

ISBILYA

S U B A S T A S D E A R T E



PRÓXIMA SUBASTA
EXTRAORDINARIA EN SEVILLA
18 DE DICIEMBRE 2019

C/Virgen de La Antigua, 5 Local
954 22 63 07 • 600 541 926





I S B I L Y A
S U B A S T A S D E A R T E

Subasta Extraordinaria 18 de Diciembre 2019

C/ Virgen de la Antigua nº 5 Local
41011 SEVILLA
Tel.: 00 34 954 22 63 07 • 600 54 19 26

Sesión única:
18 de DICIEMBRE de 2019 • 19:00 h.
(Lotes 1 a 209)

*Isbilya gestiona el permiso necesario para la exportación de obras de arte.
En caso de denegación, se realizará la devolución íntegra del importe
abonado por el cliente.*

*Isbilya manages the necessary permit for the export of works of art.
In case of refusal, the total amount paid by the client would be returned.*

ABIERTO EL SABADO Y DOMINGO
ANTERIOR A LA SUBASTA
10:00 A 14:00 Y 17:00 A 20:30 H

HORARIO COMERCIAL :
LUNES A VIERNES 10:00 A 14:00 H y de 17:00 a 20:30 H
SÁBADO: 10:00 A 14:00

isbilya@isbilyasubastas.com
www.isbilyasubastas.com



I S B I L Y A
S U B A S T A S D E A R T E

SISTEMA DE PUJAS:



VÍA CORREO POSTAL:

Dirigidas a ISBILYA SUBASTAS,
C/Virgen de la Antigua, 5 • 41011 Sevilla,
antes de las 14.00 horas del día de la subasta.
A igual puja tendrá preferencia la recibida en anterior fecha.



VÍA WEB:

www.isbilyasubastas.com
Han de recibirse antes de las 14.00 horas del día de la subasta. A igual puja tendrá preferencia la recibida en anterior fecha.



VÍA CORREO ELECTRÓNICO:

A isbilya@isbilyasubastas.com, antes de las 14.00 horas del día de la subasta.
A igual puja tendrá preferencia la recibida en anterior fecha.



VÍA TELEFÓNICA:

Debe concertarse por correo o por e-mail, **antes de las 14.00 horas del día de la subasta**. Se considera que esta solicitud significa un compromiso de cubrir como mínimo el precio de salida del lote. Tendrán prioridad las concertadas con anterior fecha, en caso de no poder atender todas las llamadas. En todos los casos el ofertante deberá incluir su nombre, nif, dirección y teléfono de contacto.



ONLINE:

Debe de realizar un registro previo en el enlace de REGISTRO PUJA EN VIVO que se encuentra en nuestra web:
www.isbilyasubastas.com. (leer condiciones adicionales)



I S B I L Y A
S U B A S T A S D E A R T E

Dirección:

D. José Muñoz
D. Joaquín J. Muñoz

Catalogación:

Pintura Antigua y S. XIX :	D ^a Carmen Íñiguez
Arte Contemporáneo:	D ^a Patricia Acal
Artes Decorativas:	D ^a Almudena Sanz D ^a M ^a Belén Guerrero
Joyas:	D ^a Micaela Alarcón de la Lastra
Coordinación:	D ^a Almudena Sanz
Logística:	D ^a M ^a Belén Guerrero D. Francisco Juan García D. Manuel Pacheco
Administración:	D ^a Susana López
Comunicación:	D ^a María Hernández
Venta directa:	D ^a M ^a José Villalón
Mantenimiento:	D ^a Alejandría Peña
Colaboración especial:	D. Eduardo Ribas

C/ Virgen de la Antigua nº5 Local
41011 SEVILLA
Tlf.: 00 34 954 226 307 • 600 541 926
isbilya@isbilyasubastas.com
www.isbilyasubastas.com

VENTA DIRECTA:
C/ Francos, 29
41004 SEVILLA
Tlf.: 692 730 512
isbilya@isbilyasubastas.com

Fotografías:







1
JUAN RUÍZ SORIANO
(Higuera de la Sierra, Huelva,
1701 - Sevilla, 1763)
San Francisco y las tres santas
Óleo sobre lienzo
181 x 219 cm

Lienzo de gran formato en el que Ruíz Soriano, considerado uno de los mejores seguidores de Murillo, demuestra la exquisitez formal y maestría técnica alcanzada en su carrera como pintor. En la parroquia de San Pedro Apóstol de Cartaya (Huelva), se conserva un lienzo de formato similar en el que Ruíz Soriano representa este mismo tema franciscano.

Salida: 40.000 €



2

ANDRÉS DE LEITO

(documentado en Segovia y Madrid, h. 1656-1663)

San Jerónimo Penitente

Óleo sobre lienzo

184 x 157 cm

El descubrimiento en la iglesia de La Trinidad en Segovia de una Anunciación firmada en 1662 ha abierto las puertas a la revalorización de uno de los aspectos menos entendidos de la producción artística de Andrés de Leito, a saber, sus pinturas de temas religiosos como el San Jerónimo Penitente aquí presentado. Además de la Expulsión de los mercaderes del Templo firmada y conservada en el Museo del Prado (cat. 3125), la única referencia previa a la pintura religiosa de De Leito es la mención, ratificada en el testamento que el pintor redactó en Madrid en 1663, de su participación en 1661 en una serie de pinturas sobre la vida de San Francisco, junto a un pintor llamado Sarabia y un artista de Valladolid llamado Felipe Gil de Mena.

La figura de Andrés de Leito todavía está en gran parte envuelta en misterio, debido no solo a la escasez de documentación, sino también al hecho de que no “mereció” ninguna atención particular de Palomino, quien se refirió a él únicamente cuando hablaba de Mateo Cerezo. Según Palomino, Cerezo fue un pintor de bodegones “de una habilidad tan consumada que nadie podría superarlo, si alguno podría igualarlo ... incluso si son los de Andrés de Leito, quien pintó algunos excelentes para esta corte.” Gracias a esta mención de Palomino, conocemos que la producción pictórica de De Leito consistió en bodegones y vanitas, en ocasiones firmadas con el monograma AE. Son creaciones muy personales en las que a veces incluye una o dos figuras al estilo flamenco, y en las que emplea pinceladas vibrantes o evanescentes con ocasionales “destellos” de punteado. El San Jerónimo Penitente aquí estudiado debe ponerse en relación con la Magdalena Penitente del Museo de Arte Sacro de Corella Fundación Arrese. Tanto sus características como sus dimensiones inducen a pensar que ambas pinturas pudieron formar pareja. No solo son casi del mismo tamaño, sino que la escena también se desarrolla en una gruta, esta vez en Belén.

Tal y como describe la pintura Collar de Cáceres, experto en la obra de De Leito “*La composición se revuelve en este caso en una estructura diagonal, con el santo semiarrodillado en la entrada de la gruta de Belén, prácticamente desnudo, con una piedra en la mano derecha y un crucifijo en la otra, girándose ante el sonido de la trompeta del Juicio del ángel que aparece en lo alto, a la izquierda. El capelo, colgado el lado contrario, y las ropas cardenalicias, desordenadamente dispuestas sobre la roca en improvisado reclinatorio, completan con el león, que se asoma por la izquierda, la calavera y el libro abierto, en tierra, la normal panoplia de atributos iconográficos del santo como ermitaño, cuya desnudez se ve aquí apenas mitigada por un breve trozo de finísima tela blanca con puntilla, inusual particularidad esta última que habla del despojo de un alba u otro paño litúrgico*”.

La unidad conceptual, iconográfica, estilística y material del San Jerónimo y la Magdalena Penitente de Corella, así como la interpretación emocional de los santos - Magdalena con abstracción febril, San Jerónimo cauteloso e inquieto - confirman que las pinturas debieron haber sido concebidas originalmente como pareja.

Informe completo de Fernando Collar de Cáceres a disposición para consulta en sala.

Salida: 100.000 €

BIBLIOGRAFÍA:

- COLLAR DE CÁCERES, FERNANDO. “Andrés de Leito: revisión pictórica”. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte vol. 20, 2008, pp. 77-90. Reproducido en pág. 90.





3 (Pareja)

3

ATRIBUIDO A ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (Madrid, 1763-1834)

Pareja de escenas de El Quijote

Óleo sobre lienzo

38 x 30 cm

Salida: 15.000 €



3 (Pareja)

“El cura descubre a Luscinda lavándose los pies”, “Don Quijote encuentra la bacía”. H. 1812.

Formaban parte de la serie de catorce lienzos con escenas de el Quijote presentadas por el pintor en la Exposición de la Academia de 1812. Dicha serie figura en su inventario de bienes de 1834: “32 Una colección de catorce cuadros de la Historia del Quijote; los doce de un pie 7 pulgs. de alto por uno y tres de ancho y los dos restantes, de dos pies cinco pulgs. de largo por uno y siete de alto, ...” y fue además empleada por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara para una serie de tapices de temática cervantina.



4

GEORGE ROMNEY (1734 - 1802)

Charlotte Peirse

Óleo sobre lienzo

72 x 59 cm

Hacia 1756, George Romney (Dalton-in-Furness, Lancashire, 1734 - Kendal, Weatmorland, 1802) comienza su carrera como alumno del retratista y pintor de género Christopher Steele quien le transmite el manejo preciso del óleo. En 1762 llega a Londres, donde trabaja, alejado de las exposiciones y pautas académicas dirigidas por Joshua Reynolds, en la Royal Academy. Entre 1773 y 1775 permanece en Roma, estudia la Antigüedad y realiza copias de Miguel Ángel y de Rafael. De vuelta a Londres frecuenta los círculos intelectuales y profundiza en la literatura clásica para realizar las grandes composiciones de la Shakespeare Gallery de John Boydell, creadas a partir de 1786. Las escenas inspiradas en Macbeth o en el Paraíso perdido de Milton (Fitzwilliam Museum, Cambridge) fascinan por sus fuertes contrastes de luces y sombras, influidas, como sus abundantes dibujos, por la estética de lo sublime y las imágenes de Johann Heinrich Füssli. El elegante classicismo de sus primeros trabajos, cede en su madurez a favor de un sentimentalismo que se hace característico en su obra. En lugar de profundizar en la psicología de los retratados o buscar el perfecto acierto en el parecido, Romney prefiere resaltar las cualidades más vistosas de sus modelos. Su clientela aprecia la puesta en escena, donde siempre queda resaltado el alto nivel social o, en el caso de los retratos de niños y jóvenes, su amabilidad y dulzura. Junto con Sir Joshua Reynolds, George Romney fue uno de los retratistas más destacados del siglo XVIII. Sus temas favoritos eran niños y mujeres que, generalmente, representaba con vestidos blancos y sin joyas, como el presente trabajo. Apreciamos las características de su factura, el hermoso color y la elegante pincelada que describe rápidamente el corpiño blanco con volantes de la dama jugando con la luz y la textura del sombrero y las cintas azules. Al pasar las páginas del catálogo razonado de Mr. Alex Kidson sobre la obra de George Romney, se observa cómo utilizaba los accesorios para individualizar e introducir dinamismo a una pose estática, en este caso, el sombrero equilibra el volumen del vestido de nuestra composición y las cintas acentúan las notas de color. Sobre un fondo de paisaje apenas esbozado, Romney logra una imagen natural y amable, captada con sencillez. De aire neoclásico y colorido magistralmente entonado, posee esa elegancia vistosa tan estimada por la alta sociedad inglesa. Estamos en deuda con Mr. Alex Kidson por las referencias aportadas tras el estudio fotográfico de la obra que han permitido identificar a la modelo, probablemente, como Charlotte Peirse. La obra se asemeja en muchos aspectos al retrato de la joven fechado en 1786 y podría ser un boceto para una obra mayor. En esta fecha, Romney rara vez hacía estudios al óleo para sus obras de encargo, sin embargo, con el padre de la señorita Peirse mantenía una excelente amistad por lo que pudo haberlo hecho. Esta pintura será incluida por Mr. Alex Kidson en el Suplemento del catálogo razonado "George Romney: A Complete Catalogue of his Paintings", publicado en New Haven y Londres en 2015, actualmente en preparación.

Salida: 100.000 €

4





5

ESCUELA VALLISOLETANA, S. XVI

Virgen y san Juan

Madera tallada y policromada

Con peana 83 x 24 x 33 cm / Sin peana 71,5 x 21 x 17 cm

Las dos esculturas de bulto redondo que ocupan esta catalogación se tratan de la figura de la Virgen María y San Juan Evangelista. Formaban parte un conjunto mayor de un Calvario pero se presentan, como en la mayoría de los casos, sin la imagen de Cristo Crucificado. El hecho de que ambas piezas (obra de la misma mano) carezcan de peana y presenten la trasera plana y achulelada para una visión frontal indica que debían formaban parte de un retablo. La Virgen aparece vestida con túnica anaranjada y velo de la misma tonalidad de abundantes pliegues bajo un enorme manto que cubre su cabeza. Éste es dorado de gran robustez con interior negro. La representada, de gruesa nariz y pequeños ojos, mira tristemente hacia el suelo ladeando la cabeza hacia su izquierda. Con su mano derecha sujeta sus vestimentas anudadas sobre su cintura y baja su otro brazo extendiendo su mano. El evangelista, de largos y ondulados cabellos, aparece con pose retorcida apoyando el peso de su cuerpo en su recta pierna izquierda mientras que flexiona notablemente la otra. Va descalzo y viste pesada túnica y manto en dorado. A su vez, eleva su mano derecha a la altura de su hombro y sujeta su vestimenta con la izquierda. Su rostro presenta gesto implorante mostrando dolor girando e inclinando su cabeza hacia su derecha mientras mira hacia la figura desaparecida de Jesús. Encontramos en ambas figuras la expresión dramática por la muerte de Cristo crucificado. Por sus rasgos estilísticos, podemos situar la composición en un ambiente manierista castellano de la primera mitad del siglo XVI. La gran fuerza y nerviosismo de las figuras, la libertad de movimiento, la gran robustez en las vestimentas y manos, su acotado punto de vista, su ímpetu que no busca la perfección formal y el fuerte sentido decorativo nos recuerdan a las obras realizadas por la escuela vallisoletana del círculo de Alonso Berruguete (Paredes de Nava, c. 1490 - Toledo, 1561). Si observamos las figuras del retablo de San Benito el Real en Valladolid, obra del maestro palentino, hallamos muchas de las anteriormente citadas características que nos recuerdan a nuestra pareja de tallas.

Salida: 8.000 €



5 (Pareja)



6
ATRIBUIDO A FRANCESCO SOLIMENA
(Nápoles, 1657 - 1747)
Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio
 Óleo sobre lienzo
 74 x 61 cm

Francesco Solimena fue uno de los pintores barrocos más importantes de Nápoles. Pese a su formación como arquitecto y humanista su carrera estuvo determinada por la profesión de su padre, el pintor Angelo Solimena. Comenzó como ayudante de éste, pero la verdadera influencia de su formación temprana fue la pintura de Luca Giordano, de Pietro da Cortona y de Mattia Preti. Tras su traslado a Nápoles en 1674 desarrolló rápidamente un estilo propio. Sus obras se inspiraron tanto en la tradición napolitana claroscurista como en la más ligera y clásica de Carlo Maratta y su escuela. La importancia de Solimena se puede medir en función de la cantidad de encargos que recibió por parte de clientes de todo el norte de Europa, incluidos el Emperador Carlos VI.

Esta Virgen del Carmen debe ser fechada alrededor de 1710, período en el que Solimena se orienta más hacia la escuela romana de Maratta y la escuela boloñesa más clásica, tal y como se aprecia en la composición armoniosa, el uso equilibrado de la luz y los contornos claros del dibujo.
 Salida: 3.000 €





7

Neceser de costura. Francia, S.XIX
 Precioso neceser de costura francés del S.XIX con estuche en marfil tallado con cierre de presión y abatible mediante bisagra. En el interior encontramos los útiles de costura en oro 18K. Cuenta con un porta-agujas, tijeras, dedal y pieza de respunte. Todos decorados con preciosos motivos simétricos grabados a mano, de estilo art déco. Dedal con iniciales.
 5 x 10,5 cm
 Salida: 850 €



8

Neceser de costura. Francia, S.XIX
 Neceser de costura francés con estuche en forma ovalada realizado en marfil tallado con cierre de presión y abatible mediante bisagra. Interior con útiles de costura en plata sobredorada. Con la marca BREVETÉ S.G.D.G. (Sans garantie du gouvernement). Esta marca fue en Francia una mención legal establecida por la ley de 1844 y desaparecida en 1968 que establece que las patentes se emitieron "sin un examen previo, a riesgo de los demandantes, y sin ninguna garantía de la realidad, la novedad o el mérito de la invención, o de la fidelidad o exactitud de la descripción". Este texto es invención de Napoleón Bonaparte, según el decreto del 27 de septiembre de 1800.
 Pequeño desperfecto en el marfil.
 6 x 11 cm
 Salida: 1.100 €



9

Escribanía Napoleón III en madera lacada y marquetería boullé. Francia, S.XIX
 Escribanía francesa, Napoleón III, en madera lacada con marquetería de tipo boullé y bandas perimetrales en bronce dorado con grecas vegetales. Caja de formato rectangular abatible y articulada mediante bisagras. Al interior se encuentra compartimentada y forrada terciopelo y tejido en tonos bourdeos. Los laterales cuentan con un pequeño cajón en su parte inferior y dos pequeños orificios para albergar los tinteros en el superior. El registro central interior está formado por un cajón con cerradura y bandeja extraíble subdividida en pequeños compartimentos en la parte superior.
 Los objetos de escritorio alcanzan su máximo desarrollo en el siglo XIX, apreciados como elementos de prestigio y distinción social por la burguesía, la nueva clase emergente, dedicada a los negocios, al comercio y a la industria. La escribanía constituye el más completo recado de escribir, compuesto de una serie de piezas, a juego, cuya estética denota los diversos estilos artísticos de cada época. Puede ser portátil, formada por una caja para guardar los útiles precisos para la escritura, como en el caso que nos ocupa; o de mesa, más ornamental que la anterior.
 Cuenta con llave.
 24 x 25 x 34 cm
 Salida: 1.000 €





10

ALONSO GONZÁLEZ BERRUGUETE

(Paredes de Nava, Palencia, 1490 - Toledo, 1561)

Tríptico de la Virgen con el Niño, con San Roque, San Sebastián, Adán y Eva

Óleo sobre tabla

60,5 x 85,5 cm

Durante la primera mitad del siglo XVI la producción de pinturas de caballete en formato tríptico con hojas abatibles aumentó en España notablemente, siguiendo la tradición de obras importadas de Italia y Flandes. Ejemplo de ello es este tríptico, en cuyo panel central se representa a la Virgen con el Niño sobre un paisaje de celaje nublado. Los paneles laterales se dividen en dos secciones: en la parte superior están San Roque y San Sebastián en hornacinas aveneradas y, en la parte inferior, Adán y Eva en el Jardín del Edén con el Árbol del Conocimiento del bien y el mal.

A juzgar por la presencia de San Roque y San Sebastián en sus respectivas hornacinas, se trata de un trabajo de tipo devocional, ya que dichos santos son conocidos como protectores e intercesores contra la peste y las epidemias en general, siendo invocados desde la Edad Media.

A pesar de haber sido anteriormente atribuido a Jan van Scorel, pintor flamenco activo en Roma, y a Pedro Machuca (Toledo, h. 1490 - Granada, 1550), la adscripción al conjunto de obras pictóricas de Alonso Berruguete es clara. El análisis pormenorizado del conjunto permite observar la tan característica fusión que Berruguete hace de la escultura clásica, de los modelos de Miguel Ángel y del manierismo florentino, generando una estrecha relación entre pintura y escultura. No en vano, la figura de San Sebastián deriva de uno de los desnudos que Miguel Ángel incluyó en su dibujo preparatorio para el fresco de La batalla de Cascina, fresco que nunca llegó a ejecutarse. De la misma manera, la torsión del cuerpo de San Sebastián recuerda sobremanera al grupo escultórico del Laocoonte, obra que Berruguete pudo conocer tras ser descubierto en 1505 y expuesto en el patio octogonal del Belvedere. Respecto a esta influencia, tal y como señala Gómez Frechina en su informe, *“cabe señalar que el propio Vasari incluyó a Berruguete entre los artistas que participaron en el concurso para para esculpir una copia del grupo Laocoonte, organizado para demostrar que el modelo de cera encargado por Jacopo Sansovino a Bramante no tenía paralelo en belleza y exactitud”*.

El tríptico puede ser puesto en relación con el Niño Cristo flanqueado por San Antonio en el Retablo de la Visitación en el convento de las Ursulinas en Toledo, en cuanto al tratamiento de los cabellos ondulados; el panel de Berruguete de La Virgen y el Niño (89 x 64 cm) en los Uffizi, en el que el niño divino está envuelto en una tela blanca desde el pecho hacia abajo; y con el Retablo de Fonseca en Salamanca, donde se aprecia el interés en la representación de la figura humana en movimiento, el canon alargado y la importancia del dibujo a la hora de definir las formas de un artista cercano a la tradición estética del Renacimiento en Florencia y Roma.

Informe completo de José Gómez Frechina disponible para consulta en sala.

Salida: 300.000 €

PROCEDENCIA:

- P. Akermann Collection.
Sotheby's 24 Marzo 1965, II, lote 120, como Jan van Scorel.
Sotheby's 30 Junio 1971, no. 78.
Colección privada.









11

Lote de 4 columnas salomónicas en madera tallada y dorada del S. XVII

215 x 35 cm

Conjunto de cuatro columnas salomónicas en madera tallada y dorada con fuste torneado y decoradas con bajorrelieves con pampanos y racimos de uvas y capitel corintio.

Si bien fue un elemento empleado en arquitectura con anterioridad, la columna salomónica es una pieza más conocida y habitual en el Barroco, sobre todo desde su uso en el baldaquino de Bernini de San Pedro del Vaticano (terminado en 1633). En España ya existía la tradición en retablos de la primera mitad del siglo XVII la utilización de columnas de orden clásico con decoración de estrías helicoidales, sobre todo en el mundo del retablo. El tratado de Vignola publicado en 1562 en Italia, fue traducido al castellano por el pintor Patricio Caxés en Madrid y publicado en 1593, en donde se incluía la lámina de cómo trabajar la columna salomónica. Al mismo tiempo, la primera aparición de la columna salomónica, aunque con un sentido decorativo, se expone en una fecha temprana a través del Tabernáculo de plata de la Catedral de Sevilla, realizado por Juan de Alfaro entre 1593 y 1596. Pero el gran apogeo de esta tipología columnaria en España vendrá de la mano de José Benito de Churriguerra cuando en el retablo de la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII cobra más importancia los elementos decorativos y arquitectónicos que la propia escultura o pintura devocional. De esta manera, gracias al protagonismo de la columna salomónica se empezó a determinar un estilo propio llamado el Churrigueresco.

Salida: 5.000 €



11 (Lote)





12
Tapiz Bruselas- Brabante, pps. S. XVII

Restauraciones.

Lana y seda

348 x 260 cm

Campo con amplio paisaje con una pareja de nobles en primer término y en un segundo plano, en desconexión con la escena principal, encontramos escenas de cazas desarrolladas en un bosque denso con inserción de arquitecturas al fondo. En todo el conjunto de la cenefa, bastante ancha, aparecen representados elementos vegetales y frutales con cartelas de escenas cinegéticas al centro. En los festones verticales aparecen personajes clásicos en el interior de estructuras arquitectónicas, las dos superiores bajo doseles.

Podemos incluir este tapiz dentro del grupo de tapices procedentes de Bruselas de tipo cinegético en los que las escenas de cacería, ya no son los protagonistas de la acción, sino que pasan a ser una mera anécdota inserta en un paisaje donde personajes de la nobleza pasean o asisten a monterías.

Marcado "B B" Bruselas-Brabante ángulo inf. izqdo. Con anagrama de Nicolaus Aerts. Entre los tapices de la colección del Museo de Artes Decorativas de Madrid podemos encontrar una pieza del mismo autor, Nicolaus Aerts (CE27469),

Salida: 12.000 €





13

13
BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (Sevilla, 1617 - 1682)
La paciencia del Santo Job
h. 1655 - 1660
Óleo sobre lienzo
84 x 153 cm

En un paisaje árido, de cielos nubosos y unas ruinas arquitectónicas al fondo se nos presentan Job, semidesnudo recostado en una roca, sujetando en una mano con la que rascaba sus úlceras mientras se lleva la otra al pecho; la mirada hacia el cielo en actitud orante. A la izquierda su mujer de pie se inclina hacia él y le increpa. La escena representa fielmente el texto del Libro de Job, 2, 8-10, en el que se narra cómo durante su enfermedad su mujer le increpó por soportar con paciencia los males que Dios le enviaba, a lo que el Santo responde que si se aceptan de buen grado los bienes que Dios nos manda también hay que aceptar los males. Se toma por tanto este pasaje como ejemplo de la virtud de la paciencia y la aceptación de los designios divinos. El lienzo formó parte de una serie de seis escenas del Antiguo Testamento (Moisés recibiendo las tablas de la Ley, La paciencia de Job, Daniel en el foso de los leones, la casta de Susana, el joven Tobías y el sueño de Jacob) que pintó Murillo entre 1655 y 1660; en todos ellos sitúa los personajes en amplios paisajes que hacen a las escenas bíblicas más atractivas,



con luces y sombras contrastadas que envuelven a los dos personajes. Murillo se deleita aquí en la representación psicológica de los personajes, creando un fuerte contraste entre la actitud agria de la mujer y la serena del Santo, en el que muestra toda la crudeza de la enfermedad y la vejez en una actitud plenamente contrarreformista muy propio del genial pintor del barroco sevillano.

Salida: 260.000 €

PROCEDENCIA:

- Madrid. Gremios Mayores. - Madrid, colección Madrazo. 1856 - Madrid, colección marqués de Salamanca.1875 - París. Colección particular.

EXPOSICIONES:

- Del Pontormo a Murillo. Museo de San Carlos, Méjico. Junio- octubre 2017.

BIBLIOGRAFÍA:

- Valdivieso, Enrique: Murillo. Catálogo razonado de pinturas. Ed. El Viso, Madrid, 2010, pag. 156-157, fig. 86.
- Valdivieso. Enrique: Pintura barroca sevillana. Ed. Guadalquivir, Sevilla, 2003, pag. 31 - Moro 1989, pag. 60
- Angulo, Diego: Murillo. Catálogo crítico. Ed. Espasa Calpe, 1981, vol II, nº450.



14

JOSÉ DE MORA (Baza, 1642 - Granada 1724)

Cardenal Cisneros

Madera tallada y policromada

64 x 27 x 19 cm

José de Mora fue un escultor granadino del Barroco andaluz perteneciente a una amplia familia de artistas. Se formó en el taller de su padre junto a Pedro de Mena (Granada, 1628 – Málaga, 1688) y Alonso Cano (Granada, 1601 -1667). Fue este último quien le marco decisivamente. Tras su muerte, se traslada a Madrid y trabaja con Sebastián de Herrera (Madrid, 1619 – 1671) consiguiendo en 1672 el título de escultor de cámara del Rey Carlos II. En 1680 abandona definitivamente la Corte y se retira a su tierra. En 1685 se casó con Doña Luisa de Mena y Herrera. Tras unos años de complicaciones económicas su situación llegó a ser muy prospera produciendo lo más admirable de su producción. En 1704 muere su esposa sin sucesión provocándole una importante merma mental que queda reflejada en su escultura que transita paralelamente a su estado anímico creando una imaginería de hondo sentimiento y pena recogida e íntima. Hacia 1713, José de Mora había abandonado para siempre la gubia. La obra que ocupa esta catalogación se trata de una escultura en madera tallada y policromada del Cardenal Cisneros (Torrelaguna, 1436 – Roa, 1517). Fue inquisidor y político de gran influencia de España que sostuvo el Reino de Castilla en uno de los peores momentos de su historia. El retratado aparece vestido con hábito cardenalicio coral que consta de: sotana roja, sobrepelliz blanca con bordes de encaje rojos bajo muceta o mantelete y capa. También cubre su cabeza de pelo corto con un solideo también rojo. El cardenal eleva su mano derecha sujetando una esbelta cruz de madera, con la contraria coge la parte inferior de la misma y su capa. Gira la cabeza hacia su derecha mirando dicha cruz reflexionando sobre la transcendencia de la pasión. La pieza descansa sobre base prismática policromada en negro con bordes decorados en forma de bolas con gallones en dorado. En esta escultura de busto redondo encontramos los característicos rasgos estilísticos de su autor, José de Mora. Se trata de una pieza de gran fuerza expresiva y verdad plástica que el escultor granadino plasmaba en casi todos sus encargos por demanda de sus clientes. El cardenal refleja un íntimo recato y soledad melancólica que le aparta de la multitud como ocurre con todas sus obras. El escultor granadino trataba de la misma manera las vestiduras de todas sus tallas como ocurre con el San Bruno realizado entre 1710 y 1712 que se encuentra en la sacristía del Monasterio de la Encarnación de Granada. Ambas obras presentan pliegues de ejecución sencilla, moldeado simple y angulosidad atenuada, todo ello herencia de Alonso Cano. Cabe destacar que estiliza dicha influencia alargando las figuras como hacían los italianos. Las vestimentas del cardenal presentan sobriedad y simplicidad policroma como ocurre con la conocida Virgen de la Soledad realizada en 1671 que se encuentra en la Iglesia de Santa Ana de Granada, con la escultura de Santa Teresa realizada 1705 que se encuentra en la Catedral de Córdoba o con la Inmaculada de la iglesia de los Santos Justo y Pastor en Granada de hacia 1671. Lo mismo ocurriría con las delicadas y tenues carnaciones rosadas presentes en todas sus figuras. Informe completo de José Carlos Pérez Morales, Doctor en Historia del Arte, a disposición para consulta en sala.

Salida: 16.000 €





15

MAESTRO DEL HIJO PRÓDIGO

(Activo en Amberes durante el segundo tercio del S.XVI)

Jesús entre la Virgen y San Juan

Óleo sobre tabla

90 x 70 cm

Se desconoce aún la identidad de este pintor que gozó de un taller propio con gran fama y popularidad, a juzgar por el número de obras adscritas a su pincel conservadas en Europa y en la Península. En su estilo, resultan inconfundibles los modelos de rostros angulosos y formas alargadas en los que estaca la particular hendidura en la barbilla, tal y como se aprecia en las figuras de la Virgen y San Juan. Característica es también la forma quebrada de plegar los paños, así como el predominio en su paleta de los tonos verdes y rojos.

Salida: 25.000 €

BIBLIOGRAFÍA:

- DIAZ PADRON, Matías: "Nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo", revista GOYA, nº159, 1980, págs.130-136. Reproducida en la pág.133.





16

GIOVANNI ANTONIO GUALTERIO (activo 1582-1600)

Cristo Expirante

Marfil tallado

Cristo 30 x 29 x 6 cm / Total 87 x 16 x 40 cm

Firmado y fechado tras el paño de pureza "J.A.G. 1615". Cristo crucificado de tres clavos, tallado en marfil en tres piezas, dos correspondientes a los brazos que se ensamblan a la altura de los hombros con la tercera que incluye desde la cabeza a los pies. Se representa con los ojos alzados y el cabello y la barba presentan un trabajo detallado con uso del trépano en algunos detalles. Brazos y piernas son de una talla contenida que marca ligeramente los detalles de la musculatura y rematan en manos y pies cuidados al detalle. El cuerpo está bien definido con un perfecto detalle anatómico y el paño de pureza marca una línea horizontal en el vientre y se pliega adaptándose al cuerpo, dejando el nudo a la derecha y marcando, como es habitual en el autor, detalles del borde del paño y del cordel. Este Cristo es, sin duda, una pieza importante en la reconstrucción de la carrera artística y estilística de su autor, Giovanni Antonio Gualterio, del cual tenemos pocos datos biográficos e históricos. De este misterioso escultor italiano sabemos que nació en Gaeta y desarrolló su trabajo de eboraria para la corte real a finales del siglo XVI produciendo obras para una distinguida clientela romana que incluía al entonces cardenal Ferdinando Medici quien usaba sus obras como obsequios diplomáticos. A menudo firmó sus obras con el monograma J.A.G., por lo que se le identificó durante mucho tiempo por el apodo de Maestro J.A.G. Podemos seguir la evolución de su obra a través de los *Corpus Christi* atribuidos al autor esparcidos por varias colecciones privadas y museos. Un *Cristo Vivo* sorprendentemente similar con monograma y fecha 1585 salió en Sotheby's en 2015 y otro fechado en 1614 fue hallado en una colección privada española en 1975. A España llegaron varios de sus Cristos que, con diferentes modelos y en diversos tamaños, figuraron en los inventarios de catedrales, iglesias, en comunidades religiosas y en ámbitos privados. Los primeros crucificados del autor pertenecen a la tipología manierista tardía donde Cristo se representa moribundo con la cabeza reclinada y los ojos cerrados (de esta tipología hay ejemplos en Museo Gruner Gewolbe en Dresde fechado en 1599 o el conservado en Victoria & Albert Museum de Londres). El nuestro sin embargo pertenece a los *Corpus Christi* del maestro esculpidos en un estilo ya Barroco caracterizado por un dramático *pathos* con el rostro alzado, ojos inquietantes bien abiertos y la boca abierta que sin duda resaltan la demanda de realismo realzado en la escultura religiosa romana después del Concilio de Trento.

Salida: 50.000 €





17

JOSÉ JIMÉNEZ DONOSO

(Consuegra, Toledo, 1632 - Madrid, 1690)

Presentación de la Virgen Niña en el Templo

Óleo sobre lienzo

186 x 131 cm

José Donoso, también llamado en otras ocasiones José Ximénez Donoso, nació en la localidad toledana de Consuegra. En sus primeros años de aprendizaje estuvo inicialmente con su padre y posteriormente con Francisco Fernández. A finales de la década de 1640, o a comienzos de la siguiente, se traslada a Roma donde estudia las grandes composiciones y escenografías que empezaban a introducirse en la pintura mural de la época. En 1657, de regreso en la Corte, entra a terminar su formación en el taller de Juan Carreño de Miranda, donde conoce a otros artistas como Juan Martín Cabezalero, Mateo Cerezo, quien influye decisivamente en este artista a juzgar por este lienzo que presentamos, o Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. Terminada finalmente su etapa de formación, se dedica principalmente a la ejecución de grandes cuadros de altar y de decoraciones murales donde suele insertar arquitecturas fingidas o cuadraturas al estilo de Italia, y que tanto éxito le dieron. En estas decoraciones murales suele ir asociado a otro gran artista madrileño del momento, Claudio Coello. En cuanto a pintura de caballete existen ejemplos donde demuestra su enorme talento para el espectáculo y para una puesta en escena ciertamente teatral. Sus composiciones gozan de un valor añadido merced a su sentido decorativo, desempeñando los marcos arquitectónicos una función esencial. Buen ejemplo de ello son los dos lienzos de la Fundación de la Basílica de Letrán y la Concesión de indulgencias a la Merced de Valencia por la basílica lateranense, conservados en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia. La composición del presente lienzo se inspira en un grabado de Adriaen y Jean Collaert. Pero José Donoso ha tenido presente también composiciones similares como Santo Tomás repartiendo limosna a los pobres de Mateo Cerezo (antes en el Convento de Santa Isabel de Madrid, del cual existe una versión reducida en el comercio madrileño), que plantea un escenario arquitectónico que guarda muchas similitudes con el que utiliza Donoso. Aquí el pintor hace gala de su indudable capacidad para organizar sus composiciones en escenarios monumentales. La Virgen Niña avanza en la escalinata y llega hasta el Sumo Sacerdote, quien la recibe en el umbral del templo. Éste simplemente es realzado con una bola de remate a los pies, la propia escalera y un fragmento de arco de medio punto decorado en el intradós con casetones que sobrevuela a los participantes del acontecimiento. Una columna y una punta de un cortinaje carmesí sirven para subrayar la grandeza del escenario. Los personajes se pueden seguir en otras obras de José Donoso, en especial, el niño en primer plano a los pies de los escalones que sujeta el perro del ciego que está sentado a la derecha. Ese niño aparece en numerosas ocasiones en la obra de José Donoso, por ejemplo, en el niño con túnica blanca semitransparente que aparece a la izquierda de los pies de Nuestra Señora del Socorro, lienzo conservado en el Museo Arre de Corella (Navarra). Posiblemente, estamos ante una obra temprana del artista.

Agradecemos la colaboración a José María Quesada Valera en la catalogación de este lote.

Salida: 70.000 €





18

FRANCESCO SOLIMENA "L'abate Ciccio"

(Canale di Serino, 1657 - Barra, Nápoles, 1747)

San Antonio de Padua con el Niño Jesús

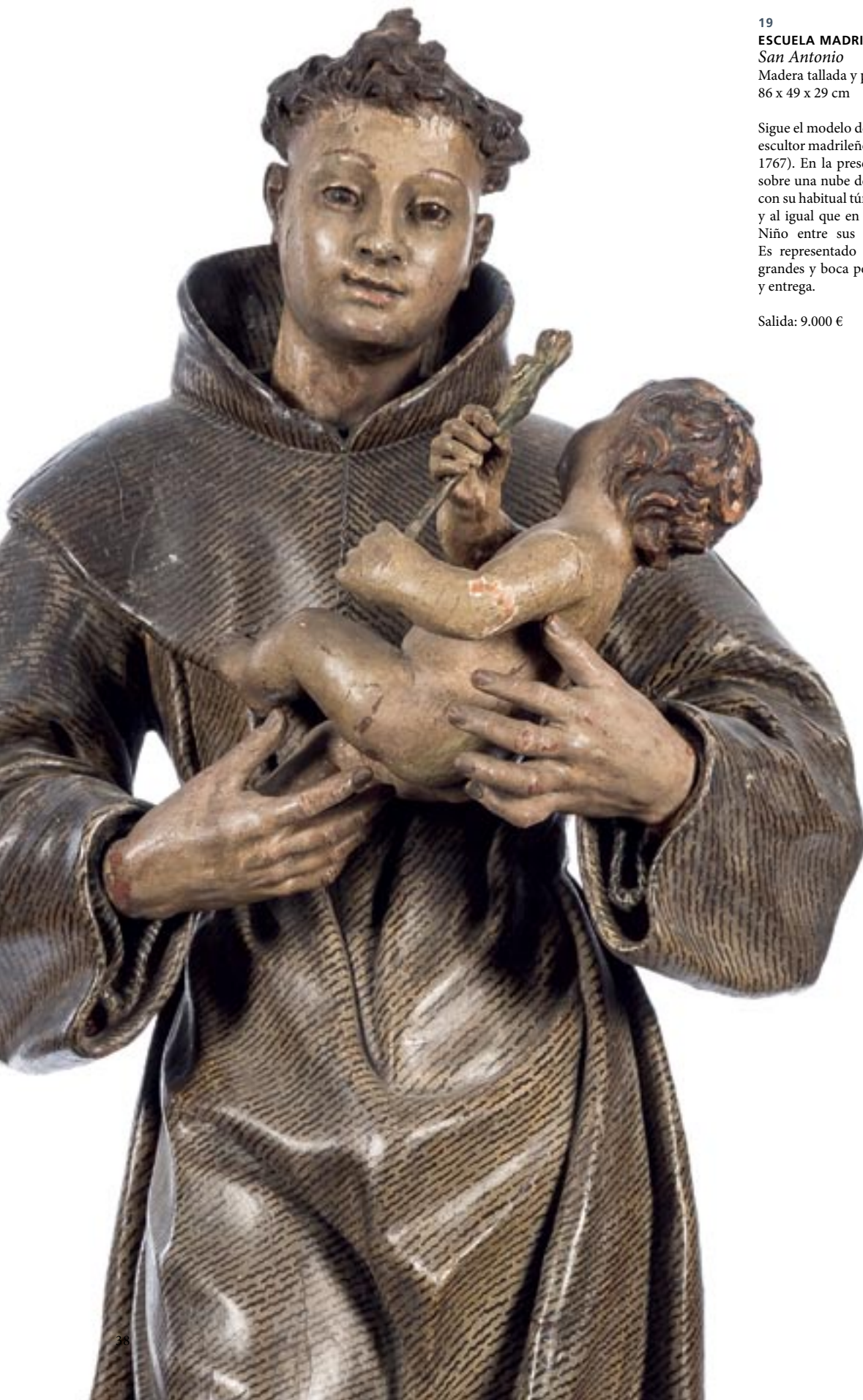
Óleo sobre lienzo

120 x 95 cm

Tras una primera formación con su padre, en 1674 Solimena se traslada a Nápoles, donde se sumergió en el rico ambiente pictórico local y adquirió la costumbre tan napolitana de la aplicación de una imprimación rojiza que da al conjunto una tonalidad cálida característica y que podemos observar en este San Antonio. Sus primeras obras ya demuestran su plena filiación a la cultura barroca romana así como a la reciente tradición pictórica napolitana. Posteriormente, en el intento de crear una alternativa al lenguaje creado por Luca Giordano, Solimena se acercaría al arte más tenebroso de Mattia Preti, insistiendo en una mayor plasticidad. Así comenzarían a aparecer los sombreados que tanto caracterizan sus figuras y que aquí vemos en los rostros tanto del Santo como del Niño. Desde muy pronto sus pinturas llegaron a España donde alcanzaron gran fama por lo que los encargos se multiplicaron reforzándose por la presencia en Nápoles de Carlos de Borbón estrechando así las relaciones entre el pintor y la corte de Isabel de Farnesio. En este San Antonio que aquí presentamos debemos destacar la la cercanía y plasmación de un momento de tierna intimidad entre el Santo y el Niño, pero también el impresionante realismo, belleza y calidad de la vanitas de la parte inferior del lienzo donde la maestría del pintor se hace evidente.

