

ARTE Y COLECCIONISMO: OBRAS SELECTAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XIX EN LA FUNDACIÓN CORUÑESA *MARÍA JOSÉ JOVE*

ART AND ART COLLECTIONS: A SELECTION OF 19TH-
CENTURY SPANISH WORKS AT THE MARÍA JOSÉ JOVE
FOUNDATION IN LA CORUÑA, SPAIN

POR GERARDO PÉREZ CALERO
Universidad de Sevilla. España

Este trabajo estudia un conjunto de pinturas que se encuentran en la importante colección privada de la Fundación María José Jove, de la Coruña, correspondientes al siglo XIX.

Palabras clave: siglo XIX, pintura española, colección privada, La Coruña.

This paper studies a selection of 19th-century paintings kept at the María José Jove Foundation in La Coruña, Spain.

Key words: Nineteenth-century Spanish painting – private collections – La Coruña

El coleccionismo es uno de los fenómenos sociales que más ha influido en la conservación y difusión de las artes, justificando sobradamente la existencia de los museos y del mercado artístico.

Pese a sus antecedentes históricos, es en rigor a partir del Renacimiento cuando la nobleza y la aristocracia, a través del mecenazgo y al modo del patriciado antiguo, adquieren verdadera conciencia del interés personal y familiar que reporta coleccionar obras de arte. De este modo y gracias a ello, se hacía bueno y bello el humanismo y las enseñanzas clásicas como señas de identidad del Cuatrocientos y del Quinientos; los cuales, con los dos siglos siguientes y gracias al auge de las grandes monarquías europeas y a la protección eclesiástica, completan la Edad Moderna y la impulsan hacia la contemporaneidad.

Si bien desde el siglo XX los poderes públicos son conscientes del valor didáctico que tiene el arte en una cultura social, el moderno coleccionismo artístico se lleva a cabo sobre todo a través de Fundaciones culturales sin ánimo de lucro; con la finalidad filantrópica de hacer del arte un instrumento idóneo para mejorar la sociedad y facilitar

el goce estético, que desde la Segunda Guerra Mundial se había convertido ya en un poderoso *mass media*.

En medio del permanente pulso entre lo público y lo privado, el siglo actual ha visto crecer el número de Fundaciones tanto en Europa como en América, gracias a la iniciativa de los grandes grupos financieros vinculados especialmente a constructoras, así como a entidades bancarias y a compañías de seguros.

LA FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE Y SU COLECCIÓN ARTÍSTICA

La flamante Fundación que estudiamos debe su nacimiento a la memoria de una mujer excepcional, María José Jove, madre joven, infatigable trabajadora e inquieta promotora de causas sociales y humanitarias especialmente en el mundo de la infancia, con una extraordinaria sensibilidad para poner al servicio de los demás lo mejor de ella misma. Tras su inesperado y no lejano fallecimiento,¹ sus más próximos constituyeron la institución en la ciudad herculina, el 28 de enero de 2003, como Fundación de *interés gallego*, y nombraron en la misma fecha los patronos que la regirían.² Su emplazamiento se ubica desde entonces en el moderno edificio Work Center, en una de las áreas de expansión de La Coruña, el Polígono A Grela, y se halla integrado por tres plantas que ocupan una superficie de tres mil metros cuadrados. En la baja, se sitúa el salón de actos con capacidad para ciento sesenta personas, una zona de aulas y espacios multiuso para diversas actividades infantiles y el área de administración y oficinas. El primer piso es una planta diáfana destinada a diversos usos, y la superior alberga una sala de arte con la colección privada, objeto en parte de este estudio, que Manuel Jove Capellán, presidente de *Fadesa*, ha cedido de forma temporal a la Fundación.

El origen de estos fondos artísticos surge cuando este último comenzó a reunir en la década de los noventa del pasado siglo una selección de obras, fundamentalmente de artistas gallegos. Sin embargo, lo que comenzó como una afición con el paso de los años se ha ido convirtiendo en una auténtica pasión por el coleccionismo contemporáneo de los siglos XIX al XXI.

