

La colección de pintura del Palacio Colina de Lanestosa

(The collection of painting in the Colina de Lanestosa Palace)

Paliza Monduate, Maite
Univ. de Salamanca
Fac. de Geografía e Historia
Cervantes, s/n
37007 Salamanca

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 507-517]

El denominado Palacio Colina es una de las edificaciones más notorias de la arquitectura civil encartada del período barroco. Estudiamos aquí una pequeña parte de la colección pictórica, conservada en este inmueble hasta el comienzo del siglo XX, en la que predominaban los retratos y los temas religiosos. Entre las obras de época barroca cabe destacar un Jacob en el pozo, que resulta muy próximo al estilo de Pedro de Orrente, mientras que un magnífico retrato, firmado por Bernardo López Piquer en 1831, forma parte de los lienzos que enriquecieron la colección en las siguientes centurias. La importancia de estos dos cuadros, que al igual que el resto de las obras permanecían inéditos hasta ahora, ratifica por sí misma la relevancia que debió tener esta pinacoteca lanestosana.

Palabras Clave: Bernardo López Piquer. Coleccionismo. Encartaciones. Lanestosa. Mariano Salvador Maella. Palacio Colina. Pedro Orrente. Sopena. Vicente López Portaño.

Palacio Colina deiturikoa barroko aldiako arkitektura zibilaren eraikuntzaren nabarmenetakoa da Enkarterrietan. Eraikin horretan XX. mende hasiera arte gorderiko pintura-bildumaren zati txiki bat aztertzen dugu hemen, erretratuak eta gai erlijiosoak nagusi zirelarik bertan. Aldi barrokoari dagozkionetan, Jakob putzuan motiboa agertzen duena nabarmen daiteke, Pedro de Orrenteren estiloaren oso antzekoa; bestalde, Bernardo López Piquek 1831n sinaturiko erretratu eder batek aberastu zuen bilduma hori ondoko mendeetan. Gainerako obrak bezala gaur arte ezezagunak ziren koadro bi horien garrantzia, berez, berresten du Lanestosako pinakoteka horrek izan beharko zuen garrantzia.

Giltz-Hitzak: Bernardo López Piquer. Bildumazaletasuna. Encarterriak. Lanestosa. Mariano Salvador Maella. Colina Jauregia. Pedro Orrente. Sopena. Vicente López Portaño.

Le dénommé Palacio Colina est l'un des édifices les plus notoires de l'architecture civile de la période barroque. Nous étudions ici une petite partie de la collection picturale, conservée dans cet immeuble jusqu'au début du XXe siècle, dans laquelle prédominent les portraits et les thèmes religieux. Parmi les oeuvres d'époque barroque il faut citer un Jacob dans le puits, qui est très proche du style de Pedro de Orrente, tandis qu'un magnifique portrait, signé par Bernardo López Pique en 1831, fait partie des toiles qui enrichirent la collection dans les siècles suivants. L'importance de ces deux tableaux qui, ainsi que le reste des oeuvres, restaient inédits jusqu'à maintenant, confirme l'importance que devait avoir cette pinacothèque de Lanestosa.

Mots Clés: Bernardo López Piquer. "Collectionnisme". Encartaciones. Lanestosa. Mariano Salvador Maella. Palacio Colina. Pedro Orrente. Sopena. Vicente López Portaño.

El Palacio Colina, sito en el municipio vizcaíno de Lanestosa, es una de las edificaciones más notorias del barroco dieciochesco de la zona de Las Encartaciones. Este inmueble fue promovido por Juan Antonio Escudero Gilón, comerciante de origen nestosano afincado en Madrid, quien encargó las trazas al maestro cantero Fernando de Vegas, natural de la localidad cántabra de Cicero, en 1761. Los trabajos de cantería recayeron en Pedro Gómez, vecino de Aras, quien firmó las escrituras el 31 de agosto del año citado por la cantidad de 12.700 reales¹.

