

OBRAS SINGULARES

Tratando con la
excelencia

ARTUR RAMON ART 1976

Horario

De 10 a 13.30 h y de 17 a 20 h.

Sábado tarde cerrado.

Documentación y redacción de fichas

Anna de Sandoval y Artur Ramon Navarro

Con la colaboración de

Bonaventura Bassegoda

Horacio Pérez Hita

Núria de Dalmases

Ignasi Domènech

Victoria Durà

Isabel Fabregat

Francesc Fontbona

María Victoria García Olloqui

Alvar González Palacios

Josep de C. Laplana

Jordi Llorens

Mercedes Palau-Ribes O'Callaghan

Antoni Sella

Pepe Serra

Teresa Sirvent

Judit Subirachs

Albert Telese

Pablo Yzquierdo Pino

Diseño gráfico

Jaume Sanahuja

Fotografías

Guillem F.H.

Martí Gasull

Fundación Lázaro Galdiano, Madrid

Museu Picasso, Barcelona

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts

de Sant Jordi, Barcelona

Traducción al inglés

Aibana Serveis editorials

Revisión de textos

Montserrat Pérez

Impresión y fotomecánica

Gràfiques Ortells S.L.

Depósito legal B-37292-2010

ARTUR RAMON ART

expondrá en **TEFAF Maastricht**, del 18 al 27 de marzo de 2011

y en el **Salon du Dessin**, Palais de la Bourse, París

del 30 de marzo al 4 de abril de 2011

Miembro de TEFAF



OBRAS SINGULARES

Tratando con la
excelencia

OCTUBRE-DICIEMBRE 2010

ARTUR RAMON 1926 ART

Artur Ramon Art: TRATANDO CON LA EXCELENCIA

Empieza la temporada —la *rentrée*— y ARTUR RAMON ART lo hace con energías renovadas, presentando una exposición que es un compendio de nuestra actividad profesional, una definición a través de las obras de arte, las únicas que explican nuestra labor.

Hace cuatro años, nos marcamos dos objetivos que considerábamos básicos para afrontar los retos de futuro: la modernización y la internacionalización. Es decir, la voluntad de reinventar un proyecto que el año que viene cumplirá ochenta y cinco años, y a la vez la inquietud por descubrir nuevos mercados al más alto nivel. Nos sentimos satisfechos de haber cumplido ambos objetivos en tan poco tiempo y en un contexto más que complicado. Hoy, nuestro establecimiento se ha renovado y especializado, y la imagen de anticuario tradicional ha devenido la de una galería de anticuario con un sentido humanista y transversal: defendemos con rigor las obras de calidad que nos gustan, más allá de las etiquetas o de las épocas. Por eso detrás de nuestro nombre aparece la palabra Arte, que da sentido al amplio espacio en que trabajamos.

A lo largo de estos años, algunas de nuestras mejores obras han pasado a formar parte del patrimonio español, mediante su ingreso en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museo del Prado y el Museo Romántico, en Madrid, o el Museo de Burgos, entre otros. Dentro de nuestra faceta generalista, nos hemos especializado en obras sobre papel, actividad que nos ha llevado a participar en las dos principales ferias internacionales del sector: TEFAF Maastricht y Salon du Dessin de París. En estas ferias hemos establecido contacto con museos e instituciones como el Louvre y la Fondation Custodia, en París, o la National Gallery of Canada, en Ottawa, que se han convertido en nuestros clientes.

Tratamos con la excelencia, y esta exposición es un testimonio tangible de nuestra propuesta. Reunimos en ella las mejores obras divididas en secciones, como si el visitante nos encontrara en el gran stand de una feria. Y este no es sólo el proyecto expositivo con el que empezamos el curso, sino también nuestro catálogo de novedades, nuestras credenciales, nuestro ADN profesional.

Artur Ramon Art: TRACTANT AMB L'EXCEL·LÈNCIA

Comença la temporada —la *rentrée*— i ARTUR RAMON ART ho fa amb energies renovades, presentant una exposició que és un compendi de la nostra activitat professional, una definició a través de les obres d'art, les úniques que expliquen la nostra tasca.

Fa quatre anys ens vam fixar dos objectius que creïem bàsics per afrontar els reptes del futur: la modernització i la internacionalització. És a dir la voluntat de reinventar un projecte que l'any vinent farà vuitanta-cinc anys, i alhora la inquietud per descobrir mercats nous al nivell més alt. Ens sentim satisfets d'haver complert ambdós objectius en tan poc temps i en un context més que complicat. Avui el nostre establiment s'ha renovat i especialitzat, i la imatge d'antiquari tradicional ha esdevingut la d'una galeria d'antiquari amb un sentit humanista i transversal: defensem amb rigor les obres de qualitat que ens agraden, més enllà de les etiquetes o les èpoques. És per això que darrere el nostre nom hi ha la paraula Art, que dona sentit a l'espai tan ampli en què treballem.

Al llarg d'aquests anys algunes de les nostres millors obres han passat a formar part del patrimoni espanyol, mitjançant el seu ingrés al Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museo del Prado i el Museo Romántico, a Madrid, o el Museo de Burgos, entre altres. Dins el nostre vessant generalista, ens hem especialitzat en obres sobre paper, activitat que ens ha dut a participar en las dues principals fires internacionals del sector: TEFAF Maastricht i Salon du Dessin de París. En aquestes fires hem establert contacte amb museus i institucions com ara el Louvre i la Fondation Custodia, a París, o la National Gallery of Canada, a Ottawa, que han esdevingut clients nostres.

Tractem amb l'excel·lència, i aquesta exposició és un testimoni tangible de la nostra proposta. Hi reunim les millors obres dividides en seccions, com si el visitant ens trobés en el gran estand d'una fira. I aquest no és només el projecte expositiu amb què comencem el curs, sinó també el nostre catàleg de novetats, les nostres credencials, el nostre ADN professional.

Artur Ramon Art: DEALING IN EXCELLENCE

A new season has begun – it's the *rentrée*, and at ARTUR RAMON ART we are back with renewed energy, with an exhibition showcasing our professional task, which can only be defined by the works of art we deal in.

Four years ago, we set ourselves two goals that we thought essential to face the challenges that lay ahead: modernization and internationalization. We wanted to redefine a company that will turn eighty-five next year and discover new markets with the highest standards. We are proud to have achieved both goals in such a short time and in an extremely difficult international climate. Our company has renewed itself and embraced specialization. The traditional antique shop has become an antique gallery with a multidisciplinary, humanistic approach: we use scientific rigour to promote the works that impress us because of their quality, regardless of all fashions, labels or periods. This is why we have added the word “Art” to our name – to provide orientation in a slightly confusing environment.

Over the past four years, some of our best works have become national heritage, having been purchased by such institutions as the Museu Nacional d'Art de Catalunya, the Museo del Prado, the Museo del Romanticismo in Madrid and the Museo de Burgos, to name only a few. We have also specialized in works on paper and taken part in the two most important specialist fairs – TEFAF Maastricht and the Paris Salon du Dessin. Our participation in those fairs has allowed us to contact such museums and institutions as the Musée du Louvre, the Fondation Custodia and the National Gallery of Canada in Ottawa, which have become our clients.

We deal in excellence, and this exhibition bears witness to this fact. We have grouped the best works in sections to allow the visitors to feel as if they were at a fair stand. This is more than the first exhibition of the new season – it is our novelty catalogue, our credentials, our professional DNA.

ARTUR RAMON

MAIESTAS MARIAE



Imagen de la Virgen como *sedes sapientiae* en madera policromada, de época románica y procedencia catalana. La *Maiestas Mariae* es un tipo de imagen característica del mundo románico que se encuentra en las iglesias dedicadas a María. La visión apocalíptica de Cristo fue sustituida por la de la Virgen sentada en majestad en el trono del Salvador. Se trata de imágenes hieráticas, en las que la Virgen, mediadora entre los hombres y Dios, sujeta al Niño Salvador.

Cataluña, fines del siglo XII –
principios del XIII
Madera tallada y policromada
87 x 22 x 21 cm

La obra que presentamos, de canon alargado y estrecho, muy lisa por su parte posterior y realizada en una sola pieza de madera, parece que pudo estar adosada. Presenta una preparación de capa de yeso sobre la superficie de la madera y está parcialmente recubierta de tela, lo que consolida la fragilidad de la materia y facilita la absorción de la pintura. La Virgen viste manto ocre y blanco con ornamentación de flores de punto azules y motivos cuadrados en oro sobre la túnica azul; ambos elementos se enlazan con un cinturón de hebilla dorada y lazo rojo, como los zapatos acabados en punta que asoman bajo la túnica recta. Va tocada con velo corto que cae por encima del manto y le cubre la cabeza. En la mano derecha lleva una esfera (¿el orbe?) fijada en la punta de los dedos, lo que se asocia a su figura como María Reina salvadora o al fruto ligado a Eva pecadora, el antitipo mariano por excelencia. Como es propio de esta tipología, con la mano izquierda debía sostener sobre su regazo la figura del Niño, perdida en el avatar de los tiempos. Se sienta sobre un ampuloso trono —derivado de la cátedra romana— decorado en los laterales con hojas de roble verdes sobre fondo dorado. En la parte frontal presenta una composición geométrica en negro, blanco y dorado sobre fondo rojo.

Esta *Maiestas Mariae*, muy bien proporcionada y concebida simétricamente respecto a un eje central donde convergen los pliegues de la túnica, es un bello testimonio de las tallas escultóricas románicas de aire ausente, la mayoría de las cuales se encuentran en colecciones públicas o privadas.



PAREJA DE CANDELABROS DE LIRIO



Singular pareja de candelabros de pie muy similares a los procedentes del monasterio de Santa Maria de Serrateix (Berguedà) que fueron rescatados por Santiago Rusiñol y Alexandre de Riquer durante una excursión en 1887 por el norte de Cataluña. Los de Serrateix tienen 260 cm de altura y se conservan en el museo del Cau Ferrat de Sitges.

Este tipo de candelabros, llamados de lirio, constituyen una derivación de modelos de épocas anteriores, aunque son de mayores dimensiones y más estilizados. Sobre un trípode se alza el vástago, del que surgen los tallos que se abren en forma de lirio; la flor superior presenta una punta donde se inserta la vela, y los lirios aplicados debajo aparecen con un bulbo que define su carácter decorativo; los tres que nacen a nivel de vástago se destinaban en su origen a recibir las velas de menor tamaño, y también recogían la cera derretida en el interior de la flor.