La colección, fundamentalmente de pintura, está integrada en la actualidad por más de quinientas obras, de alrededor de doscientos cincuenta artistas, de las cuales están expuestas ciento cincuenta. Se estructura en nueve salas intercomunicadas que en total suma

1 El 23 de marzo de 2002.

2 Se otorgó en escritura pública ante el notario de la ciudad, D. Ramón González Gómez, con nº de protocolo 427, inscrita en el Registro Único de Fundaciones, Sección de la Consellería da Presidencia, Relacións Institucionais e Administración Pública, con el nº 2003/3*, habiéndose nombrado en la misma fecha los miembros de su Patronato, compuesto por: Felipa Jove Santos, patrona-fundadora y presidenta del Patronato; Amparo Santos Molinos, patrona fundadora; Manuel Jove Capellán, patrono fundador; Manuel Ángel Jove Santos, patrono fundador; Javier Amott Fernández, patrono; Modesto Rodríguez Blanco, patrono; Gabriel Nieto Álvarez-Uría, patrono; Salustiano Carro Páramo, patrono; Juan Pérez Rodríguez, patrono; Francisco Javier Acebo Sánchez, patrono, y Federico Cañas García-Rojo, secretario del Patronato.

una superficie de novecientos metros cuadrados, respetando la sucesión histórica de las tendencias plásticas desde el Romanticismo hasta las últimas tendencias del siglo XXI.³

LOS FONDOS DE PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

La colección decimonónica, no siendo numerosa, cuenta con obras que marcan diacrónicamente las tendencias estéticas más representativas de la centuria. Se inicia con el romántico gallego Jenaro Pérez-Villaamil; le sigue el neorromántico catalán Mariano Fortuny y el casaconista andaluz José Jiménez Aranda; continúa con un pintor estéticamente de transición como el también gallego Serafín Avendaño y el movimiento realista de la pintura social del último cuarto del siglo XIX al que se adscribe el también andaluz Ricardo Villegas. Después, el período artístico de transición al siglo XX, con algunas muestras de la llamada *Xeneración Doente*.

Los fondos cuentan también con una selección de pintura regionalista y de paisaje de Castilla, Cataluña y Galicia, correspondiente a la estética finisecular en torno al 98 y al primer tercio del siglo XX, entre cuyos componentes más representativos se cuenta al asturiano Darío de Regoyos, y a los catalanes Luis Masiera y Joaquín Mir.⁴

Cuatro obras se conservan del pintor ferrolano **Jenaro Pérez-Villaamil y Dugué**(1807-1854). Dos de ellas, en rigor pareja, corresponden a su primera etapa artística o prerromántica, que se desarrolla hasta 1833.⁵ Un lustro antes, fecha estos cuadros que representan indistintamente *El verano* y *El invierno*.⁶ Se trata de dos paisajes con figuras a los que dota de los convencionalismos estéticos propios en aquel momento de su autor; quien, joven por entonces, sigue los cánones eclécticos de la pintura barroca; ora, flamenca seiscentista; ora, francesa del XVIII, con el denominador común de amplias perspectivas paisajísticas en las que incorporan escenificaciones populares y líricos celajes. En uno(*el verano*), coloca en un promontorio a modo de acrópolis un ruinoso templo clásico; en el otro(*el invierno*), el templo se torna molino ubicado a menor altura, sustituyendo el clasicismo del primero por el casticismo del segundo.

En la obra titulada *Árboles*(1843)⁷ Pérez-Villaamil nos deja un excelente estudio botánico poco habitual en su iconografía, constituyendo un perfecto equilibrio entre lo que es la estética romántica, por entonces aún vigente, y la propiamente realista por venir al modo como hará el belga Carlos Haes. En este sentido, mientras nos

3 La colección de arte se abrió al público en el año 2005.

4 Véanse los siguientes trabajos: Catálogo de la exposición “175 años de pintura española”. Fondos de la Colección de Arte Fundación María José Jove. Fundación María José Jove. A Coruña, 2007. “Con mirada propia. Fondos de la Colección de Arte Fundación María José Jove. A Coruña, 2007.

5 Tal división estilística está hoy plenamente aceptada(Cfr. J. E. Arias Inglés. “Pérez Villamil y Dugué, Jenaro”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Tomo V, pág.1722. Madrid, 2006.)

6 Se trata de dos óleos sobre lienzo, de 37 x 48 cm

7 Óleo sobre tabla, 18 x 33 cm

proporciona una obra de fuerte imaginación lírica y sensual, al tiempo ejecuta un tratamiento veraz y objetivo de lo que ve en la naturaleza. A resaltar, el tratamiento técnico de la luz que proporciona volumen y jugosidad a la materia pictórica a base de complicadas y sobrias gradaciones cromáticas.