Los Escudero Gilón fueron una familia con un gran peso en la vida local nestosana, en la que coparon puestos de responsabilidad desde finales del siglo XVI. Posteriormente y gracias al enlace matrimonial de Manuela Escudero Gilón con Miguel Mateo de la Colina y Prado², este último linaje pasó a ser titular del palacio. Los Colina también tuvieron relevancia en este municipio encartado ya desde el siglo XVII³. Estos últimos siguen siendo los propietarios del inmueble en la actualidad, circunstancia a la que se debe el nombre por el que es conocido hoy en día. Hemos respetado esta denominación, toda vez que la colección pictórica que estudiamos en este trabajo corresponde a los últimos dueños del edificio.

Este último es una construcción cúbica, exenta, de dos plantas y desván, cubierta a cuatro vertientes y sillería en las partes vivas de la fachada principal. En esta última destaca el acceso, dispuesto en un lateral, con dos arcos de medio punto, el resto de los huecos están resaltados por sencillas orejeras. El vano central del piso noble cuenta con un balcón con barrotes de forja⁴. Una sencilla imposta marca la separación entre la planta baja y el primer piso. El escudo de Escudero y Gil, del último de los cuales deriva Gilón, destaca en la zona bajo cubiertas⁵. Todo ello corresponde al repertorio habitual en este tipo de construcciones tanto de la zona encartada como de municipios cántabros cercanos, todos ellos erigidos principalmente por familias hidalgas con protagonismo en la vida local o intereses en Madrid o América.

Lo aquí recogido, que hoy forma parte de la Colección Colina de la localidad vizcaína de Sopuerta, constituye una pequeña parte de los cuadros que colgaban de las paredes del palacio nestosano en el siglo XIX. Las consabidas subdivisiones derivadas de las herencias y las nefastas consecuencias de la carlistada, contienda durante la cual el edificio fue ocupado por las tropas que ocasionaron serios destrozos en varios de los lienzos y la lamentable pérdida de otros⁶, han impedido que la pinacoteca de los Colina haya llegado hasta nuestros días en su totalidad y atesorada en una única mano. Por lo demás, las limitaciones de espacio, que se imponen en la mayoría de los congresos, como es el presente caso, imposibilitan ahondar en esta ocasión en los cuadros que obran en poder de otras ramas de la fa-

1. BARRIO LOZA, J.A.: Lanestosa. Patrimonio monumental. En *Lanestosa*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1987, pág. 267.

2. YBARRA Y BERGE, J: *Escudos de Vizcaya. (T. V). Las Encartaciones*. Librería Villar. Bilbao, 1967, pág. 129.

3. ENRIQUEZ FERNANDEZ, J.C.: Notas para la historia de una villa caminera. Municipalidad, control y gestión de la comunidad. En *Lanestosa*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1987, págs. 202 y ss.

4. Respecto a las labores de forja y madera de este palacio vid.: AMESTI MENDIZABAL, J.: La forja artística en las Encartaciones de Vizcaya (4ª parte). Valle de Trucíos y Villa de Lanestosa. *Cuadernos de Sección Artes Plásticas y Monumentales Eusko Ikaskuntza* (San Sebastián). Nº 5 (1988), págs. 141-180; y Madera tallada en las Encartaciones de Bizkaia. Valle de Muzkiz y Villa de Lanestosa. S. XV-XIX. *Cuadernos de Sección Artes Plásticas y Monumentales Eusko Ikaskuntza* (San Sebastián). Nº 6 (1990), págs. 38-42.

5. YBARRA BERGE, J.: *Op. cit.*, pág. 129.

6. Testimonio de D. Javier de la Colina Menéndez, a quien desde estas líneas agradezco su colaboración.

milia, hoy avencidadas en Madrid. De todos modos, estas obras ilustran respecto a la importancia que tuvo esta colección, nos informan de los gustos que en materia artística tuvo este linaje nestosano y constituyen una aportación al estudio del coleccionismo privado en el País Vasco⁷. De lo que expondremos seguidamente se desprende, como, por otra parte, cabía esperar, que los temas religiosos fueron junto con el retrato los más demandados por parte de las sucesivas generaciones de los Colina a la hora de adquirir piezas artísticas. Algunos documentos ratifican que las obras que engrosaron la colección como consecuencia de herencias también correspondían mayoritariamente a estos mismos géneros, ya que así lo refrendan diversas testamentarias, que también corroboran la presencia de pinturas de paisaje⁸.

