando estoy solo, no me atrevo a creerme un gran maestro en el verdadero y antiguo sentido de la palabra. Giotto, Tiziano, Rembrandt y Goya eran grandes pintores; yo soy solo soy un animador público que ha comprendido a su época y ha zaherido, lo mejor que ha podido, la imbecilidad, la vanidad, la codicia de sus contemporáneos. La mía es una confesión más amarga de lo que parece, porque tiene el mérito de ser sincera.²¹⁷

²¹⁴ Solé Villalonga, I. (1976). Creación del Banco de Crédito Local de España. En *Historia del Banco de Crédito Local de España 1925-1975* (p. 25). Madrid: Talleres de Ferreira.

²¹⁵ Solé Villalonga, I. (1976). Creación del Banco de Crédito Local de España. En *Historia del Banco de Crédito Local de España 1925-1975* (p. 95). Madrid: Talleres de Ferreira

²¹⁶ Martínez Plaza, P. (2018). La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente. En *Catálogo de Pintura y Escultura* (pp. 143-144). Madrid: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente.

²¹⁷ Lafuente Ferrari, E. (1977). Síntesis y revisión de Picasso. En *Catálogo Picasso* (p. 24). Madrid: Fundación March.

La mayor parte de su vida transcurrió en París desde 1907. En otoño de 1897 Picasso llega a Madrid para asistir a las clases de la Academia de San Fernando. Anteriormente en 1887 se había presentado a la exposición de Bellas Artes de San Fernando con la obra *Ciencia y caridad*. «Picasso ha representado, como nadie, el arte en crisis en una dilatada época de crisis histórica».²¹⁸ Su siguiente estancia en Madrid la realiza en 1901 bajo el signo del modernismo barcelonés. Entre 1901-1904 vive la etapa azul de sus obras, que se manifiesta en ellas mostrando la miseria humana y la soledad del hombre. Una de las primeras referencias de una obra suya de esta etapa es *El entierro de Casagemas*. Entre 1905-1906 se manifiesta el periodo rosa en su obra. Conoce entonces a su primera mujer, Fernand Olivier e introduce en su obra personajes circenses como los arlequines. Una de sus obras más conocidas de este periodo es la *Familia de saltimbanquis o Acróbatas con mono*.

El cubismo que Picasso inventó con Braque cambió definitivamente nuestra manera de entender la pintura, pues redefinió la relación de esta con la realidad. En ese sentido, el cubismo ha sido considerado como una importante ruptura frente a una tradición inaugurada con la perspectiva renacentista.²¹⁹

Picasso descubre el arte africano en 1906, en una visita al Museo Trocadero de París. Rompe con su estilo anterior y simplifica los rasgos y los volúmenes. En 1907 comienza a pintar *Las señoritas de Avignon*, que establece la llegada del cubismo a la pintura.

Picasso no solo mira a la historia, sino que se mira en ella continuamente. Lejos de romper con ella, la contiene y la condensa. *Las señoritas de Avignon* puede entenderse como la última escena de harén del siglo XIX.²²⁰

El reconocimiento del cubismo llega en 1911 con la celebración del Salón de Otoño de París. Hay otra etapa en su pintura, denominada neoclásica, que abarca 1919 a 1924. Poco antes Picasso conoce a la bailarina Olga Khokhlova en 1917. Se casa con ella y tendrán su primer hijo. Durante este periodo, los protagonistas de sus

²¹⁸ Lafuente Ferrari, E. (1977). Síntesis y revisión de Picasso. En *Catálogo Picasso* (p. 24). Madrid: Fundación March.

²¹⁹ Jiménez-Blanco, M. (2008). Picasso y la historia. El caso de las Meninas. *Revista de Anales de Historia del Arte*, nº 1, p.528.

²²⁰ Jiménez-Blanco, M. (2008). Picasso y la historia. El caso de las Meninas. *Revista de Anales de Historia del Arte*, nº 1, p.528.

obras fueron la danza y la música, que descubre gracias a su relación con Olga y su ballet ruso. Esto se verá reflejado en los retratos que hace de Olga. La etapa del expresionismo cubista mostrará la angustia y el dolor de aquella época, al pintar el *Guernica*, como testimonio que supuso el horror de la guerra civil española.

En enero de 1937 una delegación española visitó a Picasso. Esta delegación estaba formada por Josep Lluís Sert, Max Aub y José Bergamín a la cabeza, fueron a pedirle que creara un gran lienzo para el vestíbulo del pabellón español en la Exposición Internacional de París. El 1 de mayo, Picasso se encerró en el estudio. Fueron 35 días de creación febril. El 4 de junio Picasso terminó la obra: un lienzo de 3,49 por 7,76 metros en blanco, negro y gris.²²¹

«Retoma formas identificadas con temas tan arraigados en la tradición como el rapto de las Sabinas o las matanzas de los inocentes, así como las imágenes de los *Desastres de la guerra goyescos*».²²² Sería José Renau, director general de Bellas Artes durante la Segunda República, quien le hace el encargo de esta obra para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. La colección conserva un aguafuerte sobre papel verjurado con filigrana *Deaux buveurs catalans* (Fig. 1), de la serie «Suite Vollard» y un grabado sobre papel titulado *Eu Forte n° IV* (Fig. 2). Proceden ambos de la Galería Gaspar de Barcelona. La serie «Suite Vollard» fue fruto de un intercambio amistoso y comercial entre Picasso y Vollard en 1937. La serie inicial de la «Suite Vollard» constaba de 97 cobres grabados, pero su número se redondeó a cien al incluirse, en 1937 tres retratos de Ambrose Vollard. A cambio Picasso recibía un número importante de pinturas de Pierre-Auguste Renoir y de Paul Cézanne. La edición definitiva de la serie comenzó a estamparse en 1939. Los cobres de «La Suite Vollard» fueron mostrados por primera vez en 1979 en la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, de donde pasaron a formar parte de los fondos del Museo Picasso de París.²²³

²²¹ Uribarri, F. (3 de abril de 2017). ¿Por qué nos fascina el 'Guernica'? *XL Semanal*. Recuperado de <https://www.xlsemanal.com/conocer/arte/20170403/nos-fascina-guernica.html>

²²² Jiménez-Blanco, M. (2008). Picasso y la historia. El caso de las Meninas. *Revista de Anales de Historia del Arte*, n° 1, p.529.

²²³ Picasso Suite Vollard. Colecciones ICO. Fundación ICO. Recuperado de <http://www.fundacionico.es/exposiciones/picasso-suite-vollard-colecciones-ico/>

Técnicamente esta obra es una excepción. Sí es característica de la «Suite Vollard», al estar compuesta por diferentes tipos de grabado sobre plancha metálica.²²⁴ La serie la inicia en 1930 y la finaliza en 1937. Vollard fue amigo de muchos artistas, principalmente de Degas y Cezanne. En 1901 organiza la primera exposición de obras de Picasso, junto con Francisco Iturrino en la Galerie Vollard, cuando todavía era un desconocido. «La Suite Vollard» se compone de cien grabados, además de los tres retratos de Ambroise Vollard. Se divide en los siguientes temas: el taller del escultor, el minotauro, Rembrant y la batalla del amor.

En referencia al grabado *Eu Forte IV*, en nuestra investigación hemos contrastado diferentes informaciones. Seguramente esta obra fue tirada como prueba para enseñársela a Picasso antes del tiraje definitivo. En este grabado la firma de Picasso no es de su mano. Se utiliza un cliché como firma. Posiblemente se tiraron más ejemplares de la plancha y se firmaron después y utilizaron el cliché para ello. Una huella se puede imitar perfectamente por estampación.

Manuel Castro Gil (1891-1961): grabador y aguafuertista, colabora como ilustrador en las revistas gallegas *Vida Gallega* (1908), *Nos* (1920) y *Ronsel* (1924). Se traslada a vivir a Madrid en plena juventud, fue alumno de Carlos Verger y José Moreno Carbonero. Ingresó como grabador en la Fábrica de la Moneda y colabora en las revistas *Blanco y Negro* y *La Esfera* que serían los focos de una nueva tendencia conocida como *decorativismo dandy*. La colección tiene numerosos grabados de diferentes lugares de la geografía española, entre ellos podíamos nombrar *Arco del Deán de Zaragoza* (Fig. 3) y *Plaza del Campo de Lugo* (Fig. 4). La estampación de sus obras las realiza él mismo e incorpora el color y el claroscuro al grabado, una novedad en la década de los cincuenta. Su obra gráfica es inconfundible por la reciedumbre expresiva de sus arquitecturas, por la textura de sus impresiones y la utilización de los verdes en sus tintas.

Joan Miró (1893-1983): la búsqueda constante hacia lo global lo vincula con su tierra. Su interés por los objetos cotidianos y el entorno natural se convertirá en el trasfondo de algunas de sus investigaciones técnicas y formales. Estudia pintura y dibujo en Barcelona. Una de sus primeras exposiciones individuales tiene lugar en las

²²⁴ Bernárdez Sanchís, C. (2005). Selección de obras. En *Obras Maestras sobre papel, colección BBVA* (p. 56). Madrid: BBVA.

Galerías Dalmau de Barcelona en 1918. Sus estancias en París se van a suceder con regularidad a partir de 1920, pero su lugar de residencia va a ser Palma de Mallorca a partir de 1940. Su primera retrospectiva tendrá como escenario el MoMA de Nueva York en 1941. En el periodo de 1971 a 1975, Miró va a cultivar el grabado y la ilustración de libros y los carteles. Las obras que tiene la colección forman parte de esta época y son *Quatre colors apareien el món...J.V.Foix II y IV*, de 1975 (Fig. 5 y 6). Dos obras que forman parte de una serie de cinco grabados que ilustran poemas del poeta catalán Josep Vicens, al que se relaciona con las vanguardias. En 1918 este poeta había empezado a escribir sobre Miró; después le siguieron poemas, prosas y un proyecto de ballet que va a constituir una profunda amistad entre los dos creadores catalanes de la misma generación.²²⁵ Los dos grabados de la colección se realizan en el taller de Joan Barbará, con el que Miró trabajó hasta 1979. La constante curiosidad que le llevaba a Miró a experimentar con distintas técnicas, entre ellas el grabado, que le permitía llegar a un público más amplio. En estas obras va a utilizar los colores primarios —rojo, amarillo y azul— enriquecidos por el verde y su eterno negro, junto a sus signos más habituales: el ojo, la estrella y la luna. En *L'Avengle parmi les oiseaux* de 1978, utiliza el barniz sintético y el carburo de silicio, lo que le permite dar a la obra un relieve matérico, donde aumenta el formato de papel. Le permiten crear grabados de grandes dimensiones por la precisión del poder del trazo, que se verá reforzado por la materia que le aporta el uso del carborundum.

Julio Prieto Nespereira (1896-1991): continuador de la obra de Castro Gil. Llega a Madrid en 1917 e inicia clases de pintura con Álvarez de Sotomayor hasta 1921. Colabora como ilustrador en las revistas gallegas: *Altar y Nos*. Participa en 1928 en la fundación de un grupo de grabadores llamados Los 24. Reivindican un grabado más funcional y artístico, uno de sus promotores es Esteve Botey junto con Tomás Campuzano, Andrés Fernández Cuervo y el propio Prieto Nespereira.²²⁶ La colección tiene numerosos grabados de este autor, entre los que se encuentran *Ribera del Berbes* y *Pinos en la costa* (Fig. 7 y 8), que mantienen las líneas del grabado tradicional.

Luis Mosquera (1899-1987): el director de la Escuela de Artes y Oficios de la Coruña, Román Navarro, lo nombra profesor adjunto de dibujo. Realiza un viaje a

²²⁵ Boix Pons, A. (2010). *Joan Miró, El Compromiso de un artista 1968-1983* (tesis doctoral). Universitat de les Illes Balears, España.

²²⁶ Gallego, A. (1979). *Historia del grabado en España*, Catédra, Madrid, p.243.

París en 1920 y a su regreso a Madrid su estilo se va adaptar al gusto oficial. Participa en la Exposiciones Nacionales de los años 1941, 1943 y 1945. Será profesor de la Escuela de San Fernando de Madrid. Ingresó como académico en 1964. Entre 1950 a 1960 fue miembro de la Junta de Valoración y Exportación de Obras de Arte, cuya sede estaba en el Museo del Prado. Su pintura tiene un estilo figurativo arraigado dentro de la narrativa clásica. Su dibujo es impecable en sus retratos, bodegones y desnudos. La colección conserva un amplio repertorio de sus retratos de un alto interés iconográfico, entre los que podemos destacar *Retrato colectivo de consejeros del BCL* (Fig. 9), *Retrato de Javier García de Leaniz y Arias de Quiroga* (Fig. 11) y *Retrato del General Francisco Franco* (Fig. 10).

Esteban Vicente (1903-2001); como hicieron muchos pintores de su generación, se marcha a París en 1929, intentando seguir los pasos de Picasso, Miró y Dalí entre otros. Entra en contacto con la obra de Cézanne, Matisse, Dufy y Bonnard. Pasado algún tiempo sería la obra de Juan Gris la que dejaría huella en la suya. Llega a Nueva York en 1936, donde expondrá sus pinturas figurativas, que había realizado aquel año en Ibiza. Él mismo comenta que al llegar a Nueva York «la pintura que se estaba haciendo era muy provinciana. La pintura era Bretón y la Escuela Americana».²²⁷ Para la composición de sus collages, utiliza trozos de papel como subtítulos de pinceladas. Tiñe los trozos de papel para poder obtener los colores exactos que va buscando y lo mismo hace con sus pinturas, es decir, nunca aplica el color directamente del tubo²²⁸. En la década de los cincuenta ya forma parte de la Escuela de Nueva York y su obra era conocida como «expresionista abstracta». Durante esa época, la pintura fue para Esteban Vicente un proceso de eliminación de ciertas cosas. Comenzó descartando poco a poco sus cualidades como dibujante y prestó máxima atención al color y a la luz. Era importante llegar a crear un campo uniforme y modular la superficie de sus obras con bruscos cuadrados y rectángulos²²⁹. El color y la luz son los elementos más importantes en la serigrafía de la colección, *Sin título* (Fig. 12). En esta obra lo que le preocupa es la belleza, la

²²⁷ Todoli, V. (1982). Esteban Vicente. *Archives of American Art*. Recuperado de www.aaa.si.edu

²²⁸ Todoli, V. y Seseña, N. (1987). *Catálogo Esteban Vicente pinturas y collages 1925-1985*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

²²⁹ Todoli, V. y Seseña, N. (1987). *Catálogo Esteban Vicente pinturas y collages 1925-1985*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

emoción y el orden espacial que en esta obra se apoya en una estructura geométrica sustentada por el color.

Oscar Domínguez (1906-1957); el análisis de su obra requiere una lectura vinculada al movimiento surrealista. Como señala el crítico de arte Fernando Castro Flórez, «su posición nunca dejó de ser la de un pintor surrealista, porque la iconografía del surrealismo es el reflejo de la posición del artista en el mundo»²³⁰. En los años cuarenta, Domínguez recupera en sus obras, el gusto por el color y realiza una pintura dominada por el dibujo y la geometría. Durante la ocupación alemana en París, conoce a Picasso, que va a influir decisivamente en su obra. Sus referencias estilísticas se volverán esquemáticas. Durante el periodo que va desde 1949 a 1953, va a doblar la línea del contorno y deja un margen blanco sin pintar, lo podemos observar en el *gouache* de la colección *Pájaros mecánicos* (Fig. 13). Pinta sobre un fondo trabajado con aguada a tres pájaros volantes. La temática de los pájaros es algo que aparece con frecuencia en la obra de Domínguez.

Antoni Clavé I Sanmarti (1913-2005): pintor, escenógrafo, litógrafo y escultor abstracto, amigo del pintor Emilio Grau Sala. Se inician juntos en el desarrollo del cartel, que será un elemento clave para el desarrollo de su producción artística. Durante la Guerra Civil se exilia a París, allí conoce a Pierre Vuillard y Pierre Bonnard, que tendrán influencia en su obra. Su obra es conocida por la serie de reyes y guerreros. La pintura-*collage* de la colección, *A Don Pablo* (Fig. 14), es un homenaje al pintor malagueño, donde utiliza una gama cromática de negros, azules y rojos. El *collage* es la base para construir un bodegón abstracto con referencias a las guitarras, presentes en la época cubista de Picasso. Va a manipular el papel y los elementos textiles, para lo que los encola y los modifica para dar forma a la composición.

Agustín Redondela (1922-2015): sus pinturas están dotadas de una especial armonía interna y de una composición cromática especial.²³¹ Fue uno de los pintores más fieles al paisaje, casi toda su obra se centra en esto. Pinta como espectador y nos

²³⁰ Vázquez de Parga, A. (1996). *Catálogo Oscar Domínguez. Antológica 1926-1957*. Madrid: Museo Reina Sofía.

VV. AA. (2006). *Catálogo Palazuelo. Proceso de trabajo*. Bilbao: Museo Guggenheim.

²³¹ Los paisajes de Redondela, en una antológica con 130 obras (12 de diciembre de 1998). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/12/19/cultura/914022006_850215.html

ofrece una visión cordial de algo que él se siente muy identificado.²³² Su identificación con el paisaje se va a dar con los viajes que realiza en los años cincuenta con su amigo Martínez Novillo por la geografía española. Toma apuntes del natural para luego plasmarlo en sus lienzos. La colección conserva dos óleos con el mismo título, *Pueblo* (Fig. 15 y 16). En uno de ellos, la paleta de color es más clara y acentúa los elementos constructivos en el otro la paleta de color es sobria y la imagen del pueblo es sombría y austera.

Amadeo Gabino (1922-2004): a finales de los años cincuenta, amplía su formación en el grabado en la Escuela de Bellas Artes de Hamburgo, junto al artista y maestro Paul Wunderlich (1927-2010) y en el taller de Antonio Lorenzo Carrión. Su verdadera formación artística la encuentra en el taller de escultura de su padre, Alfonso Gabino, uno de los miembros fundadores del Museo Abstracto de Cuenca. El grabado, para Gabino, constituye un medio permanente de análisis y progresión del lenguaje. Sobre el papel el artista experimenta lo que más adelante plasma sobre las planchas de hierro o acero. *Sin título* (Fig. 17) es una de las obras de la colección, realizada en latón y acero, que se realiza con una composición química que hace que su oxidación tenga unas características particulares que protegen la pieza de la corrosión. *La noche oscura V* (Fig. 18) forma parte de una serie compuesta por 13 grabados, acompañada de dos poemas de San Juan de la Cruz, *Noche oscura* y *Llama y amores*. Él mismo elabora la plancha sin ningún tipo de boceto. «Los recortes de la chapa resultan figuras simples, sobrias que al convertirse en módulos desbordan el plano, perdiendo su rigidez rectilínea».²³³ En 1960 finaliza su etapa figurativa y a lo largo de década de los sesenta su obra, se desarrolla dentro de conceptos constructivistas. A partir de los años setenta su estilo se define dentro del neoconstructivismo, creando un mundo de objetos reales y geométricos, a los que va a dar una nueva significación mediante superposición de chapas de metal y chapas que se recortan en formas circulares.²³⁴

Álvaro Delgado (1922- 2016); la colección tiene dos obras de este autor. Un retrato del Rey Juan Carlos I, realizado al óleo y un grabado también del Rey Juan

²³² Moreno Galván, J. (1970). Agustín Redondela. *Revista Triunfo*, año XXIV (nº 407), p. 44.

²³³ Amadeo Gabino. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/gabino-amadeo/>

²³⁴ Marín Medina, J. (1985). *España escultura multiplicada*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

Carlos I. Pertenecen a la etapa en que su estilo daría un giro importante para centrarse en el retrato. Tanto el *Retrato rey Juan Carlos I* como el grabado de *Su majestad el rey Juan Carlos I*, van a ser un reflejo del cambio de estilo de su pintura.. Para entender el pensamiento del pintor, se ha recurrido a su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1974:

(...) a lo largo de la historia del arte en el retrato se ha producido conforme a tres tendencias; el retrato áulico, social y cortesano al estilo de Van Dyck (...); el retrato eclético, tan vivamente recogido por los maestros de la literatura (...) y por último el que se obliga a ser obra de arte y referencia al sujeto por medio de una auténtica agresión y perforación psíquica del retratado. La relación entre protagonista y antagonista, que se traduce a la obra de arte, triunfa si el artista consigue desenmascarar y cautivar la psicología profunda del sujeto, banal si únicamente ha podido recoger su expresión superficial.²³⁵

Eusebio Sempere (1923-1985): las dos serigrafías de la colección pertenecen a la década de los ochenta: *Para Valencia* (Fig. 19) y *Para la Galería Theo* (Fig. 20), junto con un *gouache* sobre cartulina *Paisaje con luna llena* (Fig. 21). Cuando mencioné en la colección del Banco Hipotecario a Sempere, también se ha hecho referencia a Wilfredo Lan. Este último fue el que le dio a conocer la técnica de la serigrafía durante su estancia en París. En las dos serigrafías, consigue mediante la línea crear una serie de efectos. Será a través del color y del trazo donde consigue dar el movimiento y volumen. En *Paisaje con luna llena* se puede incluir en la serie de *gouache* sobre cartulina negra que Sempere comienza a realizar a mediados de los cincuenta.²³⁶

Era un pintor con una vista mala, al borde de la ceguera, preocupado desde la infancia por todo lo puntiagudo. A pesar de que no veía la distancia entre las cosas y todo le parecía plano, no dejó de jugar con el espacio planteando fascinantes juegos geométricos.²³⁷

Albert Rafols Casamada (1923-2009): en sus años de juventud entra contacto con el movimiento noucentista. Formará parte del grupo Els Vuit, con el que

²³⁵ Delgado, A. (1974). *El retrato como aventura polémica* (pp. 12-13). Discurso de entrada en la Real Academia Bellas Artes de San Fernando.

²³⁶ Eusebio Sempere. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/sempere-eusebio/>

²³⁷ Castro Florez, F. (2018), "El homenaje necesario a Eusebio Sempere", ABC cultural, n° 1.328, 5 de mayo..

expondrá por primera vez en Barcelona en 1946. Se traslada a vivir París en 1950, donde permanecerá hasta 1954; su regreso a Barcelona va a significar la depuración de su abstracción a la que se va a entregar a partir de 1958. El expresionismo abstracto norteamericano supondrá una de las mayores influencias en su obra.²³⁸ La serie de las tres aguafuertes de la colección, *Terrasses* (Fig. 22 y Fig. 23), de los años ochenta, amplía su gama de colores a tonos más oscuros, y a otros, antes no utilizados, como los verdes. Su elección estética sigue la de Rothko: sugerir estados anímicos a través del color.²³⁹

Antoni Tàpies (1923-2012); en su pintura existe una preocupación e intencionalidad metafísica. También un deseo de descubrir la naturaleza de los materiales. Reconsidera los objetos de desecho y los manipula, transgrede el modo tradicional de percepción y representación de la obra. Todos estos aspectos relacionados son el principal motor de su trabajo.²⁴⁰ Michel Tapié, lo incluye dentro del informalismo europeo teorizado por él en 1952. Se vincula también a Tàpies con Joseph Beuys por el uso de materiales y su manipulación en el proceso artístico, lo que significa que el artista deja su huella en proceso creador. La colección conserva varias obras gráficas: *Fulles nº 5* (Fig. 24), *Triptic vertical* (Fig. 25), *Riog l Negre 4* (Fig. 26), *Variación nº 1* (Fig. 27) y *S/T* (Fig. 28). Su obra gráfica se asemeja, en cuanto a carácter y desarrollo, a su pintura y escultura. Sin embargo, las especiales características de la línea, los efectos de la tinta y el papel, van a influir en la expresión y el significado. Esto se puede apreciar en las obras de la colección *Triptic vertical*, *Variación nº 1* y *Fulles nº 5*, en donde Tàpies escribe de diversas maneras en letras, palabras o en una cruz en forma de X.²⁴¹

Fernando Zóbel (1924-1984); hablamos de este pintor al referirnos a su obra en la colección del Banco Hipotecario. Aquí, en la obra de la colección *La playa del puerto de Santa María* (Fig. 29), Zóbel busca en la línea y en el gesto una representación

²³⁸ Millet, T. (2001). *Catálogo Albert Ràfols-Casamada*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, IVAM.

²³⁹ Millet, T. (2001). *Catálogo Albert Ràfols-Casamada*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, IVAM.

²⁴⁰ Moure, G. (1990). *Catálogo Tàpies. Extensiones de la Realidad*. Madrid: Museo Reina Sofía.

²⁴¹ Una nueva exposición de La Térmica acerca la obra gráfica de Antoni Tàpies a Fuengirola (11 de abril de 2018). *Diputación de Málaga*. Recuperado de http://www.malaga.es/cultura/1315/com1_md3_cd-35151/nueva-exposicion-termica-acerca-obra-grafica-antoni-tapiés-fuengirola

visual. «Busco el orden en todo lo que me rodea, busco la razón de la belleza... pintura de luz y línea, de movimiento».²⁴²

Eduardo Chillida Juantegui (1924-2002): comienza arquitectura en Madrid y la abandona en 1947 para dedicarse al mundo del arte. Estudia en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1948 se traslada a vivir a la Casa de España, en París, por espacio de tres años. Allí conoce a Palazuelo y Sempere. Una de sus primeras esculturas en hierro, *Illarik*, se inspira en las estelas funerarias. La técnica del grabado la empieza a experimentar al mismo tiempo que su obra escultórica. En sus tintas y collages no sigue la teoría del color occidental, utiliza la simple mancha negra. Se aproxima de este modo a la tradición de la pintura china, tanto en trazos caligráficos como en el uso del pincel.²⁴³ Descubre a Hokusai en la Biblioteca Nacional de París en 1941. Al que llamó «el viejo loco del dibujo». El grabado de la colección, *Bikaina II* (Fig. 30), con el mismo título plasma sus raíces vascas. Es una obra de los años ochenta donde el motivo es el círculo no siempre cerrado ni perfecto, llegando a convertir el trazo de negro intenso en protagonista de la obra. Se establece en San Sebastián a partir de 1977 donde realiza la escultura *El peine del viento*, una de sus esculturas más poéticas.²⁴⁴

Joaquín Michavila (1926-2016): su trayectoria artística comienza en los cincuenta, se integra en el Grupo Parpallo y estuvo entre los creadores de la revista *Arte Vivo*. Durante su primera etapa, de 1952-1960, los paisajes figurativos dominaban sus pinturas. Durante la década de los sesenta y setenta, su pintura se hace constructivista. Sus obras crean una fractura del espacio mediante superficies planas. A comienzos de los ochenta abandona de manera abrupta el constructivismo y se adentra otra vez en la búsqueda del paisaje con una nueva temática, pintando las series «El Llac» y «El Riu». Se podían definir como paisaje abstracto. De esta etapa son las dos obras de la colección, *Extramuros* y *De Horizonte* (Fig. 31 y 32). Extrae la forma que después depura y sintetiza para estructurar la superficie del cuadro en amplias zonas verticales y horizontales. Su trayectoria artística se le reconoce en 1975

²⁴² Raquejo, T. Fernando Zóbel. *Fundación Juan March*. Recuperado de www.march.es

²⁴³ Galante Rodero, P. (2011). El Oriente de Chillida. *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, nº24, Uned, Facultad de Geografía e Historia, p. 357.

²⁴⁴ *Catálogo Colección María Josefa Huarte. Abstracción y Modernidad* (2014). Pamplona: Museo Universidad de Navarra.

al ser nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, de la que fue director durante los años 2003 al 2007.

Francisco Ferreras (1927); mencionamos a Ferreras en la colección del Banco Hipotecario. Esta colección tiene dos obras. *Composición* de 1977 (Fig. 33), nos muestra su interés por investigar con «nuevos materiales ajenos a la práctica artística común, que le hace trabajar con arena y con diferentes tipos de papeles traslúcidos, como la seda natural, que descubre en 1958, aprovechando sus características ópticas y texturales».²⁴⁵ La otra obra *Pozuelo* (Fig. 34), es una representación de sus últimas obras en *collage*, que va a abandonar en 1988, después de realizar el mural-*collage* para el aeropuerto de Madrid-Barajas.

Josep Guinovart (1927-2007); también representado en la colección del Banco Hipotecario. En los años cincuenta incorpora a sus obras objetos que manipula de manera libre. Inicia una serie de experiencias próximas al *collage*, como observamos en las dos obras de la colección, *Sin título* (Fig. 35 y 36), de los años noventa. Utiliza el carboncillo y la arena sobre el papel. Su lenguaje artístico lo manifestaba de este modo:

(...) fui descubriendo las fuentes, el origen de ciertas estructuras de mi lenguaje; obsesiones, materiales como la tierra, la paja, el grano, así me puedo explicar mejor: la identificación con las geografías y los entornos áridos.²⁴⁶

Manuel Hernández Mompó (1927-1992); también su obra está representada en la colección Banco Hipotecario. Su obra en acero pintado, *Ventana abierta* (Fig. 37), de los años ochenta, forma parte de una de sus primeras esculturas. Está realizada con chapa lacada y policromada. Estas primeras esculturas son una respuesta a sus constantes búsquedas de nuevos soportes para sus creaciones. Son objetos para ver por todos sus lados y ser colocados en espacios abiertos. Al utilizar recortes de chapa de acero o aluminio le permite dar profundidad a la pieza, proporcionándole interesantes juegos de luz con trazos de color que buscan una nueva dimensión. La colección tiene también dos obras en técnica mixta tituladas: *Gente saliendo* y *Personajes andando*.

²⁴⁵ Francisco Ferreras Ricart. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/farreras-ricart-francisco/>

²⁴⁶ Inauguración de la exposición 'Geografies emocionals' en el Museu de Montserrat (28 de abril de 2016). *Montserrat*. Recuperado de <https://www.montserratvisita.com/es/actualidad/1834>

Luis Feito (1929): su formación se inicia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fue después profesor, entre 1954 y 1956. Al poco tiempo se traslada a París, donde experimentará por poco tiempo el cubismo. Asumió de manera temprana la opción por la abstracción, aunque él no se considera un pintor informal. «Nunca me consideré un pintor informal, en aquella época se nos puso a todos la etiqueta de informal, creo que el informalismo fue una fórmula de los críticos».²⁴⁷ Junto con Saura, fue uno de los fundadores del Grupo *El Paso*. A hablar sobre su creación comenta que «Saura y yo nos pusimos en contacto con Millares (1926-1972) y Canogar (1935) y del encuentro de estos cuatro pintores nació el grupo».²⁴⁸ Luego hablamos con amigos nuestros como Manuel Conde (1924-1990) y José Ayllón».²⁴⁹ En la década de los sesenta, sus obras evolucionan eliminando cosas que no son necesarias para llegar a la tela virgen, manteniendo dos colores: el rojo y el negro. Después tímidamente aparecerá el amarillo, como en los óleos de la colección, *579* y *659* (Fig. 38 y 39), donde opta por darle a estas obras una numeración que no expresa nada. Sugiere la idea de continuidad de un proceso creativo en el que cada cuadro es un exponente que llega de un ensayo continuado de formas vivas y de trazo libre que nos sugiere una acción pictórica. La predilección que la colección muestra sobre este pintor demuestra la gran calidad de sus obras. Nos encontramos, aparte de las ya mencionadas, dos óleos titulados *Pintura año 1967* y *Pintura año 1968*, donde prevalecen los colores rojo y el amarillo. También tenemos un acrílico, *Sin título* (Fig. 40), y varios monotipo-collage como el *Monotipo nº 10* (Fig. 42), *Sin título* (Fig. 41), junto con cuatro aguafuertes titulados *Mayo III a II* (Fig. 43 y 44).

Lucio Muñoz (1929-1998): Lucio Muñoz se desenvuelve a comienzos de la década de los cincuenta en el «realismo de lo social», junto con Antonio López, Julio

²⁴⁷ Ciancio, S. (2004). El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito. *Revistas Científicas Complutenses, Arte, Individuo y Sociedad, vol.16*, pp. 209-226.

²⁴⁸ Ciancio, S. (2004). El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito. *Revistas Científicas Complutenses, Arte, Individuo y Sociedad, vol.16*, p.216.

²⁴⁹ Ciancio, S. (2004). El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito. *Revistas Científicas Complutenses, Arte, Individuo y Sociedad, vol.16*, p.216.

Hernández y Amalia Avía, con la que se casaría en 1960. Inicia el tránsito hacia la abstracción en 1955. Las dos exposiciones que revelaron la incorporación del pintor a la estética informalista fueron las de la galería Fernando Fe en 1957 y en 1958 en el Ateneo de Madrid, donde a sus cuadros les añade madera, tierra, papel y cartón para que poco a poco vayan cobrando su propio protagonismo. En la década de los ochenta, inició un nuevo periodo donde la luz cobra una especial relevancia.²⁵⁰ La obra de la colección, un grabado de la serie «GF N° 12», que forma parte de la serie «Lum», realizada en 1980 y editada por Polígrafa, compuesta por cinco grabados. En esta va a utilizar cinco tintas junto con la técnica del grofrado. Esta consiste en producir relieve en el papel por medio de presión.

Antonio Saura (1930-1998); también representado en la colección del Banco Hipotecario. En este caso tiene presencia a través de dos obras, una serigrafía titulada *La fuerza de la solidaridad* (Fig. 45) y un óleo muy conocido y que tuvo gran repercusión mediática: *Dora Maar* (Fig. 46), que pertenece a una serie que realiza en 1983, a petición de la directora del Museo D'Antibes. El encargo consistía en que trece pintores debían realizar un cuadro en homenaje a Picasso debido a que se cumplía el décimo aniversario de su muerte. Por este motivo se realiza una exposición bajo el título «Buenos días, señor Picasso». La obra que Saura va a reinterpretar es el retrato de Picasso *Femme au chapeau bleu*, de 1939. Picasso se lo hizo a Henriette Teodora Markovitch, conocida como Dora Maar, fotógrafa, pintora,²⁵¹ amante y musa de Picasso de 1939 a 1943. Al entregar el encargo, Saura se sintió tentado de continuar pintando variaciones sobre la estructura picassiana de Dora Maar. Se propuso pintar todo lo que saliera a lo largo de un mes. Al poco tiempo comentaría que «a pesar del condicionamiento del tema, lo que prevalece a lo

²⁵⁰ Ciancio, S. (2004). El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito. *Revistas Científicas Complutenses, Arte, Individuo y Sociedad, vol.16*, p.218.

²⁵¹ Luque Teruel, A. (2005). Fundamentos de la Pintura de Dora Maar. *Revista Laboratorio de arte* (n° 18), pp. 527-540.

largo del trabajo es uno mismo, su grafología. Cada cuadro crece a su manera, como un vegetal».²⁵²

Joan Hernández Pijuan (1931-2005); su formación comienza en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona en 1945 a 1947 y después en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona entre 1952 a 1954. En 1957 viaja a París y entra en contacto con el arte informal europeo y la abstracción americana. Su investigación sobre el espacio ha sido una constante en sus obras; «el verdadero problema ha sido, y no sé si sigue siendo, el encontrar un espacio como protagonista total del cuadro. Mi propia sensibilidad está marcada, desde un principio, por un gusto por la sobriedad».²⁵³ Las obras de la colección pertenecen al final de la década de los ochenta como un *gouache* titulado *Dibujo para un paisaje* (Fig. 47), un óleo, *Arbre i nuvol* (Fig. 48), y un acrílico, *Fulla Blanca* (Fig. 49), donde su obra se hace más sintética y los elementos se simplifican. La trama y el signo se convierten en únicos protagonistas. Prevalece la mancha, el dibujo caligráfico y la austeridad cromática.

Rafael Canogar (1935), representado también en la colección del Banco Hipotecario. En esta colección sus obras muestran un compromiso con los elementos esenciales de su pintura. Son obras homenaje a los maestros del pasado con la serie de sus cabezas; la de los apóstoles de los papas y las escenas urbanas abarcarán toda la década de los ochenta y principios del noventa. *Escena urbana n° 16* (Fig. 50) es un óleo en el que Canogar parte de una cabeza esquemática, donde multiplica su presencia en la composición mediante un conjunto de perfiles que configuran sus escenas urbanas. Los protagonistas son los trazos que los pueblan sobre un fondo de color. Estas cabezas hunden sus raíces en un maestro del pasado como fue Julio González. El vehículo que Canogar utiliza para recuperar el primitivismo figurado son las máscaras. La series de la colección *Monotipo n° 20* (Fig. 51), *Monotipo n° 25* (Fig. 52), *Monotipo n° 40* (Fig. 53) y *Monotipo n° 5* (Fig. 54) fueron realizados en los noventa.

²⁵² Fidalgo, F. (6 de junio de 1983). Saura 'juega dialécticamente' con el retrato de Dora Maar pintado por Picasso. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1983/06/06/cultura/423698410_850215.html).

²⁵³ Hernández Pijuan, J. Pintura y Espacio: una experiencia personal. *Joan Hernández Pijuan. Web Oficial*. Recuperado de <http://hernandezpijuan.org/es/texts/propis/pintura-espacio/>

[Los protagonistas son los] esquematismos de la botella o de la cabeza. Canogar pinta siluetas de botellas o cabezas hieráticas de perfiles fragmentados que se disponen por parcelas grises y en manchas de colores en un espacio dinamizado.²⁵⁴

Eduardo Arroyo (1937-2018); la obra de la colección se titula *La muerte de García Lorca* (Fig. 55) y pertenece a una serie de cuadros que Arroyo dedica al poeta. Su interpretación era la siguiente:

Tiene un marcado carácter cinematográfico. Mostrando en un plano el manillar de una bicicleta, el moderno caballo metálico «sin freno» del romance lorquiano *Don Pedro*. Sobre la imagen se superpone la firma del poeta, mitad dibujo, mitad grafía.²⁵⁵

Uiso Alemany (1941); junto al artista Rafael Muñoz Calduch y otros más participó en la creación del *Grupo Bulto*. En la primera década de los ochenta con sus experiencias de la pintura en directo y *performance* impregnan de sentido social la ciudad de Valencia. Uiso junto con Vicente Peris recorrió, durante la década de los setenta, varios países extranjeros (Alemania, Suiza, Italia y Estados Unidos), donde descubrirán el expresionismo alemán, la abstracción y el informalismo incipiente. En sus obras utilizan la técnica del *collage*, la materia y la modulación. En la obra de la colección, *Sin título* (Fig. 4.56), el objeto representado en este paisaje se convierte en un espacio sujeto a la interpretación del espectador. Los verdaderos protagonistas son la materia, la textura y los empastes de sílices y arenas. Junto con Vicente Peris participa, en 2011, en un proyecto de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia denominado «Un tiempo, un espacio, Uiso Alemany/Vicente Peris (1982-1984)». Decidieron trabajar el espacio en unas obras que no siguen ninguna moda y que siguen estando vigentes.²⁵⁶

Joaquín Capa (1941): su formación comienza en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Sus maestros fueron Juan Borbolla y Antonio López. En sus obras

²⁵⁴ Rafael Canogar. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/canogar-rafael/>

²⁵⁵ Eduardo Arroyo. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/arroyo-eduardo/>

²⁵⁶ VV.AA. (2014). *Conservación de arte contemporáneo, 14ª jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-14a-jornada>

hay una constante meditación sobre los componentes fundamentales de la pintura; también el título de sus obras refleja la centralidad del color de en las mismas.²⁵⁷ A mediados de la década de los ochenta, se produce en sus obras una ampliación de sus técnicas en las que va intercalar la práctica pictórica con el arte gráfico. La obra de la colección, *Sonidos negros* (Fig. 57), plasma un universo cromático en base a degradaciones de colores azules, naranjas, rojos y morados.

Manolo Valdés (1942); se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Es uno de los fundadores del *Equipo Crónica*, junto con Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo, que marcó una indudable impronta en el arte español de su tiempo. La muerte prematura de Rafael Solbes en 1981 coge a Manolo Valdés en plena madurez. Y, con ello, se ve obligado a iniciar su carrera artística en solitario. Casi toda su producción artística gira en torno a una serie de corrientes temáticas: la naturaleza muerta, el paisaje, el retrato, el desnudo, lo religioso, lo cotidiano, lo velazqueño y lo monumental. Valdés parte de imágenes precedentes de los grandes maestros de la pintura, como ya lo había hecho en el *Equipo Crónica*.²⁵⁸ Esto se puede apreciar en la obra de la colección, *Margarita de Austria* (Fig. 58); realizado en dos hojas, utiliza la técnica del grabado en el que el fondo es negro —lo obtiene mediante aguatinta, un barniz sintético y carburo de silíceo que consigue efectos pictóricos lineales—. Es una obra que recurre a modelos derivados del pasado y forma parte de un segundo periodo artístico de Valdés, que coincide cronológicamente con la muerte en 1981 de su amigo Rafael Solbes.

Mon Montoya (1947); durante su estancia en el Aiún, recibe varias cartas de su amigo Rafael Baixeras, animándole para que trabaje con él en su estudio de Segovia. En 1975 comienzan a trabajar juntos y a explorar diversas teorías artísticas. Su primera exposición tiene lugar en la Casa del Siglo XV de Segovia. Poco tiempo después, Luis González Robles, figura destacada en la gestión cultural española entre los años cincuenta y setenta y de gran amplitud de mente, les hace comprender la importancia de la promoción del arte español a través de las Bienales

²⁵⁷ Alarcón, J. (2017) La razón cromática de Joaquín Capa en galería 9. *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. Recuperado de <https://www.makma.net/la-razon-cromatica-de-joaquin-capa-en-galeria-9/>

²⁵⁸ Salazar, M^a. (2006). *Catálogo Manolo Valdés (1981-2006)*. Madrid: Museo Reina Sofía.