Ocho años después, pinta Pérez-Villaamil una obra tardía plenamente romántica, *Paisaje con figuras orientales* (1851).⁸ Se trata de una pequeña y pintoresca representación, fruto de su último viaje de estudios artísticos por Andalucía en el transcurso del cual visitó las provincias de Córdoba, Sevilla, Jaén y, probablemente, Granada. Por entonces, el maestro había acometido ya las mejores representaciones de paisajes y de escenas costumbristas orientales por lo que ésta es un pequeño ejercicio conjunto de ambas temáticas y, en rigor, puede considerarse como un paisaje con figuras. En efecto, coloca en primer plano junto a una choza o cabaña de paja a un grupo de orientales formado por cuatro individuos sentados o tendidos en el suelo mientras otro de pie y vuelto de espaldas al contemplador parece hacer guardia oteando el bellísimo horizonte formado por elevadas montañas entre brumas de tonos rosáceos y nacarados.⁹

La portentosa imaginación del pintor gallego demostrada en obras anteriores de mayor envergadura, le lleva ahora a extraer de aquellas, aspectos iconográficos puntuales.¹⁰ A la par, hace buena la síntesis de un paisaje propio de los Picos de Europa con otro característico de Despeñaperros.

Por lo que hace a la técnica empleada, pone de manifiesto, una vez más, su filiación con la usada por la pintura inglesa, al modo de Turner o Roberts; esto es, un determinado colorido cálido y una especial atmósfera vaporosa de tonalidades doradas y ambiente envuelto y disuelto por una suave y romántica bruma que afecta más al fondo que a los primeros planos. Todo ello resuelto con un ágil empastado y una facilidad, ligereza y fluidez proverbiales en el artista.

El catalán de Reus **Mariano Fortuny Marsal** (1838-1974) está bien representado en la colección por un cuadro sencillo pero interesante, titulado *Viejo al sol*.¹¹ Su fecha de ejecución (1871) concuerda con su estancia andaluza entre Sevilla y Granada; en la que, recordando su periplo marroquí y entusiasmado por la luz y el color se interesa de nuevo por los efectos de la exposición lumínica, en este caso, los valores epidérmicos del cuerpo huesudo de un anciano decrepito: piel arrugada y ulcerada, cabello y barba desaliñados y rostro descarnado por el sol.¹² A destacar, el rutilante cromatismo que

8 Óleo sobre lienzo, 28 x 35 cm

9 No podemos por menos que traer a colación la bellísima representación *Sevilla en tiempos de los moros*

10 En relación con el grupo representado, se ha traído a colación la obra titulada *Ruinas en las inmediaciones de Jerusalén* (1845) (Patrimonio Nacional, Madrid), véase E. Arias Inglés *Vida y obra de Jenaro Pérez Villaamil*. “Monografías de Arte Gallego”. La Coruña, 1980.

11 Óleo sobre lienzo, de 47 x 39 cm

12 Este es el modelo que utilizó el pintor en su versión del mismo título del Museo del Prado y en *Hombre semidesnudo*, del Museo de Goya en Castres.

produce la técnica suelta y valiente dada mediante toques de color al modo que harán suyo oficialmente los impresionistas tres años después en el Salón de París.

Como si de un Ribera de su tiempo se tratase, Fortuny, acusando el feísmo naturalista de su modelo, hace bueno, una vez más, el tremendismo hispánico, apelando a *la salvación del individuo por el arte*.¹³

Otro de los grandes maestros del siglo XIX español presente en la colección es el sevillano **José Jiménez Aranda** (1837-1903). Lo está con dos obras singulares que dicen bien de su probada reputación en la pintura de su tiempo. Mas, lo que nos interesa destacar de ellas es que ambas constituyen un jalón en la evolución de su obra a través del magistral estudio de la luz. Entiende el artista, como Velázquez en su tiempo, que en ella está el secreto de la pintura. Una luz interior que le enfrenta, como se verá, a una artificiosidad que para él es el lenguaje del realismo naturalista, estadio previo al estudio del aire libre, que con posterioridad experimentará en su etapa final entre Sevilla y Alcalá de Guadaíra.