Hoy en día, entre los cuadros que forman parte de la colección del municipio encartado de Sopuerta datan de época barroca una *Anunciación* (óleo sobre tabla; 104 cm x 85'5 cm; fig. 1) y un *Jacob en el pozo* (óleo sobre lienzo; 79 cm x 118 cm; figs. 2, 3 y 4). El primero de los cuales es una obra anónima que corresponde al primer tercio del siglo XVII y presenta una técnica lineal y muy acabada. El tema está resuelto de una forma convencional con una composición equilibrada, en la que habría que señalar el gesto enfático de la mano izquierda del ángel y el quiebro de su pierna derecha, que intenta reflejar el movimiento, frente a la quietud de María, que adorna su cabeza con un velo y una corona de flores y que con gran recogimiento parece recibir el designio divino. Ambas figuras son grandiosas, aunque el modelado no es rotundo. Se recortan sobre un fondo neutro y oscuro, en el que destaca la paloma del Espíritu Santo. Igualmente resulta tópica y sobria la ambientación con el atril, cubierto por un sencillo mantel, sobre el que descansa un libro entreabierto, en el que se lee claramente el texto evangélico referente a la Anunciación que comienza con las siguientes palabras *Ecce virgo concipiet...*



Fig. 1. Anónimo. *Anunciación* (óleo sobre tabla; 104 cm x 85'5 cm).

El lienzo de Jacob en el pozo es una pieza orrentesca. Pedro de Orrente⁹, nacido en Murcia en 1580 y fallecido en Valencia en 1645, inició su formación en el modesto ámbito na-

7. En este sentido vid. GOMEZ GOMEZ, A.: El coleccionismo en el Bilbao de finales del siglo XVIII: el caso de la Familia Gortázar. *Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao* (Bilbao). Nº II (1997), págs. 115-124; y MUR PÁSTOR, P.: Coleccionismo privado y mecenazgo en el Bilbao de principios del siglo XX. En *Bilbao Arte e Historia* (T. II). Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1990, págs. 153-165.

8. A.P.J.C. (Archivo Particular de Javier de la Colina Menéndez): Documentos varios s.c.

9. Sobre Pedro de Orrente vid. entre otros, aparte de numerosos artículos, ANGULO IÑIGUEZ, D. y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Historia de la pintura española. Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1972; PEREZ SANCHEZ, A.E.: En el centenario de Orrente "addenda" a su catálogo. *Archivo Español de Arte* (Madrid). Nº 209 (1980), págs. 1-18; PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura barroca en España 1600-1750*. Cátedra. Madrid, 1992 y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura en española*. Alianza. Madrid, 1993.



Fig. 2. Pedro Orrente ?. *Jacob en el pozo* (óleo sobre lienzo; 79 cm x 118 cm).



Fig. 3. Pedro Orrente ?. *Detalle de Jacob en el pozo*. (óleo sobre lienzo; 79 cm x 118 cm).



Fig. 4. Pedro Orrente ?. *Detalle de Jacob en el pozo*. (óleo sobre lienzo; 79 cm x 118 cm).

tal para más tarde completarla con un viaje a Italia, que tuvo lugar en algún momento entre 1604 y 1607, que le llevó a establecerse en Venecia, donde recibió el influjo de Leandro Bassano, muerto en 1622. El mundo bassanesco fue determinante para la configuración de su estilo, en el que también son evidentes las huellas de Tiziano, Veronés, Tintoretto e incluso del caravaggismo, bajo cuya órbita debió entrar en contacto directo posiblemente en Roma. Pese a su nacimiento en Murcia y su agitado periplo vital, durante el cual pasó largas estancias en esta misma ciudad y en Valencia, amén de realizar numerosos viajes a Madrid, Cuenca y Sevilla, es considerado toledano, pues ya estaba afincado en la ciudad del Tajo en 1600.