Internacionales.²⁵⁹ Lo seleccionan para representar a España en la XIV Bienal de Sao Paulo. Montoya, junto con Baixeras, realizará un montaje titulado *Historia de un paisaje convencional*. También es seleccionado para la XI Bienal de París, reservada para artistas menores de 35 años. Aquí presenta, junto con Baixeras, un montaje titulado *Un paisaje imaginario*.

En 1989 una fulminante enfermedad acaba con la vida de su amigo Baixeras. El profundo impacto que le provoca la muerte de su amigo se verá reflejado en sus obras. La colección tiene una serie de grabados de esa época titulados *Lujo, calma y voluptuosidad* (Fig. 59), donde su creación es el reflejo y la expresión de sus emociones y pasiones vitales.

Guillermo Pérez Villalta (1948); también representado en la colección del Banco Hipotecario. *Lugar cerrado* (Fig. 60) es la obra de la colección, en donde confluyen dos etapas: La de los años ochenta, donde sustituye los colores celestes del acrílico con predominio de verdes y azules por los colores ocres terrestres del óleo, que van a predominar en los espacios cerrados y la de los noventa, donde la luz va a constituirse como su preocupación central.²⁶⁰

Horacio Silva (1950); en su etapa de iniciación su pintura plantea un expresionismo matérico y colorista. Su producción artística se puede definir en cinco periodos:

1973-1980: se fija en la fidelidad como lenguaje, donde desarrolla un realismo minucioso, casi fotográfico.

1981-1985: el tiempo y el espacio; lleva a cabo una fuerte ruptura, motivada por el deseo de moverse en una plástica más liberada, con un lenguaje con acento expresionista, con una riqueza cromática y una fragmentación de planos.

1985-1995: tiende a la mitología como pretexto; su referencia cromática será la iconografía, donde podemos encuadrar las obras de la colección *Pulso y Composición con brazo en tensión* (Fig. 61 y 62); predominan las tonalidades grises con hendiduras y elabora líneas de colores azules y amarillos que van a generar profundidad en su obra.

²⁵⁹ Solana, G. (2019). Luis González Robles. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com>

²⁶⁰ Villora Gallardo, P. Guillermo Pérez Villalta. Recuperado de www.abc.es/blogs/libros/guillermo-perez-villata

1995-1999: la etapa de paisajes, con obras de gran formato con un denominador común, que es la casa.²⁶¹

1999 a la actualidad: en su obra se entremezclan factores simbólicos, siempre fieles a los supuestos figurativos.

Antón Lamazares (1954): formó parte del Grupo Atlántica, movimiento formado en los ochenta con el objetivo de crear, desde Galicia, un arte internacional vinculado a la poética romántica, a la renovación del arte español y a una nueva estética que afectó a la concepción del arte de aquella época.²⁶² Lamazares es amigo de dos importantes pintores de la plástica gallega, José Otero Abeledo (Laxeiro) y Manuel Pesqueira. Con apenas 19 años, se da a conocer en exposiciones colectivas e individuales. Se traslada a vivir a Madrid en 1978, donde conoce al pintor Alfonso Fraile y a la galerista Juana Mordo. Durante la década de los ochenta consigue una beca para residir en Nueva York. Allí realiza la serie «Xanelas», que va a exponer en la Bruno Fachetti Gallery. La obra de la colección es precisamente una de esta serie, *Xanela 4* (Fig. 63), donde utiliza materiales de desperdicio como el cartón y la madera como soporte de sus obras. «Trabajo con materiales humildes porque pienso que así estoy más cerca de la vida. La ventana nos recuerda la abertura a la realidad».

Equipo Crónica (1964-1981), también representado en la colección del Banco Hipotecario. Formado por los pintores Jan Antonio Toledo, Rafael Solbes y Manolo Valdés. En esta colección nos encontramos con varias obras: *Cayetana* (Fig. 64) forma parte de una serie de veinticinco piezas idénticas, realizadas con un molde en un taller artesanal y pintadas después por el *Equipo Crónica* en su taller que estaban concebidas como complemento de las series pictóricas y se exponían junto a ellas..²⁶³

La colección cuenta con otras dos obras de la misma autoría. *Tanguy y las banderas* (Fig. 65) es un homenaje al pintor surrealista Yves Tanguy, realizado en cartón, yeso

²⁶¹ Silva Sebastián, Horacio. *MACVAC*. Recuperado de <https://www.macvac.es/artista/silva-sebastian-horacio/>

²⁶² Galería José Lorenzo (22 de junio de 2011). La renovación artística gallega en los años 80: El grupo Atlántica. Recuperado de <http://galeriajoselorenzo.blogspot.com/2011/06/la-renovacion-artistica-gallega-en-los.html>

²⁶³ Equipo Crónica. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/equipo-cronica/>

y serigrafía. *Café, copa y puro* (Fig. 66), es un homenaje a las naturalezas muertas de Picasso y Braque, realizado en madera, cartón y serigrafía.

C. Banco Exterior de España

El Banco Exterior es un banco oficial que se organiza en forma de sociedad anónima y actúa como entidad de derecho privado. Fue creado mediante un decreto ley en 1928. Tiene por objeto la promoción, fomento y financiación de todas las operaciones y actividades económicas y financieras relacionadas con el comercio exterior en sus diferentes aspectos y muy especialmente, las del crédito a la exportación. Promueve y financia empresas en territorio nacional o en el extranjero y tiene por objeto la expansión de la economía y el comercio español en el exterior.²⁶⁴

Su colección, junto con la del Banco de España, es una de las más importantes de la banca pública española. Comienza a formarse después de nuestra guerra civil, que sumió a España en una profunda crisis económica. Gracias a la adquisición de muchas de sus obras se consiguió preservar nuestro patrimonio artístico.

Uno de los primeros artífices de la colección fue Manuel Arburúa de la Miyar, director general del banco de 1942 a 1951. Posteriormente fue su presidente durante 1962 a 1981. Gracias a su labor y a la de otros muchos directivos se consiguió preservar algunas obras de nuestro patrimonio artístico. A continuación, vamos a comentar la obra de los principales artistas presentes en esta colección, una imagen de sus pinturas y esculturas se incluirá en el Anexo 8.

Camille Émile Dufour (1841-1933): contemporáneo de León Pierre Herpin, obtiene su primera medalla en el Salón de París en 1887. Su producción artística se encuadra en el descubrimiento del paisaje naturalista como reacción al arte ligado a las leyes académicas. La obra de la colección, *Paisaje* (Fig. 5), de 1878, se caracteriza por una autonomía de género que introduce las libertades en la técnica y en la concepción de la imagen que conducirá al impresionismo.

²⁶⁴ García Martín, F. (1982). *El Banco Exterior de España como servicio público y sus relaciones con el Ministerio de Comercio (1969-1980)* (pp. 15 y 149-150) (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Darío de Regoyos y Valdés (1857-1913); su formación comienza en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con el pintor de paisajes Carlos de Haes. Durante el año académico 1879-1880, cursa sus estudios en la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas. Allí coincide con los que serían sus amigos y participantes en los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX. Juntos, al poco tiempo fundan el Círculo de los XX, constituido por Franz Charlet, James Ensor y Rodolphe Wytsman. A finales del XIX, Regoyos comienza a pintar una serie de dibujos denominados «La España Negra». La temática serán las tradiciones y la cultura de la sociedad española, con críticas a la actitud de los hombres, realzando la misión abnegada de las mujeres. Durante 1898 y 1899, viaja en varias ocasiones a Barcelona con motivo de la edición de su libro *España negra*, fruto de su viaje por España en 1888, junto con el poeta Émile Verhaeren, que elabora los textos que servirán para la edición de su libro, publicado hacia 1899 en la revista catalana *Luz*. En el mismo se incluyen 27 reproducciones de dibujos, junto con siete xilografías²⁶⁵. En 1886 George Seurat expone en el Círculo de los XX en Bélgica, con su obra *Un Dimanche d'été a l'île de la Grande Jatte*. Esta obra desencadena en Regoyos su afán por el puntillismo. Esta exposición va a dar origen al grupo propuntillista, formado por Anna Boch, Frantz Charlet y el propio Darío de Regoyos, entre otros. Regoyos solo va a realizar obras puntillistas entre 1892 y 1895. Después seguirá utilizando esta técnica de forma parcial para mejorar la calidad de sus obras. Desde sus primeros años hasta comienzos de 1890, utiliza la espátula, para pasar posteriormente al pincel cuando inicia sus pasos por el puntillismo²⁶⁶. Las temáticas de sus obras fueron el paisajismo, las escenas de ferrocarriles y los monumentos históricos (puentes, castillos, conventos), que plasmaba en sus infatigables viajes por España. Una muestra de ellas son las obras de la colección *Catedral de Santiago de Compostela* (Fig. 1), *Paisaje con arco iris* (Fig. 2), *Puerto de Bilbao* (Fig. 3) y *Derribos* (Fig. 4). Su obra *Puerto de Bilbao* está realizada durante su estancia en Durango y Bilbao entre los años 1907 y 1908. Los colores son más claros y suaves y también se distingue su interés por captar la actividad y el entorno. Durante esa época Regoyos incrementa su

²⁶⁵ San Nicolás, J. (2015). Darío Regoyos: aspectos de su formación, vida y obra, *Catálogo Razonado de Darío de Regoyos*, editor-autor, Madrid,.

²⁶⁶ San Nicolás, J. (2015). Darío Regoyos: aspectos de su formación, vida y obra. *Catálogo Razonado de Darío de Regoyos*, Madrid,.

participación en exposiciones en Francia. Esto hace que se relacione con algunos impresionistas franceses como Pissarro y Maximilien Luce. Será el propio Pissarro quien le aconseje que abandone la pintura de la serie «España Negra» para centrarse en la pintura impresionista. En la obra de la colección titulada *Derribos*, realizada en Granada, va a ejecutar de manera clara un equilibrio entre la ciudad y la naturaleza. Aparecen de una manera nítida los colores claros y suaves que contienen el violeta y el magenta.

Eliseo Meifren (1857-1940): estudió con Antonio Caba y completó su formación en Italia. Los paisajes de la Costa Brava, Mallorca y los Pirineos Catalanes han constituido su especialidad. Sus primeras pinturas se caracterizan por un concepto académico y romántico. Evolucionan más tarde hacia un lenguaje plenamente impresionista.²⁶⁷ Se le considera por parte de algunos autores como uno de los primeros introductores del movimiento impresionista en Cataluña. De 1878 a 1890 realiza continuos viajes a París, participa en el Salón de Bellas Artes de 1890 y de los Independientes de 1892, junto a Ramón Casas y Santiago Rusiñol. La colección tiene varias obras suyas: *Marina de Cadaqués (cúmulos)* (Fig. 6) y *Marina de Cadaqués* (Fig. 7). La marina es un tema recurrente en muchas de sus obras, practicada con más destreza que profundidad. Emplea la técnica de la pincelada suelta y paleta clara.

Santiago Rusiñol (1861-1931); a través del escultor Enrique Claraso conoce a Ramón Casas, quien le presenta en París a Ignacio de Zuloaga en 1899. Va a compartir con él un viaje por Florencia en busca de la inspiración de los pintores del primer renacimiento. Los descubre al visitar la ciudad toscana de Fiesole, a pocos kilómetros de Florencia, donde los cipreses son los verdaderos protagonistas. Allí toma interés por el género del paisaje, que constituye el verdadero protagonista de su actividad. Las obras de la colección *Avets i Boixos Martí Codolar* (Fig. 8) y *Jardines de Monforte IV* (Fig. 9) representan unos jardines en los que busca una simetría en la que converjan las líneas del horizonte. Otra obra de la colección, *Jardines de Monforte IV* forma parte de una serie en la que el pintor apenas modifica la estructura de lo que

²⁶⁷ Meifrén Roig, Eliseo. *Museo Nacional del Prado*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/meifren-roig-eliseo/1d40e7a4-3465-406a-81c2-c11eb53c1722>

está pintando. Le importa en este caso es el contraste lumínico entre el atardecer y la mañana.

Joaquín Sorolla (1863-1923): Inició su aprendizaje artístico con el escultor Cayetano Capuz en 1877 para después formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en 1879. Trabajó también como ayudante en el estudio del fotógrafo Antonio García Pérez, con cuya hija Clotilde, se casó en 1888. Se interesó por la pintura al aire libre, con la que trataba de captar la luminosidad mediterránea. Con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 presentará tres marinas que pasan totalmente desapercibidas. En 1884 consigue plaza en el Pensionado de Pintura de Roma a través de la Diputación de Valencia. Durante su estancia en la Academia de Roma, su tutor sería Emilio Sala, responsable de los estudios de desnudo. Una de las obras de la colección, *Mesalina en brazos del gladiador* (Fig. 10), muestra un tema de acusado interés naturalista y pintado durante su estancia en Roma. Es allí donde coincide con José Benlliure y José Villegas. Después de Roma viaja a París durante la primavera al otoño de 1885. Queda impresionado con las obras de los pintores realistas Adolph Menzel y Jules Bastien-Lepage, entre otros. A partir de 1890, comienza a presentar obras en los grandes certámenes internacionales: Berlín, Múnich, Viena y el Salón de París. Sus obras se adaptan a los grandes formatos con grandes composiciones heredadas del estilo académico, que se sobrepone a su propio estilo. Experimenta de esta forma la instantaneidad y luminosidad propia del impresionismo por medio de una pincelada suelta y rica en matices.²⁶⁸ Siente un fervor reverencial por Velázquez, al que había empezado a copiar y a estudiar en sus primeros viajes a Madrid en 1881.²⁶⁹ De esos viajes la colección conserva *Estudio de una calavera* (Fig. 11), realizado sobre cartón duro en 1883. Una intensa luz destaca sobre el cráneo. Sorolla regaló esta pequeña obra, junto con otras cinco copias de pinturas de Velázquez de pequeñas dimensiones a Amalio Gimeno, conde de Gimeno y académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San

²⁶⁸ Pons-Sorolla, B. y López Fernández, M. (2017). *Catálogo Sorolla en París*. Madrid: Museo Sorolla.

²⁶⁹ Pons-Sorolla, B. y López Fernández, M. (2017). *Catálogo Sorolla en París*. Madrid: Museo Sorolla, p.30.

Fernando. A su muerte, su viuda las vendió a Álvaro Figueroa, conde de Romanones, académico de Bellas Artes. Al poco tiempo el banco la adquirió para su colección.²⁷⁰

José María Sert (1874-1945). La obra que posee la colección son los paneles de la antigua sala de consejos del Banco Exterior, realizados en 1920. Uno de ellos es *Alegoría de Madrid* (Fig. 12). Actualmente estos paneles están en el edificio en la Cuesta de la Carrera de San Jerónimo y forman parte de uno de los edificios del Congreso de los Diputados. Los paneles recubren por entero la antesala y la sala del antiguo consejo del banco, pero no fueron realizados para ese lugar. Su original destino fue el comedor de los marqueses de Salamanca. Los ocho paneles de 3,06 metros de alto y diferentes anchos, son escenas alegóricas de la nación española. Todos son creaciones autónomas. Estos paneles están realizados sobre tabla, en sanguina con laca roja. Sert elige como tema general las ciudades españolas, de distintas regiones, representadas a través de sus fiestas, devociones y juegos.²⁷¹

Anselmo Miguel Nieto (1881-1964): se forma en la Escuela de Bellas de Valladolid. Aprende la técnica de la pintura de la mano del pintor José Martín y Monsó. Allí conoce a Aurelio Arteta, con quien mantendrá una larga amistad. Juntos completarán su formación artística en la Escuela de San Fernando de Madrid. Entre sus compañeros estarán los hermanos Zubiarrre.

Junto con Romero de Torres viajan en 1922 a la Argentina. Su pintura gozará de gran popularidad tanto allí como en España hasta la llegada de la Guerra Civil. A partir de entonces su pintura va a caer en el olvido, como también le ocurre a otros grandes artistas de su época, entre los que se encuentran Anglada Camarasa, Romero de Torres y Beltrán Masses entre otros. La obra de la colección, *Rojo y oro* (Fig. 13), de 1924, perteneció a la hija del pintor. En este retrato se ven reflejadas sus dotes como retratista de figuras femeninas. Su pintura va a evolucionar hacia un realismo

²⁷⁰ Joaquín Sorolla y Bastida. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/sorolla-y-bastida-joaquin/>

²⁷¹ Bonet Correa, A. (1979). Pintura española contemporánea. Las sanguinas de José María Sert. En *Obras de arte en el Banco Exterior de España* (pp. 108, 110 y 114). Madrid: Banco Exterior de España.

expresionista que concibe toda la obra dentro de una gran luminosidad y colorismo.²⁷²

Joan Hernández Pijoan (1881-1973); su obra también forma parte de la colección del Banco de Crédito Local. Viaja a París en sucesivas ocasiones e incluso reside allí durante 1904. Su obra se impregna del ambiente del modernismo barcelonés de Els Quatre Gats. No se consideró un pintor abstracto, pese a sus inicios informalistas. Tampoco se sintió vinculado al expresionismo abstracto norteamericano, aunque sentía admiración por Franz Kline y por la abstracción postpictórica que provenía del expresionismo abstracto de los años cuarenta y cincuenta.

Su pintura responde a una necesidad interior. Encuentra en la espiritualidad de Kandinsky una razón de ser. Para él la superficie pictórica tiene mucha importancia. Nos lo revela el filósofo Arthur C. Danto: «en la obra de Hernández Pijoan, la superficie es la carne de la obra». La colección tiene una serie de grabados titulados *Paisaje con ciprés* (Fig. 14), *Guerro sobre verde* (Fig. 15), *En gris para Fernando* (Fig. 16) y *Sin título* (Fig. 17). El grabado fue su gran aliado en el dominio de la sobriedad. En estos grabados nos muestra su austeridad, radicalidad y la tendencia al monocromo.²⁷³

Joan Miró (1893-1993); su obra también forma parte de la colección del Banco de Crédito Local.

Realizó sus estudios en la Escuela de Comercio, en la Escuela de la Lonja de Barcelona y en la Escuela de Arte de Francesc Gali. En 1920 viajó por primera vez a París, donde conoció a grandes artistas como Picasso y se empapó de los ideales surrealistas aunque no se integró totalmente dentro del movimiento.^{274,275}

²⁷² Calvo Serraller, F. (14 de abril de 1981). Reivindicación del pintor Anselmo Miguel Nieto en el centenario de su nacimiento. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1981/04/14/cultura/356047204_850215.html

²⁷³ Parcerisas, P. Joan Hernández Pijuan. *Fundación Juan March*. Recuperado de <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=17&l=1>.

²⁷⁴ Joan Miró. *Colección BBVA*. Recuperado de [www. https://www.coleccionbbva.com/es/autor/miro-joan/](http://www.coleccionbbva.com/es/autor/miro-joan/)

²⁷⁵ Cirlot, J. (1960). La pintura catalana moderna. En *Historia de la pintura catalana* (p. 294). Madrid: Tecnos.

En París encontró un mundo propio en el que el esquematismo infantilista, la furia cromática y la fuerza rotunda de las formas, de tipo más orgánico que geométrico, tienen la palabra.

Dentro del movimiento Surrealista hubo como tres momentos: En 1920 con Max Ernst y sus *collage*. Después aparecen Miró y André Masson y en 1929 irrumpió Salvador Dalí, cuando el impulso del movimiento parecía agotado.²⁷⁶ De los grabados de la colección, *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró VII* (Fig. 18), es el número 50 de una tirada de 75 grabados. Rafael Alberti le escribe a Miró desde Roma a finales de 1971: «creo tener noticias de que te gustó mi carpeta dedicada a Picasso y de que estás dispuesto a hacer algo parecido conmigo. Yo haría unos poemas especiales para ti que caligrafiaría también y tú los grabados». Alberti envía a Miró un ejemplar manuscrito completo en 1972. Durante el año 1975 se publica, *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín* (Fig. 19) con una tirada de veinte litografías.²⁷⁷ *Sin título* es otro de los grabados de la colección, que hace el número 58 de una tirada de 75. Fue adquirido para decorar la dirección regional del banco en Málaga.

Benjamín Palencia (1894-1980): como muchos de los representantes del llamado arte nuevo del primer tercio del siglo XX, Palencia tuvo sus primeros contactos con la vanguardia artística europea en Madrid. Su conocimiento del cubismo viene de la mano de Vázquez Díaz, amigo de Juan Gris. Palencia residió en París entre 1901 y 1918. La trayectoria artística de Palencia durante los años veinte oscila entre el cubismo, la abstracción y la figuración. Participa en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, donde se recogen referencias de Picasso, Gris y Vázquez Díaz. Junto con el escultor Alberto Sánchez funda en 1927 la Escuela de Vallecas. Abandona el neocubismo y se orienta hacia una producción próxima al surrealismo. Su temática se centrará en el paisaje castellano. La obra de la colección, *Bodegón* (Fig. 20), pertenece al periodo donde se le relaciona con el círculo parisino de Cahiers d' Art y con los españoles Francisco Cossío y Francisco Bores. Realiza una figuración

²⁷⁶ Solana, G. (2005). Un Museo de papel. En *Obras Maestras sobre papel colección BBVA* (p. 14). Madrid: BBVA Comunicación.

²⁷⁷ *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*. *Taller del Prado*. Recuperado de http://www.tallerdelprado.com/libro_arte_grabado.asp?ID_LIBRO=47

lítica, como subraya Eugenio Cardona.²⁷⁸ En la obra mencionada, las manchas de color dan tono a las frutas, consigue una espontaneidad en el trazo y completa la escena con plumilla y define las hojas de las frutas y las uvas. *León dormido* (Fig. 21) es otra de sus obras de los años setenta que forma parte de esta colección. Representa al Monte Ponoig visto desde los pueblos de la Nucía y Palop en la provincia de Alicante, que imagina a un león dormido.

Francisco Cossío (1894-1970); su obra podía estar entre un poscubismo lírico de la Escuela de París y una tradición clásica naturalista. Su estancia en París entre 1923 y 1932 va a definir su estilo poscubista curvilíneo influido por Picasso y Braque, que no va abandonar. Funda en Santander, la Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista cuando regresa de París. Es nombrado jefe de prensa y propaganda en 1937. Cossío nunca llegó a formular un arte falangista, sino que pinta al servicio de sus ideas. Será uno de los pintores que van a estar en contacto con la vanguardia de la postguerra, junto con Palencia, Vázquez Díaz entre otros.²⁷⁹ *Puerto* (Fig. 22) es la obra de la colección; parte del poscubismo para acercarse a la no figuración. Las formas, los planos, los volúmenes y las presencias están casi siempre reducidas sin que apenas podamos identificar los ingredientes de sus obras. No existen los colores vivos, sus colores serán los grises:

(...) yo, como pintor, le debo el gusto por la continencia y el amor al gris. Más para legos y distraídos diré que el gris no es solo la resultante de la mezcla del blanco y el negro. No; el gris es mucho más. Mil veces he dicho, y sabido es, que el gris es el color de la Cultura.²⁸⁰

Francisco Bores (1898-1972): inicia su formación en la academia de pintura de Cecilio Pla, donde conoce a Pancho Cossío y a Joaquín Peinado. Durante su estancia en Madrid estuvo inmerso en el ambiente ultraísta y multidisciplinar. Va a entrar en contacto con Picasso y Gris en París en 1925. Su primera exposición individual tiene lugar en París en la galería Percier en 1927. Su obra se ve influenciada por el cubismo

²⁷⁸ Samaniego, F. (7 de julio de 1994). El centenario de Benjamín Palencia rescata la etapa internacional y vanguardista del pintor. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1994/07/07/cultura/773532003_850215.html

²⁷⁹ Samaniego, F. (20 de octubre de 1994). Pancho Cossio al completo se expone en Madrid. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1994/10/20/cultura/782607610_850215.html

²⁸⁰ Gaya Nuño, J. (1966). Pancho Cossío en la Nacional de Bellas Artes. *Revista Goya* (nº 72), p.370.

de Picasso y en muchas ocasiones por el surrealismo y la abstracción en el uso del color. Él mismo definía su pintura como «lirismo y sensualidad». La colección tiene un grabado titulado *Xilografía VII* (Fig. 23), faceta poco conocida en Bores por su carácter rompedor y por su predisposición por el mundo literario y metafísico.

Gaspar Montes (1901-1998): artista representativo de la *Escuela de Bidasoa*. Colabora como dibujante en el semanario *El Bidasoa* de 1929 a 1965. Expone en el Salón de Otoño de 1931 y en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1930 y 1932. Profesor de Figura de la Academia Municipal del Ayuntamiento de Irún, inculca a sus discípulos un interés por el dibujo y el paisaje. El banco, en su labor de mecenas de pintores regionales, adquiere algunas obras para decorar sus oficinas en el País Vasco. *Babía de Txingudi* y *Puerto de Pasajes* (Fig. 24 y 25) son algunas de ellas. Pertenecen a su etapa impresionista de 1940 a 1973. Hay una mayor ductilidad en el trazo, un colorido más cálido y un mayor apasionamiento por lo natural. Como escribe el crítico Carlos Ribera al referirse a esta etapa, «en esta fase coexisten dos tendencias, una de dicción más estilizada, rítmica y rica, otra más realista, cruda y vigorosa».²⁸¹

Manuel Colmeiro (1901-1999): Representante del grupo de los renovadores de la pintura gallega e integrante de la escuela de París. En 1936 cuando iba a realizar su exposición en Madrid, estalla la guerra civil. Se exilió ese mismo año a Buenos Aires; por su actividad en estos años republicanos, es considerado como un destacado integrante de los renovadores de la pintura. Su temática está ligada al paisaje y al mundo popular gallego. Ferias, escenas campesinas, paisajes, pescadores, fiestas y romerías. Junto con Luis Seoane, José Otero (Laxeiro), Arturo Souto y Carlos Maside integrará la corriente conocida como Os Novos o Los Renovadores. Estos pintores, nacidos la mayoría de ellos a principios del siglo XX, son considerados continuadores de la generación Nos, no solo por sus motivos temáticos, sino también por una galleguidad de raíz. *Pescadoras* (Fig. 26), la obra de la colección, se apoya en el mundo

²⁸¹ Zubiaur Carreño, F. Gaspar Montes Iturrioz. *Fco. Javier Zubiaur Carreño*. Recuperado de www.zubiaurcarreno.com

real. Colmeiro decía que «el arte es ante todo una relación profunda del hombre con la vida».²⁸²

Josep Amat (1901-1991): muchas de sus obras, sirvieron para decorar la oficina principal del banco en Barcelona. La vida artística de Amat se relaciona con Joaquín Mir, que lo considera su discípulo. Será el propio Mir quien le presente a Ramón Casas y Santiago Rusiñol. La sala Dalmau de Barcelona acoge su primera exposición individual en 1928. *La Rambla I* y *La Rambla II* (Fig. 27 y 28), las dos obras de la colección, se materializan sus máximas artísticas, el color y el dibujo de trazo único rápido y limpio.

Maruja Mallo (1902-1995); está «dentro de la vanguardia española por su originalidad y rompedor concepto artístico; a pesar de que su pintura no es extremadamente radical, en cuanto al uso de nuevas técnicas; ya que su imaginación siempre estuvo unida a la figuración».²⁸³ Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1922, junto con Salvador Dalí. Gracias a él toma contacto con los jóvenes de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Muchos autores encuadran la obra de Mallo en el surrealismo. La profesora Estrella de Diego, comenta que «se llamó acaso “surrealista” a Maruja Mallo porque no se supo cómo llamarla? ¿Por qué era más fácil usar ese apelativo lexicalizado que denominaba, en el fondo, todo aquello que tuviera regusto modernismo y “raro” en aquel Madrid zafio?». ²⁸⁴ Sus obras contienen una pasión por la geometría y un meticuloso estudio de la matemática. *Ecos andinos* (Fig. 29), la obra de la colección, es un cartel a lápiz y bolígrafo de 1983 realizado con motivo del homenaje que el banco le dedicó a Pablo Neruda con motivo de su cumplirse diez años de su fallecimiento. El equilibrio entre forma, color y materia, junto con la armonía geométrica son sus huellas características.

Esteban Vicente (1903- 2001): presente en la colección del Banco de Crédito Local. La obra de la colección, *Sin título* (Fig. 30), es un *collage* donde la estructura está

²⁸² Vidal Neira, A. (2016). Manuel Colmeiro Guimará, el pintor del paisaje gallego. *Historia de la tierra de Deza*. Recuperado de <https://historiadeza.wordpress.com/2016/08/12/manuel-colmeiro-guimaras-el-pintor-del-paisaje-gallego/>

²⁸³ Sánchez Melgar, R. (2014). *Maruja Mallo y el dandismo creativo* (Trabajo de fin de grado). Universidad de Valladolid, Valladolid.

²⁸⁴ De Diego, E. (2008). *Maruja Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre.

equilibrada con superposiciones de recortes de papel de color que fue adquirida por el banco al propio pintor en el año 1991, pero realizada en 1956. En esta época ya formaba parte de la Escuela de Nueva York. Se aprecia la importancia del color y la luz que modula la superficie del cuadro con bruscos cuadrados y rectángulos.

Juan Manuel Díaz Caneja (1905-1988): forma parte de la *Escuela de Vallecas*, junto Alberto Sánchez y Benjamín Palencia. Discípulo de Vázquez Díaz, conoce las obras de Matisse, Braque y Picasso a su llegada a París en 1929. Su contacto con el cubismo va a ejercer una influencia decisiva en su pintura. Lo apreciamos en sus obras de principios de los años treinta, donde se va a manifestarle cubismo en su mayor grado de abstracción, a través de los tonos pardos y ocre. *Pueblo* (Fig. 31), la obra de la colección, consigue alcanzar la más escueta depuración formal.²⁸⁵ Adelgaza si cabe aún más su pintura. Incide en la geometría y amplía más la gama cromática de su paleta, con colores verdes, rosas y blancos nuevos.²⁸⁶

Gerardo Lahuerta (1905-1985): pertenece a la generación de pintores levantinos que no van abandonar la figuración. Los paisajes de su tierra se convertirán, para él, en una verdadera obsesión. Se convierte en una de las personalidades que más influyeron en el paisajismo valenciano de postguerra. Colabora en casi todas las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Fue, además, director de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y miembro de la Real Academia de San Fernando de Madrid, junto con Francisco Lozano. Las obras de la colección, *Paisajes* (Fig. 32 y 33) y *Playa de Albir* (Fig. 34), pertenecen a los años sesenta y setenta. Representan el paisaje donde el pintor alcanza su culminación creativa. La colección tiene una acuarela, *Sin título* (Fig. 35), de 1935, donde Lahuerta nos ofrece un paisaje poético y luminoso.

Enrique Segura (1906-1994); este pintor sevillano, junto con Manuel Benedito y Fernando Álvarez de Sotomayor, completa la trilogía de retratistas más destacados de la España de los años sesenta y setenta. Continuista de la tradición del retrato que el arte contemporáneo había dejado de lado, sus retratos son contruidos sobre un armazón de cánones de belleza clásica. Se puede apreciar en la obra de la colección,

²⁸⁵ Andrés Ruiz, E. (2005). *Juan Manuel Díaz-Caneja (1905-1988). Centenario del nacimiento*. Madrid: Museo Reina Sofía.

²⁸⁶ Juan Manuel Díaz Caneja: Obra. *Fundación Díaz-Caneja*. Recuperado de <https://diaz-caneja.org/obra/>

El monje (Fig. 36), su maestría con el dibujo, que le sirve para encuadrar al personaje en un fondo de color pardo.

Fernando Delapiente (1909-1975), también representado en la colección del Banco Hipotecario. *Lunas de Cuernavaca* (Fig. 37), la obra de la colección de 1967 destaca por la fuerza del color y la precisión del dibujo.

Francisco Lozano (1912-2000): se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1928. Participa en la Bienal de Venecia de 1950 y 1951. Durante los años sesenta y setenta expone en la galería Biosca de Madrid. De esos años son las tres obras de la colección, adquiridas a la galería Biosca. *Paisaje, Barcas y Altea* (Fig. 38, 39 y 40).

Lozano construye sus cuadros a través del color, con un fuerte grafismo de pincelada. No abandona la figuración ni el paisajismo de su tierra levantina. Él mismo comentaba sobre su propia pintura:

[Era] una decidida reacción hacía el orden y la claridad; un rigor cuaresmal, que me lleva a una apasionada búsqueda que hace posible el rescate de esta bella franja del horizonte mediterráneo. Una pintura que elimina del paisaje innecesarias huellas figurativas y que aunaré pasión y exigencia.²⁸⁷

Vela Zanetti (1913-1999): su andadura artística la inicia en León, donde pasa parte de su juventud al margen de las corrientes academicistas. Se exilia a la República Dominicana en 1939, cuando todavía era un pintor en formación. Uno de sus primeros murales, realizados en Santo Domingo en 1942, lo conforman seis paneles con la historia de Hiram para la logia masónica Cuna de América. A este le siguieron algunos más. Sin duda el más importante es que realiza para la sede de la ONU, sobre los Derechos Humanos. A finales de los cincuenta, se traslada a vivir a Méjico, donde también ejecuta varios murales. El del *Palacio de Don Juan Manuel*, influido por los grandes muralistas de aquel momento —Siqueiros, Rivera y Orozco (1883-1949)—, que van a realizar un muralismo de tendencia social en su técnica de expresión. Regresa a España en 1960.

²⁸⁷ Lozano, F.(1994)Discurso Doctor Honoris Causa, Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de s <https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/francisco-lozano/discurso-es.html>

En su producción artística podemos distinguir tres géneros: obras de caballete, pintura mural e ilustración de libros.²⁸⁸ La obra de la colección, *Campesinos* (Fig. 41), corresponde a una obra de caballete con trazos muralistas. Son trazos fuertes y coloristas. Logra dotar a las figuras de un gran protagonismo e imprime en las manos un marcado carácter monumental.

José Guerrero (1914-1991), representado también en la colección del Banco Hipotecario. Es uno de nuestros artistas más internacionales junto con Esteban Vicente. Se integra en el expresionismo americano, con una clara apuesta por el informalismo en su obra. La colección tiene varias obras gráficas: *Homenaje a Jorge Guillén* (Fig. 42) y *Sin título* (Fig. 43), junto con un óleo, *Comienzo* (Fig. 44), donde queda reflejado su amor por la pintura. Utiliza una pincelada suelta, aunque a medida que su pintura se iba integrando, hacia mitad de los cincuenta, en la segunda generación del expresionismo abstracto, sus composiciones se deshacían para dejar paso a la mera dispersión de los signos sobre la superficie pictórica. En 1965 el pintor regresa definitivamente a España.²⁸⁹ Los dos grabados, pruebas de artista realizados en 1983 y 1967, consolidan un nuevo estilo, en el que la composición se organiza de manera cada vez más regular. «Después de varios años durante los cuales he sentido la libertad del expresionismo abstracto en América, busco ahora mayor construcción, mayor claridad y formas más concretas que antes».²⁹⁰ Cada uno de estos grabados está compuesto de una forma muy similar, basándose en una gran mancha de color que ocupa todo el soporte.

José Caballero (1915-1991): su producción artística está arraigada en la tradición cultural española. Refleja los principales acontecimientos de la historia de España. Su pintura es un testimonio único del arte y de los sentimientos colectivos de los españoles, por su carácter experimental y de la necesidad de encontrar un lenguaje adaptado a cada momento que le tocó vivir en estos sesenta años. La postguerra fue para Caballero una terrible experiencia. Se introdujo de lleno en el

²⁸⁸ Pérez Pérez, S. (2010). La pintura de Vela Zanetti: Guerra civil y exilio americano. *Revista Anales de Historia del arte*, pp. 295-302. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010220295A>

²⁸⁹ Solana, G. (2002). Los sonidos negros. En *Catálogo José Guerrero* (p. 18). Burgos: Caja de Burgos.

²⁹⁰ Solana, G. (2002). Los sonidos negros. En *Catálogo José Guerrero* (p. 18). Burgos: Caja de Burgos, p.19

mundo del teatro, para vivir como escenógrafo. A finales de los cuarenta comienza a pintar de nuevo. Sus obras son de carácter surrealista. Fue con toda probabilidad el gran pintor surrealista español. El surrealismo en aquella época había perdido su capacidad subversiva, artísticamente era un callejón sin salida. Decide entonces buscar un nuevo lenguaje a partir del surrealismo. Durante los años sesenta y setenta, encuentra en el informalismo y en el manejo de los materiales un lenguaje totalmente personal que le hacen volver a sus raíces.²⁹¹

Siento la necesidad de volver nuevamente a las formas más puras y esenciales de la geometrización. Al principio son rombos, luego pirámides, para concretarse finalmente en el círculo que para mí significa el mundo. No un mundo estático, sino un mundo en continua ebullición. El círculo es también una forma que se cierra en sí misma. En un principio quise buscar una denominación común y lo llamé Sensitometrias. La vitalización del círculo me permitía repetirlo una vez tras otra con un lenguaje rico en aventuras y confieso que me apasionaba hacerlo.²⁹²

Los años setenta fueron para Caballero una época de gran actividad artística marcada por la presencia de la forma ocular en sus obras. También se interesó por las formas geométricas puras, que utiliza como protagonistas de algunos de sus cuadros. Se introdujo en el mundo de la serigrafía con proyectos importantes como *Oceana*, libro de poemas de Pablo Neruda. De esa época son los acrílicos de la colección, *Día nada* (Fig. 45) y *La mano de Julio Verne* (Fig. 46), de 1971, que sintetizan dos técnicas: la serigrafía y la pintura. En *Día nada*, la pirámide roja se superpone a una veladura negra. Combina con la ligereza de la arruga y el trazo contundente del círculo. Realiza en 1971 una serie de litografías y grabados para la obra de Neruda *Oceana* y como la litografía *Y luego era tú sino el mar que pasaba* (Fig. 47). Junto con los grabados *Oceana III* (Fig. 48), de los que la colección tiene el número 106 de una tirada de 210, *El esplendor morado del murex en su boca* (Fig. 49), de los que la colección tiene el 106 de una tirada de 210 y *Maroma y signos* (Fig. 50), de los que la colección tiene el 24 de una tirada de 75 y *Oceana amarilla* (Fig. 51), de los que la colección tiene el 182 de una tirada de 210.

El propio Neruda al escribir el prólogo de *Oceana* nos habla:

²⁹¹ Madrigal Neira, M. (2001). *La memoria no es nostalgia: José Caballero* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

²⁹² Logroño, M. (1993). Como quien dibuja, o pinta, el poema. En *José Caballero, exposición antológica 1931-1991* (p. 43-44). Madrid: Centro Cultural Conde Duque.

[He] confiado a José Caballero la designación de mi *Oceana* por razones infinitesimales que nos conciernen: somos de algún modo contradictores sistemáticos, orgánicos, de nuestra época: en poesía o pintura, tinta o tintura, nos opusimos al núcleo maquinal del mundo y quisimos anticipar el reinado del sol. Mi camarada pintor antepuso discos de arcilla, de naranjas, sobre la creación del universo: yo le antepuse lluvia y océano, atmósfera araucana, taciturnos relámpagos. El hecho es que aquí nos cumplimos, en esta barcarola mía donde cantan caderas y cabelleras para alejarnos del asfalto y coronarnos de profundidad marina y femenina. A todos pido perdón porque quisimos irnos de una vez con nuestros soles y nuestras mujeres adonde nos traten mejor: a calles sin numeraciones; sin enfermedades ni pedestales, sin cenizas ni aeropuertos. *Oceana* es el ritmo del mar fundamental (que no existe), la bandera del más allá (que no tocaremos), y mi propia camisa que quise dar como ropaje a mis desnudas. Veán y lean sin respeto los que adquirieron estas líneas lineales: José Caballero y yo nos buscamos aquí como debe ser: separándonos, alimentando lo inasible con lo más sonoro, con lo más fragante de nuestros sueños.²⁹³

Manuel Viola (1916-1987) autodidacta, se forma en Francia. Procede de la abstracción lírica. Había asimilado la abstracción del informalismo gestual de Hans Hartung y la abstracción tachista de Pierre Soulages. Admirador de Mark Rothko, Saura, le invita a formar parte del grupo *El Paso*. Las obras de la colección, *Sin título y Despegando* (Fig. 52 y 53), nos hablan de lo el propio Viola decía al hablar de sus obras: por medio del trazo gestual tomo, ante todo posesión del lienzo. Moreno Galván al hablar de su obra afirmaba que «es el fantasma del tenebrismo o, mejor dicho, el del realismo español del siglo XVII».²⁹⁴

Pablo Palazuelo (1916-2007): nos referimos a él al estar presente en la colección del Banco Hipotecario. «El núcleo de su obra es la geometría, materia, forma, medida, las estructuras primarias y universales. En su obra han sido centrales la búsqueda y el descubrimiento de las formas y sus significados».²⁹⁵ El profesor Nieto Alcaide comentaba, al hablar de su obra, su creencia inamovible por la abstracción geométrica. Su obra gráfica es una prolongación de su abstracción. *Sin título* (Fig. 54), *Celini* (Fig. 55), *Composición* (Fig. 56) y *Gótica-Variante* (Fig. 57), son los

²⁹³ Caballero, J. (2011). *Revista Minerva* (nº 18). Círculo Bellas Artes de Madrid.