Estas obras son exponentes de la importancia que adquirió en Cataluña el arte de la forja durante el siglo xv, con formas vegetales similares a las que rematan las rejas de la catedral de Barcelona, tipología que influiría en el modernismo.

Cataluña, siglo xv
Hierro forjado
188 x 40 x 50 cm

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

L'art del ferro. Rusiñol i el col·leccionisme del seu temps (catálogo de exposición). Sitges, 2007, pp. 117 y 167, n.º cat. 94–95.

Pareja de candelabros del Cau Ferrat de Sitges, procedentes del monasterio de Santa Maria de Serrateix (Berguedà).





PORTAPAZ

El portapaz fue un objeto litúrgico de uso habitual en las celebraciones religiosas desde el siglo **xv**, destinado a los fieles, que durante la misa se lo pasaban para besarlo. Desde sus inicios estuvo concebido como una pequeña arquitectura que contenía un esquema devocional. Juan de Arfe, en su tratado *De varia conmesuración* (1585), nos lo define: «*Dos partes se hace el alto de una paz y una de ellas se pone en el asiento, hácese su motea de una haz, a la manera de un encasamento y para que su asiento sea capaz, se hace de fornido embasamento, y el asa muy ligera porque vaya en modo que ni tuerça ni se caiga.*»

Castilla, c. 1500
Plata sobredorada
21 x 12 x 5 cm

Nuestra obra, de plata sobredorada y cincelada, tiene forma de caja de retablo gótico tardío. Presenta una escena única entre gruesos contrafuertes articulados en diferentes cuerpos, que culminan en esbeltos pináculos. La escena central de la Piedad se dispone, en relieve, sobre un pedestal poligonal, y se enmarca en un arco de tracería calada coronado por un florón que sigue los cánones de la arquitectura gótica flamígera. Las hornacinas de los contrafuertes incorporan figuras de santos de bulto redondo. En los laterales, parcialmente ocultos por los contrafuertes, se simulan en relieve troncos con acantos, siguiendo los nuevos repertorios ornamentales de los primeros años del 1500 que encontramos en otras piezas de orfebrería peninsular: A la misma cronología corresponden los roleos situados en la base de la obra.

En el reverso presenta una gran chapa lisa rectangular; así como un asa en forma de ese con aplicaciones de cordones.

Esta obra se puede relacionar con otros portapaces de características muy similares. Entre ellos, el portapaz del conde de Benavente, obra de Juan de Valladolid (catedral de Orense), y el de la catedral de Alcalá de Henares.



ARQUETA

Durante toda la época medieval y el primer Renacimiento, el uso de arquetas de origen islámico como relicarios es muy frecuente, y se inscribe en un mundo en el que florecía un activo comercio destinado a las reliquias.

Por su forma, esta singular arqueta parece una maqueta reducida de la tipología de arca catalana de fines del siglo *xv* y principios del *xvi*. Se trata de piezas de grandes dimensiones, con dos o tres plafones frontales, zócalo moldurado y alto, tapa plana ligeramente volada y unión de la tapa y el cuerpo mediante anillas. La decoración dorada y pintada, así como la aplicación de papel azul, también es característica de los talleres catalanes de esa época. En la tapa aparece una inscripción en tinta, de fecha incierta pero tardía en relación a la época de la obra, donde se lee parcialmente: «A qui... reliquias del... este cofrecito se tenga...», lo que vindica su uso religioso.

En la parte posterior de la arqueta se despliegan leyendas epigráficas que quedan ocultas a la mirada y atestiguan la permanencia del mundo árabe en la Península. La inscripción está trazada en un estilo híbrido o de transición entre el cúfico simple arcaizante, sin vocales ni signos diacríticos, y algún alfabeto cursivo, probablemente del tipo *tultî* occidental. El texto seudoepigráfico es de difícil lectura, porque el artista ha sometido el lenguaje al servicio de la estética. Por la variedad de trazos y rasgos, se ha seguido un modelo verdadero, aunque sujeto a la originalidad y simetría de la obra.

Entre las palabras legibles, destaca una de las fórmulas más antiguas y frecuentes de la epigraffa andalusí: *baraka*, que significa gracia o favor divino que Dios concede a los hombres. Para entendernos, *baraka* sería lo contrario del mal de ojo. Una fuerza que puede transmitirse a determinados personajes considerados santos, queda impregnada por contacto y se transmite a terceros, lo que desvelaría el porqué del desgaste de la tapa por el contacto a lo largo del tiempo. Tocar o poseer la arqueta, o estar cerca de ella, asegura recibir los efectos beneficiosos de las palabras y los nudos, símbolos seudocaligráficos que aparecen en la parte posterior de la pieza. Se

*Corona de Aragón, fines del siglo xv –
principios del xvi
Madera tallada, dorada y policromada
17 x 28 x 14 cm*

concede a los nudos el poder ambivalente tanto de proteger como de causar el mal. En nuestra arqueta el nudo tiene una clara connotación mágico-protectora, sobre un fondo de oro que en el Islam simboliza siempre riqueza, nobleza y satisfacción. Otro término legible es *yumn*, muy común en la época almohade, que significa felicidad. Este tipo de decoración —que bordea ciertas piezas de madera, cerámica, metal o manuscritos en el mundo andalusí hasta la época mudéjar o morisca— se suele interpretar como el cordón de la vida eterna. Ello nos hace pensar que la arqueta fue realizada en un taller mudéjar o en uno cristiano imbuido de la tradición musulmana.

María Paz Aguiló, en un artículo sobre los modelos de muebles catalanes del primer tercio del siglo *xvi* (AEA, 1971, n.º 185–188, pp. 249 y ss.), dice que en los inventarios de fines del siglo *xv* y principios del *xvi* aparecen numerosos «*cofres pintats e daurats*», y detalla como ejemplos «*dos cofres poquets daurats, nous obra de Valencia*» (inv. de Miguel Abeyar, Mallorca 1493–1497) y «*daurats de or barbaresc ala valenciana*» (inv. de Pedro Girgós). El término *barbaresc* tal vez podría aludir a la decoración de la parte posterior de la arqueta, obra espléndida que atestigua el crisol de culturas —musulmana, judía y cristiana— que fue la Península en los límites del 1500.



COPA



Copa de cáliz de tres cuartos de esfera, sobre balaustre gallonado y con mascarones de león. El pie y el cáliz presentan una decoración grabada a la punta de diamante con una disposición en *horror vacui*. La parte superior de la copa está dividida en ocho entrepaños decorados con zarcillos en forma de corazón, que alternan con dos campos o entrepaños más estrechos. Presenta dos bustos de perfil de caballeros con armadura y yelmo, dorados y esgrafiados, con el fondo lacado rojo en frío.

El archiduque Fernando II del Tirol creó y supervisó en 1570 el desarrollo de la Hofglashüte (Vidriería de la Corte) en el castillo de Ambras, cerca de Innsbruck. Incorporó a vidrieros venecianos para trabajar en su manufactura, destinada exclusivamente al consumo de la corte. Existen diversos paralelos con nuestra copa en colecciones públicas y privadas. Entre ellos, la copa de la colección Ernesto Wolf (cat. n.º 35), de color azul; la copa del Museo del Vidrio de Corning (n.º inv. 68.3.21); la del Museo Victoria y Alberto de Londres (n.º inv. 5326–1901); la copa de las colecciones de arte del castillo de Coburgo (Kunstsammlungen Veste Coburg; n.º inv. Nr. Ha. 170) o la copa cubierta del Museo del Vidrio de Murano (inv. n.º NR. CL.VI 124), conocida como relicario de San Martino. Esta pieza presenta también dos medallones dorados y lacados con sendos bustos de perfil de caballeros con armadura, enmarcados con elementos similares de tornapuntas, y también claros paralelismos formales y decorativos con los de una bota del Museo de Historia del Arte de Viena (Kunsthistorisches Museum; inv. n.º KK 3386). Ésta presenta la misma alternancia de decoración grabada y dorada; los motivos de zarcillos dorados son idénticos, y también está decorada con un busto sobre campo rojo e igual marco de tornapuntas. Este tipo de objetos no se realizaron nunca en Venecia, y su origen documentado en la colección privada del archiduque en el castillo de Ambras no hace más que constatar su filiación con la Vidriería de la Corte.

*Hofglashüte (Vidriería de la Corte),
Innsbruck, 1570–1591*

*Vidrio soplado, marcado en molde, grabado a la
punta de diamante, dorado y lacado en frío
Altura: 18,5 cm*

Copa

Museo del Vidrio de Corning
(n.º inv. 68.3.21)





BOTE DE LA FARMACIA DE EL ESCORIAL

Pertenece a la serie de «jaspeado fino sobre blanco», decorado con pulverizado azul. Presenta reservas para el escudo jerónimo, con capelo y borlas, el escudo real con la parrilla de san Lorenzo y una cartela con la inscripción farmacéutica.

Los contornos de las figuras son azules, con aplicaciones de relleno en amarillo, azul claro en la parrilla, naranja en el capelo y verde en el león. Sobre el área jaspeada en azul se superponen toques circulares en amarillo.

Talavera, c. 1565–1590

Altura: 30 cm



PLATO DE ENGAÑO DE LA SERIE DE LAS MARIPOSAS

Plato curioso ya por su reducida medida, dada la serie a la que pertenece. En el ala únicamente se disponen dos «mariposas» alternadas con dos flores de gruesos pétalos. En el centro, el motivo circular rayado desaparece con la aplicación del «engaño» de los limones, de tamaño real e intenso color amarillo. La tradición de los «platos de engaño» es conocida en los hornos de Talavera desde el siglo XVI, básicamente a través de las palabras del fraile Andrés de Torrejón, cuando en 1596 nos relata que se fabrica «*todo genero de frutas y peganlas en unos platos con tanta propiedad que hacen hartas burlas*».

Talavera, c. 1575–1615

Diámetro: 20,3 cm



GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, LLAMADO IL GUERCINO

Cento, cerca de Bolonia, 1591–Bolonia 1666

Esta espléndida sanguina del Guercino —principal referente de la escuela boloñesa de la primera mitad del *Seicento*— es el estudio *dal vero* de una cabeza de hombre barbudo y calvo. Los dibujos del Guercino han sido siempre muy apreciados entre los coleccionistas. La mayoría de ellos se conservan en la colección de la reina de Inglaterra, en el castillo de Windsor.