Orrente cuenta en su haber con magníficos lienzos de santos o grandes figuras, en los que son perceptibles los ecos caravaggescos y venecianos, dentro de una magnífica interpretación personal posibilitada por la maestría del pintor murciano, que supo imprimir a sus obras sello propio. Sin embargo, lo más conocido de su producción y lo que ha sido principal soporte de su fama, ya en vida del artista, son los cuadros de temas bíblicos, que forman ciclos de varios lienzos que recrean distintos pasajes de la historia de Jacob, Noé, Abraham y otros del Nuevo Testamento, compuestos a base de pequeñas figuras, multitud de animales y objetos domésticos, que en ocasiones casi parecen escenas de género, recortadas sobre un amplio fondo de paisaje. Estas obras son las que mejor revelan la huella bassanesca, evidente tanto en el tipo de personajes de aire popular y de proporciones cortas como en la maestría a la hora de pintar los animales, el dominio de la naturaleza muerta y los paisajes, en general plenamente venecianos, aunque menos ricos en color y a veces sumarios en ejecución, en los que dominan los celajes tormentosos y la iluminación crepuscular. No obstante, el maestro murciano prescindió de la factura deshecha y esponjosa, propia del veneciano, en pro de una técnica más acabada. De ordinario, el color está dominado por los tonos tostados, tan característicos de Orrente, con gamas de ocre, marrones, amarillentos y algún verde.

El éxito de estos cuadros de gabinete fue muy grande, de modo que hay numerosas versiones del mismo tema, con lo que el pintor puso en evidencia su facilidad para hacer composiciones nuevas reutilizando los mismos asuntos. En vista de la aceptación de estos lienzos, los discípulos e imitadores de Orrente, que fueron legión, los copiaron y recrearon en innumerables ocasiones.

La pieza de la Colección Colina, que al igual que el resto de los cuadros aquí recogidos permanecía inédita hasta ahora, no es una obra autógrafa, pero sin duda es de calidad. Incorpora dos escenas de la historia de Jacob, puesto que en primer término recrea el pasaje del Génesis, en el que el hijo de Isaac pregunta a los pastores por el estado de su tío Labán. En este sentido el texto del Antiguo Testamento dice *Jacob siguió su camino, y se fue a la tierra de los del oriente. En el campo vio un pozo, cerca del cual descansaban tres rebaños de ovejas, porque los animales bebían agua de él. Sobre la boca del pozo había una piedra muy grande, y cuando todos los rebaños se juntaban allí, los pastores quitaban la piedra para dar agua a las ovejas, y luego volvían a tapar el pozo. Jacob preguntó a los pastores: ¿De donde sois, amigos míos?. -Somos de Harán -contestaron ellos. -¿Conoceis a Labán, el hijo de Nacor? -volvió a preguntar. -Sí le conocemos respondieron. ¿Está bien de salud? insistió Jacob. Sí Labán está bien -dijeron los pastores- Mira, ahí viene su hija Raquel con sus ovejas*¹⁰.

10. Génesis 29, 1 - 6. *Santa Biblia Dios habla hoy*. Editorial Claret Sociedades Bíblicas Unidas. Ed. de 1998, pág. 29.

La segunda escena es el Sueño de Jacob, que destaca al fondo a la derecha, cuya concepción coincide también con lo expuesto en el Génesis *Y tuvo un sueño, en el que veía una escalera que estaba apoyada en la tierra y llegaba hasta el cielo por la cual los ángeles de Dios subían y bajaban*¹¹.

Ambos sucesos aparecen simultáneamente representados en otros lienzos de Orrente y su círculo, que reciben la denominación de Jacob en el pozo, aunque en la mayoría de las obras el Sueño ocupa la parte izquierda del cuadro. A este respecto podemos citar los ejemplares de la Colección Prat Tomás de Barcelona y del Museo Kunsthistorisches de Viena¹². La incorporación de este segundo pasaje, aparte de reforzar la referencia a la historia de Jacob, consolida el sentido bíblico del lienzo, al que aleja de una posible interpretación como mero asunto pastoril.