²⁹⁴ *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca* (2016). Madrid: Fundación Juan March.

²⁹⁵ VV. AA. (2006). *Catálogo Palazuelo. Proceso de trabajo*. Bilbao: Museo Guggenheim.

grabados de la colección, que fueron editados en Francia por la galería Maeght. Muchos de ellos parten de pinturas sobre papel, *gouache* y tintas. El grabado le sirvió a Palazuelo para desarrollar las ideas que le interesaban a la hora de estudiar la «vida» de las formas y para poner en marcha la idea de la evolución de la geometría y el espacio.²⁹⁶

Joan Brossa (1919-1998); a raíz del descubrimiento de la obra de Freud en 1940, comienza a realizar sus *Imágenes Hipnagógicas*, ligadas a la experiencia de la escritura automática. En 1947 funda la revista *Algol*, junto con Joan Ponç, considerado como un artista representativo de las primeras vanguardias de la posguerra, y Arnau Puig, que intentan romper con el academicismo imperante en Cataluña. Su gusto por la magia y el transformismo no solo los plasma en ciertos temas, sino también en su constante «desmentir» la realidad o la funcionalidad de las cosas.²⁹⁷ En la serigrafía de la colección, *Reloj al Sol* (Fig. 58), nos interpela a no detener el tiempo. Nos invita a invertirlo por medio de la magia de un reloj azul. Toda su obra está unida al lenguaje poético.

Juan Barjola (1919-2004): al referirnos a él en la colección del Banco Hipotecario, hablamos del sintetismo de tintas planas descargadas de materia en sus obras. Su obra gráfica surge de los encargos que editores e impresores le realizan para acompañar textos de los escritores Antonio Gamoneda y Rafael Alberti. El grabado de la colección, *Corrida* (Fig. 59), refleja ese expresionismo crítico que nos traslada al uso del color, con mezclas estridentes y contrastadas. Cuando hablamos de la lidia nos referimos a la «semántica de la imagen» que, en este caso, el artista utiliza para transmitir el «mito del renacimiento a través de un rito de sangre».²⁹⁸

Oswaldo Guayasamin (1919-1999); su primera exposición, que tiene lugar en Quito en 1943, provoca un gran escándalo. La exposición es visitada por Nelson Rockefeller, que adquiere varias de las obras expuestas. Se convertirá poco después en uno de sus grandes mecenas. Durante 1942 y 1943 se traslada a Estados Unidos.

²⁹⁶ De Francisco Guinea, J.(2013) La combinatoria imaginal o puzle geómetra de Pablo Palazuelo. Recuperado de <http://clodart.com/uploads/obras/223b3e871ce5157744aa7eedd95c5d12252a3281.pdf>

²⁹⁷ Combalá, V. (1991). *Catálogo Brossa 1941-1991*. Madrid: Museo Reina Sofía.

²⁹⁸ Rubio, L. (25 de marzo de 2009). La tauromaquia de Barjola a través de su obra gráfica. El Confidencial. Recuperado de www.elconfidencial.com/archivo/2009/03/25

Poco tiempo después se marcha a vivir a México, donde conoce al maestro José Clemente Orozco, pintor muralista que lo acoge como su asistente. En todas sus obras hay una temática indígena que refleja una sociedad oprimida. Crea un estilo que es voz, grito de una sociedad martirizada por el dolor y la tragedia. Al observar sus lienzos, «vemos elementos derivados del cubismo, con tintes figurativos que nos muestran una fuerte tendencia indigenista, predominante en la mayoría de los países andinos hasta los inicios de los años cincuenta».²⁹⁹ En su obra el efecto imagen es contundente, con una claridad total, respondiendo al principio que el propio artista ha manifestado: «no quiero dejar nada a la imaginación del espectador. Deseo que mi obra sea clara, explícita, directa». La obra de la colección, *Maternidad* (Fig. 60), refleja un tipo de temática humanista expresionista que se muestra en el rostro de dolor y de miseria de la madre y de su hijo.

Luis García-Ochoa (1920): junto con varios jóvenes artistas participa en la promoción de la galería Buchholz de Madrid. Es admirador de Benjamín Palencia pero no forma parte de la Escuela de Vallecas. Autodidacta, busca diversos caminos en su obra, pero sin alejarse de la figuración. La obra gráfica de la colección *Álamos del amor cerca del agua* y *Sin título* (Fig. 61 y 62), expresan un lenguaje comprensible para todo el mundo.

José Beulas (1921-2017): el pintor Juan Benosa, al estudiar la evolución artística de Beulas, establece cuatro etapas en la obra del pintor: la formativa, la geológica, la del rastrojo y la abstracta. Las obras de la colección, *Gerona* y *Paisaje Alto Aragón* (Fig. 63 y 64), realizadas en los años sesenta, pertenecen a su etapa formativa; en ellas busca la imitación de la realidad. Su paso por Venecia fue una revelación de sucesos que quedarán marcados en su memoria. En uno de sus viajes a Bolonia conoce al pintor Giorgio Morandi.

Su pintura es una máxima a seguir. En repetidas ocasiones el pintor ha declarado: «lo más difícil es que algo contenga el todo y sea sencillo».³⁰⁰ Estructura el lienzo mediante planos de color. Los bordes lineales se funden en el horizonte. En

²⁹⁹ Hurtado, L. (2001). La obra en Guayasamín. En *Catálogo Guayasamín* (p. 29). Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa.

³⁰⁰ Prieto, I.(2019) Escuchar el paisaje. En *Beulas, Abrir Horizontes*, Centro de Arte y Naturaleza. Recuperado en <http://www.cdan.es/wp-content/uploads/2019/02/cdan-guia-sala-beulas.pdf>

los años ochenta, su pintura va de la mano del conocimiento y de la comprensión del paisaje del alto aragonés. Imita lo geológico y el rastrojo. Lo vemos en las obras de la colección *Soton* y *Alameda* (Fig. 65 y 66). También lo refiere Juan Benosa al hablar de sus paisajes:

(...) el artista ve en ellos un motivo material para desarrollar su trabajo junto con las características formales del paisaje de Huesca que influyen de manera más que decisiva en el sentido conceptual que toma su pintura.³⁰¹

Cirilo Martínez Novillo (1921-2008): compatibiliza sus estudios entre el Ateneo Libertario de Vallecas y la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado del entonces Museo de Arte Moderno de la Biblioteca Nacional. Daniel Vázquez Díaz fue uno de sus maestros. En los años cuarenta entabla relación con Benjamín Palencia, quien le transmite la manera de pintar el paisaje. Sus primeras exposiciones son dos colectivas en 1946 en la galería Buchholz y en 1950 en la galería Biosca, junto con Agustín Redondela, Menchu Gal y Alvaro Delgado entre otros. No estuvo vinculado con la segunda Escuela de Vallecas. El mismo manifestó que no perteneció a ella, por ser un núcleo muy cerrado. La segunda Escuela de Vallecas, fue rescatada por Benjamín Palencia después de la Guerra Civil. Se aleja de los postulados de la primera Escuela de Vallecas, que buscaba rescatar la identidad nacional e incorporarla a la vanguardia artística, respetando al paisaje y una naturaleza agreste, sobria y bella.³⁰² *Arco del Nazareno* (Fig. 67), *Antequera* y la serigrafía *Saludo a Castilla* (Fig. 68) son las obras de la colección. De finales de los años cincuenta es la primera, con una pincelada cargada de materia. Lo que a él le importaba durante esos años era plasmar la arquitectura de los pueblos. Durante un largo periodo, que abarcaría desde 1950 hasta 1990, va a realizar infinidad de fotografías. Intenta plasmar de este modo detalles que pasan desapercibidos en la arquitectura y en las escenas rurales con personajes.

Bartolomé Romero Contreras (1922-1977): su formación transcurre en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla. Su nombre artístico fue

³⁰¹ Benosa Lalaguna, J. (2011). El minimalismo mágico de José Beulas. *Revista del Instituto de Estudios Aragoneses*, p. 107.

³⁰² Marco Such, M. Miguel Hernández y la Escuela de Vallecas. *BNE*. Recuperado de http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/miguel_hernandez/documentos/estudios_08_such.pdf

Romero Ressendi. Era un pintor intuitivo que siempre estuvo al margen del contexto social y cultural que lo rodeaba. La obra de la colección, *Mascarás en el balcón* (Fig. 69), representa a figuras tratadas de forma expresionista. La temática de sus obras son gitanas, máscaras y pájaros.

Álvaro Delgado (1922-2016), representado también en la colección del Banco de Crédito Local. El comienzo de su formación es la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado del Museo de Arte Moderno de la Biblioteca Nacional, junto a Cirilo Martínez Novillo y Luis García Ochoa. En 1949 obtiene una beca para viajar a París, donde enriquece su estilo y amplía su temática. Consigue el gran premio de Alejandría en 1955. *Composición* (Fig. 70), la obra de la colección, la realizó en los años sesenta al poco de que su estilo diese un giro pictórico hacia el retrato. En esta obra adapta sus figuras a un canon alargado que las hace más espectaculares. Juega con la materia para conseguir diversas texturas. La materia cobra su protagonismo al provocar un desarrollo expresionista de su estilo, cuyas aportaciones informalistas y abstractas dan lugar a una pintura que conecta la vanguardia con la tradición y el arte con la vida. Nunca renunció a unos supuestos personales y, desde sus comienzos, mantuvo una originalidad en su obra frente al cerco agresivo de otras formas. «Porque una de las excelencias de este pintor es la unidad orgánica en que la expresión y el color producen lo más genuino de su personalidad»³⁰³.

Agustín Redondela (1922-2015): lo hemos mencionado al hablar de su obra en la colección del Banco de Crédito Local. Esta colección tiene una amplia obra gráfica tanto de litografías como de serigrafías. Están inspirados en sus dibujos al natural, que realizaba por diversos lugares de la geografía española. Un ejemplo de ello son *La Ruta de Don Quijote, Viaje a la Alcarria* (Fig. 71), *Caminos II y XIV* (Fig. 72 y 73); de esta última obra se editan 14 grabados con textos de Antonio Machado; y de *Viaje a la Alcarria*, se editan 20 serigrafías con textos de Camilo José Cela.

Amadeo Gabino (1922-2004); su obra la hemos mencionado al hablar de la colección del Banco de Crédito Local. *Composición* (Fig. 74) es una escultura de 1983, con referencias figurativas y una preocupación constructiva que entronca con la obra

³⁰³ Camón Aznar, J. (1970). La pintura de Alvaro Delgado. *Revista Goya* (nº 99), p. 162.

de Julio González. «Su forma de utilizar el espacio, de dibujarlo, son el significado indiscutible y la gran aportación que nos ha legado».³⁰⁴

Antoni Tàpies (1923-2012); lo hemos mencionado en la colección del Banco de Crédito Local. Aquí la colección tiene una representación de tres obras gráficas, *Composición negro/amarillo* (Fig. 75), *Papel D' Estrass III* (Fig. 76) y *Sin título*; en esta última Tàpies utiliza la tinta china, el acrílico y pastel. Su obra se asemeja, en cuanto a su desarrollo a su pintura y escultura. Las especiales características de la línea influyen en la expresión y en el significado de los grabados de Tàpies, que son una respuesta a sus superficies táctiles.³⁰⁵

Albert Rafols (1923-2009); también mencionado en la colección del Banco de Crédito Local. Su labor como docente comienza en 1961, primero como profesor y posteriormente como director de las Escuelas Elisara y Eina de Barcelona, dedicadas al diseño gráfico. La obra gráfica de la colección pertenece a los años sesenta y ochenta. Utiliza unas gamas de colores que después amplía a tonos más oscuros e incluso a otros colores como los verdes. *Terrasses* (Fig. 77), *Blues* (Fig. 78), *Yellow Green* (Fig. 79) y *Brown Beige* (Fig. 80) son las obras de la colección. Javier Maderuelo al referirse a su obra nos dice que «simplifica poco a poco los elementos del cuadro hasta llegar a la abstracción, en la que se pierden las referencias al cuadro. Queda entonces la estructura y el color».³⁰⁶

Jose Ventó Ruiz (1925-2005): su inquietud pasaba por crear una nueva estética basada en una apuesta formal y cromática más cercana a los lenguajes de vanguardia, frente al gordillismo. Esto le lleva a crear el *Grupo Z* en 1947. Sus primeras exposiciones tienen lugar en la galería Bucholz de Madrid entre 1949 y 1953. Junto con Juan Genovés y Carlos Sansegundo se va a unir al grupo *Hondo* en 1963. Este colectivo se crea para reaccionar contra la abstracción propia del informalismo. La

³⁰⁴ Giralt-Miracle, D. (2 de mayo de 1980). Amadeo Gabino: «el arte es un testimonio de lo que nos rodea». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/05/02/cultura/326066410_850215.html

³⁰⁵ *Antoni Tàpies*, (2011) *Obra gráfica*. Recuperado de <http://www.centrodeartealcobendas.org/antoni-tapies>

³⁰⁶ Maderuelo, J. Albert Rafols. Fundación Juan March. Recuperado de www.march.es/arte/palma

obra de la colección, *Bodegón* (Fig. 81), ensaya con el *collage*, que lleva a cabo a partir de 1970.³⁰⁷

José Paredes Jardiel (1928-2000): participa a finales de los cincuenta en la fundación del grupo Hondo, junto a Juan Genovés, Gastón Orellana, Fernando Mignoni, José Ventó y Carlos Sansegundo. Suponen un movimiento alternativo al informalismo imperante en ese momento. *La botella de la fiesta* (Fig. 82), de 1977, es la obra de la colección. Pertenece a su etapa figurativa marcada por los trazos planos, geométricos y esquemáticos, que después evolucionan hacia una pintura surrealista y violenta.³⁰⁸

Gerardo Rueda (1926-1996;) también en la colección del Banco Hipotecario. Su obra tiende hacia una abstracción con tendencias constructivistas. Las dos serigrafías de la colección, *Sin título* (Fig. 83 y 84), «son superficies geométricas de tintas planas con una definición clara y precisa de las áreas de color»,³⁰⁹ van a reflejar las constantes de su obra: nitidez y rotundidad.

Eduardo Chillida (1926-2008); también en la colección del Banco de Crédito Local. Va a utilizar la mancha negra para aproximarnos a la tradición de la pintura china. La obra gráfica de la colección, *Inguru IV y VI* (Fig. 85 y 86), «donde podemos observar el juego de gruesas líneas en negro que, al colocarse unas cerca de las otras, dibujan entre si líneas blancas». ³¹⁰ Con el propio título de la obra, *Inguru*, cuyo significado es *alrededor*, el artista quiere plasmar sus raíces vascas.

Francisco Farreras (1927); también en la colección del Banco de Crédito Local. La obra de la colección, *Composición* (Fig. 87), pertenece a sus comienzos. Va a descubrir el papel de seda al realizar *collage* como medio idóneo de expresión plástica. También aparece en la colección en el *collage* sobre tablex *Sin título* (Fig. 88), de 1976, donde el color se aclara para abandonar así la expresión más informalista.

³⁰⁷ José Vento Ruiz. *Klandestinos*. Recuperado de <http://klandestinos.mekoart.net/artistas/vento/000.html>

³⁰⁸ José Paredes Jardiel, pintor (27 de diciembre de 2000). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/12/27/agenda/977871601_850215.html

³⁰⁹ Cuadrillero Fernández-Llamazares, A. (2004). *Serigrafía artística en Madrid artistas, editores e impresores* (p. 307) (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

³¹⁰ Eduardo Chillida. *BBVA Colección*. Recuperado de https://www.coleccionbbva.com/es/obra_papel/5278-inguru-vi/

Miguel Rodríguez Acosta (1927): pintor, ilustrador y grabador. Su formación artística comenzó junto a su tío, José María Rodríguez Acosta y en el taller de Joaquín Valverde. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1950, expone por primera vez en 1957 en la Casa de los Tiros de Granada. Participa en la feria de arte Arco de 1982 y en la muestra *Estampa Contemporánea*, celebrada en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid en 1988. Desarrolla hasta 1961 su actividad pedagógica en la cátedra de colorido y composición de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Entre 1976 y 1979 estudia técnicas de grabado en la Fundación Maeght de Saint Paul de Vence. La colección tiene un óleo, *Sin título* (Fig. 89), en donde todo el protagonismo recae sobre el color.

Josep Guinovart (1927-2007); presente en las colecciones del Banco Hipotecario y de Crédito Local. Las obras gráficas de la colección, *Lorca en New York*, *El Blau i Fons* y *Sin título*, son fruto de la experimentación de incorporar objetos sobre las series de grabados, mediante la manipulación libre de la materia. De la serie «Lorca en New York», Guinovart comenta «que la poesía está próxima a la pintura y que Lorca crea imágenes sensuales, vitalistas o trágicas que se multiplican de manera eléctrica».³¹¹

Luis Feito (1929); presente con numerosas obras en la colección del Banco de Crédito Local. Esta colección tiene dos magníficos óleos: *Composición* y *Sin título* (Fig. 90 y 91), de 1971. Feito, en estas obras, experimenta con diferentes tipos de materias nuevas. Lo consigue con la mezcla de arena con aceite, cuyo resultado es el relieve en sus obras. También utiliza el óleo y la arena, que le permiten evolucionar libremente. En las dos obras de la colección avanza en «eliminar todo aquello superfluo, para proteger aquello que es realmente importante y completamente necesario para expresar lo que uno tiene que expresar».³¹²

Lucio Muñoz (1929-1988); también presente en las colecciones del Banco Hipotecario y la de Crédito Local. En esta colección la obra gráfica pertenece a los años ochenta. Después Lucio Muñoz inicia un periodo de más luz en sus paisajes,

³¹¹Vidal, J. (14 de agosto de 1998). Josep Guinovart muestra en Castelldefels su particular homenaje a Federico García Lorca. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/08/14/catalunya/903056860_850215.html

³¹² Ciancio, S. (2004). El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito. *Revistas Científicas Complutenses, Arte, Individuo y Sociedad, vol.16*.

que quedará interrumpido por un periodo de tres años de 1983 a 1984, debido a su intensa dedicación al grabado. Los grabados de este periodo constituyen el auténtico corazón de su obra realizada. Desde el punto de vista técnico, en esos grabados a cada paso inventaba procedimientos nuevos. Él mismo decía «que la técnica está sobrevalorada en el grabado». A los grabados realizados en este periodo los llamó «grabados en acción». El trabajo en ellos fue muy espontáneo y libre.

Gracias a los grandes formatos, pudo plantearse el intervenir sobre planchas con instrumentos que no son normales en el oficio: escobas, cepillos del suelo, brochas. Usó nuevos instrumentos, recurrió al carburundum y a los profundos punteados que provoca luego sobre el papel.³¹³

A este periodo pertenecen *Urania 1 y 2* (Fig. 92 y 93), *Blanco fin y Sin título* (94 y 95). Consigue una gran calidad en la expresividad de los relieves, al haber investigado mucho sobre este tema. Para ello se hizo fabricar una prensa calcográfica de grandes dimensiones con cubetas especiales de gran grosor para que pudieran resistir el relieve.³¹⁴

Andreu Alfaro (1929-2012); también en la colección del Banco Hipotecario. En su trayectoria artística, uno de los aspectos que llama la atención es la enorme diversidad de sus orientaciones y su capacidad de trabajar con distintos materiales. Lo que va a permanecer inalterable en su obra es el dibujo en cuanto lenguaje plástico y simbólico. Concibe sus esculturas como proyecciones de la línea en el espacio. Una las exposiciones retrospectivas más importantes que se celebró sobre él fue en el Palacio Velázquez de El Retiro de Madrid en los años ochenta. Su obra se introduce en la figuración para volver al volumen. No abandonará sus esculturas, construidas para espacios públicos, como la de la colección, *El Caragol* (Fig. 96), realizada en acero inoxidable.

Alfonso Fraile (1930-1988): retoma la práctica figurativa en 1964. Al mismo tiempo se produce en su obra una radicalización del componente narrativo que tuvo como contrapunto el nuevo espacialismo. Consistió en abandonar el informalismo y

³¹³ Bonet, J. (1989). Ante la obra gráfica completa de Lucio Muñoz. En *Lucio Muñoz obra gráfica 1960-1988* (p. 9). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

³¹⁴ Muñoz Avia, R. (2014). Así se hace un papel de Lucio Muñoz. En *Catálogo Lucio Muñoz, grandes papeles*. Madrid: Galería Marlborough.

pasar a practicar la figuración³¹⁵. Esta opción fue compartida por algunos pintores como José Ventó, Julio Martín-Caro y Ángel Medina.³¹⁶ Su pintura, dominada por rostros, retratos y figuras, se basa en una búsqueda del equilibrio entre formas y espacio.³¹⁷ La obra gráfica de la colección, *Solo otra vez* (Fig. 97) y *El ballet de la Paca* (Fig. 98), pertenecen a la última etapa en vida del pintor. Se centran en la representación de «personajes individuales, caricaturescos y casi deformes que producen sensación de aislamiento».³¹⁸

Juan Genovés (1930): se integra en el grupo Parpalló en 1956. También forma parte de la creación del grupo Hondo, que desarrollan una pintura de carácter expresionista y evocadora. El grupo permanece activo desde 1961 a 1963. Su disolución provoca en Genovés una profunda crisis; decepcionado por el mundo artístico, llegó a plantearse abandonar la pintura. De finales de los años cincuenta es la obra de la colección, *Maternidad* (Fig. 99), donde se aprecia un Genovés abstracto. Reanuda su actividad pictórica en 1965: con un cambio en su lenguaje pictórico, decide participar activamente en la resistencia al régimen franquista. Utiliza sus obras como vehículo de denuncia como vemos en los dos grabados de la colección, *El monumento* y *Desconcierto*.

Antonio Saura (1930-1998); presente en las colecciones del Banco Hipotecario y del Banco de Crédito Local. Las litografías de la colección son *Obispo* (Fig. 100), *Personaje con casco* (Fig. 101), *Mendigo* (Fig. 102), *Concilio* (Fig. 103), *India* y *Caballero*. *Mendigo*, *India* y *Personaje con casco* aunque son iguales, pertenecen a unas tiradas diferentes a las de la colección del Banco Hipotecario. En todas ellas Saura nos sorprende con las antifomas de sus rostros en estos autorretratos. En «estas litografías, la sensación espacial es abismal con un poder de sumersión espiritual alucinante y permite la realización de estados completamente opuestos».³¹⁹

Cristino Vera (1931): comienza su formación en el taller de Vázquez Díaz, quien va influir en su manera de dibujar y de trabajar el papel. El dibujo va a tener

³¹⁵ Tusell, G., Antigüedad del Castillo, M. y Nieto Alcaide, V. (2016). *El siglo XX: la Vanguardia fragmentada*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

³¹⁶ Núñez Laiseca M. (2006). *Arte y Política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid: CSIC.

³¹⁷ Esteban, P. (1999). *Catálogo Alfonso Fraile. Obra 1960-1987*. Madrid: Museo Reina Sofía.

³¹⁸ Esteban, P. (1999). *Catálogo Alfonso Fraile. Obra 1960-1987*. Madrid: Museo Reina Sofía.

³¹⁹ Salazar, M^a. (1996). *Catálogo Cristino de Vera. Dibujos*. Madrid: Museo Reina Sofía.

una gran importancia en la concepción de su pintura. Todos los objetos, paisajes y figuras que se plasman en su obra se materializan a través del dibujo. La obra de la colección *Cuadro y caballete* (Fig. 104), persigue la estética. El mismo la define del siguiente modo:

(...) una búsqueda de la esencia de toda cosa, ser e imagen, como la búsqueda de una raíz espiritual que hay en cada forma del universo. Quisiera que en mi trabajo, todo tuviera un aire poéticamente remansado, que pareciese que lo fugaz es tenido en cuenta que huyese de la angustia, y el silencio de paz lo envolviese todo.³²⁰

José Iranzo (Anzo) (1931-2006): sus primeras experiencias artísticas tienen lugar en el campo del grabado y en el diseño gráfico en la revista *Suma y Sigue* y en el grupo *Estampa Popular*, integrado por Andreu Alfaro, Rafael Solbes, Manolo Valdés y Juan Antonio Toledo; al poco tiempo Anzo abandonaría el grupo.

Su pintura es un claro ejemplo de un informalismo matérico, caracterizado por una textura rica en calidades y en el empleo de gruesos empastes que mezcla que con arena. Las dos obras de la colección, *Crepúsculo* y *Naranja* (Fig. 105 y 106) son de los años 1957 y 1958. A partir de los años sesenta, sus obras se identificarán con un lenguaje próximo al *pop art*. A partir de 1967, comienza a pintar su obra *Aislamientos*, unas series visionarias e innovadoras donde el propio Anzo se posiciona en una figuración expresionista. En los años siguientes pasará a una producción informal, experimental y geométrica, fruto de su investigación del espacio pictórico.

Oscar Estruga (1933): su etapa formativa comienza en 1958 en la Escuela de Artes y Oficios y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. A mediados de los años sesenta, viaja a París, allí comienza a sentir inclinación por la escultura. En 1974 renuncia a crear una propuesta constructivista de un arte antiburgués, antiacadémico y antiimitativo. Vuelve a una figuración de tendencia fuertemente expresiva que se plasma en una simbiosis de realismo-expresionismo de gran fuerza expresiva. La obra de la colección, *Ariadna en el círculo* (Fig. 107), vuelve a una figuración de carácter expresivo, recurre a la partición de la escultura en dos piezas donde el círculo inspira el movimiento.

Luis Gordillo (1934): también presente en la colección del Banco Hipotecario. En los años ochenta su pintura se vuelve más abstracta y compleja. El concepto de

³²⁰ Salazar, M^a. (1996). *Catálogo Cristiano de Vera. Dibujos*. Madrid: Museo Reina Sofía.

«situación meandrica» es básico en el desarrollo de su obra en esos años. De la obra gráfica de la colección, *Diez nostalgias y un olvido* y *Sin título* (Fig. 108 y 109) desarrollan variaciones progresivas rompiendo la unidad del cuadro transformándolo en una multiplicidad. Lo que importa es la idea de proceso abierto. Recurre constantemente a las nociones de fragmento y *collage*.

Rafael Canogar (1935); también presente con obra gráfica en las dos colecciones, la del Banco Hipotecario y del Banco de Crédito Local. La obra gráfica de la colección, *Sin título* (Fig. 110), *los Andes* (Fig. 111) y *Sin título* (Fig. 112) son unos grabados que pertenecen a la serie «Los Andes» de 1982, del editor Mundi Arte e impresa por Oscar Manessi, realizado en soporte de papel archés. Varios son los elementos que configuran esta obra gráfica: sus severas tonalidades negras y grises, los grandes campos de color, junto con la constante experimentación con texturas. Canogar manifiesta «que el mundo de la estampación nunca ha sido tan rico como hoy. El artista ha sabido abrir un diálogo con los materiales que aparentan ser inagotables en hallazgos y novedosas propuestas».³²¹

Feliciano Hernández (1936): empieza a estudiar pintura en Madrid, pero abandona esta formación para dedicarse a la escultura. Las primeras creaciones en hierro tienen una influencia de Pablo Gargallo y Julio González. La abstracción es la protagonista de sus hierros con variedad de calidades, extraídas del aspecto natural de la materia. Participa en sucesivas Bienales Internacionales: Venecia (1968), Sao Paulo (1967 y 1979), Alejandría (1968 y 1979) y París (1965, 1967 y 1969). A partir de 1974, decide afrontar una escultura constructivista e investigará sobre las relaciones del volumen-espacio-gravedad. Las dos obras de la colección son de dos etapas diferentes: *Sin título* (Fig. 113), de los años setenta, «representa agrupaciones informales de módulos, progresivamente estos módulos se van presentando en superficies cromadas y ordenaciones geométricas»³²² y *Pareja* (Fig. 114), de 1962, una obra en la que todavía no se ha planteado el constructivismo.

Alfredo Alcain (1936): estudia pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, grabado y litografía en la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Su trayectoria artística se inicia en los años sesenta, junto con Luis Gordillo, fue uno

³²¹ Canogar, R. (2011). Estampas y óleos del artista premio nacional de arte gráfico 2011. *Revista Círculo del arte* (nº 62), p. 4.

³²² Marin Medina, J. *España escultura multiplicada*, Ministerio Asuntos Exteriores, Madrid, 1985.

de los exponentes del *pop art*. No compartía el informalismo del grupo El Paso. La obra de la colección, *Cézanne petit-point LXVII* (Fig. 115), reproduce el bodegón de Cézanne *Frutero, mantel, copa y manzana* e introduce la referencia del bordado en *petit-point*, fusionando las aptitudes del objeto del arte pop con una técnica tradicional. Alcáin dedica un extensa parte de su obra a la recreación de la imagen del bodegón de Cézanne. Fue uno de los ciclos más sistémicos y extensos de toda su producción.

Julián Grau Santos (1937): su carrera artística es alentada por sus padres, Emilio Grau Sala y Ángeles Santos Torroella. Después de la Guerra Civil, residirá en París. Allí conoce la obra de los impresionistas y postimpresionistas. En 1978 se traslada a vivir a Madrid, donde no solo trabaja la pintura, sino también la escultura que había comenzado a practicar en 1974. Colabora como ilustrador en el diario *ABC* de 1981 a 1988, en *La Razón* de 1998 a 1999 y en «El Cultural» de *El Mundo* desde 1999.³²³ Las dos obras de la colección, *Subasta de pescado* (Fig. 116) y *Mujer en el balcón* (Fig. 117), son obras figurativas en donde se unen el dibujo con el color, fusionándose en unas líneas esbozadas con fugacidad y armónicas. «Intento ir a la depuración de mi pintura y busco el interés por los temas cotidianos».³²⁴

Eduardo Arroyo (1937); presente en las colecciones del Banco Hipotecario y del Banco de Crédito Local. Compañero generacional de Luis Gordillo y Antonio López. La obra gráfica de la colección es *Chien et Chat* (Fig. 118), de 1984. La estructura parece una adivinanza. El espectador la debe descifrar para adentrarse en el relato visual.

En 1986 el artista decide poner fin a su larga estancia en París. Uno de los motivos que provocó su regreso definitivo a España fue la presentación de su segunda exposición en la Fundación Santillana de la serie Madrid-París-Madrid, en la que redescubre la temática española interpretada en clave irónica.³²⁵

Eduardo Úrculo (1938-2003); el destino del servicio militar lo lleva al Sahara Occidental y después a Tenerife en 1960. Allí conoce a Eduardo Westerdahl, pintor, escritor y crítico de arte, que forma parte del grupo de creadores de la vanguardia

³²³ Gallego, J., Santos Torroella, R. y Jiménez Burillo, P. (1993). *Pintura siglo XX. Julián Grau Santos una mirada retrospectiva*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

³²⁴ Ferrer Gimeno, F. (1961). La pintura de Julián Grau Santos, fruto de una vocación y esfuerzo. *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (nº 47-48), pp. 270-284.

³²⁵ Escardó Zaldo, C. (2016). *Eduardo Arroyo contra la historia* (pp. 102-103 y 295) (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

artística canaria, organizados en torno a la revista *Gaceta de las Artes*, que él mismo dirigió. También fue uno de los firmantes del Manifiesto Surrealista de Tenerife. Bajo su influencia Úrculo pinta una serie de obras abstractas. Descubrirá el *pop art* americano en Estocolmo con motivo de una exposición de Andy Warhol y Roy Lichtenstein. Durante los años sesenta y setenta abandona el óleo por la pintura acrílica. En los dos grabados de la colección (Fig. 119 y 120) *Dos sombreros* y *Retrato de Josep Beuys*, prevalece la temática de la soledad del hombre moderno, la figura del viajero a través de inquietantes personajes, ataviados con sombrero pero siempre de espaldas al espectador. Es como el *alter ego* del propio artista.

Adolf Schollosser (1939-2004): en la segunda mitad de los setenta realiza sus primeras incursiones en el lenguaje geométrico. Nos presenta un vocabulario propio y maduro. Este nace de su honda relación con la naturaleza, al descubrirla como un lugar de conocimiento que nos revela un sentido poético de habitar el mundo. «A través de los diferentes medios expresivos que manejo: escultura, instalación, acción y poesía. Su obra trata de explorar el lugar que ocupa el hombre en el mundo, entre la naturaleza». La obra de la colección, *Piedra* (Fig. 121), es una escultura en granito. «Toma de la naturaleza los materiales con los que trabaja sus obras piedras, barro, paja, cera, hollín y troncos, con estos materiales construye una obra sencilla, directa y frágil».³²⁶

Juan Navarro Baldeweg (1939): estudia la carrera de Arquitectura en Madrid de 1960 a 1965. Como artista plástico se interesa por las experiencias conceptuales y por la abstracción postpictórica, el *minimal* y el arte conceptual. La figuración y la abstracción es una de las características de su obra.³²⁷ La obra de la colección, *Vencejos* (Fig. 122), genera una serie de mallas gráficas, estratos de rayas, puntos y ondas que le permiten diferenciar entre impulsos aéreos, o entre las fuerzas de superficie y las de rotación. Se trata, como señala el pintor, «de la incorporación de ese caos que ni siquiera tiene forma, del paso del caos al principio de energía, hasta llegar al objeto».³²⁸ Sus obras seriadas, *Eco* y *Narciso* (Fig. 123 y 124), de 1981, suponen una

³²⁶ Calvo Serraller, F., Navarro Baldeweg, J. y Narvona Narvi3n, C. (2006). *Cat3logo Adolfo Schlosser 1939-2004*. Madrid: Museo Reina Sof3a.

³²⁷ Camarzana, S. (2014, 8 de octubre). Juan Navarro Baldeweg. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Juan-Navarro-Baldeweg>

³²⁸ Ruiz Samaniego, A. Juan Navarro Baldeweg. *Fundaci3n Juan March*. Recuperado de www.march.es

ruptura con la idea tradicional de representación, basada en la variación formal y en las diferencias. Combina dos elementos recurrentes en su obra de los ochenta: las palmeras y el mito de Narciso representado en los reflejos sobre el agua. Las vibraciones del color tienen mucha importancia en la obra de Baldeweg.

Eva Lootz (1940): se licencia en Dirección de Cine por la Universidad de Viena en los años sesenta. Allí conoce a Adolf Scholoser, juntos deciden huir del reclutamiento militar y del ambiente político que se desarrollaba en Austria en aquella época. Llegarán a Madrid en la segunda mitad de los sesenta. De esos años, la colección tiene una obra, *7 piezas* (Fig. 125). Es una obra pionera en instalación escultórica, realizada en técnica mixta y otros soportes. Lootz toma en consideración el espacio, se funde con él. Pretende también que lo haga el espectador. Otra obra de la colección, *Peine* (Fig. 126), es una pequeña escultura que nos habla sobre el «cuestionamiento del lenguaje,» que va a ser uno de los temas claves de su producción de finales de los ochenta. A partir de los noventa su obra evoluciona hacia un arte más reflexivo y más conceptual. Al hablar de la obra de Lootz, debemos mencionar «su lenguaje y los objetos que crea para comunicar ideas que se relacionan unas con otras. Por eso, los zapatos, las copas, las ramas y las montañas, aparecen constantemente en sus obras e instalaciones, siendo interpretadas como claves de símbolos».³²⁹

Manuel Salinas (1940): Su pintura se acomoda en la abstracción en 1975. De los ochenta, son las dos obras de la colección, *Sin título* (Fig. 127 y 128). Utiliza los trazos enérgicos que lo relacionan con el expresionismo abstracto. En los noventa, recurre a la división del cuadro en anchas bandas verticales que van a dominar toda la composición.³³⁰

Jordi Teixidor (1941): su formación comienza en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Al hablar sobre la abstracción comentaba que «la abstracción es algo más que un movimiento de vanguardia, por la atracción que ha ejercido, los cambios que ha generado en las teóricas estéticas, en la crítica y en la

³²⁹ Medina Curquejo, A. (2011). Eva Lootz. El pensamiento como fuerza activa. *Revista Laboratorio de arte* (nº 23), p. 498.

³³⁰ Castaños, E. (2006). Experiencia interior, color y estructura en la obra reciente de Manuel Salinas. En *Manuel Salinas, obra reciente*. Málaga: Fundación Unicaja.

contemplación de la obra de arte». ³³¹ Uno de sus primeros trabajos fue como conservador del Museo Abstracto de Cuenca, junto a Jose María Iturralde. Allí conocerá a Torner, Zóbel y Rueda. Su primera exposición individual tiene lugar en la sala Mateu de Valencia en 1966. Entra a formar parte del grupo Nueva Generación Madrileña de la mano de Juan Antonio Aguirre. Durante su estancia en Nueva York, en 1973, su estilo pictórico se verá influido por la abstracción geométrica, con claras tendencias constructivistas y cercanas al minimalismo. Las obras de la colección, *Sin título* (Fig. 129) un óleo sobre lienzo de 1984 y un acrílico *Sin título* (Fig. 130), junto con una serigrafía *Sin título* (Fig. 131), representan lo que para Teixidor es su pintura. «Para mí lo más difícil es quitar todo lo que sobra en la pintura. Mi pintura no es de premios. No es espectacular. No tiene la visibilidad de otros pintores. Es concentrada y contiene más carga de pensamiento y reflexión que de sensibilidad y emotividad. En la obra de arte, no solo en la pintura, también en la literatura o en el cine, la emoción no es una condición fundamental». ³³²

Manolo Valdés (1942): uno de los fundadores del Equipo Crónica en 1964, junto a Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo. El grupo se disolverá en 1981 por el fallecimiento de Rafael Solbes. A partir de entonces Valdés, continúa su obra en solitario con un estilo más personal. «Continuó el diálogo con la historia de la pintura y las creaciones de los grandes maestros. Centrados en el estudio y rendimiento estético de materiales, texturas y soportes» ³³³, como podemos apreciar en estos dos grabados de la colección: *El fumador* y *El lector* (Fig. 132 y 133). Por medio de un pequeño objeto de uso cotidiano, Valdés hace surgir a sus personajes y objetos de manera intemporal. Le interesa la imagen, pero solo desde el punto de vista de su visualización.

Manuel Facal (1943): a principio de los años setenta, reside en Londres, donde aprende la técnica del aguafuerte. Realiza una abstracción geométrica de una baja intensidad cromática. En 1973 abandona de manera paulatina la geometría y aparecen

³³¹ Bono, F. (5 de noviembre de 2014). «Lo más difícil es quitar todo lo que sobra en la pintura». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/11/05/actualidad/1415195473_797570.html

³³² Bono, F. (5 de noviembre de 2014). «Lo más difícil es quitar todo lo que sobra en la pintura». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/11/05/actualidad/1415195473_797570.html

³³³ Fernández de Gamboa, M. (2005). Manolo Valdés. En *Obras maestras sobre papel* (p. 126). Madrid: BBVA comunicación.

en su obra formas de animales, peces y palomas. De finales de los ochenta son los dos grabados de la colección: *Almería II* y *Meteoro* (Fig. 134 y 135), de gran expresionismo abstracto y abundancia de color. De esos es su serie de aguafuertes, «Las cenizas del amor», con textos de poetas contemporáneos españoles.

Manuel Quejido (1946): a comienzos de los sesenta se traslada a vivir a Madrid. Comienza a colaborar en 1967 con la *Fundación de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, en un proyecto que apostaba por el trabajo colectivo y planteaba reflexionar sobre la función social del arte. Su pintura, como el propio Quejido comenta, abarca tres grandes apartados: La dificultad (1964-1974), la pintura (1974-1993) y la resistencia (1993-2005). En la dificultad busca un lenguaje propio. En la pintura, de la que la colección tiene dos obras, reivindica su relación de continuidad con la historia de la pintura occidental. En la resistencia defiende el acto de pintar en un mundo en que el artista se considera marcado por la desigualdad en la distribución social de la riqueza y por el consumo compulsivo. Del periodo comprendido entre 1974-1993 son las obras de la colección *Visión de las Náyades*, *La partida de ajedrez* y *Sin título* (Fig. 136, 137 y 138). A finales de los setenta va a participar en dos exposiciones que dieron mucho que hablar: 1980 y Madrid D. F.; en ellas, los artistas ponían de manifiesto el valor de la pintura. Su pintura parte de un intento de establecer una relación de continuidad con la gran tradición de la pintura occidental desde Piero de la Francesca hasta nuestros días.³³⁴ La obra de Quejido se formula inicialmente en el contexto de un experimentalismo vanguardista y políticamente comprometido. Ángel González manifestaba que el compromiso de Manolo Quejido por la pintura, respondía a una «extraña maquinación».

Ángel Huete (1944): una de las figuras más influyentes en su formación artística fue Hann Trier, quien lo introdujo en la abstracción. Fue uno de los impulsores del movimiento Atlántica en Galicia en los años 1980 a 1983. La obra de la colección es *Sin título*. Su obsesión es el plano y la dialéctica que acompañan siempre su trabajo. Antes de llegar a la abstracción, como comenta Manolo Figueras, la gestualidad como huella personal es lo más destacado en su obra. A partir de los noventa, se desprende de toda huella física personal.³³⁵

³³⁴ Manolo Quejido. *Pintura en acción* (2006). Sevilla: Centro andaluz de arte contemporáneo.