Salida: 15.000 €





19

ESCUELA MADRILEÑA S. XVIII

San Antonio

Madera tallada y policromada

86 x 49 x 29 cm

Sigue el modelo de San Antonio establecido por el escultor madrileño Luis Salvador Carmona (1708-1767). En la presente talla podemos ver al santo sobre una nube de querubines y aparece ataviado con su habitual túnica franciscana en tono marrón y al igual que en las obras de Carmona acuna al Niño entre sus manos que sostiene un lirio. Es representado como un joven imberbe, ojos grandes y boca pequeña en expresión de ternura y entrega.

Salida: 9.000 €





20

JUAN DE MESA Y VELASCO (1583 - 1627)

Niño Jesús

Madera tallada y policromada

76 x 32 x 30 cm

Juan de Mesa y Velasco fue uno de los escultores más relevantes del Barroco andaluz. Es considerado como el discípulo más brillante de Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, Jaén, 1568 – Sevilla, 1649). Ingresó en su taller a la edad de 23 años quedando su personalidad artística eclipsada por la de su maestro durante siglos hasta finales del siglo XIX. Se dedicó casi en exclusividad a las imágenes procesionales, realizando numerosos estudios anatómicos de figuras humanas reales, vivas y muertas, para luego plasmarlas en sus obras con gran realismo. Sus desnudos revelan un gran conocimiento de la anatomía humana, los rostros de sus figuras reflejan una intensa vida interior y los ropajes de sus personajes crean intensos contrastes de luz. Nos encontramos ante una representación exenta del Niño Jesús triunfante. Esta iconografía se origina en Andalucía en el último tercio del siglo XVI, considerándose la versión más antigua la realizada hacia 1582 por Jerónimo Hernández para la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla, aunque fue sin duda la ejecutada por Martínez Montañés, en 1606, para la Sacramental del Sagrario de la Catedral hispalense, la pieza de mayor éxito. En esta última, se habría inspirado de manera directa su discípulo Juan de Mesa a la hora de ejecutar las diferentes versiones que en la actualidad se suponen salidas de su gubia. El escultor cordobés configurará una fisonomía diferenciada a la de su maestro en base a la corpulencia de su anatomía, la volumetría de la testa y el movimiento compositivo. Se trata de una escultura de bulto redondo realizada en madera tallada y policromada. Aparece el Niño Jesús desnudo para vestir. Resulta muy realista en el tratamiento del cuerpo, más opulento y de líneas más redondeadas como correspondería a las de un niño, y también más barroco que las de montañés, que por el contrario es de línea un tanto estilizada y quizás de cánones más clasicistas. Apoya el peso de su cuerpo en su pierna derecha y flexiona levemente la otra elevando levemente su mano derecha con actitud de bendecir. Con rasgos dulces y delicados tiene cabello de color castaño en el que encontramos un elevado agrupamiento de mechones en la parte central que resaltan sobre las entradas de los laterales. La imagen descansa sobre la típica peana barroca bajo almohadón. A pesar de encontrarnos ante uno de los modelos más difundidos de Juan de Mesa, no se conserva ninguna representación exenta documentada de su mano. Sin embargo, dicha carencia es paliada por aquellos Niños Jesús que forman parte de grupos escultóricos como el que acompaña al San Antonio de Padua de la localidad sevillana de Lora del Río el cual podríamos considerarlo prácticamente exento con los cuales encontramos mismos rasgos estilísticos y fisonómicos. A su vez, podemos ponerle en relación con otra pieza que se conservan en el Museo Nacional d'Art de Cataluña de gran similitud incluso en la base o en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Informe completo de José Carlos Pérez Morales, Doctor en Historia del Arte, a disposición para consulta en sala.

Salida: 20.000 €





21

JUAN DE MESA Y VELASCO (1583 - 1627)

Niño Jesús triunfante

Vaciado de peltre y madera tallada y policromada

80 cm (60 cm talla)

Este niño Jesús triunfante se sitúa dentro de la variada producción que, siguiendo las coordinadas estéticas influenciadas por el escultor Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568 – Sevilla, 1649), focalizó Sevilla en las primeras décadas del siglo XVII. En éstas se habría inspirado de manera directa su discípulo Juan de Mesa (Córdoba, 1583 – Sevilla, 1627) para realizar una amplia producción de esta iconografía como la pieza que nos ocupa. A pesar de no encontrarse ninguna representación exenta documentada podemos basarnos en aquellos Niños Jesús que forman parte de grupos escultóricos que sí aparecen en inventarios y contratos. Son cuatro las representaciones exentas del Niño Jesús realizadas en madera que se le vinculan. De todas ellas, la mejor sin duda es la del Niño Jesús en madera de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, que se fecha hacia 1625. Su atribución vino de la mano de Hernández Díaz y fue aceptada por la crítica posterior. Destaca también el del Museo de Bellas Artes de Córdoba, sobre el que se suscitan ciertas divergencias. Existen otros niños de difícil datación y autoría del círculo montañésino que han sido relacionados con Mesa. En esta escultura vestidera, Juan de Mesa representa al Niño con rostro infantil de gran ternura. Aparece con facciones redondeadas, grandes ojos almendrados, pequeña boca de carnosos labios rojizos y carrillos mofletudos. Tiene la frente más despejada que el modelo montañésino pero comparte con él las mismas finas cejas arqueadas. Su oscura cabellera tiene la movida moña central de pelo rizado provocando dos grandes entradas muy característica de su obra así como dos espesas patillas. A través de su abstraído rostro de mirada perdida y ausente transmite melancolía. Sus brazos se encuentran ligeramente separados del tronco con su mano derecha en actitud de bendecir. Su cuerpo, de gran tersura con un equilibrado contraposto, se apoya sobre su pierna izquierda separando la derecha encontrándose a caballo entre la esbeltez del clasicismo de Montañés y el naturalismo cultivado por Mesa. La obra resulta valiente en el volumen buscando la rotunda plasticidad de sus carnes, hasta el punto de calcar a la perfección los rebosamientos y pliegues de los tobillos, muñecas y rodillas. La escultura se apoya sobre su característico cojín y base en madera tallada típica del siglo XVII. No se trata de una escultura en madera tallada sino en peltre, aleación de bajo punto de fusión, compuesto fundamentalmente por plomo con algo de estaño y antimonio. El uso de moldes en los talleres de escultura debió ser una práctica habitual para ciertos modelos iconográficos de gran devoción. Posteriormente estas piezas eran policromadas de la misma manera que las realizadas en madera tallada.

Informe completo de José Carlos Pérez Morales, Doctor en Historia del Arte, a disposición para consulta en sala.

Salida: 19.000 €





22

FRANS FLORIS DE VRIENDT (Amberes, h. 1519 -1570)

Asunción de la Virgen con doce apóstoles

Óleo sobre tabla

140 x 108 cm

Frans Floris de Vriendt fue un pintor flamenco que perteneció a una importante familia de artistas. Era hermano del conocido arquitecto y escultor Cornelis de Vriendt. Se formó en el arte de la pintura con Lambert Lombart (Lieha, 1505 – 1566) tras permanecer durante siete años en Florencia y se convirtió en el máximo exponente del Renacimiento manierista italiano en los Países Bajos. A él se le debe el surgimiento de un nuevo estilo llamado Romanismo. Posteriormente, en 1539 – 1540, se convirtió en maestro en el Gremio de San Lucas de Amberes. Hacia 1541 viajó a Roma donde realizó dibujos en los que copiaba esculturas clásicas y pinturas contemporáneas como la obra de Miguel Ángel que tuvo gran influencia en su obra. El juicio final de la Capilla Sixtina se terminó mientras el autor flamenco se encontraba en la ciudad italiana. A finales de 1557 regresó a Amberes estableciendo su propio estudio. Según su biógrafo contemporáneo Karel Van Mander, llegó a tener 120 alumnos en sus años activos. Entre sus discípulos destacan conocidos artistas con lo cual no es de extrañar la posible contribución de muchos de ellos en las obras salidas de su taller. A su vez, importantes pintores posteriores como Peter Paul Rubens (Siegen, Westfalia, 1577 - Amberes, 1640) adoptaron como referente su sensualidad descriptiva y carácter pagano. Recibió numerosos encargos, tanto en los Países Bajos como en España, procedentes del estamento eclesiástico, autoridades seculares y particulares, principalmente comerciantes establecidos en Amberes. Sus obras forman parte de las capillas de la Catedral flamenca. A nuestro país mandó numerosas obras, generalmente encargos que recibió de funcionarios reales establecidos en las provincias del Norte. Seguramente, esta pieza procede de una capilla o convento español. Debe tratarse de uno de los numerosos encargos que recibió el autor para presidir alguna de las numerosas fundaciones que se realizaron a lo largo del siglo XVI. Frans Floris debió servirse del grabado de Alberto Durerro como fuente de inspiración, principalmente, en la composición de los personajes de los doce apóstoles que rodean al sepulcro. Floris simplifica sustancialmente el rompimiento de gloria renunciando a la figura de Dios Padre y de Cristo. Es evidente que el autor se encontraba sujeto a unas directrices del encargo y buscó una composición más sencilla y sin complejidad para presidir un altar de tal manera que el espectador contemplase una escena clara y nítida anteponiendo la parte didáctica a la artística. Destaca un dibujo firme y seguro aprendido de los grandes maestros del Renacimiento italiano. A su vez, en cada uno de los rostros de los personajes vemos un ejemplo de las cabezas que pintaba en su taller de frente, de perfil o de tres cuartos. Finalmente, el colorido suave de planos muy contrastados es también muy característico del taller de Floris. A su vez, el contraste en los mantos y túnicas verdes, azules, rojos o amarillos producen un armónico equilibrio muy en línea con el periodo más manierista del maestro. Advertimos un Romanismo muy presente pero a la vez una inclinación muy cercana al Manierismo que nos lleva datar la obra en la década de 1550 cuando el taller funcionada a pleno rendimiento en la ciudad de Amberes tras su regreso en 1547 de Italia.

Informe completo del Instituto de Estudios Histórico-Artísticos a disposición para consulta en sala.

Salida: 28.000 €



PABLO DE ROJAS (Alcalá la Real, 1549 - Granada, 1611)

San Francisco

Madera tallada, policromada y estofada

Medidas: 92 x 48 x 30 cm

Pablo de Rojas nació como Pablo Sardo González pero adoptó el segundo apellido paterno, Raxis, y lo transformó en Rojas como sería universalmente conocido. Perteneció una saga familiar de importantes artistas. Fue maestro y paisano de Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568 – Sevilla, 1649). Su taller granadino, fundado en 1580, está considerado para un sector de la crítica como el punto de partida de las escuelas escultóricas andaluzas, la sevillana y la granadina. Su obra es fundamental para entender la transición de la escultura andaluza del Renacimiento al Barroco. Animado por los nuevos valores devocionales surgidos de Trento, creó una serie de tipos iconográficos de gran trascendencia que serán copiados a lo largo del siglo XVII por todos los artistas de renombre. La escultura de bulto redondo en madera tallada y policromada que nos ocupa representa a un San Francisco, su iconografía se modifica en la Contrarreforma: al monje sonriente con la alegría como virtud, le sucede el asceta macilento de expresión afligida. Aparece el Santo vestido con su hábito color pardo que se ciñe a su cintura con un cordón que deja caer por delante produciendo estudiados pliegues. Sobre sus hombros y atada al cuello porta una capa con capucha piramidal. El excelente trabajo de policromía de sus vestimentas queda rematado por un borde dorado con decoración policroma de roleos de hojas de acanto imitando bordadura. El rostro, la barba y los cabellos están trabajados con delicadeza y esmero. El representado, con mirada hacia el infinito, abre ligeramente la boca transmitiendo un aire de melancolía y humildad. Separa las manos de su cuerpo a la altura de la cadera sujetando un sencillo crucifijo con la derecha como fuente de meditación. Va descalzo y se apoya sobre una sencilla base en rojo de bordes moldurados y esquinas achaflanadas. Podemos relacionar esta imagen de San Francisco de Asís con otras tallas de este escultor en las cuales se pretendía la interacción con el observador. El escultor jienense bajó del retablo las imágenes para acercarlas al fiel. Esta nueva concepción de imagen religiosa, en la que la relación con el espectador era fundamental con el fin de despertar una emoción que condujera a la enseñanza del fiel a través de la persuasión, pudo desarrollarse con más posibilidades en el campo de la escultura devocional. Como ocurre con nuestra imagen, Fernando de Rojas resuelve las tallas con amplios volúmenes mediante grandes y profundas líneas talladas en la madera resultando algo achaparradas. Existen claras similitudes estilísticas y formales con las seis esculturas procedentes del primer retablo de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Granada. A su vez, encontramos gran parecido en la calidad de la policromía de la talla de San Esteban de Catedral de Granada que es obra de su sobrino Pedro de Raxis. Es importante destacar que la mayoría de policromías y estofados de las obras del autor que nos ocupa están realizadas por su sobrino.

Salida: 18.000 €







24

ATRIBUIDO A AGUSTÍ PUJOL (1525 - 1628)

Adoración de los pastores

Madera tallada y policromada

110 x 85 cm

Formado junto a su padre escultor del mismo nombre, por lo que en ocasiones las obras de uno y otro se confunden, este escultor y tallista de gran éxito en su época y uno de los mejores representantes del barroco catalán. Tenemos numerosas noticias documentales del escultor, si bien la mayoría de sus obras fueron destruidas en el 36 por lo que hoy sólo podemos contemplarlas en fotografía. Aunque tradicionalmente atribuido a su padre, parece que en realidad fue él el artífice del retablo del Rosario de la Catedral de Barcelona, una de las pocas obras suyas que aún hoy se conserva y realizado según la tradición plateresca. Ya en los años inmediatamente anteriores a su muerte realiza otro retablo para Arenys de Mar, éste ya mucho más evolucionado hacia las formas barrocas y destacando la rica policromía en colores claros y los dorados, muy similares a los de esta Adoración de los Pastores que aquí presentamos.

Salida: 20.000 €







25

BERNARDO LORENTE GERMÁN (Sevilla, 1680 - 1759)

El Buen Pastor

Óleo sobre lienzo

63 x 51 cm

Firmado y fechado "G^a Lorente F / 1698".

A tenor de la fecha en la que Lorente Germán firma esta pintura, debe tratarse de una obra de juventud, realizada durante los comienzos de su carrera. Su extraordinaria calidad deja patente que se trata de uno de los mejores seguidores de Bartolomé Esteban Murillo. No en vano, la obra aquí presentada sigue el modelo original realizado en 1665 por el genio sevillano, conservado en la colección George Lane de Ashton Wold, (Peterborough, Reino Unido).

Salida: 10.000 €





26

FELIPE DE RIBAS (Córdoba, 1609 – Sevilla, 1648)
Santa Bárbara

Madera tallada, policromada y estofada

Con peana 83 x 27,5 x 51 cm / Sin peana 67 x 26 x 51 cm

Felipe de Ribas fue un escultor y retablista cordobés. Inició su formación junto a su padre, el pintor Andrés Fernández, quien en 1621 le envió a Sevilla al taller del escultor Juan de Mesa (Córdoba, 1583 – Sevilla, 1627) con el fin de que adquiriera la formación adecuada para su oficio. Tras la muerte de su padre volvió a su ciudad natal y regresó a Sevilla posteriormente. En esta segunda etapa tuvo contacto con sus coetáneos Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568 – 1649) y Alonso Cano (Granada, 1601 - 1667) de los que heredó importantes encargos así como se influenció de su destreza. Falleció prematuramente en 1648.

La obra que ocupa esta catalogación se trata de una escultura de bulto redondo en madera tallada y policromada de Santa Bárbara. La representada aparece con sus atributos característicos en las manos: una gran torre en su mano izquierda en la que le encerró su padre para evitar que se convirtiera al cristianismo y, en la derecha, una gran palma como símbolo de su martirio. La talla presenta la rotura de tres dedos de su mano derecha. Sus vestimentas tienen ricas policromías: viste amplia falda con decoración floral sobre fondo dorado, corpiño negro con decoración estofada de grandes hojas de acanto y ampuloso manto rojo con decoraciones en dorado que envuelve sus brazos. Sobre su cabello castaño y peinado con raya central porta una corona con un velo que cae por su espalda haciendo alusión a su origen noble. Su rostro de finas facciones orienta su mirada perdida hacia suelo. La mártir calza dorados zapatos y descansa sobre peana prismática roja de bordes moldurados en dorado y decoración central en forma de hojas.

Existen una serie de pautas establecidas por el granadino Alonso Cano que nuestro autor sigue fielmente aunque introduce un interesante dinamismo como ocurre con esta imagen. Es decir, Felipe de Ribas reinterpreta las contenidas formas canescas ofreciendo composiciones de un barroquismo más pronunciado como queda reflejado en las vestimentas de la mártir. Nuestra Santa Bárbara se asemeja compositiva, estilística y volumétricamente con diferentes piezas exentas y altorrelieves de algunos retablos documentados realizados por Ribas como ahora el de San Vicente de Sevilla.

Salida: 10.000 €





27

ESCUELA ALEMANA S. XVII
Santa Margarita de Antioquía

Bronce dorado
46 x 20 x 25 cm

Según la versión de la historia en la Leyenda Dorada del siglo XIII, Santa Margarita, a veces también llamada Marina, era nativa de Antioquía e hija de un sacerdote pagano llamado Aedesius. Su madre murió poco después de su nacimiento, y fue cuidada por una mujer piadosa de un pueblo vecino. Margarita era una cristiana devota y consagró su virginidad a Dios. Posteriormente, su padre la repudió, la adoptó su enfermera y vivió en el campo cuidando ovejas con su madre adoptiva. Cuatro siglos antes de la escritura de la Leyenda Dorada, el arzobispo de Mainz, Hrabanus Maurus, se refirió explícitamente al martirio de Margarita en su martirología: "En Antioquía, el cónsul Olibrius, deseoso de violarla y alejarla de la fe en Cristo, la afligió con muchos tormentos y ordenó que la colgaran de un estante y que le cortaran la carne con uñas afiladas. Después de eso, la metió en una celda oscura de la prisión, donde ella superó las seducciones del demonio, quien se le apareció con el disfraz de un dragón y un etiope. Ninguno de sus engaños podría dañarla. Finalmente fue decapitada por la espada del perseguidor."

Claramente, el modelo de Gerhard habría sido un antecedente por excelencia para los artistas que trabajaban en el sur de Alemania a fines del siglo XVI y principios del XVII, sin embargo, el número de artistas capaces de trabajar en bronce y diseñarlo al alto nivel de la estatuilla actual seguramente son pocos y distantes entre sí. Aunque hasta la fecha, no se ha descubierto ninguna atribución firme, es probable que su autor haya estado operando dentro del entorno de Gerhard. Dos nombres que también podrían estar relacionados con esta estatuilla son Hans Montand y Caspar Gras. Nacido a mediados del siglo XVI, Montand fue un escultor y arquitecto flamenco que trabajó con Giambologna en Florencia antes de partir a Austria, Bohemia y Alemania para trabajar, entre otros, para el emperador Maximiliano II en Viena. A pesar de su alta reputación, se sabe que existen muy pocas obras completamente documentadas de él, aunque en el contexto de Santa Margarita, se pueden hacer algunas comparaciones estilísticas con Marte y Venus, que se le atribuyen y que datan de c. 1580 en el Museo J. Paul Getty y Venus y Adonis también de alrededor de 1580 en el Palacio Drottningholm, Suecia. En ambos casos, se pueden ver elementos comunes con la Santa Margarita, como las pequeñas caras ovales, las frentes grandes y redondeadas, los ojos con forma de almendra con pesados párpados, narices estrechas y barbillas pequeñas. También se pueden discernir hombros angostos, cuello ancho y áreas de cortinas que (donde están presentes) tienen pliegues superpuestos que se aferran a los cuerpos. El escultor de origen alemán Gras fue aprendiz de orfebre antes de ascender a relieve y escultura de tamaño real para el archiduque Maximiliano III en Bad Mergentheim. También ejecutó muchas obras a pequeña escala que mostraban la delicadeza requerida de un orfebre y que a menudo se incorporaron al *kunstkamern* de coleccionista. Uno puede ver rasgos estilísticos similares a Gras en la figura de Santa Margarita al compararla, por ejemplo, con las ninfas de agua en su Fuente Leopold en Innsbruck, ejecutadas entre 1620 y 1623. En cada caso, se puede ver un tratamiento similar a las caras, que son ovales con frentes anchas, ojos almendrados de párpados gruesos, narices largas y delgadas y labios carnosos estrechos. También se pueden encontrar similitudes en el tratamiento de las cortinas, que, al igual que con las obras de Montand, se componen de múltiples pliegues superpuestos que se adhieren con una calidad elástica a los contornos del cuerpo debajo.

Aunque ninguno de los artistas mencionados anteriormente presenta suficientes rasgos estilísticos comunes para consolidar una atribución de la Santa Margarita a ellos, parece muy probable que esta estatuilla altamente refinada hubiera sido concebida en el entorno en el que floreció lo anterior en algún momento alrededor del año 1600.

Salida: 100.000 €





28

ALONSO CANO (Granada, 1601 - 1667)

Sacrificio de Isaac

Aguada y pluma sobre papel verjurado

29,5 X 18,5 cm

Pintor, decorador, escultor y arquitecto, Alonso Cano fue también uno de los dibujantes más prolíficos y sin duda el más sofisticado de su generación. La temática religiosa está presente en la mayor parte de la producción gráfica de Cano con gran número de dibujos vinculados a su producción pictórica. Gran parte de los dibujos que se conservan de Cano fueron realizados a pluma y aguada a tinta. Con la combinación de ambas técnicas, el artista conseguía el medio que más se ajustaba a su forma de analizar y decorar las formas. La pluma le ofrecía el grado de definición necesario para los estudios que posteriormente eran enriquecidos con los claroscuros de la aguada, que realzaba las virtudes decorativas de la línea con un delicado relieve. Mediante la combinación de dichas técnicas, Cano conseguía crear unos efectos dramáticos que demuestran su comprensión de la luz y de la sombra al definir los espacios. Probablemente utilizó la tinta de bugalla, que fue la más extendida en la época porque resultaba relativamente barata y proporcionaba una amplia gama de tonalidades dentro del pardo oscuro.

Salida: 20.000 €



PEDRO DE MENA (Granada, 1628 - 1688)*San Pedro de Alcántara*

Madera tallada y policromada

148x58x63 cm

Pedro de Mena fue un escultor del barroco español. Su padre fue Alonso de Mena (Granada, 1587 – 1646), cuyo taller era el más importante de Granada hasta la llegada de Alonso Cano (Granada, 1601 – 1667). Formado con su padre, a la muerte de éste se queda al frente del obrador y trabaja conjuntamente con Bernardo de Mora. Posteriormente trabajó con Alonso Cano después de que éste se instalara en Granada en 1652. En 1658, se marchó a Málaga debido al encargo de realizar la sillería del coro de la catedral. En 1662 viaja a la Corte reclamado por don Juan José de Austria. En este breve viaje visita también Toledo. Su numerosa obra se extiende por todo el territorio español.

El granadino Pedro de Mena fue un gran creador de tipos iconográficos cuyo éxito provocó la continua repetición del modelo demandado por su clientela. Un claro ejemplo sería la iconografía del franciscano español San Pedro de Alcántara (1499 -1562), figura que ocupa esta catalogación. Se trata de una escultura de bulto redondo en madera tallada y policromada en la que aparece el santo de pie y vestido con su hábito de franciscano de color gris con un cordón atado al cinto que cae por delante produciendo dos pliegues simétricos en su tronco. Sobre sus hombros, atada al cuello, porta una capa con capucha. Dichos ropajes se encuentran decorados con hojas de acanto doradas en los bordes. Se le representa como hombre delgado y demacrado de avanzada edad de rostro arrugado. Se encuentra en actitud de escribir el “Libro de la Oración” el cual sostiene con su mano izquierda apoyándolo sobre su cintura mientras en la derecha tiene una pluma que eleva suspendiendo momentáneamente la redacción para atender al dictado del Espíritu Santo. Eleva su mirada ojerosa hacia el cielo abriendo la boca mostrando sus dientes esperando ansiosamente la inspiración divina. Es calvo y su rostro presenta incipiente barba. Bajo su hábito asoman sus huesudos pies descalzos.

Como en la mayoría de las obras de Pedro de Mena, este San Pedro de Alcántara busca el aislamiento mediante su estado de introspección y de éxtasis. Inicialmente encontramos en su obra gran influencia de Alonso Cano pero posteriormente, época en la que podemos datar nuestra pieza, el conocimiento de las obras y artistas castellanos le lleva a simplificar las formas y los volúmenes de sus figuras, sobrecargando en cambio su contenido espiritual; es cuando consiguió sus mejores obras. Esta iconografía del santo franciscano como doctor místico posiblemente se inspirara en las representaciones de Santa Teresa del mismo tipo. Es también muy posible que tal adaptación la conociera Mena durante su estancia en la corte entre 1662 y 1664, pues en esas fechas Manuel Pereira ya habría completado las esculturas de ambos santos en similar iconografía contratadas para el retablo mayor de la parroquia madrileña de San Andrés, lamentablemente desaparecidas. Respecto a la imagen que nos ocupa tiene gran similitud en cuanto a la calidad del trabajo de la talla y de la policromía, así como con su postura, con la versión que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Salida: 50.000 €







30

JACOB BUNEL (Blois 1558 – París 1614)

Concierto musical

Firmado en el libro de coro: "BUNEL".

Óleo sobre lienzo

93,5 x 118 cm

Este "Concierto Musical" puede considerarse una piedra angular respecto a la actividad pictórica de Jacob Bunel, cuya carrera se documenta a través de un pequeño número de obras. Nacido en Blois, Bunel era hijo del pintor François Bunel. Su hermano menor, también llamado François, se convirtió igualmente en pintor. Pasó sus primeros años en Roma trabajando con Federico Zuccero antes de trasladarse a Venecia hacia 1591. Tras este periodo, pasó un tiempo en Madrid trabajando para la corte española, donde ejecutó una serie de cuarenta retratos de Felipe II para el claustro del Escorial, hoy en paradero desconocido.

Al regresar a Francia en 1599, Bunel se convirtió en pintor de Enrique IV. En 1600 fue encargado de las decoraciones para el Palacio de las Tullerías y en 1603 trabajó en la decoración de la Petite Galerie del Louvre, tras la muerte de Toussaint Dubreuil. La esposa de Bunel, Marguerite Bahuche, también era pintora y juntos pintaron los veintiocho retratos de reyes y reinas de Francia para la Petite Galerie, además de decorar el techo con escenas mitológicas. El conjunto fue destruido por el fuego en 1661 y ahora solo se conoce a través de algunos estudios preparatorios. Entre 1608 y 1610 Bunel trabajó en un encargo de Marie de Medici para el altar mayor de la Iglesia de los Feuillantes del Faubourg-Saint Honoré: dos pinturas ahora perdidas que representan la Asunción de la Virgen y Cristo en el Jardín de Getsemaní. Su última obra conocida fue la decoración del ala sur del Louvre, junto con Ambroise Dubois, entre 1612 y 1614.

La obra que nos ocupa fue seguramente realizada durante el período veneciano de Bunel, a principios de la década de 1590. La figura del flautista en la esquina superior izquierda se repite en una obra firmada por Bunel fechada en 1591, que fue adquirida recientemente por el Museo del Louvre. Está realmente en deuda con la pintura veneciana del siglo XVI. El tema de un concierto musical está totalmente en consonancia con el contexto artístico del Cinquecento Veneciano. Ejemplos de este género están presentes desde las primeras décadas del siglo en el trabajo de, por ejemplo, Giorgione, Tiziano y Giovanni Cariani. Estilísticamente, Bunel se inspira en el trabajo de artistas venecianos de la generación anterior, como se aprecia en la fisonomía y el peinado de la dama que ocupa el centro de la composición, basada en los tipos figurativos de Veronese y Bordone. Finalmente, los rojos y azules profundamente saturados que dominan el conjunto son de inspiración veneciana, y encuentran sus orígenes en las pinturas de Tintoretto y Bassano.

La composición gira en torno a las seis figuras que, portando partituras y diversos instrumentos, se sitúan alrededor de una mesa. Esta aparece cubierta por un suntuoso tapete otomano, ejemplificando la riqueza de la ciudad de Venecia. Animando la composición a través de una red de gestos y miradas, Bunel nos habla sobre la fugacidad del placer a través del dúo tradicional de música y amor. La erudición, el lirismo y la poesía se combinan con el "burlesque" normalmente asociado a este tipo de escenas musicales.

A modo de conclusión, esta escena puede ser considerada una de las primeras de su tipo realizadas por un artista de fuera de Italia y un redescubrimiento significativo en el contexto de la pintura francesa del siglo XVI, arrojando luz, no solo sobre la carrera de este pintor de la corte, sino también sobre los intercambios artísticos entre la Francia e Italia del momento.

Salida: 15.000 €



30

BIBLIOGRAFÍA:

- KIENZ, G. "Velázquez, catálogo de la exposición", París 2015, reproducido en p.130



31

ESCUELA CASTELLANA, S. XIV

San Blas

Madera tallada y policromada

118 x 31 x 33,5 cm

Si bien la figura no presenta claros atributos iconográficos debido a la pérdida de los mismos, es posible relacionar esta talla con San Blas, médico y obispo de Sebaste (Armenia) ejecutado a principios del siglo IV y conocido por su don de curación milagrosa. La figura se sitúa de pie, mirando hacia el frente, con una ligera sonrisa en el rostro. Probablemente con una mano estaría bendiciendo mientras que con la otra sostendría el báculo de obispo. Se presenta vestido con alba y casulla con restos dorados de policromía imitando a bordados dorados y sobre la cabeza sostiene la mitra obispal.

La expresión del santo y la expresividad del mismo sitúan la talla dentro del gótico, ya preocupado por mostrar un cierto movimiento y algo de cercanía en las figuras. Los plegados son además menos geométricos que en el Románico, buscando algo de anatomía pero aún sin mostrarla o dejarla entrever. El uso de oro en la decoración también es algo habitual en la escuela castellana de la época.

Salida: 34.000 €



32

ATRIBUIDO A HYACINTHE RIGAUD

(Perpignan, 1659 - Paris, 1743)

Retrato de caballero

Óleo sobre lienzo

81 x 65 cm

Interesante retrato realizado por algún artista durante el reinado de Luis XIV (1638-1715). Presenta el característico formato ovalado en el que el pintor formula un tipo de composición inspirada en los retratos venecianos del Cinquecento. El personaje se nos muestra de perfil, si bien gira ligeramente la cabeza hacia su izquierda para mirarnos de frente. De esta manera, el pintor puede recrearse en mostrarnos su habilidad para la descripción de las texturas de terciopelo carmesí del gran manto que recubre el busto y pecho del retratado, que parecen salirse del propio marco del cuadro a modo de trampantojo. Asimismo, el pintor ha centrado también parte de su atención en la descripción, profundamente realista, del rostro del efiado. No conocemos la identidad del personaje representado, que bien pudo haber sido un personaje importante en la Corte de Versalles, lo que explicaría la cercanía de este cuadro con los modos y maneras de Rigaud. El impecable tratamiento de las superficies pictóricas, su precisión en el dibujo y el fuerte realismo que imprime al rostro, se adscribe perfectamente al modo de hacer de este pintor de origen catalán. Se trata de un retrato excelente que guarda grandes similitudes con el Retrato del Marqués de Goussanville (Colección particular, París, Francia) realizado por el maestro francés.

Salida: 10.000 €



GIOACCHINO ASSERETO**(Génova, 1600 - 1649)***Adoración de los pastores*

Óleo sobre lienzo

183,5 x 184,5 cm

Gioacchino Assereto es un pintor italiano de principios del Barroco, activo en su ciudad natal. A los doce años ya se encontraba en el estudio de Luciano Borzone (Génova, 1590 – Milán, 1645) pasando posteriormente al taller de Ansaldo. Es sabido que frecuentó la Academia del Desnudo instituida por Gian Carlo Doria en la cual recibió la influencia de importantes artistas Lombardos que dejarán un poso manierista en su primera fase artística. Posteriormente encontramos en su obra una propensión naturalística heredada de los caravaggistas genoveses del paisaje. Este interés le haría trasladarse a Roma, donde el arte de los caravaggistas de la segunda generación no llegaría a convencerle. En la década de 1640 se dedicó a estudiar en profundidad a Rubens y Van Dyck, y como consecuencia de ello su pintura se hizo más vivaz y agitada. Además, introduce una gran implicación emotiva en sus obras gracias al empleo de luces y colores que ponen de manifiesto el conocimiento de lo veneciano.

El óleo sobre lienzo que ocupa esta catalogación representa la Adoración de los pastores. Se trata de un episodio Evangélico muy frecuente en el arte cristiano. Forma parte del ciclo de la Natividad, se sitúa inmediatamente después del nacimiento de Jesús y de la anunciación a los pastores. Tras recibir el mensaje angélico de que el Mesías ha nacido, los pastores acuden a su lugar del nacimiento, típicamente descrito como un pesebre. En primer plano, en el centro luminoso del lienzo aparece el Niño Jesús durmiendo serenamente en una cuna sobre almohadones y tapado por una manta verde. Tiene cabello rubio y claras carnaciones con rasgos sonrojados. Tras el protagonista encontramos una Virgen María que viste túnica blanca cubierta por manto color marrón verdoso. Lleva su mano derecha al pecho y gira la cabeza hacia su derecha y eleva la mirada hacia San José que se encuentra en la esquina superior izquierda. Está representado como hombre calvo de avanzada edad de pelo y barba blancos. Viste túnica amarilla verdosa bajo manto color ocre y señala con su dedo índice derecho al mesías. A su alrededor hay cinco pastores asombrados mirando al Niño dormido. En la esquina inferior derecha de la obra el autor ha pintado una tela roja de abundantes pliegues. En el fondo, tras una columna, un niño con turbante blanco mira la escena.

En esta pieza encontramos los característicos rasgos estilísticos de su autor, Gioacchino Asseretto. Es inconfundible el tratamiento de la luz y los claros oscuros. Esta Adoración de los pastores es comparable compositivamente con su obra titulada “Moisés” de hacia 1640. A su vez, Asseretto repite personajes con los mismos rasgos fisonómicos en similares posiciones en todos sus cuadros. Podemos reconocer algunos de nuestros personajes en varias composiciones como la anciana que aparece a mano derecha que también encontramos en “Isaac bendice a Jacob” de 1640 entre otras.

Salida: 30.000 €







34

FRANCISCO DE HERRERA EL VIEJO

(Sevilla, h. 1590-Madrid, h. 1654)

San Antonio de Padua con el Niño

Óleo sobre lienzo

195 x 126 cm

Obra temprana de Herrera que debió ser realizada, según apunta D. Enrique Valdivieso, entre 1615 y 1620, momento en el que su pintura abandona el manierismo de su formación, orientándose hacia un marcado naturalismo. Representa al santo en primer plano, sosteniendo al Niño Jesús sobre un amplio paisaje. Al fondo del mismo se representa en segundo plano una curiosa escena de la vida de San Antonio que constituye uno de sus milagros más importantes: la restitución de un pie que un joven se había cortado a sí mismo tras haber golpeado a su madre. El santo se apiadó de él y, tras ser bendecido, recuperó el pie.

Se adjunta certificado de D. Enrique Valdivieso.

Salida: 60.000 €





35

SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL

(Jaén, h. 1615 - Madrid, 1667)

San Jerónimo oyendo la trompeta del Juicio Final

Óleo sobre lienzo

205 x 113 cm

La poca información que tenemos sobre Sebastián Martínez, pintor de la corte durante el reinado de Felipe IV, se deriva de la cuenta de Palomino en su Museo Pictórico y Escala Óptica. Según ese autor: "Sebastián Martínez, quien nació y vivió en la ciudad de Jaén, fue un pintor notable, debido a su estilo muy inventivo, imaginativo e inusual; pero con buen gusto y corrección, y una gran armonía y suavidad de las formas, como lo atestiguan numerosas obras que se pueden ver en esa ciudad, tanto públicas como privadas: particularmente aquellas en el patio de los jesuitas; y, entre otros, una gran pintura del Martirio de San Sebastián en la Iglesia Mayor, una obra admirable con una composición inventiva y luz bien observada".

Este lienzo inédito data del período de madurez del artista. Representa a San Jerónimo, uno de los Doctores de la Iglesia Latina, sorprendido mientras escribe por el sonido de la trompeta del Juicio Final. Este episodio se relaciona con una carta apócrifa atribuida a Jerónimo: "Despierto o dormido, siempre creo que escucho la trompeta del juicio". La rápida difusión del tema, desde 1621 en adelante, gracias a la obra del pintor José de Ribera, ejerció una notable influencia sobre numerosos pintores barrocos españoles, incluido Martínez, que, como Ribera, adoptó una diagonal pronunciada para el cuerpo del santo e hizo un uso juicioso de la luz y la sombra.

Representado en toda su longitud y sentado a la apertura de una cueva en el desierto, San Jerónimo sostiene una pluma en su mano derecha. Descansando sobre una roca desnuda hay un libro abierto con un tintero y una calavera al lado. La trompeta de metal que convoca a los muertos en el Día del Juicio es visible en la esquina superior derecha, emergiendo de las nubes. De calidad particularmente notable es el tratamiento de la cabeza del santo con abundante uso de empaste para la espesa barba blanca. Con respecto a la presencia de la firma del artista en la parte inferior del lienzo, debe citarse otro párrafo del texto de Palomino: "Un día, mientras pintaba en el palacio real y se sentaba, el Rey apareció sin darse cuenta; Cuando se dio cuenta de su Majestad, se puso de pie para expresar la debida reverencia y en este momento el Rey le puso las manos sobre los hombros y le dijo: "Quédate donde estás Martínez", y desde entonces, en reconocimiento a este honor, él firmó sus obras como 'Martínez fecit' en lugar de usar su nombre completo, como lo hizo antes".

Durante el transcurso de su carrera, Martínez pintó varias versiones de San Jerónimo, a las que Palomino se refiere en el contexto del convento del Corpus Christi en Córdoba: "El otro es del penitente San Jerónimo, muy delgado y gastado; todos ellos revelan bien el mérito y la invención del artista".

Informe completo de José Gómez Frechina a disposición para consulta en sala.

Salida: 120.000 €

PROCEDENCIA:

- Convento de Dominicás del Corpus Christi de Córdoba.