Nuestra obra ofrece una composición muy equilibrada, puesto que el motivo del pozo ocupa prácticamente el centro del cuadro en el primer plano y aparece flanqueado por dos grupos de figuras. El de la diestra está presidido por el joven Jacob, que interpela acerca de Labán a uno de los hombres dispuestos junto al pozo, al que acompañan varias ovejas, dos perros, una cabra y un borrico, mientras que a la siniestra observamos a un joven, que parece dormir apoyado en el tronco de un árbol que en parte oculta a una vaca y una oveja, y otro muchacho que maniobra una tinaja. Este tipo de disposición sumamente compensada aparece en algunos lienzos bíblicos de Orrente y sus seguidores como el ya citado de Viena, el Jacob en el pozo, depositado en la Escuela Normal de Madrid, o el Jacob y Raquel en el pozo de la Colección Lassala de Valencia¹³. El segundo plano del cuadro de la familia Colina corresponde al paisaje, que en este caso resulta uno de los grandes logros del lienzo tanto por la variedad del arbolado, aquí más denso que en otras ocasiones, la complejidad de la orografía, el diverso y hábil manejo de la luz y la animación general, aspectos todos ellos a los que las reproducciones no hacen justicia. Es un fondo plenamente veneciano y por ende muy característico del maestro murciano, en lo relativo al colorido, dominado por el registro habitual de marrones, verdes y amarillentos -todos ellos con una rica gama de matices-, el aspecto crepuscular y tormentoso, que parece simular ráfagas, las masas rocosas e incluso el tipo de árboles. Con independencia de todo esto, las escenas del Sueño de Jacob y Raquel y el rebaño de Labán, que avanza diagonalmente desde el flanco izquierdo del lienzo, y una sencilla cabaña, dispuesta junto a una empalizada, enriquecen notablemente la campaña.

Hasta donde sabemos, parece que estamos ante una nueva composición del tema de Jacob en el pozo, uno de los más repetidos por Orrente y sus imitadores, puesto que, aunque el cuadro de la Colección Colina presenta algunas coincidencias con otras obras de idéntico tema, pertenecientes al mismo círculo de artistas, las numerosas variantes que incorpora nuestro lienzo obligan a considerarlo obra diversa. No obstante, hay que advertir varias similitudes con la versión autógrafa de Orrente de la Colección Prat Tomás de Barcelona

Una de las cuestiones más espinosas es la de fijar la autoría de la obra, toda vez que no está firmada. Son muchos los detalles que apuntan hacia Pedro de Orrente o en cualquier

11. *Ibidem*, 28, 12, pág. 28.

12. Vid. reproducciones de estas obras en ANGULO IÑIGUEZ, D. y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Op. cit.*, láms. 199 y 200.

13. *Ibidem*, láms. 200, 165 y 197.

caso pieza cercana a sus modelos y técnica, pero estamos seriamente limitados en este aspecto, puesto que no nos ha sido posible ver personalmente obras, que son necesarias para fijar estos asuntos, de las que, por otra parte, sólo hemos podido contar con reproducciones antiguas, en blanco y negro y de escasa calidad. Así las cosas, nos limitamos aquí a dar a conocer el cuadro, estudiarlo por primera vez, hacerlo con minuciosidad y resaltar que estamos ante una obra de calidad, a la espera de que voces mucho más autorizadas que la mía y con muchos más elementos de juicio se pronuncien al respecto.

Diversos aspectos conducen, como hemos anticipado, a una posible atribución a Orrente o a un seguidor muy próximo al maestro murciano. Por un lado, varios de los tipos son los mismos que aparecen en obras autógrafas o aceptadas por la crítica más autorizada como debidas a la mano del artista murciano. Esto resulta especialmente evidente en lo referente al hombre que retira la losa del pozo, que parece ser el mismo, incluso con idéntico tocado, aunque sin chaleco, que el que vemos de espaldas en el lienzo con el mismo tema de la Colección Prat Tomás de Barcelona. Igualmente familiar resulta la figura de Jacob, que avanza desde el flanco derecho y se acaba de quitar el sombrero para interpelar al pastor. En este sentido podemos citar cuadros como la Bendición de Jacob de la Colección Contini-Bonacossi de Florencia, Abraham y los tres ángeles de la Colección Moreno de Segovia o Labán da alcance a Jacob del Museo del Prado¹⁴. Por otro, la maestría a la hora de representar los animales, que aquí destacan por la variedad, es incuestionable tanto en el sempiterno perrillo marrón y blanco del primer término -detalle directamente orrentesco-, que de forma vivaracha dirige su atención a la conversación que acaban de entablar Jacob y el zagal, como en el can blanco o en la vaca, que se dirige hacia el pozo con el aire torpe y cansino característico de estos mamíferos. Advertimos la misma habilidad en la forma en parte deshecha de representar las lanas de las ovejas y los rasgos y las proporciones de estos óvidos, que una vez más remiten a los modelos firmados o atribuidos al pintor adscrito a la escuela toledana.