La primera es la titulada *Los políticos* (1888).¹⁴ Forma parte del conjunto de obras de casacón que realizó el pintor en París, en donde se estableció entre 1881 y 1890. Siguiendo la moda del llamado estilo Luis XV, compone una escena cargada de vivacidad: En el ámbito de un patio de columnas clásicas, supuestamente sevillano, sitúa a un grupo de caballeros vestidos con casacas y tocados con sombreros de pico; a destacar, el trío sentado ante una mesa con bandeja y vasos inmerso en una discusión política. Mientras uno de ellos lee las noticias, tal vez de la gaceta oficial, otro escucha medio dormido y un tercero interrumpe al lector con vehemencia extendiendo hacia él su brazo derecho. Junto al grupo principal se dispone en los laterales otras figuras también ricamente ataviadas que forman parte de lo que sería un café público establecido, como era moda, en uno de esos espléndidos patios sevillanos a los que en diversas ocasiones interpretó el propio pintor y también ocasionalmente su hermano Luis. Precisamente, un año después compondría José su conocida obra *El café* (col. part. Madrid), de la que podría ser un anticipo la que ahora estudiamos. Esta, como decíamos más arriba, posee un interesante estudio de luz que gradúa en intensidad dos planos más y menos iluminados, como hará ampliamente en la segunda obra citada. Además, introduce al fondo de la escena un espejo, como si de un cuadro dentro del cuadro se tratase; que, al modo velazqueño, nos proporciona la visión de lo que no vemos; es decir, parte de otra mesa en la que beben y charlan varios caballeros en animada tertulia.

13 En expresión feliz de Enrique Lafuente Ferrari.

14 Óleo sobre tabla, 37 x 46 cm

Esta obra figuró en la Exposición Nacional de Madrid de 1890 y adquirida por entonces por el coleccionista Ayarragaray. En 1974 fue subastada en la sala Durán, de Madrid. En febrero de 2007 en la Galería Rafael Lozano, de Madrid y en junio de este mismo año en la Christie's, de Londres.

En algunos catálogos y estudios consta erróneamente que la obra está fechada de 1889.

La segunda obra del pintor sevillano es la titulada *La echadora de cartas*(1893).¹⁵ Corresponde a su etapa madrileña, durante la cual soslaya, que no abandona, el casacón fortuniano, cultivando la pintura de temática social.

Si en la obra anterior, Jiménez Aranda se enfrentaba a un estudio de luz, ahora lo lleva a su plenitud en esta escena, cuya única iluminación proviene de un ventanal de hoja de cuarterones abierto pero medio tapado por un burdo cortinaje que hace de fondo de una pequeña estancia. En esta, una vez creado el necesario ambiente de claroscuro propio de la escenificación en la que se palpa el silencio y la expectación, se sitúan las tres mujeres sentadas ante una pequeña mesa. Se trata de dos señoras burguesas atentas a la lectura que una vieja gitana hace sobre las cartas.

De la misma generación que Jiménez Aranda y nacido el mismo año, es el vigués **Serafín Avendaño**(1837-1916), pintor independiente, formado en la Academia de San Fernando de Madrid, y establecido largo tiempo en Italia tras viajar por Europa y América. En su obra se trasluce cierto lirismo, no solo por pertenecer a la generación estética neorromántica, sino también por la amable y sensual idiosincrasia galaica del pintor.¹⁶

Avendaño está representado en la colección con dos paisajes con figuras.

El primero lleva por título *Procesión*(1890)¹⁷, pequeña representación de un grupo de figuras formado por clérigos y monaguillos vistiendo ropas talaras de ricas tonalidades que portan faroles, cirios y palio en forma de sombrilla. Discurren procesionalmente por un terreno escarpado ante un abrumador paisaje de montaña nevada y nubes revoltosas. El pintor no olvida la enseñanza de Haes en su concepción colosal del paisaje de alta montaña, pero, al tiempo, hace evolucionar los modos técnicos del belga para usar una paleta suelta, difuminada, que emplea como los macchiaioli italianos.

Su segunda obra es un *Paisaje con campesina*(1904).¹⁸ Avendaño parece volver sobre sus pasos en la interpretación de aquellos paisajes haesianos algo italianizados de sus primeras épocas; toda vez que realiza una de sus características vistas italianas pletóricas de minuciosidad en el tratamiento de la naturaleza plena desbordante de ferocidad que aparece espejada en una charca, a la vera de la cual aparece una campesina y un muchacho.

Se conserva en la Fundación una obra del también sevillano **Ricardo Villegas Cordero**(1849-1896). Pintor malogrado, pues murió siendo joven ahogado al zozobrar una embarcación en la que se dirigía por el Guadalquivir; tuvo tiempo, sin embargo, para llevar a cabo una atractiva producción, tal vez ensombrecida como en otros casos, por la competencia de su brillante y laureado hermano José.