BIBLIOGRAFÍA:

- A. Palomino, A., "El museo pictórico y escala óptica", 3 vols., Madrid, 1715-24, ("En Córdoba en iglesia del Convento de Religiosas de Corpus Christi, hay cuatro lienzos [...] El otro es de San Jerónimo en la penitencia, muy flaco y consumido; que todos muestran bastante la eminencia y capricho de su autor.")





36

ESCUELA CASTELLANA, S. XIV

Virgen y san Juan

Madera tallada y policromada

Con peana 72 x 16 x 18,5 cm / Sin peana 64 x 10 x 17 cm

La inmensa mayoría de las tallas conservadas de los siglos XIII y XIV obedecen a representaciones de la Virgen con el Niño y de la Crucifixión. La iconografía que ocupa esta catalogación es el Calvario. Se trata de uno de los temas más representados en el arte cristiano, variando en su composición y en el número de personajes. Nos encontramos ante la figura de la Virgen que llora la muerte de su hijo y la de San Juan que acompañan a Cristo Crucificado, en nuestro caso desaparecido, que a su vez equilibra la composición. En los Calvarios, la figura de la Virgen y San Juan simbolizan la presencia de la iglesia y del pueblo cristiano. La Virgen viste túnica roja con sencilla decoración floral bajo manto con el que cubre su cabeza. Éste está policromado en azul con decoración esquemática de ramilletes de flores rojas y bordes en dorado, su interior es de color marrón rosado con decoración de líneas horizontales en blanco. Cruza las manos sobre su pecho en disposición de súplica y actitud de recogimiento. A su vez, San Juan apoya su cabeza ligeramente inclinada sobre su mano derecha que se traduciría como el dolor que siente el discípulo ante el Señor. Con su mano izquierda sostiene un libro, su evangelio. Viste las mismas tonalidades que la Virgen pero de manera invertida: túnica azul y manto rojo, ambos con la misma decoración floral. Las figuras descansan sobre sencillas peanas que han perdido parte de su policromía. A pesar de faltar la pieza principal de este Calvario, el Cristo Crucificado, encontramos en sus dos acompañantes los rasgos estilísticos románicos. Se trata de dos ejemplares hieráticos de esbelto canon que reflejan una gran elegancia. Su geometría seguramente responde a su ubicación de origen adaptándose a las formas y proporciones más adecuadas. Ambas presentan rostros inexpressivos y rigidez en las formas con una forzada simetría. Todo ello responde a la idea de que el románico no pretendía copiar fielmente la naturaleza circundante sino conceptualizar la belleza de una manera abstracta y racional. Es decir, se basaba en una ideal del arte desarrollado por y para la inteligencia humana, no para sus sentidos. Posteriormente este tipo de ejemplares evoluciona hacia el naturalismo dando lugar a la estética "humanista" gótica. También, a partir del siglo XIV el evangelista sujeta su libro con ambas manos a diferencia de los ejemplares del siglo XIII como el que presentamos. Desconocido el origen de esta composición, solamente podemos recurrir a la comparación formal con otros conjuntos para al menos poder localizar el ámbito de producción. Su centro de realización es claramente castellano por paralelismo de nuestro San Juan y Nuestra Virgen con otras de dicha escuela. Coinciden en el uso de un canon estilizado para las figuras así como los plegados no tan rígidos y de leve angulosidad. Un ejemplo con el que encontramos gran similitud sería el Calvario de la misma centuria de la colección Masaveu o la composición que se conserva en la iglesia de San Vicente en Valle de Mena (Burgos).

Salida: 16.000 €



36 (Pareja)

37

FRANCISCO MENESES OSORIO (Sevilla, 1640 - 1721)

San Francisco Javier peregrinando en Goa con la Virgen del Pópulo

Óleo sobre lienzo

203 x 172 cm

Salida: 7.500 €





38 (Pareja)

38

MIGUEL CABRERA (1695 - 1768)

San Ignacio de Loyola en la cueva de Manresa y San Francisco Javier

Óleo sobre cobre

58 x 47,5 cm

Firmados "Cabrera Fecit".

Miguel Cabrera fue el pintor novohispano más reconocido de mediados del siglo XVIII. Trabajó para laicos, órdenes religiosas y clero secular; fue nombrado pintor de cámara del arzobispo de México, Manuel José Rubio y Salinas, y alcanzó una holgada posición económica al final de su vida.

Miguel Mateo Maldonado y Cabrera nació entre 1715 y 1720 en la ciudad de Antequera en el Valle de Oaxaca, pero no se tienen noticias de su infancia y juventud. No es sino a partir de 1739 -año en que contrajo matrimonio con doña Ana María Solano en la ciudad de México- que contamos con datos de su vida. A la muerte



38 (Pareja)

de Ibarra en 1756, Cabrera tomó su lugar como el pintor más importante de su tiempo y en él recayó la dirección de la academia, convirtiéndose en el eje de otros artistas de importancia como José de Alzibar y José de Páez.

Los primeros contactos entre Cabrera y los integrantes de la Compañía de Jesús en la Nueva España, (fundada por San Ignacio de Loyola en 1540 y cuyos integrantes llegaron a Nueva España en 1572), se dieron en la década de los años cuarenta del siglo XVIII en la Ciudad de México, donde empezó a establecer una red de relaciones con jesuitas como Antonio de Herdoñana y otros artífices como Higinio de Chávez con quien trabajaría posteriormente en Tepotzotlán. Cabrera también trabajó para otros colegios, como el de Oaxaca, Valladolid (hoy Morelia), Querétaro, Guanajuato y Zacatecas, además de la Casa Profesa, en la Ciudad de México. Pintó numerosos lienzos con los principales santos de la Compañía: san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Francisco de Borja, san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka, que ayudaban a fijar los modelos iconográficos y afianzar la devoción.

Salida: 30.000 €



39

MAESTRO DEI ARMENTI

(Activo en Italia a mediados del S. XVII)

La fábula del mono y el gato

Óleo sobre lienzo

120 x 160 cm

La composición representa la fábula creada por el poeta Jean de La Fontaine (1621 - 1695) según escritos de Esopo.

La pintura actual representa la expresión idiomática italiana "togliere le castagne dal fuoco" (sacar las castañas del fuego) que probablemente tiene sus raíces en una fábula de Esopo sobre un mono y un gato. En el cuento, un mono agarra la pata de un gato y lo obliga a sacar las castañas de un fuego ardiente para que pueda disfrutarlas él mismo. La historia más tarde se convirtió en parte de la tradición popular, y se estableció definitivamente en un cuento de La Fontaine, en el que los protagonistas siguen siendo un mono y un gato, pero sus roles se modifican significativamente. Hay expresiones idiomáticas populares derivadas de él en inglés y francés con el significado general de ser el embaucado de otro.

Se trata de una obra de gran calidad realizada por un maestro anónimo, cuya producción se ha distinguido correctamente de un grupo de pinturas que (de una manera un tanto caótica) se atribuyeron a Tommaso Salini. Franco Paliaga ha intentado recientemente imponer un cierto orden a las diferentes atribuciones para el cuerpo de trabajo del artista romano (op. Cit., Pp. 117-144). En particular, se enfoca en extrapolar esas pinturas con composiciones similares a la aquí presentada, y las asigna a los llamados Pseudo Salini. Yo también he concluido lo mismo (op. Cit., 2011, pp. 10-23), y me concentré particularmente en varias obras figurativas (con temas tanto sagrados como profanos) que pueden atribuirse a un maestro anónimo, el Maestro di Baranello, nombrado así por un Ecce Homo conservado en el Museo di Baranello. En esa misma publicación reduje el tamaño del grupo de trabajos asignados a Salini, atribuyendo algunos al Maestro dell'Elemosina di Santa Lucia (que está muy cerca de Azzolino y, por lo tanto, muy probablemente de Nápoles) y otros al Maestro della Flagellazione Lampronti, para el que acaba de publicarse un ensayo en el que se explica esta atribución (Papi, op. Cit., 2016).

Mi artículo de 2011 también menciona brevemente la producción de imágenes de pastores y campesinos con animales (que, como se mencionó anteriormente, Paliaga había abordado dos años antes). Elegí encontrar otro nombre para el maestro anónimo que los pintó, dado que el nombre Pseudo Salini se refiere a más de un pintor, y en su lugar lo bauticé Maestro degli Armenti, con referencia particular a la hermosa pintura de un Pastor con ovejas y cabras que estaban con Bigetti en Roma.

El análisis estilístico de estas obras no es sencillo y en la actualidad no podemos descartar la posibilidad de que dentro del grupo del Maestro degli Armenti (que incluye la mayoría de las obras de Pseudo Salini de Paliaga), haya varios artistas diferentes trabajando en un periodo de tiempo significativo, es decir, más de una generación. Teniendo en cuenta que Salini murió en 1625, es obvio que no todos estos trabajos podrían haberse realizado antes de esa fecha. Por lo tanto, no tienen nada que ver con la producción del pintor romano.

La idea de que diferentes artistas pudieron coexistir dentro del grupo de obras del Maestro degli Armenti se deriva sobre todo de la diferente calidad de ejecución



39

que se puede encontrar en las figuras presentes en las escenas. La imagen bajo examen ciertamente pertenece al nivel más alto de esta producción, y el trabajo del mismo pintor (que creo que cae bastante tarde en la línea de tiempo, al menos a mediados de siglo) ciertamente puede reconocerse en trabajos como el “Cocina con objetos de cobre”, “Niño y mono encadenado” que estuvo en la Galería Lasson en Londres en 1967, la “Escena pastoral” publicada por Mína Gregori en 1989 y el “Pastor con carneros” conservados en una colección privada inglesa de Gregori en 1989. El mono está también presente en una pintura de alta calidad de un campesino y un mono (colección privada), así como en otros dos lienzos que representan el mismo tema que nuestro trabajo: el primero fue subastado en Christie’s en Nueva York (26 de enero de 2011, lote 157, con una atribución a Salini), mientras que el segundo (que muestra a un niño y una niña) estuvo en Partridge Fine Art en Londres en 2008.

También aparece un mono en la obra “Interior con un niño, mono encadenado, pájaros y dos gatos” (registrados en una colección privada en Bérgamo), aunque la diferencia estilística en las figuras sugiere que no es de la misma mano que nuestro trabajo. El mono puede transmitir un significado moral: en dos de las pinturas está encadenado, mientras que en otras dos (como hemos mencionado), el mono empuja agresivamente al gato para que se quemé al quitar las castañas del fuego.

Paliaga sugirió que tales trabajos probablemente se ejecutaron en Génova y el Véneto. En mi opinión, como abordé brevemente en 2011, este tipo de pintura tuvo un gran éxito durante algunas décadas a partir de la década de 1630. El artista llamado Maestro degli Armenti es sin duda el fundador de este género y seguramente es el más impresionante. Probablemente otras dos obras famosas de gran calidad también pertenecen a este grupo, que ya se han atribuido a Salini, pero que sin duda se hicieron muchos años después de su muerte: La canasta volcada en el Museo de Bellas Artes de Budapest (una obra que también plantea una intrigante pregunta sobre el tipo de naturaleza muerta presente en la pintura) y el Niño derribado por un carnero en la Galería Estense de Módena.

GIANNI PAPI

Florenca, 25 Febrero 2017

Salida: 65.000 €

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA:

- M. Gregori, “Otras atribuciones a Tommaso Salini”, en *Paragone*, 475, 1989, p. 52-57.
- F. Paliaga, “Acerca de pinturas de género con animales vivos atribuidos a Tommaso Salini”, en *Actas de las jornadas sobre caravaggismo y naturalismo en la Toscana del siglo XVII*, editado por P. Carofano, Pontedera, 2009, p. 117-144.
- G. Papi, “El maestro de Baranello, entre Salini y Nápoles”, en *Boletín de la sociedad de los historiadores del arte italiano*, 17, 2011, páginas 10-23.
- G. Papi, “El maestro de la flagelación Lampronti”. *Escritos sobre Caravaggio y el entorno de Caravaggio*, Nápoles, 2016, páginas 211-227.



40

GIOVANNI PAOLO CAVAGNA (Bérgamo, 1550 - 1627)

Retrato de Gian Gerolamo Albani, Consul Veneciano para Génova

Óleo sobre lienzo

99 X 82,5 cm

Inscripción en la carta: "Dilecto nostri Io. Hier.mo Albano Consuli N.ro Januae existenti".

Nacido en Bérgamo en 1550, Giovanni Paolo Cavagna se formó en el taller veneciano de Christoforo Baschenis. Según algunas fuentes también formó parte del taller de Tiziano. Cultivó el género del retrato, aunque también llevó a cabo decoraciones al fresco y varios retablos.

El presente retrato data de la época de madurez de Cavagna, entre 1590 y 1600, momento en el que realiza sus obras más importantes bajo la influencia de Giovanni Battista Moroni.

La composición se basa en prototipos de este último: el cónsul aparece representado en tres cuartos, sosteniendo una carta mientras apoya el brazo sobre un libro. Tanto la definición de las manos como la intensidad expresiva, son también rasgos tomados de Moroni que combinan con la sutileza de los efectos lumínicos propios de los Bassano. El carácter noble y severo de la composición, típico del período contrarreformista, se ve reforzado por el realismo del retrato. Debe ser puesto en relación con el "Caballero de pie", firmado y fechado en 1600, actualmente en el Museo Bardini de Florencia; y el "Caballero con carta", conservado en el Palazzo Venezia, en Roma.

Salida: 40.000 €

PROCEDENCIA:

- Bérgamo, Colección Privada (1930);
- Milán, Colección Privada (1932);
- Turín, Colección Privada (1998);

BIBLIOGRAFÍA:

- LOCATELLI MILESI, A. "Retrato de Gian Gerolamo Albani", en *Bergomum*, IV, 1930, S. 257-258 (como Cavagna)
- PORCELLA, A. "Un Greco desconocido". *Burlington Magazine*, Junio 1932, S. 276-280, fig. p. 272 (como El Greco);
- FOSSATI BELLANI, V. "Un Greco desconocido - Un problema". *Burlington Magazine*, Enero, 1934, S. 43-44, fig. A-B
- LOCATELLI MILESI, A. Una pintura de Cavagna atribuida al Greco. *Bergomum*, Enero-Marzo, 1934, pp. 94-95;
- LOCATELLI MILESI, A. Un maestro poco conocido: Gian Paolo Cavagna. *Emporium*, Abril 1935-XIII, pp. 217-225, reproducido en p. 221;
- TESTORI, G. Carlo Ceresa retratista. *Paragone*, 1953, n. 39 p. 20
- BANDERA, L. Pintores de Bérgamo del S. XII al XIX. *El Cinquecento*, vol. IV, 1978, S. 199 Nr. 130
- Giovan Paolo Cavagna y el retrato en Bérgamo después de Moroni, *Ausst. Kat.*, hg. von E. De Pascale/F. Rossi, Bérgamo, 1998, S. 17

40





41

GREGORIO FERNÁNDEZ (1576 - 1636)

Caballero español

Madera tallada y policromada

173 x 101 x 50 cm

Retrato de cuerpo entero realizado en madera tallada, policromada y estofada, que representa a un caballero noble español, realizada por Gregorio Fernández hacia 1610. La corporeidad de las figuras, la sutil policromía a la que contribuyeron pintores como Diego Valentín Díaz, la sutileza del relieve y la plenitud del volumen, son muchos de los valores que la historiografía ha destacado en la obra del genial escultor presentes en esta monumental talla.

Salida: 30.000 €





42

TANZIO DA VARALLO

(Valsesia, Piamonte, 1575 - Varallo, Piamonte, 1633)

Retrato de caballero

Óleo sobre lienzo

142 x 114 cm

Hijo de un escultor, Tanzio da Varallo (Antonio d'Enrico) nació h. 1575 en la pequeña ciudad alpina de Alagna. Huérfano en 1586, se trasladó a Varallo donde sus hermanos mayores estaban trabajando en el Sacro Monte. Recibió su primera formación artística de su hermano Melchiorre (1570/1575 después de 1641). En 1600 Tanzio y Melchiorre obtuvieron un pasaporte de las autoridades locales para practicar su arte como pintores itinerantes y viajar a Roma para el Año Jubilar. Se desconoce cuánto tiempo permaneció Tanzio en Roma, pero el desarrollo de su estilo muestra un amplio conocimiento de las obras realizadas en la primera década del siglo XVII por parte de pintores como Caravaggio (1571-1610) y sus seguidores, particularmente Orazio Gentileschi (1563-1639), Giovanni Baglione (1566-1616) y Orazio Borgianni (1578-1588). Realizó diversos trabajos en Nápoles y Venecia. Su primera obra documentada, "San Carlos Borromeo dando la comunión a las víctimas de la plaga", realizada en 1616 para la Colegiata de Domodossola, sitúa a Tanzio de nuevo en Piamonte y más adelante en Lombardía. Su gran logro fue la síntesis llevada a cabo en sus pinturas, frescos y retablos, de los preceptos tomados de Caravaggio y la elegancia desenfundada de los manieristas lombardos, razón por la cual merece un lugar propio dentro del seicento italiano.

Salida: 6.000 €

42

MARCO BIANCHI
AMERIGO
SVEZIANO





43

ALONSO CANO (Granada, 1601 - 1667)

Cristo en la Cruz

Óleo sobre lienzo

87 x 66 cm

Firmado "Cano Fc" a los pies de la Cruz.

Obra inédita y firmada por el escultor y arquitecto granadino Alonso Cano, que sin duda debe ser incluida en el corpus de pinturas conocidas de este destacado artista dentro de su periodo madrileño. A juzgar por sus dimensiones, debió estar destinada a un uso devocional privado.

Como es habitual en sus lienzos sobre este tema, la escena se desarrolla al anochecer, ante un horizonte bajo sobre el que se vislumbra la ciudad de Jerusalén. La gama cromática revela la influencia de la pintura veneciana, que Cano asimiló a partir de las obras de esa escuela en las colecciones reales españolas y en las colecciones aristocráticas de Madrid. Por su parte, la luz tenebrista que inunda el cuerpo de Cristo en primer plano, enfatiza el dramatismo de una composición sobria que inspira un profundo sentimiento de soledad, apelando a la devoción. Cano sigue los preceptos marcados por Pacheco en su *Arte de la Pintura* a la hora de representar esta escena de la Pasión: Cristo con cuatro clavos posa ligeramente los pies en paralelo, un modelo de representación que el propio Pacheco recoge de la obra de Durero.

Tal y como señala Gómez Frechina en su informe, "*Al menos en dos ocasiones, Alonso Cano representó al Cristo crucificado con los cuatro clavos, incluida la versión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (óleo sobre lienzo, 242 x 160 cm), que anteriormente estaba en la colección Godoy; y el Cristo muerto en la Cruz (óleo sobre lienzo, 203,7 x 126,2 cm) en colección privada, recientemente publicado por Cruz Valdovinos*".

Informe completo de José Gómez Frechina disponible para consulta en sala.

Salida: 40.000 €





Iconográficamente es indudable la influencia de las imágenes marianas del tipo denominado vasco-navarro-riojano con las que guarda múltiples similitudes. Este tipo de representación tiene una amplia difusión en la imaginería mariana desde el siglo XII, sufriendo a partir de la segunda mitad del siglo XIII una serie de cambios derivados especialmente de las innovaciones del maestro de la portada de la catedral de Burgos. Tanto en el noreste de Burgos, como en la Rioja, Álava y Navarra, este modelo es acogido y difundido, siendo trasladado a la madera estableciéndose unas características tipológicas y decorativas propias.

Al igual que en éstas, la presente talla es una imagen muy esbelta, de facciones delicadas con una media sonrisa en el rostro. El velo forma un pliegue zigzagante y deja asomar ligeramente el cabello. Con la mano derecha sostiene una flor y con la izquierda sujeta al niño por el hombro. El Niño, que apoya el pie derecho sobre el muslo correspondiente de la Virgen, bendice con la derecha y con la izquierda sostiene el libro cerrado. Aunque la pieza se encuentra completa, a la Virgen le falta la corona alta tan característica de la escuela burgalesa, siendo seguramente rebajada en época posterior para sustituirla por otra en metal.

Encontramos numerosas imágenes similares a nuestra pieza como el ejemplar recientemente adquirido por el Museo Arqueológico Nacional, o el de The Cloisters del Metropolitan Museum de Nueva York (nº 53.67), así como diversas tallas conservadas como la Virgen de Miranda de Arga, la ubicada en la Iglesia de San Pedro en Castildelgado (Burgos) o la Virgen de la Alegría de la Catedral de Burgos.

Salida: 60.000 €





45

ESCUELA ITALIANA, siglo XVI

Virgen con Niño

Óleo sobre cobre

28,5 x 22,5 cm

En este óleo sobre cobre se representa a una Virgen con Niño. María cubre sus hombros con gran manto azul que simboliza la pureza y la inmaterialidad de lo espiritual. Bajo éste, viste túnica rosa de geométrico escote con amplias mangas rematadas con piel de visón. Dicho color está relacionado con el amor. Sus largos y abundantes cabellos rizados y brillantes que caen por encima de sus hombros y espalda están cubiertos parcialmente por un velo blanco de numerosos pliegues. De su cabeza surge una luminosa orla de rayos dorados. Presenta blancas y delicadas carnaciones con recta nariz; bajo unas finas cejas rubias, almendrados ojos que miran hacia abajo con rostro algo ausente y pequeña boca de labios carnosos y rojizos. Con su mano izquierda coge el pie de su hijo que se encuentra sentado sobre su regazo y con la derecha sujeta su espalda. El autor lo representa como niño de cabello rizado y rosadas carnaciones, descalzo que viste túnica blanca con manto marrón que mira a su madre elevando sus manos y tocándole el cabello como queriendo abrazarla. De su cabello surge una pequeña orla de cortos rayos dorados. Tras ellos, aparece una rica tela verde con bordados en dorado flanqueada por dos arcos a través de los cuales observamos blancas arquitecturas. Su marco es de estilo holandés de madera moldurada y ebonizada.

En la pieza que ocupa esta catalogación percibimos importantes características del Renacimiento italiano como es la elegancia del movimiento de la Virgen. Los artistas de este movimiento artístico encontraron en María el mejor medio pictórico para expresar el ideal de belleza femenina. A su vez, en este cobre encontramos otras importantes características de dicho periodo artístico como es la sencillez armónica de los colores y el orden logrado por la composición triangular de la madre y el hijo. Estas cualidades transmiten al espectador serenidad, mesura y equilibrio.

Salida: 4.000 €

45



46

SEGUIDOR DE JOSÉ DE RISUEÑO, (Escuela granadina, S. XVIII)

San Cecilio Mártir

Terracota policromada

39 x 29 x 46 cm

En el campo de la imaginería andaluza, la escultura en barro cocido y policromado llegó a alcanzar una gran relevancia especialmente en Granada a partir del magisterio de Alonso Cano, que solía utilizar este material para hacer sus bocetos, y la especial dedicación a la misma que tuvieron diferentes imagineros, destacando sin duda la figura de José Risueño. Formado como escultor con los Mora y como pintor con Juan de Sevilla, ocupa un lugar de privilegio en la plástica española del final del barroco, surgiendo en torno a su figura multitud de seguidores como el autor de la presente escultura. Su composición cerrada y de evidente esquema piramidal, el modelado minucioso y detallado, el contraste entre las superficies lisas y blandas de las anatomías así como el recurso a una policromía sobria señalan al autor de esta obra como seguidor del maestro.

Realizada en barro cocido, en la composición podemos ver a San Cecilio con túnica blanca mientras dos soldados lo llevan al horno excavado en el suelo del monte Illipulitano donde es martirizado. En primer término, a la derecha, podemos ver como el santo ha sido despojado de la mitra y su capa pluvial, arrojados en el suelo.

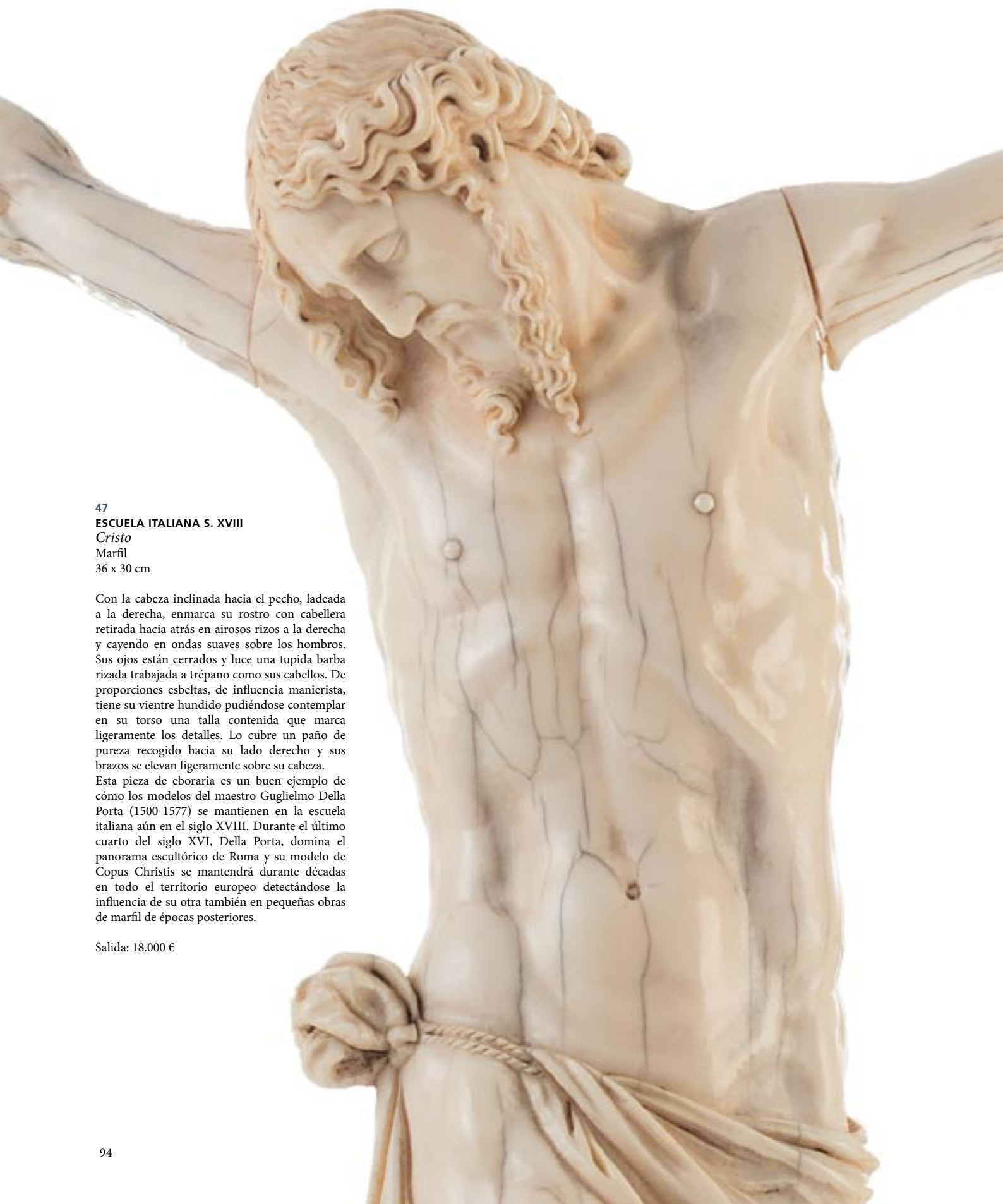
La ciudad de Granada vivió a lo largo del siglo XVII y XVIII la recuperación y exaltación de San Cecilio como primer obispo y santo patrono de la ciudad, gracias al descubrimiento de las reliquias que dieron origen a la fundación de la Abadía del Sacromonte. La historia de San Cecilio se remonta a la tradición medieval de los varones apostólicos, que narra cómo Torcuato, Tesifón, Indalecio, Segundo, Eufrasio, Cecilio y Hesiquio habían sido ordenados obispos por San Pedro y San Pablo en Roma, y enviados luego a evangelizar la Bética. Cecilio predicó en Iliberis, más tarde Envira, a la sazón la antigua Granada. El Códice Emilianense 992 señala a San Cecilio como primer obispo de la diócesis de Granada con motivo de la celebración del Concilio de Elvira (ca. 300-324). El descubrimiento de sus reliquias suponía para Granada no sólo una oportunidad de ratificar su origen cristiano, sino que además, según los hallazgos, situaba a San Cecilio como discípulo directo de Santiago.

Toda Granada, con su arzobispo don Pedro de Castro a la cabeza, comenzó una intensa campaña de credibilidad y profunda devoción hacia este obispo martirizado en la época del emperador romano. No es de extrañar, entonces, que el tema escogido para la realización de esta escultura sea precisamente el martirio del obispo.

Salida: 6.500 €







47

ESCUELA ITALIANA S. XVIII

Cristo

Marfil

36 x 30 cm

Con la cabeza inclinada hacia el pecho, ladeada a la derecha, enmarca su rostro con cabellera retirada hacia atrás en airosos rizos a la derecha y cayendo en ondas suaves sobre los hombros. Sus ojos están cerrados y luce una tupida barba rizada trabajada a trépano como sus cabellos. De proporciones esbeltas, de influencia manierista, tiene su vientre hundido pudiéndose contemplar en su torso una talla contenida que marca ligeramente los detalles. Lo cubre un paño de pureza recogido hacia su lado derecho y sus brazos se elevan ligeramente sobre su cabeza.

Esta pieza de eboraria es un buen ejemplo de cómo los modelos del maestro Guglielmo Della Porta (1500-1577) se mantienen en la escuela italiana aún en el siglo XVIII. Durante el último cuarto del siglo XVI, Della Porta, domina el panorama escultórico de Roma y su modelo de Copus Christis se mantendrá durante décadas en todo el territorio europeo detectándose la influencia de su otra también en pequeñas obras de marfil de épocas posteriores.

Salida: 18.000 €





48 (Pareja)

48
ESCUELA SEVILLANA, S. XVIII
Pareja de Putti
Madera tallada y policromada
86 x 37 x 50 cm

Las tallas que ocupan esta catalogación representan dos grandes Putti con policromía blanca. Son de escuela sevillana del siglo XVIII que debían formar parte de un conjunto, seguramente creando una alegoría de las estaciones del año. Los putti consisten en figuras de niños generalmente desnudos y, a veces, con alas en forma de querubín o amorcillo. Ambas figuras tienen disposiciones relativamente simétricas una respecto de la otra. Flexionan sus piernas con grácil y dinámico movimiento y tapan sus sexos con telas. A su vez, uno de ellos sujeta un racimo de uvas contra su pecho con su mano izquierda alejando su brazo contrario



48 (Pareja)

de su cuerpo. El otro putto sujeta con sus dos manos un manojo de espigas de trigo con sus dos manos en su costado izquierdo. Los dos atributos que llevan los representados son de color dorado. Sus pelos cortos y ondulados caen por delante de sus caras enmarcando sus grandes ojos negros, sus pequeñas bocas y carnosas mejillas. Los rebosamientos y pliegues de los tobillos, muñecas y rodillas quedan calcados a la perfección como los de un niño de temprana edad.

Salida: 24.000 €



49

FRANCISCO ANTOLÍNEZ (Sevilla, h.1645-Madrid, h.1700)

Adoración de los magos

Óleo sobre lienzo

62 x 43 cm

Se conocen numerosas pinturas atribuidas a este pintor a partir de las pocas obras firmadas de su mano que se conocen, especialmente la Adoración de los pastores de la Catedral de Sevilla, fechada en 1678.

Palomino y Ceán Bermúdez fueron los primeros en ofrecer datos biográficos sobre este pintor, sobrino de José Antolínez (Madrid, 1635-1675), cuya profesión principal fue la de letrado. Posteriormente los estudios de Angulo, Pérez Sánchez y Valdivieso arrojaron luz sobre su producción pictórica.

Tanto Palomino como Ceán Bermúdez coinciden en afirmar que se formó artísticamente en la escuela sevillana de Murillo. Se especializó en la realización de pinturas de pequeño o mediano formato, agrupadas en series de seis, ocho o doce cuadros, en los que fundamentalmente representaba escenas religiosas. En sus composiciones se observan similitudes con Ignacio de Iriarte en cuanto al paisaje, Matías de Arteaga en cuanto a las arquitecturas y Murillo a la hora de agrupar a los personajes. También se inspiró en grabados y estampas. Su factura es suelta, dinámica y nerviosa. Las figuras, populares, menudas, pero esbeltas de proporciones y ligeras de movimiento, se mueven en ambientes de luces y sombras marcadamente contrastados, que dejan ver un vivo colorido y revelan, junto con algunos detalles y recursos, un cierto interés escenográfico que en este caso se establece mediante el empleo de las ruinas.

Tanto en el ángulo inferior izquierdo como en el derecho se observan posibles números de inventario. Mientras que a la izquierda se vislumbra un "2", a la derecha, en rojo, se lee con claridad un "290".

A comparar con le Epifanía conservada en la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Zamora o la Adoración de los Magos, atribuida al pincel del pintor, del Museo del Prado (P000589).

Salida: 5.000 €





50

ESCUELA ESPAÑOLA, finales del siglo XVI

Pareja paneles con donantes

Óleo sobre tabla - madera tallada y policromada

175,5 x 6 x 46 cm

Estas dos tablas se tratan de dos fragmentos que flanqueaban la calle central de un retablo, de ahí la orientación de los cuerpos de los personajes y la dirección de sus miradas. En primer plano encontramos representados un donante en cada una de ellas. Ambos personajes aparecen arrodillados de perfil simétricamente mirando hacia el centro. Visten negras capas de terciopelo negro con puños y cuellos de encaje blanco. Los dos retratados tienen gran parecido fisonómico con afilada nariz y pelo corto, siendo uno de más edad que el otro. Juntan sus grandes y alargadas manos en actitud orante mirando hacia su frente. Tras el donante del panel izquierdo, vemos a San Juan Bautista de pie que gira su cabeza hacia su izquierda. El santo viste túnica beige bajo gran manto rojo que cubre su hombro izquierdo envolviendo su cintura. Tiene largo pelo rizado y barba de color castaño. Su rostro presenta finos perfiles angulosos con ceño fruncido. Con su mano derecha sujeta una esbelta cruz de caña mientras que con la otra señala al donante que se encuentra en frente. A su lado, asoma la cabeza de un cordero. En la tabla derecha, tras el donante, aparece San Pedro de pie vistiendo túnica blanca y gran manto amarillo sobre sus hombros. De perfil, también mira hacia su derecha. Con su mano derecha sujeta dos grandes llaves, símbolo de la iglesia católica, y con su dedo índice derecho señala el centro de la composición. Las dos escenas están enmarcadas por paños bordeadas de cuentas doradas y con policromía marmórea en verde y marrón, seguramente de época posterior. Rematan las piezas dos figuras femeninas vestidas con túnicas doradas de gruesos pliegues que se encuentran recostadas simétricamente en posiciones diferentes dando la espalda al centro.

La inclusión de retratos de donantes dentro de la pintura de tema religioso fue costumbre que se empleó en Europa desde el siglo XV. Su intención era la de conmemorar al representado y a su familia por haber costeado y hecho posible la realización de dichas obras y, a su vez, solicitar oraciones por ellos tras su muerte y misas de ánimas a perpetuidad. Además, exhibir retratos en un lugar público era también expresión de elevado estatus social. Inicialmente se representó a los donantes de menor tamaño arrodillados a un lado para así diferenciarles de las demás figuras. A medida que avanza el siglo XVI se abandona la concepción de donante de pequeño tamaño y subordinado equiparándose en escala con el resto de personajes para hacerlo más visible tal y como ocurre con nuestra pareja de tablas. Es importante destacar que en otras ocasiones los patrocinadores no eran retratados, algunos dejaban su imagen pintada a través de sus armas y otros no aparecían por el anonimato.

Los fragmentos que nos ocupan son un claro ejemplo del tipo de pintura que se realizaba en España en la segunda mitad del siglo XVI con elegante composición, serenas posturas, delicado modelado y gran sobriedad. Por otro lado, la vestimenta de los donantes nos ayuda a catalogarlas cronológicamente en dicha época.

Salida: 8.000 €



50 (Pareja)



51
**ESCUELA
ESPAÑOLA,
S. XVII**
*Elevación
de la Cruz*
Óleo sobre lienzo
70 x 96 cm

Composición
tomada del
tríptico original
de Peter Paul
Rubens, realizado
entre 1610 y 1611,
conservado en
la Catedral de
Amberes.

Salida: 4.000 €



52

FELIPE RAMÍREZ

(Toledo, documentado entre 1628 y 1632)

Bodegón con cardo, coliflor, naranja y manzana

Óleo sobre lienzo

71,5 x 96 cm

Apenas existen datos de este pintor, salvo que fue nombrado pintor de la archidiócesis de Toledo. Se conservan dos obras suyas firmadas, una de ellas en el Museo del Prado ("Bodegón con cardo, francolin, uvas y lirios", 1628) y un "Cristo varón de Dolores", realizado en 1631, en la catedral de Toledo. Su estilo es reflejo de la pintura toledana de principios del S. XVII y está muy influenciado por la pintura de Sánchez Cotán. No obstante, frente a la pincelada más suelta de Cotán, Ramírez emplea un tratamiento de los detalles más duro y uniforme que en ningún caso resta belleza al conjunto.

Salida: 50.000 €







53

PABLO DE ROJAS
(Alcalá la Real, 1549 - Granada, 1611)
San Juan Evangelista
Madera tallada y policromada
147,5 x 84 x 50 cm

Pablo de Rojas nació como Pablo Sardo González pero adoptó el segundo apellido paterno, Raxis, y lo transformó en Rojas como sería universalmente conocido. Perteneció a una saga familiar de importantes artistas. Fue maestro y paisano de Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568 – Sevilla, 1649). Su taller granadino, fundado en 1580, está considerado para un sector de la crítica como el punto de partida de las escuelas escultóricas andaluzas, la sevillana y la granadina. Su obra es fundamental para entender la transición de la escultura andaluza del Renacimiento al Barroco. Animado por los nuevos valores devocionales surgidos de Trento, creó una serie de tipos iconográficos de gran trascendencia que serán copiados a lo largo del siglo XVII por todos los artistas de renombre.

Esta escultura de bulto redondo en madera tallada y policromada que nos ocupa se trata de un San Juan Evangelista. Aparece el apóstol vestido con túnica verdosa que muestra magníficos estofados de motivos vegetales con cinto ceñido a la cintura bajo elegante manto en rojo de cinabrio. Éste tiene una amplia orla en el borde, realizada a punta de pincel sobre el oro limpio, de motivos decorativos vegetales con pequeñas flores, roleos y hojas de acanto de vivos colores, pintados con técnica de temple y silueteados con delicados perfiles de tonalidades más intensas. Bajo sus vestimentas vemos como calza sandalias marrones de piel. De su brazo izquierdo cuelga el manto y tiene su mano en posición de sujetar algo, seguramente debía de portar uno de sus atributos más reconocibles: un cáliz con una serpiente en su interior. A su vez, separa su otro brazo del cuerpo señalando con du dedo índice. Su cuerpo descansa sobre su pierna izquierda. Se trata de un San Juan joven e implorante de delicadas facciones con boca entreabierta que tiene larga cabellera castaña oscura que cae sobre sus hombros con moña central y largas patillas. La imagen descansa sobre sencilla base marrón imitando tierra de planta cuadrada con esquinas achaflanadas.

Esta pieza se puede relacionar con otras tallas del escultor Pablo de Rojas. La calidad de la talla es comparable con la del Santiago Peregrino que se encuentra en la Catedral de Granada. También existe un gran parecido con el trabajo del manto, las facciones de la cara y el cabello de la Inmaculada Concepción de la Iglesia de San Juan de los Reyes también en Granada. A su vez, la policromía entre ambas esculturas es muy similar. Hay que tener en cuenta que ésta solía ser obra de su sobrino, Pedro de Raxis (1555 – 1626), de tal manera que casi toda su producción presenta un delicado y laborioso trabajo de estofado. La policromía de nuestra pieza ha sido recientemente restaurada.