Esta obra procede de la colección del barón Dominique Vivant Denon, personaje clave en la Francia de Napoleón, y del célebre coleccionista de París Alfred Normand.

Hombre barbudo de perfil

Sanguina

22,2 x 19,3 cm

PROCEDENCIA

Dominique Vivant, barón Denon, París (Lugt 779).
Probablemente vendido en París entre el 1 y el 19 de mayo de 1826, dentro del lote 467 (*Trois têtes de vieillards dessinées à la sanguine*).

Emile Wauters, París (Lugt 911).

Venta Frederick Muller and Cie, Ámsterdam
15–16 de junio de 1926, lote 13.

Alfred Normand, París (Lugt 153c).



CRUZ DEVOCIONAL



Extraordinaria cruz devocional realizada en la Roma de las primeras décadas del *Seicento* por un artista de origen desconocido. Representa a Cristo vivo, con la cabeza alzada, algo inclinada a la derecha, y la boca entreabierta. Las facciones son correctas, con bigote y barba corta rizada, y el cuerpo aparece cubierto por un simple paño de pureza, de bordes remachados, sujeto con una cuerda anudada y cuyos pliegues ondean al viento. La pierna derecha se halla en posición rígida, lo que acentúa la sensación de impulso hacia arriba que arquea el cuerpo debido al esfuerzo. De bello material, blanco y brillante, está clavado en una cruz de ébano y plata con marcas de Mallorca, dato que nos hace asociarlo, como posible propietario, al cardenal Antonio Despuig y Dameto (Palma de Mallorca 1745–Lucca 1813).

El cardenal Despuig pertenecía a una de las familias más poderosas de Mallorca. Fue rector de la Universidad Luliana, donde colaboró con el geógrafo Julià Ballester Mas en la confección de un mapa de Mallorca que fue grabado por Josep Muntaner en 1785. Pasó gran parte de su vida en Italia. Ejerció numerosos cargos, entre ellos los de obispo de Orihuela (1792–1795) y arzobispo de Sevilla. Pío VI le nombró patriarca de Antioquía en 1799, y fue creado cardenal por Pío VII. Entre 1803 y 1807 residió en Mallorca, y de regreso a Roma fue hecho prisionero por las fuerzas de Napoleón, que le llevaron a París. Tras ser liberado, murió en Lucca.

El cardenal Despuig fue un gran coleccionista de antigüedades romanas y pintura, como queda reflejado en *Noticia histórico-artística de los museos del eminentísimo señor cardenal Despuig existentes en Mallorca* (Joaquim Maria Bover de Rosselló, Palma de Mallorca, 1845). Una parte de su colección se puede contemplar actualmente en el castillo de Bellver, donde se ubica el Museo Municipal de Palma.

*Escultor alemán o flamenco
Roma, c. 1630*

*Marfil tallado sobre cruz de ébano y plata, con
marcas de Mallorca*

Cristo: 50 x 43 x 9 cm

Cruz: 134 x 63 x 12 cm

Este modelo deriva del Cristo de marfil procedente de un legado del pontífice Pío V al monarca español Felipe II, llamado de Isabel Clara, ya que fue donado por el rey a la infanta. La composición se inspira en el dibujo de Miguel Ángel para el Cristo de Vittoria Colonna, que Vasari renovó al representarlo vivo en el momento de su invocación al Padre. Un modelo de gran éxito, que sirvió de fuente de inspiración a muchos artistas.



MARCO

Marco de madera de pino ensamblado a cola de milano; tallado, dorado, plateado y policromado.

España, primera mitad del siglo xvii
165 x 144 cm

El perímetro irregular —escuadrado y con orejetas—, así como la riqueza decorativa y el equilibrio del conjunto, componen un diseño prototípico del siglo xvii. Sobre el friso marmolizado se superponen apliques tallados en altorrelieve —hojarasca y frutos dorados, cintas de cruceta, conchas plateadas— que llaman poderosamente la atención por la extraordinaria calidad de su factura.

Este ejemplar, cuyo estado de conservación es excelente, se ajusta a un modelo característico de una época en la que lucían con marcos similares obras de los grandes maestros del Siglo de Oro, como Ribera, Velázquez y Murillo, entre otros.



PLATO DE ENGAÑO

Decorado en claroscuro azul con aplicación de olivas en verde, a modo de «engaño». Muestra cierta influencia de la serie tricolor de la cerámica talaverana, en los motivos vegetales de grandes hojas lanceoladas partidas con sombreados; las grandes flores se asemejan a las que decoran un plato azul publicado por Jordi Llorens (1977) y catalogado como de «la Segarra», del grupo «de Escornalbou». En la parte superior presenta los orificios que demuestran su carácter decorativo.

Cataluña, mediados del siglo xvii

Diámetro: 22 cm

La aplicación de olivas a modo de engaño es usual en la cerámica catalana del siglo xvii. Ese es el caso del pequeño plato policromo del Museo Episcopal de Vic —publicado por Andreu Batllori y Lluís Maria Llubíà (1949)—, con la orla de la *panotxa*, característica de Lleida. En la colección de Josep Iglesias se conserva otro pequeño plato policromo con olivas, catalogado por Albert Telese y con filiación barcelonesa del último tercio del siglo xvii. Otro ejemplar en azul, también con olivas y fechado a fines del siglo xvii, fue presentado en la Fundación Godia (2005).



ORZA DE LA *DITADA*

Presentamos dos obras de cerámica catalana del siglo XVII, predecesoras de las series azules que se popularizaron en los siglos XVIII y XIX. La primera es una pequeña orza que, por su forma y dimensiones, se puede definir como una pieza curiosa dentro de la producción cerámica catalana. Siguiendo modelos anteriores de los recipientes góticos ornamentados con el motivo de

Cataluña, c. 1620–1670

Altura: 17 cm



la «espina», se disponen de la misma manera pequeños trazos cortos y gruesos, ligeramente curvados, similares a los que se trazarían con el dedo (*dit*, en catalán), lo que da nombre a la serie a la que pertenece: *ditada*. La otra pieza es un plato perteneciente a la serie llamada *sense sanefa* (sin cenefa), una de las más escasas en ejemplos conservados.

Cataluña, c. 1635–1670

Diámetro: 20 cm

PLATO SIN CENEFA



VICENTE VITORIA

Denia 1650–Roma 1709

La personalidad de Vicente Vitoria ha adquirido nueva relevancia en los últimos tiempos. Conocido tratadista, grabador y coleccionista de Denia, su faceta como pintor era poco conocida, y menos aún la de maestro del trampantojo (traducción del término francés *trompe-l'œil*), género basado en la descripción fiel de objetos cotidianos pintados como si pudiésemos tocarlos. Nuestro rincón de cocina presenta los estilemas propios de Vitoria, la precisión al pintar los pescados y sus sombras o los objetos de cocina, así como el fondo blanco y los desunchados en la pared, que constituyen una suerte de firma. Podemos comparar esta obra con otras conocidas del artista, como la que se conserva en el Museo del Prado procedente del legado D'Estoup (donado como Velázquez), *Armas y pertrechos de caza*; o el *Trampantojo con armas*, adquirido recientemente por el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia.

Vicente Vitoria

Armas y pertrechos de caza

Óleo sobre lienzo

73 x 96 cm

Museo del Prado, P2934.

Rincón de cocina

Óleo sobre lienzo

98 x 68,5 cm

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

BASSEGODA, BONAVENTURA. «Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia, 1650–Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.º 2, Barcelona, 1994, pp. 37-62.

BASSEGODA, BONAVENTURA. «Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes». *Locus Amoenus*, n.º 1, 1995, pp. 165-172.





LUISA ROLDÁN, LA ROLDANA

Sevilla 1652–Madrid 1706

La presente imagen pertenece al período madrileño de la Roldana (c. 1689–1706) considerado «como etapa de plenitud de su arte; de un barroco equilibrado, realista y narrativo, sin pérdida de los caracteres espirituales». En esa época Luisa Roldán empezó a decantarse más por el uso del barro que de la madera, y creó obras de pequeño formato destinadas a la devoción doméstica.

Luisa Roldán caracteriza a sus Vírgenes con rasgos de estilo sevillano: rostro de formas redondeadas, cabello oscuro y manos gordezuelas que se afinan en los dedos.

La belleza de la pieza no está sólo en el modelado, sino también en la fina y detallada policromía al óleo que describe en blanco rosado las carnaciones, así como en elementos imposibles de modelar; por ejemplo las pestañas, y en la gran riqueza de colorido de los ropajes, que acentúan su carácter escultórico en los marcados pliegues y ángulos que recrean los efectos de luces y sombras.

Inmaculada Concepción

Madrid, c. 1689–1706

Barro policromado y peana de madera tallada

36 x 15 x 12,5 cm



El repertorio de la serie chinesca de la manufactura de Alcora fue aportado por el ceramista francés Joseph Oléry, antes de su vuelta a Moustiers. La documentación de la fábrica de 1736 a 1753 especifica cinco clases de decoración de obras chinescas: «china de colores», «china azul», «china Costur», «china holandesa» y «china moderna». La rica policromía en azul, verde, naranja y amarillo de estas fuentes define su pertenencia a la denominada «china de colores». Los personajes, de

FUENTE

Alcora, c. 1735–1760

Díámetro: 43 cm



carácter oriental y gusto teatral, se diluyen en una composición asimétrica de ramas floridas de tipo naturalista, aves exóticas y grandes insectos. La similitud de algunas composiciones chinas sugiere el uso de estarcidos de un mismo pintor. Así, encontramos exactamente los mismos personajes músicos interpretados en algunas piezas conservadas en el Museo de Cerámica de Barcelona, como en una fuente firmada por Miguel Soliva procedente de la adquisición de Lluís Plandiura (n.º inv. 4.466).

Alcora, c. 1735–1760

Diámetro: 42,5 cm

FUENTE



CASSETTONE A RIBALTA

Sur de Italia, segunda mitad del siglo XVIII

134 x 160 x 73 cm

Excepcional *cassettone a ribalta* del sur de Italia, formado por un escritorio con la parte superior trapezoidal que revela un interior de cajones y gavetas, y cuya tapa abatible sirve como superficie de trabajo. Termina en lo alto en forma de pagoda, donde destacan los elementos de *chinoiserie* que lo decoran. La sección inferior cuenta con tres cajones superpuestos de líneas serpenteantes apoyados en sólidos pies. Destaca la planta sinuosa del mueble, con ángulos recortados, así como la decoración de figuras y paisajes orientales, en relieve y dorada, sobre una superficie de laca roja muy a la moda rococó.