³³⁵ Agar, L. (2017). Anxel Huete. Una revisión crítica. *Museo de arte contemporáneo de Vigo*. Recuperado de http://www.marcovigo.com/sites/default/files/NP_%C3%81NXEL%20HUETE_cast.pdf

Rafael Baixeras (1947-1989): se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde conoce a Martínez Labrador y Mon Montoya. Su relación de amistad con Montoya hace que empiecen a trabajar juntos en su estudio de Segovia en 1975. Forma parte del grupo Seis y Cuatro. Se llama así a los artistas representantes de la generación puente, entre los que se encuentran Fernando Sánchez, Luis de la Cruz y Món Montoya: eran los cuatro de los *Seis y Cuatro*.³³⁶ Su generación vive momentos duros al verse desbordados por los artistas más jóvenes de la década de los ochenta.³³⁷ Participa junto con Montoya en la Bienal de Sao Paulo de 1977 con una serie llamada «Historia de un paisaje convencional». También participa junto con Montoya en la XI Bienal de París de 1980, reservada para artistas jóvenes menores de 35 años. Presenta una serie titulada «Un paisaje imaginario». En los años setenta, cambia su temática expresionista y surrealista por otras más próximas al pop. A comienzo de los años ochenta se plantea un nuevo proyecto personal que se ve reflejado en la obra de la colección, *Doble respuesta III* (Fig. 139); su pintura recupera la idea de la ventana y los elementos figurativos, como la mancha y el color negro.

Francisco Mantecón (1948- 2001): miembro fundador del grupo Atlántica. Pintor conceptual de formas esquemáticas y monocromáticas, que busca en cada una de sus obras estilizar los motivos y los recursos. En una de sus exposiciones comentaba que: «estoy sacando elementos del cuadro, y me estoy quedando sin cuadro»³³⁸. Lo podemos observar en la obra de la colección, *Abstracción rosa* (Fig. 140). Utiliza el papel como soporte preferente.

Miguel Ángel Campano (1948); el pintor José Guerrero lo encauzó por el mundo del arte y de la pintura. Su pintura es vigorosa, espontánea, expresiva y colorista. A principios de los años setenta su pintura se aproxima a figuraciones geométricas. Tanto la figuración como la abstracción adquieren en la obra de Campano un componente experimental decisivo. Sus artistas de referencia eran

³³⁶ Cabañas Bravo, M. (2001). *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC.

³³⁷ Una retrospectiva revisa la idea de pintura del artista Rafael Baixeras (25 de septiembre de 2001). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2001/09/25/cultura/1001368805_850215.html

³³⁸ Cervoño, A. y González-Alegre, A. (2015). Francisco Mantecón: Pasión y Cálculo. *Museo de Arte Contemporánea de Vigo* Recuperado de http://www.marcovigo.com/sites/default/files/Nota%20prensa_MANTEC%C3%93N_cast_0.pdf

Gerardo Rueda y Gustavo Torner, donde sus obras plasman una abstracción geométrica que les aporta una ordenación compositiva y cromática. El acrílico de la colección, *I Rojas* (Fig. 141), pertenece a una primera serie que inicia en 1979, en donde la superficie del lienzo se cubre de una pintura casi líquida.

José Manuel Broto (1949); también presente en la colección del Banco Hipotecario. La colección tiene tres obras de la primera mitad de los años ochenta; a dos de ellas las denominamos *Sin título* y *La Tormenta* (Fig. 142, 143 y 144). Broto desarrolla una abstracción protagonizada por el color. Combina formas abstractas con objetos geométricos. Será uno de los mayores exponentes de la llamada pintura-pintura y quien más va a reivindicar la abstracción frente a la figuración y al arte conceptual.

Carlos Alcolea (1949-1992); también presente en la colección del Banco Hipotecario. Llega a la pintura a través de sus convicciones intelectuales más que técnicas. Toda su carrera artística se desarrolla en Madrid. Su primera exposición tiene lugar en la galería Amadis en 1971, dirigida por Juan Antonio Aguirre. Fue defensor de una pintura figurativa con un uso singular del color. En las obras de la colección, *De cerca*, *De lejos* (Fig. 145 y 146), el trazo rápido y suelto de estos dos dibujos debe vincularse a las experiencias de Alcolea con el automatismo. *La ciega veneciana* (Fig. 147) pertenece a los años ochenta. Hace referencia a las visitas que Alcolea realizaba a Venecia. Por el ensayo escrito del profesor Ángel González, el personaje representado es una ciega que regentaba una cacharrería en Venecia. La síntesis de su pensamiento plástico lo encontramos en su libro: *Aprender a nadar*, donde el mismo Alcolea escribe que el cuadro es un «cuerpo inorgánico, pero que a pesar suyo funciona como cuerpo-cuadro. Cuadro y cuerpo no preposicionales. Sin exterior porque su superficie no soporta interioridades».³³⁹ Si ahora a lo que ya se ha pintado se lo recluye delante de nosotros, es por un revés histórico. Porque la historia es una máquina de interpretaciones situadas frente a la pintura a modo de colirio depositado gota a gota en el ojo.³⁴⁰

Javier Mariscal (1950): su actividad artística se va a desarrollar sobre soportes muy variados y en diversos campos artísticos. El diseño gráfico, pintura, fotografía,

³³⁹ Alcolea, C. (1980). *Aprender a nadar*. Madrid: Francisco Rivas.

³⁴⁰ Alcolea, C. (1980). *Aprender a nadar*. Madrid: Francisco Rivas, p.50.

escultura y el paisaje urbano son objeto de su actividad vital, pero sin mostrar ninguna preferencia por alguno de ellos. La obra de la colección, *Sin título* (Fig. 148), es una fotografía sobre papel. Una de sus primeras exposiciones la realiza en 1977.

Alfonso Albacete (1950); también en la colección del Banco Hipotecario. *Sin título* (Fig. 149) es la obra gráfica de la colección, comprende numerosas series realizadas en 1991. Otra obra de la colección, *La ola* (Fig. 150) representa a un abanico, realizado para seleccionar a 29 artistas para la exposición «Otros Abanicos»³⁴¹ que el banco organizó en 1985 para decorar con la mayor libertad temática, los abanicos y paipái chinos. Albacete aprovecha este formato para desplegar a través de él su ola.

Eduardo Mazariegos (1952): Premio de Escultura del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1976. Dos años antes había participado en una colectiva de artistas en el Palacio de Cristal de Madrid. Las esculturas de la colección son de formato pequeño, emplea la madera y el bronce en las obras de la colección, *Movimiento y Arquero Bailarín* (Fig. 151 y 152), de 1983; *Figura*, de 1978, es una talla en madera que da forma a lo que parece ser una mujer.

Jaime Cabanas (1953-2013): a raíz de la exposición que tuvo lugar en el Kiosco Alfonso en la Coruña en 2001 el crítico de arte Joaquín Lens lo definió como

«(...) protagonista en los últimos años setenta y principio de los ochenta de todos los movimientos renovadores de la plástica gallega (*Sisga, A Galga y Atlántica*). Cabanas optó a partir de 1985 por aislarse y no participar en la feria de variedades del mercado artístico»³⁴²

Para explorar diversos mundos plásticos relacionados con la abstracción. Los dos acrílicos de la colección de 1985, *Plaza de Galicia* (Fig. 153 y 154), coinciden con su etapa de búsqueda de diferentes mundos abstractos que él mismo definió de la piedra que le obligó a desarrollar una técnica de abstracción sintética de formas esenciales rápidas.

Dis Berlín (1959): sus primeras exposiciones tienen lugar a principios de los años ochenta en las galerías Antonio Machado y Buades de Madrid, bajo el título

³⁴¹ *Catálogo Exposición Otros Abanicos* (1985). Madrid: Fundación Banco Exterior.

³⁴² García, R. y Pousa, L. (26 de julio de 2013). Muere Cabanas, el pintor solitario. La voz de Galicia. Recuperado de https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2013/07/26/muere-cabanas-pintor-solitario/0003_201307G26P46991.htm

Nuevas canciones para Europa. La mayoría de las obras de la colección pertenecen a su periodo azul de 1986 entre las que se encuentran: *El mirador* (Fig. 155), *Aeropuerto* (Fig. 156), *Niza* y *Los Viajes* (Fig. 157 y 158), que se caracterizará por la influencia de la pintura metafísica italiana. Su iconografía son los trenes, las ciudades y los paisajes que se disponen con una intención narrativa. En los años noventa su pintura comienza a ser más simbólica, varía su temática por el cielo y el paraíso con colores planos.

Equipo Crónica (1964-1981); también presente en la colección del Banco Hipotecario. Desde su creación, tuvo muy en cuenta la renovación del lenguaje plástico. Utiliza las series aprovechando las conocidas técnicas de manipulación plástica, como la descomposición de imágenes, objetivación, metamorfosis y deformación. La colección en 1981, adquiere diferentes series sobre abanicos: *Abanico despedazado* (Fig. 159), *Abanico torero* (Fig. 160), *Abanico con fotografías* (Fig. 161) y *Abanico de lunares* (Fig. 162), en donde «el punto de vista subjetivo del artista pasa a ocupar un segundo plano y surgía en su lugar la ironía ante imágenes de referencia distanciadas».³⁴³

C.1. Colección de clásicos del Banco Exterior de España: Clásicos del siglo XVI al XIX

A continuación, vamos a comentar la obra de los principales artistas presentes en esta colección, en el anexo 9 se incluirá una imagen de sus pinturas.

Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608): su principal maestro fue Alonso Sánchez Coello. El retrato de la colección, de *Felipe III* (Fig. 1), lo realiza durante la estancia de la corte en Valladolid, donde vivió el momento de más prestigio de su carrera. Durante esos años, fue el principal retratista de la corte de Felipe III. Este retrato perpetúa las formulas iconográficas establecidas en el retrato regio. Plasma una efigie solemne e imponente, fría e impasible, fruto de la herencia de la pintura flamenca³⁴⁴ manifestada en un preciso detallismo de ricas indumentarias que reproduce de manera escrupulosa, los atuendos y adornos. Una de las carencias que

³⁴³ Llorens, T. (2017). *Catálogo exposición antológica del Equipo Crónica*. Madrid: Museo Reina Sofía, p.3.

³⁴⁴ Pérez Sánchez, A. (1995). Pinturas Clásicas de tres siglos. En *Colección Argentaria* (p. 15). Madrid: Fundación Argentaria.

se aprecian en este retrato es su rigidez y una falta de corporeidad de la figura. Que le dan un aspecto de maniquí y una ausencia de las reglas de la perspectiva. Tal y como la moda lo exigía, rodea al retratado de una enorme gola escarolada que se ciñe sobre el cuello con la sensación que la cabeza está separada del cuerpo.

Michiel Jansz van Mierevelt (1566/67-1641): se formó como pintor de historia con su maestro Anthonis van Blockland en Utrecht. Sus primeras pinturas tienen una clara influencia de su maestro. Retratista oficial de la corte de los Orange, la tipología de sus retratos son de un estilo seco y lineal, avalados por su propia clientela. Repetidos y modificados por sus propios hijos Pieter, Jan y Paulus Moveelse. El *Retrato de dama* y *El retrato de caballero* (Fig. 2 y 3) de la colección corresponden a esquemas de la primera mitad del siglo XVII, donde se reafirma el poder de la burguesía de los Países Bajos del norte.

Sebastián Vrancx (1573-1647): sus primeras obras están compuestas por escenas bíblicas de corte manierista integrados en paisajes montañosos donde muestra el gusto por lo anecdótico. El paisaje convencional va a tener una relevancia en sus obras posteriores. La obra de la colección, *Asalto a una caravana* (Fig. 4), es de un estilo arcaico. Lo angustioso del tema se ve disfrazado por lo alegre de los colores. El profesor Díaz Padrón señala que fue habitual la existencia de cuadros de Vrancx en España. Aunque por lo general son atribuidos a Jan Brueghel.³⁴⁵

Carlo Saraceni (1579-1620): siguió las enseñanzas del escultor Camillo Mariani, natural de Vicenza. Según su biógrafo, Baglione, en Roma se adhiere pronto al mundo rebelde y renovador de Caravaggio del que fue un fiel seguidor. La obra de la colección es *Judit con la cabeza de Holofernes* (Fig. 5). El original se conserva en el Museo de Historia del Arte de Viena, construido por el emperador Francisco José en 1891. Esta copia fue subastada en Madrid por la Galería Quixote durante los días 2-9 de abril de 1963, procede de la colección de Federico Serrano Oriol.³⁴⁶ Inspirada en la obra de Caravaggio, la cabeza de Holofernes está concebida sobre el modelo del Goliat del *David Borghese* de Caravaggio.

Frans Francken II (1581-1642): hijo de Frans Franken I, pintor flamenco de Amberes. Sus obras se pueden dividir en cuatro periodos. En sus primeras obras hay una falta de cohesión en la transición de los distintos planos. Se pueden vincular con

³⁴⁵ Pérez Sánchez, A. (1995). Pinturas Clásicas de tres siglos. En *Colección Argentaria* (p. 108). Madrid: Fundación Argentaria

³⁴⁶ *Catálogo Sala Quixote* (1963). Madrid: **Sala Quixote**

la pintura y estilo del siglo XVI. Utiliza los colores marrones, azules y verdes y una de sus principales características son sus figuras de grandes ojos negros. En 1610 comienza un segundo periodo. Su paleta se vuelve más clara e intenta conseguir un corpus pictórico más grande. La obra de la colección, *La circuncisión del Señor* (Fig. 6), forma parte de su tercer periodo. Representa un pórtico abierto al paisaje. Es un estilo de composición que apenas se usaba en aquella época. Al referirse a esta obra Díaz Padrón nos dice que es una «pintura sobre placa de cobre, firmada, lo que aleja dudas sobre su autoría con ciertos barridos y repintes que rebajan la calidad de animado colorido y cierto sentido del paisaje, incongruente en una escena de interior». ³⁴⁷ Aparecen las figuras masculinas tocadas con turbantes, son composiciones eclécticas donde la luminosidad marca su cenit. En 1630 se desarrolla el último periodo de su pintura. Los colores marrones marcaran las tonalidades generales de su obra.

Juan de la Corte (1585-1662): se establece en Madrid en 1613. *Vista II de la Batalla Real en Pernambuco* (Fig. 7) es el lienzo de la colección. Plasma documentalmente el combate naval que tuvo lugar en las costas brasileiras de Pernambuco, los días 12 y 13 de septiembre de 1631, en la que venció el capitán Antonio de Oquendo. En una de las velas de la última carabela se puede apreciar en la esquina inferior izquierda la firma del pintor. Esta obra es una serie de cuatro vistas de la Batalla Real de Pernanbuco. El propio Oquendo lo encargó al pintor Juan de la Torre para regalárselos a Felipe IV. La vista III se encuentra en el Museo Naval de Madrid.

Jan Wildens (1585/86-1653): en las primeras obras que se le atribuyen se deducen influencias determinantes a partir de la obra de Jan Brueghel el Joven por la importancia que da desde joven al paisaje tradicional. En 1614 viaja a Italia, donde su estilo va a evolucionar hacia una mayor espontaneidad y realismo. A partir del conocimiento de la obra de Paul Bril, en 1616, realiza colaboraciones con Rubens donde pinta numerosos fondos de paisajes de algunas obras de historia de este. La obra de la colección, *Paisaje* (Fig. 8), representa un exuberante paisaje, bien compuesto con escasa materia pictórica y suave entonación del color, reflejando a unos pocos campesinos y viajeros.

³⁴⁷ Pérez Sánchez, A. Pinturas de tres siglos, *Colección Argentaria*, (p. 100), Madrid,1995.

Nicolaes Elias Pickenoy (1588-1650/56): fue alumno de Cornelis van der Vort (1576-1624) y maestro de Bartoloméus van der Helst. Retratista de miniaturas y de retratos a tamaño natural, la obra de la colección, *Retrato de caballero* (Fig. 9), es lisa y de cuidada factura, ejecutada sobre tabla. El pintor condensa su interés en la cabeza, que mira hacia el espectador con esa gola escarolada. Al pintar este tipo de retrato, consigue dotar de vida a sus personajes al introducir un ligero movimiento en su pose. Incorpora el manejo de la luz a su pintura. Muchas veces se comparan sus retratos con los de Michiel Jansz van Mierevelt por la cuidadosa observación de los detalles.³⁴⁸

Paul de Vos (1591/1595-1678); la obra de la colección, *Toro atacado por perros* (Fig. 10), recuerda al pintor animalista Frans Snyders. El Museo de El Prado posee varias obras de este estilo, también la colección del Banco de España. Matías Díaz Padrón nos dice que se trataría de una obra de Paul de Vos «muy vinculado a Frans Snyders por amistad, parentesco y estilo».³⁴⁹ La figura de Vos está asociada a la de Snyders, con quien colaboró a menudo. En la obra de Vos, la lucha de los animales se representa de forma sangrienta y feroz con escenas de gran patetismo. Una de las diferencias entre la pintura de animales de De Vos frente a Snyders es que De Vos utiliza siempre la representación anatómica de los animales y sus protagonistas son siempre los animales. En cambio, en la pintura de Snyders este no es capaz de conseguir ese alargamiento de las figuras de los perros. Como cuñado de Rubens, colabora en alguno de sus cuadros, algo habitual en los artistas flamencos de ese momento.

Pieter Snayers (1592-1667): discípulo de Sebastián Vrancx. *La Fiesta de los Ballesteros ante la Iglesia de Nuestra Señora del Sablón* (Fig. 11) es una espléndida obra de la colección. Típicamente flamenca, con multitud de personajes y muy detallista. Este tipo de pintura la inició Pieter Brueghel el Viejo. Después sería imitado por muchos artistas como los Teniers el Viejo y el Joven, Adán Franz von der Meulen y Frans Snyders.³⁵⁰ La obra está llena de un gran sentido de observación y una libertad de

³⁴⁸ Posada Kubissa, T. (2009). *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

³⁴⁹ Gallego, J. (1991). Escuela Flamenca y Holandesa del siglo XVI al siglo XX. En *Grupo Banco Exterior de España* (p. 111). Madrid: Banco Exterior de España.

³⁵⁰ Gallego, J. (1991). Escuela Flamenca y Holandesa del siglo XVI al siglo XX. En *Grupo Banco Exterior de España* (p. 106). Madrid: Banco Exterior de España.

pincelada consigue dirigir la atención del espectador hacia el fondo mediante la elección de un punto de vista más alto, como lo observamos en los edificios que se elevan en el horizonte.

Antón van Dyck (1599-1641): pintor, dibujante y aguafuertista flamenco. Alumno de Hendrick van Baelen (1575-1632), colabora con Rubens en 1618; gracias a él ingresa en el gremio de pintores de Amberes. Durante 1621 realizará una serie de viajes por Italia, Venecia y Génova. Uno de sus mayores mecenas de las artes y coleccionista fue Carlos I de Inglaterra, quien le otorga el título de caballero en 1632 en Londres. *Cristo y la mujer adúltera* (Fig. 12) es uno de los mejores cuadros de la colección. La mujer adúltera recuerda a Veronés y la figura de Cristo a Tiziano. La escena se desarrolla en la entrada del templo de Jerusalén, narrada por el evangelista san Juan, en el capítulo 8 del Nuevo Testamento. Es una obra de sus primeros años en Amberes, al igual que las dos obras que se encuentran en el Museo del Prado, *Coronación de espinas* y *Prendimiento de Cristo*.

Pieter van Lint (1609-1690): alumno de Roland Jacobs, poco tiempo su maestro. En 1632 se traslada a Roma donde permanecerá ocho años, después regresará a Amberes. En la obra de la colección, *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juan niño* (Fig. 13), se aprecia su formación estética romana por su escaso color. Se puede entender por el cultivo de la pintura mural que practicó en Roma.

Lo nuclear de su estilo es la contención expresiva, la ponderación compositiva, parquedad en el gesto y unidad cromática con tendencia a la tonalidad gris-fría. Como es frecuente en los pintores de formación clásica, el paisaje queda relegado a un segundo plano en provecho de la figura humana.³⁵¹

La entrada de las obras de Van Lint en España se realiza por la vía de las importaciones de las casas de comercio de Flandes establecidas en España. Lo podemos confirmar por la identificación de 17 pinturas del pintor en la iglesia de San Ignacio de Morón de la Frontera en Sevilla.³⁵²

Juan Carreño de Miranda (1614-1685): su formación comienza en los talleres de Pedro de las Cuevas y Bartolomé Román en Madrid. Su pintura abarca dos

³⁵¹ Díaz Padrón, M. (1978). La obra de Pierre Van Lint en España. *Revista Goya* (nº 145), p.3.

³⁵² Valdivieso, E. (1978). *La pintura flamenca en la época de Rubens*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial de San Fernando.

escenarios: Escenas de carácter religioso y retratos de personajes pertenecientes al medio cortesano. Este es el caso del retrato de la colección, de *Carlos II* (Fig. 14).

(...) lo realiza al ser nombrado pintor de cámara en 1671. Este retrato plantea la creación de una «nueva iconografía derivada de la anómala situación que vivía la monarquía. Con un rey menor de edad, que no podía gobernar, aún que acaso no llegará a hacerlo nunca dada su quebradiza salud. Desde el punto de vista iconográfico, es un retrato interesante como también desde la construcción de una imagen.³⁵³

Este retrato no va a ser el único pintado por Carreño. Hay otros, como el que se conserva en Berlín fechado en 1673, el del Museo de Bellas Artes de Asturias, el del Museo del Prado y algunos otros más. Es un retrato recreado en el salón de espejos del destruido Alcázar madrileño. Los espejos los utiliza para multiplicar el espacio junto con el cortinaje rojo para encuadrar la composición. En su parte izquierda, el rey se apoya en una consola que descansa en unos leones. Esta fue encargada por Velázquez en Roma y actualmente se conserva en el Museo del Prado. El *Retrato de María de Vera y Gasca*, viuda de José González de Uzqueta-Caballero, también forma parte de la colección. Esta obra se encontraba en el Monasterio de las Carmelitas Descalzas de Boadilla del Monte de Madrid. Dicho monasterio fue levantado por el deseo de su marido, según consta en la escritura del 21 de septiembre de 1670. La autoría de este retrato tuvo diversas controversias por las bandas decoradas del amplio guardainfante, que hacían pensar que no era de Carreño, sino de un pintor asturiano de hacia 1670. En un principio se atribuyó esta obra a Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez. Al organizarse la exposición «El mundo de Carlos V: de la España medieval al Siglo de Oro»³⁵⁴, el profesor Gutiérrez Pastor confirma la hipótesis, realizada antes por Pérez Sánchez y reafirmada por Jesús Urrea. Se identifica a la retratada como doña María de Vera y Gasca. El propio Pérez Sánchez fue el primero en proponer la autoría de la obra a Carreño. Toda la figura

³⁵³ Moran Turina, M. (2015). La Imagen de Carlos II. En *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional de Juan de Flandes a Antonio López* (p. 241). Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación Santander.

³⁵⁴ *El mundo de Carlos V: de la España medieval al siglo de oro* (2001). México: Sociedad Estatal para la Conmemoración del Centenario de Felipe II y Carlos V.

tiene una gran calidad con una gran definición del dibujo y de las formas anatómicas que la hacen diferente a otros trabajos de Carreño de ese mismo periodo.

Jan Philip van Thielen (1618-1667): su maestro fue Daniel Seghers, artista especializado en pintura de flores, temática que continuará van Thielen. Formará parte del gremio de San Lucas de Amberes, de quien será su maestro entre 1641 y 1642. En la obra de la colección, *Florero* (Fig. 15), aparecen varios tipos de flores: rosas, lirios y anémonas, tradicionales en su pintura y representadas en vasos y canastillas. También los representa con una corona que se ata con moños a anillas, sujetas a un muro con la idea de ofrecer una ilusión óptica.

Bartolomé Esteban Murillo (1619-1682). Los datos biográficos que se tienen de él no son demasiados ni muy exactos. Nació en Sevilla y fue el último de los catorce hermanos que tuvo el matrimonio Gaspar Estena y María Pérez Murillo. El pintor utilizó para denominarse el segundo apellido de la madre, siguiendo la amplia libertad en el uso de los apellidos que había en aquella época. La piedad religiosa, que tan gran desarrollo adquirió en España durante el siglo XVII, revistió en Andalucía una forma especial en lo a su expresión artística se refiere. La temática de sus obras fue esencialmente religiosa. Como refiere el profesor Diego Angulo, al mantenerse alejado de la corte, su pintura no se vio influida por temas que en esta prevalecían. El mérito de Murillo radica en la calidad de su pintura, en el análisis de sus composiciones, en el color, la luz y en el dominio de las sombras, que le hacen ocupar un lugar en la estética del tenebrismo de su tiempo.³⁵⁵ Murillo buscaba nuevas formas de pintar. Hacia 1648 se trasladó a Madrid, aunque Ceán Bermúdez señala que el viaje tuvo lugar en 1642. Visita a Velázquez, quien le facilita la visita a las colecciones pictóricas del Palacio Real, de El Buen Retiro y de El Escorial. Allí conoce las técnicas del dibujo y del claroscuro plasmadas en la pintura flamenca y veneciana.³⁵⁶ Una de las obras de la colección es *El martirio de san Pedro Arbués* (Fig. 16), inquisidor del reino de Aragón y canónigo de la Catedral de la Seo de Zaragoza, lugar en el que fue asesinado en 1485. Esta obra procede de la colección de Federico Serrano Oriol y fue adquirida por el banco en la subasta de la galería

³⁵⁵ Angulo Iñiguez, D. y Martín González, J. (1981). Murillo. Reseña Diego Angulo Iñiguez. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 47, pp. 524-525.

³⁵⁶ Peña, L. (2006). Bartolomé Murillo, Pintor del Pueblo Español. Recuperado de <https://www.eroj.org/Minerva/murillo.htm>

Quixote en 1963.³⁵⁷ En 1664, fecha de beatificación del santo, Murillo pinta varios lienzos de gran tamaño dedicados a esta figura. Su estilo había cambiado hacia un tenebrismo influido por Zurbarán y Ribera.³⁵⁸ Asimila la técnica pictórica de Herrera el Mozo, con sus transparencias y juegos de contraluces. De esta obra existe una copia en el Museo Hermitage y otra en la Pinacoteca del Vaticano. La obra de la colección se considera, por sus dimensiones, que pudiera tratarse de una reducción para un oratorio privado. Otra de las obras de la colección, *San José con el Niño* (Fig. 17), es una obra muy pequeña, de elevada factura y técnica grande.

Murillo acierta a interpretar el sentimiento piadoso de un sector muy importante de la sociedad de su tiempo. El profesor Angulo Iñiguez nos habla de otro san José con el Niño de la colección Valdés en Bilbao. Angulo supone que es el mismo cuadro y que antes había pertenecido a la Marquesa de Aliaga (1921) y anteriormente al Marqués de Bermejillo (1943)³⁵⁹. En actitud semejante a la que se encuentra en el Museo de Louvre, recientemente se subastó una versión temprana de San José y el Niño en Christie's, perteneciente a la colección Várez Fisa.

Albert Cuyp (1620-1691); «Miembro de una familia de pintores a la que pertenecieron su padre Gerritsz y sus hermanos Aelbert y Benjamin. Muchas de sus pinturas son retratos de busto que reflejan la sociedad mercantil de los Países Bajos». ³⁶⁰También muchas veces las temáticas de sus obras fueron los paisajes de marcado carácter italianizante. Por la documentación consultada, parece ser que no viajó a Italia. Su influencia de Italia viene del pintor holandés Jan Both, que viajó a Italia en 1641. En su vuelta a Utrecht es cuando Cuyp deja de practicar una pintura de marcado carácter holandés para practicar un paisaje de marcado carácter italianizante. Se le conocen temas de vistas holandesas al atardecer con, también cultivó otros géneros como el retrato y los bodegones. Albert Cuyp fue alumno de su padre, Jacobo Gerritsz Cuyp, pintor de retratos, naturalezas muertas y escenas de género. La obra de la colección, *Mercurio* (Fig. 18), es una alegoría al comercio,

³⁵⁷ *Catálogo Sala Quixote* (1963). (p.3) Madrid: Sala Quixote.

³⁵⁸ Gallego, J. (1991). Escuela Flamenca y Holandesa del siglo XVI al siglo XX. En *Grupo Banco Exterior de España* (p. 32). Madrid: Banco Exterior de España.

³⁵⁹ Angulo Iñiguez, D. (1980). *Murillo. Catálogo crítico*, Madrid:

³⁶⁰ Cuyp, Jacob Gerritsz. *Museo del Prado*. Recuperado de www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cuyp-jacob-gerritsz/

actividad importante en la vida holandesa en los siglos XVI y XVII. Es una pintura realizada sobre cobre. La misión del dios Mercurio es la de guía de almas, mensajero de los dioses, considerado un dios de la abundancia y del éxito comercial.

Valerio Castello (1624-1659) pertenece a una familia de pintores. Discípulo de Domenico Fiasella y de Giovanni Andrea de Ferrari en Génova. Se forma en Milán y en Parma. Allí descubre a Francisco Mazzola, conocido como Parmigiano y Antoni Allegri da Correggio, que marcaran su estilo hacia la decoración al fresco, su faceta más conocida. La obra de la colección, *La Adoración de los Reyes* (Fig. 19), es característica del estilo genovés por el largo cuello de la virgen y las cabezas de los viejos barbados, que son elementos de su estilo inquieto y de una gran libertad técnica.³⁶¹ Esta obra había sido considerada por sus propietarios anteriores como original de Pedro Anastasio de Bocanegra u otro pintor de la escuela andaluza del siglo XVII.

Adam Pynaker (1622-1673): durante su estancia en Italia, queda impresionado por el paisaje alpino y por la pintura de paisaje romano. Muchas de sus composiciones tienen su origen en los dibujos realizados en Italia. Forma parte de un grupo de artistas holandeses que trabajan a partir de motivos italianos. Estos artistas se dedican a decorar residencias de familias acomodadas de Ámsterdam. La obra de la colección, *Paisaje* (Fig. 20), nos muestra en un primer término un grupo de árboles que enmarcan los bordes de la composición, animados con figuras de animales y personas que evocan la campiña en la mente de los espectadores.

Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703); la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII sevillano estaba circunscrita por Murillo y Valdés Leal. Matías de Arteaga tuvo que reinventarse para abrirse camino con escenarios arquitectónicos y una mayor decoración en los temas ornamentales.³⁶² La obra de la colección, *El sueño de San Fernando* (Fig. 21), utiliza la técnica de composiciones planas, próxima a los artistas de su generación como Herrera el Mozo. Arteaga se establece en Sevilla en 1656 e ingresa en la Hermandad de la Caridad de Sevilla en 1667, cuyo fundador había sido Miguel de Maraña. Con motivo de la canonización de san Fernando,

³⁶¹ Pérez Sánchez, A. *Pintura Italiana del siglo XVI en España*, (p.526), Fundación Valdecilla, Madrid, 1965.

³⁶² Bango Torviso, I. (2015). Los emisarios de Canaán. En *Catálogo a su imagen, arte, cultura y religión* (p. 16). Madrid: Fundación Madrid Vivo y Centro Cultural Fernán Gómez.

promulgada por el Papa Clemente X, trabaja como arquitecto en la decoración de la Catedral de Sevilla para la Capilla Mayor del Sagrario en 1671.

Theobald Michau (1676-1765): pintor y grabador flamenco. Se convierte en el maestro del gremio de pintores de Bruselas en 1698. Se trasladará a Amberes en 1710 donde vive hasta su muerte. *Escena campestre con un porquerizo* (Fig. 22), la obra de la colección, es una obra característica de su producción, de pequeño tamaño. Los protagonistas son el paisaje, el río, el rebaño de cerdos y los grupos de aldeanos. Es decir, un compendio de temas característicos de la escuela flamenca del siglo XVII que perduraría hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Francisco de Goya (1746-1828); nació en la localidad zaragozana de Fuentedetodos. A los trece años entra como alumno con el maestro de dibujo y pintura José Luzán Martínez. En 1763, con diecisiete años, solicita una pensión para la Real Academia de San Fernando de Madrid. No tuvo el éxito esperado en aquel concurso ni tampoco en el de 1766. Emprende un viaje a Italia en 1770, donde procura visitar las más importantes ciudades italianas. En 1786 Goya y Ramón Bayeu son nombrados pintores del rey. La colección tiene una serie de grabados de dos épocas diferentes de la «Serie de Caprichos», agrupados en un total de trece grabados. Corresponden a su etapa de enfermedad y sordera, de 1792 a 1808. Reflejan una visión más crítica y profunda de la sociedad. De esta época son también los *Frescos de San Antonio de la Florida* y sus mejores retratos. Los caprichos son la primera de las cuatro grandes series de grabados que Goya realizó, junto con los desastres de la guerra, la tauromaquia y los disparates. Las escenas de los *Caprichos* proceden en parte de los dibujos que realizó el pintor en Andalucía y Madrid durante 1796 a 1797. Cada imagen va acompañada de un epígrafe con un comentario satírico. No se sabe la cantidad exacta de ediciones, dibujos preparatorios y pruebas de estado que se hicieron desde la primera edición en 1799 hasta la última edición en 1937.

Las 228 láminas de cobre abiertas por Francisco de Goya que forman parte de su colección son uno de los más relevantes testimonios de la capacidad del arte y un auténtico alegato a favor de la libertad de creación.³⁶³

La institución depositaria de las planchas originales es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Forman parte de uno de los tesoros más valiosos del

³⁶³ Carrete, J. (1994). Los caprichos, de Goya. En *Los Caprichos dibujos y aguafuertes* (p. 11). Madrid: Banco Central Hispano, Real Academia de San Fernando y Calcografía Nacional.

grabado español y universal. Sus primeros grabados aparecen entre 1778 y 1790 cuando, de forma incipiente, copia al aguafuerte y al aguainta dieciséis pinturas de Velázquez pertenecientes a la «Colección Real»: la trágica efigie de *El agarrotado* (1778-1780) y el *San Francisco de Paula* (1780).³⁶⁴ Del estudio realizado por el profesor Nigel Glendinning sobre los *Caprichos*, se desprende que debía ser muy común el interpretarlos como una sagaz e incluso hiriente crítica a la sociedad de la época, dirigida, además, a instituciones concretas, como las órdenes religiosas, la Inquisición e incluso a determinados individuos de la corte, sin descontar a la figura de Godoy y a la reina María Luisa.³⁶⁵ De los catorce grabados sobre los *Caprichos* editados por la Calcografía Nacional, podemos citar algunos como *Todos caerán* (Fig. 23)—1797-1799, *Capricho 19*, aguafuerte y aguainta bruñida—, *El amor y la muerte* (Fig. 24) —1797-1799, *Capricho 10*, aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo—, *Allá vá eso* (Fig. 25) —1797-1799, *Capricho 66*, aguafuerte, aguainta y punta seca— y *Nadie nos ha visto* (Fig. 26) —1797-1799, *Capricho 79*, aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo—.

La serie de grabados de los disparates es de las más enigmáticas. Se duda acerca de la fecha de realización. La colección tiene un grabado de esta serie titulado *La lealtad o disparate quieto n.º 17* (Fig. 27). La primera edición fue publicada por la Academia San Fernando en 1864, con el título de *Sueños o Proverbios*. Recoge dieciocho planchas con una tirada de doscientas estampas. Existe unanimidad en que esta es la última serie de grabados de Goya. Fue realizada entre los años 1816 y 1819.³⁶⁶ En varias pruebas de estado, siguiendo inscripciones autógrafas del propio Goya, aparece la palabra *disparate*. A partir de 1918 se generaliza el uso de los disparates.

La colección, además de estos grabados, tiene dos obras importantes del pintor: *El retrato de Carlos III cazador*, de 1786 (Fig. 28) y *Don Pantaleón Pérez de Nenin*, de 1808. *El retrato de Carlos III* es una obra de encargo. Existen varias versiones procedentes del taller del maestro³⁶⁷ que llevan su firma. Las primeras versiones pertenecen a los

³⁶⁴ Carrete, J. (1994). Los caprichos, de Goya. En *Los Caprichos dibujos y aguafuertes* (p. 11). Madrid: Banco Central Hispano, Real Academia de San Fernando y Calcografía Nacional

³⁶⁵ Glendinning, N. (1977). *Goya and his Critics*. Londres: Yale University Press.

³⁶⁶ La serie los disparates de Goya. *Fundación Goya en Aragón*. Recuperado de www.fundaciongoyaenaragon.es

³⁶⁷ Pita Andrade, J. (1989). *Goya, Obra, Vida y Sueños*. Madrid: Silex.

descendientes del conde Fernan-Núñez, amigo y admirador del monarca. El Ayuntamiento de Madrid tiene otra, adquirida en 1948 a la duquesa viuda de Sueca. También el de la colección Lord Margadale en Reino Unido y el del Banco Exterior.³⁶⁸ Este último fue realizado antes de que Goya obtuviese el título de pintor de cámara que le concedió Carlos IV. Su tipología recuerda a los retratos del *rey Felipe IV cazador* y del *príncipe Baltasar Carlos* de Velázquez. Hay también dos retratos muy similares en el tiempo, pero de diferente tipología. Uno es el retrato que realiza Goya para el Banco de San Carlos. Carlos III aparece vestido con traje de corte de tono verdoso y bordados de oro. Según varios autores, fue realizado por Goya a partir de otros retratos. Se aprecia que el rostro del monarca es muy similar al de Carlos III cazador. Posiblemente el modelo del rostro está sacado del retrato de Carlos III, realizado por Mengs. No hay constancia de que el rey posara para Goya. Así se lo manifestó el propio pintor en una carta a su amigo Zapater. Le cuenta que fue presentado al rey en 1778 y que este visitó su estudio, pero nada dice de que fuera retratado por Goya. Sánchez Cantón abunda en la teoría al decir que «no parece que le hubiera retratado al natural antes».³⁶⁹ Es un retrato que encaja con el concepto del poder monárquico moderado que el Despotismo Ilustrado pretendía lograr.³⁷⁰ Su procedencia fueron las compras de pintura española que realizó la misión Taylor para la Galería Española del rey Luis Felipe I de Francia, inaugurada en 1838. Dicha galería ocupaba el ala de la columnata en el Palacio del Louvre, junto a las habitaciones de Ana de Austria, que habían sido restauradas por entonces. En 1885 el Barón Isidoro Taylor, comisario real del teatro francés, junto con el pintor Adriano Danzats, realizaron un viaje por España entre 1835-1837 con la intención de comprar pintura española para la galería española del rey Luis Felipe con la dotación que el presupuesto del Estado asignaba al monarca y su familia.³⁷¹ A su llegada a España, Taylor se encontró con una intensa circulación de obras de arte, cuyos motivos fueron los recientes decretos de la supresión de las órdenes

³⁶⁸ Red Digital de Colecciones de Museos de España. Recuperado de ceres.mcu.es

³⁶⁹ Sánchez Cantón, F. *Vida y Obras de Goya*, (37), Peninsular, Madrid, 1951.

³⁷⁰ Glendinning, N. *Arte, Ideología y Originalidad de las obras de Goya*, (p.20), Universidad de Salamanca, 2008.

³⁷¹ Marinas, C. (1983, edición digital 2011). La galería española del Rey Luis-Felipe. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh451>

religiosas.³⁷² Entre los principales proveedores de Taylor en Madrid había coleccionistas, pintores y restauradores, entre los que podemos destacar a José Madrazo, Serafín García de la Huerta y Javier de Goya, que les vende ocho lienzos de su padre; uno de ellos podría haber sido el *Retrato de Carlos III, cazador*. Diez años después, con la caída de la monarquía en Francia, se clausura la galería española del rey Luis Felipe I. En 1853 es subastada en Londres toda la colección en una subasta de Messus-Christie-Manson. Este retrato pasó a pertenecer a la colección del duque de Almazán. Posteriormente fue adquirido por el marqués de Salamanca y finalmente acabó perteneciendo al Banco Exterior.

Otra de las obras de la colección, *Don Pantaleón Pérez de Nenin* (Fig. 29), realizado en 1808, procede de la colección de don Pedro Labat y Arrizabalaga. El banco lo adquiere a los tataranietos de la familia Labat y Sires en 1961. Esta decisión es un ejemplo que apoya nuestra hipótesis de cómo estas instituciones públicas preservan el patrimonio artístico nacional. El retratado ingresó en el regimiento de húsares de la reina María Luisa en 1796 por la ayuda económica que sus padres dieron para la creación del regimiento. Don Pantaleón fue el noveno de doce hermanos, ascendió a ayudante mayor en 1805. Los húsares acompañaban a los reyes en los cambios de residencia de la corte a lo largo del año. Don Pantaleón solicitó la baja en el servicio, en febrero de 1808. La fecha del cuadro nos indica que Goya tuvo que pintar al retratado en el mes de enero de 1808 en Madrid, que es la fecha en que el regimiento de húsares acompaña a los reyes a la capital durante los meses de invierno. Esto concuerda con el uniforme de invierno que luce don Pantaleón, cuyo dormán va forrado de piel.³⁷³ A través de los retratos de Goya se puede apreciar la evolución de su estilo su pincelada y los rasgos psicológicos de sus personajes. Como dice el profesor Pita Andrade:

(...) sin hacer distingos cronológicos, cabría establecer subgéneros en los que se acreditan rasgos entrañables; pensemos por ejemplo, en la ternura con que aborda

³⁷² Salazar Bermejo, A. (2015). *Las bibliotecas monásticas y la desamortización en Madrid* (pp. 72-75) (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

³⁷³ Mena Marqués, M., Gudrun Maurer y Albarrán, V. (2018). Retratos de vascos y navarros. En *Goya y la Corte Ilustrada* (p. 6). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

los retratos de los niños, o en cierto tipo de obras cortesanas como la *Familia de Carlos IV* o el refinado sentido de la elegancia en *El conde de Fernán Núñez*.³⁷⁴

Agustín Esteve y Marqués (1753-1820); su formación comienza bajo la dirección de su padre Agustín Esteve Torralba, pintor de retablos. Continuará en 1768 en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Durante este periodo hay tres artistas que van a influir en su obra: Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Antón Raphael Mengs³⁷⁵. Conoce a Goya en 1775. Empieza a colaborar con él a partir de 1780. Realiza durante el reinado de Carlos IV muchas de las copias de los retratos reales creados por Goya. La obra de la colección, *Retrato de don Luis Fernández* (Fig. 30), es un retrato cortesano que representa a un ilustrado, perteneció al marqués de Toca. Según el profesor Xavier de Salas, esta obra es anterior a 1795. «Probablemente obra juvenil de Esteve posiblemente de su aprendizaje en la Real Academia de San Fernando»³⁷⁶. En 1800 es nombrado pintor de cámara de Carlos IV y académico de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Durante esa época pintará buenísimos retratos como el del *Niño Conde de la Cibera* o la adolescente *Marquesa de Santa Cruz*, ambos en el Museo del Prado.

Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870); descubre la obra de Goya a través de sus *Caprichos*, que el pintor romántico Leonardo Alenza copia con exactitud en alguna ocasión. No saldrá de España, por lo que difícilmente pudo conocer a Goya, que se estableció en Burdeos en 1824 hasta su muerte en 1828. Coetáneo de Federico Madrazo y Carlos Luis de Ribera, encarnaran la llamada corriente costumbrista. La obra de la colección, *Maja* (Fig. 31), se inspira en las composiciones goyescas en la que desarrolla una pintura imaginativa.

C.2. Retratos anónimos del siglo XVII

Retrato de joven caballero de Santiago y Retrato de don Juan González Uzqueta (Fig. 32 y 33) Estas dos obras de la colección proceden del Convento de las

³⁷⁴ Pita Andrade, J. *Goya, Obras, Vida y Sueños*, (p.114-115), Silex, Madrid 1989.

³⁷⁵ Albarrán, V. (2017). *El desafío del blanco: Goya y Esteve, retratistas de la Casa de Osuna*. Madrid: Museo del Prado.

³⁷⁶ Gallego, J. (1991). Del siglo XVI al siglo XX. En *Grupo Banco Exterior: Obras de arte* (p. 50). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Carmelitas Descalzas de Boadilla del Monte en Madrid, catalogadas entre 1633 y 1635. Doña María de Vera y Barco, viuda de Juan González de Uzqueta-Caballero, mandó levantar en su señorío de Boadilla del Monte en 1674, un convento de carmelitas descalzas, bajo la advocación de la Encarnación. En su interior se encontraban los lienzos de *La Anunciación* en el altar mayor y *Sansón en el tabernáculo* de Francisco Solís. Los dos retratos pertenecientes a la colección no están atribuidos a ningún pintor. El profesor Julián Gallego, al comentar la obra del *Joven caballero de Santiago*, nos dice que «la golilla o el cuello rígido se usan desde la subida al poder de Felipe IV y no antes»³⁷⁷, por lo que atribuye esta obra a Bartolomé González. Sin embargo, Pérez Sánchez menciona que no parece que se le pueda atribuir a este discípulo de Pantoja, fallecido en 1627. A su entender, solo cabría pensar en Felipe de Diricksen, pintor flamenco de nacimiento³⁷⁸ El retrato de *Don Juan González*, el profesor Gallego lo cataloga anterior a 1674 por la forma de la vestimenta, «con gran volona de encaje de las suprimidas por Felipe IV, salvo en los retratos militares que no es el caso».³⁷⁹ Otros autores afirman que ambos retratos corresponden al mismo personaje. “Esto es cuestionado por Pérez Sánchez y Benito Navarrete. Gutiérrez Pastor señala que siendo retratos tan próximos cronológicamente sorprende el empleo de pintores con estilos tan diferentes”.³⁸⁰

Retrato de niño (Fig. 34), el niño aparece vestido a la moda de la corte de Carlos II. Pérez Sánchez menciona que este lienzo «con blancos verdosos y rojo carminoso parece inclinarse hacia el ambiente sevillano próximo a Valdés Leal, pero hay una cierta blandura e imprecisión»,³⁸¹ que no parece permitir su atribución de autoría a Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), pero si a algún pintor familiarizado con sus obras y las de Murillo.

³⁷⁷ Gallego, J. (1991). Del siglo XVI al siglo XX. En *Grupo Banco Exterior: Obras de arte* (p. 25-28). Madrid: Fundación Banco Exterior.

³⁷⁸ Pérez Sánchez, A. (1995). Pinturas Clásicas de tres siglos. En *Colección Argentaria*. Madrid: Fundación Argentaria.

³⁷⁹ Gallego, J. *Del siglo XVI al siglo XX*, Grupo Banco Exterior (p.28) Fundación Banco Exterior, 1991.

³⁸⁰ El mundo de Carlos V: de la España medieval al siglo de oro, (p.151), Sociedad Estatal para la conmemoración del centenario de Felipe II y Carlos V, Mexico, 2001.

³⁸¹ Gallego, J. *Del siglo XVI al siglo XX*, Grupo Banco Exterior (p.31), Fundación Banco Exterior, 1991

Retrato del emperador Carlos V (Fig. 35) es una copia realizada con gran fidelidad de un modelo de Tiziano. Se piensa que la copia puede ser de algún pintor alemán o flamenco, de la época en que el emperador posó para Tiziano en 1548.

Retrato capitán Leone Gentile (Fig. 36): su autor quiere plasmar en su retrato un tono superior y provocador con ese gesto de la mano izquierda en la cadera. Podemos considerar la atribución de esta obra a algún artista del norte de Italia.³⁸²

Santa Adelaida (Fig. 37) procede de la colección de Federico Serran Oriol, adquirido por el banco en la subasta de la Sala Quixote de Madrid en 1963.³⁸³ Se le atribuyó a Zurbarán, sin que la figura humana, el traje y la técnica permitan una aproximación al maestro. El cuello no se identifica con facilidad con moda alguna. Es posible, como señala el profesor Gallego, que el lienzo fuese de un pintor regional francés de fines del siglo XVII.³⁸⁴

San Jerónimo penitente (Fig. 38) el santo aparece sentado, envuelto en un manto rojo en contraste con la tradición iconográfica que lo muestra semidesnudo. Procede de la colección de Federico Serrano Oriol que el banco adquiere en la subasta de la Sala Quixote de Madrid en 1963.³⁸⁵

Santa Isabel (Fig. 39) pintura realizada sobre tabla. Por sus proporciones es probable que proceda de algún retablo. La figura se construye sobre el recuerdo de estampas flamencas y se recorta sobre un paisaje artificial. Característico de la pintura sevillana de 1650-60. Esta obra procede de la colección de Federico Serrano Oriol, que el banco adquiere en la subasta la Sala Quixote de Madrid en 1963.³⁸⁶

³⁸² Pérez Sánchez, A. *Pinturas Clásicas de tres siglos*, (p.23), Fundación Argentaria, 1995.

³⁸³ *Catálogo Sala Quixote* (1963)(p.10) Madrid: Sala Quixote.

³⁸⁴ Gállego, J. *Del siglo XVI al siglo XX*, Grupo Banco Exterior (p.119), Fundación Banco Exterior, 1991

³⁸⁵ *Catálogo Sala Quixote* (1963)(p.6) Madrid: Sala Quixote

³⁸⁶ *Catálogo Sala Quixote* (1963)(p.8) Madrid: Sala Quixote

7. El modelo de colecciones de arte de la banca privada española

A. Banco Urquijo

En sus orígenes, el Banco Urquijo fue una sociedad colectiva fundada por Juan Manuel Urquijo en 1870. Se constituye en banco en 1918. Durante la Segunda República, el clima político choca abiertamente con la ideología monárquica que profesaban la mayoría de los miembros del consejo del banco. Se piensa entonces en incorporar a profesionales ajenos a la familia. Juan Lladó Sánchez-Blanco, abogado y letrado del Consejo de Estado, se incorpora al banco en un momento complicado. La Guerra Civil le coge en Madrid, muchos testigos aseguran que ayudó a mucha gente a salir de la capital, aun a riesgo de su propia vida. En 1939 se celebra en San Sebastián el consejo del banco en el que Juan Lladó explica y justifica en un informe su conducta, en representación del banco en la zona republicana.³⁸⁷ De este informe se desprende que Juan Lladó, en representación del Banco Urquijo, había actuado unido a los demás bancos incautados que habían entorpecido y dificultado las disposiciones que podían quebrantar la economía bancaria y habían logrado que la banca permaneciese en situación de pasividad sin hacer ninguna labor de apoyo a la economía republicana.³⁸⁸ Lladó vive el final de la contienda en Barcelona, juzgado por el bando franquista por auxilio a la rebelión y fue condenado. Permaneció más de un año en la cárcel.

Lladó fue siempre un demócrata sustentado en dos pilares: el liberalismo, que heredó de su padre Juan Lladó Valles y un profundo sentimiento religioso.³⁸⁹ A principios de los cuarenta se produce una escisión familiar en la familia Urquijo y el Banco Hispano Americano toma la participación de los escindidos. Una de las operaciones de más transcendencia para Juan Lladó, fue la que se bautizó como «el Pacto de las Jarillas», entre el Banco Hispano Americano y el Banco Urquijo. Por

³⁸⁷ Carvajal Urquijo, P. (2012). *Los Urquijo en la Guerra Civil: del esplendor a la tragedia*. A Coruña: Ediciones del Viento.

³⁸⁸ Puig, N. y Torres, E. (2008). *El Banco Urquijo un banco con historia*. Madrid: Turner.

³⁸⁹ Estefanía, J. y Arancibia, S. (11 de julio de 1982). Juan Lladó, una rara excepción de banquero. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/07/11/economia/395186403_850215.html

parte del Urquijo este pacto, firmado por el marqués de Aledo y el marqués de Urquijo en 1944, se fundamentaba en «el pleno respeto a la personalidad de cada una de las dos casas y en la fisonomía preferentemente comercial del Hispano y preferentemente industrial del Urquijo».³⁹⁰ Las relaciones del régimen franquista con Juan Lladó no fueron fáciles, no solo en sus comienzos, sino en su largo recorrido. La economía española de los años cuarenta y buena parte de los cincuenta estuvo regida por el principio de autarquía y por el intervencionismo. Este encorsetamiento normativo alcanzó a todos los resquicios de la actividad económica. A esto añadimos la animadversión, casi obsesiva, que expresó el omnipresente Juan Antonio Suanzes, ministro de Industria y Comercio, presidente del INI por espacio de un cuarto de siglo, hacia la banca en general y hacía el Banco Urquijo en particular.³⁹¹

La labor de mecenas cultural de Lladó descansó sobre dos pilares: la revista *Moneda y Crédito* y la Sociedad de Estudios y Publicaciones, fundada en 1942. Se convierte en poco tiempo en referente de la historia económica española e internacional durante 47 años. En aquellos años la historia económica había quedado relegada a revistas de historia social e historia del derecho. En 1966, se hace cargo de la revista *Gonzalo Anes* hasta 1989. Fue uno de los grandes renovadores de la historiografía española del siglo XX y pionero en la historia económica.³⁹² La otra labor de mecenas cultural de Lladó fue la creación de la Sociedad de Estudios y Publicaciones, fundada en 1947. Se convirtió en poco tiempo en la pieza central de la obra cultural del Banco Urquijo. Fue la primera institución en la que participo la Fundación Ford en España.³⁹³ Hoy en día es todavía una gran desconocida. El culto a la amistad que tanto venero Lladó resulta clave para entender la génesis de la Sociedad de Estudios y Publicaciones. Se dedicó a favorecer estudios académicos de gran calidad, a través de seminarios y becas, a la vez que hizo posible la publicación

³⁹⁰ Op. cit. ref.352 p.243.

³⁹¹ Gómez de Mendoza, A. (1966). Juan Lladó, un mecenas singular. *Revista de Occidente* (nº 180).

³⁹² Martínez Shaw, C. (3 de marzo de 2014). Fallece Gonzalo Anes, director de la Real Academia de Historia de España.

El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/03/31/actualidad/1396259560_849819.html

³⁹³ Santisteban Fernández, F. La Sociedad de Estudios y los comienzos de la intervención de la Fundación Ford en España. *Universidad Complutense de Madrid*. Recuperado de https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-13888/Fabiola_Santisteban.pdf

de algunos libros como *La esencia*, de Xavier Zubiri, publicado en 1962, *El collar de la paloma*, de Emilio García Gómez, publicado en 1952 o *Carlos V y sus banqueros*, de Ramón Carande, publicado en 1949.³⁹⁴ También otorgó numerosas becas de las que se beneficiaron Melchor Fernández Almagro, Miguel Artola y Carmen Martín Gaité entre otros. La segunda etapa de la Sociedad de Estudios y Publicaciones (1960-1980) coincide con el periodo de estabilización de la economía española hacia el exterior en 1960. Se establecieron diversos convenios para la organización de seminarios de humanidades, economía, urbanismo, teología, derecho mercantil, reforma educativa e historia medieval, gracias al buen hacer de Julián Marías con la Fundación Ford.³⁹⁵ Estos seminarios estaban dirigidos por personalidades académicas como Gonzalo Anes, Eduardo García de Enterría, Olegario González, Joaquín Garrigues, Amando de Miguel y Luis García entre otros.³⁹⁶ En 1980, por iniciativa de Muñoz Rojas, se crea la Fundación Banco Urquijo, dirigida por Alfonso Ruiz de Assin. Una de las primeras actividades fue la catalogación de la colección del banco.

A continuación, vamos a comentar las obras de los principales artistas presentes en esta colección, en el anexo 10 se incluirá una imagen de estas pinturas y esculturas.

Joaquín Bárbara (1867-1931): desarrolla su formación artística en Madrid en 1885, donde asiste a la Escuela de pintura, escultura y grabado. Alumno de Federico Madrazo, hereda de él un dominio de recursos técnicos dentro del género del retrato. En 1900 acabada su pensión en Roma, regresa a Madrid y establece su estudio en la calle Españolito, donde una fuente de sus ingresos será a través de los encargos de los retratos.

La decoración de la Casa de las Siete Chimeneas de Madrid se inicia con los orígenes de la colección de la familia Urquijo, que se componía de una galería de retratos de los primeros directores del banco, que fueron *Estanislao de Urquijo y Landaluze*, primer marqués de Urquijo (Fig. 1) y *Juan Manuel de Urquijo y Urrutia*, segundo marqués de Urquijo (Fig. 2).

³⁹⁴ Zubiri, X. (1963). *Sobre la esencia*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.

³⁹⁵ Ruiz-Manjón, O. (4 de diciembre de 2009). Cultura sin libertad. La Sociedad de Estudios y Publicaciones (1947-1980). *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Cultura-sin-libertad-La-Sociedad-de-Estudios-y-Publicaciones-1947-1980>

³⁹⁶ Muñoz-Rojas, J. (1987). Una experiencia histórica singular: Juan Lladó y la obra cultural del Banco Urquijo. *Boletín del Círculo de empresarios* (nº 37), pp.125-126.

Luis Bertodano; se desconocen las fechas de nacimiento y muerte de este pintor. Documentado en Madrid entre 1895 y 1908. Pintor de temática costumbrista y discípulo de Casto Plasencia. Va a realizar el retrato de *Juan Manuel de Urquijo y Urrutia*, segundo Marqués de Urquijo (Fig. 3). Está representado de pie junto a la mesa de trabajo. La pintura fue realizada a partir de una fotografía. Juan Manuel de Urquijo había fallecido en Madrid en 1914, dos años antes de la realización de la obra.

Manuel Bedito (1875-1963); estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y después en el taller de Joaquín Sorolla, a quien siempre Sorolla reconoció como su discípulo. Realiza los dos retratos de *Estanislao de Urquijo y Ussía*, tercer marqués de Urquijo (Fig. 4) y de *Juan Manuel de Urquijo y Ussía* (Fig. 5), muy parecidos entre sí, donde predomina el academicismo convencional.

Una segunda parte de la colección destaca por su calidad y su valor histórico. Se inicia con la última versión de la *Anunciación* de El Greco (1541-1614) (Fig. 6). La parte superior de esta obra, el *Concierto Angelico*, se conserva en la Galería Nacional de Atenas. Esta obra pertenece a la etapa final de la vida del pintor. Desarrolla un tipo de iconográfico privativo de Occidente, algo que el pintor había conocido en Italia, con proporciones alargadas, que le permiten incluir en la escena un coro de ángeles músicos. Esta obra perteneció antes al marqués de Urquijo y pasó a la colección del banco en 1949. Su origen está en un contrato que el Greco firma en 1608 para el hospital de San Juan Bautista de Toledo. Se compromete a realizar el retablo mayor y colaterales. Al ser una obra de su etapa final, el colorido se hace más oscuro, quizá por la edad del pintor o por el gusto del momento. Ese colorido no fue siempre así. Conviene asimismo recordar algunas de sus obras a su llegada a Toledo: La de *Santo Domingo el Antiguo*, con una gama de colores que se acerca a Tiziano y a Correggio o el encargo que recibe en 1596 para el altar de la Iglesia de la Encarnación de Madrid, antiguo seminario agustino. Conocido por la dama que lo patrocinó, doña María de Córdoba y Aragón, en esta obra prevalecen los colores pardos y verdosos.³⁹⁷

Anton van Dyck (1599-1641): el *Retrato de don Diego de Mesía, marqués de Leganés* (Fig. 7) perteneció a la duquesa de Almazán, María Araceli de Silva. En 1965 fue

³⁹⁷ Díaz Padrón, M. (1982). La pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII. En *Colección Banco Urquijo. Pintura, Dibujo, Escultura* (p. 34). Madrid: Fundación Banco Urquijo.

adquirido por el banco. Esta obra se expuso por primera vez en el Museo de Bellas Artes de Bruselas en 1975,³⁹⁸ en el Museo de Santa Cruz de Toledo en 1987 y San Marcos de León en 1988. Según algunos expertos, pudo haberse realizado entre 1629 y 1630. El profesor Larsen comenta que pudo realizarse entre 1634 y la primavera de 1635, durante la última estancia de Van Dyck en Amberes. La técnica utilizada por Van Dyck es la de un pintor formado que ya había realizado su viaje a Italia. Se constata en la mano que irrumpe en escorzo, esquema que el pintor empleó en los años siguientes a su regreso a Italia. Existía conocimiento de una réplica de esta misma obra en la colección de Lady Lucas. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio. No existían diferencias entre una obra y otra en cuanto a técnica y calidad. El profesor Gustav Glück nos explica en su obra *Van Dyck, des Meisters Gemälde*, de 1931³⁹⁹:

(...) que la obra, antes de pertenecer al museo de Tokio, fue propiedad de sir Lionel Harvey, adquirido posteriormente por la galería Christie's de Londres y comprado por el Museo de Tokio en 1922. En ella aparece el número 457 en su esquina inferior derecha, con la grafía correspondiente a la numeración del inventario de las pinturas del marqués de Leganés de 1655. Lo que prueba que es este el que poseyó el marqués, y no el de la colección del Banco Urquijo, como señala José Lopéz Navio en su obra *La gran colección de pinturas del marqués de Leganes*.

También Díaz Padrón ahonda en este tema al comentar, «que la obra de la colección del Banco Urquijo, procedente de la colección de los duques de Almazán es una réplica».⁴⁰⁰ Esto nos hace pensar que el propio marqués encarga a Van Dyck varias copias que después regalaba a sus amigos, práctica frecuente en aquella época. Hay ejemplos similares en su colección de encargos de retratos «a pares», como los

³⁹⁸ Díaz Padrón, M. (1975) *Maîtres flamands du dix-septième siècle du Prado et de collections privées espagnoles*. Bruselas: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

³⁹⁹ Glück, G. (1931). *Van Dyck, des Meister Gemälde*, (Klassiker der Kunst. 13). Stuttgart/Leipzig.
González Martín, M. (1971). *Pinazo: su vida y su obra (1849 a 1916)*. Ayuntamiento de Valencia.

⁴⁰⁰ Díaz Padrón, M. Los retratos del Marqués de Leganés. *Diario Español de la República Constitucional*. Recuperado de www.diariorc.com

dos retratos a Gaspar de Crayer, hoy en la Hispanic Society of America⁴⁰¹ o las parejas de retratos de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia.

Francisco de Goya (1746-1828): *Retrato de José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca* (Fig. 8). Nos hemos referido a esta obra al hablar de la colección del Banco de España. Es la misma que ahora se encuentra en la colección del Banco de España y que llegó a su colección, probablemente como dación de pago. Goya pinta esta obra en 1783. Destaca el gusto por los brillos y perfiles, que Goya pudo observar en la obra Giuseppe María Crespi, sobre el mismo se puede indicar lo siguiente:

[Se trata de un] pintor de violentos claros-oscuros, pinta al retratado de manera directa, pero permanece fiel al concepto artístico del barroco. Con esta obra, Goya cierra sus esquemas de pintura barroca y abandona el lenguaje pictórico en que se formó. La posición frontal del retratado hace que domine la composición. Sigue así una convención antiquísima que presenta a los más elevados personajes, en Roma al Emperador, primero; al Señor o la Virgen, después.⁴⁰²

Vicente Macip (1475-1545); la obra de la colección es la *Inmaculada Concepción* (Fig. 9). Muchos especialistas como Albi o Trens se la atribuyen a Juan de Juanes. En 1966 Xavier de Salas, después de un riguroso trabajo de investigación, se la atribuye a su padre Vicent Macip, aludiendo a que la factura de Macip es más apretada, los perfiles más duros, las figuras y los plegados más estrechos. Sin embargo, Juan de Juanes se vale de composiciones empleadas por su padre, de facturas más suaves de contornos menos firmes más esfumados y blandos. Xavier de Salas ve analogías entre la tabla de Macip con el retablo de la catedral de Segorbe. Esto le indujo a pensar que formó parte del mismo conjunto, entre 1531 y 1535.⁴⁰³ Esta fecha es aceptada por varios estudios como el de Díaz Padrón en 1982 y el de Soler d'Hyvér en 1980. La tabla fue adquirida por el banco a la señora de Allan Perkins. Procede de la colección del infante don Sebastián Gabriel de Borbón. De ahí debió de pasar a la colección de don Alfonso de Borbón y Braganza, hoy dispersa.

⁴⁰¹ Díaz Padrón, M. (1965). Gaspar de Crayer, pintor de los Austrias. *Archivo Español de Arte*, pp.292-294

⁴⁰² Pérez Sánchez, A. (1996). Pintura Española. En *Colección Central Hispano* (p. 32). Madrid: Fundación Banco Hispano.

⁴⁰³Díaz Padrón, M..(1992). La pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII, (p,32) *Colección Banco Urquijo*, Madrid

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) con la obra de la colección *Retrato de Michel Ophobius* (Fig. 10); es una obra de pequeño formato datada en 1635. Es parecido al dibujo conservado en el Museo del Louvre de color rojizo oscuro, lápiz negro, sanguina y *gouache* de gran calidad. El retratado, Michel Ophobius, tuvo gran amistad con Rubens. Fue prior de los dominicos de Amberes. Su buena relación con el artista explica que Rubens lo retratara. El retrato lleva dos añadidos a los lados para dar una mayor holgura al espacio, al iniciarse el arco de medio punto encima de la cabeza del obispo. Aquí la mirada se concentra en el espectador.⁴⁰⁴

Francisco de Zurbarán (1598-1664): se forma en Sevilla en el taller de Pedro Díaz de Villanueva.⁴⁰⁵ La obra de la colección, *San Miguel Arcángel* (Fig. 11), es un modelo creado por Zurbarán, de gran simplicidad formal y expresiva. Los colores rojo ladrillo, verdes y ocres son característicos del pintor. La figura fue copiada por artistas y grabadores; a estos últimos se les debe su gran divulgación.

Antonio María Esquivel (1806-1857): es uno de los pintores más representativos del romanticismo español. Esto se debe al sentimiento y la corrección estética de su trabajo, y también a un equilibrio técnico entre la corrección de su dibujo y sus cualidades cromáticas. La obra de la colección, *Retrato de caballero*, ilustra la sociedad de su tiempo.

Francisco Domingo Marqués (1842-1920): profesor de dibujo en la Escuela de San Carlos de Valencia, sus discípulos fueron Emilio Sala e Ignacio Pinazo. Durante 1875 se traslada a vivir a París y va heredar parte de la clientela de Mariano Fortuny. La obra de la colección, *Cabeza de caballero* (Fig. 12), realizada durante su estancia en París, está compuesta con atuendos de los mosqueteros y blancas gorgueras. Estos temas estaban de moda en aquellos años. Su obra será más conocida en Argentina que en España. Cuando Vázquez Díaz lo trató en sus últimos años en París, su obra era apenas conocida por aquel joven artista.⁴⁰⁶ Dentro de este segundo grupo de la colección, hay un número importante de obras anónimas de las escuelas

⁴⁰⁴ Díaz Padrón, M. (1992). La pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII, (p,44) *Colección Banco Urquijo*, Madrid

⁴⁰⁵ Cruz Valdovinos, J. (1991). Sobre el Maestro de Zurbarán y su aprendizaje. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t.57, pp. 490-492.

⁴⁰⁶ Vázquez Díaz, D. (1974). *Mis artículos en ABC*. Madrid: Ibérico de Ediciones.

flamenca, italiana y española, que fueron adquiridos con una finalidad decorativa y de inversión.

El tercer grupo de artistas por las que el banco va a apostar para decorar su sede de la Casa de las Siete Chimeneas en Madrid comienza con un primer grupo de pintores pertenecientes a las vanguardias históricas, nacidos entre 1894 y 1909. Estas obras serán adquiridas por el banco en los años sesenta y setenta, cuando estos artistas ya tenían un reconocimiento en el mundo artístico, lo que va a restar fuerza histórica testimonial. Todos ellos inician su carrera artística antes de la guerra civil española. Constituyen una referencia obligada en el intento de narrar el arte contemporáneo español del siglo XX. Los artistas que componen este grupo son los siguientes:

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973): en los últimos años de su vida, Picasso pintó numerosas cabezas. La obra de la colección, *Busto de caballero III* (Fig. 13), es de 1967. También pinta otras cabezas de diferentes tipos.⁴⁰⁷ Esta obra fue adquirida a la sala Gaspar en Barcelona en 1970.

Pancho Cossio (1894-1970): la obra de la colección, *Bodegón de la caja de puros* (Fig. 14), es uno de los temas que el artista realiza a finales de los años veinte. El tema aquí, junto con el mar, es un pretexto que se desvanece. Esta obra fue adquirida por el banco a la galería Biosca en 1971.

Benjamin Palencia (1894-1980): *Tordesillas* (Fig. 15) es una de las obras de la colección de la época de la postguerra, donde el pintor se refugia en los paisajes. Realizada en 1953 y adquirida por el banco a la galería Biosca en 1965.

Alberto Sánchez (1895-1962): pintor y escultor autodidacta. Uno de sus primeros orientadores fue el pintor uruguayo Rafael Barradas. Una de las obras de la colección es *La dama del pan de Riga* (Fig. 16), donde vacía el centro de la figura. Sus esculturas partían de unos modelos tomados de la realidad de la naturaleza. Esta obra fue adquirida por el banco a la galería Ponce en 1975. *Pájaro bebiendo agua* (Fig. 17) es otra obra de la colección. También aquí vacía el centro de la figura. Estas dos obras fueron realizadas entre 1956-1958. Toda su producción escultórica está realizada después de su salida de España, durante su exilio en la Unión Soviética entre 1956 a

⁴⁰⁷ Corredor-Matheos, J. (1982). Vanguardia y tradición renovada. En *Colección Banco Urquijo. Pintura, dibujo y escultura* (p. 212). Madrid: Fundación Banco Urquijo.

1962. *Pájaro bebiendo agua* pertenece a una tirada en bronce que se hizo a partir de la obra original del escultor. Ambas obras fueron adquiridas en 1972 a J. Lacasa.

Godofredo Ortega Muñoz (1899-1980): las figuras sin expresividad fueron protagonistas de su pintura hasta 1955. Después fueron relegadas por un paisaje sobrio. La obra de la colección, *Cabeza de mujer* (Fig. 18), de 1952, fue adquirida por el banco a una colección particular en 1971.

Hipólito Hidalgo de Caviedes (1902-1994): la obra de la colección, *El regreso*, tiene una concepción muralista que recuerda a la pintura vasca. Sus colores son vivos: el verde, el azul oscuro y el negro. El banco adquiere esta obra en 1976.

Rafael Zabaleta (1907-1960): la obra de este pintor irrumpe en el panorama artístico español en los años cuarenta, con una vanguardia desbastada y un academicismo triunfante. La obra de la colección, *Campesinos de los montes de Granada* (Fig. 19), es una obra de colores vivos e intensos y de una composición simplificada. La realizó después de su estancia en París en 1969 y fue adquirida por el banco a la galería Biosca en 1969.

Eduardo Vicente (1909-1968): estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Tuvo como compañero inseparable a lo largo de su vida al escultor Cristino Mallo. La obra de la colección es *Paseo bajo los árboles* (Fig. 20). Sus dibujos y pinturas reflejan a un hombre sencillo que pinta a gente de la calle. Esta obra fue adquirida por el banco al propio artista en 1965.

Pablo Palazuelo (1916-200): se establece en París en 1940. No va a pertenecer a ningún movimiento artístico. En la obra de la colección, *Ponoplia I* (Fig. 21), realizada en 1964, el color se desdobra en masas de tonos blancos que contrastan con los negros. Lo importante en su obra es la articulación del plano en zonas de geometría viva. El banco adquirió esta obra a la galería Iolas-Velasco en 1973.

Cirilo Martínez Novillo (1921-2008): la obra de la colección, *Paisaje con figuras* (Fig. 22), pertenece a su etapa de mayor abstracción. Los relieves del paisaje, como las figuras, se reducen a lo mínimo. Busca lo esencial y llega a una identidad única. El banco adquiere esta obra a una colección particular en 1972.

Álvaro Delgado Ramos (1922-2016): la obra de la colección, *Bodegón de las tres manzanas* (Fig. 23), muestra una riqueza textual exquisita, fruto del uso de la espátula que aprende de Benjamín Palencia. *Paisaje de la Olmeda* (Fig. 24), otra de las obras de la colección, forma parte de lo que el artista denominó «crónica de Olmeda», donde ejecuta una disolución de la imagen real, en donde, además del paisaje, nos

encontramos con figuras de campesinos y animales.⁴⁰⁸ Estas obras fueron adquiridas por el banco a la galería Kreisler de Madrid en 1971.

Venancio Blanco (1923- 2018): inicia su formación artística en la Escuela Elemental de Trabajo y en la de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Salamanca. Se traslada a Madrid con veinte años para seguir sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Fue miembro del *Grupo de los Seis*, constituido en Madrid en los años sesenta por Joaquín García Donaire, Cesar Montaña, Benjamin Mustiales y Jesús Valverde y él mismo. Su obra podemos enmarcarla dentro de la corriente artística neofigurativa.⁴⁰⁹ Las obras de la colección, *Cisne* y *Pureza*, cierran un ciclo en que sus esculturas conjugaban el volumen y el hueco. *Cisne* abre la forma y produce una sensación de giro circular. Solo la cabeza del cisne confiere a la obra un carácter figurativo. *Pureza* es una de las obras más abstractas de este artista.

Francisco Echauz (1927-2011): dibujante y grabador, destaca como ilustrador de carteles. La obra de la colección, *Crónica de un negocio* (Fig. 25), plantea de manera seriada la oposición de dos elementos: El geométrico, que presiona al otro, de connotaciones orgánicas y que evoca lo humano. El banco adquiere esta obra a la galería Rayuela en 1979.

Fernando Mignoni (1929-1971): uno de los fundadores del grupo *Hondo*, que se oponía a la abstracción del arte informal. Es creador también de la galería Theo. La obra de la colección, *Paisaje* (Fig. 26), presenta referencias abstractas y leves referencias figurativas. El banco adquiere esta obra a la galería Theo en 1975.

Lucio Muñoz (1929-1998): la obra de la colección, *Metis acre* (Fig. 27), utiliza la técnica mixta sobre madera. Este soporte le permitía sentir la dureza ante la blandura del lienzo. Trabajaba este soporte antes de la irrupción del informalismo.⁴¹⁰ El banco adquiere esta obra a la galería Rayuela en 1981.

Antonio Saura (1930-1998): principal inspirador del grupo *El Paso*. La obra de la colección, *Interior* (Fig. 28), pertenece a la serie que el pintor llama *Habitaciones*. La

⁴⁰⁸ Camón Aznar, J. (1970). La pintura de Alvaro Delgado (p. 276). *Revista Goya* (nº 99).

⁴⁰⁹ Muere el escultor Venancio Blanco a los 94 años (22 de febrero de 2018). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/02/22/actualidad/1519296653_546087.html

⁴¹⁰ Bonet, J. (18 de diciembre de 1987). Lucio Muñoz: la generación de la ruptura. *Tiempos modernos* [programa de televisión]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/lucio-munoz-tiempos-modernos-1987/1415265/>

figura se enmarca por una serie de rectas que nos sugieren la estancia. El banco adquirió la obra a una colección particular en 1970.

Joaquín Vaquero Turcios (1933-2010): la obra de la colección, *San Juan de la Cruz* (Fig. 29), es de gran monumentalismo, que contrasta con el rostro del santo empequeñecido. Predominan el color negro y mate. El banco adquirió esta obra al propio artista en 1971.

La colección apuesta por el arte contemporáneo para su sede en Madrid. Estas adquisiciones son realizadas cuando estos artistas ya tenían una trayectoria reconocida en los años sesenta y setenta. Pero sí es verdad que se realizan mucho antes de que llegue el gran apogeo de compra de arte contemporáneo de los años ochenta por parte de las instituciones bancarias. El banco busca el asesoramiento de diferentes galerías, como también lo habían hecho algunos bancos públicos. En su labor de mecenas de artistas regionales va a apostar también por el arte contemporáneo para la decoración de las sedes de Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao y Vitoria.

Para las sedes del banco en Bilbao y Vitoria las obras que se adquieren son de artistas regionales de la primera mitad del siglo XX. El punto de inflexión de la pintura vasca, tras la guerra civil ha sido el Grupo Aránzazu. Este movimiento comienza en 1950 cuando los franciscanos, de acuerdo con los proyectos del padre Lete, convocan un concurso de arquitectura para construir un nuevo santuario. Eduardo Chillida realiza en 1954 las cuatro puertas de la basílica. Con el movimiento de Aránzazu empieza abrirse una grieta entre los continuistas de la pintura vasca, entre los que se encuentran Arturo Acebal Idigoras, Simón Arrieta y Menchu Gal entre otros, y los rompedores de esa iconografía, Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y Ricardo Toja entre otros.⁴¹¹ La colección comienza por los siguientes artistas:

Ramón y Valentín de Zubiaurre (1882-1969) y (1879-1963): las obras de la colección son *Fiesta popular*, de Ramón, (Fig. 30) y *Madrid Puente de Toledo*, de Valentín, (Fig. 31). Los dos pintores se formaron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Ambos eran sordomudos. Las pinturas de Valentín se caracterizan por la representación de escenas costumbristas vascas y castellanas de un marcado realismo y hieratismo en sus figuras. Ramón es considerado un pintor más decidido que

⁴¹¹ Barañano, K., González, J. y Juaristi, J. (1987). *Arte en el País Vasco*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Valentín. Con los años las diferencias estilísticas entre ambos se agudizaron y evolucionaron desde coordenadas realistas hasta enunciados simbolistas.

Juan de Echevarría (1875-1931): representante del llamado fauvismo español, se le conoce por su aportación a dos grandes géneros pictóricos: el bodegón y el retrato. La obra de la colección, *Retrato de Pío Baroja* (Fig. 32), es un óleo sobre lienzo. Gracias a las exposiciones póstumas celebradas en Madrid en los años sesenta se ha podido estudiar la obra de este pintor desconocido.

Ramiro de Arrue y Valle (1892-1971): perteneció a la segunda generación de artistas vascos que viajaron a París. Una de sus fuentes de inspiración son los tipos, las costumbres y los paisajes del País Vasco. La obra de la colección, *Escena campesina* (Fig. 33), fue adquirida a la galería Windsor de Bilbao en 1974.

Eduardo Chillida (1924-2002): las obras de la colección, *Rumor de límites VII* (Fig. 34), constituyen una serie de siete esculturas de hierro y granito que guardan relación con su obra *El Peine del Viento*. Además, la colección cuenta con *Lugar de encuentros* (Fig. 35); esta obra guarda relación con la realizada para el Museo de Escultura al aire libre del Paseo de la Castellana de Madrid. El banco adquiere la primera obra al propio artista en 1970 y la segunda a la galería Iolas Velasco de Madrid en 1972.

Juan Luis Pérez Diez (1931-1992): su pintura se sitúa dentro de la escuela vasca. Su máximo representante fue José Arrue. La obra de la colección, *Puerto con arantzales*, refleja los ambientes característicos vascos, con un tratamiento próximo al muralismo.

Carmelo Ortiz de Elguea (1944): uno de los fundadores del grupo Orain, junto con Joaquín Fraile, Juan Meig, el escultor Jesús Echevarría y el fotógrafo Alberto Schommer. Fueron representantes en los años sesenta de las primeras manifestaciones vanguardistas que tuvieron lugar en el País Vasco. La pintura de Ortiz de Elgea «encaja bien con la obra escultórica de Néstor Basterretxea y Rafa Ruiz Balerdi, en cuanto a la concepción de la obra y la forma de expresarla».⁴¹² La obra de la colección, *Pintura* (Fig. 36), es una de las primeras obras que el banco

⁴¹² Velez de Mendizabal, J. (30 de marzo de 2012). Carmelo Ortiz de Elgea / pintor. *Euskonews*. Recuperado de http://www.euskonews.eus/0619zbnk/elkar_es.html

adquiere a un pintor joven, de 33 años por aquel entonces. Rompe así con los criterios de adquisición de pintores consagrados.

Para la decoración del Palacio de los Condes de Peñalba, sede del banco en Valencia, se adquieren obras de grupo de pintores valencianos nacidos a finales del siglo XIX y fallecidos en el primer tercio del siglo XX. Estos son los siguientes:

Ignacio Pinazo (1849-1916): hombre modesto, sobrio y auténtico, que no cedió a las tentaciones de la moda. Creador silencioso en su retiro de su Godella natal, aporta algo original e independiente al arte vivo de su tiempo. La obra de la colección, *Retrato* (Fig. 37), es una obra de su etapa de madurez.

Cecilio Pla (1860-1934): inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia para después continuar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su pintura combina un academicismo y costumbrismo. Lo podemos apreciar en la obra de la colección, *Asturias* (Fig. 38), donde destaca los efectos de la luz natural.

Joaquín Sorolla (1863-1923): la colección tiene un autorretrato y tres retratos del pintor. Uno de los retratos es el de *Estanislao de Urquijo y Ussia*, tercer marqués de Urquijo (Fig. 39), realizado en 1908. Los dos retratos que pintó Sorolla a Mariano Benlliure también merecen mención en este apartado. Uno lo realiza antes de 1917, que es el que forma parte de la colección del banco y el otro, posterior a 1917, que se encuentra en la colección de la Hispanic Society of America de Nueva York.⁴¹³

Ricardo Verde (1876-1954): se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Después sería profesor de pintura y grabado. Entorno a él se agruparon muchos grabadores, ya que era un buen aguafuertista. La obra de la colección, *Autorretrato*, se caracteriza por un cierto expresionismo sombrío.

José Navarro Llorens (1887-1923): se forma en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Allí entabla amistad con Joaquín Sorolla (1888-1923) e Ignacio Pinazo. Es cultivador de la pintura costumbrista por el conocimiento de la obra de Fortuny en Marruecos. La colección tiene varias obras suyas: *Niños en la playa* (Fig. 40), de un gran luminismo que recuerda a Sorolla, y *Las hijas del Cid abandonadas en el bosque por los condes Carrión*, de la que hizo dos versiones —La de la colección es la segunda versión, mayor que la primera. Así nos lo manifiesta el dibujante Manuel González Martín: «la

⁴¹³ Fontbona, F. (1982). Del Romanticismo al Novecentismo. En *Colección Banco Urquijo. Pintura, dibujo y escultura* (p. 417). Madrid: Fundación Banco Urquijo.

traducción estética en el segundo lienzo es casi idéntica, pero el procedimiento seguido en la ejecución, sin embargo, la técnica ha cambiado por completo. En él, las figuras no aparecen aprisionadas por el marco⁴¹⁴—.

La colección tiene necesidad de ampliarse para seguir decorando las paredes del Palacio de los Condes de Peñalba. Va a seguir apoyando a un grupo de pintores y escultores regionales, nacidos en el primer tercio del siglo XX y fallecidos en la segunda mitad del siglo XX. Estos son los siguientes:

Genaro Lahuerta (1905-1985): los paisajes de su tierra se convierten en una obsesión para él. Como apreciamos en la obra de la colección, *Marina*, donde amplifica el tema, sin abandonar la figuración y apelmaza el color.