Salida: 80.000 €





54 (Pareja)

54

SIGUIENDO MODELOS DE JUAN JOSÉ CARPIO, ppio, S. XVIII

Pareja de caprichos arquitectónicos con escenas bíblicas

Óleo sobre lienzo

99 x 151,5 cm

Tradicionalmente, la tipología pictórica de las perspectivas arquitectónicas que representan lugares concretos, fantásticos o imaginarios donde edificios, vestigios arqueológicos, ruinas y otros elementos arquitectónicos se componen a partir de combinaciones de elementos reales y fantásticos es denominada “Capricho” arquitectónico. Estas arquitecturas pueden ser tanto vistas interiores como exteriores. Normalmente estas vistas se encuentran amenizadas con figuras pequeñas envueltas en episodios anecdóticos. Los caprichos son considerados un subgénero de la pintura de paisajes. Este tipo de pintura surgió en el siglo XVII extendiéndose su producción durante al siglo XVIII. Muchos de los pintores a menudo también se convirtieron maestros constructores sobre el lienzo.

Nos encontramos ante una pareja de óleos sobre lienzo con caprichos arquitectónicos y escenas bíblicas. De formato horizontal, el autor representa dos perspectivas de arquitecturas clásicas y barrocas con arcos. Una sustentada por columnas salomónicas decoradas con racimos de uvas y hojas de parra y, la otra, por columnas de origen toscano. En primer plano, las vistas están ambientadas por escenas bíblicas. Una de ellas se trata de Ester ante Asuero donde a través de los arcos y bóvedas se aprecian jardines con historiadas arquitecturas de fondo bajo un azul cielo. En la otra, una tumba bajo dosel de color rosa. A su vez, grandes cortinajes rojos enmarcan la escena aportando teatralidad.

Podemos relacionar estos “Caprichos” arquitectónicos con la obra del pintor andaluz Juan José Carpio (Antequera, Málaga, 1654 – Sevilla, 1710). Sus pinturas se caracterizan por los grandiosos y pormenorizados escenarios arquitectónicos en los que se desarrollan las escenas, cuyos protagonistas son pequeñas figuras que pueblan estas imaginarias urbes como ocurre con la pareja nos ocupa.

Salida: 20.000 €



54 (Pareja)





55

ATRIBUIDO A ALONSO DE MENA Y ESCALANTE
(Granada, 1587 - 1646)

Cristo

Madera tallada y policromada

96 x 87 cm

La obra que ocupa esta catalogación se trata de una escultura de bulto redondo en madera tallada y policromada de un Crucificado. Se presenta la imagen sin su cruz. Se trata de un Cristo expirante manteniendo su cabeza erguida dirigiendo la mirada al cielo con la boca y los ojos entreabiertos. Su rostro de gran belleza y serenidad expresa un sufrimiento y dolor muy contenidos. Tiene corta barba y lleva fina corona de espinas sobre su cabellera castaña y ondulada que cae sobre sus hombros. Se acentúa el realismo de la pasión mediante la policromía con el sangrado de las heridas con hilos de sangre y golpes de la flagelación sobre sus claras y rosadas carnaciones. Falta el dedo anular de su mano izquierda. Su sudario, que presenta pérdidas en la policromía, es de color blanco con decoraciones en dorado y se recoge mediante un pequeño nudo en su cadera derecha creando pequeños pliegues.

Encontramos grandes parecidos con la obra del escultor granadino Alonso de Mena y Escalante. Esta talla presenta su característica discreta factura siguiendo los modelos de su supuesto maestro Pablo de Rojas (Alcalá la Real, 1549 – Granada, 1611). El perfil general de la talla tiene las proporciones todavía manieristas y no dramáticas del Barroco.

Alonso de Mena y Escalante es considerado como el escultor más importante del segundo cuarto del siglo XVII en la ciudad de Granada. Se desconocen sus primeros años de formación hasta 1604 en el que firmó un contrato en Sevilla con el escultor Andrés de Ocampo (Villacarrillo, hacia 1550/60 – Sevilla, 1623). Pero apenas encontramos huella del escultor sevillano la obra de Alonso lo que ha hecho pensar a los especialistas que tendría una primera formación con artistas granadinos, fundamentalmente Pablo de Rojas, que era el artista más destacado y sobresaliente en ese momento. Su hijo Pedro de Mena, fue discípulo suyo y continuador de su taller, alcanzando tanto o más renombre que su progenitor.

Salida: 10.000 €



56

JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO

(Beteta, Cuenca, 1611 - Madrid - 1667)

Retrato de Gaspar de Guzmán y Pimentel, Conde-Duque de Olivares

Óleo sobre lienzo

64 x 57,5 cm

Juan Bautista Martínez del Mazo, más conocido por sus retratos y paisajes, puede ser considerado el seguidor más talentoso de Diego Velázquez, imitando de forma minuciosa el estilo del gran maestro sevillano. De hecho, el presente trabajo es una buena copia del famoso retrato de Velázquez del duque de Olivares, realizado en 1635 hoy conservado en el Museo del Hermitage.

A pesar de su importancia para la Edad de Oro de la pintura española, hay pocos datos sobre sus primeros años de vida. Se estima que nació en 1612, probablemente en la provincia de Cuenca. Lo más probable es que ingresara en el taller de Velázquez en 1630, fortaleciendo su conexión con el pintor al casarse con su hija Francisca en 1633 y garantizando así el éxito futuro en la corte. De hecho, ayudó a Velázquez con la producción de retratos de la corte y se convirtió en el pintor del Príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV. Tras la muerte de Velázquez en 1660, fue nombrado pintor oficial de la corte, manteniendo este cargo bajo la regencia de la reina Mariana hasta su propia muerte en 1667.

Del Mazo fue famoso por hacer excelentes copias de obras de las colecciones reales de grandes pintores como Tiziano, Rubens y Velázquez. Una de sus más famosas copias fue la reproducción de Las Meninas conservada en Kingston Lacy, Dorset. Este tipo de copias fueron muy demandadas en la época. En cuanto a la calidad de las mismas, Antonio Palomino, en su biografía del pintor, menciona a propósito que las copias realizadas por Del Mazo debían gozar del mismo prestigio que los originales, dada la habilidad técnica desempeñada en su ejecución.

Gaspar de Guzmán y Pimentel, Conde-Duque de Olivares (1587-1645), fue el favorito de Felipe IV, actuando como primer ministro español entre 1621 y 1643. Después de sus intentos fallidos de reforma doméstica y la extensión de España en asuntos exteriores, su notoriedad decayó. El presente trabajo muestra al duque a la edad de 48 años, hinchado y cansado de años de intenso trabajo.

Salida: 80.000 €



57

PEDRO NÚÑEZ DEL VALLE

(Madrid, h. 1590/ 1594-1649)

Niño Jesús Salvador del Mundo

Óleo sobre lienzo

113,5 x 81,5 cm

Contamos con pocos datos biográficos de Pedro Núñez del Valle. Originario de Madrid, se desconoce su año exacto de nacimiento. En cuanto a su formación, ha sido considerado discípulo de Vicente Carducho, englobándose entre los caravaggistas españoles. Si se sabe que, aún muy joven, marchó a formarse en Italia, donde consta entre los miembros de la Academia Romana de San Lucas en el bienio de 1613- 1614. En 1623 ya había regresado a España, de nuevo a Madrid, ciudad en la que iniciaría su carrera, primero en el ámbito eclesiástico y particular y, posteriormente, en el cortesano.

Su estancia en Roma le permitió conocer de primera mano la pugna entre los partidarios de la pintura tenebrista y los defensores del ideal académico boloñés. Núñez del Valle tomó entonces partido de una fórmula intermedia que implementaría en toda su obra. Así, toma de la tradición boloñesa, y en particular de Reni, el modelo humano, especialmente en este tipo de figuras infantiles. Son figuras corpulentas, anchas de formas y envueltas con telas resueltas en pliegues menudos que bien pueden recordar a Artemisa Gentileschi (1593-1653). Tal es el caso de este Niño Jesús que eleva su mano derecha en un gesto de bendición, mientras sostiene con su mano izquierda la bola del mundo. La paleta intensa y brillante empleada por el pintor, refuerza aún más el uso tenebrista de la luz, que incide directamente sobre la figura del Niño. De esta manera, el resto de la composición queda prácticamente en total penumbra, vislumbrándose vagamente el piso ajedrezado sobre el que éste apoya sus pies descalzos.

De su mano conocemos obras como “Jael y Sisara” (National Gallery of Ireland, Dublín), en la que el pintor incorpora novedosas referencias italianizantes, que recuerdan a artistas como Cecco da Caravaggio; o el “Camino del Calvario”, conservado en la colegiata de Talavera de la Reina (Toledo), donde combina elementos clasicistas con figuras de clara referencia caravaggiesca.

Justificados quedan los elogios que dedicaron al artista escritores como Lázaro Díaz del Valle, que habló de las excelencias de sus pinceles, o Lope de Vega, que le incluyó en su Laurel de Apolo, estimando que “juntos llegaron a la cumbre hermosa,/ surcando varios mares,/ Vicencio (Carducho), Eugenio (Cajés), Núñez y Lancharas”. Asimismo sus colegas Carducho y Cajés afirmaron en 1627 que Núñez era artista de muy buenas esperanzas. Palomino, años más tarde, subrayó su excelente habilidad.

Salida: 24.000 €





58

JOSÉ DE MORA (Baza, 1642 - Granada 1724)

San Antonio de Padua

Madera tallada y policromada

61 x 23 x 30 cm

José de Mora fue un escultor granadino del Barroco andaluz perteneciente a una amplia familia de artistas. Se formó en el taller de su padre junto a Pedro de Mena (Granada, 1628 – Málaga, 1688) y Alonso Cano (Granada, 1601 -1667). Fue este último quien le marco decisivamente. Tras su muerte, se traslada a Madrid y trabaja con Sebastián de Herrera (Madrid, 1619 – 1671) consiguiendo en 1672 el título de escultor de cámara del Rey Carlos II. En 1680 abandona definitivamente la Corte y se retira a su tierra. En 1685 se casó con Doña Luisa de Mena y Herrera. Tras unos años de complicaciones económicas su situación llegó a ser muy prospera produciendo lo más admirable de su producción. En 1704 muere su esposa sin sucesión provocándole una importante merma mental que queda reflejada en su escultura que transita paralelamente con su estado anímico creando una imaginaria de hondo sentimiento y pena recogida e íntima. Hacia 1713, José de Mora había abandonado para siempre la gubia.

La obra que ocupa esta catalogación se trata de una escultura de bulto redondo en madera tallada y policromada de Santo Antonio de Padua (1195 – 1231); sacerdote de la orden franciscana, predicador y teólogo portugués. Es venerado como santo y doctor de la iglesia por el catolicismo. Aparece vestido con hábito franciscano de color marrón grisáceo atado a la cintura mediante una cuerda con decoración de nudos produciendo dos grandes pliegues centrales respecto al centro. Porta la habitual capa sobre los hombros con capucha y prendida al cuello. Bajo su túnica aparecen unos descalzos pies haciendo alusión al voto de pobreza. En santo apoya el peso de cuerpo sobre su pierna izquierda formando una grácil curvatura. Tiene rasgos faciales afilados y grandes ojos almendrados e inclina su cabeza hacia adelante con su pelo cortado en corona. Dirige su mirada hacia su mano izquierda donde portaba alguno de sus atributos hoy en día perdido. Por la posición de la mano debía sostener la biblia haciendo alusión al profundo conocimiento que tenía de ella. Dirige su otra mano hacia su pecho. La talla descansa sobre peana moldurada en madera tallada y policromía marmórea.

En esta pieza encontramos los característicos rasgos estilísticos de su autor, José de Mora. Por su tamaño y peana debe tratarse de un encargo devocional de un particular y no para formar parte de un retablo. Una vez más el escultor consiguió que la escultura rezumase melancolía a través de sus ojos y rasgos fisonómicos potenciados por el alejamiento de la idealización. Sus carnaciones marfileñas sin color en sus huesudos rostros, sus ojos rasgados, párpados hinchados, cánones alargados y sus miradas perdidas mirando hacia abajo potencian la sensación de encontrarnos con seres que se encuentran mucho más allá del mundo como ocurre por ejemplo con sus Dolorosas con rictus comparables con nuestro San Antonio. A su vez existe un gran parecido tanto estilístico como formal entre el franciscano que nos ocupa con el San Pantaleón de José de Mora que se encuentra en la Iglesia de Santa Ana de Granada.

Salida: 12.000 €



59

ATRIBUIDO A ALONSO CANO (Granada, 1601 – 1667)

Cristo y la Samaritana

Óleo sobre lienzo

38,5 x 32,5 cm

Composición que sigue el lienzo de Alonso Cano conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, procedente de la serie realizada por Cano para la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla durante los últimos años de su estancia madrileña. El lienzo fue incautado por los franceses en 1810, ingresando en la Academia en 1813. La obra representa un pasaje del Nuevo Testamento, del capítulo 4 de Juan, partiendo de una estampa del pintor holandés Saenredam. A juzgar por su pequeño formato y la soltura desdibujada de la pincelada, este lienzo puede tratarse de un boceto preparatorio para el lienzo de gran formato hoy conservado en la Academia.

Salida: 6.000 €



60

ATRIBUIDO A LUISA ROLDÁN VILLAVICENCIO "La Roldana" (1652 - 1706)

San Juanito

Madera tallada y policromada.

63 x 35 x 36 cm

Salida: 15.000 €







61

LUIGI MIRADORI "il Genovesino" (Genova, h. 1605 – Cremona, 1657)

El sacrificio de Isaac

Óleo sobre lienzo

146,8 x 111 cm

Esta poderosa representación de la historia del Antiguo Testamento del Sacrificio de Isaac es una obra recientemente atribuida al pintor Luigi Miradori, llamado "il Genovesino", por Lia Bellingeri, Mina Gregori y Marco Tanzi. Según los expertos, debió ser realizada entre 1631 y 1637. Según Bellingeri, quien dedicó una pequeña monografía al artista, Genovesino no solo fue una de las personalidades artísticas más importantes del siglo XVII en Cremona, sino también uno de los protagonistas más interesantes del seicento lombardo.

Miradori nació en Génova, donde probablemente se formó antes de trabajar en Milán, Piacenza y, especialmente, en Cremona, donde se estableció hacia 1637. La obra que nos ocupa debe compararse con dos pinturas consideradas de juventud, realizadas en los comienzos de su carrera como artista: "El tañedor de laúd", conservada en el Palazzo Rosso de Génova y "Ángel de la guarda con Trinidad y Ánimas del Purgatorio", en el Museo Nacional de Arte de Bucarest. Estas obras revelan una fuerte influencia de las obras de Bernardo Strozzi (Génova, 1581-Venecia, 1644) y presentan ciertas connotaciones que recuerdan a Caravaggio, cuyo dramático naturalismo fue introducido en Génova por Vouet y Gentileschi.

Según Marco Tanzi, "*Genovesino humaniza el tema religioso, eligiendo tipos de figuras cotidianas con las que los televidentes podrían empatizar. La cara escarpada y marrón del patriarca con dientes perdidos, el cuerpo acurrucado y fornido de Isaac y los pies toscos del ángel evocan una realidad tangible. Sin embargo, este realismo poderoso no priva a la obra de poesía o al sentido del misterio*".

En el Museo Figge de Davenport, Iowa, se conserva otra representación del mismo tema realizada por Genovesino.

Salida: 300.000 €

PROCEDENCIA:

- Colección privada, Londres. Colección Privada, Bélgica, desde finales del siglo XIX.

EXPOSICIONES:

- Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona. Pinacoteca del Museo Civico Ala Ponzzone, Cremona, octubre 2017 - enero 2018.

BIBLIOGRAFÍA:

- BELLINGERI, L. "Genovesino", Salento, 2007, p. 75 (como obra en paradero desconocido).





62

JOHANN HEISS

(Memmingen, 1640 - Augsburg, 1704)

La continencia de Escipión

Óleo sobre lienzo

125 x 96,5 cm

Se representa aquí la toma de la ciudad cartaginesa de Cartago Nova (la actual Cartagena) por el general romano Escipión en el año 209 a.C. En la toma de la ciudad se ofreció al general en botín de guerra entre el que se incluía una joven de excepcional belleza. El padre de la joven acude ofreciendo un rescate a cambio de su liberación; Escipión da orden de devolver la joven a su padre y de conservar el rescate que éste le ofrecía para la dote de su boda. Esta anécdota se convierte en símbolo de la moral en la que debe prevalecer la virtud sobre el deseo, exaltando la figura del general hasta límites heroicos. La escena es un tema recurrente en el ambiente academicista de los siglos XVII y XVIII, existiendo versiones de grandes pintores del momento: Poussin, Ricci, Brenet... realizaron su particular versión de este episodio de la segunda guerra púnica. Se estructura aquí una escena compleja: numerosos personajes componen la escena que pilota en torno a los tres personajes principales: Escipión, la joven y su padre; alrededor soldados, ciudadanos y camellos observan y comentan la escena.

El pintor de origen alemán Johann Heiss es conocido fundamentalmente por sus pinturas de tema bíblico, histórico y mitológico. Parte de su obra se conserva en grandes museos, como el Louvre o el Hermitage de San Petersburgo. En este último se encuentra un lienzo de gran formato en el que se representa "El banquete de Esther" que muestra sendas similitudes con la escena aquí presentada.

Salida: 130.000 €

62







63
ESCUELA ESPAÑOLA, S. XVIII
San Rafael arcángel
Madera tallada, policromada y dorada
75 cm
Salida: 10.000 €



63



64

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (Sevilla, 1617 - 1682)

San Lorenzo

Óleo sobre lienzo

82 x 63 cm

Inscripción en el reverso alusiva a la procedencia: "Madrid, Julio de 1906. De la colección del Marqués de Villarias".

Según expone en su informe D. Enrique Valdivieso, "Se trata de una obra que, por sus características de estilo, ha de ser considerada como original de Murillo. Su composición, dibujo, colorido y tratamiento lumínico evidencian, además, que nos encontramos ante una creación del artista fechable hacia 1655-1660, de la que existe un modelo muy próximo en la colección Velutini de Caracas que representa a San Esteban. En ambas obras la disposición corporal, la expresión del rostro y la descripción de las manos es prácticamente la misma, observándose tan sólo entre ellas leves diferencias en el tratamiento de los bordados de la dalmática que recubre a ambos santos y que es de distinta factura. Lógicamente, este San Lorenzo se diferencia del San Esteban por la presencia en sus manos de la parrilla alusiva a su martirio. Esta representación de San Lorenzo es, por tanto, una obra de Murillo realizada en unos años en los que el artista había llegado a su etapa de madurez, dejando atrás su periodo juvenil. De especial interés es el tratamiento del rostro del santo, con su mirada puesta en el cielo, en el que se plasma una profunda serenidad y una acentuada espiritualidad promovidas por la fuerza que le otorga su fe, en el momento de aceptar la crueldad y los sufrimientos que va a padecer en su martirio. Aunque en términos generales la relación con el San Esteban de la colección Velutini de Caracas es muy próxima con este San Lorenzo, es de advertir que en esta obra la iluminación es menos contrastada y más envolvente al proceder de un leve rayo celestial que se introduce por la parte superior derecha, creando una atmósfera grisácea inundada de matices azules que refuerzan el equilibrio y la serenidad que emana de la figura del santo. Este tono gris azulado tiñe el espacio que respalda a San Lorenzo, envolviendo su anatomía y reforzando las correctas carnaciones rosáceas del rostro y los tonos dorados y negros que ocupan la dalmática que cubre su cuerpo. Es esta pintura, por lo tanto, fruto de un modelo que Murillo debía tener muy bien dibujado en su estudio y que empleó en varias ocasiones como en la del San Esteban mencionado y también la del San Rodrigo de cuerpo entero, fechable en 1655, que pertenece a la Gëmaldegalerie de Dresde."

Se adjunta certificado de D. Enrique Valdivieso.

Salida: 400.000 €

64





65

MIGUEL DE ESPINAL (activo entre 1533 y 1590)

Prendimiento

Madera tallada, policromada y estofada

93 x 80 cm

Importante relieve procedente de un retablo.

Se adjunta certificado de Francisco Javier Roldán Marrodán, Director de Conservación y Servicios para el Patrimonio, Catedral de Pamplona.

Salida: 5.000 €

BIBLIOGRAFÍA:

- GARCÍA GAÍNZA, M^ªC. "Miguel de Espinal y los retablos de Ochagavía". Príncipe de Viana, Pamplona (1967), año nº28, nos 108-109, pp. 339-351.





66

CÍRCULO DE ARNOLD HOUBRAKEN, (fns. S. XVII – ppio. S. XVIII)

Alfeo y Aretusa con Cupido

Óleo sobre lienzo

103,5 x 90,5 cm

La temática que ocupa esta catalogación se trata del mito griego de Alfeo y la ninfa Aretusa. Un día de gran calor, la náyade al pasar por el río Alfeo decidió quitarse la ropa y bañarse. Alfeo, uno de los oceánidas, al ver su belleza se enamoró perdidamente de ella. Como Aretusa había prometido permanecer siempre virgen decidió huir cruzando valles y montes pero Alfeo, transformado en cazador, no dejaba de perseguirla. La joven, ya cansada, pidió ayuda a Artemisa que la envolvió en una nube para ocultarla del dios río y, posteriormente, la convirtió en un manantial que corre bajo tierra hasta la isla de Ortigia. En el centro del lienzo y ocupando casi la totalidad de la superficie aparece Aretusa desnuda con blanquísimas carnaciones. Tapa su sexo mediante una tela de seda tornasolada en dorado y plateado de marcados pliegues que sube por su espalda envolviendo su brazo derecho el cual tiene elevado por encima de su cabeza. Apoya el peso de su cuerpo sobre el suelo con su pierna derecha mientras que descansa la rodilla contraria en la incipiente nube creada por Artemisa para ocultarla de Alfeo. A los pies de la joven venos agua que hace alusión al manantial en el que se transformó. Lleva su pelo peinado con raya central y recogido por una cinta verde. Vuelve la cabeza hacia su derecha y mira hacia abajo en dirección a Alfeo que aparece arrodillado en el ángulo inferior izquierdo. El autor le representa como hombre de fuerte musculatura y carnaciones morenas que cubre su desnudo cuerpo mediante un ampuloso manto de color rojo. Eleva su cabeza dirigiendo su mirada a la cara de Aretusa. El oceánida tiene pelo rizado y canoso. Tras ellos, un hermoso Cupido de pelo rubio peinado con raya central y blancas carnaciones, que presenta semblante serio, porta una antorcha encendida con su mano derecha y una flecha en la otra. De fondo, un árbol tras el cual vemos unas azules montañas bajo un nublado cielo. Normalmente, en las representaciones del mito, aparece en la parte superior la Diosa Artemisa, ausente en nuestra pieza.

La temática mitológica fue muy tratada y representada por los grandes artistas de la Edad Moderna, tanto en el Renacimiento como en el Barroco. Los pintores representaban los temas narrados por Ovidio. Durante los siglos XVII y XVIII, época a la que pertenece esta obra, el gusto por las escenas pastoriles y galantes envueltas por hermosos paisajes continuó en auge. El tema de la seducción se hace más frecuente cobrando un aire más sensual como ocurre con la escena que nos ocupa. Aparecen personajes desnudos o semidesnudos en primer plano como únicos o casi únicos protagonistas. Es de destacar el contraste entre la musculada y cálida figura de Alfeo y la sensualidad del frío y blanco cuerpo de Aretusa, que se muestra perdido en un rapto erótico que anticipa las obras francesas de mediados del siglo XVIII.

En la pieza que ocupa esta catalogación percibimos importantes características de la obra del pintor neerlandés Arnold Houbraken (Dordrecht, 1660 – Ámsterdam, 1719) por lo que podemos relacionarla con su círculo. Fue pintor de asuntos mitológicos y bíblicos, retratos y paisajes, pero es conocido principalmente por el tratado “De Groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen” (El gran teatro de los artistas y pintores neerlandeses, 1718–1721), con las biografías de los pintores holandeses del siglo XVII.

Salida: 6.000 €





67

FRANCISCO COLLANTES

(Madrid, h. 1599 - Madrid, h. 1656)

San Pedro meditando

Óleo sobre lienzo

146 x 103 cm

El presente trabajo es una de las tres versiones autógrafas de este tema realizadas por Francisco Collantes siguiendo el original que Ribera realizó a finales de la década de 1620, obra que fue reconocida por Pérez Sánchez como la perteneciente a la Colección Delclaux de Bilbao.

Las otras versiones realizadas por Collantes se conservan en la Colección Reder, Londres, en Coll y Cortés y en la Alte Pinakothek, Munich. En estas versiones, Collantes no solo pintó una reproducción del modelo fisionómico tan característico de Ribera, sino que también capturó la técnica del genio valenciano, las pinceladas de impasto e incluso su austera gama cromática.

Collantes muestra la humanidad de San Pedro, que se dirige al cielo para pedir perdón y cuyos ojos se llenan de lágrimas de culpa. El tema de las lágrimas de San Pedro fue utilizado por los teólogos durante la Contrarreforma como una forma de acercarse a los fieles, trazando paralelismos entre la debilidad del santo y la de los hombres mortales, fomentando un acercamiento emocional entre los fieles.

Reconocido por sus paisajes, Collantes es sin duda una de las figuras más enigmáticas de la pintura española del siglo XVII, ya que apenas existen documentos y referencias relacionadas con el artista y su obra, en contraste con la abundante información que poseemos sobre la mayoría de sus contemporáneos. Sin embargo, los pocos datos que se conocen de su vida sugieren una actividad continua en Madrid desde la segunda mitad de la década de 1620 hasta mediados de siglo.

Según Antonio Palomino, Collantes nació en Madrid, siendo su maestro Vincente Carducho, principal pintor de la ciudad durante el reinado de Felipe III, aunque nada de esto ha sido confirmado. En cualquier caso, su fama como pintor paisajista se extendió rápidamente desde principios de la década de 1630, gracias a un gran grupo de obras que Felipe IV le encargó para el Palacio del Buen Retiro. Su reputación se extendió incluso más allá de la Península Ibérica y fue el único pintor español, además de Velázquez, presente en las colecciones de Luis XIV, gracias a *La zarza ardiente*, ahora en el Louvre.

También fue reconocido como pintor de figuras, particularmente de santos, en retratos de tres cuartos de longitud, como es el caso del presente lienzo. No en vano Palomino señala como "obra excelente" un San Jerónimo obra de Collantes que aún no ha sido localizado.

Salida: 20.000 €





68

LORENZO MERCADANTE DE BRETAÑA - 1480)

Virgen del Buen Fin

Terracotz

165,5 x 61 x 46,5 cm

La Virgen del Buen Fin proviene de la Casa-Palacio de los Topete en Villamartín, cerca de Cádiz. Una fotografía de la escultura se publicó por primera vez en 1997 cuando se atribuyó a Lorenzo Mercadante de Bretaña. Tradicionalmente se considera que la escultura ingresó a la colección Topete en 1769 gracias a la fecha inscrita en el cartucho pintado en el nicho de la escalera donde se exhibió, que dice: “[NT] RA SA DEL [B] VEN FIN [AN] NO D 1769”.

El modelado y el volumen son característicos de otras esculturas de la Virgen y el Niño en terracota de Mercadante producidas para pequeñas iglesias, oratorios y altares menores en iglesias o casas religiosas como Santa Clara en Fregenal de la Sierra, la catedral de Sevilla y la Cartuja de las Cuevas en Sevilla (ahora Museo de Bella Artes de Sevilla). Originalmente, la obra debe haber sido encargada con fines devocionales para el altar mayor de una iglesia o para una gran capilla privada en el antiguo Reino de Sevilla. Habría sido la imagen principal en el altar de una gran capilla, donde se habría alojado en un nicho de mampostería o en un tabernáculo de madera de aproximadamente dos metros de altura y comparable al que originalmente rodeaba a la monumental Virgen de la Antigua en el altar mayor de la iglesia de Santa María en Baena (Córdoba), obra italo-gótica de la segunda mitad del Siglo XIV.

Originario de Bretaña, Mercadante fue llamado a España a mediados del siglo XV para producir la magnífica tumba de alabastro del cardenal Juan de Cervantes y trabajó para la catedral de Sevilla desde 1454 hasta 1468. Durante este período, parece haber establecido un taller de producción de escultura en alabastro, piedra tallada y madera, pero sobre todo la producción de esculturas de terracota, una técnica en la que se convirtió en un maestro excepcional.

Pequeños rastros de pigmento rojo, azul y oro, descubiertos durante la reciente restauración de la escultura, sugieren una túnica de color Jacinto, un manto azul para la Virgen y una túnica azul con detalles dorados para el Niño Jesús. Estos colores son comparables a la policromía que sobrevive en la Virgen de las Cuevas. Esta policromía, junto con la refinada técnica del modelado, la hermosa composición volumétrica y las características formales, contribuyen a un trabajo de excepcional calidad ejecutado por Lorenzo Mercadante de Bretaña en el apogeo de su carrera artística.

Salida: 60.000 €

PROCEDENCIA:

- Palacio de los Topete, Villamartín (Cádiz), propiedad de la familia Mozo Gutiérrez. Colocado en un nicho en la escalera principal del palacio desde 1769 como se indica en una inscripción en un medallón ovalado rodeado por decoración rococó pintada en el nicho.

BIBLIOGRAFÍA:

- JENNING, N. y LAGUNA PAÚL, T., “Virgen del Buen Fin. Lorenzo Mercadante de Bretaña”. Coll&Cortes, 2016.
- LÓPEZ ALFONSO, J., “Una obra inédita de Lorenzo Mercadante de Bretaña”. 2008.



68

69

CARLO DOLCI (Florencia, 1616 - 1686)

Ecce Homo

Óleo sobre tabla

55 x 44 cm

Dolci es considerado por la crítica el pintor florentino más importante del siglo XVII. Fue bastante precoz en iniciar su formación como pintor, con tan solo nueve años entró a formar parte del estudio de Jacopo Vignali y en 1632 ya se había establecido como pintor independiente. Durante sus años de juventud se dedicó a copiar obras de grandes maestros de los siglos XV y XVI como Fra Angélico, Ghirlandaio, Miguel Ángel o, como es el caso del *Ecce Homo* que nos ocupa, de Allegri Antonio Correggio. En esta ocasión Dolci toma le modelo de la tabla de Correggio, h. 1525-1530, conservada en la National Gallery de Londres, centrándose únicamente en la imagen de Cristo. A partir de ahí el joven pintor despliega toda su maestría técnica, así como la elegancia y expresividad de su estilo, marcado por el empleo de colores brillantes propios de la escuela florentina y el finísimo acabado de sus imágenes religiosas. La Fundación Zeri de la Universidad de Bologna conserva en su fototeca una imagen de esta pintura, que ya fue considerada por el historiador Giuseppe Fiocco como obra de Carlo Dolci.

Salida: 30.000 €





70

GUGLIELMO DELLA PORTA (1500 - 1577)

Crucificado

Bronce pavonado

30 x 28 cm

Arquitecto y escultor, Guglielmo Della Porta, aprendió su oficio en Génova de la mano de Giovanni Giacomo Della Porta y se trasladó en torno a 1537 a Roma, donde conoció a Sebastiano del Piombo y a Miguel Ángel Buonorrotti, con quién trabajó en la realización del sepulcro del pontífice Paulo III, colaboró en la redecoración de los apartamentos papales del castillo de Sant'Angelo y restauró el Hércules Farnese que, recientemente encontrado, ayudó a reforzar la formación clásica que Della Porta había recibido.

El presente Crucificado deriva del prototipo manierista, claramente influenciado por Miguel Ángel, creado por el autor y de gran difusión. La figura de Guglielmo Della Porta domina el panorama del desarrollo escultórico de Roma en el último cuarto del siglo XVI difundándose su modelo de Crucificado por todo el territorio europeo.

Se representa a Cristo crucificado, muerto, con la cabeza caída sobre el pecho y sujetado por tres clavos. Lleva paño de pureza bastante sencillo, recogido a su derecha. Coronado por una corona de espina minuciosamente trabajada, los rasgos de la cara, el cabello, la barba y el estudio anatómico, están trabajados con gran detalle.

La delicadeza de la talla en las obras del maestro italiano está presente, donde Guglielmo acaricia cada detalle de la pieza. La plasticidad del modelado en bronce aquí propuesto resalta las extremidades vigorosas y el costado marcado bajo los músculos del pecho. Las arterias en los brazos evidencian la formación del escultor en la Roma de Miguel Ángel.

Salida: 5.000 €



70



71

GIUSEPPE VERMIGLIO (Milan, h.1587 – después de 1635)

Santa Margarita de Antioquía

Óleo sobre tabla

54,6 x 41,5 cm

Es probable que Vermiglio naciera en Milán alrededor de 1587 y llegara a Roma bien joven. En 1604 está documentado en el taller romano del poco conocido Adriano di Monteleone. El primer trabajo documentado del artista, la Incredulidad de Santo Tomás en San Tommaso dei Cenci a Roma (firmado y fechado en 1612), es una de las primeras y más audaces muestras del nuevo idioma naturalista. No en vano en su obra está muy presente la influencia de su coetáneo Caravaggio.

Este rostro de la joven santa mártir no parece datar de este periodo inicial en Roma, sino del periodo inmediatamente posterior, a su regreso a Lombardía (h. 1620-1621), momento en el que Vermiglio se adapta rápidamente a la reforma de la iconografía sagrada promovida por el cardenal Federigo Borromeo con la fundación de la Academia Ambrosiana. Borromeo promulgó la representación de imágenes claras y didácticas que evocaran cierta calma emocional, tal y como se aprecia en el semblante de Santa Margarita.

A comparar con el San Francisco en colección privada publicado por Alessandro Morandotti ("Note brevi per Cerano animalista, Vermiglio pittore di figura y Carlo Francesco Nuvolone autore di ritratti", en M. Gregori y M. Rosci, eds., *Il Seicento lombardo. Giornata di studi*, Turín 1996, pp. 65-84 y p. 76, fig. 126); así como con el Redentor en el Museo y Galería de la Universidad Bob Jones en Greenville, que también puede ser fechada entre 1620 y 1625.

Salida: 40.000 €

PROCEDENCIA:

- Roma, Colección particular, S. XIX.

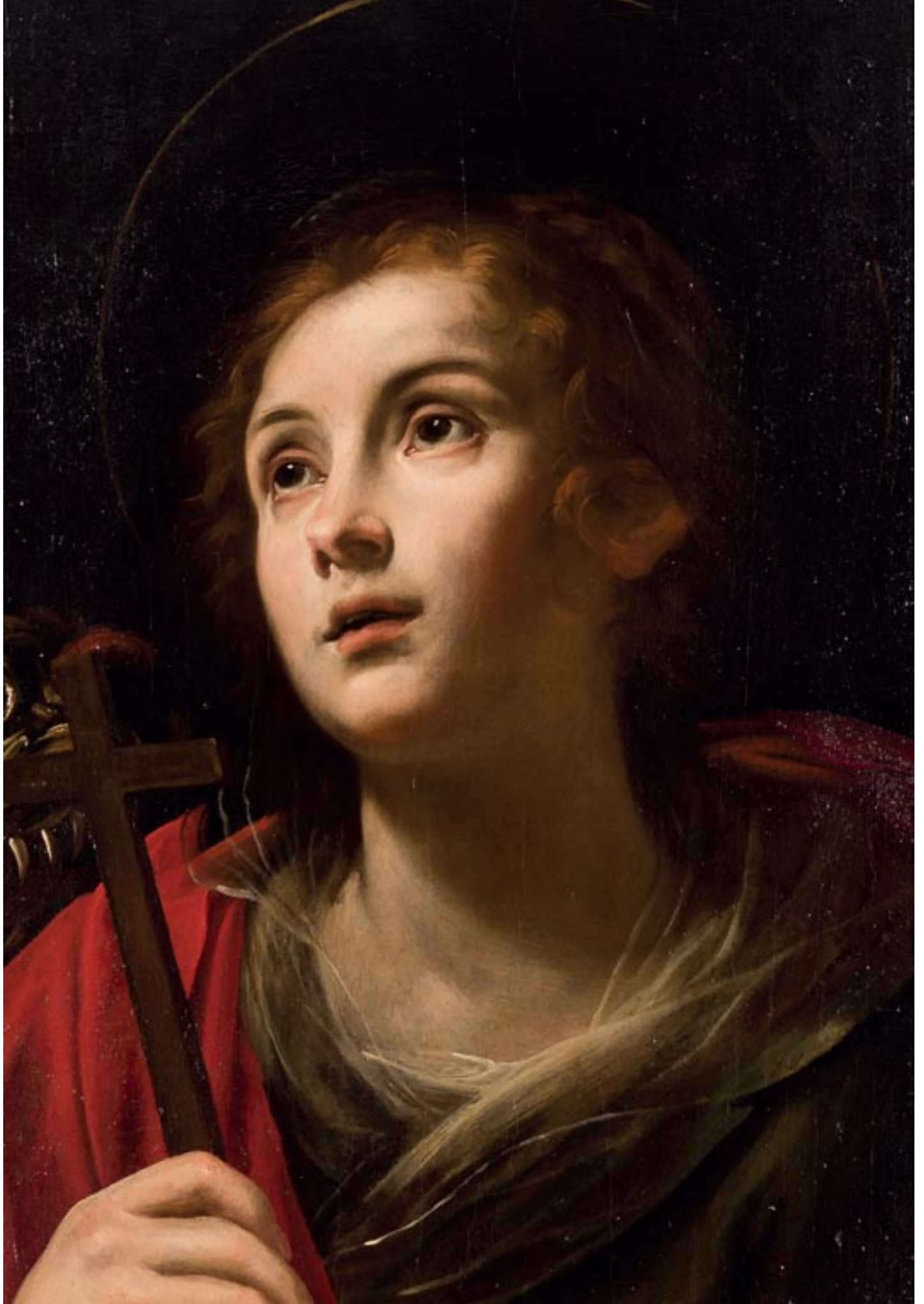
EXPOSICIONES:

- "La Pintura Elocuente". Maison of Art, Monte Carlo, 16 de junio - 16 julio de 2010.

BIBLIOGRAFÍA:

- CRISPO, A. "Un asunto de Panfilo y Carlo Francesco Nuvolone y algunas propuestas para Giuseppe Vermiglio", *Artes*, 8, 2000, pp. 46-47, fig. 6.
- CRISPO, A. "La Pintura Elocuente. Catálogo de la exposición". Maison of Art, Monte Carlo, 2010, n. 7, pp. 43-46, illus. p. 45.

71





72

ESCUELA FLAMENCA, pp. 5. XVI

Calvario

Óleo sobre tabla

82,5 x 61 cm

Esta obra representa un Calvario presidido por la imagen de un Crucificado de tres clavos, con la calavera a los pies de la cruz, flanqueado a la izquierda por la Virgen María en actitud implorante y, a la derecha, San Juan Evangelista llorando. En el centro, la cruz de madera preside la composición. Jesús es representado sin excesivas concesiones al tratamiento anatómico. Tiene carnaciones color cetrinas y su cabeza con corona de espinas cae hacia su derecha. De ésta y de las cinco llagas caen regueros de sangre. Cubre su cintura con un sencillo paño de pureza blanco recogido en el centro. La madre de Jesús viste túnica azul bajo manto azul verdoso y cubre su cabeza con vela blanco. Cruza las manos sobre su pecho en disposición de súplica y actitud de recogimiento mientras mira dirige su perdida mirada hacia el suelo. Está representada con blanquísimas carnaciones, pequeña boca sonrojada y ojos ojerosos. San Juan viste manto rojo que cubre su hombro izquierdo sobre túnica carmesí que deja ver sus pies descalzos. Eleva su cabeza de rizados cabellos rubios y dirige su mirada de azules ojos con lágrimas recorriendo sus mejillas hacia Cristo Crucificado. El apóstol separa sus manos a la altura del pecho. Tras la cruz, se aprecia un paisaje con un camino rodeado de verde vegetación con numerosos personajes con caballos compuesto que lleva a una ciudadela amurallada entre montañas de tonalidades azules bajo un cielo ligeramente nublado.

La sobria y equilibrada composición dotan al cuadro de un dolor íntimo y cercano, consiguiendo el pintor una escena de dramatismo contenido, que podemos relacionar con la pintura flamenca de las primeras décadas del siglo XVI. A su vez, la gran importancia por los colores, las veladuras, la representación detallista y minuciosa, la importancia de los paisajes de fondo, el tratamiento de los pliegues de las vestimentas son algunas de las características técnicas y artísticas de esta escuela que se reconocen fácilmente en nuestra obra.