15 Óleo sobre lienzo, 72 x 105 cm

16 Debemos suponer también la influencia que sobre él debió ejercer la sensibilidad melódica de la obra de su buen amigo el gran compositor italiano Giuseppe Verdi, en cuya finda “La Traviatta” pasó temporadas de trabajo y de relaciones sociales.

17 Óleo sobre tabla, 29 x 20 cm

18 Óleo sobre lienzo, 55 x 110 cm

Vendedora de pescado (1887)¹⁹ es una obra de temática social, que tan enraizada estuvo en la estética española desde el último cuarto de la centuria decimonónica y la etapa de entresiglos como consecuencia de los cambios sociales que se produjeron en el país tras la restauración alfonsina. Entonces, los nuevos aires provenían de Francia propiciando el positivismo naturalista a lo Zola y llegando en último término hasta la crisis del 98.

Fiel a esos presupuestos, el pintor aborda una sencilla escenificación en la que una ruda mujer joven descalza y brazo izquierdo en jarra vocifera con ademanes varoniles para vender el pescado que muestra orgullosa. La entonación un tanto tétrica de la obra colabora a crear el ambiente decadente que preconizaba una España negra en línea con Zuloaga o Gutiérrez Solana. Debemos ver en la protagonista la imagen de la mujer aguerrida, no en el aspecto bélico de aquellas luchadoras patrióticas empuñando la lanza o ante el cañón (v. g. María Pita o Agustina de Aragón), sino la heroína anónima defendiendo la supervivencia propia y familiar en un mundo cruel socialmente ensombrecido por la revolución industrial.²⁰

La obra fue presentada, junto a la también de Villegas titulada *Herrero*, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de este año recibiendo una crítica favorable, si bien fue galardonado su autor con un certificado de honor por haber sido propuesto, al igual que otros pintores, para una consideración de tercera medalla.²¹ Ambos cuadros figuraron al año siguiente en la Exposición Internacional de Munich y merecieron una medalla de oro de segunda clase.²²

Entre los artistas más afines a la filosofía del 98, **Darío de Regoyos y Valdés** (1857-1931) ocupa un lugar destacado. Su producción correspondiente a la última década de la centuria refleja las circunstancias sociales de una España en esa época de tintes muy sombríos, coincidentes, además, con los graves problemas económicos que por entonces aquejaron al pintor.

Esta visión un tanto pesimista de la realidad nacional la vertió Regoyos, junto con su amigo el escritor belga Emile Verhaeren, en el libro titulado la “España Negra”, fruto de una serie de viajes de varios años por la Península que ambos realizaron desde 1888. Encontraron motivos de inspiración para interpretar un fanatismo sombrío y macabro muy característico de más allá de los Pirineos.²³ Uno de ellos está plasmado en la obra

19 Óleo sobre lienzo, 192 x 110 cm Se la conoce también con los títulos de: *Vendedora de peces* y también como *La pescadora*.

20 Sobre este particular, véase nuestro trabajo: “La imagen del nuevo héroe en la pintura andaluza (1880-1920)”. Rev. Archivo Español de Arte, nº 302, Madrid, 2003, páginas 117-132.

21 El autor aparece registrado en el Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid como “Cordero (D. Ricardo V.)”.

22 Véase también: M. S. J/C. S. J. “Villegas Cordero, Ricardo (Sevilla, 1849-1896)”. *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Tomo 11, pág. 302. Ed. Antiquaria. Madrid, 1993

23 J. Tusell. “La estética de fin de siglo”, en el catálogo de la Exposición: *Paisaje y figura del 98*. Fundación Central Hispano. Madrid, 1997, pág. 31.

titulada *Visita de condolencia* (1894),²⁴ con la que el pintor asturiano está presente en la colección. Se halla a medio camino entre sus dibujos del Museo Ixelles (1888-1892) y su obra *Víctimas de la fiesta* (1895.), constituyendo un cuadro singular dentro de su producción más expresivista, cual alegato al dolor familiar en la sociedad finisecular de la España negra, en una línea próxima a Zuloaga, Solana o Picasso joven.

Regoyos ilustra con el pincel la escenificación de un velatorio descrita por el citado poeta belga.²⁵ El dramatismo adquiere tintes luctuosos mediante el tratamiento de una paleta muy oscura que, cual tenebrismo moderno, apenas ilumina la sobria estancia. Además, la renovación plástica del artista le lleva a emplear un esquematismo cromático constructivista que anticipa conceptos estéticos picasianos.