Francisco Lozano (1912-2000): representa el paisaje valenciano de los años sesenta de postguerra. La obra de la colección, *Paisaje* (Fig. 41), representa un áspero paisaje quemado por el sol. El banco adquirió esta obra a la galería Biosca en 1969.

Amadeo Gabino (1922-2004): la obra de la colección, *Apolo 22* (Fig. 42), es una escultura de láminas de acero inoxidable, hierro y aluminio que se superponen, creando así diferentes niveles que producen unos efectos luminosos.⁴¹⁵

Jose Vento (1925-2005): creador de una nueva estética, basada en una apuesta formal y cromática y cercana a los lenguajes de vanguardia, frente al gordillismo. Esto le llevó a crear el Grupo Z en 1947. Se une al Grupo Hondo en 1963, colectivo que se crea para reaccionar contra la abstracción propia del informalismo. La obra de la colección, *Flotando* (Fig. 43), representa el abandono de su etapa neofigurativa. El banco adquiere esta obra a la galería Kreisler en 1971.

Manuel Hernández Mompo (1927-1992): la colección tiene dos obras de este artista. *Gente en el campo*, de 1969 y *Vecinos hablando* (Fig. 44), de 1966. Su pintura se reconoce por el uso de colores planos que logran definir el espacio. Toda su obra está basada en interpretar los paisajes, que acompaña con rayas y puntos que intentan definir temas urbanos.⁴¹⁶

Equipo Crónica (1964-1981): tuvo una amplia proyección pública en el arte español de los años sesenta. Constituido en 1964 por tres artistas valencianos —

⁴¹⁴ Martín, M. (1971). *Pinazo: su vida y su obra (1849 a 1916)*. Ayuntamiento de Valencia.

⁴¹⁵ Giralt-Miracle, D. y Gabino, A. (1980) *Amadeo Gabino. Notas en torno a su obra*. Barcelona: Poligrafía.

⁴¹⁶ Manuel Hernández Mompo. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/mompo-manuel-hernandez/>

Rafael Solbes, Manolo Valdes y Juan Antonio Toledo—, a lo largo de los años en que estuvo activo, tuvo una presencia significativa en los ambientes artísticos de Francia, Alemania e Italia. La evocación de imágenes procedentes de los medios de comunicación y la apropiación crítica de las referencias a la historia del arte fueron los principales rasgos de su actitud creadora, deliberadamente vinculada a la realidad sociopolítica española del momento.⁴¹⁷ La obra de la colección, *Adami y Goya en el salón* (Fig. 45), nos muestra una iconografía que alude a dos temas: por un lado a la *Maja* de Goya y a una morfología que alude a un *collage* conceptual del pintor italiano Adami. Su nombre se ve reflejado en el Angulo superior izquierdo.⁴¹⁸ Esta obra procede de la colección de Javier Guardiola.

En Barcelona, la nueva sede del banco se encuentra en el Paseo de Gracia 27. El banco, para su colección, va a favorecer a pintores regionales. Estos se mencionan a continuación:

Hermen Anglada Camarasa (1871-1959): pintó casi siempre con luz artificial, para eliminar los cambios de la naturaleza y para obtener tonos más constantes. Domina de manera extraordinaria la pasta pictórica, el color y el dibujo. Se establece en París en 1897. La colección tiene cuatro dibujos de bailarinas y caballos. En ellos va a sintetizar sus formas y movimientos. Una de las obras de la colección, *Valenciana tapándose la cara con un abanico* (Fig. 46), consigue a través del color de los vestidos una temática nueva de superficies cromáticas.

Isidre Nonell (1872-1911): aunque estudió con José Mirabent y Luis Graner, fue en realidad fue discípulo de su propia intuición y de su profundo sentido moral. Los seres vencidos, enfermos, anormales, le abastecen materia para su elaboración artística. La obra de la colección, *Dolors* (Fig. 47), pertenece a la última etapa del pintor. Con una clara línea postimpresionista, elimina los rasgos anecdóticos y busca representar los estratos sociales bajos, prescindiendo de la brillantez cromática.

Joaquín Mir (1873-1940): es uno de los pocos artistas que no frecuentó París. Siempre se le ha asociado a grupos y movimientos vinculados al impresionismo y al simbolismo. Cultivó el mundo del paisaje. Su pasión por la naturaleza le hacía ver otro tipo de colores. Era capaz de interpretar y ver la naturaleza de forma distinta.

⁴¹⁷ *Catálogo Equipo Crónica* (2017). Valencia: Centro Cultural Bancaja, Fundación Bancaja.

⁴¹⁸ Llorens, T. (1989). *Catálogo Equipo Crónica 1965-1981*. Madrid: Museo Reina Sofía, Madrid

Con 65 años se convierte en uno de los artistas catalanes más cotizados.⁴¹⁹ La colección tiene varias obras suyas, como *Laderas de Montjuic* (Fig. 48), *Primavera* y *Aigües roges*.

Jose María Sert (1874-1945): uno de los mejores muralistas españoles. Desarrolla un estilo pictórico al margen de las corrientes de su tiempo. La obra de la colección son los plafones de las *Piezas de la decoración de la Kent House de sir Saxton Noble*. Una de estos plafones es el *Triunfo de Apolo* (Fig. 49). Esta obra, realizada entre 1912 y 1913, fue propiedad de *sir* Humphrey Noble hasta 1962. Es subastada por la sala Christie's ese mismo año.

A partir de los años setenta la colección se orienta en artistas que han vivido la postguerra y tienen proyección internacional. En Barcelona la sede del banco de Paseo de Gracia va a ser decorada con obras de estos artistas que detallamos a continuación:

Antoni Clave (1913-2005): las obras de la colección, *Guerrero con fondo rojo* (Fig. 50), configuran una serie abstracta. Los colores se extienden en manchas, fundiéndose la figura con el fondo. Esta serie es de 1969 y se adquiere a la galería René Metras en 1970. *Pintura 1969*, también incluida en la colección, presenta una temática que nos permite creer que lo que vemos es un bodegón, pero lo que realmente interesa apreciar es el juego del color. El banco adquiere esta obra a la galería Gaspar de Barcelona en 1970.

Albert Rafols Casamada (1923-2009): en su primera etapa, reemplaza el figurativismo cubista por la abstracción. En la década de los setenta se produce una reducción cromática que llega a su simplificación con el color blanco. Así se puede ver en la obra de la colección, *Pintura* (Fig. 51). El banco adquiere esta obra a la sala Gaspar de Barcelona en 1970.

Antoni Tàpies (1923-2012): las obras de la colección *Pintura, tierra, collage y cordel* y *Materia ocre sobre tela virgen* (Fig. 52), son de estilo matérico, marcado por las rugosidades, rasgaduras, grietas, cruces y números. El banco adquiere estas obras a las galerías René Metras y Gaspar de Barcelona en 1970.

⁴¹⁹ Casamartina i Parassols, J. (4 de febrero de 2009). Joaquim Mir, pintor de genio y locura. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/02/04/catalunya/1233713247_850215.html

Modest Cuixart (1925-2007): uno de los cofundadores del grupo Dau al Set; la obra de la colección, *No están los ojos* (Fig. 53), presenta una mezcla de colores que se apoyan en una figura a la que le faltan los ojos. El propio pintor afirmaba que la verdadera vanguardia real es la pintura.

José María Subirachs (1927-2014): es uno de los escultores más importantes de la postguerra. Global y polifacético, es autor de una ingente obra y está muy ligado a Gaudí. Fue, además, discípulo de Enric Casanovas. Se adentra en el expresionismo rugoso y anguloso de rasgos constructivistas. Su obra deriva después hacia una abstracción y después al neofigurativismo. La obra de la colección, *Hombre y mujer* (Fig. 54) fue adquirida al propio artista en 1971.

B. Fundación Juan March

La Fundación Juan March es «una fundación privada, familiar, operativa, independiente, con patrimonio propio, pionera en España en el fomento de la cultura y la educación, especialmente en el terreno de las artes, desde su temprana creación en 1955».⁴²⁰

La finalidad de la fundación debe estar inspirada en su actividad benéfico-docente, en el propósito de contribuir al conocimiento y solución de problemas que afectan al futuro de la humanidad. El progreso y difusión del saber, y, dentro de él, el estudio del hombre y de la sociedad, pueden contribuir muy eficazmente al perfeccionamiento humano.⁴²¹

Va a ser pionera en la difusión del arte contemporáneo a partir de 1973. Organiza diversas exposiciones retrospectivas y temporales entre las que podemos destacar «Arte 73», «Kokoschka» (1975), «Picasso» (1977), «Braque» (1979), «Kandinsky» (1978), «Matisse» (1980) y «Mondrian» (1981). Será la primera institución que programe exposiciones periódicas de arte moderno y contemporáneo en un país en el que, hasta finales de los setenta, la presencia de manifestaciones culturales de otros países brillaba por su ausencia.

⁴²⁰ De la Torre, A. y Deledico, L. (2008). *Del futuro al pasado: obras maestras de arte contemporáneo: 30 años, artistas*. Zaragoza: Ibercaja.

⁴²¹ Escritura de Constitución y Estatutos (1955) (pp 7-8). *Fundación Juan March*. Recuperado de <http://recursos.march.es/web/prensa/anales/1956-1962/5-Escritura-de-constitucion-y-estatutos.pdf>

La Fundación llevó a cabo en aquellos años una tarea de divulgación por toda España de muchos artistas universales que representaban a las vanguardias de principios del siglo XX. La atención preferente a aquellos años tan fecundos constituyó el hilo conductor de las exposiciones en esa época.⁴²² En el ámbito de las artes plásticas, durante dos décadas, la fundación consiguió visualizar un problema que venía sintiéndose en España desde mediados de los años cincuenta y que duraría al menos hasta mediados de los ochenta: La casi absoluta carencia de actividad institucional en el ámbito del arte moderno y contemporáneo por parte de los poderes públicos. Visibilizaron esta situación no solo con sus exposiciones, que recorrieron la geografía española,⁴²³ sino también con el estímulo a través de las becas de creación artística. Estas se otorgaron a muchos artistas que hoy son referentes en el arte contemporáneo español, entre los que podemos mencionar a Francisco Ferreras, Alvaro Delgado, Manuel Hernández, Eusebio Sempere y Jorge Teixidor.⁴²⁴ La fundación, antes de la donación por parte de Zóbel del Museo de Arte Abstracto, tenía su propia colección, constituida por obras de artistas de la generación española de los cincuenta que había adquirido a lo largo de los años. Actualmente esta colección se puede contemplar en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

A continuación, vamos a comentar las obras de los principales artistas presentes en esta colección; en el Anexo 11 se incluye una imagen de estas pinturas y esculturas.

- *Progresión* de Nestor Basterrtxea (1924-2014) (Fig. 1), *Abesti gogorra IV* de Eduardo Chillida (1924-2002) (Fig. 2), *El Viento* de Martín Chirino (1925-2019) (Fig. 3), *Número 460-A* de Luis Feito (1929)(Fig. 4).
- *Horizontals* de Joan Hernández Pijuan (1931-2005) (Fig. 5), *Estructura verde y negra* de Lucio Muñoz (1929-1998) (Fig. 6), *Mar Rosada* de Albert Ráfols-Casamada (1923-2009) (Fig. 7), *Gran Pintura Blanca* de Gerardo Rueda (1926-1996) (Fig. 8).

⁴²² Sánchez Ron, J. (2005). *Cincuenta años de cultura e investigación en España*. Madrid: Fundación Juan March.

⁴²³ *Catálogo Exposición Antológica de artistas españoles* (1973). Madrid: Fundación Juan March.

⁴²⁴ *Catálogo Exposición Becarios Artes Plásticas V* (1979). Madrid: Fundación Juan March.

- *Brigitte Bardot* de Antonio Saura (1930-1998) (Fig. 9), *Bandas Amarillas I* de Jorge Teixidor(1941)(Fig. 10) y *Ornitóptero* de Fernando Zóbel (1924-1984) (Fig. 11), entre otros.

Para reforzar y aumentar sus fondos y seguir apostando por el arte contemporáneo de las generaciones de pintores españoles de los años sesenta y setenta, la fundación adquiere la colección del doctor *Amos Cahan* (1914-1986). Amos Cahan se doctora en Medicina en 1939 y funda su propio laboratorio de productos farmacéuticos en 1948; después, en 1960, se asocia con un laboratorio español. Por este motivo, Cahan comienza a viajar con frecuencia a España e incluso llega a vivir en Madrid.⁴²⁵ Su sensibilidad por el arte hace que comience a coleccionar arte español. A diferencia de otros coleccionistas, él mismo elige sus obras a través de la galería Juana Mordo. No debemos olvidar que, en los años sesenta, muchos pintores de su colección habían firmado un contrato de exclusividad con esta galería. Esta colección se compone de obras de artistas españoles realizadas entre los años 1950 a 1970, entre las obras de su colección podemos mencionar *Homenaje al Helicóptero* de Rafael Canogar (1935) (Fig. 12), *Floral* de José Luis Balagueró (1930) (Fig. 13), *Mujer* de Enrique Brinkmann (1938) (Fig. 14), *Arboles, nº 12* de Jaime Burguillos (1930-2003) (Fig. 15), *Nº 511 D* de Joan Claret (1929-2014) (Fig. 16) y *Sin título* de Modest Cuixart (1925-2007) (Fig. 17).

La colección se vio reforzada de manera notable por la donación que el propio Fernando Zóbel hace en 1980 a la Fundación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Contenía su propia colección de pintura, escultura, dibujo y obra gráfica. Zóbel se había formado en la Universidad de Harvard, conocía muy bien tanto el expresionismo abstracto americano como el informalismo europeo. Comenzó a viajar por España en 1955, donde se interesó por los primeros artistas abstractos. Cuando se instala en España en 1961, comienza a adquirir obra de estos artistas. En 1966 Zóbel inaugura el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. La colección inicial estaba compuesta por 266 obras de 87 artistas de la generación abstracta española de los años cincuenta. En 1978 se van a incorporar a la colección un número importante de artistas abstractos de la generación de los setenta.⁴²⁶

⁴²⁵ *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca* (2016). Madrid: Fundación Juan March.

⁴²⁶ *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español*,(p.177) *Cuenca* (2016). Madrid: Fundación Juan March.

La fundación tenía un número significativo de obra gráfica que se vio incrementada con la donación del Museo desde su creación en 1966. Fernando Zóbel fue un apasionado del grabado, el libro ilustrado y las técnicas gráficas. Convirtió el museo en un centro impulsor de serigrafías, aguafuertes y plantigrafías de unos artistas prácticamente desconocidos. En torno a él se movieron nombres relevantes para la gráfica española contemporánea. Entre ellos, podemos mencionar las siguientes:

- Serigrafía *Sin título*, de Eusebio Sempere (1923-1985) (Fig. 18).
- Serigrafía a cinco tintas *Noticias*, de Gerardo Rueda (1926-1996) (Fig. 19).
- Serigrafía a tres tintas *Si pudiera ser, círculo rojo sobre negro*, de Gustavo Torner (1925) (Fig. 20).
- Aguafuerte *Naranja agrisado*, de Bonifacio Alfonso (1933-2011) (Fig. 21).
- Serigrafía *Sin título*, de Luis Feito (1929) (Fig. 22).
- Serigrafía a veintitrés colores *Extensión*, de José Guerrero (1914-1991) (Fig. 23).
- Plantigrafía en papel archés *Luna Verde*, de Fernando Zóbel (1924-1984) (Fig. 24).
- Litografía *A Fernando Zóbel*, de Carmen Laffon (1934) (Fig. 25).
- Serigrafía *A Fernando Zóbel*, de Joan Hernández Pijoán (Fig. 26).
- Serigrafía a trece tintas *Sin título*, de Antonio Lorenzo (1922-2009) (Fig. 27).
- Serigrafía sobre acetato *Sin título*, de Luis Muro(1937) (Fig. 28).
- Plantigrafía a seis tintas *Sin título*, de Angel Cruz (1945-1991)(Fig. 29).
- Serigrafía *Sin título*, de Adrián Moya (1952-2012) (Fig. 30).
- Serigrafía *El Romance de cuando estuvo en Cuenca don Luis de Góngora y Argote*, de Eusebio Sempere (Fig. 31).
- Serigrafía *Fosforescencias* de José Guerrero, (Fig. 32).

Las primeras serigrafías realizadas en el Museo de Cuenca aparecen en 1964. Zóbel pretendía difundir con esas estampaciones la obra casi desconocida por el

público de algunos pintores que formarán el grueso de la colección.⁴²⁷ Abel Martín será el encargado de hacer todas las serigrafías, con una tirada de ochenta ejemplares cada una y veinte pruebas de artista por cada una de ellas. Después de agotarse estas primeras ediciones se realizarán serigrafías, aguafuertes y litografías. Zóbel buscaba intercalar a los artistas que ya estaban representados en el museo con otros más jóvenes, entre los cuales estaban Luis Muro, Ángel Cruz y Adrián Moya para mantener la trayectoria del arte abstracto.

El mundo de la estampación en el Museo va a tener un mayor impulso a partir de 1968 con la incorporación de los hermanos Jaime y Jorge Blassi, fotógrafo y diseñador y con la colaboración del tipógrafo Giralt-Miracle. Se advierten los rasgos de un género trabajado de un modo experimental. Estas obras son el reflejo de una generación de artistas, que vivió en el contexto del informalismo y la abstracción mostrando diferentes aproximaciones. El resultado más brillante son las ediciones de los portfolios, carpetas y libros de artista diseñados por los hermanos Blassi y supervisados por el propio Zóbel. El primero de ellos, realizado en 1969, está firmado por Eusebio Sempere (1923-1985), titulado *El romance de cuando Góngora estuvo en Cuenca*. Constaba de 6 serigrafías basadas en paisajes cuencenses, que acompañaban a un romance de Góngora sobre Cuenca, con una edición de 90 ejemplares. En 1971 se realiza la carpeta *Fosforencias* de José Guerrero, que imita un estuche de fósforos, con 6 serigrafías basadas en sus famosas series sobre las cerillas, con una tirada de 75 ejemplares.⁴²⁸

C. El nuevo coleccionismo bancario: la Caixa

Este nuevo coleccionismo bancario se inicia con la colección de la Fundación la Caixa. Se trata de un proyecto abierto y arriesgado. Los inicios de coleccionar arte contemporáneo tuvieron lugar en los años ochenta por iniciativa de José Vilarasau.

⁴²⁷ Pérez Madero, R. (2006). Fernando Zóbel y las ediciones de la obra gráfica del Museo de Arte Abstracto Español. En *La ciudad abstracta 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (pp. 141-142). Cuenca: Fundación Juan March.

⁴²⁸ Pérez Madero, R. (2006). Fernando Zóbel y las ediciones de la obra gráfica del Museo de Arte Abstracto Español. En *La ciudad abstracta 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (pp. 143-146). Cuenca: Fundación Juan March.

Se crea en 1985 el primer comité asesor de una institución financiera para asesorar en la compra de obras de arte. La colección fue dirigida desde 1985 hasta 2002 por María del Corral. En ese comité asesor se encontraban figuras de reconocido prestigio como Carlo Bertelli, director de la Pinacoteca de Brera de Milán, Evelyn Weiss, conservadora jefe del Museo Ludwing de Colonia; Joan Hernández Pijuan, uno de los artistas que comprendía lo que estaban haciendo los artistas jóvenes, y Jesús Aguirre y Ortíz de Zaráte, duque de Alba, persona de gran cultura humanística. Una de las primeras decisiones que toma este comité asesor es crear de manera simultánea una colección de arte catalán, español e internacional.

A continuación, vamos a comentar las obras de los principales artistas presentes en esta colección; en el anexo 12 se incluye una imagen de estas pinturas y esculturas.

La colección de arte catalán y español se inicia con la adquisición de obras representativas del movimiento catalán *Dau al Set*, como *Personaje en rojo*, de Joan Ponç (1927-1984) (Fig. 1), *Sin título*, de Modest Cuixart 1925-2007) (Fig. 2) y *Tribus*, de Antoni Tàpies (1923-2012) (Fig. 3). Continúa con otras obras representativas de grupos de arte español, como el grupo El Paso, con las obras de Antonio Saura *Cotá* y *Soléa*, *Cuadro 61* y *85* (Fig. 4 y 5) de Manuel Millares (1926-1972) y *Blanco y negro* (Fig. 6), de Luis Feito (1929). También se adquieren obras de otros artistas, como *Alborada* de Pablo Palazuelo (1916-2007) (Fig. 7) y de escultores como Eduardo Chillida (1924-2002), con su obra *Deseoso* (Fig. 8), y Jorge Oteiza, con *Caja Vacía*.

A mediados de los años ochenta la colección comienza a adquirir una variedad de obras de artistas de ámbito internacional, como *Bestia* (Fig. 9) de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), y *Se cuenta detrás-Espacio dolor* (Fig. 10) de Joseph Beuys (1921-1986), que trabajó diferentes medios y técnicas como escultura, *performance* y *happening*. Perteneció al grupo Fluxus.

El movimiento minimalista está representado en la colección por Donald Judd, Richard Serra (1934) se le conoce por trabajar con grandes piezas de acero corten, como podemos apreciar en su obra *Pentágono en el sentido contrario a las agujas del reloj* (Fig. 11).

Los ochenta es la época en la que coexisten un mayor número de expresiones artísticas que van a revitalizar la pintura como medio expresivo para plasmar sensaciones. Se reivindica la imagen figurativa, se busca recuperar el discurso pictórico como vehículo de comunicación entre el artista y el público. Durante estos años la colección sigue apostando por obras de artistas internacionales entre los

cuales están *As* (Fig. 12), de Helmut Dorner (1952) que son «dos pinturas que contrastan fuertemente entre sí por su manera de ordenarse y de enlazar las ideas que sustentan».⁴²⁹ Allan McCollum (1944), con *216 Plaster Surrogates* (Fig. 13), del que se puede decir que sus obras «actúan como una imitación de las obras de arte, donde nos ofrece multitud de objetos carentes de identidad propia. Pero con la particularidad que no hay dos iguales».⁴³⁰ *Pistola de sol* (Fig. 14), de Peter Halley (1963): «en este cuadro, el pop parece haber irrumpido en lo que parecía un reino minimalista»⁴³¹ y *Brazo rojo* (Fig. 15) de Georg Baselitz(1938), utiliza el método pictórico de invertir la imagen: «Un estilo compositivo ciertamente provocativo que infringía los principios convencionales de la estructura del cuadro, pero que lo liberaba de las condiciones de representación».⁴³² A estas adquisiciones se añadieron a obras de artistas españoles como Ferrán García, (Sevilla, 1949), destacado miembro del arte conceptual catalán. Su pintura a partir de 1978 se centrará en pensamientos analíticos y conceptuales;⁴³³ su obra en la colección es *Músicas lejanas o doble voz* (Fig. 16). José Manuel Broto (1949) con *Celebración en el lago 1*(Fig. 17): es una obra de los años ochenta, de grandes dimensiones. Broto presta especial atención al color y a las cualidades expresivas.

La escultura también va a estar representada en la colección. Se analizan obras de los escultores británicos de los ochenta, como Barry Flanagan, Gilbert Proesch y George Pasmore, conocidos como Gilbert and George y Richard Long. Hoy estos artistas los encontramos en exposiciones colectivas internacionales⁴³⁴. La colección adquiere la obra *Molusco* (Fig. 18) de Tony Cragg (1949), que nos revela la insistencia en la materia en la creación de realidades con nuevos significados, colocando al

⁴²⁹ Barenblit, F. *As*, de Helmut Dorner. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0379/AS>

⁴³⁰ Barenblit, F. *As*, de Helmut Dorner. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0379/AS>

⁴³¹ Guerra, C. *Pistola de sol*, de Peter Halley. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0102/Pistoladesol>

⁴³² Bisba, N. *Brazo rojo*, de Georg Baselitz. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0511/Brazorojo>

⁴³³ Juncosa, E. Ferrán García Sevilla. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/108/FerranGarciaSevilla>

⁴³⁴ Newman, M. (1984). Recent British Sculpture. *Flash Art International* (nº 115), pp. 48-55.

mismo nivel objetos naturales y artificiales.⁴³⁵ *Falda* (Fig. 19) es una obra de Richard Deacon (1949), al que se le considera un fabricante de objetos. La propia unión de los materiales es la que cobra protagonismo para que quede implícito en la construcción de la obra.⁴³⁶ *Sin título* (Fig. 20), de Anish Kapoor (1954), es una obra donde «la dualidad es el tema que pasa transversalmente por todo su trabajo: presencia y ausencia, corporeidad e intangibilidad, luz y oscuridad».⁴³⁷ Estos artistas «reaccionaron a finales de los setenta contra el minimalismo y conceptualismo norteamericanos, interesándose por conceptos narrativos y materiales provenientes del mundo urbano, trabajados con técnicas novedosas relacionadas con la fragmentación y el forcejeo de los materiales»⁴³⁸. Estos y otros artistas pasarán a formar parte de la colección.⁴³⁹

En la España de los ochenta va a emerger una nueva escultura postminimalista. Va a incluir una acción recíproca entre materiales, ideas, realización y percepción. Formarán parte de la colección obras de artistas como Susana Solano (1946) con *Círculo: Casus Belli III* (Fig. 21). Representa al hierro en sus múltiples acabados y se convierte en el principal protagonista de su obra.⁴⁴⁰ Txomin Badiola (1957) es otro de los artistas que aparece en la colección, considerado como discípulo de Oteiza por sus actitudes éticas vitales. La colección reúne de este artista un conjunto de piezas pertenecientes a su primera década dentro ellas, *Coup de dés* (Fig. 22). Pello Irazu (1963),⁴⁴¹ tiene varias piezas de su primera época reunidas en la colección, donde incorpora el acero y la pintura sintética. *Tisbe* (Fig. 23), junto con otras piezas, realiza

⁴³⁵ Castro, F. (1995) *Catálogo Tony Cragg*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/cragg>

⁴³⁶ Richard Deacon: escultura. *Artium*. Recuperado de <http://catalogo.artium.eus/dossieres/artistas/richard-deacon/escultura>

⁴³⁷ Barenblit, F. Anish Kapoor. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/142/AnishKapoor>

⁴³⁸ Fernández Aparicio, C. *UW84DC 6*. Museo Reina Sofía. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/uw84dc-6>

⁴³⁹ Moure, G. (1984). La escultura como arquitectura de la imagen. En *Catálogo en tres dimensiones*. Madrid: La Caixa, Caja Pensiones.

⁴⁴⁰ Torrente, V. Susana Solano. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/239/SusanaSolano>

⁴⁴¹ De Corral, M. (2002). Algunas reflexiones sobre la Colección de Arte Contemporáneo. En *Catálogo razonado. Colección de Arte Contemporáneo "La Caixa"*. Barcelona: Fundación La Caixa.

incursiones con las instalaciones.⁴⁴² Tanto a Pello Irazu como a Ángel Bados los podemos considerar como los renovadores de la escultura contemporánea vasca.

Las adquisiciones realizadas por la colección, tanto de obras extranjeras como nacionales, se mostraron por primera vez al público en 1992, en la Estación Plaza de Armas de Sevilla, con motivo de la Exposición Universal de Sevilla. Durante los preparativos de la exposición, los responsables se dan cuenta de que es difícil establecer un diálogo entre los artistas españoles y extranjeros, por la diferente forma en que se había ido coleccionando. Las obras extranjeras eran mucho menores. Su selección se correspondía con obras en momentos muy representativos. Por el contrario, las obras de los artistas españoles eran superiores en número y su representación estaba mucho más extendida en el tiempo. Se decidió entonces que las obras de los artistas españoles se expondrían en la parte central de la plaza y las de los artistas extranjeros en el perímetro de la estación.⁴⁴³ Todo esto llevó a reflexionar sobre la forma de adquisición y selección de las obras de la colección.

En 1987 se crea la colección «Testimoni» con la finalidad de recoger todas las tendencias del arte contemporáneo español a través de un vínculo estable como son las galerías de arte. Se realizan para ello convenios anuales con una importante representación de galerías.⁴⁴⁴ En virtud de estos convenios, La Caixa adquiere regularmente una obra en todas las exposiciones individuales organizadas por las galerías colaboradoras, siempre que sus autores sean artistas españoles vivos. La elección de las obras se realiza sin dogmas preestablecidos, con un criterio de variedad y pluralidad. Cada año la mayoría de las adquisiciones se darán a conocer en una exposición itinerante organizada por La Caixa en diferentes ciudades españolas. Se ejerce así una labor de mecenazgo entre los diferentes artistas. Algunas de las

⁴⁴² Navarro, M. Pello Irazu. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/135/PelloIrazu>

⁴⁴³ De Corral, M. (2011). Palabras, Reflexiones y Tiempo para una Colección. En *La colección. Colección de pintura internacional* (p. 14). A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

⁴⁴⁴ *Catálogo Col·lecció Testimoni 1989-1990* (1991). Barcelona: Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona.

obras seleccionadas son adquiridas para formar parte de la colección de arte contemporáneo de la Fundación La Caixa.⁴⁴⁵

La colección, incorpora a mediados de los ochenta el vídeo y la fotografía, utilizada como medio de información y como documento, reconociéndose como importantes medios de expresión y experimentación. Estas dos expresiones artísticas han entrado con fuerza en los museos y se han diluido entre las tradicionales formas representativas como la pintura y la escultura.

La colección va a incorporar estos medios con obras de los artistas Gary Hill (1951) con su videoproyección *Observaciones sobre los colores* (Fig. 24). Trata el lenguaje en su condición de fenómeno momentáneo y efímero: cualquier comprensión que intentamos hacer de él está limitada por su fugacidad.⁴⁴⁶ *Photograph* (Fig. 25) de James Coleman (1941) es una obra de imágenes proyectadas; una secuencia de diapositivas de 35 milímetros acompañada de una narración en audio, sincronizada. *Últimos deseos* (Fig. 26), de Antoni Abad (1956), está basada en la imagen «filmada a contrapicado de un funámbulo desnudo que se desenvuelve sobre una cuerda proyectada sobre el techo del recinto expositivo».⁴⁴⁷

Durante los noventa la colección revela un marcado contraste con el panorama de individualidades expresivas de la década anterior. Ahora los artistas van a trabajar como investigadores de diferentes disciplinas y campos de conocimiento. Sus obras van a destacar más por su reflexión conceptual. *Unland: The Orphan's Tunic* (Fig. 27) de Doris Salcedo (1958), se divide en dos secciones, mesas de proporciones diferentes encajadas de tal forma que «la más estrecha se solapa en la más ancha. La obra presenta una superficie porosa parecida a la propia piel».⁴⁴⁸ *Pinocchio*

⁴⁴⁵ Carrasco, Mª. (24 de noviembre de 2000). La colección Testimonio muestra en Sevilla las adquisiciones artísticas de la Caixa en 2000. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/11/24/andalucia/975021754_850215.html

⁴⁴⁶ Barenblit, F. Observaciones sobre los colores, de Gary Hill. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0100/Observacionessobreloscolores>

⁴⁴⁷ Marzo, J. Últimos deseos, de Antoni Abad. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0650/Ultimosdeseos>

⁴⁴⁸ Peiró, R. Desterrado: la túnica del huérfano, de Doris Salcedo. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0692/Desterradolatunicadelhuerfano>

House/Crooked Leg (Fig. 28), de Paul McCarthy (1945), «se trata de una obra híbrida, múltiple y plural, que suma varios trabajos: una *performance* filmada que se muestra en diversos monitores de vídeos sobre la estructura del plató que utilizó para su realización»⁴⁴⁹. *Yenny* (Fig. 29), de Ana Laura Aláez (1964), es una fotografía de una serie producida en Nueva York en 1995. Las modelos son gente de su entorno. Introduce en el arte la cotidianidad, la sensibilidad visual y pictórica que históricamente había definido al arte español. La colección revela una serie de argumentos visuales y conceptuales que unen y relacionan las obras entre sí, a pesar de la gran diversidad de artistas, de diferentes generaciones y procedencias. Se complementan y se influyen mutuamente, creando entre sí yuxtaposiciones y diálogos fascinantes.

⁴⁴⁹ Torres, D. Casa de Pinocho / Pierna torcida, de Paul McCarthy. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0083/CasadePinochoPiernatorcida>

8. Gestión de las colecciones

Para elaborar este capítulo hemos tenido en cuenta la hipótesis principal de este trabajo: Intentar denostar que las colecciones bancarias han contribuido a incrementar decididamente el patrimonio artístico español. Con este criterio enfocamos el análisis de la actuación de las personas encargadas de la gestión de las colecciones.

Para relacionar el concepto de gestión de las colecciones con el de enriquecimiento del patrimonio artístico, nos hemos basado en el estudio realizado por la profesora María Candelaria Hernández Rodríguez, en su tesis doctoral titulada *Un modelo de valoración de obras de arte*⁴⁵⁰. A la hora de analizar la determinación de la cotización de las obras de arte, Hernández Rodríguez estudia toda una serie de modelos establecidos por los principales especialistas en la materia. Si nos fijamos en el propuesto por Rouget, Sagot-Duvauroux y Pflieger, estos establecen los siguientes criterios para intentar establecer una jerarquía de los cien mejores artistas:

1. «La presencia de dichos artistas (compra o exposición) en los principales museos de arte contemporáneos.
2. La pertenencia a grupos significativos de arte contemporáneo y su participación en exposiciones colectivas nacionales e internacionales.
3. La presencia en revistas y obras especializadas de arte contemporáneo».⁴⁵¹

Pues bien, es precisamente lo que apuntan estos autores franceses sobre la participación en exposiciones lo que consideramos importante a la hora de valorar la gestión de las colecciones que estudiamos en nuestra tesis. Porque es evidente que la participación de obras de arte en exposiciones revaloriza esas obras de arte. Por ello, en la documentación de las obras de arte es importante la relación de exposiciones en las que la obra ha participado. Y ello debido a dos conceptos fundamentales:

⁴⁵⁰ Hernández Rodríguez, M^a (1995). *Un modelo de valoración de obras de arte* (tesis doctoral). Universidad de La Laguna, Tenerife.

⁴⁵¹ Rouget, B., Sagot-Duvauroux, D. y Pflieger, S. (1991). *Le marché de l'art contemporain en France. Prix et stratégies*. París: La Documentation Française.

1. Los comisarios de las exposiciones nacionales e internacionales de arte, sea cual sea su temática, suelen ser los mejores especialistas en el tema que comisarían. La selección, por parte del comisario, de una obra determinada, ya comunica que la pieza es importante, tanto en la obra conjunta del autor como en su aportación a un movimiento artístico determinado o a una época.
2. La propia selección de la obra de arte en cuestión por parte de un especialista en la materia ya autentica tácitamente, de por sí, la autoría.

Por tanto, consideramos muy importante, en la gestión de las colecciones, la participación de las obras de las colecciones que estudiamos.

Para el estudio de estas exposiciones hemos decidido establecer dos categorías.

1. Exposiciones de las obras de las colecciones de los bancos públicos organizadas por las propias instituciones propietarias de las obras. Nótese la importancia de estos eventos en la intención de la divulgación con su consiguiente aspecto de mecenazgo.
2. Préstamo de obras de las colecciones de los bancos públicos para exposiciones organizadas por otras instituciones culturales. Veremos cada una de ellas.

A. Participación de las colecciones en exposiciones nacionales y extranjeras

En los años setenta por iniciativa de la banca privada comienzan a organizarse exposiciones retrospectivas y temporales de arte contemporáneo. Esta primera iniciativa parte de la Fundación Juan March en 1973. Organiza una exposición de arte contemporáneo español titulada «Arte 73». Le seguirán otras exposiciones de diferentes artistas, como Kokoschka en 1975, Picasso en 1977 y Kandinsky en 1978 entre otras. Esta iniciativa la va a seguir el Banco Bilbao, organizando diferentes exposiciones retrospectivas en homenaje a diversos pintores españoles como Gutierrez Solana en 1972, Aurelio Arteta en 1973, Francisco Iturrino en 1976 y Daniel Vázquez Díaz en 1979 entre otras.

Los bancos públicos tímidamente exponían algunas obras de sus colecciones por motivos puntuales. Tardarán algún tiempo en exponer sus colecciones. Uno de los primeros en hacerlo será el Banco Exterior, en 1981, con motivo de la apertura de la agencia cincuenta en el paseo de la Castellana de Madrid. Esta fue diseñada por los arquitectos catalanes José María Fargas, Enrique Tous y Mercedes García Ferrer. El banco reúne en esta exposición las mejores obras de su colección: Los retratos de *Don Pataleón Pérez de Nenin* y *de Carlos III* de Francisco de Goya; *El Martirio de San Pedro Arbués* de Bartolomé Esteban Murillo y *Retrato de Dama* de Juan Carreño de Miranda. Se exponen a su vez obras de pintores del siglo XX como *Los Jardines de Aranjuez* y *de Monforte de Valencia* de Joaquín Rusiñol y *Puerto*, de Francisco Cossio, entre otras.⁴⁵² A finales de 1981, se inaugura la agencia principal del Banco Exterior, esta vez en Barcelona. Se exponen los dos retratos de Goya mencionados antes junto con obras de pintores contemporáneos catalanes como Ramón Martí Alsina, Santiago Rusiñol, Eliseu Meifren, Iu Pascual, Josep Mompou, Domenec Carles, Manuel Humbert, Joan Serra, Miquel Villa, Josep Amat, Ricardo Arenys y Julian Grau Santos.

En 1983 el Banco Exterior organiza una exposición, «Homenaje a Eusebio Sempere», con documentación del archivo de Sempere y de archivos privados. En esta ocasión se reúnen obras de la colección de diversos artistas: Josef Albers, Andreu Alfaro, Manuel Barbadillo, Eduardo Chillida y Martín Chirino entre otros.

Bajo el título «Pinturas del Romanticismo Español», el Banco Exterior, en su compromiso por preservar el patrimonio histórico, organiza una exposición en 1985, para dar a conocer los trabajos de restauración de la «Colección Santamarca», que se iniciaron en 1983. Se restauran cuarenta y cuatro pinturas románticas de paisaje. Intervienen catorce restauradores pertenecientes al taller del Museo del Prado.

Las exposiciones itinerantes de las colecciones de los bancos públicos adquieren mayor relevancia a partir de los años noventa, por la fusión de los bancos públicos y sus colecciones bajo el paraguas de Argentaria.

En 1995 se celebra una exposición itinerante «A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90». Las exposiciones tendrán lugar en el Palau de la Virreina de Barcelona, el convento de Santa Inés en Sevilla, el Museo de Bellas Artes de Bilbao,

⁴⁵² Olivares, R. (1983). Colección Banco Exterior. *Revista Lápiç* (nº 5), p. 13.

el Museo de la Pasión de Valladolid, la Lonja del Pescado de Alicante, el Colegio de Arquitectos de Tenerife, el Casal Solleric en Palma de Mallorca y el Claustro del Palacio Provincial de Cádiz. Las obras seleccionadas serán de los artistas Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Rafael Baixeras, José Manuel Broto, Dis Berlin, Luis Gordillo, Anton Lamazares, Eva Lootz, Mon Montoya, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Jorge Teixidor y José M^a Sicilia.

Para dar un mayor impulso en dar a conocer el contenido de las colecciones bancarias públicas en arte contemporáneo se organiza una exposición titulada «Imágenes Yuxtapuestas», que recorrerá Málaga, Zaragoza y Valladolid. Las obras seleccionadas serán de los artistas Uiso Alemany, Lucio Muñoz, Adolfo Scholusser, Rafael Bixeras, Jose M^a Sicilia, Alfonso Albacete, Miguel Ángel Campano, Carmen Calvo, Rafael Canogar, Manuel Hernández Mompo, Juan Navarro Baldeweg, Juan Hernández Pijoan, Eva Lootz y Soledad Sevilla.

En 2004, la colección se expondrá en diversos países extranjeros con el título «Obras maestras de la colección BBVA». La colección se expondrá en el Museo Nacional de San Carlos en México, Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Museo Pedro de Osma en Lima, Museo Nacional de Colombia y en los Museos Nacionales de Caracas y Puerto Rico. «Este patrimonio, rico y plural, es el testimonio de una preocupación común por el mecenazgo cultural en distintos contextos históricos y sociales».⁴⁵³ Las obras seleccionadas serán de los artistas Juan Pantoja de la Cruz, Juan de la Corte, Bartolomé Esteban Murillo, Juan Carreño de Miranda, Matías de Arteaga y Alfaro, Agustín Esteve y Marqués, Francisco de Goya, Eugenio Lucas Velázquez, Joaquín Sorolla, Raymundo Madrazo, Ramón Marti i Alsina, Eliseu Meifren, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Rafael Zabaleta, Antoni Tàpies, Esteban Vicente, Juan Manuel Díaz Caneja, Lucio Muñoz, José Guerrero, Eduardo Arroyo, Antonio Saura, Luis Gordillo y Carmen Laffón.

El Banco BBVA, en su afán de seguir dando a conocer su colección de arte contemporáneo, vuelve a organizar otra exposición itinerante en 2006, bajo el título de «Arte Español del siglo XX en la colección BBVA». Se expone primero en el Palacio Marqués de Salamanca de Madrid. Después recorrerá el IVAM de Valencia, la sala de exposiciones del Teatro Campoamor de Oviedo, el Kiosko Alfonso en la

⁴⁵³ González, F. (2004). *Obras maestras de la colección BBVA: pintura española de los siglos XV al XX*. Madrid: Fundación Argentaria.