Salida: 24.000 €





73

ESCUELA ANDALUZA, S. XVII

Pareja de paneles decorativos con altorrelieves de San Antonio de Padua y San Antonio Abad

Madera tallada, policromada y dorada

120 x 43 cm; 123 x 46 cm

Probablemente procedentes de retablo. Los santos, representados a mediana escala según la iconografía tradicional, quedan enmarcados por un medio punto a modo de falsa hornacina. Siguiendo con la arquitectura fingida, vemos unas falsas enjutas decoradas con motivos florales y sendas cartelas ovales en la zona superior de cada uno de los paneles en las que se aparecen vistas de ciudades.

Salida: 20.000 €



74

VICENT SELLAER (Malinas, Bélgica , 1500 - antes de 1589)

Jóven (fragmento de Leda y el cisne)

Óleo y pan de oro sobre tabla

47 x 33,5 cm

Fragmento del original conservado en el Museo Nacional de Varsovia.

Este joven es una réplica autógrafa de uno de los descendientes de Leda en la descripción de Vincent Sellaer del mito ovidiano de Leda y el cisne. Se conservan varias versiones, siendo la más conocida la del Museo de Arte de Seattle. Dado que los trabajos preparatorios son desconocidos dentro de la obra de Sellaer, es muy probable que sea un trabajo terminado por derecho propio, posiblemente un fragmento, al que se añadió el fondo en oro posteriormente.

Junto con Michel Coxie, Vincent Sellaer fue el pintor principal activo a mediados del siglo XVI en Malinas, ciudad que en la época se había convertido en un centro cultural gracias al patrocinio de Margarita de Austria. Su hábil síntesis de diferentes corrientes artísticas, sugiere que debió pasar un tiempo en Francia, en Fontainebleu, así como en el norte de Italia, tal vez trabajando con Moretto da Brescia. Solo se conserva una pintura firmada por Sellaer, Cristo bendiciendo al Niño en la Alte Pinakothek, Munich, a partir de la cual se han ido atribuyendo el resto de obras, en las que siempre muestra su predilección por las mujeres sensuales tomadas de la Biblia y la mitología.

Salida: 12.000 €





75

75 (Pareja)

BARTOLOMÉ PÉREZ (Madrid, 1634 - 1693)

Pareja de floreros

Pareja de óleos sobre lienzo

33 x 24 cm

Después de Juan de Arellano (1614-1676), Bartolomé Pérez fue el pintor más importante de bodegones florales que trabajó en la corte en el siglo XVII. Aunque está documentado como primer aprendiz en el taller de Andrés de la Torre, parece que también tuvo contacto con Arellano, quien había elevado el género de la pintura de bodegones dominando la producción en Madrid durante más de una treintena de años. De hecho, Pérez se casó con su hija en 1663, firmando sus primeras obras de flores en 1665.

Tras la muerte de Arellano en 1698, Pérez se hizo cargo del taller de este último junto con su cuñado, José. Sus bodegones decorativos le valieron el reconocimiento de la corte, lo cual le otorgó una mayor importancia como artista. Tras su participación en las decoraciones temporales para la llegada de María Luisa de Orleans a Madrid en 1679, pintó obras para el vestidor de la Reina en el Alcázar (1686) y participó en las decoraciones de producciones teatrales en el Coliseo del Buen Retiro. Como resultado, Pérez fue nombrado Pintor honorario del Rey en 1689, realizando al año siguiente la decoración de la habitación de Carlos II. El prometedor ascenso de su carrera se vio interrumpido por su muerte en un accidente laboral, mientras pintaba en el palacio madrileño del Duque de Monteleón.

Aunque sus bodegones florales están cerca de los de su suegro, Pérez desarrolló su propio estilo personal, como se aprecia en el presente par de obras a pequeña escala. Como también estaba familiarizado con los artistas no españoles que habían inspirado a Arellano, no se limitó a seguir una fórmula exitosa. En colecciones privadas en Madrid, había, por ejemplo, piezas de flores de los mejores practicantes del género, entre ellos Daniel Seghers, Jan Brueghel el Viejo y Mario Nuzzi.



75 (Pareja)

Los bodegones de este último fueron los que más influenciaron a Arellano y Pérez, junto a los de su seguidor, Paolo Porpora. No obstante, en la obra de Bartolomé Pérez también encontramos referencias a otros artistas de su generación, como Andrea Belvedere y Abraham Brueghel.

Estos dos lienzos de pequeño formato revelan un aspecto menos conocido del arte de Pérez, sus pinturas de gabinete. El tamaño reducido de la pareja corresponde a los requisitos decorativos de los coleccionistas hacia finales de siglo. Si bien sus jarrones y cestas de flores a gran escala derivan claramente de los modelos que Arellano puso de moda en Madrid, estas nuevas obras son adaptaciones del repertorio del artista desde una visión más íntima. La composición es esencialmente la misma, un ramo de flores en media sombra. Estéticamente recuerda a algunas de las guirnaldas florales pintadas y firmadas por Pérez hacia fines de la década de 1680, como la Guirnalda de flores con San Antonio de Padua en el Museo del Prado (P03655). En la oscuridad emergen los colores brillantes, al igual que las formas orgánicas de las plantas bañadas por la luz. Organizados en floreros lujosos con monturas de bronce, los bodegones estaban dirigidos a una clientela refinada.

La pequeña escala de estos trabajos no desmerece su calidad en ejecución. Pérez presenta las variadas texturas de las flores con un uso versátil del pincel: los pétalos firmes de los tulipanes están, por ejemplo, pintados con una precisión que difiere de la descripción más pictórica de las rosas, a las que confiere una textura suave y aterciopelada. Además, la combinación de los diversos tipos de flores y la gama cromática empleada son las típicas de Pérez, realizadas como siempre con delicadeza y contrastando sobremanera los colores brillantes de las hojas sobre el entorno más oscuro en el que están enmarcadas.

Salida: 12.000 €



76

VICENTE CARDUCHO (Florencia, 1576/1578 - Madrid, 1638)

San Jerónimo penitente

Óleo sobre lienzo

113 x 89 cm

Esta pintura, que muestra a San Jerónimo en actitud penitente, con el cilicio en la mano apoyado sobre su pecho mientras contempla la imagen de Cristo en la Cruz, presenta notables similitudes en cuanto a composición con el San Bruno que, procedente de la Cartuja de Santa María de El Paular, se conserva en la colección del Museo del Prado (P003262). En ambos lienzos Carducho sitúa al santo en primer plano, de perfil, meditando frente a la Cruz y acompañado de sus atributos, bajo el cobijo de una cueva de piedra. En segundo plano se abre un luminoso paisaje que refuerza aún más la diagonal compositiva. El rostro de San Jerónimo recuerda sobremedera al San Pedro Armengol, también en el Prado (P003290), casi idénticos en cuanto a expresión y factura.

Salida: 40.000 €





77

Mesa baja con tablero realizado en pizarra con decoración en scagliola de motivos florales. Italia, S.XVIII

58,5 x 68 x 129 cm

Mesa baja italiana con tablero realizado en pizarra con decoración de *scagliola* montada sobre estructura en metal pavonado con cenefa en bronce dorado en cintura y patas de estípites. El perímetro del tablero se encuentra decorado con un doble fileteado en cuyo interior encontramos ramos de flores en sus cuatro ángulos y al centro, inserto en una gran orla floral con lazadas en la parte superior e inferior, encontramos a un colorido loro sobre una rama picoteando sus frutos. Estos motivos decorativos con temas florales, vegetales y aves tienen su origen iconográfico en las *pietre dure* florentinas del S.XVIII.

Durante el Renacimiento, fue en Roma donde comenzó a aplicarse al mobiliario el uso de mármoles antiguos y piedras duras, siguiendo la antigua técnica del *opus sectile*. Este tipo de tableros o *commesse*, contruidos con esta técnica, constituían un símbolo de lujo y de gusto por la Antigüedad. Solían colocarse en las salas principales de los palacios, sus destinatarios fueron nobles italianos, soberanos extranjeros e importantes prelados, y estaban considerados como uno de los principales regalos diplomáticos de la época.

La *scagliola* era un material que se empleaba con mucha frecuencia para imitar el trabajo de estas costosas piedras duras. Sobre un tablero de pizarra, en este caso, previamente excavado, se extendía la *scagliola* -mezcla de yeso, preferentemente selenita, aglutinantes (cola) y otros materiales, como piel curtida, que le conferían consistencia-, rellenándose los huecos y coloreándose en diferentes tonos. La superficie se pulimentaba y se bañaba con aceites, de linaza preferentemente, de manera que quedara satinada.

Salida: 10.000 €



77

78

ATRIBUIDO A JUAN ORTIZ (EL VIEJO I), ffs. S. XV-1557 post.

San Gregorio Magno

Madera tallada y policromada.

84 x 19 x 33 cm

San Gregorio, exagésimo cuarto papa de la Iglesia católica y considerado uno de los cuatro Padres de la Iglesia, aparece aquí representado con su iconografía más tradicional y ortodoxa. Ataviado con vestiduras mucho más sobrias que en sus posteriores representaciones, donde aparece vestido con túnicas pontificas y la doble cruz, aquí lo encontramos con tiara papal sosteniendo un libro en su mano izquierda mientras que con la derecha nos bendice.

El escultor más prolífico del taller palentino de la primera mitad del siglo XVI es Juan Ortíz el Viejo I. Se le identifica con el llamado Maestro del Altar del Sagrario de la Catedral de Palencia. En Palencia aparece citado desde 1518, y aún se le cita en 1557. Es un escultor muy repetitivo en sus modelos, derivados de Felipe Bigarny, por lo que su taller pudo realizar numerosas obras para todo el obispado palentino. A partir de la década de 1530 sufrió contagios superficiales del estilo de Diego de Siloe, quizá por actuar frecuentemente en colaboración con Juan de Valmaseda, con quien pudo tener un contrato de compañía a partir de 1540. Realiza múltiples trabajos para la catedral de Palencia siendo la única documentada el púlpito de la Catedral Palencia. Sin embargo se le atribuyen muchas otras como el Retablo de San Gregorio y sepulcro del abad de Lebanza, el Retablo de San Roque o el púlpito de Cabeza de Vaca.

Salida: 24.000 €





78



79
AGUSTÍN ESTEVE Y MARQUÉS (Valencia, 1753 - 1830)
Retrato del Conde de Cron
Óleo sobre lienzo
111 x 83,5 cm

Inscripción alusiva al personaje representado.
Etiquetas en el reverso, una de ellas de la Junta de Incautación.

Salida: 22.000 €



80

ESCUELA ITALIANA, fns. S. XVI

Sagrada Familia

Óleo sobre lienzo

87,5 x 107 cm

Obra realizada por algún pintor en la estela de Sebastiano del Piombo o Bronzino, a medio camino entre el cromatismo propio de la escuela veneciana y las figuras monumentales y rotundas de la escuela romana.

Salida: 40.000 €

80







81

ESCUELA BRASILEÑA, S. XVIII

Adán y Eva

Madera tallada y policromada

84 x 50 x 40 cm / 79 x 50 x 50 cm

81 (Pareja)

La presente pareja de tallas gira en torno a la representación iconográfica del Pecado Original. En el libro del Génesis leemos: “Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. Entonces se les abrieron a ambos los ojos, y se dieron cuenta que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores”. El pasaje bíblico del Pecado Original que encarna la aparición del mal en la tierra (Génesis 3:6-7) se traduce muy pronto iconográficamente. Encontramos ya dicha representación a mediados del siglo II d. C. y su incidencia continúa a lo largo de los siglos en todos los movimientos artísticos.

Este conjunto está compuesto por dos esculturas de bulto redondo en madera tallada y policromada. Aparecen las figuras de Adán y Eva de ancha constitución y corto canon. Ella lleva un vestido de grandes hojas de higuera ceñido a la cintura con manga corta que cubre sus piernas hasta las rodillas. Descalza, apoya el peso de su cuerpo en su pierna derecha flexionando levemente la contraria e inclinándose ligeramente hacia su izquierda. Descansa su mano izquierda sobre su pecho y lleva la derecha hacia el frente ofreciendo una verde manzana con tallo con hojas. Presenta un rostro dulce e inexpressivo enmarcado por una ondulada cabellera marrón peinada con raya central que cae sobre sus hombros. Tras ella, de su misma altura, encontramos un esquemático árbol de gruesas hojas, se trata del árbol



81 (Pareja)

de la ciencia del bien y del mal. Adán está desnudo y descalzo tapando su sexo con una pequeña falda de las mismas grandes hojas de higuera que Eva. El pudor ante la desnudez es una tradición cultural bíblica, en principio Adán y Eva no lo sentían porque estaban en estado de gracia, revestidos de un manto de justicia y sabiduría. Él apoya el peso de su cuerpo sobre su pierna derecha y expresa su conciencia de culpa mediante el gesto de llevarse la mano al cuello elevando el brazo izquierdo al aire. Abriendo la boca lleva su cabeza hacia atrás. Tiene barba rizada y oscuro pelo ondulado.

Esta pareja de Adán y Eva es de escuela brasileña del siglo XVIII. Es importante destacar que el Barroco llega a Brasil a través de los colonizadores, portugueses, legos y religiosos pero su pleno desarrollo no se produce hasta el siglo XVIII extendiéndose hasta las dos primeras décadas del siglo XIX, 100 años después de su surgimiento en Europa. Brasil en el siglo XVIII se enriqueció a causa de sus minas de oro y diamantes. Es entonces cuando el Barroco se convirtió en una verdadera expresión de libertad en una etapa de dominación y opresión infringiendo las reglas pautadas por los europeos y creando soluciones inesperadas como ocurre con las esculturas que nos ocupan. Los escultores brasileños se basaron en los modelos llegados de Portugal pero presentan peculiaridades que lo diferencian del Barroco europeo. Es decir, se produjo una amalgama de diversas tendencias. Tal mezcla será acentuada a lo largo del siglo, donde maestros portugueses se unen a los hijos de europeos ya nacidos en el Brasil y sus descendientes campesinos y mulatos para realizar algunas de las más hermosas obras del Barroco brasileño. Como ocurre con nuestra pareja, sus obras eran policromadas en tonos pastel y reflejan jovialidad y, hasta cierto punto, una sana alegría y entusiasmo rodeadas de teatralidad.

Salida: 12.000 €

El óleo sobre lienzo que ocupa esta catalogación representa la Adoración de los pastores. Se trata de un pasaje del Evangelio de San Lucas donde los pastores acuden al pesebre a adorar al Mesías tras ser anunciados por un ángel. La escena sucede dentro un establo en ruinas con paredes de ladrillo visto de las que surge vegetación salvaje. En el centro de la escena vemos a un pequeño Niño Jesús de pelo rubio rizado con blanquísimas carnaciones tumbado sobre telas también blancas en una sencilla cuna de madera con relleno de paja. A su lado, en la derecha del lienzo, aparece de perfil la Virgen María arrodillada contemplando a su hijo. También tiene blanquísimas carnaciones y viste túnica rosa bajo gran manto azul. Cubre parte de su cabello castaño claro con un fino velo de tela transparente. Agarra delicada y elegantemente las telas sobre las que descansa su hijo mostrándoselo a los pastores. Sobre su cabeza luce un fino nimbo. A los pies de la cuna, un pequeño cordero está tumbado con las patas cruzadas simbolizando el sacrificio de Cristo. En el otro lado, a la izquierda del pesebre, un pastor descalzo y vestido con pobres ropajes grises con parches se encuentra arrodillado contemplando al niño. Tras él, otro pastor con la cabeza cubierta con un turbante blanco junta las manos mostrando fervorosa devoción ante el pequeño. En segundo plano, aparece un San José de avanzada edad que dirige su mirada hacia el suelo. Viste túnica verde envuelta por un rojo manto y tiene pelo y barba marrón. Agarra con sus dos manos los cuernos del buey que asoma su cabeza por el lado izquierdo. Tras un arco, dos pastores más observan el nacimiento del Redentor. Al fondo, sobre una verde colina, otros dos pastores con su rebaño son anunciados por un resplandeciente ángel. A excepción de la Virgen y el Niño, el resto de personajes presenta cálidas y oscuras carnaciones. Al tratarse de una escena nocturna, esta temática permite a los pintores lucirse con el tratamiento de la luz y suelen establecer el cuerpo del Niño Jesús como un foco de luz espiritual dejando al resto de personajes, a excepción de su madre, en una leve penumbra.

Esta Adoración se basa en el grabado realizado por el holandés Boetius Adams (Bolswert, 1585 – Amberes, 1633) fechado en 1618 que a su vez se trata de una copia invertida del cuadro del artista Abraham Bloemaert (Gorinchem, 1566 – Utrecht, 1651) realizado en 1612 que se encuentra expuesto en el Museo del Louvre. Existen variaciones entre nuestra pieza y las otras dos, principalmente en el número de personajes siendo el nuestro mucho inferior, así como la ausencia de la gloria de ángeles de la zona superior, la posición del cordero junto a la cuna y otros pequeños detalles en las vestimentas. El cuadro original debió ser objeto de gran fervor de ahí su reproducción posterior en grabado.

A su vez, existen otras Adoraciones de los pastores y de los Reyes Magos de Abraham Bloemaert que presentan grandes similitudes con el lienzo que nos ocupa por lo que podemos relacionarlo con su círculo. La composición de los personajes, el colorido de los ropajes y las carnaciones más claras de la Virgen y el Niño respecto al resto de personajes, los rasgos fisonómicos de las diferentes figuras y el trabajo de la luz, entre otros aspectos, nos recuerda a toda su obra sin llegar a la excelsa calidad del maestro.







83
ESCUELA VALENCIANA, S. XVIII
Jarrón con flores
Óleo sobre lienzo
40 x 30 cm
Salida: 3.000 €

83



84

ESCUELA ESPAÑOLA fns. S. XVII

Jarrón con flores

Óleo sobre lienzo

75 x 62 cm

Salida: 3.600 €

84



85

CÍRCULO DE GIOVANNI STANCHI, siglo XVII

Virgen con orla de flores

Óleo sobre lienzo

73,5 x 61,5 cm

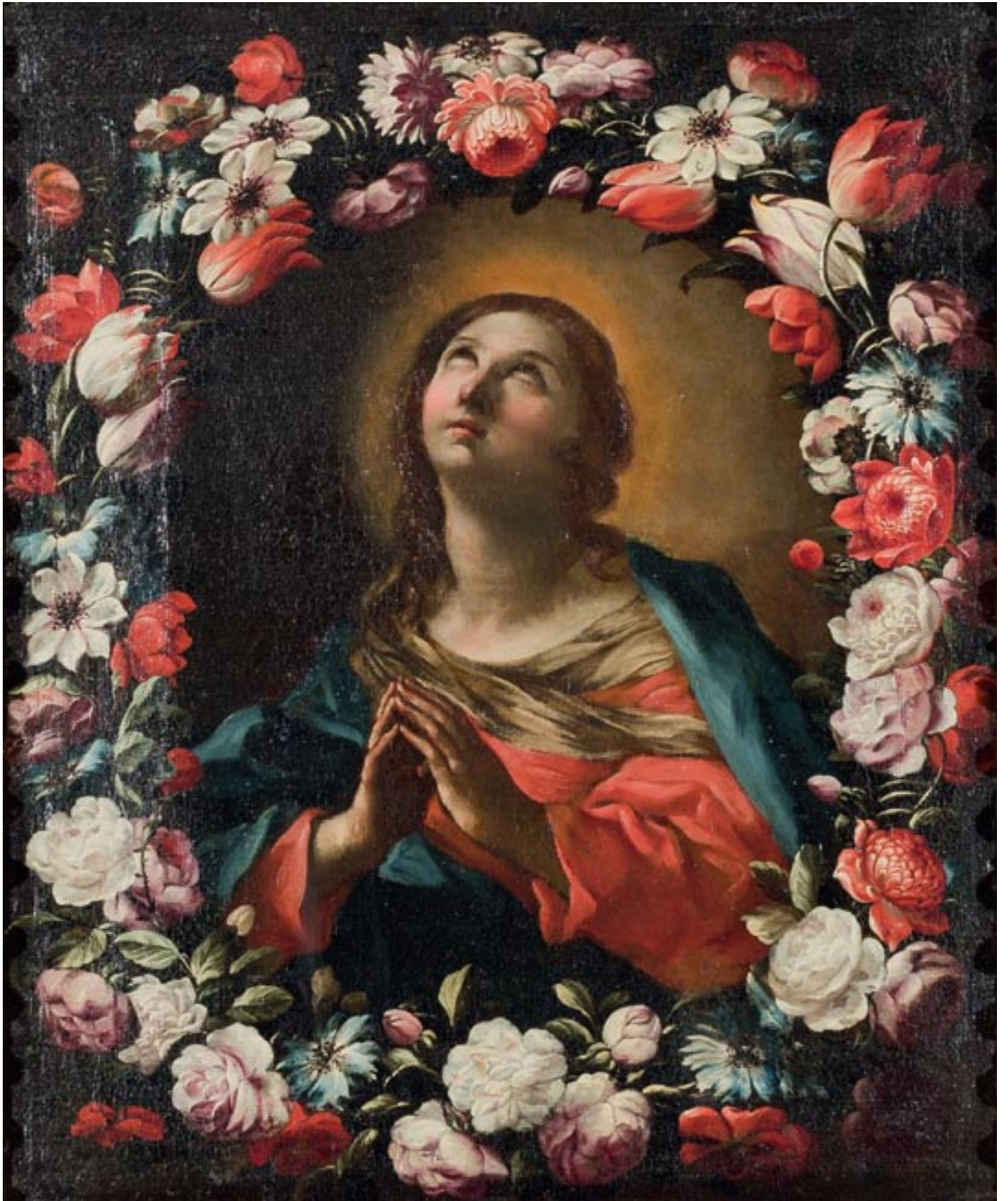
Sobre un oscuro fondo neutro destaca una hermosa guirnalda de perfil oval de abundantes flores entre las cuales figuran rosas, peonías y tulipanes de colores blanco, rosa, rojo y azul. Entre éstas encontramos hojas de color verde oscuro que se pierden con el fondo. En el interior de la guirnalda aparece el retrato de medio cuerpo de la Virgen orante. María va vestida con túnica rosa de amplios pliegues bajo manto azul que cubre sus hombros. A su vez, envuelve su cuello una fina tela color ocre. Su cabello ondulado y peinado con raya central cae libremente sobre sus hombros. De hermosas facciones y sonrojadas mejillas, dirige su mirada hacia el cielo juntando sus manos a la altura del pecho en posición orante. Ilumina el oscuro fondo la orla de rayos dorados que surgen de su cabeza. El lienzo se encuentra enmarcado por una importante moldura de época en madera tallada y dorada sobre negro con decoración de hojas de acanto.

Las guirnaldas de flores y frutas rodeando escenas religiosas se popularizaron como reacción a las ideas protestantes que negaban el culto a las imágenes. En el origen de este tipo de obras fue fundamental el cardenal Federico Borromeo (Milán, 1564 – 1631). Nació la necesidad de los coleccionistas católicos de poseer imágenes de devoción mariana, situándolas dentro de guirnaldas en las que mostraba su capacidad para la representación de motivos naturales. Aunaba así la imagen religiosa con una pintura visualmente muy atractiva. Esta tradición continuó en durante el siglo XVII, centuria a la que pertenece esta obra.

Esta guirnalda de flores presenta todas las características típicas de la pintura romana de bodegones de la segunda mitad del siglo XVII. En este delicado trabajo floral encontramos numerosas similitudes con el trabajo del pintor Giovanni Stanchi (Roma, 1608 – 1675) llamado “de Fiori”, apodo que compartía junto con Mario Nuzzi (Penne, 1603 -Roma, 1673). La luminosidad de los colores, el diseño exuberante, la apariencia realista y la textura de la guirnalda nos recuerdan a sus trabajos tardíos muy alejados de sus conocidos personajes realizados mediante frutos, verduras y flores.

A su vez, era frecuente que los pintores de flores y guirnaldas no fueran los autores de las figuras humanas de la composición que envolvían. En este caso, nuestra figura nos recuerda al trabajo del artista italiano Carlo Maratti o Maratta (Camerano, 1625 – Roma, 1713). Sus Vírgenes son muy parecidas a la que nos ocupa, tanto fisonómicamente como en los ropajes y las manos. Existen varias obras realizadas por ambos pintores con lo cual no sería de extrañar que ésta formara parte de una de sus colaboraciones.

Salida: 12.000 €



ATRIBUIDO A PEDRO DE MENA**(Granada, 1628 - Málaga, 1688)***San Antonio de Padua*

Madera tallada y policromada

76 x 26 x 32,5 cm (con peana); 60 x 16 x 25 cm (sin peana)

La iconografía que nos ocupa en esta catalogación se trata de San Antonio de Padua. Nos encontramos ante una escultura de bulto redondo en madera tallada y policromada. Aparece el santo portugués vestido con hábito franciscano de color marrón y cuerda anudada a la cintura que lo ciñe. Ésta presenta cinco nudos haciendo referencia a las cinco llagas, en otras ocasiones podemos encontrarnos con tres nudos haciendo referencia a los votos de castidad, obediencia y pobreza. Sobre sus hombros porta la característica capa franciscana abrochada al cuello con capucha en forma de pico. Todas sus vestimentas presentan una sobria y austera policromía. Avanza su pierna derecha en posición de caminar mostrando por debajo de su hábito su pie descalzo. Tiene claras carnaciones con sonrojadas mejillas y pelo cortado en corona. Separa sus brazos del cuerpo a la altura de la cintura en posición de sujetar o abrazar algo. Al haber perdido sus atributos podría estar cogiendo o bien al Niño Jesús o a la Biblia con el lirio. Inclina su cabeza hacia adelante dirigiendo su mirada hacia lo que debía portar entre sus manos en su origen. San Antonio descansa sobre prismática base negra de bordes moldurados.

El trabajo de esta imagen recuerda al realizado por las manos del importante escultor granadino Pedro de Mena. Encontramos gran similitud con los sobrios y sencillos plegados del hábito de otras tallas suyas como ahora el San Pedro de Alcántara que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid o el del Museu Nacional d'Art de Cataluña. También son comparables sus facciones con las del San Diego de Alcalá del Museo Diocesano de Vitoria.

Salida: 18.000 €







87

ESCUELA BURGALESA, fns. S. XV – ppio. S. XVI

Crucificado

Madera tallada y policromada

70 x 16 x 65 cm

De policromía bastante monocroma, se representa a Cristo muerto clavado en la cruz. Su cabeza está girada hacia su derecha y cae muy ligeramente hacia el frente con semblante serio, gran nariz, boca entreabierta bajo su corta barba y ojos rasgados semicerrados con hinchados párpados. Su oscura cabellera castaña de marcados y rectos tirabuzones cae sobre sus hombros. Porta ancha corona de espinas tallada sobre su pelo. Su paño de pureza se resuelve esquemáticamente donde podemos apreciar el trabajo de la gubia y queda anudado en su cadera izquierda. Su geométrico y huesudo cuerpo se encuentra completamente marcado por las señales de la pasión. A su vez, grandes regueros de sangre caen de las heridas provocadas por la corona de espinas, de las cuatro llagas de los clavos y la lanzada del costado derecho. Es importante destacar la posición separadas de las piernas que implica que el Cristo estuviera clavado sobre su ausente cruz mediante cuatro clavos. Encontramos marcadas venas a lo largo de todo su cuerpo. Sus brazos fueron trabajados a parte y se ensamblaron a la altura de los hombros.

Se trata de una talla de escuela burgalesa de finales del siglo XV – principios del siglo XVI. Estudiando la talla, en ella encontramos una clara influencia del artista Gil de Siloé (act. C. 1486 – 1499). Nuestra pieza presenta importantes similitudes con sus crucificados en la tipología del cabello; nariz alargada, recta y afilada y los ojos que se dibujan en línea recta en la parte inferior de un abultado globo ocular. También en la disposición y resolución de la llaga del costado. Un ejemplo de comparación sería el Cristo del retablo de la Cartuja de Miraflores. A Gil de Siloé corresponde el mérito de haber sido el creador del foco artístico burgalés de escultura que desde finales del siglo XV irradió su actividad e influencia en todo el territorio castellano. A pesar de ello, tuvo una influencia muy limitada al carecer de seguidores, hecho principalmente debido a que las formas italianas que llegaron a la península se unieron con las góticas formando un arte en cierto modo ecléctico que se aleja de la manera del autor burgalés.

Presenta desperfectos en uno de los brazos.

Salida: 15.000 €



87



88

OTTAVIO MARIO LEONI (Roma, 1578 - 1630)

Retrato de dama noble

Óleo sobre lienzo

70 x 53,5 cm

Aunque recientemente ha sido atribuido a Artemisia Gentileschi, este retrato de busto de una dama joven muestra el estilo característico del artista en torno a 1620. A esta fecha corresponde también el peinado y el vestido de la retratada, quien probablemente perteneció a una de las familias romanas más importantes del momento, como los Colonna o los Orsini.

Formado con su padre, el también artista Ludovico Leoni, se especializó en el género del retrato, aportando a su obra extraordinarias cualidades naturalistas. Se conservan numerosas obras suyas, fundamentalmente dibujos, repartidos en colecciones europeas y americanas. Sus retratos presentan al personaje, como en el caso del retrato presentado, de busto. Los ropajes van ganando en precisión y minuciosidad a medida que se adentra en la composición, centrándose sobre todo en la ejecución de los rostros, donde concentra la perfección de su técnica. Característico de este pintor es la forma de difuminar los contornos de la cara, mezclándolos alrededor de la nariz y las cejas. Este "sfumato" aporta además volumen a la frente y el mentón. En este sentido, encontramos similitudes entre este retrato y el de Scipione Borghese en el Musée Fesch en Ajaccio, el Retrato del cardenal Roberto Ubaldini y el retrato de don Taddeo Barberini, Príncipe de Palestrina. Según Gianni Papi esta pintura debe datar de la década de 1620. Recientemente este retrato también ha sido atribuido a Ottavio Leoni por Yuri Primarosa, autor del catálogo razonado de la obra del artista.

Salida: 175.000 €

BIBLIOGRAFÍA:

- LATTUADA, R. "New Documents and Some Remarks on Artemisia's Production in Naples and Elsewhere," in Artemisia Gentileschi: Taking Stock, ed. Judith W. Mann (Turnhout: Brepols, 2005), pp. 79-81
- PRIMAROSA, Y. "Ottavio Leoni (1578-1630). Eccellente miniator di ritratti. Catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti" (Rome: Ugo Bozzi, 2017), p. 707.





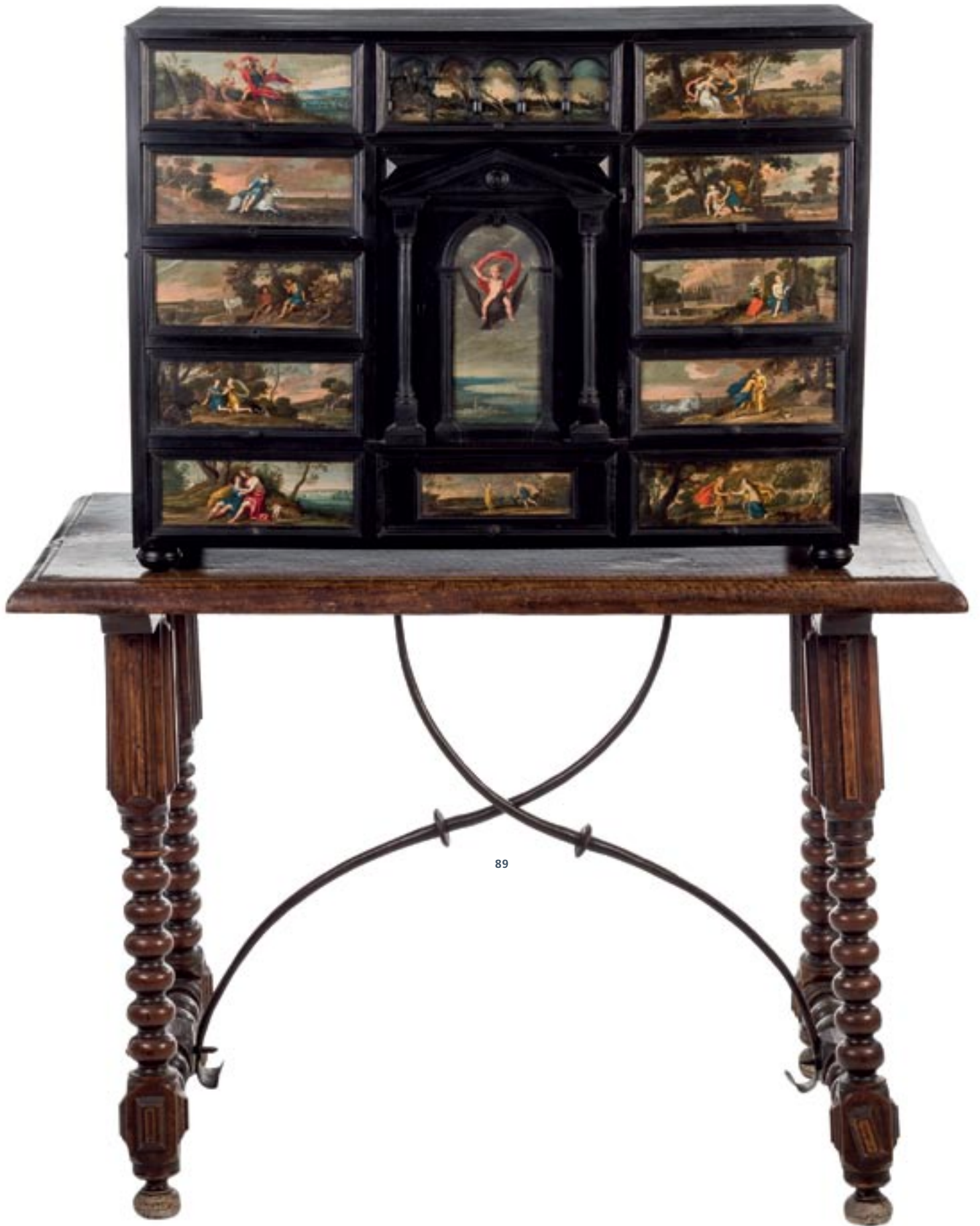
89

Bargueño italiano del S. XVIII, apoyado sobre bufete con patas de lenteja y fiadores de hierro

Bargueño 62 x 37 x 84 cm / Bufete 77 x 47,5 x 108,5 cm

En madera ebonizada, con asas laterales y frente formado por gavetas distribuidas en dos calles laterales, y la central con puerta porticada con basamento y friso sostenido sobre columnas y balaustre adosado. Puertas y gavetas se encuentran pintadas con escenas de inspiración mitológica. Entre ellas se encuentran representaciones de las metamorfosis de Zeus como el rapto de Europa o el mito de Calisto. Destacan también otros mitos y leyendas como el Triunfo de Anfitrite, Juno e Io, Apolo y Dafne o el Rapto de Ganimedes que observamos en la calle central bajo el tímpano. Conserva sus faltas. Fondo de las gavetas y trasera del mueble nuevos. Con llave, pero no funciona.

Salida: 10.000 €



89



90
ESCUELA ESPAÑOLA, S. XVII
San Enrique
Madera tallada y policromada
98 x 29 x 50 cm
Salida: 12.000 €



90



91

JOSÉ GÓMEZ DE NAVIA

(San Ildefonso, Segovia, 1757 - dp. 1812)

Vista del palacio de El Escorial

Gouache sobre papel

94 x 114,5 cm

Alumno de Manuel Salvador Carmona, José Gómez de Navia participó en la “Colección de diferentes vistas de El Escorial” magnífica serie de doce grabados que representan vistas exteriores e interiores del Monasterio de El Escorial para la cual realizó los dibujos que sirvieron para hacer las planchas. La obra de Gómez de Navia sentó las bases estéticas de las vistas del Romanticismo, que luego fueron seguidas por otros artistas aunque con técnicas y carácter diferentes.

Salida: 10.000 €

91







92

ESCUELA MEXICANA, S.XVIII

Vista idealizada del Canal de Iztacalco o Canal de la Viga, Ciudad de México

Óleo sobre lienzo

68 x 185 cm

El Canal de la Viga fue un importante medio de comunicación lacustre por el que pasaron desde tiempos prehispánicos buena parte de los productos que abastecieron a los habitantes de Ciudad de México. Comenzaba en la garita de la Viga, uno de los ocho puntos de control de entrada y salida que se alzaban en la capital desde 1604. Pero, más allá de su función comercial, la Viga se convirtió en lugar de ocio y ostentación cuando, en 1785, el virrey de Gálvez mandó trazar un paseo a la orilla del canal. El proyecto fue concluido en 1789 por el recientemente nombrado virrey, Conde Revillagigedo. Actualmente el único testimonio de la existencia del hermoso Paseo de la Viga, además de las crónicas de la época, es la calzada que lleva su nombre.

Se conocen diversas representaciones del Canal de la Viga, en grabados de la época, pinturas y biombos. Este último elemento decorativo se convirtió en época virreinal en uno de los regalos más valorados y cuya técnica llegaron a dominar los artistas novohispanos. Estos biombos mostraban en muchas ocasiones vistas urbanas o paisajes campestres, de modo que fueran llevados en el tornaviaje a modo de recuerdo visual. Si bien es cierto que las dimensiones de este lienzo no concuerdan con las de un biombo, sí es posible apreciar que su composición sigue el juego de hojas compartimentadas y simétricas del mismo. De esta manera, la pintura se divide en tres zonas. A izquierda y derecha aparecen representados sendos bodegones formados por jarrones de flores, frutas y distintos tipos de



92

cerámica, todo dispuesto sobre una mesa cubierta por un rico tapete. Un cortinaje entreabierto en la zona superior enmarca a modo de trampantojo la escena central, una vista idealizada del Canal de la Viga en la que vemos una gran fuente dedicada a Leda y el Cisne flanqueada por una suerte de arquitectura neoclásica. Al fondo emergen los volcanes Popocateptl e Iztaccihuatl. Varios personajes pasean por la ribera del canal al tiempo que otros navegan plácidamente por sus aguas.

Siguiendo otro concepto y desde una perspectiva muy distinta, el pintor Pedro de Villegas pintó en 1706 un lienzo dedicado al Paseo de la Viga en el momento de la visita del Virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque y su mujer, al Canal de la Viga y al pueblo de Iztacalco, considerada la representación más antigua que se conserva del desaparecido canal, hoy conservada en el Museo Soumaya Fundación Carlos Slim, en Ciudad de México. En esta pintura pueden apreciarse con claridad la configuración del canal, las arquitecturas, puentes e hileras de árboles que completaban el espacio, el pueblo de Iztacalco y la presencia imponente de los dos volcanes sobre el horizonte*.

Salida: 12.000 €

*“La visita del Virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque y su mujer, al canal de la viga y el pueblo de Iztacalco”, realizada por Pedro de Villegas en 1706, conservada en el Museo Soumaya Fundación Carlos Slim, Ciudad de México. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1119>”



93
GILLIS MOSTAERT (Hulst, 1528-Amberes, 1598)
Crucifixión
Óleo sobre tabla
105 x 73 cm

Según Friedländer* , Gillis Mostaert (1528 – Amberes, 28 de diciembre de 1598) estudió con Jan Mandyn (Haarlem, h. 1500 – Amberes, h. 1560) . En 1554-5, se unió al gremio de San Lucas en Amberes, demostrando su habilidad para pintar una amplia gama de géneros diferentes y para adaptar su estilo, eminentemente manierista, a la hora de plasmar los diferentes temas. Realizó escenas mitológicas, escenas dramáticas con el invierno y el fuego como protagonista, por influencia del trabajo de Hieronymus Bosch, paisajes y escenas religiosas como la aquí analizada.

Salida: 24.000 €

* (Véase M. J. Friedländer, “Early Netherlandish Painting, V, Leiden and Brussels”, 1969, p. 60).