Un estilo bien distinto, reflejo de la diversidad social, económica y estética de la geografía española, es el que muestra, precisamente ese mismo año, el maestro catalán **Francesc Masriera y Manovens** (1842-1902) en su obra titulada *La marchande de moda* (1894).²⁶ Si Regoyos exponía la España profunda del dolor, por el contrario su compañero barcelonés expresa la alegría y el lujo de la alta burguesía de la ciudad condal. En un elegante salón espléndidamente guarnecido y suntuosamente decorado con toda suerte de muebles de estilo (sillones, consola, biombo chino lacado, espejo, jarrón imperio, etc.); lujosa alfombra y paredes ricamente enteladas, retrata a cuatro damas anónimas que escenifican un animado debate sobre la moda femenina en la elección más adecuada del vestir al gusto francés, que tan bien conocía el pintor.²⁷ Además, sus referencias estéticas, basadas en principios inmutables (forma, color y cualidad), no podían ser más explícitas: Si en su primera época habían sido Fortuny, Federico y Raimundo de Madrazo, y Eduardo Rosales, desde 1885 serían Román Ribera, Tamburini, Caba y Miralles entre otros. De este modo, lleva a cabo esta obra en la que pone de manifiesto la elegancia y sofisticación de los modelos, a destacar la joven de pie en el centro del grupo. Todo ello conseguido mediante el tratamiento de una técnica que consigue artificiosos efectos de luz de relieve, de color y de transparencias en el ambiente y de tornasolado de los vestidos de seda que llevan distinguidas señoras de la opulenta sociedad barcelonesa.

24 Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm

25 *Aquel día, después del entierro, seguimos a los viejos de las capas que fueron a la casa de la difunta para rezar el Padre Nuestro por el alma del primero que habría de morir entre los que allí estábamos presentes, como es costumbre hacerlo en el país Eúskaro, y miramos de refilón a la puerta de entrada, viendo en el fondo varias mujeres gordas y enlutadas dando el pésame a una que lloraba.* (“España Negra”. “Notas de viaje de Emile Berrearen”. I. “Por la costa cantábrica”).

26 Óleo sobre lienzo, 130 x 86 cm

27 Masriera estuvo en París y en Suiza en varias ocasiones. Siendo muy joven su padre le envió a Ginebra para estudiar pintura al esmalte, especialidad para la que demostraría una especial disposición. Después, hacia 1865 se traslada a París, donde entró en el estudio de Cabanel para ampliar su formación copiando a los grandes artistas del Louvre. Desde entonces, serían frecuentes sus viajes a Francia (1867, 1878, 1889...). Véase: González, C. y Martí, M. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Tusquet Editores, Pág. 171-173. Barcelona, 1989.

En la colección que estudiamos se halla también presente el coruñés **Román Navarro y García de Vinuesa** (1854-1938). Como síntesis biográfica, diremos que recibe su primera formación en la Escuela de Bellas Artes de la capital herculina, que prosigue en la Academia de San Fernando de Madrid y amplía en Italia, Francia y Bélgica en 1894, con la ayuda de una beca de la Diputación. Ejerció la docencia artística en su ciudad natal y en 1895 obtuvo la cátedra de Dibujo en la Escuela de Barcelona que permutó con el profesor malagueño José Ruiz Blasco, quien de este modo possibilitó el comienzo allí de la brillante carrera de éxitos de su hijo Pablo Picasso. De nuevo en La Coruña, Román Navarro llegó a dirigir la Escuela de Bellas Artes y contar con discípulos como Souto, Vahamonde, Lloréns y Mosquera, al mismo tiempo que ejercer la carrera de las armas, que había simultaneado con la artística, en la que llegó a ostentar el grado de teniente coronel de Caballería.

Su obra titulada *La batalla de Tetuán* (1893)²⁸ es el fruto de la formación de un artista y de la experiencia castrense de un militar. Cual reportero imaginario, el autor acomete un episodio de la Guerra de Marruecos con intención de ilustrar alguna revista de la época,²⁹ acontecimiento histórico que ya había sido tratado años antes en soberbios lienzos de reputados artistas como Dionisio Fierros o Mariano Fortuny.

Representa una acción bélica en plena refriega el 4 de febrero de 1860 protagonizada por un grupo de militares de infantería: mientras uno de ellos pie en tierra junto a dos compañeros que yacen muertos defiende la posición disparando al enemigo con un rifle, otros dos portan al comandante herido con intención de llevarlo hasta una camilla próxima; Otros, armados de fusil y bayoneta, acuden prestos al lugar. Al fondo los moros avanzan en tropel en una acción trepidante sobre los españoles, levantando una polvareda a la que contribuye algún caballo que corre despavorido sin jinete y que hace más confuso el ambiente épico de la contienda.