Este ejemplar es tan similar al del conde Lo Bue di Lemos (Palermo, Sicilia) que parece su pareja (*The Foster-Gwin Collection*. Sotheby's, Nueva York, 24 de octubre de 2008, lote 43).

Cassetone de la antigua colección del conde Lo Bue di Lemos (Palermo, Sicilia).



Cerrado



ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

Madrid 1723–1794

Antonio González Velázquez fue pensionado en 1746 para completar su formación en Roma, donde llegó al año siguiente, en el taller de Corrado Giaquinto. El éxito de sus trabajos en la Ciudad Eterna le llevó a ser elegido en 1752 para pintar la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza. Los bocetos para la «media naranja» del Pilar fueron realizados por Antonio González en sus años romanos, como probablemente nuestra pintura. Es un ejercicio o *ricordo* del boceto del *Nacimiento de la Virgen* que su maestro Corrado Giaquinto compuso para el Duomo de Pisa. Este lenguaje influyó en la formación pictórica del joven Goya durante su viaje romano de 1771.

Nacimiento de la Virgen

c. 1752

Óleo sobre lienzo

37 x 70 cm

Corrado Giaquinto

Boceto del *Nacimiento de la Virgen* para el Duomo de Pisa

Galleria degli Uffizi, Florencia





GRUPO GALANTE

Esta obra pertenece al momento más fértil de la manufactura de Alcora, caracterizado por la creación de modelos escultóricos derivados de la pintura rococó francesa —Boucher, Watteau o Lancret— colocados sobre pedestal. En 1764 llegó a Alcora el artista alemán Kniffer para fabricar porcelana de color blanco y barnizada, que deja ver la pureza del material. El Museo de Cerámica de Barcelona conserva un ejemplar idéntico procedente de la colección Roviralta, que en la muestra de 1994 fue catalogado como *Escena galante: la conversación*.

Alcora, c. 1775
Porcelana tierna
24 x 20,7 x 16,2 cm

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ESCRIVÁ DE ROMANÍ, M. [CONDE DE CASAL]:
Historia de la cerámica de Alcora. Madrid, 1945,
p. 137, lám. LXVI, fig. 8.

El esplendor de Alcora (catálogo de exposición).
Barcelona, 1994–1995, p. 121, n.º. cat. 483.

Museo de Cerámica. Palacio de Pedralbes,
Barcelona. Ludion, Gante, 1995, p. 83, fig. 115.



JARRAS Y FUENTE

Tres bellos exponentes de la platería española neoclásica, relacionados con la Real Fábrica fundada en 1778 por el célebre orfebre Antonio Martínez (1735–1798). La difusión de ese estilo, que tuvo influencia en otros centros de la península, se vio beneficiada por el propio reglamento de la fábrica, ya que se permitía a los discípulos sacar una copia de los modelos recogidos por Martínez en sus viajes a París y Londres. Esos modelos servían de pauta para el trabajo de los discípulos y también de los aprendices.

Aquí presentamos una excepcional jarra sobredorada, con espiral encastada en el asa, de la Real Fábrica de Platería Martínez de Madrid. De Vitoria, una sobria jarra con tapa rematada en cisne, modelo característico de la Real Fábrica; la ciudad de Vitoria conoció la fábrica gracias a las copias de los dibujos y diseños que el propio Martínez ofreció a los becarios de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Y de Barcelona, una fuente con panoplia central de instrumentos musicales y ornamento vegetal de perímetro calado; fue realizada por su discípulo directo Josep Martí, establecido como maestro en Barcelona en 1784.

*Madrid, 1822
Plata sobredorada*

**Real Fábrica de
Platería Martínez**
(«z/M»)
Altura: 33,5 cm





Barcelona, c. 1795
Plata

Josep Martí

(«J. MARTI»)

Marcador: Joan Angeli («J. ANGEL»)

Iniciales de propiedad: «M.C.S.»

52,5 x 38 cm

Vitoria, c. 1800
Plata

Apolinar Campo

(«APO/LINAR»)

Marcador: Manuel Buena Maison

(«MAISON»)

Altura: 32,5 cm

PAREJA DE VASOS MÉDICIS

Pierre Louis Dagoty (París 1771–1840) fue protegido por la emperatriz Josefina, gran amante de la porcelana dura, hasta el punto que su manufactura pasó a denominarse *Manufacture de S.M. l'Impératrice, P.L. Dagoty à Paris* (1804–1814).

Esta pareja de vasos Médicis es una fiel interpretación del modelo que aparece dibujado en el *Recueil de modèles de porcelaine peinte et dorée de la manufacture de Dagoty et Honoré* (c. 1810), conservado en el Gabinete de Dibujos del Museo de Artes Decorativas de París. Respecto al diseño inicial, Dagoty varía el color verde (*vert empire*) del entramado reticular para transferirlo al interior de las copas, dejando de fondo el color azul tipo Sèvres, que combina perfectamente con el dorado intenso y mate y el blanco reservado para los detalles ornamentales en relieve.

Recueil de modèles de porcelaine peinte et dorée de la manufacture de Dagoty et Honoré.

Vase Médicis, tasse à glace, divers modèles de cabaret

Pluma, tinta negra y acuarela

50,7 × 55,2 cm

Museo de Artes Decorativas, París

Manufactura de porcelana Dagoty

París, c. 1810

Porcelana y base de mármol

Altura: 35,5 cm

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

PUNVAL DE GUILLEBON, RÉGINE DE *Dagoty à Paris. La manufacture de porcelaine de l'Impératrice.* Somogy, Musée National des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau. París, 2006, p. 148, pl. 13.





EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

Madrid 1817–1870

Presenta ciertas similitudes de composición con el óleo conservado en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, obra del mismo Eugenio Lucas fechada un año antes, en 1853 (40 x 31,5 cm; FLG. n.º inv. 7519). En la misma fundación se conserva una réplica realizada por Jenaro Pérez Villaamil (Ferrol 1807–Madrid 1854), dedicada a Lucas: «Villaamil á Lucas / 11 Octubre 1853. / En media hora dad al amigo y al arte.» (36,5 x 29,5; FLG. n.º inv. 1995).

Nuestra pintura, de excelente calidad, parece la respuesta final al juego entre los dos pintores, que mantenían lazos de parentesco. Eugenio Lucas utiliza la misma idea para demostrar su capacidad pictórica y virtuosa; recrea un islote con una potente fortaleza, que destaca sobre el horizonte marítimo y a la que se accede por un empinado y tortuoso camino. A diferencia de la composición de 1853, Lucas enriquece esta pintura integrando más figuras, con pincelada suelta y vigorosa y relieve matérico; así, convierte el paisaje en un relato con vida que evoca la atmósfera de la literatura romántica de su tiempo.

Un torreón en ruinas

1854

Óleo sobre lienzo

60 x 64,5 cm

Firmado y fechado «E. Lucas 1854» en la parte inferior izquierda

Jenaro Pérez Villaamil

Un torreón en ruinas

1853

FLG, n.º inv. 1995



Eugenio Lucas Velázquez

Un torreón en ruinas

1853

FLG, n.º inv. 7519





VICTOR NAVLET

Châlons-sur-Marne 1819–París 1886

Interior de la Cámara del Vaticano

1867

Óleo sobre tela

98 x 130 cm

Firmado y fechado «Vt Navlet Rome 1867» en la parte inferior derecha

La obra de Victor Navlet se inició con paisajes de su ciudad natal y de Amiens, hasta que se especializó en interiores de iglesias, palacios y museos, principalmente de París y Roma. Fue distinguido con una medalla en el *Salon* de 1867, donde presentó nuestra obra *Intérieur de la Chambre de la Signature, au Vatican* (n.º 1128) y *Le salle des Antiques, au Louvre* (n.º 1129), tal como figura en la página 154 del catálogo de la muestra. En 1855, el Estado le encargó una *Vue générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon*, obra de grandes dimensiones (390 x 708 cm) que ese mismo año fue adquirida por Napoleón III e instalada en el Museo del Louvre (actualmente en el Museo de Orsay). En Versalles se conservan otras dos vistas suyas de París: *Vue de Paris du côté du levant* y *Vue de Paris du côté du couchant*.

Este cuadro representa las estancias vaticanas de Rafael, en concreto la Escuela de Atenas. Más allá de la descripción rigurosa, destaca el detalle del guardia vestido de rojo y, detrás, las galerías con luz de Hammershøi.



Imagen del *Salon* de 1867.



Etiqueta del cuadro, donde consta su presencia en el *Salon* de 1867 y su adquisición por S. M. l'Empereur, por *décision ministérielle*, por la cantidad de 3.000 francos.





EUGÈNE BOUDIN

Honfleur 1824–Deauville 1898

Nota de calidades pictóricas de Eugène Boudin, primer paisajista francés que trabajó en *plein air*. Se especializó en vistas marinas que le valieron los elogios de Corot y Baudelaire. Presenta a un grupo de pescadoras en la costa normanda, donde pintó a menudo a lo largo de su carrera. Los maestros holandeses del siglo **XVII** y el pintor, también holandés, de su generación Johan Jongkind fueron, junto con Monet, grandes influencias para Boudin. Su trabajo se caracteriza por utilizar la pincelada libre y retener la realidad más cercana con muy pocos recursos, concentrándose en la impresión final de la imagen.

Pescadoras en una playa normanda

c. 1870–1872

Óleo, pastel y lápiz

11,7 x 19,3 cm

Firmado «E.B.» en la parte inferior derecha

PROCEDENCIA

M. Piat, Cannes.

André Piat, París (c. 1952)



LLUÍS RIGALT

Barcelona 1814–1894

Lluís Rigalt es el gran paisajista catalán del romanticismo. Gracias a diversos dibujos, conocemos su estancia en Arenys en 1873. En la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi se conserva un dibujo a lápiz y aguada (RACBASJ, n.º inv. 1096D, 21,7 x 29,5 cm) que describe exactamente el mismo paraje de la playa de Arenys de Mar, procedente del legado del autor (1894) y que aparece fechado «Areñs Marzo 1873». Pilar Vélez desvela que años atrás Rigalt ya había trabajado en esa localidad de la costa cercana a Barcelona, donde realizó dibujos que sirvieron para unas litografías en París.