Otras muchas cuestiones remiten al mundo orrentesco. Este es el caso del tratamiento de las telas y el diseño de las indumentarias o el interés concedido a lo accesorio y cotidiano, puesto en evidencia por los objetos domésticos (olla de cobre y tinaja de barro) o la abundancia de animales. La vivacidad de la historia desarrollada en el primer término del lienzo es también proverbial; en este caso conviene destacar la habilidad del pintor para lo narrativo, que resulta muy evidente en la forma de representar el diálogo establecido entre Jacob y el pastor.

Por último, hay que indicar las coincidencias con el lienzo del mismo tema de la tantas veces citada Colección Prat Tomás, puesto que, aparte de lo manifestado anteriormente, el grupo de Raquel y el rebaño de Labán, que destaca en medio del paisaje en clara conexión con las figuras del primer término del lienzo, es idéntico al del cuadro barcelonés con una única variación en lo referente a la ubicación, pues en el cuadro de los Colina avanza desde la izquierda, mientras que en el de los Prat lo hace desde la derecha.

Las dimensiones del lienzo que nos ocupa (79 cm x 118 cm) tal vez lo pongan en relación con una Partida de Jacob con sus rebaños y la Familia de Noé después del Diluvio (ambos 79 cm x 113 cm), que posiblemente formaban parte de un ciclo. Estas obras, que forman parte de colecciones particulares madrileñas, fueron atribuidas por D. Alfonso Emilio Pérez

14. *Ibidem*, láms. 199, 165, 186 y 179.

Sánchez a un imitador o discípulo de Orrente¹⁵. No hemos encontrado reproducciones de las mismas, de modo que no nos es posible iniciar un análisis comparativo en esta dirección, aunque tenemos que insistir en la calidad del ejemplar que aquí damos a conocer.

Por lo demás, este lienzo de los Colina incrementa el número de obras de Orrente y su círculo existentes en las colecciones y pinacotecas vascas, entre las que destacan el magnífico *Sacrificio de Isaac*, hacia 1616¹⁶, y *Los peregrinos de Emaús*, hacia 1635¹⁷, ambos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

La colección de los Colina continuó enriqueciéndose en las siguientes centurias. En este sentido, aludimos aquí a dos cobres de iguales dimensiones (25 cm x 17'5 cm), que datan de finales del siglo XVIII y tienen un estilo que los aproxima al ámbito cortesano, muy probablemente al propio Mariano Salvador Maella (1739-1819) o a su entorno, y un magnífico retrato firmado por Bernardo López en 1831. La pareja de cobres refuerza el peso del género religioso en la pinacoteca nestosana, ya que corresponden a un *San Jerónimo* y una *Virgen*, cuya advocación desconocemos. El primero es una obra de calidad tanto por el magnífico manejo de la luz vibrante como por el modelado de la anatomía, la riqueza de matices del paisaje del fondo, la delicadeza de la pincelada y la expresividad de la figura. Mucho más convencional resulta la Virgen, cuyo manto está resaltado por clasicistas roleos, aunque en este caso las dos cabezas de ángeles, que aparecen a los pies, y las que destacan entre las nubes de la parte superior, remiten inequívocamente a modelos de Maella.