Del igualmente gallego **Ovidio Murguía de Castro** (1871-1900) posee la colección un interesante paisaje (1895).³⁰ No podría entenderse esta obra sin el conocimiento de la singular personalidad de su autor, cuya estética se identifica plenamente con la de sus más allegados parientes femeninos, su madre, la poetisa Rosalía, y su hermana mayor, con quienes comparte una común sensibilidad artística muy de su tierra.

Por las venas de Ovidio corría sangre artística por lo que pronto mostró aptitudes para la creación plástica que entendió como una suerte de pintura poética.³¹ En Santiago de Compostela estudia en la Real Sociedad Económica. Después, en 1895 se traslada a Madrid, en donde evita iniciar el habitual recorrido curricular de los jóvenes aspirantes de la época para dedicarse a compartir la bohemia castiza en tertulias con su amigo el novelista Pérez Lugín. Pero, sobre todo, sale al campo a pintar del natural los alrededores del Guadarrama, además de copiar en el Museo del Prado a los grandes maestros.

28 Grisalla de 20 x 31 cm

29 Acaso *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Española y Americana*.

30 Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm

31 Su prematura muerte con tan solo veintiocho años de edad hizo que más tarde se le encuadrara dentro de la denominada Generación Doliente gallega.

El paisaje que estudiamos es el resultado de estas experiencias madrileñas en las que se enfrenta, como hiciera el maestro Haes, directamente con la naturaleza salvaje y espontánea, a la que ve, sin embargo, cargada de emociones líricas intimistas; toda vez que el estudio de luz que posee proporciona una especial ambientación de difícil claroscuro, cuyo carácter parece, en fin, evocar las negras sombras del lugar gallego como cantadas por la gran poetisa, su madre.

La última obra seleccionada corresponde al artista barcelonés **Joaquín Mir Trinxet** (1873-1940), que ocupa un destacado papel en la pintura catalana como nexo entre un grupo de pintores admiradores de los modernistas Casas y Rusiñol ³², tales como él mismo, Nonell, Canals, Pichot y Vallmitjana, entre otros, y el post modernismo renovador que quieren representar y que daría paso al ambiente artístico de *Les Quatre Gats*. Este aspecto renovador lo manifiesta Mir especialmente en el género del paisaje, al que dotó de un estilo muy personal por su dinamismo, luminosidad y expresividad cromática a base de amarillos y anaranjados, características que se aprecian en la obra que conserva la Fundación titulada *La Sagrada Familia en construcción* (1898.),³³ en la cual aúna a su valor estético, el documental y de temática social.

Dieciséis años después de la colocación de su primera piedra, la fábrica catedralicia barcelonesa aparece ante los ojos del pintor no como un documento de la época en construcción, sino más bien como emplazada al fondo de un arrabal plenamente iluminado por un sol de poniente, y como testigo pasivo en lontananza de los mendigos situados en los primeros planos de la representación formados por hombres, mujeres y niños sentados. Además, hay un grupo ingente de personas que aparecen en el cuadro constituido por una masa informe menos definida y diáfana a medida que se alejan los planos en la profundidad del amplio espacio abierto ante el espectador.

32 Llamado por algunos *Colla del Safrá*, por el predominio del color gualdo que utilizaban.

33 Óleo sobre lienzo, 80 x 170 cm



Sede de la Fundación.



Figura 1. Jenaro Pérez-Villaamil, *El verano*.