Se conoce otra versión de nuestra pintura, de medidas semejantes pero menos virtuosa, en colección particular.

Lluís Rigalt

Les roques d'en Lluc, Arenys de Mar

1873

RACBASJ 1096D

Las rocas de Lluc, playa de Arenys de Mar

c. 1873

Óleo sobre lienzo

40 x 55 cm

Firmado con el anagrama «L.R.», letras enlazadas en la parte inferior izquierda

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

VÉLEZ, PILAR. «Lluís Rigalt, dibuixant i pintor de vistes d'Arenys de Mar». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XI, Barcelona, 1997, pp. 303-309.

DURÀ, VICTORIA. «Els paisatgistes romàntics». En: *Artistes Catalans. Pintors. Romanticisme i Realisme en el segle XIX*. Nova Catalunya Edicions, Barcelona, 2008, pp. 66 y ss.





RAMON MARTÍ ALSINA

Barcelona 1826-1894

Junto con Lluís Rigalt, Ramon Martí Alsina es nuestro gran *vedutista* del diecinueve. El paisaje que presentamos, de difícil localización, aunque parece claro que remite a un enclave catalán, está en la cumbre de su arte, por la manera de captar la realidad y bañarla en la luz del atardecer. La obra es de tan alta calidad que nos atrevemos a compararla con el mejor Courbet.

Paisaje con masía

Óleo sobre lienzo

43,5 x 83 cm

Firmado «R. Martí» en la parte inferior derecha



RAMON TUSQUETS

Barcelona 1838–Roma 1904

Ramón Tusquets se estableció en Italia, como otros pintores españoles, en 1865. Por su formación fue seguidor del clasicismo y recibió la influencia de Mariano Fortuny, aunque poco a poco se fue decantando por el impresionismo. Trabajó en ciudades italianas como Venecia y Roma, y fue cofundador de la Asociación Artística Internacional. De su producción sobresalen sus pinturas históricas, entre ellas *El almirante Roger Llúria destruye la flota de Carlos de Anjou*. La obra que presentamos está en la cumbre de su producción. Representa un tema doméstico, una aldeana romana alimentando a su hijo, lo que contrasta con las pintorescas escenas históricas y de casacas a las que nos tiene acostumbrados.

Destaca la audaz composición, en la que somos espectadores de lo que acontece en ese interior, donde sólo vemos cómo la aldeana alimenta, delicada, a su hijo recién nacido. Por la ternura de la imagen se puede asociar con las obras del *Seicento* italiano, especialmente con algunas escenas de Orazio Gentileschi o de Caravaggio, que Tusquets debió conocer en sus años romanos. Esta imagen nos remite también a una suerte de neorrealismo italiano *avant la lettre* y en color:

Aldeana romana alimentando a su hijo

Roma, 1879

Óleo sobre lienzo

196 x 136 cm

Firmado y fechado «R. Tusquets / Roma 1879»
en la parte inferior izquierda

PROCEDENCIA

Colección Planas, Barcelona.

EXPOSICIONES

Salón Parés. Barcelona, enero 1880.

La época del Sr. Parés. Retrospectiva 1855–1925.

Sala Parés. Barcelona, 11 de diciembre de 1971–10 de enero de 1972, n.º cat. 6, rep.

Centenari de la Sala Parés. Sala Parés. Barcelona, 10–27 de marzo de 1977, n.º cat. 59.

BIBLIOGRAFÍA

La Renaixensa. Tomo I. Año X, n.º 2. Barcelona, 31 de enero de 1880, pp. 90-91.

Diari Catalá: polítich y literari. Año II, n.º 245. Barcelona, 29 de enero de 1880, p. 212.

MAFAGALL, JUAN A. *Història de la Sala Parés.* Editorial Selecta, Barcelona, 1975, p. 24, rep. fig. 7.



JOAQUIM SUNYER

Sitges 1874–1956

A fines del siglo XIX, Sunyer llegó a París y quedó atrapado por la periferia y los ambientes marginales de la ciudad del Sena. Fue entonces cuando realizó la serie de litografías estampadas en color de *Les Soliloques du Pauvre*, de Jehan Rictus (1897). Inmerso en el hambre y la miseria, acostumbraba a representar a los vagabundos (*clochards*) que formaban parte de su entorno más cercano. En cambio, en esta imagen describe a un hombre bien vestido y de cierta posición, con un estilo sintético que avanza las series de retratos de Picasso de *Els Quatre Gats*.

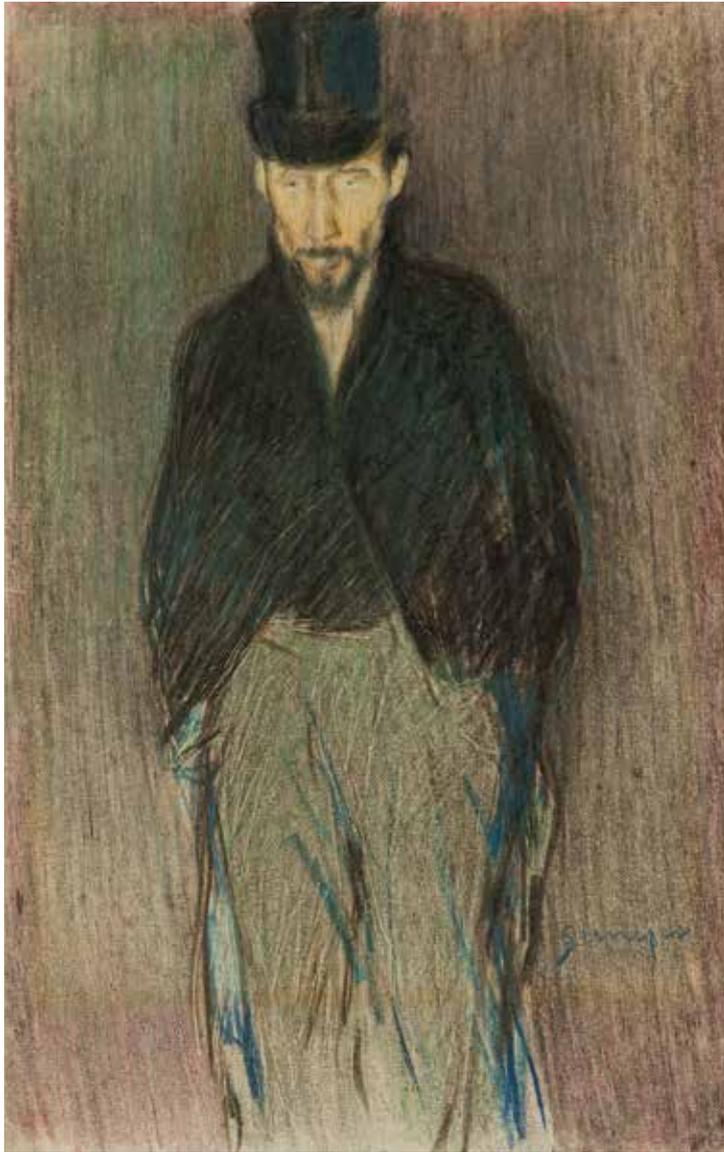
El hombre del sombrero de copa

París, c. 1897

Lápices de colores y pastel

25 x 15,8 cm

Firmado «Sunyer» en la parte inferior derecha



PABLO PICASSO

Málaga 1881–Mougins, Provenza, 1973

Acabadísimo dibujo de Picasso de sus años en Barcelona, al que llegó a través de dos bocetos conservados en el Museo Picasso de la ciudad: *Dibujante rodeado de curiosos* (lápiz negro, 21 x 16,8 cm; donativo de Pablo Picasso, 1970; MPB I 10.734) y *Escena de calle* (lápiz conté, 16 x 24 cm; donativo de Pablo Picasso, 1970; MPB I 11.582). Justamente sabemos que se trata de una obra realizada en Barcelona porque uno de los personajes de los apuntes previos luce *barretina*, atuendo difícil de ver en el París de 1900. La línea prieta y la utilización del carbón y el pastel, además de la firma con los dos apellidos, son característicos de sus años de formación en Barcelona, donde absorbió como una esponja todas las influencias que le ofrecía una ciudad en ebullición artística. Detrás de esta imagen de *flâneur* urbano están los dibujos de Sunyer y Nonell que el Picasso joven conocía de primera mano, así como los ecos de un modernismo en su fase final.

Dibujante rodeado de curiosos

MPB I 10.734



Escena de calle

MPB I 11.582



Pintor modernista rodeado de curiosos

Barcelona, 1899

Carbón y pastel

15,2 x 21,7 cm

Firmado «Ruiz Picasso» en la parte inferior izquierda

EXPOSICIONES

Picasso en las colecciones españolas. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 10 de octubre de 2000–14 de enero de 2001, n.º cat. 3, rep.

BIBLIOGRAFÍA

ZEVOS, CHRISTIAN. *Pablo Picasso*. Vol. 21: *Supplément aux années 1892–1902*. Éditions Cahiers d'Art. París, 1969, fig. 136, rep. p. 53.

PALAU I FABRE, JOSEP. *Picasso a Catalunya*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1967, fig. 66, rep. p. 80.



FRANCESC GIMENO

Tortosa 1858–Barcelona 1927

Francesc Gimeno fue uno de los artistas catalanes que más posó para sí mismo, delante del espejo, porque no podía pagarse un modelo. Así, se conservan decenas de autorretratos, en óleos y dibujos. La obra que nos ocupa es singular, pues existen muy pocos que lo muestren joven, la mayoría son de la madurez o vejez; aquí aparece con la mirada llena de vida. Detrás se entrevé la influencia del Greco, decisiva en la definición de los artistas catalanes en la frontera del modernismo.

Francesc Gimeno

Autorretrato, c. 1916

Carboncillo

29,5 x 22,5 cm

Colección particular



Autorretrato de frente

c. 1900

Óleo sobre lienzo

38 x 27,5 cm

Firmado «F. Gimeno» en la parte inferior derecha

EXPOSICIONES

Paralelismo entre Francisco Gimeno y Velázquez. Syra Galeria d'Art, Barcelona, enero de 1961, n.º 28.