Por lo que se refiere al cuadro del siglo XIX, es un *Retrato de Caballero* (óleo sobre lienzo; 80 cm x 64 cm; firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo *Bernardo López 1831*; figs. 5 y 6). Desconocemos la identidad del efigiado, ya que la memoria familiar sólo recoge la circunstancia de que se trata de un pariente, residente en Argentina, con lo que podría ser descendiente de Manuel Vicente de la Colina y Escudero, nacido en Lanestosa en 1728, que se afincó en Buenos Aires, donde llegó a ocupar el puesto de Síndico de la Santa Hermandad y Recaudador del Derecho de sisa en el Virreinato de la Plata¹⁸. El protagonista de nuestro cuadro se trasladó a Madrid para realizar sus estudios. Una vez concluida su formación y antes de regresar a América posó para Bernardo López con la intención de dejar este lienzo como recuerdo a los familiares nestosanos¹⁹. El hecho de que fuera inmortalizado por este artista atestigua una buena posición económica y una posible relación con lo más selecto de la sociedad madrileña durante su estancia en esta capital.

Bernardo López Piquer²⁰ nació en Valencia el veinte de agosto de 1799, era hijo del famoso pintor Vicente López Portaña y de su esposa María Vicenta Piquer Grafrion. Junto con

15. PEREZ SANCHEZ, A.E.: En el centenario..., pág. 9.

16. En este sentido vid. VV.AA.: *Maestros antiguos y modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. BBK. Bilbao, 1999, pág. 101.

17. A.M.B.A.B.: (Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao): Sección de Documentación y Catalogación. Nº 69/184.

18. YBARRA Y BERGE, J.: *Op. cit.*, págs. 129 y 130.

19. Testimonio de D. Javier de la Colina Menéndez.

20. Vid. fotografías de Bernardo López Piquer realizadas por el fotógrafo A. Alonso Martínez en MORALES y MARIN, J.L.: Bosquejo biográfico de Vicente López Portaña. En *Vicente López*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1989, pág. 73.



Fig. 5. Bernardo López Piquer. *Retrato de Caballero* (óleo sobre lienzo; 80 cm x 64 cm; firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo *Bernardo López 1831*).



Fig. 6. Bernardo López Piquer. Detalle del *Retrato de Caballero* (óleo sobre lienzo; 80 cm x 64 cm; firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo *Bernardo López 1831*).

su hermano Luis (1802-1865) inició sus estudios artísticos en el taller paterno y los continuó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ciudad en la que su progenitor se había afincado en 1814. Simultáneamente colaboró con su padre, al que ayudó en la decoración de varias dependencias del Palacio Real de Madrid en 1824. Casado en 1825 con Jacoba Terrent, tuvo una desahogada posición económica toda su vida.

Fue profesor de pintura de tres de las cuatro esposas de Fernando VII: María Isabel de Braganza, María Josefa Amalia de Sajonia y María Cristina de Borbón. Más tarde también lo fue de Isabel II y su marido, el rey consorte Francisco de Asís de Borbón.

Los honores alcanzados -Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1825) y Académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia- y los puestos conseguidos -Pintor de Cámara (1843), Director de estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1844) y Primer Pintor de Cámara (1849)- le acercan extraordinariamente a la trayectoria artística de su padre, con el que también coincide por sus valores cristianos y su especial dedicación al retrato, género, en el que trató de emular los logros paternos, aunque no alcanzó igualar sus cotas de destreza y habilidad, aspecto este último en el que la crítica es unánime²¹. No obstante, en su producción destacan por su calidad los cuadros pintados a pastel.

21. En este sentido vid. MORALES y MARIN, J.L.: Catálogo. Bernardo López. En *Vicente López*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1989, pág. 291 y REYERO, C. y FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Cátedra. Madrid, 1995, pág. 25.

Realizó muchos retratos de la familia real, incluso antes de ser nombrado pintor de cámara, así en 1832 hizo una copia del lienzo de Fernando VII, pintado por Vicente López años atrás²².

A partir de 1868, como consecuencia de su cese en el cargo de pintor de cámara, tras la expulsión de Isabel II del trono, se dedicó a los encargos particulares²³, fundamentalmente retratos, aunque también salieron de su estudio obras de carácter religioso²⁴. Falleció en Madrid el dos de agosto de 1874²⁵.