94

ESCUELA ITALIANA, siglo XVII

El baile de musas o ninfas

Óleo sobre lienzo

111,5 x 146,5 cm

Entre ruinas envueltas por vegetación salvaje, un grupo de mujeres vestidas con coloridas túnicas (verdes, naranjas, rosas, amarillas, etc.) bailan alegremente. La primera, a la que parecen seguir las demás, se encuentra a la derecha del lienzo caminando en esa dirección. Calza sandalias y viste túnica amarilla con manto azul. Lleva su cabello ricamente adornado por una fina guirnalda y plumas. Entre sus manos sostiene una corona de flores. Tras ella, el séquito en el cual unas bailan con otras portando diferentes objetos como largas trompetas doradas con banderolas y lazos rojos o coronas florales. Algunas de ellas se presentan descalzas mientras que otras portan finas sandalias rojas anudadas al tobillo. Todas llevan laboriosos recogidos adornados con perlas, flores o plumas. En total son 11 figuras cuyas blancas carnaciones resaltan sobre el sombrío fondo en el cual abundan las tonalidades marrones, verdes y ocre. Al fondo, el autor ha representado dos construcciones clásicas una de ellas con frontón soportado por columnas. Podría tratarse de la danza de las nueve musas con Apolo de no ser que el número de representadas es inferior y porque quien encabeza la comitiva es una mujer y no un hombre. La obra está realizada con una pincelada muy suelta que dota a la obra de gran movimiento. El autor utiliza una técnica pictórica basada en trazos menos dibujísticos que consiste en aplicar pinceladas muy etéreas con la intención de buscar un aspecto abocetado que podría recordarnos a la pintura de algunos artistas manieristas del norte de Italia.

Salida: 7.000 €





95

Rinconera de dos cuerpos. Holanda, S. XVIII

232 x 68 x 142 cm

En muchos países europeos, el Rococó es un estilo que aparece como tendencia, más que como presencia dominante. Al Rococó recuerdan algunas líneas más abombadas o más movidas, insertadas en formas barrocas o hasta de derivación renacentista, pero son raros los ejemplos de muebles que corresponden enteramente a esta lección típicamente dieciochesca.

Durante el siglo XVII en los Países Bajos, el llamado "Siglo de Oro", en los territorios del Norte las Provincias Unidas habían alcanzado un gran nivel de florecimiento económico gracias al comercio y la navegación, y hacia 1621, habían hecho de Holanda el centro del comercio mundial. En las ciudades holandesas florecían las artes, las ciencias y las industrias en una situación de bienestar generalizado; un bienestar que las peripecias políticas menoscabaron pero no destruyeron y que se reflejaba en el amor por la comodidad doméstica y por un tipo de mobiliario que unía lo práctico con una opulencia carente de ostentación, en un estilo sin perifollos, sin caprichos, pero también sin estrecheces. Es en esta época cuando se empieza a considerar la habitación como un conjunto, con una unidad en la decoración y en el mobiliario de los interiores.

El mueble aquí presente es una rinconera de dos cuerpos, variante proveniente del trumeau (el mueble elegante más codiciado en los salones de toda Europa), de planta triangular en madera de roble, con portezuelas en las partes superior e inferior enmarcadas por molduras y marqueteadas de manera bellísima en distintas variedades de maderas finas con flores y pájaros. En el centro del friso se talla una cartela y en las superficies planas de la cornisa se podría exhibir delicada porcelana de Delft u oriental. Pies del tipo claw-and-ball.

Durante el S. XVIII se fabricaron en Holanda ejemplares como este, donde las secciones superiores se fijaban con clavijas móviles, lo que permite quitarlas para el traslado del mueble.

Salida: 3.000 €





96
JUAN DE UCEDA
(Sevilla, 1570 - 1631)
Martirio de San Andrés
Óleo sobre lienzo
290 x 190 cm

Escasos son los datos que se conocen sobre los orígenes de Juan de Uceda, pintor sevillano cuya primera obra conocida, El tránsito de San Hermenegildo, se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Ésta obra la inicia su maestro, Alonso Vázquez, y tras la marcha de éste a México Uceda se hará cargo de numerosas obras de pintura y policromía hasta su muerte en 1631. Como se observa en este Martirio de San Andrés que aquí presentimos, el sevillano se inicia en un manierismo de colores vivos y ácidos, figuras alargadas e idealización, e irá evolucionando, acercándose a las propuestas más naturalistas que en la ciudad propugnaba en estos primeros años del siglo el pintor Roelas.

Salida: 30.000 €





97

Virgen con el Niño en madera tallada y policromada. S.XIII

Madera tallada y policromada
103 x 30 x 41,5 cm

El culto mariano siempre tuvo un lugar privilegiado en la Iglesia medieval. Durante el siglo XIII tuvo lugar la edad de oro de la devoción a la Virgen, heredando la corriente del siglo anterior. La devoción mariana se extiende por Castilla desde la época de Alfonso VIII, aunque las órdenes religiosas de nueva creación, cistercienses, franciscanos, premonstratenses y dominicos fundamentalmente, pudieron contribuir a su expansión.

Esta talla es un magnífico ejemplo del prototipo iconográfico románico de *Sedes Sapientiae* o Virgen en Majestad. La Virgen, en posición completamente frontal, se presenta coronada con el cabello suelto y sentada en su trono de gloria ricamente tallado. Apoya los pies en una peana y avanza el brazo derecho reforzando la idea de trono mientras sostiene una granada en flor en la mano derecha mientras que su izquierda apoya sobre el Niño. Sostiene el Niño en su regazo, también coronado y ataviado con túnica larga, que adopta la disposición de bendecir con la diestra mientras que sostiene con la izquierda un pergamino enrollado.

Las dos figuras, presentan rasgos faciales correctos, pero inexpresivos, aunque ya se empieza a percibir el incipiente naturalismo característico del paso del románico al gótico con el que se expresa un cambio en la sensibilidad religiosa.

Salida: 20.000 €



97

98

ANDRÉS DE LEITO
(documentado en
Segovia y Madrid,
h. 1656-1663)
Naturaleza muerta
Óleo sobre lienzo
51 x 78 cm

Capítulo de gran interés en la obra de Andrés de Leito son sus bodegones y escenas de cocina. En ellos Pérez Sánchez ha llegado a advertir un sentido de la luz y el color concordante con pintores florentinos como Cecco Bravo y Orazio Fidani. Si bien, la aturaleza muerta aquí presentada guarda más relación con el estilo de Mateo Cerezo o Antonio de Pereda, coetáneos de De Leito. La valentía de los trazos oscuros a la hora de definir las formas, la imprecisión en el dibujo de los elementos situados en segundo plano, y el empleo de tonos rojizos son rasgos característicos de este tipo de obras de De Leito. A este género pertenecen cuatro bodegones con figuras firmados: la pareja formada por un Bodegón de carne y un Bodegón de pescado, Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona, y otra pareja de bodegones de cocina con dos figuras en colección particular madrileña.

Salida: 30.000 €







99

PABLO LEGOT (Luxemburgo, 1598 - Cádiz, 1671)

Adoración de los Pastores

Óleo sobre lienzo

145 x 104 cm

Tal y como afirma Valdivieso en el informe sobre esta pintura, *“En esta obra aparecen prototipos físicos característicos de Legot, (...). Así pueden encontrarse caras similitudes con la Adoración de los pastores que Legot realizó hacia 1632 para el retablo de la población sevillana de Los Palacios, especialmente en las figuras de la Virgen, del Niño y en las expresiones de algunos pastores. Igualmente se observan coincidencias con la realizada hacia 1635 para el retablo mayor de la parroquia de Santa María de la Oliva de Lbrija, Sevilla. (...) Son por lo tanto las características técnicas en el uso del claroscuro y en la definición expresiva de los personajes las que nos permiten identificar el estilo de Legot, impregnado siempre en un profundo realismo”*.

Con certificado de D. Enrique Valdivieso.

Salida: 20.000 €





100
ESCUELA SEVILLANA S. XVII
Cristo Crucificado
Madera tallada y policromada
260 x 118 cm

La crucifixión es el tema principal del cristianismo donde se muestra a Cristo clavado en la cruz que no evoca únicamente su sacrificio sino que es el emblema de la redención y salvación del género humano. Su iconografía ha variado sustancialmente a través de los siglos en función de las teologías vigentes y de los estilos artísticos. Durante el Renacimiento, el cuerpo de Cristo adquiere importancia como la suma de todas las bellezas y como modelo de la armonía del universo pero durante el periodo barroco se produce un fuerte desarrollo expresivo. La pieza que ocupa esta catalogación pertenece a este periodo, se trata de un ejemplar de escuela Sevilla del siglo XVII. Pertenece a un barroco contenido que conserva resabios manieristas. No presenta el dinamismo dramático de otros cristos del siglo XVII.

De claras carnaciones, se representa a Cristo muerto clavado en la cruz. Su cabeza cae hacia su lado derecho con sus ojos y su boca entreabiertos a través de su barba. Su larga cabellera oscura cae ondulante sobre su hombro derecho. Sobre su cabeza porta una corona de espinas entrelaza. A causa del peso de su cuerpo inerte, sus brazos forman un triángulo con el travesaño horizontal de la cruz. Lleva un sencillo paño de pureza de color crudo con borde de decoraciones en negro que se anuda sobre su cadera derecha creando leves pliegues a diferencia de otro de laboriosas arrugas que se presentan en sudarios de piezas coetáneas. Es un Cristo de tres clavos con su pierna derecha cruzada sobre la izquierda y flexionadas por dicho peso de su cuerpo muerto. Por toda su anatomía aparecen los signos de la pasión mediante hilos de sangre que caen principalmente por sus brazos de los clavos de las manos, de la llaga del costado o de la corona de espinas. El hijo de Dios se encuentra clavado sobre una cruz de sección cuadrada con remates torneados en sus extremos muy de la época. Sobre su cabeza, una enrollada filacteria donde podemos leer "INRI" que significa "IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM" (Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos).

Salida: 15.000 €





101

FRANCISCO COLLANTES (Madrid, h. 1599 - Madrid, h. 1656)

Las lágrimas de San Pedro

Óleo sobre lienzo

105,2 x 83,2 cm

A tenor de los datos con los que contamos acerca de Collantes, debió tener una actividad continuada en Madrid desde 1625 a 1650 aproximadamente. Según Palomino, su maestro fue el principal pintor de la ciudad durante el reinado de Felipe III. Según expone Ángel Aterido en el informe de la obra *“Hasta ahora se conocían dos copias del mismo prototipo pintado por Ribera que puede relacionarse con nuestro pintor. La piedra de toque principal para la atribución a Collantes es la imagen que en 1950 perteneció a la Colección Reder en Londres, tal como está firmada. Mientras tanto, una segunda versión mantenida en la Alte Pinakothek en Munich también fue atribuida a Collantes por Pérez Sánchez y, con algunas dudas, por Soehner, mientras que para la mayoría de los expertos en Ribera ha sido considerada simplemente una copia por una mano desconocida. Sin embargo, las revisiones recientes de la pintura española en este museo de arte alemán han restablecido la antigua atribución a Collantes (...) En el caso que nos concierne aquí, la pintura reproduce fielmente la versión firmada por Collantes, anteriormente en la Colección Reder. La única diferencia radica en la representación de la figura, que aquí se ha cortado en las piernas. El lienzo probablemente se ha reducido en la parte inferior y en el lado derecho, ya que la llave que cuelga en esa área también se ha cortado ligeramente. Por el contrario, la parte superior revela un mayor desarrollo entre la frente y el marco del Santo, suponiendo que la fotografía antigua disponible de la imagen Reder muestra la pintura completa. Esta representación espacial diversa y detalles muy específicos en la ropa (como sombras más angulares en la capa, detrás del codo derecho; un pliegue más puntiagudo en el otro lado del codo, en el interior de la misma capa), así como su tamaño un poco más pequeño, corrobora que estamos tratando con una nueva pintura”*.

Informe completo de Ángel Aterido a disposición para consulta en sala.

Salida: 30.000 €

101





102
ESCUELA FLAMENCA S. XVII
Madonna della Vittoria
Óleo sobre cobre
62,5 x 35 cm

Escena dividida en tres planos en la que se representa a la Virgen con el Niño, sobre un fondo de paisaje, acompañada por un coro de ángeles músicos y el Padre Eterno. La actitud orante de la Virgen, con la mirada ciertamente perdida, ante el Niño, lleva a pensar que podría tratarse de Nuestra Señora de las Victorias, advocación carmelita cuya representación más conocida se haya en la iglesia que lleva su nombre en Roma.

Salida: 5.000 €





103

ESCUELA MADRILEÑA S. XVIII

San Juanito y el Niño

Terracota policromada

36 x 22,5 cm

En este relieve de *San Juanito y el Niño* Jesús nos encontramos ante un sistema compositivo de carácter contemplativo y alusivo. En primer término se representa a San Juanito besando el pie del Niño, al tiempo que éste se recoge las telas graciosamente. A la derecha, aparece el Cordero Místico, clara referencia simbólica dado que en la parte superior tres angelotes descienden en volandas una gran cruz, metáfora de la Pasión de Cristo.

En España encontramos algunos ejemplos pictóricos muy similares a la representación de nuestra terracota donde la composición, claramente barroca, y la iconografía siguen el modelo de los grandes maestros italianos. Entre la obra del pintor madrileño José Antolinez (1635-1675) se encuentra un lienzo que sigue el mismo esquema iconográfico en el que aparece San Juanito besando el pie al Niño mientras unos ángeles sostienen una cruz al aire. Pero sobretodo es indudable la similitud de nuestra pieza con una obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Murcia perteneciente al pintor oriolano Joaquín Campos, un poco posterior cronológicamente a nuestra pieza pero sin duda también heredera de los modelos barrocos italianos.

Salida: 15.000 €



104

CÍRCULO DE MARTÍNEZ MONTAÑÉS, S. XVII

Niño Jesús

Madera tallada y policromada.

Con Peana 64 x 29 x 32 cm / Sin peana 49 x 10 x 26 cm

Salida: 4.000 €





104

105

**HENDRICK AERTS, (probablemente Mechelen,
hacia 1565/1575 – probablemente Gdańsk, 1603)**
Interior de Iglesia gótica

Óleo sobre tabla
76 x 99,55 cm

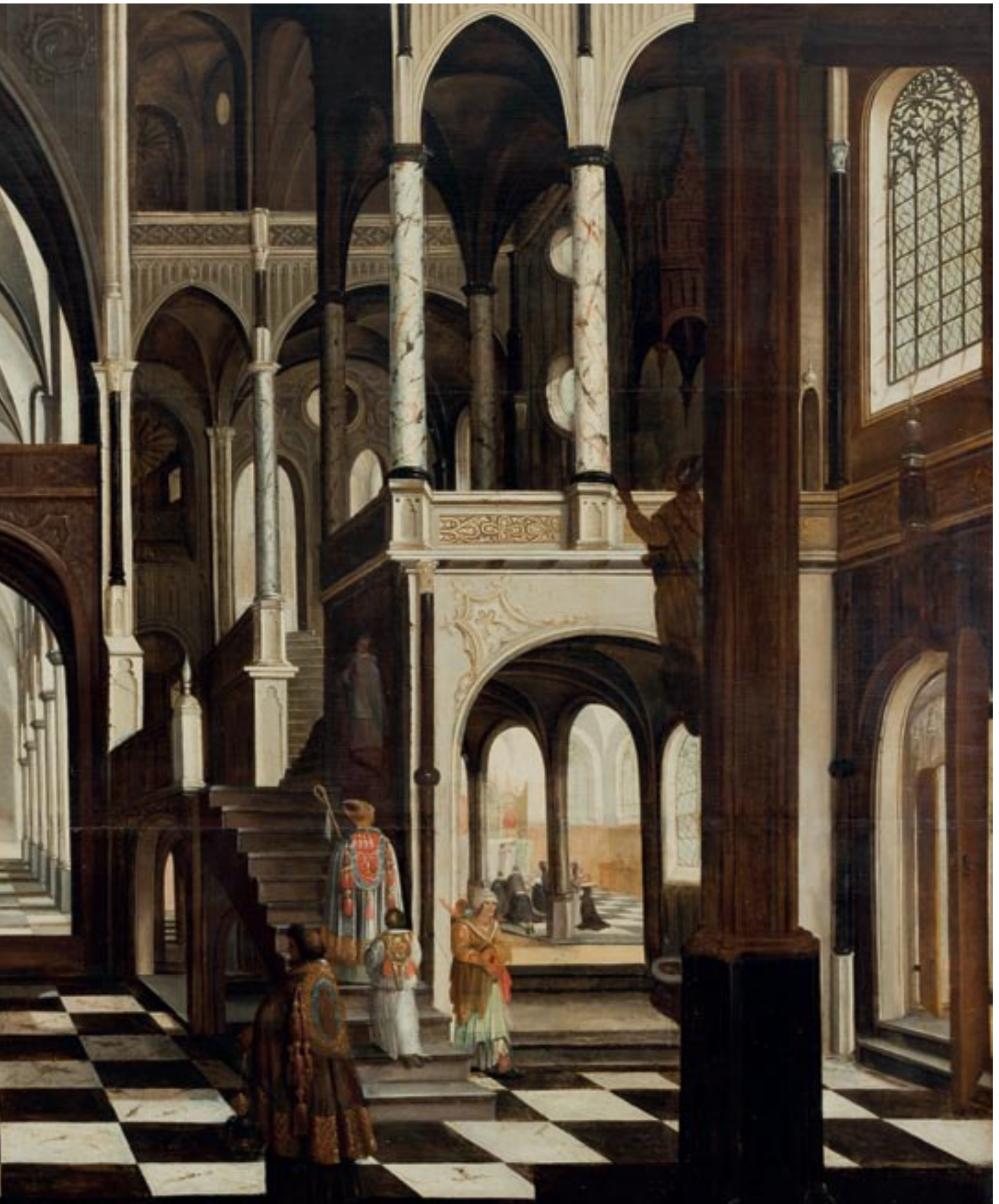
Hendrick Aerts fue un pintor y dibujante flamenco que pintó principalmente interiores arquitectónicos tanto reales como imaginarios. Su producción pictórica se centró principalmente en Gdańsk y Praga. Poco se sabe de su origen, formación y vida. Inicialmente se creía que provenía de Lille, que en el momento de su nacimiento formaba parte de los Países Bajos meridionales, pero estudios recientes sitúan su nacimiento en Mechelen (Malinas, Bélgica). Seguramente allí fue alumno del pintor de arquitecturas flamenco Paul Vredeman de Vries (Antwerp, 1567 – Amsterdam, 1617) entre los años 1592 y 1595. Posteriormente, entre 1596 y 1599, acompañó como asistente a su maestro en la decoración del techo y de la sala del castillo del emperador Rudiolf. Posiblemente Aerts regresaría a Gdańsk en 1599 donde probablemente murió en 1603.

La obra que ocupa esta catalogación se trata de una escena en un interior de una iglesia gótica donde la protagonista es la arquitectura y no lo que sucede en ella. Se contraponen la grandiosidad del templo en contraste con las minúsculas figuras que deambulan sobre suelo ajedrezado entre sus capillas y pilares. Aparecen varias alturas con bóvedas de crucería soportadas por finas columnas. En primer plan, un clérigo con rica casulla que porta un incensario se dirige hacia dos caballeros con sombrero de plumas que entablan una conversación junto a una pila de agua bendita. Al fondo, vemos una gran capilla a través de las arquerías de los pasillos laterales. A mano derecha, una escalera con un obispo y monaguillo subiendo accede al juego de plantas superiores. Tras ella, una serie de personajes vestidos de negro se encuentran arrodillados orando en una capilla.

En este óleo sobre tabla encontramos los característicos rasgos estilísticos de su autor, Hendrick Aerts, donde destaca el detallismo aplicado a todos los elementos típico de la escuela flamenga. A su vez, para crear ilusión de profundidad el autor corrige la perspectiva situando a los personajes en distintos planos. También recurre a tonos blanquecinos para representar los espacios más alejados y más saturados en los planos cortos. Existen varias versiones de este interior que albergan diferentes escenas en su interior.

Salida: 20.000 €







106

ATRIBUIDO A JACQUES LOUIS DAVID (París, 1748 - Bruselas, 1825)

Retrato de familia

Óleo sobre lienzo

193 x 121 cm

Jacques-Louis David fue, sin lugar a dudas, el pintor más conocido y aclamado en la Francia de finales del S. XVIII y principios del S. XIX. Fue un defensor absoluto de la Revolución francesa y, por ende, partidario de Napoleón Bonaparte. No es de extrañar pues, que el emperador le encargara en 1804, meses antes del acontecimiento, el gran lienzo en el que se representa su coronación, evento celebrado en la Catedral de Notre-Dame de París, al que el propio pintor acudió.

Tras haber permanecido fiel, David se vio obligado a exiliarse tras la caída de Napoleón y el regreso de los borbones al poder en 1815. En enero de 1816, Jacques-Louis David marchó a Bruselas, donde permanecería el resto de su vida. En este momento, probablemente para hacer frente al coste de su reubicación y ayudar a financiar su instalación en un nuevo hogar, el pintor aceptó un número inusual de encargos de retratos. En principio los encargos provenían de los círculos sociales compuestos fundamentalmente por revolucionarios exiliados como él, así como de miembros de la extensa familia del emperador destronado. Varios de estos retratos se conservan hoy día en grandes museos como el Louvre, la National Gallery de Londres, o el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, así como en colecciones privadas.

El presente retrato pudo ser, presumiblemente, uno de los encargos recibidos por el pintor en Bruselas. Representa a una señora de mediana edad, recién enviudada, acompañada por sus dos hijos. Un medallón colgado de su cuello muestra el retrato en miniatura del esposo desaparecido. El hijo menor muestra un entrañable gesto de consuelo hacia su madre mientras que el mayor parece haber asumido su nueva función como cabeza de familia. En conjunto, con este retrato, Jacques-Louis Davis establece una metáfora del exilio, la pérdida y la desazón tras la caída de Napoleón y la restauración de la monarquía borbónica en Francia previa a la revolución de 1830.

Salida: 40.000 €





107

ESCUELA MEXICANA SEGUNDA MITAD S. XVII

Guadalupe

Firmada (ilegible) en el ángulo inferior izquierdo.

Óleo sobre lienzo.

174 x 107,5 cm

Salida: 20.000 €



108

ESCUELA ANDALUZA, S. XVII

San Miguel Arcángel

125 cm. altura

Grupo escultórico en madera tallada,
policromada y dorada, con ojos de pasta vítrea.

Salida: 4.400 €



ESCUELA NAPOLITANA, S. XVII
Escena portuaria con capricho
arquitectónico
 Óleo sobre lienzo
 93 x 130 cm

En la izquierda de este óleo sobre lienzo aparecen dos grandes galeras dirigidas por gran cantidad de remos sobre un calmado mar de pequeñas olas rizadas. Ambas embarcaciones llevan sus velas plegadas. La primera, completamente engalanada, se sitúa perpendicularmente al espectador de manera que sólo podemos ver su rica popa de trabajadas maderas talladas y doradas. El segundo navío, un poco más alejado y de menor tamaño, se encuentra completamente de perfil. Lucen rojas banderolas y banderas. Encontramos gran cantidad de personas en sus interiores. A su alrededor, pequeñas barcas de madera van y vienen a remo transportando personas del puerto a las galeras. En el ángulo inferior derecho, diversos personajes entablan conversaciones sobre graderías portuarias con una gran torre circular de vigilancia a su lado. Tras ellos, bajo unos acantilados, vemos un gran edificio de atarazanas (astillero) con importantes arquerías de medio punto rematadas por esculturas y gran escudo central. En su interior hay esqueletos de embarcaciones esperando a ser reparados o construidos. En la lejanía, sobre la línea del horizonte, esquemáticas embarcaciones navegan a vela bajo un cielo azul de tonalidades similares al mar manchado por grises nubes bajo las que vuelan gaviotas.

Las marinas se representaron en el arte desde la antigüedad, pero comenzaron a convertirse en un género, con artistas especializados, hacia el final de la Edad Media. Con escasa representación en el Renacimiento, los paisajes marinos puros no llegarían hasta más tarde. Hasta finales del siglo XVI, los paisajes fueron considerados un género menor por parte de los teóricos del arte. A su vez, en ocasiones fueron tratados como una especialidad relegada a los pintores que llegaron a Italia desde el norte de Europa. No es hasta el siglo XVII cuando se desarrolla su esplendor. El paisajismo marino está relacionado estrechamente con la Holanda del siglo XVII, como una manera de reflejar su poderío naval y la fuente de sus riquezas. Los italianos también se sumaron a esta "moda", donde destaca entre otros el napolitano Salvatore Rosa (Nápoles, 1615 – Roma, 1673).

La pintura que nos ocupa resulta característica de la escuela napolitana del siglo XVII. Su colorido, sus nubarrones, la variación luminica por las zonas en sombra y sol, las figuras charlando y observando la escena, el colorido, el trazo, las arquitecturas reales e imaginarias en ruina, la composición en diagonal desde la altura del acantilado de la derecha que cae hasta el mar pasando por la arquitectura nos recuerdan a otras obras realizadas por consagrados pintores napolitanos de dicha centuria.

Salida: 6.000 €







110

LUIGI RIDRÍGUEZ "Il Siciliano"

(Messina, h. 1580 - Nápoles, h. 1607)

Virgen del Monte Carmelo con Santos

Óleo sobre lienzo

287 x 188 cm

Nacido en fecha incierta, sabemos que fue hermano del también pintor Alonso Rodríguez. Siendo muy joven marchó a Nápoles bajo la protección de Bernardino Azzolino. Solo una de sus obras parece conservarse en Sicilia, el "David con la cabeza de Goliath" que domina el Salón del Consejo de la Universidad de Messina Según las crónicas napolitanas, Rodríguez, recién llegado a la capital del reino, fue empleado por Belisario Corenzio (1558-1643). Su primer trabajo en Nápoles fue en la iglesia de Sant'Anna dei Lombardi. Tras ello participó en una de las obras más importantes de la época, las relacionadas con la decoración del techo de la iglesia de Santa María la Nova, un ciclo formado por 46 pinturas en el que participaron los artistas napolitanos más importantes de la época. Además de sus trabajos conocidos al fresco, en el Museo Nacional de Nápoles se conservan dos pinturas al óleo: una "Virgen del Rosario" y una "Santísima Trinidad", que probablemente procedan de algún convento trinitario. Según las crónicas napolitanas, Luigi Rodríguez murió envenenado en 1630 por su maestro Belisario Corenzio, sin embargo esta fecha parece no ser correcta.

Esta pintura debe ser puesta en relación con la Trinidad con Santos (354 x 238 cm), realizada por Rodríguez h. 1605, conservada en el Museo de Capodimonte. Tanto la composición, marcada por la clara división entre el ámbito terrenal y el celestial, la concepción espacial basada en el juego de planos, la factura y el estilo empleados en ambos lienzos, no dejan lugar a dudas respecto a la atribución de esta Madonna del Carmelo al pincel de este poco conocido pintor italiano.

Salida: 75.000 €





111

ATRIBUIDO A BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

(Sevilla, 1617 - 1682)

Inmaculada

Óleo sobre lienzo

37,5 x 26 cm

Boceto de la Inmaculada Concepción realizada por Murillo y taller, conservada en la National Gallery de Londres.

Rodeada de ángeles, una elegante y etérea Virgen María cruza las manos y mira hacia el cielo. La escena está bañada por una luz suave, y la Virgen está rodeada por una neblina dorada de nubes en la que los ángeles parecen disolverse. La punta de una luna creciente aparece bajo de sus pies como símbolo de su pureza.

Salida: 34.000 €





112
ESCUELA BRASILEÑA, S. XVIII
Inmaculada
Madera tallada y policromada
78 cm
Salida: 30.000 €





113
FRANCISCO RIZI (Madrid, 1614-El Escorial, Madrid, 1685)
Éxtasis de San Francisco
Grafito y plumilla sobre papel verjurado
18,5 x 16 cm

A comparar con el San Francisco de Asís, apunte para retablo, conservado en la biblioteca Nacional (DIB/16/39/24) o el San Pedro de Alcántara (DIB/13/2/44).

Salida: 18.000 €



114

ARISTIDE PETRILLI

Alegoría del Juego

Mármol

81x 30 x 50 cm

Firmado y fechado "A.Petrilli / Firenze / 97". La escultura se apoya en un pedestal formado por un par de dados y una baraja de cartas. Como artista del romanticismo tardío, Petrilli explica de manera exhaustiva los rasgos de este período artístico basado principalmente en la voluntad de recrear obras de arte que muestran algo irreal, soñador y fantástico. El artista le da, además, un aire de frivolidad pero también un tono suave. Esto se puede observar en el rostro de la mujer, en la forma en que el cabello nos recuerda a llamas de fuego o en la actuación de la mano. Pequeño desperfecto.

Salida: 10.000 €



114

115

ALBERT ANDRÉ

(Lyon, Francia, 1869 - Bagnols-sur-Cèze, 1954)

Interior

Óleo sobre lienzo

61 x 76,5 cm

Albert André nace en Lyon. Se educa en el Lycée de Lyon y pasa las vacaciones en Laudun (Gard). Hacia 1885 se orienta hacia el dibujo y colabora en algunos proyectos para las sederías. Llega a la París probablemente en 1889 y se matricula en la Académie Julian, en la que traba amistad, entre otros, con Paul Ranson (miembro del grupo de los Nabis) y con Valtat. En 1894 participa por primera vez en el "Salon des Indépendants". Renoir se fija en él y lo recomienda a Durand-Ruel, que será su futuro marchante. Así comienza una verdadera carrera. Colabora con Toulouse-Lautrec en la realización de los decorados de "Chariot de terre cuite" (obra vanguardista que se representa en el Théâtre de L'Ouvre). Con Maurice Denis, Bonnard y Vuillard (todos ellos miembros del grupo de los Nabis), expone en la sala de Bing, el gran marchante de arte japonés e inventor del estilo Art Nouveau. Tras su consagración, en 1904, gracias a su primera exposición individual en la galería Durand-Ruel, se suceden las exposiciones y los encargos. Figura, junto a Monet, Cézanne, Renoir y Pissarro en la exposición titulada "Natures Mortes" (Durand Ruel, 1908); le encargan un gran panel decorativo para el pabellón francés de la Exposición Universal de Turín; lo eligen para celebrar "L'Interprétation du midi" en el salón de La Libre Esthétique de Bruselas (1913) y alcanza un gran éxito en Estados Unidos con su primera exposición individual en Nueva York (Durand Ruel, 1912).

Biógrafo y retratista de Renoir anciano, al que pinta en escenas de conmovedora autenticidad, lo será también de Monet. Rodeado de amigos entre los que cabe citar a Julie Manet, Pierre Renoir, Marquet y Paul Signac, su vida transcurre entre París, sus actividades como pintor y como secretario del Salon d'Automne, y sus prolongadas estancias en Laudun (donde es conservador del Musée de Bagnols-sur-Sèze)

Evelyne Yeatman-Eiffel

Museo Nacional Thyssen Bornemisza

Firmado "Albert André".

Reverso: Sello Royal Gallery, Montreal.

Número de inventario: 16.708

Desperfectos.

Salida: 6.000 €

115







116

ESCUELA ITALIANA S. XVIII

San Sebastián

Mármol

Con peana 55 x 23 x 23 cm / Sin peana 42 x 13 x 20 cm

San Sebastián, oficial del ejército romano, fue martirizado en época de Diocleciano tras su conversión al cristianismo. Atado probablemente a una columna o a las ramas de un árbol, fue aseteado hasta ser dado por muerto aunque, todavía moribundo, fue encontrado por la cristiana Irene que le ocultó y curó. Aún convaleciente, se presenta ante el emperador para proclamar su fe y éste ordena su apaleamiento hasta hacerle morir.

Aunque durante la Edad Media fue habitual representar a este personaje vestido de caballero, con arco y flechas, a partir del Quattrocento su imagen será la del momento de su primer martirio. La figura de San Sebastián aparece aquí representada antes de ser aseteado, atado al tronco donde va a sufrir el martirio. Así vemos un cuerpo adolescente desnudo, excepto por el paño de pureza, con el cuerpo flexionado hacia el lado derecho, en contraposto, sobre un tronco de árbol al que tiene atadas las manos, levantada la derecha sobre la cabeza que eleva mirando al cielo. En la figura del santo se pone de manifiesto el influjo del arte italiano del siglo XVII, especialmente de Gian Lorenzo Bernini.

Pequeños desperfecto.

Salida: 40.000 €



116

117

ANTONI TÀPIES (Barcelona, 1923 - 2012)

Als mestres de Catalunya

Serigrafía policroma sobre papel de estraza

210 x 100 cm

“Als mestres de Catalunya” (A los maestros de Cataluña) forma parte de la serie de obra gráfica del mismo título, editada por la Sala Gaspar de Barcelona en 1974. Esta obra, publicada en el catálogo razonado escrito por Anna Agustí, figura en el archivo de la obra completa del creador. Pertenece a la época más comprometida políticamente de Tàpies, que se extendió entre los años sesenta y setenta. El artista catalán se expresó especialmente a través de carteles de clara significación política. “Als Mestres de Catalunya”, se trata de un cartel del mismo título, de 1972, realizado para apoyar a la Fundación Artur Martorell, de carácter pedagógico. Dos años más tarde Tàpies publicará, de la mano de la Sala Gaspar, la serie del mismo nombre, un homenaje a las figuras clave de la historia de la cultura catalana, que el artista reivindicó durante los años de la represión franquista. Esta serie engloba ciencia y arte a través de un lenguaje sintético, reducido a su esencia, protagonizado por un esquema cromático que alude directamente a Cataluña, a su cultura y a su geografía. Como es habitual en la producción de Tàpies, el sustrato material de la obra adquiere una gran relevancia, adquiriendo un sentido espiritual que lo hace trascender su estado para significar un profundo análisis de la condición humana.

Numerado y firmado a mano por el artista

“Tàpies 84/100”

Cat. núm. 486 del cat. raz.

“Tàpies. Das Graphische Werk. 1973-1978”

“Tàpies Obra gráfica 1973-1978” de Mariuccia Galfetti. Pgn 111, no. 486.

Publicado por: Sala Gaspar (Barcelona), Impreso por: Alexandre Tornabell de Arner

Salida: 4.800 €





118

*Consola isabelina en madera tallada y dorada
con tapa en mármol gris. S.XIX*

83 x 66,5 x 133 cm

Consola isabelina en madera dorada con profusa decoración tallada y sobre en mármol gris jaspeado de perfil mixtilíneo, sobre cuatro patas cabriolé unidas mediante chambrana avolutada convergente al centro en una gran rocalla. Todo el perfil se encuentra decorado con un entramado que recuerda a una trama textil y tanto el faldón, rematado por dos grandes “ces” encontradas, como las patas cabriolé se encuentran ricamente decoradas con motivos vegetales de rocallas, roleos y tornapuntas.

La consola decorativa profusamente ornamentada y acompañada de espejo que centra y estructura la decoración de una estancia tiene su origen en la Italia del siglo XVII. Luis XIV adoptó el modelo y aumentó el tamaño de los espejos, dando la forma definitiva a un conjunto que se difundió por todo el occidente en el siglo XVIII. Muy de moda en España durante el siglo XIX, momento en el que el eclecticismo imperante favorece las combinaciones de objetos estéticamente antagónicos, abundando la coexistencia de estilos, ya sean las curvas rococó de Luis XV, o las formas rectilíneas de Luis XVI.

Salida: 4.000 €



118

119

ESCUELA ITALIANA, ppio. S. XVI

45 cm. diámetro

Tondo realizado h. 1500 en madera tallada y policromada al temple en el que se representa el rostro de Cristo muerto, siguiendo el modelo de la conocida pintura de Andrea Mantegna, conservada en la Pinacoteca de Brera, Milán. La pintura está enmarcada por una suerte de hojas de roble y bellotas encadenadas entre sí formando una falsa moldura.

Desperfectos.

Salida: 5.000 €





120

Jean-Baptiste Armand Guillaumin
(Moulins, Francia, 1841 - Orly, 1927)
Paisaje

Óleo sobre tabla entelada
23 x 33 cm

Jean-Baptiste-Armand Guillaumin nació en París el 16 de febrero de 1841. A muy corta edad, su familia se trasladó a Moulins, donde Armand cursó sus primeros estudios. A partir de 1861 empezó a frecuentar la "Académie Suisse", donde entabló amistad con Cézanne y Pissarro

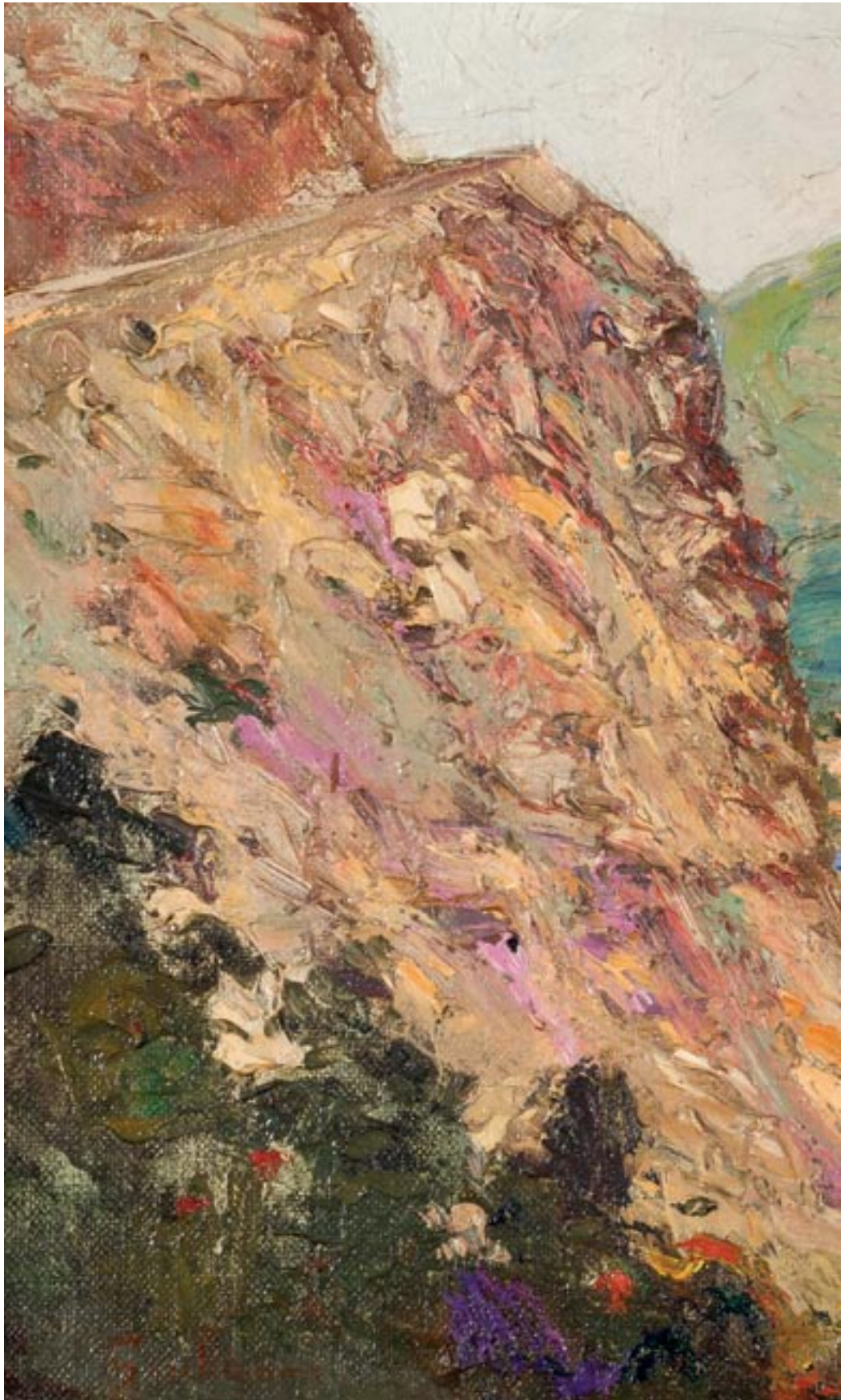
En 1868, continuó compaginando su trabajo como funcionario en el Ministerio de Obras Públicas con la pintura. En 1874 participó en la primera exposición impresionista con tres paisajes, uno de ellos titulado "Puesta de sol en Ivry". Presentó obras vinculadas a la estética impresionista en las muestras que tuvieron lugar entre 1877 y 1886. En 1887 descubrió La Creuse, donde terminó estableciéndose.