BIBLIOGRAFÍA

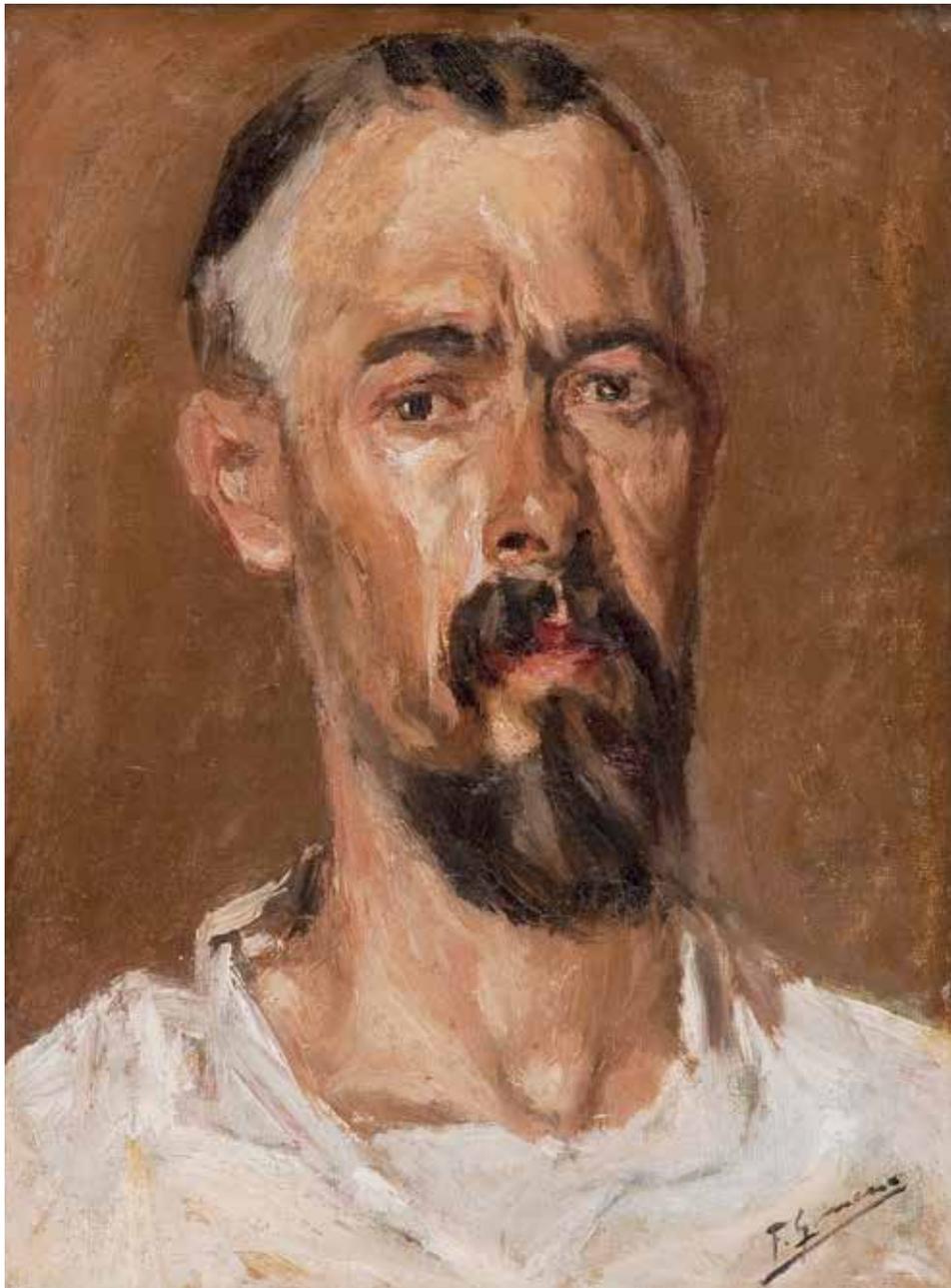
CORTÉS, DAN. *F. Gimeno*. Editorial Niubó. Barcelona, 1949, rep. lám. I.

«Francisco Gimeno». *Destino*, n.º 608, Barcelona, 2 de abril de 1949, rep.

CARBONELL, JORDI A. *Francesc Gimeno*. Diccionari Ràfols. Barcelona, 1989, rep. p. 361, n.º cat. 172.

Un artista maleït. Francesc Gimeno (catálogo de exposición). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2006, rep. p. 191.

MIRALLES, FRANCESC. *Francesc Gimeno. Passió i llibertat*. Viena Edicions (Col·lecció Tamarit). Diputació de Tarragona, Tarragona, 2005, rep. p. 39.



ISIDRE NONELL

Barcelona 1873–1911

El tratamiento pictórico de este dibujo nos acerca a los óleos de Nonell, donde singularmente elige dos figuras para su composición, como en *Dues gitanes* (1903, MNAC), *Misèria* (1904, MNAC) o *Abatiment* (1905, MNAC). En una fotografía de Francesc Serra, realizada en 1904 en el estudio de Nonell, aparecen dos gitanas, y la que se halla en primer término coincide en peinado y posición con la de nuestro dibujo.

El estilo sintético y vibrante deja entrever hacia dónde podría haber evolucionado su estilo si la enfermedad no hubiera truncado tan pronto su vida.

Panteisme, 1911.



Dos gitanas

Sanguina y acuarela

43 x 30 cm

Firmado «Nonell» en la parte inferior izquierda

BIBLIOGRAFÍA

Panteisme. Literatura y Art. Barcelona, n.º 1, 15 de octubre de 1911, rep. p. 3.

FONTBONA, FRANCESC. *La crisi del modernisme artístic.* Curial, Barcelona, 1975, rep. p. 39.

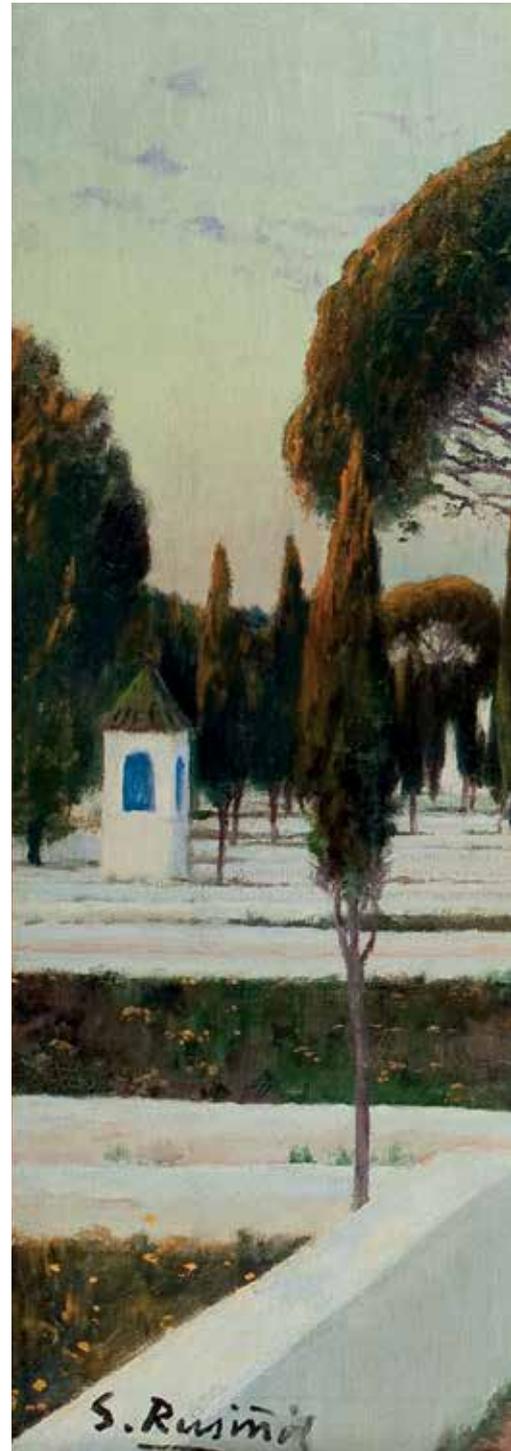
Fotografía de Francesc Serra del estudio de Nonell (1904).





SANTIAGO RUSIÑOL

Barcelona 1861–Aranjuez 1931





SANTIAGO RUSIÑOL

Barcelona 1861–Aranjuez 1931

Feliz *trouvaille* la de esta pintura de Rusiñol, redescubierta recientemente tras el sueño de los años. Pertenece al momento en que Rusiñol viajó al Levante en busca de nuevos temas y descubrió la localidad de Bétera, muy cerca de Valencia, al este de la comarca del Campo del Turia. Allí, le sedujo la armonía del entorno, de fáciles perspectivas, que le recordaban Aranjuez. Al caer la tarde pintaba del natural, como se manifiesta en la luz anaranjada que recorta la silueta de los cipreses, en lo que viene a ser una firma del Rusiñol paisajista. Contrasta el blanco de la arquitectura popular con la vegetación, en una obra atacada en *plein air*. Rusiñol acabó el cuadro complacido, y así lo demuestra no sólo la gran firma del ángulo inferior izquierdo, sino también la fotografía en la que aparece, orgulloso, mostrándolo a su familia. En aquellos tiempos pintaba al atardecer y esperaba la noche para llegar al Grand Hotel de Valencia, donde realizaba su obra literaria.

Calvario de Bétera, II (Valencia)

1910

Óleo sobre tela

88 x 122,5 cm

Firmado «S. Rusiñol» en la parte inferior izquierda

PROCEDENCIA

Colección F. Benet (1930)

EXPOSICIONES

Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1919, n.º 327.

Exposició d'obres de la col·lecció d'en Ferran Benet. Galerías Layetanas, Barcelona, 4-17 de octubre de 1930.

Exposición de pintura moderna. Sala Barcino, Barcelona, 8-21 de noviembre de 1930, n.º cat. 20.

BIBLIOGRAFÍA

«Nuestros artistas en la intimidad: Santiago Rusiñol». *La Tribuna. Diario independiente*. Barcelona, 6 de marzo de 1912.