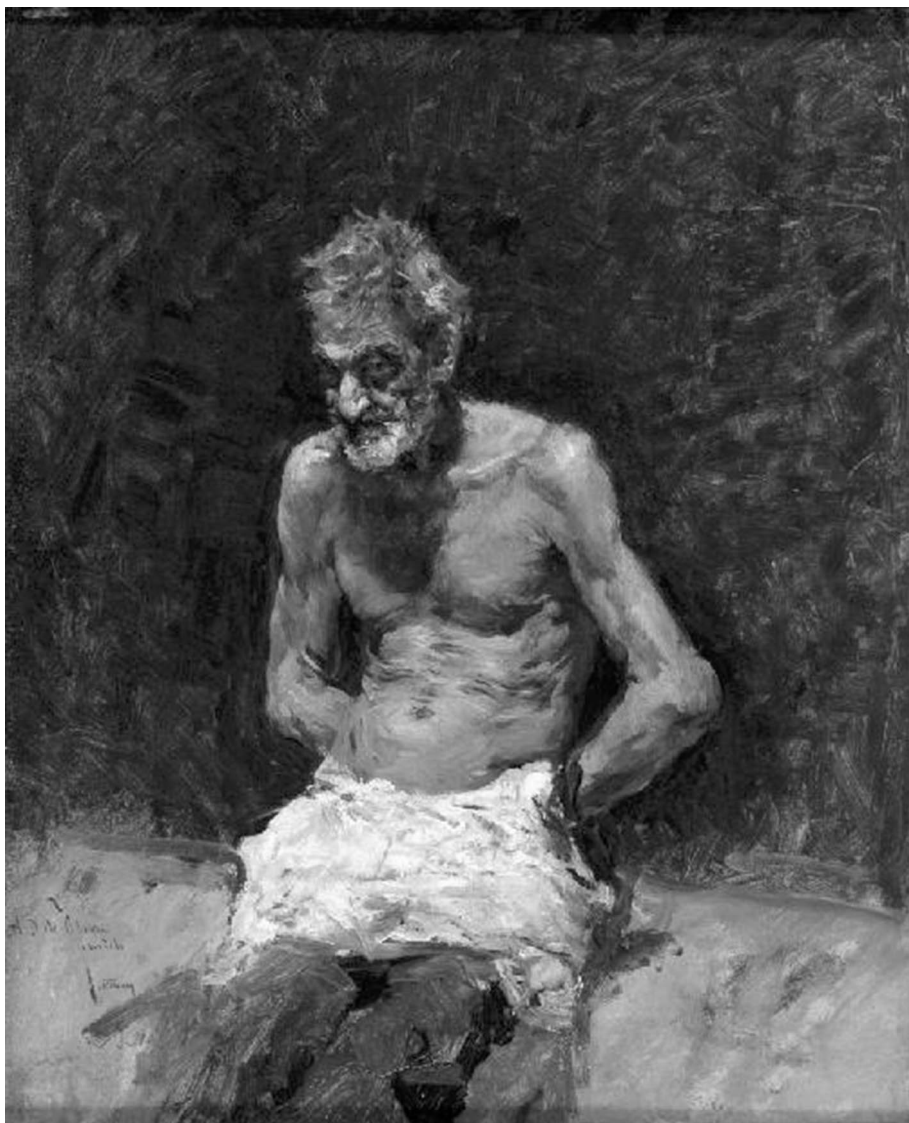


Figura 2. M. Fortuny. *Viejo al sol*.



Figura 3. J. Jiménez Aranda. *Los políticos*.



Figura 4. J. Jiménez Aranda. *La echadora de cartas*.

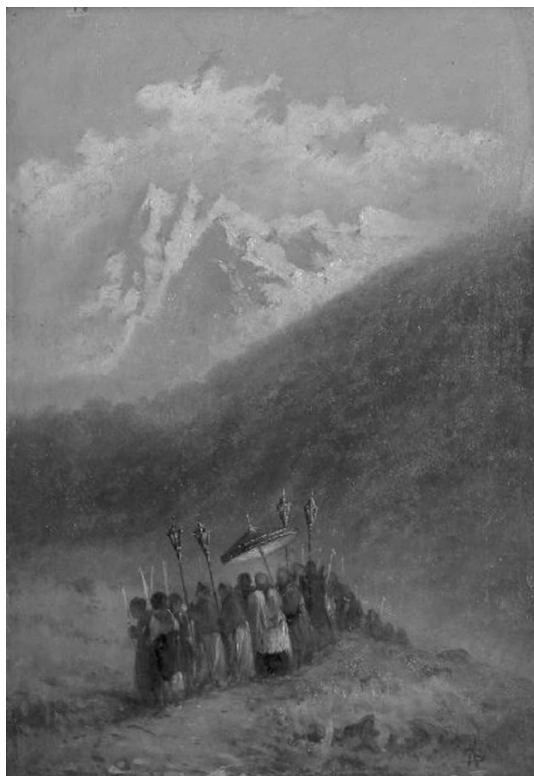


Figura 5. Serafín Avendaño. *La procesión.*



Figura 6. Serafín Avendaño. *Paisaje con campesina.*



Figura 7. Ricardo Villegas. *Vendedora de pescado*.



Figura 8. Darío de Regoyos. *Visita de condolencia*.



Figura 9. Francesc Masriera. *La marchande de mode*.



Figura 10. Joaquim Mir. *La Sagrada Familia en construcción*.