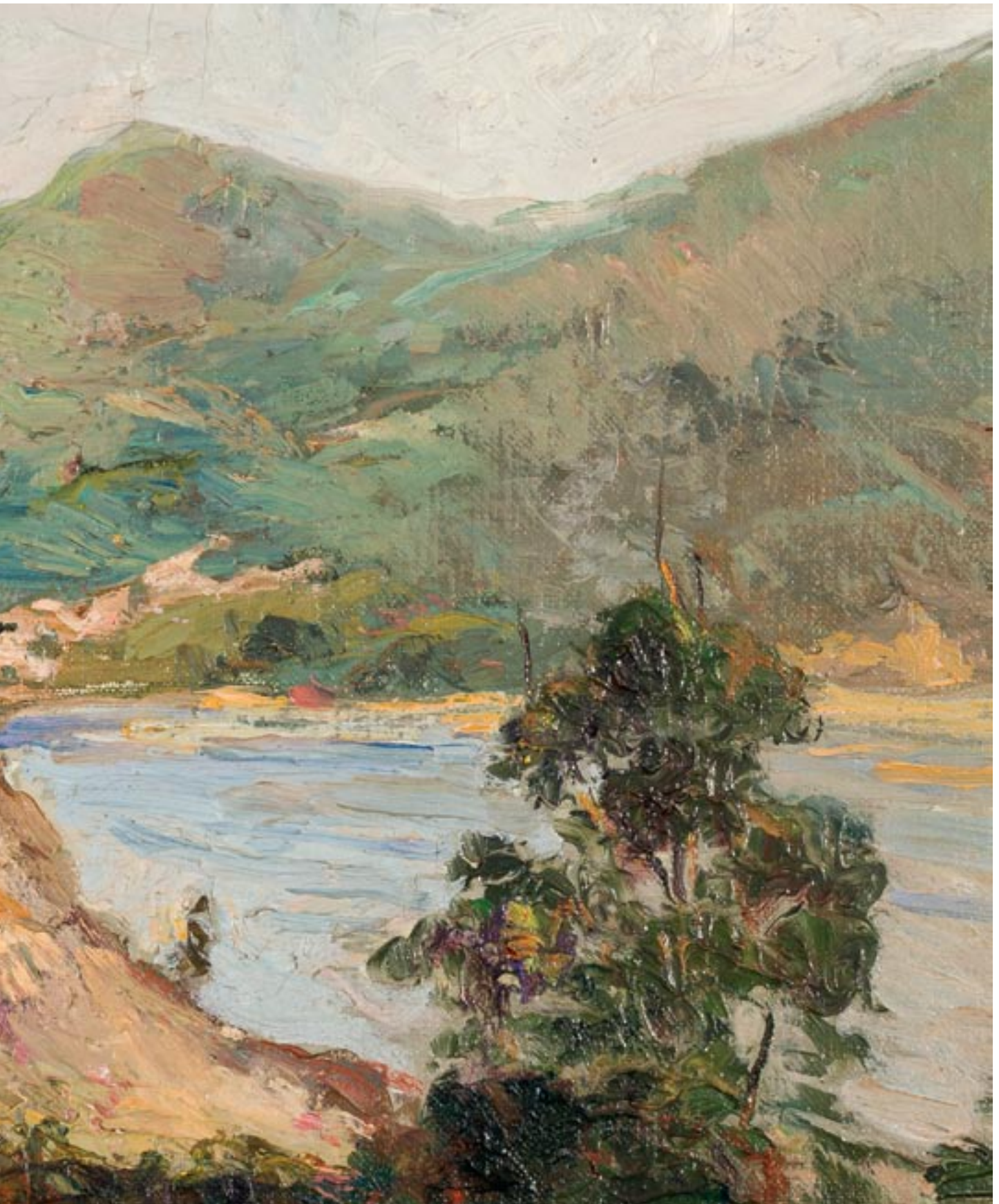
A partir de 1891 se dedica por completo a la pintura. A partir de ese momento las estancias en enclaves como Saint-Palais-sur-Mer, Agay, Bretaña o Auvergne serán frecuentes. En 1904 visitó Holanda, viaje que dará tema a una serie de cuadros.

Durante sus años en La Creuse, sus colores se transformaron con un predominio de los tonos verdes y violetas. Mientras otros maestros de su círculo (como Renoir y Cézanne) abandonaron pronto el impresionismo puro y conformaron estilos más personales, Guillaumin se mantuvo fiel a los rasgos más reconocibles de dicha corriente y es considerado «el impresionista más fiel y longevo».

Firmado: "Guillaumin".

Salida: 10.000 €







121

Joyero austriaco en madera tallada y ebonizada revestido por esmaltes de tema mitológico. Viena, S.XIX

36 x 26 x 36 cm

Espectacular joyero austriaco realizado en madera ebonizada y ricamente ornamentado con placas de esmaltes vienenes. Estructura en forma de templete con columnas en cada uno de sus ángulos con fuste en forma de cariátide rematadas por querubines sobre cisnes. La parte superior está remata en forma de arca custodiada por cuatro figuras de guerreros ataviados con yelmo y lanza; las dos figuras femeninas portan escudos mientras que las masculinas portan espadas. El resto de la estructura se encuentra ornamentada por apliques de bronce con decoración de tipo "candelieri" y máscaras grotescas. Al frente, la pieza está compartimentada mediante pequeños cajones y al centro cuenta con dos pequeñas puertas abatibles. Todo el conjunto se encuentra revestido por magníficos esmaltes de origen vienés enmarcados por un pequeño fileteado rizado en bronce. En las alegres escenas, de inspiración mitológica, podemos ver entre otros a los dioses Cibele, Marte, Hermes o Zeus como protagonistas de las mismas junto a musas, amorcillos y delicadas escenas galantes y de *feriae*. Pequeño desperfecto.

Salida: 7.500 €



121

122

ESCUELA PORTUGUESA, S. XVII

Cristo Expirante

Marfil tallado.

40 x 28 cm

Sigue la tipología indoportuguesa de Crucificado más difundida.

Cristo se representa con la cabeza erguida mirando hacia el cielo y el cabello policromado dispuesto con raya en medio dejando caer los bucles sobre los hombros. Los brazos están dispuestos casi verticalmente, con las venas marcadas cerrando sus puños sobre los clavos.

De anatomía sumaria, las costillas apenas señaladas, se cubre con el paño de pureza dispuesto en dos pliegues de ondas simétricas en diagonal sobre la soga que deja ver la cadena derecha y atado con nudos. El paño se encuentra dorado y con el clásico remate constituido por una franja de círculos con el centro perforado y bordeada de piquillos.

Como es habitual en la eboraria indoportuguesa la talla presenta los rasgos faciales apenas delineados con los ojos pequeños de estrechos párpados policromados. La nariz recta y corta, y la boca de estrechos labios.

Salida: 5.000 €



Tapiz que narra un fragmento del ciclo del cónsul Decio Quinto Mus, general romano muerto heroicamente en batalla contra los Latinos junto al Vesubio en el año 343 a. C. El pintor Pedro Pablo Rubens realizó hacia 1616 toda una serie referente a este célebre personaje de la antigüedad, basándose en la Historia de Roma de Tito Livio, Libro VIII, cap. 6,9 y 10. La realización de este ciclo, fue la primera inmersión de Rubens en el mundo del diseño de tapices. Se sabe que los diseños fueron concebidos como cartones ya desde el principio y no adaptados, por encargo de un mecenas genovés.

El ciclo completo se compone de ocho cartones, de los cuales seis representan escenas narrativas y los dos restantes con personificaciones femeninas y trofeos. Al tratarse muchos los dibujos y de dimensiones tan grandes, si examinamos detenidamente los bocetos, se puede apreciar la participación del taller en algunas partes secundarias de muchos de los cartones, no así, como menciona Baumstark, en el dibujo que nos atañe, donde es tal la brillantez técnica que ni siquiera el alumno más aventajado podría lograrla. Los dos primeros conjuntos del ciclo que se tejieron, como se ha mencionado más arriba, fueron encargados por clientes genoveses y realizados por el taller de Jan Raes el Viejo. Sin embargo, la serie tuvo tanto éxito en la época que se calcula que se realizaron, según estos modelos de Rubens, más de 20 conjuntos, variando fundamentalmente en la decoración de las cenefas. Eso explicaría por qué nuestra cenefa, como ahora veremos, difiere de la de la primera serie realizada, a pesar de ser prácticamente de la misma época y a partir el mismo cartón.

Este tapiz es el primero del ciclo, y representa el momento en el que Decio aparece relatando a varios compañeros de su ejército como en un oráculo o en un sueño premonitorio vio un gigante que le dio a conocer que ganaría la batalla el bando cuyo el jefe muriera en la lucha, e intenta convencerles de que deben combatir duramente con él para salvar a la patria. El célebre personaje aparece sobre un plinto a la izquierda de la composición, relatando a sus soldados el contenido de su sueño. Flanqueando la escena aparecen dos columnas salomónicas, con decoración estriada en algunos trozos y con decoración de hojas y "puti" en otros, coronadas por un capitel compuesto. La cenefa superior se conforma por un fragmento de entablamento que presenta en el centro una cartela con una decoración de paisaje de la que pende una guirnalda ondulada de frutos. Sigue el mismo modelo de bordura en forma de columna salomónica ideado por Rubens para algunos paños de la serie "El Triunfo de la Eucaristía" de este mismo periodo.

Con respecto a la autoría, si hubo alguna vez alguna firma o anagrama del artífice, nunca lo sabremos porque desgraciadamente el tapiz fue cortado en su parte inferior. Sin embargo, gracias a un tapiz conservado en el Museo de Artes Decorativas de esta misma serie con el mismo tipo de cenefa y medida podríamos atribuirlo a este mismo maestro; Franz Van de Hecke.

Existen en España dos paños con esta misma temática, aunque procedentes de otras series. Uno de ellos se encuentra en el Museo de Artes Decorativas, CE01587 aunque con la variante de que tiene menos personajes y una cenefa diferente. El otro pertenece a la colección de Patrimonio Nacional correspondiente a la serie 52 y cuya cenefa es también diferente.

Salida: 10.000 €



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA:

- Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional Vol.II. 1986, p. 89-103) -María Josefa Almagro Gorbea; "Dos tapices flamencos del Museo Nacional de Artes Decorativas, con la historia del cónsul Decio Mus". Boletín del Museo Arqueológico Nacional 27-28/ 2009-2010. pag. 119-146
- BAUMSTARK, R.: "Peter Paul Rubens; The Decius Mus Cycle" The Metropolitan Museum of Art, catálogo de la exposición "Liechtenstein; The Princely Collections" (Octubre 1985-Mayo 1986).





124

ANTONIO VÁZQUEZ (h. 1485 – 1563 o posterior)

San Sebastián y San Roque

Óleo sobre tabla

94 x 70 cm

h. 1540-45. Antonio Vázquez fue un pintor renacentista español activo principalmente en Valladolid, ciudad de gran importancia dentro de la escuela castellana. Tuvo una carrera muy prolífica y con la más vasta producción de pintura del segundo cuarto del siglo XVI. Autor principalmente de encargos eclesiásticos de tablas para retablos que también contó con clientela particular e institucional. Entre sus obras destacan importantes trabajos como las veinticuatro tablas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Pozuelo de la Orden realizadas junto con Lorenzo de Ávila y Andrés de Melgar, actualmente conservadas en la Colegiata de San Isidoro de León; la pintura del retablo de una capilla en la iglesia parroquial de Simancas, una de las escasas obras documentadas de Vázquez que se han conservado in situ; la pintura de los arcos conmemorativos para la recepción en la ciudad de María Manuela de Portugal, prometida del futuro Felipe II, y poco después, de nuevo en colaboración con Tordesillas, en la erección del túmulo funerario alzado con ocasión de las exequias que se hicieron a la misma princesa. Es importante tener en cuenta la escasez de temas iconográficos de Vázquez que conlleva a la repetición de esquemas como ocurre con San Roque y San Sebastián, los dos santos protagonistas de la tabla. En la obra que ocupa esta catalogación aparecen en primer plano los dos santos de cuerpo entero. A la izquierda, encontramos a San Sebastián desnudo, tapado por un blanco paño y atado a un árbol con la mirada hacia el cielo y atravesado por numerosas flechas según aparece descrito en la iconografía de su martirio. Presenta una anatomía marcada pero aún no adquiere la robustez ni el sentido clásico de las últimas obras del artista. A la derecha, San Roque va vestido con indumentaria de peregrino con sayete corto de color pardo oscuro con capote rojo, sombrero sobre su cabeza y polainas o medias calzas. Tiene gesto cansado debido a su avanzada edad y se apoya sobre un bastón que sujeta con su mano derecha mientras que con la izquierda levanta sus ropajes dejando ver la llaga de su pierna. A sus pies hallamos un perro blanco que sujeta un panecillo entre sus dientes. Vuela hacia él un ángel portando una bandeja con los efectivos para curar su herida. Tras ellos, en la lejanía, su típico paisaje verde fragmentado en planos de campos con encinas bordeando un río y desvaídas montañas. Las expresiones y los movimientos de los cuerpos de los protagonistas hacen presente al manierismo que se desarrolló en Valladolid durante el siglo XVI. En esta pieza se repiten las características del pintor en otras obras suyas documentadas: mismos paisajes, indumentarias, rasgos fisonómicos, etc. Un precedente de esta obra lo encontramos en dos tablas del autor representando a “San Roque” y “San Sebastián” que se encuentran en el Wellcome Institute for History of Medicine de Londres. Sin duda procedentes de un retablo desmembrado con grandes semejanzas tanto compositivas como estilísticas. A su vez, encontramos su característica manera de tratar el cabello en la figura del San Sebastián que se repite en la cabeza del Niño Jesús y de los Reyes Magos en la “Epifanía” del retablo desmembrado de la Iglesia Valdenebros de los Valles en Valladolid. Lo mismo ocurre con el San José de la “Presentación del Niño en el Templo” del Museo Nacional de Escultura también de esta localidad. El rostro de San José recuerda al del San Roque que ocupa esta catalogación. En el citado retablo de Valdenebros existe una tabla con la representación de San Roque que podría considerarse un eslabón entre ambas. Así como encontramos grandes parecidos en el expresivo rostro de dolor, los labios y el dibujo de los ojos de nuestro San Roque y de la “Virgen de la Crucifixión” que se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid de hacia 1550. Informa completo de Isabel Mateo a disposición para consulta en sala.

Salida: 8.500 €



125
ESCUELA NAPOLITANA, S. XVII
Dolorosa
Madera tallada, policromada.
Con ropajes en tela encolada
98 x 68 x 47 cm
Salida: 50.000 €



126

ALONSO GONZÁLEZ BERRUGUETE (1490 - 1561)

San Cristóbal

Madera tallada y policromada

120 x 30 x 70 cm

En esta obra se observa el sello ineludible del escultor Alonso Berruguete, gracias a la inclusión de esos elementos que son tan característicos y frecuentemente empleados en sus otras realizaciones. Nos referimos a la talla del cuerpo, de un modo italianizante, con una anatomía descarnada, nerviosa y llena de fuerza interior. Los elogios que recibieron estas imágenes por parte de sus contemporáneos fueron dirigidos precisamente a la demostración que Berruguete hizo siempre de sus saberes italianos, por otra parte, tan bien aprendidos. Intuimos que el maestro escultor debió dibujar muchas figuras humanas y tener muy buenos referentes gráficos con los que alimentar su imaginación, gracias a los cuales pudo realizar estas obras tan originales en sus movimientos y que, por otra parte, con tanta persistencia repitió en sus esculturas siempre que el tema lo hizo posible. Destacar la semejanza con el San Jerónimo penitente de Santa María la Real de Nieva, obra documentada de Alonso Berruguete, posiblemente un encargo del letrado de la Real Chancillería Jerónimo de Virués, realizado en el año 1539.

Salida: 70.000 €





126

127

JOSÉ DE ARCE (Flandes, 1600 - Sevilla, 1666)

San Agustín

Madera tallada y policromada

185 cm

Talla a tamaño natural que muestra al santo, doctor de la iglesia, según su iconografía habitual, erguido, mirando al cielo, portando el libro y la pluma. Viste el hábito de la orden y esclavina en alusión a su condición de doctor. Estilísticamente presenta las características más representativas del escultor flamenco José de Arce, encargado de introducir las nuevas formas dinámicas que se estaban realizando en Italia en contraposición a la estética triunfante en Sevilla, marcada por Martínez Montañés. Joseph Haerts nació en Flandes hacia 1607. Se desconoce su lugar de formación, habiendo constancia de su presencia en Sevilla en 1636. Cabe destacar la tan reconocible blandura de sus facciones, especialmente de las cavidades oculares, enmarcadas por unas expresivas cejas que ayudan a crear esa diagonal hacia las alturas que marcan unos ojos policromados en un delicado color gris. A modo de comparación, recordar el rostro del Cristo de las Penas de la Hermandad de la Estrella o el San Bartolomé conservado en la Catedral de Jerez.

Salida: 5.000 €







128

128

Colgante o dije oval siglo XVII en oro amarillo 18k representando dama y caballero a la porcelana en anverso y reverso. Marco de media caña decorado con formas sinuosas y apliques con remate de bola sobre cartelas en ejes principales

Peso total 11,2 g

28 x 24,5 mm

Salida: 550 €



129

129

Colgante relicario rectangular siglo XVIII oro amarillo 18k representación de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz enmarcados con contorno festoneado ornamentado con apliques de esmalte en porcelana en verde y rosa conformando palmetas

Característico de este tipo de colgantes devocionales son los marcos en oro o metales dorados decorados con esmalte cloisonné. Los bordes con cintas serradas es esmalte opaco con colores verdes, rojo y blanco que apreciamos en esta pieza eran elaborados en el mediterráneo español. A comparar con colgante con representaciones de Santa Teresa y san José con el Niño, siglo XVII en oro esmaltado con miniaturas del Hispanic Society of America con número de referencia r3484. A menudo este tipo de colgante eran unidos a rosarios mediante cordones de seda

Peso total 11,2 g

29 x 24,5 mm

Salida: 440 €



130

130

Colgante relicario siglo XVIII con escenas al óleo bajo cristal de roca

Representación pictórica de la Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel en el anverso; y representación de la estigmatización San Francisco de Asís en reverso. Orlado con cordón salomónico en oro amarillo 19k decorado con esmalte tricolor. Presenta una fractura concoidea.

Colgante devocional conocido por el nombre de relicario del latín "relicae", caja para guardar reliquias usados para la protección del fiel.

La devoción durante el barroco adoptó nuevas formas privadas. Se crean numerosos tipos de alhajas adaptadas a su función mediante una serie de signos.

La visitación de La Virgen María a su prima Isabel por el embarazo de esta última siendo mayor de edad es la imagen representada en este colgante devocional que posiblemente fuese encargado para una fiel con la misma esperanza.

«Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno; y ¿de dónde a mí que la madre de mi Señor venga a mí? Porque, apenas llegó a mis oídos la voz de tu saludo, saltó de gozo el niño en mi seno. ¡Feliz la que ha creído que se cumplirían las cosas que le fueron dichas de parte del Señor!»

1Evangelio de Lucas 1, 39-45

La segunda imagen representa la estigmatización de san Francisco siempre conocido como patrón de los animales del que seguramente sería devota. Esta incongruencia de símbolos se explica por la personalización de estos colgantes a sus fieles.

Otro aspecto llamativo es la utilización del cristal de roca. Fue muy utilizado para este tipo de objetos pues en él conflúan la transparencia o visibilidad que permitían que las reliquias o imágenes pudieran verse, así como la conservación de estas gracias a la dureza que le caracteriza. La joyería devocional privada adoptó bien este material de procedencia milanesa.

Peso total 32 g

41 x 36 mm

Salida: 3.800 €

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA:

- ARBETEA. LETIZIA La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales: Exposición. Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, D. L. 1998. pp 80-88



131

Collar coral en talla tonel en disminución de 5 a 10 mm de diámetro con broche en oro amarillo 18k y frente en plata con talla pareja de flores en coral orlada con brillantes

Peso estimado brillantes 0,55 ct.

Sistema de cierre cajetín.

Peso total 50,6 g

Largo de 46 cm

Salida: 750 €

131



132

Pendientes oro 12k largos tradicionales del XIX cabujón de coral lazo y lágrima de coral fascetada una de ellas consolidada

Peso total 20 g

Largo total 84 mm

Sistema de cierre omegas.

Salida: 850 €



133

Pendientes oro amarillo 18k media bola lisa y lágrima de coral con casquilla

Peso total 5,9 g

Largo 30 mm

Sistema de cierre presión.

Salida: 200 €





134

134

Elegante y exclusiva pulsera de coral Siciliano con representación central del dios Baco adornado con corales finamente tallados en forma de rosetas, hojas y frutas. Presenta pulsera articulada con eslabones de coral calibrados gallonados sobre estructura en oro amarillo 14k. Hacia 1860

Peso total 46 g

Sistema de cierre cajetín con cadena de seguridad.

Salida: 6.600 €



135

135
Collar gargantilla bolas de coral de 6 mm de diámetro formado por tres dos y una vuelta y talla central busto dama montaje sobre oro amarillo 18k con broche tipo lazo gallonado con cierre de cajetín y cadenita de seguridad
Peso total 43,2 g
Salida: 1.100 €



136

136
Pendientes oro amarillo 18k cabujón oval de coral engastado a cuatro garras, semi-orla y chorrillo de brillantes color amarillo en diferentes tonos
Peso total pedrería 1,95 ct
Peso total 7,6 g
Largo de 25 mm
Sistema de cierre ballestilla.
Salida: 1.100 €



137

137
Sortija oro amarillo 18k oval con coral tallada flores y orla formado por cadeneta calada
Medidas externas óvalo 29 x 23,5 mm
Peso total 10,5 g
Salida: 500 €



138

138
Broche camafeo concha Cassius Cipraea en óvalo apaisado representando escena mitológica "Triunfo de Cibeles" orlada en plata sobredorada calada con roleos y motivos conchas decorativas en bisagra y mortaja. Circa 1980
Peso total 20,3 g
67 x 55 mm
Salida: 500 €



139

139

Broche "Rosa" en oro blanco 18k con coral japonés tallado en una sola pieza representando flor y hojas. Tallo en oro con brillantes engastados a grano

Peso total de la pieza 66,40 g

Peso estimado pedrería 2,30 ct

Salida: 2.200 €



140



140

*Alfiler broche doble click oro blanco 18k doble
ramo con lazadas combinando brillantes y
diamantes talla 16/16 y 8/8*

Peso estimado pedrería 5, 6 ct. Peso total 40, 2 g

65 x 37 mm

Salida: 8.500 €



141

*Pendientes largos oro blanco 18k parte superior
composición a diferentes niveles de diamantes talla
marquise engastados a dos garras y cuerpo inferior
diamante talla pera engastados a tres garras*
Color estimado marquise H/G, calidad VS. Color estimado
perillas J/K, calidad SI.
Peso pedrería total marquise 6,20 ct, peso pedrería talla pera
2,31 ct y 2,03 ct. Peso total 15,4 g
Largo de 42 mm
Sistema de cierre omega.
Salida: 33.000 €



142
 Pulsera oro blanco 18k rígida estructura en alambre triple con motivo único con excepcional talla de rosa y hojas en coral
 Peso total 68,1 g
 Nota: presenta dos fracturas consolidadas
 Flor de 53 x 19 mm
 Salida: 2.800 €



143

143
 Colgante oro amarillo 18k óvalo irregular aperillado talla coral representando fuente y ángel lavándose las manos en alto relieve
 Peso total 25,5 g
 Medidas asa incluida 64 x 30 mm
 Salida: 1.100 €



144

144
 Pendientes oro amarillo 18k ovals con coral tallado flores central con orla calada hojas haciendo la función de garras
 Peso total 9 g
 21 x 17 mm
 Sistema de cierre tipo omega.
 Salida: 420 €



145

145

Gargantilla “collier de chien” cinco hilos de coral cuentas talla tonel fascetadas, broche oval oro amarillo 18k tipo relicario con característico atributo de la joyería georgiana representado bajo cristal con orla esmaltada en azul cobalto o royal. Circa 1820

La joyería sentimental Georgiana realizada con cabello llegó a convertirse en una actividad de ocio entre las mujeres en época. El cabello fue incorporado en joyas como expresión de amor, siendo las más conocidas las joyas de luto. Las joyas eran regaladas como recuerdo de esa persona querida. En Francia llegó a crearse el primer gremio, los cabellos eran manipulados uno a uno por los artesanos que con suma delicadeza realizaban labores de trenzado”

Peso total 44 g

Largo de 32 cm

Sistema de cierre cajetín.

Salida: 850 €



146

146
Rosario de coral bolas tipo tonel fascetadas con entrepiezas y eslabones en oro amarillo 18k . Se acompaña de cruz en metal dorado con cantoneras ornamentadas con grabaciones. Medios del siglo XIX
 Peso total rosario 39,8 g
 Peso cruz 10,3 g
 Salida: 1.000 €



147

147
Cruz oro amarillo 18k con bolas de coral de 7 a 7,5 mm de diámetro emperradas y rematadas con diamantes en talla rosa. Circa 1910- 1920
 Peso estimado pedrería 0,05 ct.
 Peso total 11,30 g
 65 x 38 mm
 Salida: 1.100 €



148

148
Pendentif colgante oro amarillo 18k combinación de coral tallados y ónix. Se compone de tres Cuerpos. El superior con pera invertida, cuerpo intermedio con dos bolas gallonadas de ónix y cuerpo inferior oval
 Enlace con esmeraldas calibradas con un peso de 0,07 ct.
 Peso total de la pieza 37,40 g
 Salida: 1.100 €



149

149

Tiara Imperio de corales en talla tonel fascetado, empernado y rematado con bolas sobre montura de plata dorada y peine de carey. Circa 1800

Peso total 34,8 g

Salida: 1.000 €



150

150

Broche camafeo oval coral rojo del mediterráneo figura tallada en alto relieve representando a Diana cazadora con marco de oro amarillo 22k con decoración calada de tipo canutillo. Circa 1820

Peso total 13,9 g

41 x 35 mm

Salida: 1.700 €



151

151

Broche "mariposa" en oro amarillo 18k y plata ornamentado con esmeraldas, zafiros, rubíes y diamantes

Esmeraldas talla oval y brillante con un peso de 4,20 ct, zafiros en talla brillante con un peso estimado de 0,50 ct, rubíes en talla brillante con un peso estimado de 0,55 ct y diamantes talla rosa con un peso estimado de 0,72 ct. Peso total de la pieza 38,80 g

Salida: 1.100 €



153

153

Sortija oro blanco 18k con esmeralda talla oval con un peso total de 6,47 ct con engaste en cuatro garras dobles y doble orla de brillantes engastados en garras con un peso total de 2,00 ct

Peso total 11,5 g

24,5 x 21,5 mm

Salida: 5.000 €



152

152

Broche oro bicolor 18k mariposa formado por diamantes en tallas brillantes, trapecio, oval, rosa holandesa y marquise (color champán)

Peso total pedrería 4,21 ct. Peso total de la pieza 15,9 g

34 x 31 mm

Salida: 3.800 €



154

154

Pendientes oro blanco 18k largos cuerpo superior óvalo con esmeralda talla oval engastado a cuatro garras con orla de diamantes talla 8/8, elemento central chorrillo diamantes talla 8/8 en aro ovoide y parte central perla australiana esférica con diámetro de 11 a 11,5 mm con casquilla con diamantes talla 8/8 y brillantes

Peso total esmeralda 4,08 ct, diamantes 1,20 ct. Peso total 28 g

Largo de 59 mm

Sistema de cierre presión.

Salida: 1.600 €



155

155

Pendientes oro blanco 18k largos cuerpo superior espiga de diamantes talla marquise engastado a dos garras, cuerpo central chorrillo de brillantes engastado a cuatro garras y cuerpo inferior pera con esmeralda central talla perilla

Peso total pedrería esmeraldas de 11,32 ct y orla de brillantes con trío inferior de diamantes talla pera engastes en garras. Peso pedrería diamantes talla marquise y pera 3,48 ct, brillantes 2,50 ct. Sistema de cierres omegas. Peso total 17,8 g

Largo de 60 mm

Salida: 25.000 €

156

Conjunto de pendientes, sortija y alfiler con doble uso como colgante realizado en oro blanco 18k combinando Aguamarinas naturales, brillantes y zafiros

Peso total 95,4 g

Peso pedrería total brillantes 5,60 ct, zafiros 3,21 ct

Pendientes largos con cuerpo superior con doble pareja de franjas curvas con brillantes y zafiros y cuerpo inferior bajo flor alisada conjunto de hojas combinando brillantes y zafiros engastados en granos que rodean a la aguamarina central en talla pera con una medida de 24 x 15,5 mm engaste en garras

Peso estimado pedrería brillantes 3,16 ct, zafiros 0,76 ct.

Peso total 37,5 g

Sistemas de cierres omega.

Largo total 73 mm

Sortija oro blanco 18k con aguamarina central en talla oval de 23 x 19 mm engastada en cuatro garras dobles y orla de brillantes y zafiros engastados en garras

Peso estimado pedrería brillantes 1,32 ct, zafiros 0,85 ct.

Peso total 17,8 g

Medidas de la sortija exterior 35 x 32 mm.

Broche doble uso como colgante aguamarina central talla oval de 36 x 26 mm engastada en seis garras dobles y combinación exterior de brillantes y zafiros en talla marquesa ambos engastados a cuatro garras

Peso estimado pedrería brillantes 1,12 ct, zafiros 1,60 ct.

Peso total 40,10 g

Medidas exteriores 55 x 48 mm

Salida: 20.000 €



156 (Conjunto)



156 (Conjunto)



156 (Conjunto)



157

157

Cruz oro blanco 18k combinación diamantes y zafiros sintéticos en talla cabujón cónica y diamantes en talla roca antigua y 8/8

Roca antigua centro 1,00 ct

Calidad estimada color N, pureza S 12, resto en roca antigua 2,25 ct y 8/8 peso 0,70 ct

Peso total de la pieza 8,9 g

63 x 36 mm

Salida: 1.900 €



158

158

Pendientes oro blanco 18k zafiro canastilla rectangular con zafiro talla esmeralda rectangular engastado en cuatro garras dobles con un peso total 3,12 ct y orla de brillantes engastados en garras con un peso total de 1,77 ct

Peso total 9,3 g

14,5 x 12 mm

Sistema de cierres omega.

Salida: 2.300 €



159

159

Sortija oro blanco 18k tresillo de zafiros sintéticos talla cabujón cónica orlados con diamantes talla roca antigua engastados en garras

Peso estimado pedrería diamantes 2,34 ct.

Peso total de la pieza 12,8 g

Salida: 1.500 €



160

160

Pendientes largos oro blanco 18k cuerpo superior roseta brillantes en garras cuerpo intermedio chorrillo brillantes y parte inferior lanzadera formada por zafiro central talla marquesa engastado a cuatro garras y orla de brillantes

Peso pedrería zafiro 1,80 ct, peso brillantes 3,30 ct (centros 0,80 ct). Peso total

11,5 g

Largo total de 42 mm

Sistema de cierre presión.

Salida: 3.600 €



161

161

Broche oro blanco 18k de forma rectangular de estilo art déco con bordes lobulados y combinando diamantes en tallas brillante y 16/16 con zafiros calibrados

Peso estimado pedrería diamantes 1,00 ct, zafiros 1,96 ct.

Peso total de la pieza 13,8 g

49 x 21 mm

Salida: 2.400 €

162

Pendientes largos plata turcomanos con decoración esmaltada media bola con flecos formados por perlas alhófar y cabujones de zafiros en color verde y rosa calidad marmórea

Finales del XIX.

La decoración que presenta el pendiente es conocida con el nombre de “doble hoja” ésta simboliza el crecimiento y la existencia humana, de clara influencia preislámica a comparar con trabajo del Ornamento de pectoral cuyo origen se atribuye a Asia Central o Irán de finales del XIX principios del siglo XX del museo Metropolitano de Nueva York

Con número de inventario es 2008.579.6. Las joyas de plata tenían un significado simbólico para estos grupos tribales, su uso era muy común en mujeres, hombres y niños para alejar el mal. El trabajo de la plata se acompañaba de piedras semipreciosas o gemas medicinales que servían de adorno a la pieza a parte de su carácter de amuleto.

Peso total 31,2 g

Largo de 60 mm

Sistema de cierre gancho con cierre

Salida: 500 €



162



163

163

Collar plata tribal Oriente Medio nueve hilos de zafiros colores en degradé tallados en fascetas con agrupador triangular con ornamentación troquelada

El uso de las joyas en las tribus iban marcando el paso de una etapa de la vida. La cantidad de adornos y pectorales aumentaba al igual que su acercamiento a la edad de casarse. Los motivos, materiales y formas están cargadas de creencias simbólicas de origen preislámico asegurándoles salud y descendencia.

Peso total de 97,3 g

Sistema de cierre gancho tipo.

Salida: 650 €

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- DIBA, Layla S. *Turkmen Silver: Joyas y adornos de la Colección Marshall y Marilyn Wolf*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2011.
- Department of Islamic Art. “Turkmen Jewelry.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.



164

164

Sagrado corazón en plata con trabajo de filigrana de principios del XIX rematado con cruz de palo sobre pieza lisa dorada

Objeto de marcada función y carácter religioso en la iconografía Cristiana, el corazón simboliza a Cristo. Es una de las imágenes más utilizadas desde el siglo XVII por la Compañía de Jesús, hasta mediados del siglo XIX lo podemos encontrar con algunos lemas como: "Detente enemigo. El corazón de Jesús está conmigo". Se confeccionaron con materiales sencillos como la plata, el cuarzo y el latón para lucirse en las procesiones y novenas al Corazón de Jesús. Debido a la popularidad de dicha iconografía, este emblema trasvasó su significado a aspectos relacionados con la vida cotidiana, pasando a ser amuletos de protección para la mujer símbolo del amor conyugal y la fecundidad .

Peso total 19,9 g

80 x 42 mm

Salida: 360 €

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- GUTIERREZ GARCÍA, MARÍA ÁNGELES "Joyería Domestica Sentimental y Religiosa. Fondos del Museo de Murcia" Imafronte, N°. 14 (S), 1998-1999, págs. 95-107.



165

165

Pulsera oro amarillo 18k camafeo central busto dama en nácar sobre base de ónix oval y orla de oro amarillo matizado óvalo y rombo de ónix. Años 70
60 mm de ancho.
Peso total de la pieza 67,30 g
Salida: 1.300 €



166

166
Pendientes oro amarillo 18k populares del XIX con camafeo y piñón en madera de ébano tallada con casquilla y orla del camafeo calada
Peso total 14,70 g
Largo de 70 mm
Sistema de cierres omega.
Salida: 180 €



167

167
Cruz oro amarillo 18k tronco sobre láminas rectangulares de cristal azul y cuatro rubíes representando sangre de Cristo
Peso total 17 g
46 x 24 mm
Salida: 550 €



168

168
Pendientes largos oro amarillo 14 k con cuerpo superior formado por rubí cabujón talla oval y trio de diamantes talla rosa engastados sobre plata fina, cuerpo inferior lágrima de gorgonia negra
Peso estimado diamantes 0,07 ct.
Peso total 11,5 g
Largo de 61 mm
Sistema de cierres omegas.
Salida: 360 €



169 (Conjunto)

169

Aderezo Charro compuesto de colgante y pendientes de mediados del siglo XIX oro amarillo 12k

El conjunto presenta una decoración calada tipo canutillo y filigrana típica de la zona occidental de la península: Galicia, Salamanca, Extremadura y la zona cordobesa.

El colgante se compone de dos cuerpos laminados. Primer cuerpo, lazo con roseta esmaltada tabicada blanco y negro de seis pétalos, patillas remachadas y colgantes. Segundo cuerpo, en forma de cruz con royos, con roseta central esmaltada en blanco y alternas con carencia de esmalte posiblemente negro. En la zona inferior del segundo cuerpo encontramos una placa horizontal de filigrana cargada de chatones y esferillas y colgantes. Peso total 19,3 g. Largo de 10 cm. A comparar con colgante 1820 del Museo del traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico con número de inventario CE010517.

Los pendientes de tres cuerpos con florecillas de hilo enrollado presentan también técnica de laminado y filigrana. Rosetas en primer y segundo cuerpo de esmaltes en azul y blanco, y tercer cuerpo con casquete de diez gajos con remate de oro y colgante de bola. Sistema doble uso. Peso pendientes 12,5 g Sistema de cierre gancho con click. Largo de 61 mm. A comparar con Pendientes del Museo del Pueblo Español con número de inventario 11.306.

Salida: 4.500 €

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- PEREZ, C, HERRANZ RODRÍGUEZ, A “Joyas populares: Museo del Pueblo Español “ Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984



170

170
Alfiler broche oro blanco 18k motivo líneas curvas y óvalos formado por combinación de brillantes y tallas carré y baguet
 Peso total 22 g
 77 x 36 mm
 Salida: 5.500 €



172

172
Pendientes oro blanco 18k largos estructura en forma de gota ornamentada con brillantes engastados en cuatro granos suspendidos bajo brillante solitario engastado a cuatro garras al aire
 Peso estimado pedrería pareja superior 0,70 ct.
 Peso estimado brillantes de la estructura en gota 3,42 ct.
 Peso total 9,9 g
 Largo 47 mm
 Sistema de cierre catalán.
 Salida: 1.900 €



171

171
Pendientes oro blanco 18k largos doble rivièrè de brillantes engastados en cuadradillos a cuatro granos
 Peso estimado pedrería 1,20 ct.
 Peso total 11,9 g
 Sistemas de cierres omegas.
 Salida: 1.000 €



173

173
Pendientes oro blanco 18k largos parte superior chatón brillantes elementos centrales tres aros ovoides con brillantes y elemento inferior brillante central en cuatro garras con orla de brillantes engastado en granos
 Peso pedrería centros inferiores 0,70 ct, parte superior 0,20 ct resto 0,52 ct.
 Peso total 15, 2 g
 Largo de 46,5 mm
 Sistema de cierre presión.
 Salida: 2.000 €



174

174
Pendientes oro blanco 18k largos, parte superior triangular y cóncavo formado por brillantes y diamantes talla marquise y cuerpo inferior formado por perla Australiana barroca de 20 x 15 mm y diamante talla marquesa haciendo el enlace engaste en garras
 Sistema quita y pon. Peso pedrería total brillantes 3,79 ct , marquesa 1,70 ct.
 Peso total 29,2 g
 Largo de 60 mm
 Sistema de cierre omegas.
 Salida: 5.000 €



175



175

*Pendientes oro blanco 18k con soporte para adaptado a broche
lazada triple con flecos ornamentado con brillantes y diamantes
talla 16/16*

Peso estimado pedrería 2,12 ct.

Peso total pendientes 29,4 g

Peso soporte 9,1 g

Nota presenta pérdida en la parte superior.

61 mm

Sistema de cierres omegas.

Salida: 2.800 €



176

176
 Reloj señora marca ROLEX
 modelo Oyster Perpetual
 Datejust, army acero y oro bisel
 oro esfera dorada
 En estado de marcha.
 Salida: 2.200 €



177

177
 Sortija oro amarillo 18k esmeralda central talla rectangular
 de peso estimado 1,30 ct engastado a cuatro garras y orla de
 diamantes talla roca antigua engastado a cuatro garras con
 alambre retorcido formando hojas. Circa 1980
 Peso total 11,5 g
 Peso pedrería diamantes con un peso total estimado de 1,20 ct
 Salida: 1.900 €



178

178
 Pendientes antiguos tradicionales oro
 amarillo 18k con lazo central y doble
 rosetón con esmeraldas. Circa 1890 1900
 Peso total 10,9 g
 Gancho con cierre en la trasera.
 Salida: 650 €



179

179
 Colgante relicario oro
 amarillo 18k estilo isabelino
 oval con esmeralda talla oval
 orlada con diamantes talla
 escudo tres facetas y pareja
 de esmeraldas talla carré en
 el asa
 Peso estimado pedrería 0,15 ct,
 esmeraldas 1,32 ct.
 Presenta en el interior ángel de la
 guarda tallado en nácar 19, 1 g
 47 x 25 mm
 Salida: 1.000 €



180

180
 Cruz oro 9k lisa con guirnalda flores en
 oro matizado con perlas alhofar y rubíes de
 imitación
 Peso total 8,2 g
 68 x 37 mm
 Salida: 400 €



181

181

Collar gargantilla oro bicolor 18k combinación brillo mate con frente de brillantes engastados en chatón

Peso estimado pedrería 1,60 ct.