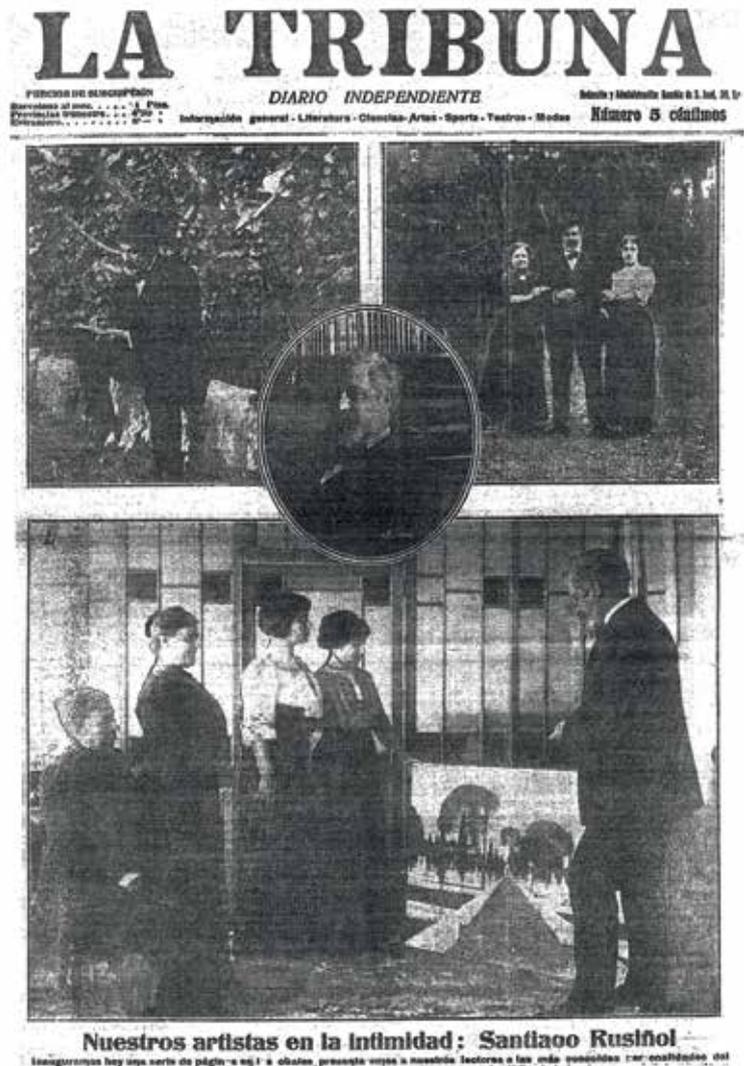
ROCH, HEDI JOHANNA. *Santiago Rusiñol (1861–1931). Ein Beitrag zur Kunst des augenden 19 Jhs. in Katalonien.* Frankfurt del Main, Peter Lang, 1983, fig.73 (Friedhof).

LAPLANA, JOSEP DE C. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home.* Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995, n.º cat. 12.9.

LAPLANA, JOSEP DE C. y PALAU-RIBES O CALLAGHAN, MERCEDES *La pintura de Santiago Rusiñol.* Editorial Mediterrània, Barcelona, 2004. Vol. 3: *Catàleg sistemàtic*, rep. p. 102, n.º cat. 12.12.

Santiago Rusiñol
mostrando este cuadro
a su familia.

La Tribuna. Diario independiente, Barcelona,
6 de marzo de 1912.



RAMON PICHOT

Barcelona 1871–París 1925

Posiblemente se trata de la primera versión del gran lienzo *La sardana* (125 x 191 cm), uno de los temas más propios de Ramon Pichot. Dentro de su iconografía, el tema de la sardana y Cadaqués es prioritario en su obra, seguramente porque quería introducir imágenes de Cataluña en Francia mediante su participación reiterada en los salones de París. Comprime la composición en una escena mediterránea y lúdica, de colores *fauves*, y la sitúa en Cadaqués, su tierra preferida, adonde llevó a su amigo Picasso para que la conociera.

Cuesta mucho situar las pinturas de Pichot en un marco cronológico, porque nunca la databa, aunque sugerimos la hipótesis que se trate de una obra de la década de los veinte, que tanto influyó en las primeras pinturas *noucentistes* del joven Dalí.

La sardana

Óleo sobre cartón

53 x 75 cm

Firmado «R. Pichot» en la parte inferior derecha

Ramon Pichot

La sardana

Óleo sobre tela

125 x 191 cm





MANOLO HUGUÉ

Barcelona 1872–Caldes de Montbui 1945

Manolo Hugué desarrolló el tema de la maternidad en diversos dibujos y esculturas a lo largo de su carrera. El diálogo visual y espacial entre la madre y el hijo le proporcionaba ideas para obras que mantienen siempre la calidez y la espontaneidad propias de su arte.

En el relieve en terracota que presentamos, el niño, de espaldas y de pie en el regazo de su madre, abraza a la que le ha dado la vida. Dos cuerpos de dimensiones diversas se fusionan en simbiosis. Esta obra se sitúa en la madurez de Manolo Hugué, tras sus años de búsqueda en París y Ceret, cuando se asienta en Caldes de Montbui. Allí, con el apoyo de su marchante Kanhweiler, realizó una obra contundente relacionada con la tierra y lo más esencial de la vida humana, el origen que simboliza toda Maternidad.

Madre e hijo

1929

Terracota

Ejemplar 2/10

28,5 x 21 x 5 cm

PROCEDENCIA

Galerie Simon, París (n.º reg. 10839;
n.º foto 4588)

EXPOSICIONES

Manuel Martínez Hugué dit Manolo. Sculptures–gouaches–dessins. Galerie Louise Leiris, París, 17 de mayo–17 de junio de 1961, n.º cat. 97, rep.

Manuel Martínez Hugué detto Manolo (1872–1945). Sculture, disegni, dipinti. Galleria Pieter Coray, Lugano, 15 de septiembre–17 de noviembre de 1990, núm. cat. 36, rep. p. 62.

BIBLIOGRAFÍA

BENET, RAFAEL. *El escultor Manolo Hugué.* Librería Editorial Argos, Barcelona, 1942, rep. lám. XXVII.

BLANCH, MONTSERRAT. *Manolo.* Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1972, rep. p. 88, fig. 126.



ÁNGEL FERRANT

Madrid 1891–1961

Delicada pieza única de Ángel Ferrant, uno de los referentes de la escultura española de la primera mitad del siglo xx. A principios de la década de los cincuenta, Ferrant realizó algunas terracotas de desnudos femeninos a la manera de las esculturas de arcilla de la antigua Grecia. Como pasa con Gargallo y González —los dos artistas con los que se completa el célebre trío de la escultura de su tiempo—, Ferrant experimenta con formas abstractas al tiempo que desarrolla temas más clásicos. Ejercicios que se dan a la vez y que explican la convivencia de líneas de búsqueda diversas en un mismo artista.

En nuestro ejemplar destacan el tratamiento del pelo —con rizos al estilo *déco*— y los zapatos de tacón que calza la mujer desnuda; ese espacio, en el lateral derecho, es el que utiliza el artista para dejar grabada su firma.

Desnudo

1951

Barro cocido

20 x 6 x 4 cm

Firmado «Angel / Ferrant»

PROCEDENCIA

Colección del artista

Colección particular; Madrid

EXPOSICIONES

Ángel Ferrant. Palacio de Cristal, Madrid, 1983 (s/n.º cat.).

Ángel Ferrant. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 18 de mayo–24 de agosto de 1999, rep. p. 154, n.º cat. E75.



ANTONI TÀPIES

Barcelona 1923

Obra matérica en blanco del Tàpies más sintético. Realizada en 1962 y expuesta en la galería Martha Jackson de Nueva York, Tàpies marca tres pequeñas incisiones cuadradas sobre la materia, como accidentes aparecidos por azar en el muro. El uso de un solo tono blanco no es deliberado. Se trata, como sucede con los cuadros grises más frecuentes, de una reacción al colorismo que acompañó el arte de la generación precedente, y a la vez un alejamiento del impacto de la publicidad y las continuas señalizaciones de colores, como explicó el propio artista (catálogo de la exposición *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, p. 52).

Detrás de la imagen que condensa el mundo místico y poético del artista, se percibe el eco lejano del Miró más despojado de literatura, así como la reminiscencia cercana de la pintura que Tàpies conocía en ese tiempo.