Coruña y el convento de Santa Inés en Sevilla. Las obras seleccionadas serán de los artistas Benjamín Palencia, Antoni Tàpies, Pancho Cossio, Manuel Millares, Eusebio Sempere, Luis Feito, Martín Chirino, Joan Miró, Eduardo Chillida, José Caballero, Agustín Redondela, Juan Manuel Díaz Caneja, Amalia Avia, Lucio Muñoz, Juan Navarro Baldeweg, Esteban Vicente, José Guerrero, Adolfo Schlosser, Carmen Calvo, Alfredo Alcain, Juan Manuel Broto, Antonio Saura, Eva Lootz, Manolo Valdés, Carlos Alcolea, Jorge Teixidor, Albert Ráflos, Eduardo Arroyo, José M^a Sicilia, Carmen Laffón, Luis Gordillo, Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta y Soledad Sevilla.

La colección vuelve a salir, hacia Colombia, en 2007, al Museo Nacional. «Cuatro siglos de pintura europea en la colección BBVA, siglos XV al XVIII» es el título de la exposición. Las obras seleccionadas serán de los artistas Valerio Castelo, Antonio van Dyck, Anónimo Norte de Italia, Pietro Nelli, Sebastian Vrancx, Fran Fraken II, Jan Wildens, Peter Snyers, Pieter van Lint, Michiel Jansz van Mierelvet, Nicolas Elias Pickenoy, Albert Jacobo Cuyp, Adam Pynaker y Valentin de Boulogne.

«Confluencias dos siglos de modernidad en la colección BBVA» es la exposición que, en 2009, va recorrer el Museo Nacional de San Carlos de México, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. En esta exposición se mostrarán algunos de los *Caprichos* de Francisco de Goya y el retrato de *Don Pantaleón Pérez de Nenin*, junto con las obras de los artistas seleccionados: Ramón Marit I Alsina, Joaquín Sorolla, Darío de Regoyos, Francesc Gimeno, Santiago Rusiñol, Anselmo Miguel Nieto, María Blanchard, Manuel Angeles Ortiz, Oswaldo Guayasamin, Francisco Cossio, Antonio López, José Guerrero, Antoni Tàpies, Manolo Millares, Antonio Saura, Luis Feito, Eusebio Sempere, Andreu Alfaro, Equipo Crónica, Eduardo Arroyo y Luis Gordillo.

A. Préstamos de obras de las colecciones para exposiciones organizadas por otras instituciones

La documentación que hemos manejado sobre los préstamos de la colección para exposiciones nacionales e internacionales comienza en 2014. Durante el transcurso de ese año, se realizan diversos préstamos. En el espacio cultural de Caja

Canarias en Santa Cruz de Tenerife se organiza una exposición titulada «César Manrique. La conciencia del paisaje». La obra de la colección expuesta es: *Sin título*, de César Manrique.

La Pinacothèque de París organiza una exposición titulada: «Goya y el mundo moderno», la obra de la colección expuesta es *Don Pantaleón Pérez*, de Nenin.

La Universidad de Zaragoza organiza en el Paraninfo de dicha Universidad una exposición con el título «Pintoras en España (1859-1926): de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo». La obra de la colección que se expone es *Composition avec tâche rouge* de Maria Blanchard.

«Darío de Regoyos (1857-1913). La aventura impresionista» es el título de la exposición que organiza el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid y Málaga. La obra que se expone de la colección es *Derribos* de Darío de Regoyos.

Durante 2015 bajo el título «Herederas de las Majas», la Fundación Bancaja de Valencia, organiza esta exposición. Se expone la obra de Joaquín Sorolla *Mesalina en brazos del gladiador*.

«Martin Chirino. Crónica del Viento», es el título de la exposición que organiza el Espacio Cultural Caja Canarias en Santa Cruz de Tenerife, la obra de la colección expuesta es *El Viento*.

«Indumentaria española en el Siglo de Oro» es la exposición organizada por el Museo de Santa Cruz de Toledo. Las obras de la colección en préstamo fueron *Retrato Felipe III* de Juan Pantoja de la Cruz, *Joven caballero de Santiago*, anónimo madrileño, *Retrato de caballero* de Nicolaes Eliasz Pickenoy, *Retrato de dama* y *Retrato de caballero* de Michael J. van Mierevelt.

«A su imagen. Saber y Enseñar» es el título de la exposición organizada por el Centro Cultural de la Villa Fernán Gómez de Madrid. Se prestan diez obras maestras de la colección: *Moisés y Aarón* obra de *Anónimo flamenco*, *Resurrección de Cristo* de Luis Vélez, *La educación de la Virgen* de Anónimo flamenco, *El Arca de Noé* y *El jardín del Edén* de David Teniers II, *San Jerónimo* obra *Anónima*, *San José y el Niño* de Murillo, *Cristo y la mujer adúltera* de Antón van Dyck, *Jesús en casa de Marta y María* de Matthijs Musson y *Éxtasis de Santa Teresa*, obra anónima.

«José Segrelles, maestro de la Ilustración» es el título que recibe la exposición organizada por el Museo de Valencia de la Ilustración a la Modernidad. La obra de la colección en préstamo es *La Divina Comedia de Dante*.

Durante 2016 bajo el título «Painting the Modern Garden», el Cleveland Museum de Ohio y la Royal Academy of Arts de Londres organizan dos exposiciones. Una de las obras invitadas es *Jardines de Monforte* de Santiago Rusiñol.

«Ramón Casas en el Círculo del Liceo» es el título de la exposición organizada por el Círculo Liceo de Barcelona. La obra de la colección en préstamo fue *Interior*.

«Juan Giralb» es el título de la exposición organizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía. La obra de la colección expuesta es *Naturaleza fría*.

El 2017 comienza con una exposición titulada «El arte de las Naciones. El barroco como arte global», organizada por el Museo Internacional del Barroco en Puebla (México); la obra de la colección en préstamo es el retrato de *Carlos II*, de Juan Carreño de Miranda.

«Eva Lootz» es el título de la exposición que organiza el Centro Galego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela. La obra en préstamo es *Sin título*.

«Una corte para el Rey Carlos III y los Sitios Reales» es el título de la exposición organizada por la Real Academia de San Fernando. La obra en préstamo de la colección es el *Retrato de Carlos III, cazador*, de Francisco de Goya.

«Santiago Rusiñol. Jardines de España», es el título de la exposición organizada por el Museo del Modernismo de Barcelona. La obra de la colección en préstamo son *Jardines de Monforte* de Santiago Rusiñol.

Durante 2018 las obras prestadas por la colección comienzan con una exposición titulada «Juan Gris, María Blanchard y la segunda generación cubista», organizada por el Museo Thyssen de Málaga. La obra en préstamo fue *Mujer sentada*.

«Ramón Pichot» es el título de la exposición itinerante organizada por el Museo Nacional d'Art de Catalunya junto con la Fundación Bancaria La Caixa en Lleida y Girona. La obra en préstamo es *La calle de Santa María*.

«Paisajes, paseos y paisanos: Porcar, Lahuerta y Varela» es la exposición organizada por el Museo de Bellas Artes de Castellón junto con el Museo de Bellas Artes Palacio de Gravina en Alicante. Las cuatro obras de la colección que se prestan del pintor Genaro Lahuerta llevan por título *Paisaje, Playa de Albir, Altea* y *Sin título*.

«Goya y la Corte Ilustrada (1775-1800). Reflejos de la sociedad de su tiempo» es la exposición organizada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao. La obra de la colección en préstamo es el retrato de *Don Pantaleón Pérez de Nenin*.

En el transcurso de 2019 se celebra una exposición bajo el título «Andreu Alfaro: laboratorio de formas escultóricas», por iniciativa de la Fundación Bancaja. La obra de la colección en préstamo es *Veles e vents*.

«Alfonso Albacete» es el título de la exposición organizada por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. La obra de la colección en préstamo es *Narciso I*.

Con motivo del IV Centenario de Murillo, el Museo de Bellas Artes de Sevilla organiza una exposición titulada «Murillo, IV centenario». La obra en préstamo de la colección es *San José con el Niño*.

«Balenciaga y la pintura española» es la exposición organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Las obras de la colección en préstamo fueron *Retrato Felipe II* y *Retrato de Doña María de Vera y Gasca*, de Juan Carreño de Miranda.

«Pintura Orientalista en España» es la exposición organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza de Málaga. La obra de la colección en préstamo fue *El encantador de serpientes*, de José Villegas Cordero.

«Azul, el color del modernismo», es el título de la exposición itinerante organizada por Caixa Fórum de Sevilla, Zaragoza y Palma. Las obras en préstamo fueron de dos pintores Eliseu Meifren y Darío de Regoyos y las obras en préstamo fueron *Marina de Cadaqués* y *Puerto de Bilbao*.

«Miguel Ángel Campano» es la exposición que organiza el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La obra de la colección prestada fue *I rojas (series vocales)*.

«Art & Empire: The Golden Age of Spain» es la exposición organizada por el Museo de San Diego en Estados Unidos. Las dos obras de la colección en préstamo fueron de los pintores Juan Carreño de Miranda y de Tomás Yepes, tituladas *Retrato de Carlos II* y *Bodegón en un paisaje (sandía)*.

«Floridablanca, la sombra de un rey» es título de la exposición organizada por la Sala Verónicas y el Palacio Almudí de Murcia. Son varias las obras de artistas de la colección que se prestan: *El Retrato de Bárbara de Braganza y de Fernando VI*, de Andrés Calleja; *El Busto de María Antonieta*, de Felix Lecomte; *Carlos III, cazador*, de Francisco de Goya; *Dama con Abanico*, anónimo; *Retrato de Don Luis Fernández*, de Agustín Esteve y Marqués y *Globo terráqueo y Globo celeste*, de John Newton.

«Molina Sánchez y la neofiguración» es el nombre que recibe la exposición organizada por el Museo de Bellas Arte de Murcia. La obra de la en préstamo fue la del pintor Juan Genovés, titulada *Maternidad*.

9. Conclusiones

1. El presente trabajo pretende sacar a la luz el coleccionismo de la banca pública española, inmerso en muchas ocasiones en un aura de opacidad que ha transcurrido fuera del alcance de la historia documentable.

2. Las instituciones bancarias se encuentran hoy entre los coleccionistas de arte más significativos de nuestro tiempo. A lo largo de este trabajo, hemos podido comprobar cómo las colecciones de arte de los bancos, impulsadas por sus directivos en el inicio de los años sesenta hasta finales de los ochenta, no solo han contribuido a incrementar y preservar el patrimonio artístico de nuestro país, sino que actuaron como mecenas de muchos artistas regionales.

3. No hubo un cambio de postura a este respecto hasta que se produjo la transición democrática de nuestro país; hubo entonces un cambio en la política artística del Estado, al crearse en 1977 el Ministerio de Cultura, que buscaba homologarse con otros países occidentales. También ayudó mucho el hecho de que el cambio político español se produjera a la par que el fenómeno del *boom* económico del arte, que pronto se transformó en un sorprendente *boom* del coleccionismo artístico contemporáneo en los años ochenta.

4. En el periodo de 1979 a 1982, se comienzan a organizar exposiciones temporales de arte contemporáneo. Posteriormente, con el triunfo del Partido Socialista en las elecciones generales de 1982, el propio gobierno durante el año 1983 hace un llamamiento al sector público, entonces muy importante en la economía española, para que impulsase el coleccionismo institucional.

5. En el coleccionismo bancario español de la segunda mitad del siglo XX en España destacan dos figuras que por su sensibilidad artística y su afán coleccionista nombradas: Manuel Arburúa de la Miyar del Banco Exterior de España y Juan Lladó y Sánchez Blanco del Banco Urquijo. Empezaron una labor pionera en este campo, dotando a sus sedes centrales y regionales de grandes obras de arte en un momento en que el Estado, la sociedad y los medios de comunicación vivían al margen de la creación artística.

6. En el coleccionismo bancario español, la labor de mecenas la inicia el Banco de España al inaugurar muchas de sus sedes. En Barcelona, va a favorecer la adquisición de pintura para la decoración de su sede con pintura de artistas catalanes.

Lo mismo va a ocurrir con el Banco Exterior de España y con el Banco Urquijo al inaugurar también sus respectivas sedes en Barcelona.

7. Esa labor de mecenazgo se verá incrementada, a partir de 1977, con la liberalización del sistema financiero español, al poder operar los bancos sin restricciones a lo largo y ancho de la geografía española. Entre 1973 y 1983, se triplicó el número de oficinas bancarias. Fue un momento en que urgía decorar las oficinas. Se recurrió a la serigrafía de obras de artistas conocidos en el ámbito regional. Muchas de las colecciones tienen abundantes obras de este tipo de técnica. Aunque la serigrafía ya se conocía en España en los años sesenta, será durante los años setenta cuando se extienda más en España y proliferen los talleres. Prácticamente la totalidad de los artistas hacen alguna incursión en este tipo de técnica.

8. La labor de mecenazgo no solo consistía en favorecer la adquisición de obras de artistas regionales, había también que ayudarles a darse a conocer. En 1972, el Banco Bilbao articula un programa permanente de promoción cultural, que se traduce en la organización de más de cuarenta exposiciones antológicas dedicadas a los grandes maestros de la pintura española y la promoción de nuevos valores, a través de las treinta y ocho salas de exposiciones de que disponía el banco.

9. Al iniciar nuestra investigación, planteamos si estas instituciones financieras habían contribuido a la preservación de nuestro patrimonio artístico, al adquirir obras de arte. A medida que avanzábamos en nuestra investigación, fuimos comprobando que esto se cumplía en algunas obras de la colección del Banco Exterior de España. Por ejemplo, podemos mencionar *San José y el Niño* de Bartolome Esteban Murillo, *La Circuncisión* de Jacob de Wet, *Escena campestre con un porquerizo* de Theobald Michau y *Florero* de Jan Philip Van Thielen, que fueron adjudicados por una deuda en subasta pública al banco en 1991. En 1963 el banco acude a una subasta de la Sala Quixote de Madrid y puja por una serie de obras de la colección de Federico Serrano Oriol, como *El Martirio de San Pedro de Arbues* de Bartolomé Esteban Murillo y otras obras anónimas como *Santa Adelaida*, *San Jerónimo Penitente* y *Santa Isabel*. En 1961 adquiere de la colección de Pedro Labat y Arrizabalaga, tataranietos de la hermana de Don Pantaleón, familia Labat y Sires, la obra de Francisco de Goya *Don Pataleón Pérez de Nenin*. La *Catedral de Santiago* de Darío de Regoyos, junto con otras dos obras, *Sin título* y *Linda*, de Emilio Grau Sala; proceden las dos primeras de un pago de una deuda de 1987 y la última fue adquirida en una subasta en la galería Ansorena por un

impago de una deuda. Como puede verse, gracias a la actuación del banco, estas obras forman parte hoy de su colección y no han salido de España, como podría haber ocurrido de no haber actuado así.

10. En la colección del Banco Hipotecario de España nos hemos encontrado con bastantes dificultades a la hora de encontrar información sobre sus obras, al ser esta la unión de varias colecciones. Dentro de su colección está la del Instituto para la Reconstrucción Nacional, que posteriormente pasaría a llamarse Banco de Crédito a la Construcción; en ella hemos podido encontrar algunas adquisiciones realizadas en el año 1980 con un mero afán decorativo. Entre dichas adquisiciones se encuentran el *Retrato de Cardenal* de Pietro Nelli, adquirido a sala Vermeer de Bilbao, procedente de la familia Orleans de Sevilla, *The Winter* de Richard Westall, adquirido al anticuario Don Braulio de Bilbao y *Escena de la Crucifixión* de autor anónimo, adquirida en antigüedades Luis Romero de Madrid.

11. En la colección del Banco Urquijo, gracias a la iniciativa de Juan Lladó, muchas de sus obras forman parte de nuestro patrimonio artístico. *El retrato de Michel Ophovius*, de Pedro Pablo Rubens, perteneció primero a la colección Warneck, después fue adquirido por Koenins en Harlem y por la casa J. Goudstikker en Amsterdam en 1933. En los años cincuenta apareció en venta en un comercio de Madrid y fue adquirido por el banco. El retrato de *José Moñino, conde de Floridablanca* de Francisco de Goya, pertenecía, a principios del siglo XX, a la colección de la marquesa de Martorell; posteriormente fue adquirido por el banco. *La Inmaculada Concepción*, de Vicente Macip, fue adquirida por el banco a la esposa de Allan Perkins, procedente de la colección del infante don Sebastian de Borbón.

10. Epígrafe

Durante mi estancia en el Departamento de Dibujo y Grabado en la Facultad de Bellas Artes en 2018, pude observar diferentes técnicas de grabado. Con la ayuda de la doctora Monica Oliva repasé las diferentes obras gráficas de las colecciones, verificando que muchas de sus fichas en lo que referente a técnica no estaban bien catalogadas. A continuación identifico diversas obras de las colecciones en las que no se mencionaba la técnica correcta.

Colección del Banco de Crédito Local

De los diferentes grabados de Manuel Castro Gil, se mencionaba grabado (aguafuerte y aguatinata) en las siguientes obras: *Arco del Dean de Zaragoza* y *Plaza de Campo de Lugo*, que deberían ser grabado en hueco. Esto también ocurre con las obras de Julio Prieto Nespereira *Ribera del Berbés* y *Pinos en la costa*. La técnica es grabado en hueco.

Las obras del artista Albert Rafols Casamada *Terasses* y *Terasses III* figuraban como grabados cuando deberían ser litografías.

La de Antoni Tapies, *Fulles nº 5*, en su ficha técnica figuraba como litografía, cuando entendemos debería ser grabado sobre papel.

En ficha de la obra de Eduardo Chillida *Bikania II*, figuraba como grabado (aguafuerte y aguatinata), cuando su técnica es grabado en hueco.

En las obras de Luis Feito *Sin título* y *Monotipo nº 10*, figura como técnica el *collage*, monotipo y grabado; deberían ser solo monotipo. En las obras *Mayo III* y *Mayo II* del mismo autor aparece aguafuerte-aguatinta y grabado, cuando debería ser grabado calcográfico.

En la obra de Manolo Valdes *Margarita de Austria*, la técnica que figura es aguafuerte y aguatinata, debería ser grabado en hueco.

Colección Banco Exterior de España

La obra de Joan Hernández Pijoan *En gris para Fernando* figura como una serigrafía cuando debería ser grabado sobre papel.

Las obras de Albert Rafols Casamada *Terrasses* y *Blues* figuran como grabados cuando deberían ser litografías.

Las dos obras *Sin título* de Gerardo Rueda figuran como serigrafías, debería añadirse serigrafía y chine-collé.

Las dos obras de Eduardo Chillida *Inguru IV* y *Inguro VI* figuran como aguatinta-grabado, cuando debería ser grabado en hueco.

Las dos obras de Manolo Valdes *El fumador* y *el Lector* figuran como grabados, cuando deberían ser litografías.

11. Bibliografía

Archivo

Actas de la Junta de Gobierno. Libro 134, 30 de diciembre de 1784, folios 10 y 10v.

Archivo del Banco de España, Banco de San Carlos.

Libro Diario 24 de enero de 1787, p.57. Archivo Banco de España.

Libro 134. Libro de acuerdos Junta Directiva, folio 10. Archivo Banco de España. Secretaría.

Libro 212. Libro de acuerdos Junta General Accionistas, folio 343. Archivo Banco de España. Secretaría.

Archivo Banco de España, Secretaria, Libro 134. Libro de acuerdos de la Junta Directiva, fol.10.

En Libro 37, Diario Dirección del Giro, 13 de abril de 1785, f.208: Retrato José de Toro.

En Libro 39, Diario de Teneduría General, 30 de enero de 1787, f.65: Retratos del Rey, del conde de Altamira y Marqués de Tolosa y 15 de octubre de 1787, f.463: retrato de Francisco Javier Larumbe.

En Libro 13, Diario de la Dirección del Giro, 21 de abril de 1788, f.179: Retrato de Francisco Cabarrús

Archivo Banco España, A.951, Acta 95, 25 de octubre de 1845, folio 269.

Archivo Histórico Nacional, Sección Estado. Leg. 230.

Catálogo de las Obras de Goya, Ministerio Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1900, p.11.

Archivo Banco de España, Secretaria, Libro 212. Libro de acuerdos Junta General Accionistas, 18 de Diciembre 1786, Fol.337v-338.

Archivo Banco España, A.952, Acta 127,16 de marzo de 1846, folio 42

Artículos de periódico

Bono, F. (5 de noviembre de 2014). «Lo más difícil es quitar todo lo que sobra en la pintura». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/11/05/actualidad/1415195473_797570.html

- Bowen, K. y Abramsohn, J. (18 de abril de 2008). «El arte corporativo tiene que ser inspirador y sofisticado». *DW*. Recuperado de <https://www.dw.com/es/el-arte-corporativo-tiene-que-ser-inspirador-y-sofisticado/a-3277221>
- Cabello, M., Rodríguez, J. y Narboba, C. (2 de diciembre de 1987). El primer boom inmobiliario del siglo xix. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/12/02/economia/565398006_850215.html
- Cabello, M., Rodríguez, J. y Narboba, C. (4 de diciembre de 1987). El BHE en la actualidad. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/12/04/economia/565570804_850215.html
- Calvo Serraller, F. (14 de abril de 1981). Reivindicación del pintor Anselmo Miguel Nieto en el centenario de su nacimiento. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1981/04/14/cultura/356047204_850215.html
- Calvo Serraller, F. (26 de noviembre de 1982). Balance del arte bien premiado. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/11/26/cultura/407113203_850215.html
- Canogar, R. (5 de enero de 1983). Temas pendientes de la cultura: las artes plásticas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1983/01/05/cultura/410569202_850215.html
- Carrasco, M^a. (24 de noviembre de 2000). La colección Testimonio muestra en Sevilla las adquisiciones artísticas de la Caixa en 2000. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/11/24/andalucia/975021754_850215.html
- Casamartina i Parassols, J. (4 de febrero de 2009). Joaquim Mir, pintor de genio y locura. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/02/04/catalunya/1233713247_850215.html
- Castro Flórez, F. (5 de mayo de 2018). El homenaje necesario a Eusebio Sempere. *ABC Cultural*, nº1.328. 5 de mayo Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-homenaje-necesario-eusebio-sempere-201805080105_noticia.html
- «Diez adelantados de la modernidad», una lección de historia del arte (20 de mayo de 1979). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/sociedad/29599216_850215.html
- Elizabeth Murray, pintora (10 de septiembre de 2007). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/09/10/agenda/1189375206_850215.html

- Estefanía, J. y Arancibia, S. (11 de julio de 1982). Juan Lladó, una rara excepción de banquero. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/07/11/economia/395186403_850215.html
- Fidalgo, F. (6 de junio de 1983). Saura ‘juega dialécticamente’ con el retrato de Dora Maar pintado por Picasso. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1983/06/06/cultura/423698410_850215.html
- Figaredo, R. (7 de mayo de 2019). A Zaj lo que es del Zaj. Recuperado de <http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html>
- García, A. (13 de enero de 2012). Una visita a los banqueros del arte. *El País*. Recuperado de <http://elpais.com/2012/01/13/cultura/>
- García, A. (11 de septiembre de 2013). Gigapíxeles para conocer mejor a Goya. *El País*. Recuperado de <http://cultura.elpais.com/cultura/>
- García, R. y Pousa, L. (26 de julio de 2013). Muere Cabanas, el pintor solitario. La voz de Galicia. Recuperado de https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2013/07/26/muere-cabanas-pintor-solitario/0003_201307G26P46991.htm
- Giralt-Miracle, D. (2 de mayo de 1980). Amadeo Gabino: «el arte es un testimonio de lo que nos rodea». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/05/02/cultura/326066410_850215.html
- Gozález Salas, J. (1 de abril de 1982) La desaparición de un gran banco. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/04/01/economia/386460002_850215.html
- José Paredes Jardiel, pintor (27 de diciembre de 2000). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/12/27/agenda/977871601_850215.html
- Juan Antonio Aguirre. *IVAM*. (5 de junio de 2019). Recuperado de <http://www.ivam.es/es/exposiciones/juan-antonio-aguirre>
- Los paisajes de Redondela, en una antológica con 130 obras (12 de diciembre de 1998). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/12/19/cultura/914022006_850215.html
- Maderuelo, J. (11 de julio de 2014). Jan Dibbets, realidad en entredicho. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/07/10/babelia/1405019266_498193.html

- Manzano, R. (4 de mayo de 2017). Los Orleans sevillanos y el legado histórico a nuestra ciudad. *ABC*. Recuperado de https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-orleans-sevillanos-y-legado-historico-nuestra-ciudad-201705032018_noticia.html
- Martínez Shaw, C. (3 de marzo de 2014). Fallece Gonzalo Anes, director de la Real Academia de Historia de España. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/03/31/actualidad/1396259560_849819.html
- Moreira, M. (11 de noviembre de 2017). De palacete rococó a oficina del siglo XXI. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/espana/comunidad-valenciana/palacete-rococo-oficina-siglo-201010230000_noticia.html
- Muere el escultor Venancio Blanco a los 94 años (22 de febrero de 2018). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/02/22/actualidad/1519296653_546087.html
- Muere el pintor Fernando Delapuenta (2 de noviembre de 1975). *ABC*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/11/02/045>
- Ortega Dolz, P. (2 de junio de 2009). Los 'esquizos' entran en el Reina Sofía. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/06/02/madrid/1243941869_850215.html
- Peréz, R. (2017). Cuando los bancos creaban una sucursal cada ocho horas. *ABC*. Recuperado de https://www.abc.es/espana/la-transicion-espanola/abci-cuando-bancos-creaban-espana-sucursal-cada-ocho-horas-201708160317_noticia.html
- Rubio, L. (25 de marzo de 2009). La tauromaquia de Barjola a través de su obra gráfica. *El Confidencial*. Recuperado de www.elconfidencial.com/archivo/2009/03/25
- Ruiz Mantilla, J. (15 de octubre de 2018). Muere Eduardo Arroyo, pintor clave del siglo XX y artista radical. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/10/14/actualidad/1539512055_961672.html
- Samaniego, F. (20 de octubre de 1994). Pancho Cossio al completo se expone en Madrid. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1994/10/20/cultura/782607610_850215.html
- Samaniego, F. (7 de julio de 1994). El centenario de Benjamín Palencia rescata la etapa internacional y vanguardista del pintor. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1994/07/07/cultura/773532003_850215.html
- Sánchez Bella, A. (14 de noviembre de 1951). El alcance de la exposición. *ABC*, p.13.

Una nueva exposición de La Térmica acerca la obra gráfica de Antoni Tàpies a Fuengirola (11 de abril de 2018). *Diputación de Málaga*. Recuperado de http://www.malaga.es/cultura/1315/com1_md3_cd-35151/nueva-exposicion-termica-acerca-obra-grafica-antoni-tapiés-fuengirola

Una retrospectiva revisa la idea de pintura del artista Rafael Baixeras (25 de septiembre de 2001). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2001/09/25/cultura/1001368805_850215.html

Vidal, J. (14 de agosto de 1998). Josep Guinovart muestra en Castelldefels su particular homenaje a Federico García Lorca. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1998/08/14/catalunya/903056860_850215.html

Vidal, J. (29 de noviembre de 2000). La Fundación La Caixa reúne en un catálogo su colección de arte. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/10/29/catalunya/972781650_850215.html

Artículos de revista

Alarcón, J. (2017) La razón cromática de Joaquín Capa en galería 9. *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. Recuperado de <https://www.makma.net/la-razon-cromatica-de-joaquin-capa-en-galeria-9/>

Alcolea, C. y Morales, P. (1983). Carlos Alcolea la posmodernidad es un berenjenal. *Revista la Luna*, (nº 4), pp. 20-23.

Angulo Iñiguez, D. y Martín González, J. (1981). Murillo. Reseña Diego Angulo Iñiguez. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 47, pp. 524-525.

Arte Broto, uno de los últimos fichajes de la madrileña Fernández-Braso(2013), *Revista Arteinformado* Recuperado de <https://www.galeriafernandez-braso.com/exposiciones/broto/broto3.pdf>

Bayona, I. (1976). Los bancos oficiales en plena expansión. *Revista Banca Española* (nº.75).

Benosa Lalaguna, J. (2011). El minimalismo mágico de José Beulas.(p.107) *Revista del Instituto de Estudios Aragoneses*, Biescas, J.A. (1989) La economía española durante el período franquista. *Instituto Gerónimo de Uztariç*, (nº3), p.69.

Brown, J. (1966) El mecenazgo y el olvido: El caso de Felipe III y el duque de Lerma. *Revista De Occidente*, nº 180, pp. 39-47.

Camara, J. (2011). José Caballero. Caminos de papel 1951-1991. *Revista Minerva* (nº 18).

- Cabañas Bravo, M. (2012). Lepoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de arte.(p.184). *Revista de estudios astorganos* (nº 31),Recuperdo de <http://digital.csic.es/handle/10261/64616>
- Calero, A. G. (noviembre de 1998). Agustín Úbeda: «El arte sin poesía no es nada».Revista *Añil*. Recuperado de http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/a%C3%B1il/A%C3%91IL16_CaleroAgustin.pdf
- Camarzana, S. (2014, 8 de octubre). Juan Navarro Baldeweg. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Juan-Navarro-Baldeweg>
- Camón Aznar, J. (1970). La pintura de Alvaro Delgado. *Revista Goya* (nº 99), p. 162.
- Canogar, R. (2011). Estampas y óleos del artista premio nacional de arte gráfico 2011. *Revista Círculo del arte* (nº 62), p. 4.
- Ciancio, S. (2004). El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito. *Revista Arte, Individuo y Sociedad, vol.16*, pp. 209-226.
- Cruz Valdovinos, J. (1991). Sobre el Maestro de Zurbarán y su aprendizaje. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, t.57*, pp. 490-492.
- Danto, A. (2009). Desde cajas de cerillas hasta obras maestras. *Revista Minerva* (nº10), pp. 77-79.
- Del Olmo, C. (2009). La obsesión del coleccionista: entrevista a Pilar Citoler. *Revista Minerva* (nº 10), pp. 74-76.
- Díaz Padrón, M. (1965). Gaspar de Crayer, pintor de los Austrias. *Archivo Español de Arte*, t. 38, pp.292-294.
- Díaz Padrón, M. (1978). La obra de Pierre Van Lint en España. *Revista Goya* (nº 145), p.3.
- Faxedas Brujats, Mª. (2013). Ramón Martí Alsina, pintor de historia: entre el romanticismo y el realismo. *Revista Goya* (nº 344), p. 230.
- Fernández, B. (2007). Una lectura crítica de la historia de la crítica de los años cincuenta a los años noventa. El crítico, comisario de exposiciones. *Revista Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, T., 20-21*, pp. 417-448.
- Ferrer Gimeno, F. (1960). Teoría y Estética informalista de Antonio Saura Atares. *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (nº 41), pp.63-70.
- Ferrer Gimeno, F. (1961). La pintura de Julián Grau Santos, fruto de una vocación y esfuerzo. *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* (nº 47-48), pp. 270-284.

- Galante Rodero, P. (2011). El Oriente de Chillida. *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, nº 24, p. 357.
- Gaya Nuño, J. (1966). Pancho Cossío en la Nacional de Bellas Artes. *Revista Goya* (nº 72), p.370.
- Gómez de Mendoza, A. (1966). Juan Lladó, un mecenas singular. *Revista de Occidente* (nº 180), 130-143.
- Ibáñez, R. (2017), Frank Stella, la forma del lienzo. *Cultura Científica*. Recuperado de <https://culturacientifica.com/2017/08/23/frank-stella-la-forma-del-lienzo/>
- Jiménez-Blanco, M. (2015). El coleccionismo como campo de estudio y la revista Goya: Nuevas aportaciones. *Revista Goya* (nº 351), pp. 99-105.
- Jiménez-Blanco, M. (2008). Picasso y la historia. El caso de las Meninas. *Revista de Anales de Historia del Arte, Anales De Historia Del Arte*, 527 - 534. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120527A>
- Kottasz, R., Bennett, R., Savani, S. y Ali-Choudhury, R. (2008). The role of corporate art in the management of corporate identity. *Corporate Communications: An International Journal*, vol. 13 (nº 3), pp. 235-254. doi: 10.1108/13563280810893634
- Luna, J. (1978). Louis-Michel Van Loo en España. *Revista Goya* (nº 144), p.333.
- Luque Teruel, A. (2005). Fundamentos de la Pintura de Dora Maar. *Revista Laboratorio de arte* (nº 18), pp. 527-540.
- March, E. (2015). Franquismo y vanguardia: III Bienal Hispanoamericana de Arte. *Revista Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del arte* (nº 3), pp. 33-54. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5304199>
- Martín-Aceña, P. (2005). La conformación histórica de la Industria Bancaria Española. *Mediterráneo económico* (nº 8, ejemplar dedicado a: Los retos de la Industria Bancaria en España), pp. 21-44.
- Martínez, A. (2012). Nacimiento del papel moneda español bajo el reinado de Carlos III. En *Estudios de Historia Monetaria II* (nº2), p.203.
- Martínez-Falero, J. (2006). La pintura de Agustín Úbeda. *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, vol.10 (nº 1), p.59.
- Medina Curquejo, A. (2011). Eva Lootz. El pensamiento como fuerza activa. *Revista Laboratorio de arte* (nº 23), p. 498.
- Moreno Galván, J. (1970). Agustín Redondela. *Revista Triunfo, año XXIV* (nº 407), p. 44.
- Muñoz-Rojas, J. (1987). Una experiencia histórica singular: Juan Lladó y la obra cultural del Banco Urquijo. *Boletín del Círculo de empresarios* (nº 37), pp.125-126.

- Newman, M. (1984). Recent British Sculpture. *Flash Art International* (nº 115), pp. 48-55.
- Nieto Alcaide, V. (1967). Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento. *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 215), pp. 273-274. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/pablo-palazuelo-la-pintura-como-conocimiento/>
- Olivares, R. (1983). Colección Banco Exterior. *Revista Lápiç* (nº 5), p. 13.
- Paulo, M. (2010). Andy Warhol. *Revista Forma, vol. 01*, p.124.
- Peña, L. (2006). Bartolomé Murillo, Pintor del Pueblo Español. Recuperado de <https://www.eroj.org/Minerva/murillo.htm>
- Pérez Pérez, S. (2010). La pintura de Vela Zanetti: Guerra civil y exilio americano. *Revista Anales de Historia del arte*, pp. 295-302. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010220295A>
- Ribal, P. (2011,16 de diciembre). Atsuko Tanaka, conciencia conectada. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Atsuko-Tanaka-conciencia-conectada>
- Ridruejo, E. (1954). El sistema bancario español. *Moneda y Crédito* (nº 51), p. 37.
- Ruiz-Manjón, O. (4 de diciembre de 2009). Cultura sin libertad. La Sociedad de Estudios y Publicaciones (1947-1980). *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Cultura-sin-libertad-La-Sociedad-de-Estudios-y-Publicaciones-1947-1980>
- Salas, X. (1966). Cuatro Obras Maestras. *Revista Goya*, pp. 99-100.
- Sánchez Cantón, F. (1950). Centenario de Ceán Bermúdez. *Revista Archivo español de arte*, t.23, nº 90, p. 101.
- Sharp Young, M. (1976). A Rockefeller Collection of American Art. *Apollo: The International Magazine of Arts* (nº 172), pp. 508-513.
- Solana, G. (2019). Luis González Robles. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com>
- Solana, G. (26 de abril de 2000). Luis González Robles. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Luis-Gonzalez-Robles>
- Tusell Gómez, J. (1988). La transición española a la democracia desde un punto de vista comparativo. *Cuenta y Razón*, (nº 41), pp. 109-120. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047970>
- Uribarri, F. (3 de abril de 2017). ¿Por qué nos fascina el 'Guernica'? *XL Semanal*. Recuperado de <https://www.xlsemanal.com/conocer/arte/20170403/nos-fascina-guernica.html>

Vidal Neira, A. (2016). Manuel Colmeiro Guimará, el pintor del paisaje gallego. *Historia de la tierra de Deza*. Recuperado de <https://historiadeza.wordpress.com/2016/08/12/manuel-colmeiro-guimaras-el-pintor-del-paisaje-gallego/>

Yoon, H. y Shin, H. (2014). Determinants of the number of artworks in corporate art collections. *International Journal of Arts Management*, vol. 16 (nº 2), pp. 19-28.

Otros artículos

Andrés, R. y Mira, I. (2000). Sempere: bocetos para esculturas (pp. 1-3). Recuperado de http://www.eusebio-sempere.com/archivos/sempere_ESCULTURAS.pdf

Díaz Padrón, M. Los retratos del Marqués de Leganés. *Diario Español de la República Constitucional*. Recuperado de www.diariorc.com

Londenberg, M. y Oosterlink, K. (2010). Art collections as a Strategy Tool: A typology based on the belgian financial sector. CEB Working Paper Number 10/11, Université libre de Bruxelles.

Marco Such, M. Miguel Hernández y la Escuela de Vallecas. *BNE*. Recuperado de http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/miguel_hernandez/documentos/e-studios_08_such.pdf

Matute, F. (2017). Guillermo Pérez Villalta: «He sido un apestado y sigo siendo un apestado dentro de la modernidad». Jot Down. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2017/01/guillermo-perez-villalta-he-apestado-sigo-siendo-apestado-dentro-la-modernidad/>

Santesteban Fernández, F. La Sociedad de Estudios y los comienzos de la intervención de la Fundación Ford en España. *Universidad Complutense de Madrid*. Recuperado de https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-13888/Fabiola_Santesteban.pdf

Todoli, V. (1982). Esteban Vicente. *Archives of American Art*. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=N4WAX9vtVzGC&pg=PA144&lpg=PA144&dq=todoli+archives+of+american+art+esteban+vicente&source=bl&ots=zy5QKXAk5y&sig=ACfU3U0>

Artículo web

Cornell University, Office of the Dean of the University Faculty (1983). Jason Seley. *Cornell University*. Recuperado de

https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/19104/Seley_Jason_1983.pdf?sessionid=23E32770D535DF740559C79E29ACC4B7?sequence=2

Dittborn, P. (11 de noviembre de 2011). Esfera, rosa y estrella: Josef Albers y la lectura del color. Recuperado de <http://letrasenlinea.uahurtado.cl/wp-content/uploads/2012/11/Josef-Albers-y-la-lectura-del-color-por-Paula-Dittborn.pdf>

Ohly Evans, C. (8 de noviembre de 2014). Roy Lichtentein: The popular image. *How to spend it*. Recuperado de <https://howtospendit.ft.com/art-philanthropy/69041-roy-lichtenstein-the-popular-image>

Samet, J. (2 de Agosto de 2014). Beer with a Painter: Catherine Murphy. *Hyperallergic*. Recuperado de <https://hyperallergic.com/141273/beer-with-a-painter-catherine-murphy/>

Velez de Mendizabal, J. (30 de marzo de 2012). Carmelo Ortiz de Elgea / pintor. *Euskonews*. Recuperado de http://www.euskonews.eus/0619zkb/elkar_es.html

Blog

Francisco Ferreras. *Klandestinos*. Recuperado de <http://klandestinos.mekoart.net/artistas/farreras/000.html>

José Vento Ruiz. *Klandestinos*. Recuperado de <http://klandestinos.mekoart.net/artistas/vento/000.html>

Juan Barjola: Figurativismo y abstracción (19 de septiembre de 2009). *Trianarts*. Recuperado de <https://trianarts.com/juan-barjola-badajoz1919-madrid2004>

La vida no imita al arte (25 de noviembre de 2012). Larry Rivers: el genio de lo vulgar [mensaje en un blog]. Recuperado de <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2012/11/larry-rivers-el-genio-de-lo-vulgar.html>

Boletín

García de Valdevellano, L. (1928). Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos. *Boletín Sociedad Española de Excursiones: homenaje a Francisco de Goya y Lucientes*, pp.60-62

Boletín oficial del estado

Boletín Oficial del Estado, nº 141, de 13 de junio de 1962. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/1962/06/13/pdfs/BOE-S-1962-141.pdf>

Capítulos catálogos

- Bango Torviso, I. (2015). Los emisarios de Canaán. En *Catálogo a su imagen, arte, cultura y religión* (p. 16). Madrid: Fundación Madrid Vivo y Centro Cultural Fernán Gómez.
- Bernárdez Sanchís, C. (2005). Selección de obras. En *Obras Maestras sobre papel, colección BBVA* (p. 56). Madrid: BBVA.
- Bonet, J. (1989). Ante la obra gráfica completa de Lucio Muñoz. En *Lucio Muñoz obra gráfica 1960-1988* (p. 9). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Bozal, V. (1991). El arte pop en España. En *Catálogo Arte Pop* (p. 240-241). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- Calvo Serraller, F. (2006). El coleccionismo artístico de las entidades financieras españolas. En *Arte español del siglo XX en la colección BBVA* (pp. 20-21). Bilbao: BBVA.
- Calvo Serraller, F. (2002). Testimonio pictórico de José Caballero. En *Catálogo de la exposición José Caballero: círculos y sueños*. Madrid: Seacex.
- Castaños, E. (2006). Experiencia interior, color y estructura en la obra reciente de Manuel Salinas. En *Manuel Salinas, obra reciente*. Málaga: Fundación Unicaja.
- De Corral, M. (2002). Algunas reflexiones sobre la Colección de Arte Contemporáneo. En *Catálogo razonado. Colección de Arte Contemporáneo "La Caixa"*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- Corredor-Matheos, J. (1982). Vanguardia y tradición renovada. En *Colección Banco Urquijo. Pintura, dibujo y escultura* (p. 212). Madrid: Fundación Banco Urquijo.
- De Corral, M. (2011). Palabras, Reflexiones y Tiempo para una Colección. En *La colección. Colección de pintura internacional* (p. 14). A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Díaz Padrón, M. (1982). La pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII. En *Colección Banco Urquijo. Pintura, Dibujo, Escultura* (p. 34). Madrid: Fundación Banco Urquijo.
- Fontbona, F. (1982). Del Romanticismo al Novecentismo. En *Colección Banco Urquijo. Pintura, dibujo y escultura* (p. 417). Madrid: Fundación Banco Urquijo.
- Glenn, C. (1991). El arte Pop americano: un prólogo. En *Catálogo Arte Pop* (p. 30). Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- González Robles, L. (1990). Mis recuerdos de aquella época. En *Madrid: el arte de los 60* (p. 25). Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural.