En el cuadro de la Colección Colina, el protagonista aparece de medio cuerpo, sedente, con el brazo izquierdo dispuesto por detrás del respaldo de la silla, en búsqueda de una naturalidad, sólo parcialmente conseguida que evidencia alguna torpeza a la hora de modelar el hombro. Viste una espectacular camisa con pechera plisada y botonadura de fantasía, cuya minuciosidad y virtuosismo en los detalles remiten a recetas de Vicente López. Su blancura destaca sobre el paño oscuro de la chaqueta y el chaleco, en el que sobresale una cadena de oro, muy del gusto de la retratística decimonónica -especialmente de la saga de los López- de la que parece colgar una argolla que, enganchada en uno de los botones, sujeta tres curiosos colgantes, uno de los cuales podría ser un guardapelo. Estos últimos son un adorno infrecuente en los retratos masculinos de la época, en los que lo más usual era la inclusión de condecoraciones, reloj o alianza, al tiempo que no parecen algo casual, dada la atención que López concede a esta parte del lienzo, que está realizada con una técnica similar que lo hecho en la camisa. Quizá el origen americano del personaje sea clave para descifrar esta cuestión, sobre la que no podemos aportar más comentarios.

La cara participa de la factura acabada, propia de los cuadros firmados por Bernardo López, especialmente de los realizados en torno a 1830. En este sentido, coincide con el retrato de Francisca Angela Agustina de Longa e Ibarduya (hacia 1830) (Colección particular), al que sin embargo supera con creces en lo relativo a la consecución de una adecuada expresividad, los magníficos efectos de sombreado en la zona de los párpados, la nariz, etc. y el hábil manejo de la luz, que aporta cierta ensoñación a la figura, sobre todo, en la atmósfera que baña el rostro, recortado sobre un fondo neutro. La destreza para reflejar el oscurecimiento de la barba, principalmente perceptible en el bigote, es otro de los logros incuestionables del lienzo. Todo esto constituye un anticipo del retrato doble de José Díaz y Francisco Touran (hacia 1841) (Museo de Bellas Artes de San Pío V de Valencia), una de las obras más conocidas e interesantes salidas del estudio de este artista. No obstante y como cabía esperar por su cronología, nuestro cuadro no refleja incidencias del romanticismo, en especial de las modas de Federico de Madrazo, que parece que ejerció cierta ascendencia sobre el mayor de los hermanos López Piquer a partir de 1850 tal como ponen de manifiesto

22. MORALES y MARIN, J.L.: *Vicente López*. Guara Editorial. Zaragoza, 1980, pág. 33.

23. Los datos biográficos de Bernardo López Piquer a los que hemos hecho referencia proceden de MORALES y MARIN, J.L.: *Catálogo...*, pág. 291.

24. En este sentido vid. OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles*. Reedición de Gaudí. Barcelona, 1975, pág. 385.

25. MORALES y MARIN, J.L.: Apéndice documental. En *Vicente López*. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1989, pág. 141.

retratos como los de Rafael de Montesinos (1855) (Museo Romántico de Madrid) y Clotilde Martín (hacia 1873) (Colección particular)²⁶.

Finalmente, esta obra incrementa el número de lienzos de Bernardo López existentes en las colecciones vascas, entre los que cabría señalar los Retratos del Brigadier Ceballos del Museo de Bellas Artes de Bilbao²⁷ y de Martín de los Heros de una colección particular²⁸.

Según algún testimonio aislado, un lienzo de un Buen Pastor, que cuelga de una de las paredes de la sacristía de la iglesia de San Pedro Apóstol de Lanestosa, también procedería del Palacio Colina. Sin embargo, dado que no hay unanimidad al respecto y no hemos podido contrastar debidamente esta cuestión, hemos decidido prescindir de este cuadro en el presente estudio.

26. Vid. reproducciones de varios de los cuadros de Bernardo López a los que hemos hecho referencia en MORALES y MARIN, J.L.: Catálogo..., págs. 296-308.

27. A.M.B.A.B.: Departamento de Catalogación y Documentación. N° 69/148.

28. Vid. reproducciones de este último lienzo en GOMEZ PRIETO, J.: *Balmaseda S. XVI-XIX. Una villa vizcaína en el Antiguo Régimen*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1991, pág. 243 y DE LOS HEROS, M.: *Historia de Valmaseda*. Junta de Cultura de la Diputación de Vizcaya. Bilbao, 1926.