Tres marcas sobre blanco

1962

Técnica mixta sobre tela

81 x 100 cm

Firmado al dorso

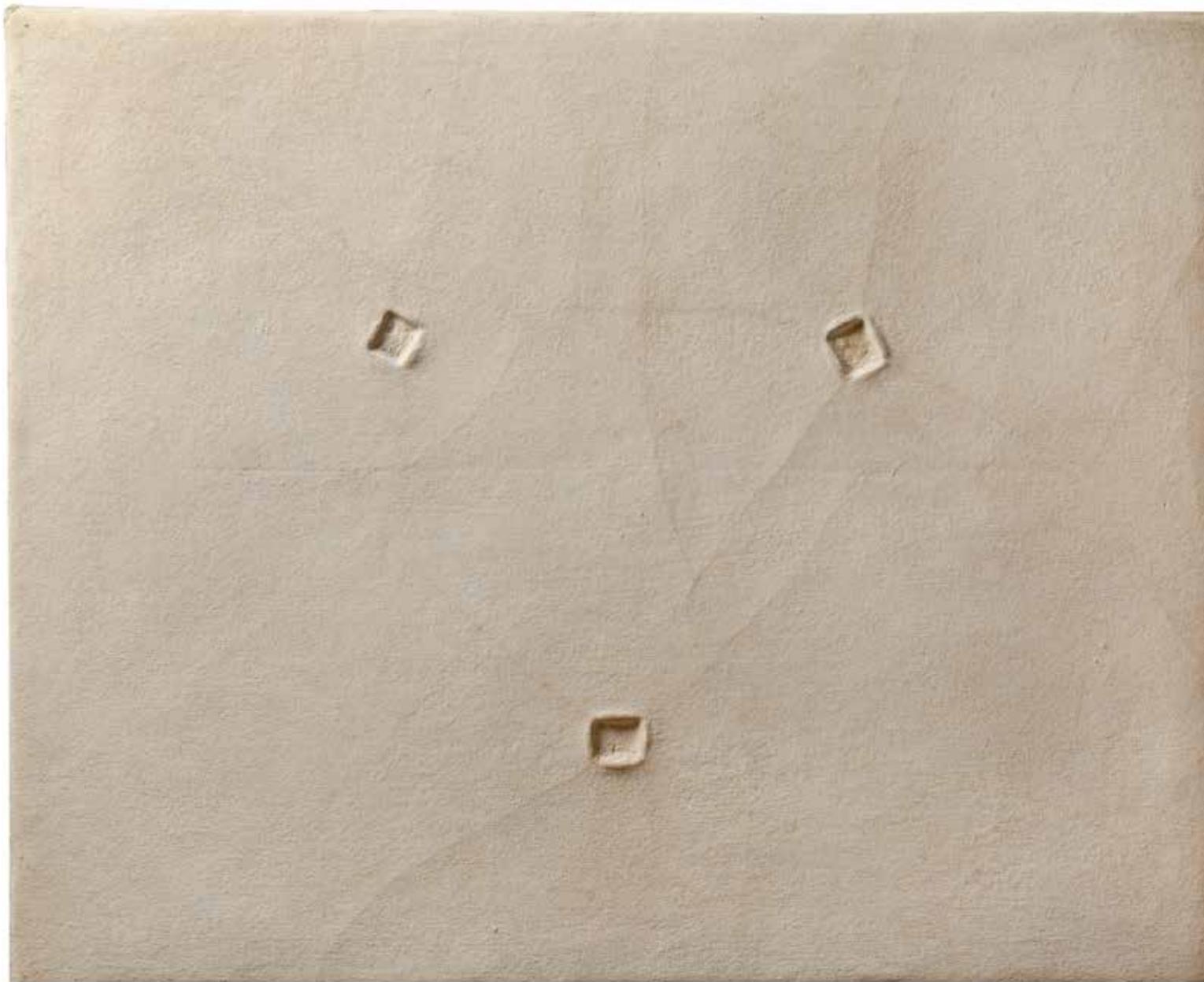
PROCEDENCIA

Martha Jackson Gallery, Nueva York
Galerie Krugier, Ginebra

BIBLIOGRAFÍA

CIRICI, ALEXANDRE. *Tàpies, testigo del silencio.* Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1970, rep. p. 242, fig. 234.

AGUSTÍ, ANNA. *Tàpies, obra completa.* Vol. 2: 1961–1968. Ediciones Polígrafa y Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1990, rep. p. 92, n.º cat. 1062.



JOSEP MARIA SUBIRACHS

Barcelona 1927

Hacia la mitad de la década de 1960, la obra de Subirachs experimenta en los confines del informalismo. Su escultura deviene arquitectónica y utiliza materiales propios de la construcción: madera, cemento, ensamblajes de cuerdas. *Ull* es un excelente testimonio de esa etapa. Nos muestra a un Subirachs adulto, ya despojado del lenguaje *postnoucentista* de sus años de aprendizaje: un artista que juega con una expresión nueva, que lo afirma y de la que se siente seguro y satisfecho. Se trata de un objeto encontrado, a la manera de Duchamp, que representa el ojo; este se sitúa, sobre fondo blanco, en el centro de la obra, abriéndose paso entre las cuerdas que ciñen la madera pintada y que parecen fosilizadas. El escultor nos propone el juego de dualidades que caracteriza su obra: espacio y tiempo, forma y materia, naturaleza y obra. Con piezas como esta, Subirachs demuestra que es, sin ninguna duda, el gran referente escultórico catalán de la segunda mitad del siglo XX.

Ull (Ojo)

1964

Madera policromada, cuerda y hierro

Pieza única

50 x 68 x 15 cm

Firmado «Subirachs» en la parte inferior derecha

EXPOSICIONES

Subirachs. Exposición retrospectiva, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Museo de Arte de Ginza, Tokio, 1990, rep. p. 34.

XII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes (Sala especial). Reials Drassanes, Barcelona. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1997, rep. p. 91.

BIBLIOGRAFÍA

Subirachs. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1974, rep. p. 22.

CORREDOR MATHEOS, JOSÉ. *Subirachs*. Barcelona, Polígrafa, 1975, p. 151, fig. 204.

PERMANYER, LLUÍS «La indagación escultórica de Subirachs. De la tensión al misterio», *Jano. Medicina & Humanidades*, n.º 631, Barcelona, 5 de octubre de 1984, pp. 106-111.

CIRLOT, LOURDES *Subirachs*. Artur Ramon editor, Barcelona, 1990, rep. p. 49, fig. 63.



SALVADOR DALÍ

Figueres 1904–Púbol 1989

En la religión cristiana, un ángel caído es el que ha sido expulsado del cielo por desobedecer o rebelarse contra los mandatos de Dios. El ángel caído más reconocido por la historia es Lucifer; aunque esta palabra nunca se usa para referirse a un ángel caído dentro de la Biblia. Según las leyendas más difundidas, después de la Primera Guerra del Cielo encabezada por el diablo, muchos ángeles fueron expulsados, convirtiéndose así en ángeles caídos. En este acabado dibujo, Dalí muestra al ángel expulsado del Reino del Señor. Al fondo aparecen elementos propios de su iconografía particular –el perfil de la costa con cipreses, el pan, piedras de perfecta geometría–, en una suerte de compendio de su producción e inicio del tono trágico de su obra de madurez.

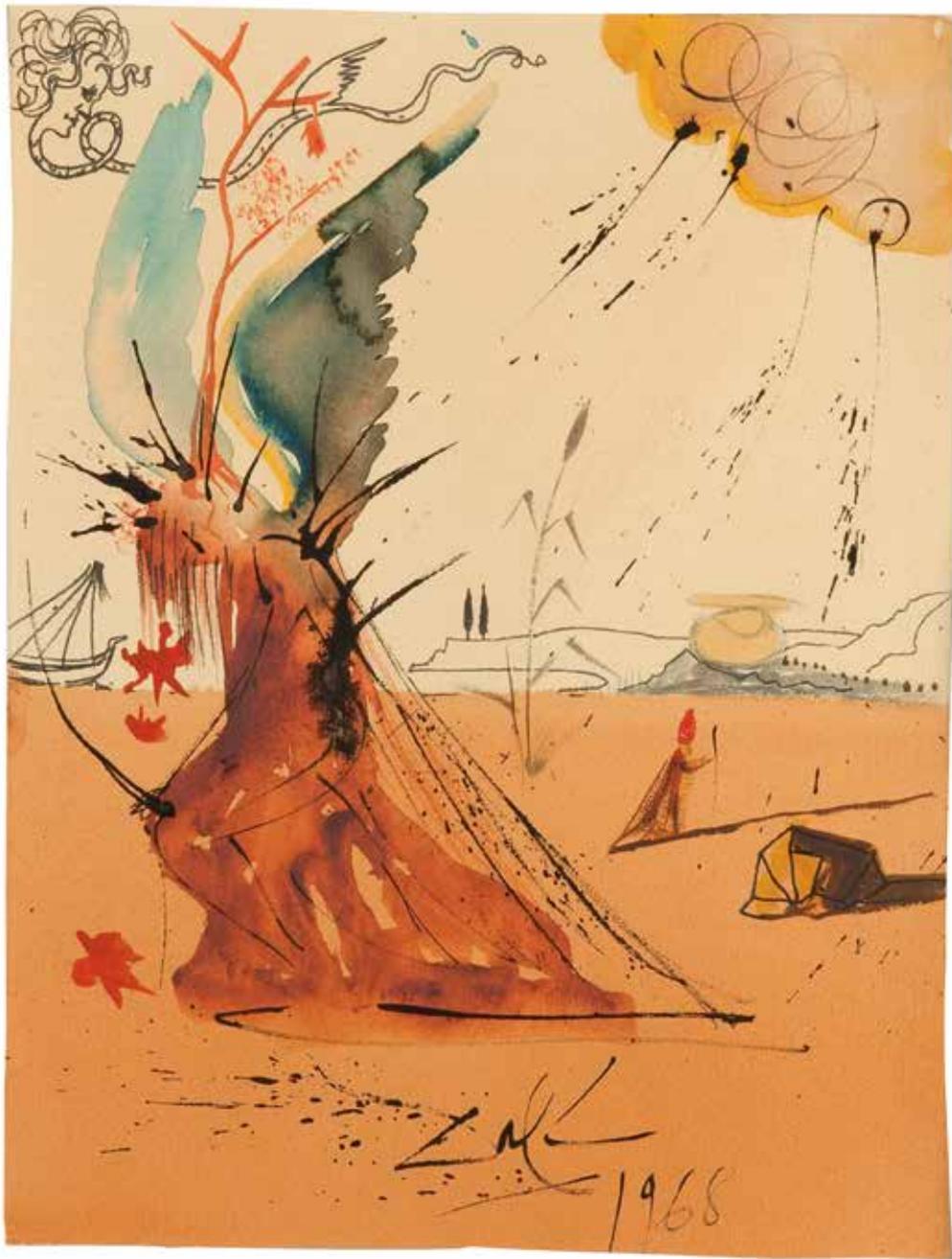
Ángel caído

1968

Acuarela y tinta

37,8 x 27,7 cm

Firmado y fechado «Dalí / 1968» en la parte inferior



MIQUEL BARCELÓ

Felanitx, Mallorca, 1957

Esta obra data de 1984, cuando Miquel Barceló viajó con su amigo Javier Mariscal a Portugal, concretamente a Vila Nova de Milfontes, villa marinera situada a 200 km de Lisboa. Allí pasó cuatro meses y realizó algunas piezas sobre papel de grandes dimensiones, que pintaba del natural y por la noche escondía bajo la arena, para continuar al día siguiente. Barceló quedó atrapado por un mar más fiero que el de Mallorca. Nos presenta esta vista, en la que incide sobre el material con cortes que se remontan a Lucio Fontana y azules surgidos de Yves Klein. Se trata de obras de grandes dimensiones, difíciles de encontrar y pensadas como si fuesen pinturas, que anticipan las composiciones africanas que el artista realizaría unos años más tarde.

Vila Nova de Milfontes (8)

1984

Técnica mixta sobre papel

103 x 150 cm

*Firmado «Barceló» en la parte inferior derecha y
fechado «111.84» en la izquierda*

PROCEDENCIA

Galeria Dau al Set, Barcelona (1984; reg. núm. 3462).

EXPOSICIONES

Novembre 84. Galeria Dau al Set, Barcelona, noviembre de 1984, núm. exp. 13.

BIBLIOGRAFÍA

AINAUD DE LASARTE, JUAN. *La pintura catalana. Del segle XIX al sorprenent segle XX*. Ginebra: Albert Skira. Barcelona: Carroggio, 1991, rep. p. 131 (*Tempestat a l'Atlàntic*).