- Hernández León, J. (2008) Introducción. En Bonet Correa, J. y Kaiser, F. (col.), *Hans Hartung, Esencial* (p. 8). Madrid: Círculo de Bellas Artes. Recuperado de [http://circulobellasartes.com/fich_libro/Catalogo__Hartung_\(61\).pdf](http://circulobellasartes.com/fich_libro/Catalogo__Hartung_(61).pdf)
- Hurtado, L. (2001). La obra en Guayasamín. En *Catálogo Guayasamín* (p. 29). Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa.
- Juste, J. (2014). José Guerrero, intuición, pasión y acción. En *Catálogo José Guerrero, canciones del color* (p. 2). Granada: Recuperado de: [http://www.granada.org/intranet/bolcultura.nsf/8698d6a110f45cdbc125753700481017/7a6f006e4e8589f7c1257cae0036e704/\\$FILE/JOSE%20GUERRERO%20tr%C3%ADptico%20bc.pdf](http://www.granada.org/intranet/bolcultura.nsf/8698d6a110f45cdbc125753700481017/7a6f006e4e8589f7c1257cae0036e704/$FILE/JOSE%20GUERRERO%20tr%C3%ADptico%20bc.pdf)
- Lafuente Ferrari, E. (1977). Síntesis y revisión de Picasso. En *Catálogo Picasso* (p. 24). Madrid: Fundación March.
- Livingstone, M. (2006). El arte pop es: algunos aspectos interesantes del arte pop británico. En *British Pop* (p. 15). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Logroño, M. (1993). Como quien dibuja, o pinta, el poema. En *José Caballero, exposición antológica 1931-1991* (p. 43-44). Madrid: Centro Cultural Conde Duque.
- Martínez Plaza, P. (2018). La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente. En *Catálogo de Pintura y Escultura* (pp. 143-144). Madrid: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente.
- Mena Marqués, M., Gudrun Maurer y Albarrán, V. (2018). Retratos de vascos y navarros. En *Goya y la Corte Ilustrada* (p. 6). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Moran Turina, M. (2015). La Imagen de Carlos II. En *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional de Juan de Flandes a Antonio López* (p. 241). Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación Santander.
- Moure, G. (1984). La escultura como arquitectura de la imagen. En *Catálogo en tres dimensiones*. Madrid: La Caixa, Caja Pensiones.
- Muñoz Avia, R. (2014). Así se hace un papel de Lucio Muñoz.(5-8) En *Catálogo Lucio Muñoz, grandes papeles*. Madrid: Galería Marlborough. Recuperado de: <http://clodart.com/uploads/obras/cbfd7bee3e85eb50c0c23e856f10ca13238a4b68.pdf>
- Ortuño, P. (2014). Conversación con José Guerrero. (p.1-2) En *Catálogo José Guerrero, canciones del color*. Granada: Recuperado de <http://www.granada.org/intranet/bolcultura.nsf/8698d6a110f45cdbc125753700481>

[017/7a6f006e4e8589f7c1257cae0036e704/\\$FILE/JOSE%20GUERRERO%20tr%C3%ADptico%20bc.pdf](http://017/7a6f006e4e8589f7c1257cae0036e704/$FILE/JOSE%20GUERRERO%20tr%C3%ADptico%20bc.pdf)

- Pérez Madero, R. (2006). Fernando Zóbel y las ediciones de la obra gráfica del Museo de Arte Abstracto Español. En *La ciudad abstracta 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (pp. 141-142). Cuenca: Fundación Juan March.
- Prieto, I. Escuchar el paisaje. En *Beulas, Abrir Horizontes*, Centro de Arte y Naturaleza. Recuperado de: <http://www.cdan.es/wp-content/uploads/2019/02/cdan-guia-sala-beulas.pdf>
- Romero Iribas, A. y Spa, L. (Septiembre de 2014). Fernando Zóbel: un pintor abstracto español. Una conversación con Manuel Fontán del Junco. Recuperado de www.livespeaking.es/fernando-zobel-entrevista-a-manuel-fontan-del-junco
- Rubio Gil, L. (2008). Juan Barjola, su mundo, su testimonio. En *Catálogo Juan Barjola y su mundo* (p. 9). Zaragoza: Ibercaja.
- Rubio Gil, L. (2008). Juan Barjola, La Pasión por el arte. En *Juan Barjola. Obra gráfica*. Museo Barjola. Recuperado de http://www.museobarjola.es/upload/criticas/Cr%C3%ADtica_Luis_Rubio1795.pdf
- Ruiz de la Prada, J. (2003). Van Loo, Louis Michel. En *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia* (p. 293). Madrid: Real Academia de la Historia.
- San Nicolás, J. (2015). Darío Regoyos: aspectos de su formación, vida y obra. En *Catálogo Razonado de Darío Regoyos*, Autor-Editor.
- Solana, G. (2006). La pintura trágica de Juan Barjola. En *Catálogo Juan Barjola* (p. 2). Valencia: Museo Barjola e Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Solana, G. (2002). Los sonidos negros. En *Catálogo José Guerrero* (p. 18). Burgos: Caja de Burgos.
- Torrallba Soriano, F. (1980). Goya, Economistas y Banqueros. En *Catálogo Banco Zaragozano* (p. 39). Zaragoza: Banco Zaragozano.
- Wick, O. (2001). Mark Rothko. Una experiencia consumada entre cuadro y observador. En *Mark Rothko* (p. 168). Barcelona: Fundación Miró y Fondation Beyeler.

Catálogo

- Albarrán, V. (2017). *El desafío del blanco: Goya y Esteve, retratistas de la Casa de Osuna*. Madrid: Museo del Prado.
- Andrés Ruiz, E. (2005). *Juan Manuel Díaz-Caneja (1905-1988). Centenario del nacimiento*. Madrid: Museo Reina Sofía.

- Ángeles Ortiz, M. (1998). *Los hombres de Manuel Ángeles*. Granada: Museo Bellas Artes de Granada.
- Antoni Tàpies, Obra gráfica. Recuperado de http://www.centrodeartealcobendas.org/uploads/20130124/Diptico_tapiés.pdf
- Bernárdez Sanchís, C. (1988). *Aspectos de una década: Pintura española, 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1988,
- Bernárdez Sanchís, C. y Gutiérrez Valero, A. (2001). *La colección del IVAM: Institut valencià d'art modern*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Bozal, V. y Llorens, T. (1976). *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*. Valencia: IVAM.
- Calvo Serraller, F., Navarro Baldeweg, J. y Narvona Narvi3n, C. (2006). *Cat3logo Adolfo Schloesser 1939-2004*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Calvo Serraller, F. (2013). *Exposici3n Goya y el Infante Don Luis: El exilio y el reino*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Calvo Serraller, F. (1990). *Pintores espa3oles entre dos fines de siglo (1880-1990): De Eduardo Rosales a Miquel Barcel3*. Madrid: Alianza Forma.
- Castro, F. (1995) *Cat3logo Tonny Cragg*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/cragg>
- Cat3logo Alfonso Albacete. Obra gr3fica 1989-90* (1990). Madrid: Esti-Arte.
- Cat3logo Alfredo Alc3in. Obra gr3fica completa 1957-1980* (1981). Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento cultural.
- Cat3logo Campano: pintura 1980-1990* (1990). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Cat3logo Carmen Laff3n. Bodegones, figuras y paisajes* (1992). Madrid: Fundaci3n Cultural Mapfre Vida y Museo Reina Sofía.
- Cat3logo Col·lecci3 Testimoni 1989-1990* (1991). Barcelona: Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona.
- Cat3logo Colecci3n María Josefa Huarte. Abstracci3n y Modernidad* (2014). Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- Cat3logo Dis Berlín: El reino de las metamorfosis* (1998). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Cat3logo Equipo Cr3nica* (2017). Valencia: Centro Cultural Bancaja, Fundaci3n Bancaja.
- Cat3logo Exposici3n Antol3gica de artistas espa3oles* (1973). Madrid: Fundaci3n Juan March.
- Cat3logo Exposici3n Becarios Artes Pl3sticas V* (1979). Madrid: Fundaci3n Juan March.

- Catálogo Exposición Otros Abanicos* (1985). Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Catálogo Franz Stella* (1995). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Catálogo Joan Mitchell* (1997). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Catálogo Jordi Teixidor* (1997). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Catálogo José Caballero. Exposición antológica 1931-1991* (1992). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Catálogo Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927)* (2018). Málaga: Museo Carmen Thyssen Málaga.
- Catálogo Luis Gordillo. Iceberg Tropical* (2007). Madrid: Museo Reina Sofía.
- Catálogo Modernismo y Novecentismo: arte catalán en la colección Grupo Banco Hispano Americano* (1988). Madrid: Fundación Santillana.
- Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca* (2016). Madrid: Fundación Juan March.
- Catálogo Picasso: Suite Vollard* (1991). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Catálogo Roy Lichtenstein* (1999). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Catálogo Sala Quixote* (1963). Madrid: **Sala Quixote**
- Cerviño, A. y González-Alegre, A. (2015). Francisco Mantecón: Pasión y Cálculo. *Museo de Arte Contemporánea de Vigo* Recuperado de http://www.marcovigo.com/sites/default/files/Nota%20prensa_MANTEC%C3%93N_cast_0.pdf
- Combalía, V. (1991). *Catálogo Brossa 1941-1991*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Corredor-Matheos, J. (1981). *Catálogo de pinturas de la colección del Banco Exterior de España*. Barcelona: Banco Exterior de España.
- De Francisco Guinea, J. *Pablo Palazuelo, obra gráfica*. (2013) Recuperado de www.clodart.com
- De la Torre, A. y Deledico, L. (2008). *Del futuro al pasado: obras maestras de arte contemporáneo: 30 años, artistas*. Zaragoza: Ibercaja.
- Esteban, P. (1999). *Catálogo Alfonso Fraile. Obra 1960-1987*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Gallego, Julián (1984). *Contemporary Spanish art: a selection of recent acquisitions from the collection of the Chase Manhattan Bank* = Arte español contemporáneo: una selección de las recientes adquisiciones de la colección del Chase Manhattan Bank. Madrid: Banco Exterior de España.
- Gallego, J., Santos Torroella, R. y Jiménez Burillo, P. (1993). *Pintura siglo XX. Julián Grau Santos una mirada retrospectiva*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

- Giménez, C. y Calvo Serraller, F. (2011). *Construyendo una colección: Una interpretación de la colección Fundación Botín*. Santander: Fundación Botín.
- González García, A. (1998). *Catálogo Carlos Alcolea*. Madrid: Museo Reina Sofía.
Recuperado de www.museoreinasofia.es/exposiciones/Carlos-Alcolea
- González Orbegozo, M^a. y Díaz de Rábago, B. (1994). *José Guerrero*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- González, F. (2004). *Obras maestras de la colección BBVA: pintura española de los siglos XV al XX*. Madrid: Fundación Argentaria.
- Jarque, V. (2007). *Catálogo Andreu Alfaro*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Llorens, T. (2017). *Catálogo exposición antológica del Equipo Crónica*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Llorens, T. (1989). *Catálogo Equipo Crónica 1965-1981*. Madrid: Museo Reina Sofía, Madrid.
- Manolo Quejido. Pintura en acción* (2006). Sevilla: Centro andaluz de arte contemporáneo.
- Mena Marqués, M., Maurer, G. y Albarrán, V. (2018). *Goya: retratos de vascos y navarros*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Millet, T. (2001). *Catálogo Albert Ràfols-Casamada*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, IVAM.
- Moure, G. (1990). *Catálogo Tàpies. Extensiones de la Realidad*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Nieves, M. y Winzen, M. (2005). *El impulso figurativo. Obras de la colección de arte UBS*. San Juan de Puerto Rico: Museo de arte de Puerto Rico.
- Pons-Sorolla, B. y López Fernández, M. (2017). *Catálogo Sorolla en París*. Madrid: Museo Sorolla.
- Portús Pérez, J. Apuntes sobre la exposición El retrato español del Greco a Picasso. *Museo del Prado*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-retrato-espaol-del-greco-a-picasso/f01ee4cc-4e1b-47dc-b97c-f304ef8ca687>
- Posada Kubissa, T. (2009). *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado
- Salazar, M^a. (2006). *Catálogo Manolo Valdés (1981-2006)*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Salazar, M^a. (1996). *Catálogo Cristino de Vera. Dibujos*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Todoli, V. y Seseña, N. (1987). *Catálogo Esteban Vicente pinturas y collages 1925-1985*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

- Valdivieso, E. (1978). *La pintura flamenca en la época de Rubens*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial de San Fernando.
- Vázquez de Parga, A. (1996). *Catálogo Oscar Domínguez. Antológica 1926-1957*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- VV. AA. (2006). *Catálogo Palazuelo. Proceso de trabajo*. Bilbao: Museo Guggenheim.

Capítulos libros

- Bonet Correa, A. (1979). Pintura española contemporánea. Las sanguinas de José María Sert. En *Obras de arte en el Banco Exterior de España* (pp. 108, 110 y 114). Madrid: Banco Exterior de España.
- Bonet, J. (1981). De una vanguardia bajo el franquismo. En *Arte del Franquismo* (p. 208). Madrid: Cátedra.
- Calvo Serraller, F. (1998). Un magma colorístico igualitario. En *Pintura española de vanguardia (1950-1990)* (pp. 55-56). Madrid: Fundación Argentaria.
- Carrete, J. (1982). Estampas, impreso y billetes en Exposición Conmemorativa de la Fundación del Banco de San Carlos. En *El Banco de España. Dos siglos de historia, 1782-1982*. Madrid: Banco de España.
- Carrete, J. (1994). Los caprichos, de Goya. En *Los Caprichos dibujos y aguafuertes* (p. 11). Madrid: Banco Central Hispano, Real Academia de San Fernando y Calcografía Nacional.
- Cirlot, J. (1960). La pintura catalana moderna. En *Historia de la pintura catalana* (p. 294). Madrid: Tecnos.
- Corredor-Matheos, J. (1999). El arte en Madrid durante la posguerra (1939-1948). En *Tránsitos: artistas españoles antes y después de la guerra civil* (pp. 81-82). Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Díaz Sánchez, J. (2004). Perfiles de la crítica. En *La crítica de arte en España* (p. 51). Madrid: Akal.
- Fernández de Gamboa, M. (2005). Manolo Valdés. En *Obras maestras sobre papel* (p. 126). Madrid: BBVA comunicación.
- Gallego, J. (1991). Escuela Flamenca y Holandesa del siglo XVI al siglo XX. En *Grupo Banco Exterior de España* (p.50 - 111). Madrid: Banco Exterior de España.
- Gallego, J. (1985). Pintura de los siglos XIX y XX. En *Colección Banco de España* (p. 91). Madrid: Banco de España.

- Gil Salinas, R. A. (2014). Coleccionismo y mecenazgo en la Comunidad de Valencia desde la transición política a la actualidad. En De la Calle, R. (Coord.), *Navegando entre dos siglos (1978-2008): nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: ciclo de conferencias* (vol. 2) (pp. 16-43). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Glendinning, N. (2004). Goya y el retrato español del siglo XVIII. En *El retrato español del Greco a Picasso* (p. 240). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Lacomba, J. y Ruiz, G. (1990). Expansión territorial y descentralización. En *Una Historia del Banco Hipotecario de España (1872-1986)* (p. 540). Madrid: Alianza.
- Luce, H. (1981). Reflections on the new vision. En *Alfred Jensen: December 11, 1903-April 4 1981- A memorial* (¿Nº PÁGINA?). Los Angeles: Regina Bogat.
- Otero, L. (2007). La crisis bancaria (1977-1985). Los costes de moderización de un sistema financiero anquilosado. En Martínez, J. (cord.), *Historia de España. Siglo XX. 1939-1996* (p. 382). Madrid: Cátedra.
- Pérez Sánchez, A. (1988). Pintura de los siglos XVI al XVIII. En *Colección Pintura Banco de España* (p. 19). Madrid: Banco de España.
- Pérez Sánchez, A. (1995). Pinturas Clásicas de tres siglos. En *Colección Argentaria* (p. 15). Madrid: Fundación Argentaria.
- Pérez Sánchez, A. (1996). Pintura Española. En *Colección Central Hispano* (p. 32). Madrid: Fundación Banco Hispano.
- Solana, G. (2005). Un Museo de papel. En *Obras Maestras sobre papel colección BBVA* (p. 14). Madrid: BBVA Comunicación.
- Solé Villalonga, I. (1976). Creación del Banco de Crédito Local de España. En *Historia del Banco de Crédito Local de España 1925-1975* (p. 25). Madrid: Talleres de Ferreira.
- Tortella, T. (2010). La nacionalización del Banco de España. En *El Banco de España desde dentro* (p. 53). Madrid: Banco de España.
- Triadó, J. (1987). La colección de pintura de la Casa de Alba. En *El arte en las colecciones de la Casa de Alba* (p. 57). Fundación Caixa de Pensiones.Barcelona:

Libro

- Aguirre, J. (2005). *Arte último: La "nueva generación" en la escena española*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez.
- Alcolea, C. (1980). *Aprender a nadar*. Madrid: Francisco Rivas.

- Anes, G. (1983). *Historia económica y pensamiento social: Estudios en homenaje a Diego Mateo del Peral*. Madrid: Alianza.
- Angulo Iníguez, D. (1981) *Murillo su vida, su arte, su obra. Catálogo crítico*, Espasa Calpe, Madrid, 1981.
- Aron, R. (2013). *Memorias. Medio siglo de reflexión política*. Barcelona: RBA.
- Banco Hipotecario de España (1976). *Un siglo del Banco Hipotecario de España*. Madrid: Banco Hipotecario de España.
- Barañano, K., González, J. y Juaristi, J. (1987). *Arte en el País Vasco*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barbeito, M. I. (1989). *El Banco Nacional creado por Carlos III: su archivo*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Barroso Villar, J. (1979). *Grupos de pintura y grabado en España 1939-69*. Oviedo: Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo.
- Benjamin W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Blas Benito, J. (1994) *Bibliografía del arte gráfico*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.
- Bourdon, D. (1989). *Warhol*, Barcelona: Anagrama.
- Bozal, V. (2000). *Arte del siglo XX en España. Volumen 2: Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cabañas Bravo, M. (2001). *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC.
- Cabañas Bravo, M. (2005). *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*. Madrid: CSIC.
- Cabañas Bravo, M. (1996). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: CSIC.
- Calvo Serraller, F. (1993). *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets.
- Camón Aznar, J. (1980). *Goya* (Tomo 2, 1785-1786, p. 9). Zaragoza: Ibercaja.
- Carvajal Urquijo, P. (2012). *Los Urquijo en la Guerra Civil: del esplendor a la tragedia*. A Coruña: Ediciones del Viento.
- Caza, M. (1983). *Técnicas de serigrafía*, Barcelona: Ediciones R. Torres.
- Checa Cremades, F. (2008). *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: Reflexiones sobre el caso español*. Madrid: Fundación Argentaria.
- De Beruete y Moret, A. (1919). *Goya: Pintor de Retratos*, Madrid: Blass y Cía.

- De la Mano, J. M. (2011). *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Del Castillo, A. (1947). *José María Sert: su vida y su obra*. Barcelona: Argos.
- Díaz Padrón, M. (1975) *Maîtres flamands du dix-septième siècle du Prado et de collections privées espagnoles*. Bruselas: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- El mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)* (2009). Madrid: Cuadernos ICO.
- El mundo de Carlos V: de la España medieval al siglo de oro* (2001). México: Sociedad Estatal para la Conmemoración del Centenario de Felipe II y Carlos V.
- Fontana, J. (1981). *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- Fusi Aizpurúa, J. y Calvo Serraller, F. (2012). *El espejo del tiempo: La historia y el arte de España*. Barcelona: Taurus.
- Galfetti, M. (1980). *Antonio Saura: obra gráfica 1958-1984*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gallego, J. (1983). *Arte abstracto español*. Madrid: Fundación Juan March.
- Gallego, J. (1971). *Pintura Contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Galvarriato, J.A. (1932). *El Banco de España: su historia en la centuria 1829-1929*. Madrid: Gráficas Reunidas.
- García, J. (1867). *Las Bellas Artes en España*. Madrid: Editor Ernesto Ansart.
- Giralt-Miracle, D. y Gabino, A. (1980) *Amadeo Gabino. Notas en torno a su obra*. Barcelona: Poligrafía.
- Glendinning, N. (1977). *Goya and his Critics*. Londres: Yale University Press.
- Glendinning, N. (2008). *Arte, Ideología y Originalidad de las Obras de Goya*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Glück, G. (1931). *Van Dyck, des Meister Gemälde, (Klassiker der Kunst. 13)*. Stuttgart/Leipzig. González Martín, M. (1971). *Pinazo: su vida y su obra (1849 a 1916)*. Ayuntamiento de Valencia.
- Gracia, J. (2016). *Estado y cultura: El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama.
- Hernández Armenteros, J. (1986). *La banca pública española (1962-1983): la modernización de sus estructuras financieras*. Madrid: Instituto de Crédito Local.
- Hernández Girbal, F. (1992). *José de Salamanca, Marqués de Salamanca:(el Montecristo español)*. Madrid: Lira.
- Huici, F. (1990). *Colección de arte contemporáneo del Banco Hipotecario de España*. Madrid: Banco Hipotecario.

- Jiménez-Blanco, M. (2013). *El coleccionismo de arte en España*. Barcelona: Cuadernos de Arte y Mecenazgo.
- Junoy, J. (1941). Ramón Martí i Alsina. En *Ramón Martí i Alsina*. Barcelona: Ediciones Selectas.
- Lacomba, J. y Ruiz, G. (1990). *Una historia del Banco Hipotecario de España (1872-1986)*. Madrid: Alianza.
- Lee, M. (1984). *Art at work: The Chase Manhattan Collection*. New York: Dutton Adult.
- Liebmann Mayer, A. (1925). *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor.
- Marín Medina, J. (1985). *España escultura multiplicada*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Marston Acres, W. (1931). *The Bank of England from within*. Londres: Oxford University Press.
- Martín Aceña, P. y Titos Martínez, M. (1999). *El sistema financiero español, una síntesis histórica*. Granada: Universidad de Granada.
- Moya, C. (1975). *El poder económico en España (1939-1970): Un análisis sociológico*. Madrid: Tucar Ediciones.
- Muñoz Avia, R. (2019). *La casa de los pintores*, Barcelona: Alfaguara.
- Núñez Laiseca M. (2006). *Arte y Política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid: CSIC.
- Pérez Sánchez, A. (1965). *Pintura Italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Fundación Valdecilla.
- Pérez Sánchez, A. (1991). *Grupo Banco Exterior de España. Obras de Arte*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Peréz Sánchez, A., Gallego, J. y Alonso, M^a. (1988). *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España.
- Pita Andrade, J. (1989). *Goya, Obra, Vida y Sueños*. Madrid: Silex.
- Portús, J. (2013). Prólogo. En *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX* (p. 9). Gijón: Trea.
- Prada, J. (2010). *La España masacrada. La represión franquista de guerra y posguerra*. Madrid: Alianza.
- Puig, N. y Torres, E. (2008). *El Banco Urquijo un banco con historia*. Madrid: Turner.
- Ramírez, P. (2000). *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Valencia: Colección Formas Plásticas.
- Rockefeller, D. (2004). *Memorias*. Barcelona: Planeta.

- Rodríguez, J. (1990). *Colección de arte contemporáneo del Banco Hipotecario de España*. Madrid: Banco Hipotecario.
- Rouget, B., Sagot-Duvaouroux, D. y Pflieger, S. (1991). *Le marché de l'art contemporain en France. Prix et stratégies*. París: La Documentation Française.
- Rubio Arostegui, J. (2003). *La política cultural del estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Oviedo: Trea.
- Salas, X. (1966). *Cuatro Obras Maestras*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Salvá Herán, A. (1997). *Colecciones artísticas del congreso de los diputados*. Madrid: Encuentro.
- Sánchez Cantón, F. (1951). *Vida y Obras de Goya*. Madrid: Peninsular.
- Sánchez Ron, J. (2005). *Cincuenta años de cultura e investigación en España*. Madrid: Fundación Juan March.
- Santillán, R. (1865). *Memoria histórica sobre Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, Isabel II, Nuevo San Fernando, y de España* (apéndice 1). Madrid: Banco de España.
- Tamames, R. (1993). *Estructura Económica de España*. Madrid: Alianza.
- Tedde de Lorca P. (1999). *Banco de San Fernando*. Madrid: Alianza.
- Tedde de Lorca P. (1999). *Banco de San Fernando*. Madrid: Banco de España.
- Tedde de Lorca, P. (1988). *El Banco de San Carlos 1782-1829*. Madrid: Banco de España.
- Tedde de Lorca, P. (1981). *Madrid y el Capital Financiero en el siglo XIX*. Madrid: Delegación de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños de CSIC.
- Tortella Casares, G., Schwartz, P. y Anes Álvarez, R. (1974). *La banca española en la restauración*. Madrid: Banco de España.
- Tortella Casares, T. (1986). *Índice de los primitivos accionistas del Banco de San Carlos*. Madrid: Archivo Histórico del Banco de España.
- Tortella, J. (1998). *Luigi Boccherini y el Banco de San Carlos*. Madrid: Tecnos, Madrid.
- Tortella, T. (2010). *El Banco de España desde dentro*. Madrid: Banco de España.
- Tusell, G., Antigüedad del Castillo, M. y Nieto Alcaide, V. (2016). *El siglo XX: la Vanguardia fragmentada*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Tusell, J. y Martínez Novillo, A. (1990). *Cincuenta años de arte: Galería Biosca: 1940-1990*. Madrid: Turner.
- Vázquez Díaz, D. (1974). *Mis artículos en ABC*. Madrid: Ibérico de Ediciones.
- Zubiri, X. (1963). *Sobre la esencia*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Zapater y Gómez, F. (1925). *Goya, Noticias Bibliográficas*. Zaragoza: Tipografía La Académica.

Zumalacárregui, L. (1952). *El banco de Isabel II y la crisis de la Banca de emisión de 1847*. Madrid: Gráficas Reunidas.

Capítulo enciclopedia

Delapiente, Fernando (1994). En *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, (vol. __, p. 942). Madrid: Fórum Artis. **FALTA N° DE VOLUMEN O TOMO.**

Gallego, Andrés La época de Franco (1987). En *Historia general de España y América* (tomo XIX-2). Madrid: Rialp.

Soledad Sevilla (1994). En *Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del siglo XX*, (vol. __, p. 4.021). Madrid: Fórum Artis. **FALTA N° DE VOLUMEN O TOMO.**

CAPÍTULO RETRATO

Barón, J. (2008). El arte del retrato en la España del siglo XIX. En *El Retrato español en el Prado de Goya a Sorolla* (p. 19). A Coruña: Fundación Caixa Galicia.

Conferencia

Rodríguez Alcalde, L. (agosto de 1989). El coleccionismo de pintura en España. Conferencia pronunciada en la Fundación Marcelino Botín, Santander.

Discurso

Delgado, A. (1974). *El retrato como aventura polémica* (pp. 12-13). Discurso de entrada en la Real Academia Bellas Artes de San Fernando. Recuperado de http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/delgado_alvaro-1974.pdf

Lozano, F.(1994) Discurso Doctor Honoris Causa, Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de <https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/francisco-lozano/discurso-es.html>

Ficha catálogo

Bell, C. (1983). *Biografía de Roy Lichtenstein*. Madrid: Fundación Juan March.

Eduardo Chillida. *BBVA Colección*. Recuperado de https://www.coleccionbbva.com/es/obra_papel/5278-inguru-vi/

Francisco Ferreras. *Fundación Juan March*. Recuperado de <https://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/artista.aspx?p0=8>

Maderuelo, J. Albert Rafols. Fundación Juan March. Recuperado de www.march.es/arte/palma

Manuel Hernández Mompó. *Fundación Juan March*. Recuperado de <https://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/artista.aspx?p0=17>

Picasso Suite Vollard. Colecciones ICO. Fundación ICO. Recuperado de <http://www.fundacionico.es/exposiciones/picasso-suite-vollard-colecciones-ico/>

Raquejo, T. Fernando Zóbel. *Fundación Juan March*. Recuperado de <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=1>

Ruiz Samaniego, A. Juan Navarro Baldeweg. *Fundación Juan March*. Recuperado de <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=12&l=2>

Zubiaur Carreño, F. Gaspar Montes Iturrioz. *Fco. Javier Zubiaur Carreño*. Recuperado de <http://www.zubiaurcarreno.com/gaspar-montes-iturrioz-1901-1998/>

Jornadas

VV.AA. (2014). *Conservación de arte contemporáneo, 14ª jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-14a-jornada>

Manifiesto

Manifiesto de la exposición *1980*, Galería Juana Mordó, Noviembre 1979. Recuperado de <https://previa.uclm.es/fundacion/años80/pdf/Exposición%201980.pdf>

Manifiesto fundacional del grupo El Paso (2007). *Arte España*. Recuperado de <https://www.arteespana.com/grupoelpaso.htm>

Memoria cultural

Dirección de relaciones institucionales del Banco de Bilbao (1972). *Memoria Cultural (1972-1983)*. Bilbao: Banco de Bilbao.

Programa de televisión

Primera parte de la ampliación del Museo de Arte Abstracto (1978). En Chamorro, P. (productor). *Imágenes* [programa de televisión]. Madrid: Televisión Española.

Bonet, J. (18 de diciembre de 1987). Lucio Muñoz: la generación de la ruptura. *Tiempos modernos* [programa de televisión]. Recuperado de

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/lucio-munoz-tiempos-modernos-1987/1415265/>

Tesina

López Pérez, A. (1986). *La importancia de la serigrafía en el arte* (tesina de grado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Rodríguez García, F. (1984). *Aplicación de la serigrafía a la creación artística* (tesina de grado). Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, Madrid

Tesis

Batlori Lloveras, G. (2015). *El valor de una obra de arte: Estrategias de comunicación para influenciar su valor de mercado* (tesis doctoral). Universidad de Barcelona, Barcelona.

Boix Pons, A. (2010). *Joan Miró, El Compromiso de un artista 1968-1983* (tesis doctoral). Universitat de les Illes Balears, España.

Cuadrillero Fernández-Llamazares, A. (2004). *Serigrafía artística en Madrid artistas, editores e impresores* (p. 307) (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Escardó Zaldo, C. (2016). *Eduardo Arroyo contra la historia* (pp. 102-103 y 295) (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Galván Romarate-Zabala, A. (1997). *Comercio del arte, arte del comercio: Coleccionismo privado de Arte contemporáneo en Madrid (1970-1990)* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

García Martín, F. (1982). *El Banco Exterior de España como servicio público y sus relaciones con el Ministerio de Comercio (1969-1980)* (pp. 15 y 149-150) (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Henar Hernando González, A. (2015). *Un nuevo concepto de coleccionismo en España (1940-1960). El entorno sociológico-cultural de las galerías de arte (Biosca, Edurne y Mordó) y de los artistas coleccionistas: el grupo de Cuenca, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia* (p. 69) (tesis doctoral). Universidad CEU San Pablo, Madrid.

Hernández Rodríguez, M^a (1995). *Un modelo de valoración de obras de arte* (tesis doctoral). Universidad de La Laguna, Tenerife.

López Manzanares, J. (2007). Guerrero. En *Madrid antes de “El Paso”: la renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)* (pp. 73-75) (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- Madrigal Neira, M. (2001). *La memoria no es nostalgia: José Caballero* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Pareja Carneros, N. (2017). *El aprendizaje de la galerista Juana Mordó. La galería Biosca 1958-1964* (p.54) (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Piquer Garzón, A. (1998). *La litografía contemporánea en España* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Salazar Bermejo, A. (2015). *Las bibliotecas monásticas y la desamortización en Madrid* (pp. 72-75) (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Vélez Álvez, J. M. (2016). *El coleccionismo institucional: Formación y análisis de los fondos de la fundación Cajazol*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

Trabajo académico

- Arias Moreira, J. (1986). *La banca oficial en España* (pp. 52-89). Universidad de Santiago I.E.F./I.C.O.
- Cueto Illera, J.; Barrón García, A. (2013). *El coleccionismo: Orígenes y desarrollo histórico en Europa y en España durante la alta edad moderna*. Universidad de Cantabria, Cantabria.
- García Gainza, M^a. El comercio de objetos de lujo entre los Países Bajos y España en el siglo XVII: los escritorios con pinturas de Amberes. Recuperado de <http://digital.csic.es/bitstream/10261/63197/1/pulchra-%20Aguilo%2c%20Maria%20Paz-1.pdf>
- Gil Salinas, R. (1994). *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Universidad de Valencia, Valencia.
- Martín-Aceña, P. (2010) Economía y política durante la transición a la democracia en España, 1975-1985. Recuperado de https://portal.uah.es/portal/page/portal/epd2_profesores/prof121788/publicaciones/Economia%20y%20politica%20durante%20la%20transicion.pdf
- Sánchez Lissen, R. (2019). Juan Sardá y la política monetaria del plan de estabilización. Recuperado de <http://www.usc.es>.

Trabajo fin de grado

- Sánchez Melgar, R. (2014). *Maruja Mallo y el dandismo creativo* (Trabajo de fin de grado). Universidad de Valladolid, Valladolid.

Trabajo revista

Alquézar, E. (2004). *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 0 pp. 28-41 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1048180>

Reseña galería

Antoni Tàpies. *Galería Toni Tàpies*. Recuperado de https://www.tonitapies.com/es/antoni-tapies-main/#.XYIA_y4zbIU

Edwin Ruda. *Berry Campbell Gallery*. Recuperado de https://www.berrycampbell.com/artist/Edwin_Ruda/info/

Robert Indiana. *Javier López & Fer Frances*. en http://es.javierlopezferfrances.com/exhibitions/2004-11-05_robert-indiana/works/

Reseña blog

Galería José Lorenzo (22 de junio de 2011). La renovación artística gallega en los años 80: El grupo Atlántica. Recuperado de <http://galeriajoselorenzo.blogspot.com/2011/06/la-renovacion-artistica-gallega-en-los.html>

Guillermo Pérez Villalta. Recuperado de (21 de septiembre 2013) <http://olga-totumrevolutum.blogspot.com/2013/09/guillermo-perez-villalta-y-su-simbolico.html>

Reseña catálogo

De Diego, E. (2008). *Marija Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre.

Rhodes, D. David Novros. Recuperado de <https://brooklynrail.org/2019/06/artseen/David-Novros-Paula-Cooper-Gallery-May-11-June-15-2019>

Web

Adolph Gottlieb. *Galería Elvira González*. Recuperado de <https://www.elviragonzalez.es/artistas.php?id=es&c=7>

Agar, L. (2017). Anxel Huete. Una revisión crítica. *Museo de arte contemporáneo de Vigo*. Recuperado de http://www.marcovigo.com/sites/default/files/NP_%C3%81NXEL%20HUETE_cast.pdf

Amadeo Gabino. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/gabino-amadeo/>

Fernández Aparicio, C. *UW84DC 6*. Museo Reina Sofía. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/uw84dc-6>

Barenblit, F. Anish Kapoor. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/142/AnishKapoor>

Barenblit, F. As, de Helmut Dornier. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0379/AS>

Barenblit, F. Observaciones sobre los colores, de Gary Hill. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0100/Observacionessobreloscolores>

Bisba, N. Brazo rojo, de Georg Baselitz. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0511/Brazorojo>

Bonet, A. El universo pictórico de Ángel Orcajo. *Ángel Orcajo*. Recuperado de <http://angelorcajo.com/sobre-angel-orcajo/>

Cuyp, Jacob Gerritsz. *Museo del Prado*. Recuperado de www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cuyp-jacob-gerritsz/

Del Banco de San Carlos al Banco de España. *Banco de España*. Recuperado de https://www.bde.es/bde/es/secciones/sobreelbanco/historiabanco/Del_Banco_de_San/

Eduardo Arroyo. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/arroyo-eduardo/>

El Banco de España en Barcelona: más cerca del ciudadano. *Banco de España*. Recuperado de: <https://www.bde.es/f/webbde/Secciones/Publicaciones/Folleto/Fic/barcelona.pdf>

El conde de Floridablanca. *Fundación Goya en Aragón*. Recuperado de <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-conde-de-floridablanca/332>

Equipo Crónica. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/equipo-cronica/>

Escritura de Constitución y Estatutos (1955) (pp 7-8). *Fundación Juan March*. Recuperado de <http://recursos.march.es/web/prensa/anales/1956-1962/5-Escritura-de-constitucion-y-estatutos.pdf>

Eusebio Sempere. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/sempere-eusebio/>

Francisco Ferreras Ricart. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/farreras-ricart-francisco/>

Guerra, C. Pistola de sol, de Peter Halley. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0102/Pistoladesol>

Hernández Pijuan, J. Pintura y Espacio: una experiencia personal. *Joan Hernández Pijuan. Web Oficial*. Recuperado de <http://hernandezpijuan.org/es/texts/propis/pintura-espacio/>

Inauguración de la exposición 'Geografies emocionals' en el Museu de Montserrat (28 de abril de 2016). *Montserrat*. Recuperado de <https://www.montserratvisita.com/es/actualidad/1834>

Jackson Pollock: Biografía y obras principales. *ArteAC*. Recuperado de <http://arteac.es/jackson-pollock-expresionismo-abstracto>

Jean Dubuffet. *Historia Arte (HA!)*. Recuperado de <https://historia-arte.com/artistas/jean-dubuffet>

Joan Miró. *Colección BBVA*. Recuperado de [www.https://www.coleccionbbva.com/es/autor/miro-joan/](https://www.coleccionbbva.com/es/autor/miro-joan/)

Joaquín Sorolla y Bastida. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/sorolla-y-bastida-joaquin/>

JPMorgan Chase Art Collection. *JPMorgan Chase & Co.* Recuperado de <https://www.jpmorganchase.com/corporate/About-JPMC/jpmorgan-art-collection.htm>

Juan Manuel Díaz Caneja: Obra. *Fundación Díaz-Caneja*. Recuperado de <https://diaz-caneja.org/obra/>

Juncosa, E. Ferrán García Sevilla. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/108/FerranGarciaSevilla>

La serie los disparates de Goya. *Fundación Goya en Aragón*. Recuperado de www.fundaciongoyaenaragon.es

Manuel Hernández Mompó. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/mompo-manuel-hernandez/>

Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró. *Taller del Prado*. Recuperado de http://www.tallerdelprado.com/libro_arte_grabado.asp?ID_LIBRO=47

- Marinas, C. (1983, edición digital 2011). La galería española del Rey Luis-Felipe. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh451>
- Marzo, J. Últimos deseos, de Antoni Abad. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0650/Ultimosdeseos>
- Matthijs Musson. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/musson-matthijs/>
- Meifrén Roig, Eliseo. *Museo Nacional del Prado*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/meifren-roig-eliseo/1d40e7a4-3465-406a-81c2-c11eb53c1722>
- Parcerisas, P. Joan Hernández Pijuan. *Fundación Juan March*. Recuperado de <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=17&l=1>
- Peiró, R. Desterrado: la túnica del huérfano, de Doris Salcedo. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0692/Desterradolatunicadelhuerfano>
- Red Digital de Colecciones de Museos de España*. Recuperado de ceres.mcu.es
- Rafael Canogar. *Colección BBVA*. Recuperado de <https://www.coleccionbbva.com/es/autor/canogar-rafael/>
- Richard Deacon: escultura. *Artium*. Recuperado de <http://catalogo.artium.eus/dossieres/artistas/richard-deacon/escultura>
- Silva Sebastián, Horacio. *MACVAC*. Recuperado de <https://www.macvac.es/artista/silva-sebastian-horacio/>
- Torrente, V. Susana Solano. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/239/SusanaSolano>
- Torres, D. Casa de Pinocho / Pierna torcida, de Paul McCarthy. *Colección "La Caixa" Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0083/CasadePinochoPiernatorcida>

12. Anexos

Anexo 1. Chase



Anexo 2.A. Deutsche Bank Works



Anexo 2.B. Deutsche Bank, The World on Paper



Anexo 3. UBS AG



Anexo 4. Banco de España



Anexo 5. BHE Contemporáneo



Anexo 6. BHE Clásicos



Anexo 7. BCL Contemporáneo



Anexo 8. BEX Contemporáneo



Anexo 9. BEX Clásicos



Anexo 10. Banco Urquijo



Anexo 11. Fundación Juan March



Anexo 12. La Caixa