Peso total 40 g

Largo de 41 cm

Sistema de cierre cajetín con ochillo de seguridad.

Salida: 2.000 €



182

182

Colgante camafeo busto de dama alto relieve en ágata con fino trabajo en marco oro amarillo 18 k de alambre retorcido y millegrain doble uso como alfiler. Período Historicista último tercio del XIX

A principios del siglo XIX empezaron a introducirse en las joyas nuevas gamas cromáticas por la utilización de nuevas gemas como el ágata, así como las técnicas de grainti, cannetille, y granulado. Son los descubrimientos arqueológicos los que marcaron el diseño a mitad de siglo reintroduciendo un repertorio de formas olvidadas, ornamentos y técnicas y la aparición del nuevo clasicismo.

Peso total 15,70 g

50 x 45 mm

Salida: 1.000 €

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- PHILLIPS. CLARE "Jewelry. From Antiquity to the Present". (World of Art) pp 123-154.



183

183
Cruz plata sobredorada con motivo vegetal central con perlas aljófar y rubí de imitación
Peso total de 12,50 g
Salida: 60 €



184

184
Sortija oro amarillo 18k lanzadera ornamentado con diamantes talla rosa holandesa. Finales del XIX
Peso total estimado pedrería 0,72 ct.
Peso total de la pieza 7,5 g
Salida: 900 €



185

185

Pendientes oro bicolor 18k flor, pétalos exteriores oro rosa formados por brillantes champán y pétalos interiores oro blanco formados por brillantes engastados a cuatro granos serie cape o incolora. Brillante central engastado a seis garras
Peso total centros 0,40 ct, peso brillantes champán 1,97 ct y brillantes cape pétalos interiores 0,89 ct. Peso total 9,8 g
Largo de 22 mm
Sistema de cierres omega.
Salida: 2.800 €



186

186
Colgante oval oro bicolor 18k formado por hexágonos concatenados con pareja de brillantes engastados en granos
Peso estimado pedrería 0,70 ct.
Peso total 7,35 g
Nota: asa con sistema de apertura y cierre de seguridad.
23 x 20 mm
Salida: 800 €



187

187
*Collar plata sobredorada cadena de rositas
 con cuarzos amatista en talla oval y pera
 engastadas en volante*

Primera mitad del siglo XIX, arreglo de cadena
 adaptado a collar finales del XIX .

Peso total 22,1 g

Salida: 500 €



188

188
*Sortija oro amarillo 18k turmalina roja
 rubelita central talla oval engastada en
 uñas múltiples con orla de diamantes talla
 8/8 engastados en grano con bisel*

Presentan punzones ingleses.

Peso estimado diamantes 0,60 ct.

Peso total 5 g

Salida: 400 €



189

189
Reloj señora oro amarillo 18k estilo Chevallier marca Roamer. Caja cuadrada con números árabes mecánico o de cuerda con doble tresillo de rubíes sintéticos calibrados engastados en carril con bisel
 Estado de marcha no funciona.
 Peso 10,33 g
 Salida: 950 €



190

190
Broche oro amarillo 18k espantapájaros gallonado con pequeños diamantes en talla rosa y rubíes de imitación
 Peso total 6,3 g
 38 x 25 mm
 Salida: 360 €



192

192
Pendientes oro amarillo 18k tradicionales piñón y media bola en marfil
 Peso total 9,4 g
 Sistema de cierre tipo gancho.
 Salida: 190 €



191

191
Sortija oro amarillo 18k con tresillo turmalinas en talla oval engastadas en garras con pequeños diamantes en talla rosa embutidos
 Peso estimado pedrería 0,04 ct.
 Peso total 6,2 g
 Salida: 600 €



193

193

Exclusivo conjunto de pendientes y broche populares con laborioso trabajo en corcho.

Arte Pastoril posiblemente de origen extremeño de finales del XIX principios del XX

La joyería popular se caracteriza por la variedad de sus materiales; desde los más nobles metales, de los que conservamos una gran cantidad de ejemplos debido a su durabilidad, abanico de gemas dependiendo de la situación geográfica, sus símiles u otros materiales de uso primitivo como conchas, semillas huesos... también soportes insospechados, como cáscara de almendra o azúcar o en este caso corcho del que no hemos encontrado ejemplo alguno en la red de catálogo colectivo de museos de España.

De manufactura similar pero en sustitución al corcho encontramos unos Pendientes largos de tres cuerpos tallados en Cáscara de almendra datados en 1850[ca]-1899[ca] del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico con número de inventario CE009678.

Medidas del broche 75 x 55 mm. Largo de los pendientes 66 mm

Salida: 260 €

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- PEREZ. C, HERRANZ RODRÍGUEZ. A "Joyas populares: Museo del Pueblo Español " Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984



194

194
Colgante oro amarillo 18k camafeo busto dama sobre calcedonia y turquesa sintéticas talla oval. Años 70
 55 mm de diámetro.
 Peso total de la pieza 26,50 g
 Salida: 480 €



195

195
Broche oro amarillo 18k matizado con forma de pluma calada con ondas ornamentada con diamantes en talla 8/8 y zafiros
 Peso estimado pedrería diamantes 1,26 ct , zafiros 0,65 ct.
 Peso total 19,4 g
 Salida: 1.200 €



196

196
Sortija platino pavé de diamantes talla rosa coronada engastados en granos con un peso estimado de 1,32 ct y zafiro central talla oval 1,50 ct
 Peso total 8,9 g
 Salida: 1.300 €



197

197
Pendientes oro amarillo 18k combinación de topacio azul en talla oval engastado en chatón biselado y conjunto flores y perlas
 Peso total 10,3 g
 Largo total 35 mm
 Sistema de cierre catalán.
 Salida: 700 €



198

198

Pendientes largos trasera oro amarillo frente plata cuerpo superior brillante bruno sobre montura garra de ilusión, cuerpo central chorrillo diamantes talla 8/8 engaste chatón y parte inferior semicírculo con pequeños diamantes talla rosa del que penden

Tres lágrimas de turquesas sintéticas suspendidas bajo perlas de agua dulce.

Sistema de cierre gancho invertido con cierre.

Largo de 70 mm

Peso estimado 0,48 ct.

Peso total estimado chorrillo 0,20 ct.

Peso pedrería parte inferior 0,07 ct. Peso total 9,5 g

Salida: 1.800 €



199

199
Collar tres hilos de perlas cultivadas Akoya color crema diámetro intermedio 8,5 a 9 mm con broche oro blanco 18k de forma curva calado con diamantes en tallas brillantes y 8/8 con un peso estimado de 0,77 ct y esmeralda en talla baguet con un peso estimado de 0,75 ct
 Número de perlas 60, 63 y 69
 Sistema de cierre cajetín con ochillo de seguridad.
 Salida: 1.600 €



200

200
Pendientes oro blanco 18k perla Australiana esférica de 13,5 mm de diámetro bajo brillantes solitario engastado a seis garras con un peso total pedrería estimado de 0,48 ct
 Peso total de la pieza 13 g
 Sistema de cierre omega.
 Salida: 1.500 €



201

201
Pulsera rígida de pedida en oro amarillo 18k y frente central en plata ornamentada con diamantes en talla brillante antigua engastados en granos y pareja de tréboles uno con diamantes talla roca y otro con perlas finas. Circa 1890-1900
 Peso estimado pedrería 1,85 ct.
 Peso total 12,1 g
 Sistema de cierre cajetín.
 Salida: 1.200 €



202

202

Sortija oro blanco 18k con diamante talla princesa rectangular con un peso estimado de 1,24 ct y flanqueado por pareja de diamantes talla pera de color azul. Coloración obtenida por irradiación.

Con un peso de 2,14 ct

Calidad estimada piedra central: Color L- M, Pureza I2

Salida: 9.000 €



203

203
Pendientes oro blanco 18k flor, pétalos formados por pavé de brillantes engastados en granos con un peso total de 6,07 ct y brillante central engastado a seis garras con un peso total de 0,69 ct
 Peso total 17,8 g
 Diámetro 27 milímetros.
 Sistema de cierres omegas.
 Salida: 7.000 €



204

204
Colgante oro blanco 18k calado con berilo verde talla cabujón oval medidas 21 x 19 mm y orla con diamantes talla brillante con un peso total estimado de 1,10 ct
 Peso total 24 g
 56 x 33 mm
 Salida: 900 €



205

205
Pendientes oro blanco 18k modelo solitario de brillantes engastado en cuatro garra al aire
 Peso estimado pedrería 0,50 ct.
 Peso total 2 g
 Sistema de cierre presión.
 Salida: 1.100 €



206

206
Sortija oro blanco 14k modelo solitario con brillante engastado en cuatro garras
 Peso estimado 1,10 ct
 Calidad estimada: Color H-I, Pureza I1.
 Peso total 2,9 g
 Salida: 2.600 €



207

207

*Collar oro blanco 18k cola de topo y motivo central
margaritas con brillante central, brillante central
engastado en chatón con un peso de 1,05 ct*

Peso resto pedrería 0,83 ct. Peso total 34 g

Largo de 41 cm

Sistema de cierre cajetín con presilla de seguridad.

Salida: 3.000 €



208

208
*Sortija oro blanco 18k pavé rectangular cóncavo con brillantes
engastados en garras redondeadas*
Peso estimado pedrería 3,55 ct.
Peso total de la pieza 12,6 g
Salida: 4.800 €



209

209

*Pulsera oro blanco 18k articulada con lazos cruzados calados
ornamentada con diamantes talla antigua ocupando los centros y
brillantes en talla moderna en el exterior*

Sistema de cierre cajetín con cadena de seguridad
2,1 cm de ancho x 19 cm de largo.

Peso pedrería talla antigua 8,62 ct y brillantes talla moderna 5,80 ct.

Peso total de la pieza 56,8 g

Salida: 17.000 €



I S B I L Y A
S U B A S T A S D E A R T E



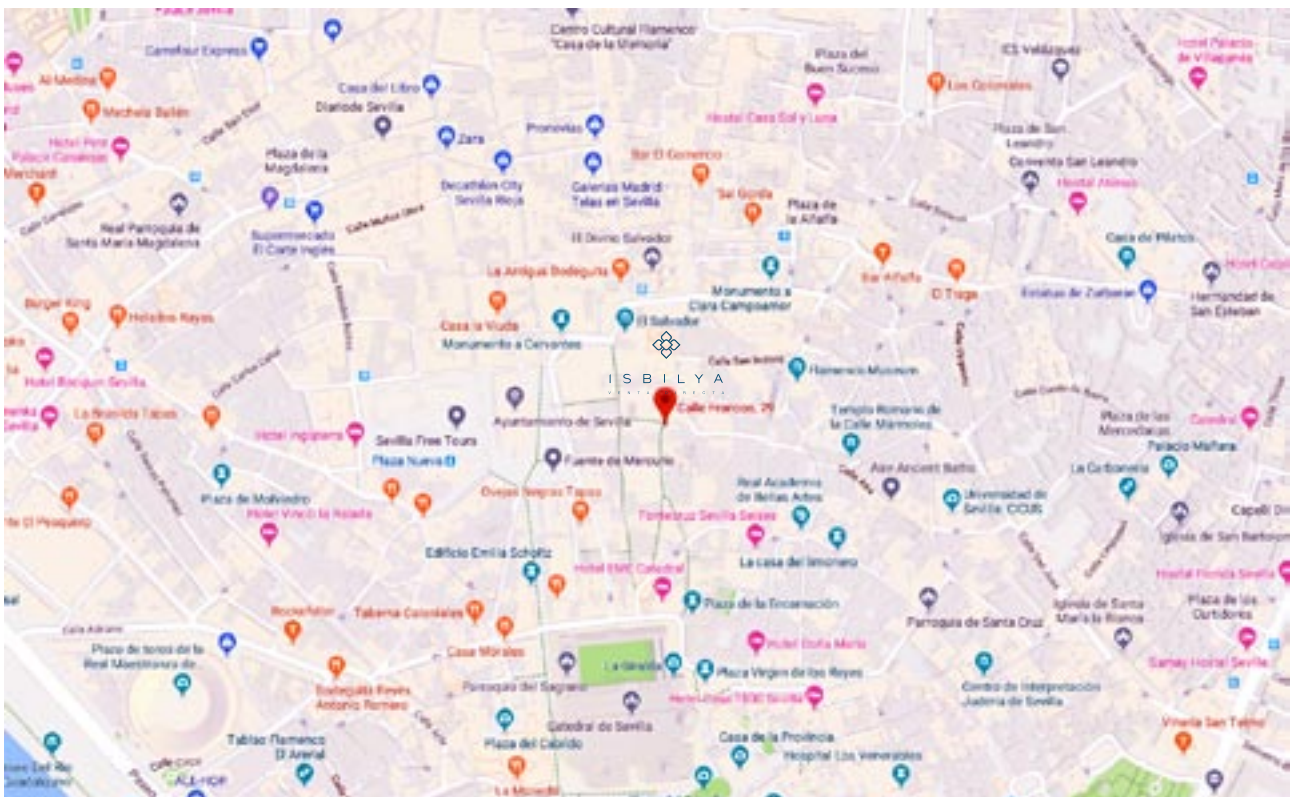
Autores

AUTOR	LOTE	AUTOR	LOTE
AERTS, HENDRICK	105	PÉREZ, BARTOLOMÉ	75
ANDRÉ, ALBERT	115	PETRILLI, ARÍSTIDE	114
ANTOLÍNEZ, FRANCISCO	49	PORTA, GUGLIELMO DELLA	70
ARCE, JOSÉ DE	127	PUJOL, Atribuido a AGUSTÍ	24
ARMAND GUILLAUMIN, JEAN-BAPTISTE	120	RAMÍREZ, FELIPE	52
ARMENTI, MAESTRO DEI	39	RIBAS, FELIPE DE	26
ASSERETO, GIOACCHINO	33	"RIDRÍGUEZ ""Il Siciliano"", LUIGI "	110
BLOEMAERT, Círculo de ABRAHAM	82	RIGAUD, Atribuido a HYACINTHE	32
BUNEL, JACOB	30	RISUEÑO, Seguidor de JOSÉ DE	46
CABRERA, MIGUEL	38	RIZI, FRANCISCO	113
CANO, ALONSO	28 / 43	ROJAS, PABLO DE	23 / 53
CANO, Atribuido a ALONSO	59	ROLDÁN VILLAVICENCIO "La Roldana", Atribuido a LUISA	60
CARDUCHO, VICENTE	76	ROMNEY, GEORGE	4
CARPIO, Siguiendo modelos de JUAN JOSÉ	54	RUÍZ SORIANO, JUAN	1
CAVAGNA, GIOVANNI PAOLO	40	SELLAER, VICENT	74
COLLANTES, FRANCISCO	67 / 101	"SOLIMENA ""L'abate Ciccio"", FRANCESCO "	18
DAVID, Atribuido a JACQUES LOUIS	106	SOLIMENA, Atribuido a FRANCESCO	6
DOLCI, CARLO	69	STANCHI, Círculo de GIOVANNI	85
ESPINAL, MIGUEL DE	65	TÀPIES, ANTONI	117
ESTEBAN MURILLO, Atribuido a BARTOLOMÉ	111	UCEDA, JUAN DE	96
ESTEBAN MURILLO, BARTOLOMÉ	13	VARALLO, TANZIO DA	42
ESTEVE Y MARQUÉS, AGUSTÍN	79	VERMIGLIO, GIUSEPPE	71
FERNÁNDEZ, GREGORIO	41		
FLORIS DE VRIENDT, FRANS	22		
GÓMEZ DE NAVIA, JOSÉ	91		
GONZÁLEZ BERRUGUETE, ALONSO	10 / 126		
GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Atribuido a ZACARÍAS	3		
GUALTERIO, GIOVANNI ANTONIO	16		
HEISS, JOHANN	62		
HERRERA EL VIEJO, FRANCISCO DE	34		
HOUBRAKEN, Círculo de ARNOLD	66		
JIMÉNEZ DONOSO, JOSÉ	17		
LEGOT, PABLO	99		
LEITO, ANDRÉS DE	2 / 98		
LEONI, OTTAVIO MARIO	88		
LORENTE GERMÁN, BERNARDO	25		
MAESTRO DEL HIJO PRÓDIGO	15		
MARTÍNEZ DEL MAZO, JUAN BAUTISTA	56		
MARTÍNEZ DOMEDEL, SEBASTIÁN	35		
MENA Y ESCALANTE, Atribuido a ALONSO DE	55		
MENA, Atribuido a PEDRO DE	86		
MENA, PEDRO DE	29		
MENESES OSORIO, FRANCISCO	37		
MERCADANTE DE BRETAÑA, LORENZO	68		
MESA Y VELASCO, JUAN DE	20 / 21		
"MIRADORI ""il Genovesino"", LUIGI "	61		
MONTAÑÉS, Círculo de MARTÍNEZ	104		
MORA, JOSÉ DE	14 / 58		
MOSTAERT, GILLIS	93		
NÚÑEZ DEL VALLE, PEDRO	57		
ORTIZ (El Viejo I), Atribuido a JUAN	78		



ISBILYA

V E N T A D I R E C T A



C/ Francos, 29
41004 SEVILLA
Tlf.: 692 730 512
ventadirecta@isbilyasubastas.com



ISBILYA

SUBASTAS DE ARTE



**C/ Virgen de la Antigua nº 5 Local
41011 SEVILLA**

Tel.: 00 34 954 22 63 07 - 600 54 19 26

**isbilya@isbilyasubastas.com
www.isbilyasubastas.com**



*Normativa
Legal*

DATOS IDENTIFICATIVOS

Las presentes Condiciones Generales serán de aplicación a todas las relaciones existentes en relación con las subastas, operaciones de contratación, mediación y venta entre la Sala y (I) los vendedores o depositantes, a los que además se aplicarán las “**Condiciones de Venta en Subasta**”, (II) compradores o adjudicatarios y (III) licitadores, a los que, como a los compradores, se les aplicará además las “**Condiciones para los Compradores**”. En lo no regulado en las mismas será de aplicación la normativa civil y/o mercantil según corresponda, siendo de aplicación subsidiaria los usos del sector.

ESCALA DE PUJAS

Las pujas se establecerán y/o incrementarán con arreglo a la escala referida a continuación, pudiendo la Sala variar la misma para casos concretos. El Director de la subasta podrá no considerar válidas las pujas que no respeten los tramos establecidos en la escala de pujas prefijada.

- Hasta 100 € las pujas se incrementarán en 5 €
- De 100 a 200 € las pujas se incrementarán en 10 €
- De 200 a 500 € las pujas se incrementarán en 20 €
- De 500 a 1.000 € las pujas se incrementarán en 50 €
- De 1.000 a 2.000 € las pujas se incrementarán en 100 €
- De 2.000 a 5.000 € las pujas se incrementarán en 200 €
- De 5.000 a 10.000 € las pujas se incrementarán en 500 €
- De 10.000 a 20.000 € las pujas se incrementarán en 1.000 €
- De 20.000 a 50.000 € las pujas se incrementarán en 2.000 €
- A partir de 50.000 € las pujas se incrementarán en 5.000 € o a criterio del subastador.

CONDICIONES ESPECIFICAS EN MATERIA DE IDENTIFICACIÓN DE LAS OBRAS U OBJETOS

Cualquier manifestación impresa en el catálogo y referida a la autoría, atribución, fecha, edad, procedencia, y condición es siempre la expresión de una opinión que se rige por los términos interpretativos que a continuación detallamos:

- a) **BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO** (nombre y apellidos). Significa que, en nuestra opinión, se trata de una obra auténtica del mencionado artista.
- b) **INICIAL O INICIALES DEL NOMBRE Y APELLIDOS**. Significa que, en nuestra opinión, es una obra de la época del artista mencionado y que puede ser, total o parcialmente de su mano.
- c) **ATRIBUIDO A BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO**. Significa que, en nuestra opinión, es una obra probablemente del mencionado artista, pero teniendo en cuenta la existencia de opiniones contradictorias por parte de conocidos expertos o autoridades en la materia.
- d) **TALLER DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO**. Significa que, en nuestra opinión, es una obra realizada por una mano desconocida en el taller del artista mencionado, no necesariamente bajo su dirección.
- e) **CIRCULO DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO** (nombre y apellidos). Significa que, en nuestra opinión, es una obra realizada por un pintor desconocido o no identificado por nosotros, pero siguiendo aparentemente el estilo del artista mencionado, aunque no sea necesariamente su discípulo.
- f) **ESCUELA ESPAÑOLA, SIGLO XVII (ESCUELA CON FECHA)**. Significa que, en nuestra opinión, se trata de una obra realizada por un artista de esta nacionalidad o que ha trabajado en España y reali-

zada en el S. XVII o según lo cánones de esta época.

g) **ESCUELA ESPAÑOLA, (ESCUELA SIN FECHA)**. Significa que, en nuestra opinión, se trata de una obra realizada siguiendo el estilo de un artista español determinado o indeterminado, independientemente de la época o de la nacionalidad de su autor.

h) El término **FIRMADO** significa que, en nuestra opinión la firma es la auténtica del artista ejecutada con su conocimiento.

i) El término **LLEVA FIRMA...** significa que, en nuestra opinión la firma esta realizada por una mano distinta a la del artista mencionado y sin su conocimiento.

j) El término **FECHADO**, significa que, en nuestra opinión la fecha es la de la mano del artista mencionado.

k) El término **CON FECHA DE...**, significa que, en nuestra opinión la fecha ha sido añadida por una mano distinta a la del artista.

En los lotes que figura la existencia de un estudio certificado o publicación realizado por un especialista ajeno a esta sala, se considera que el comprador acepta como válida dicho documento en cuanto a garantía de autenticidad

PERMISOS ESPECIALES

El vendedor es responsable de obtener y de aportar, a su exclusiva cuenta y cargo, la documentación legal y administrativa, licencias y permisos de cualquier clase, incluidos los de exportación e importación, que sean eventualmente requeridos por las Autoridades Públicas y Administraciones, nacionales e internacionales, para el legal transporte y comercialización de los objetos que sean depositados en la Sala para su venta. Asimismo, el adjudicatario es responsable de obtener y de aportar donde corresponda, a su exclusiva cuenta y cargo, la documentación legal y administrativa, licencias y permisos de cualquier clase, incluidos los de exportación e importación, que sean eventualmente requeridos por las Autoridades Públicas y Administraciones, nacionales e internacionales, para el legal transporte de los lotes adjudicados y/o adquiridos en la Sala. La no obtención de dicha documentación no afectará a la adquisición realizada, debiendo el adjudicatario pagar el precio del lote a la Sala y demás cantidades devengadas.

DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Los derechos de los autores y de sus herederos sobre sus obras y creaciones se respetarán con arreglo a la Ley de Propiedad Intelectual. La deducción correspondiente a las obras de autores con sujeción a la Ley vigente u otra normativa aplicable, cuando así proceda, será por cuenta del vendedor.

DATOS DE CARÁCTER PERSONAL

Según la legislación en materia de Protección de Datos vigente, se informa que los datos personales recabados con ocasión de la contratación de los servicios de mediación ofrecidos por la Sala, tanto de vendedores, licitadores y adjudicatarios, serán incorporados a un fichero, titularidad de Isbilya Subastas S.L., con la finalidad de gestionar las relaciones contractuales entre las partes, así como otras finalidades conexas. Con la firma del presente documento, el titular consiente la incorporación de dichos datos y el tratamiento de los mismos, pudiendo ejercitar en cualquier momento los derechos de acceso, rectificación, cancelación u oposición de sus datos personales solicitándolo por escrito, adjuntando fotocopia

del Documento Nacional de Identidad, a la dirección de correo electrónico isbilya@isbilyasubastas.com o al domicilio de la Sala indicado anteriormente.

INEFICACIA PARCIAL

Si cualquier disposición de las presentes Condiciones Generales fuese considerada inválida, ineficaz, nula, anulable, inaplicable o contraria a la ley, el resto de cláusulas permanecerán vigentes. La disposición en cuestión será sustituida por la disposición válida y exigible que más fielmente refleje la intención y el propósito de las Partes en la medida de lo legalmente permitido.

COMUNICACIONES COMERCIALES

Según legislación vigente en materia de Información y Comercio Electrónico, el usuario acepta que Isbilya Subastas S.L. pueda enviarle comunicaciones comerciales publicitarias y promocionales propias de su actividad y/o servicios relacionados salvo que nos indique lo contrario solicitándolo por escrito y aportando fotocopia del Documento Nacional de Identidad a la dirección postal de contacto indicada.

FUERO JURISDICCIONAL Y LEY APLICABLE

Las partes (la Sala, los licitadores, el adjudicatario y el vendedor), con expresa renuncia a cualquier fuero propio que pudiera corresponderles, salvedad de los que la legislación determine como imperativos, se someten a la Jurisdicción y Competencia de los Juzgados y Tribunales de Sevilla y conforme al derecho español para cualquier cuestión relativa a la subasta o respecto a las relaciones contractuales nacidas en su virtud.

1.- Condiciones de VENTA en Subasta: VENEDORES

IDENTIFICACIÓN DE LOS VENEDORES:

Las personas que deseen vender sus bienes en las subastas organizadas por la Sala deberán presentar, además del impreso correspondiente a la Orden de Venta cumplimentado, la siguiente documentación:

- En caso de personas físicas, su D.N.I. o documento de identidad válido provisto de fotografía. Si la venta o depósitos se realizan en nombre de un tercero deberá aportar autorización escrita acompañada de D.N.I. o documento de identificación válido asumiendo la veracidad y responsabilidad sobre dicha autorización.
- En caso de persona jurídica, la escritura pública de constitución, tarjeta acreditativa del Número de Identificación Fiscal (N.I.F.) así como documento que acredite poderes suficientes para actuar en nombre de la sociedad.

DEPOSITO DE LOS BIENES Y GASTOS

El cedente garantiza que es propietario de los bienes depositados o que está válidamente autorizado por el legítimo propietario, pudiendo disponer de ellos libres de reclamaciones, cargos y otros gravámenes. ISBILYA SUBASTAS S.L. (en adelante la Sala) se reserva el derecho de admitir o rechazar los bienes que le sean ofrecidos para subasta o venta directa. Una vez admitido un bien por la

Sala y entregado por el vendedor, ésta se constituirá en depositaria del mismo y se procederá a su expertización y tasación.

PÓLIZA DE SEGUROS

ISBILYA SUBASTAS S.L. es titular de una póliza de seguros para la cobertura de posibles daños o pérdidas de los bienes depositados quedando garantizado el valor pactado como precio de salida, menos la comisión.

PRECIO DE SALIDA DE SUBASTA / VENTA DIRECTA (Presencial – online)

El precio de salida en subasta de cada lote o base para venta directa, así como la modalidad de venta (subasta en sala, subasta online y/o venta directa/online) se determinará de mutuo acuerdo entre la sala y el Vendedor y representa el precio mínimo de venta de cada uno salvo que se haya establecido un Precio de Reserva (valor mínimo por debajo del cual el lote no podrá venderse). El precio de salida o base para venta de cada lote se especificará en su correspondiente expediente de recepción/Orden de venta y en el catálogo.

TRANSPORTE

El transporte de los bienes a subastar hasta las instalaciones de la Sala será realizado por el vendedor por su cuenta y riesgo. En el caso de ser solicitado dicho servicio por el vendedor los gastos que ocasionen el embalaje y el transporte de los bienes a subastar correrán por cuenta de éste y deberán ser pagados de forma anticipada.

DERECHO DE REPRODUCCIÓN

Con la Orden de Venta o realizado el depósito del bien, el vendedor concede a la Sala pleno derecho para fotografiar y filmar los bienes cuya venta se les encomienda y para reproducir las mismas a su criterio y discreción. Los gastos de gestión e inclusión en el catálogo, así como su reproducción mediante grabados o fotografías, serán a cargo del vendedor o depositante conforme a la siguiente tarifa (I.V.A. no Incluido):

Gastos generales:

Escala	Importe
De 0 a 299 €	10 €
300 € a 1.299 €	20 €
1.300 € en adelante	30 €

LIQUIDACIÓN AL VENDEDOR

La Sala, una vez se haya adjudicado el lote, liquidará al vendedor la cantidad que corresponda, tras deducir la comisión acordada por los servicios prestados por la Sala, los gastos ocasionados en su caso, los derechos de autor -si fueran aplicables-, y los impuestos correspondientes, a partir de los treinta días (30) siguientes a la fecha en que se celebró la subasta, siempre que el lote esté abonado por el adjudicatario/comprador (se exceptúan los supuestos en que se ejercite el derecho de tanteo por la Administración en cuyo caso se

aplicará el procedimiento y plazos previstos al efecto por la ley).

LOTES INVENDIDOS

Los lotes subastados y no adjudicados en la sesión prevista a tal fin o en los quince días posteriores de exposición y venta quedarán automáticamente consignados en venta directa en los distintos medios, sistemas y soportes electrónicos y comerciales de Isbilya Subastas S.L. o/y otras sociedades del grupo de empresas al que pertenece y podrán ser vendidos por el Precio de Salida/Venta directa pactado con el vendedor.

El vendedor dispone de un plazo de quince (15) días naturales para retirar los lotes no adjudicados en subasta ni vendidos a través de la venta directa, a contar desde la fecha de la sesión en que fueron subastados. Transcurrido dicho plazo, el vendedor deberá satisfacer, en concepto de gastos de almacenaje y custodia, la cantidad de dos (2) euros diarios por cuadro y objeto, y tres (3) euros diarios por el resto de bienes muebles. Asimismo, transcurrido el plazo de dos (2) meses, la Sala queda expresamente autorizada por el vendedor para que, como mediadora y sin necesidad de previo aviso, pueda proceder a una nueva subasta del mismo, pudiendo rebajar automáticamente el Precio de Salida de Subasta y el Precio de Venta Directa fijados en un treinta por ciento (30%) –pudiendo repetir dicha rebaja de forma sucesiva cada dos (2) meses-.

En el caso de que el Vendedor haya acordado con la Sala incluir los lotes invendidos en una próxima subasta o campaña de venta, no se generarán gastos de almacenaje.

RETIRADA ANTICIPADA DE LOS LOTES

Si el vendedor procede, por iniciativa propia, a retirar los lotes antes de la celebración de la subasta, deberá abonar a la Sala la comisión de intermediación del 18 % más el I.V.A. sobre el precio pactado de salida.

ORGANIZACIÓN DE LOTES

La Sala se reserva el derecho a organizar los lotes, cambiarlos o subdividirlos en varios, conforme a su criterio. Podrá, asimismo, libremente combinar dos o más lotes y retirarlos con anterioridad a la subasta a su discreción.

ORGANIZACIÓN DE LA SUBASTA

La organización de la subasta correrá a cargo de la Sala, que fijará la fecha y la hora de la misma, los lotes que incluye, su orden y demás circunstancias, pudiendo llevar a cabo variaciones al respecto libremente.

2.- Condiciones de COMPRA en Subasta: COMPRADORES

IDENTIFICACIÓN DE LOS LICITADORES

Las personas que deseen participar en la subasta deberán presentar:

- En caso de personas físicas, su D.N.I. o documento de identidad válido provisto de fotografía. Si realiza la puja en nombre de un tercero deberá aportar autorización escrita acompañada de D.N.I. o documento de identificación válido asumiendo la veracidad y

responsabilidad sobre dicha autorización.

- En caso de persona jurídica, la escritura pública de constitución, tarjeta acreditativa del Número de Identificación Fiscal (N.I.F.) así como documento que acredite poderes suficientes para actuar en nombre de la sociedad.

ADJUDICACIÓN DE LOS LOTES

Los lotes se adjudicarán al mejor postor. La Sala designará un director de la subasta, encargado de la dirección de la misma que será quien adjudique los lotes al mejor postor, el cual quedará vinculado automáticamente al pago del lote por la cantidad de la puja realizada, más impuestos, comisiones y gastos devengados, no pudiendo desistir de la misma.

El estado podrá ejercer el derecho de tanteo y retracto sobre todas las obras incluidas en la subasta.

COMISIÓN DEL ADJUDICATARIO A FAVOR DE LA SALA

Sobre el precio de remate, el comprador/adjudicatario abonará a la Sala en concepto de comisión por su intermediación un dieciocho por ciento (18%) + I.V.A.

PAGO Y GASTOS DE ALMACENAMIENTO

El comprador/adjudicatario deberá proceder al pago y retirada de los lotes y a la satisfacción de las comisiones, gastos e impuestos aplicables en el plazo máximo de diez (10) días naturales, pasados los cuales se devengarán los intereses de mora establecidos en la Ley vigente. Transcurrido dicho plazo, devengarán, además, unos gastos de almacenaje, seguro y custodia de dos (2) euros diarios por cuadro y objeto, y tres (3) euros diarios por el resto de bienes muebles.

ENTREGA

La Sala sólo procederá a la entrega de los lotes adjudicados una vez que éstos, y las cantidades devengadas en razón de los mismos, hayan sido abonados en su totalidad.

FORMAS DE PAGO ADMITIDAS:

- Efectivo hasta el importe máximo admitido legalmente.
- Tarjeta de crédito
- Transferencia bancaria a Isbilya Subastas de Arte S.L.

CAIXABANK SWIFT:

CAIXESBXXXX IBAN: ES27 2100 2470 5102 0020 5282

UNICAJA ES31 2103 0168 2500 3001 23 87

BANCO SABADELL ES21 0081 5528 3200 0115 3417

- Cheque bancario conformado.

PUJAS EN SUBASTA

Las personas que deseen pujar en la subasta deberán rellenar un impreso de solicitud de la paleta acreditativa de sus compras y conforme a las condiciones de la subasta en las mesas destinadas al

efecto, donde se le entregará el número de paleta correspondiente.

PUJAS POR ESCRITO Y PUJAS POR TELÉFONO

Tanto las pujas por escrito como por teléfono podrán ser realizadas rellenando los impresos facilitados al tal efecto por la Sala. En caso de que se reciban varias pujas por escrito de igual cantidad para un mismo lote, se concede prioridad a la más antigua.

Asimismo, en caso de empate entre una puja realizada en la Sala o por teléfono y una oferta efectuada por escrito, ésta última tendrá preferencia. Las pujas por escrito serán defendidas por el Director de la subasta o el personal de la Sala hasta el límite fijado en la misma, tratando de adjudicar el lote ofertado en el precio más bajo posible que permitan las demás pujas y precios de reserva si hubieran sido establecidos. Este sistema no determinará que se trate de una venta a distancia de conformidad con lo establecido en el artículo 38 de la Ley de Ordenación del Comercio Minorista.

La Sala se reserva el derecho de rehusar las pujas por escrito recibidas pasadas las 14:00h del día de celebración de la subasta, sin necesidad de justificación. Por otro lado, sólo se permitirán las pujas por teléfono para lotes cuya cifra de salida sea igual o superior a quinientos (500) euros. La orden para participar telefónicamente implica que el postor se obliga, al menos, a cubrir la cifra de salida.

DESACUERDOS

En caso de duda o desacuerdo sobre la adjudicación o precio de remate entre dos o más licitadores o postores y, en general, cualquier diferencia entre los postores de una subasta, será dirimida por el Director de la subasta, que determinará a quien corresponde el lote de manera inapelable. Además, si el Director de la subasta no resolviera sobre la marcha el desacuerdo o la diferencia surgida entre postores, la Sala tendrá la facultad de proceder a una nueva subasta del lote en cuestión.

TRANSPORTE

El transporte de los bienes adjudicados será realizado por cuenta y riesgo del adjudicatario. En el caso de ser solicitado a la sala dicho servicio por el adjudicatario, el departamento de logística facilitará un presupuesto de envío que será abonado por el adjudicatario directamente a la empresa de transporte seleccionada.

Subastas y ventas online:

Una vez confirmada la compra, seleccione recogida o forma de envío:

- **Recogida:** en nuestras instalaciones y/o almacenes
- **Envío:** El departamento de logística contactará con el adjudicatario para organizar el proceso de envío según las preferencias del cliente pudiendo este contratar un seguro de envío adicional. El envío se realizará en un plazo aproximado de 10 días a partir de la confirmación del pedido, y tanto los embalajes como el transporte se gestionarán a través de la empresa seleccionada.

EXPOSICIÓN

Durante el período de exposición previo a la celebración de la subasta, el comprador podrá comprobar y expertizar por sí mismo, el estado de las piezas que sean de su interés así como verificar que la catalogación es fehaciente y formar su propia opinión al respecto. Los datos e informaciones contenidos en el catálogo representan un juicio/opinión de buena fe fruto del estudio e investigación de

los expertos de la Sala y teniendo en cuenta las manifestaciones de sus propietarios y/o vendedores. No obstante, la Sala no asume responsabilidad alguna respecto a la certeza y la exactitud de los mismos, considerándose el catálogo como una mera orientación no vinculante. Los lotes se subastarán en el estado en que se encuentren, y no se aceptarán reclamaciones relativas a desperfectos, roturas o restauraciones ya existentes durante la exposición.

SERVICIO DE INFORMACIÓN

La Sala pone a disposición del cliente, un servicio de atención constituido por los responsables de cada departamento, que informará sobre el estado de conservación o cualquier otra información relacionada con los lotes incluidos en los catálogos de subastas y/o en la venta directa online:

- **Subasta presencial:** durante los días y horarios de exposición
- **Subastas y ventas online:** durante el horario de apertura

En ambos casos, dichos servicios de atención al público se prestarán conforme a principios de buena fe y de razonable y fundado criterio sin asumir responsabilidad alguna en cuanto a las informaciones y opiniones facilitadas.

PERMISOS DE EXPORTACION

Todos los clientes deberán informarse sobre si las piezas adquiridas necesitan permiso de exportación antes de su transporte fuera de España. Correrán por cuenta del cliente las tasas que se deban abonar, en su caso, al Ministerio de Cultura. Es responsabilidad del cliente obtener dicho permiso y la no concesión o el retraso en conseguirlo no le eximirá en ningún caso del pago de la pieza, que deberá realizarse durante los diez días posteriores a la subasta.

CAMBIOS Y DEVOLUCIONES

No se admitirán cambios.

No procede derecho de desistimiento.

Sólo en los casos en que el objeto recibido por el Adjudicatario/Comprador no se corresponda con la descripción o tenga desperfectos importantes no indicados en la descripción, el Adjudicatario/Comprador dispondrá de 14 (catorce) días naturales a partir de la fecha de recepción del envío para realizar la devolución del objeto. Los gastos de embalaje y transporte serán por cuenta del Adjudicatario/Comprador y de su exclusiva responsabilidad los daños que pudieran ocasionarse al mismo durante el transporte. Cualquier otro gasto generado por la devolución será por cuenta y riesgo del Adjudicatario/Comprador.

Isbilya Subastas de arte S.L. reintegrará el importe de la venta una vez recibido el objeto en el mismo estado en que se entregó.

En los casos de discrepancia en cuanto a la autenticidad, deberá acreditarse mediante informe escrito por una autoridad reconocida en la materia.



Virgen de la Antigua nº 5 / C.P. 41011 - Sevilla
 isbilya@isbilyasubastas.com
 Tlf +34 954226307 / +34600541926
 www.isbilyasubastas.com

ISBILYA
 SUBASTAS DE ARTE

Nº Paleta

IMPRESO DE PUJAS ESCRITAS Y TELEFÓNICAS

NOMBRE: _____

DIRECCIÓN: _____

CIUDAD: _____ PROVINCIA: _____

C.P.: _____ PAÍS: _____ NIF/NIE/PASS.: _____

TELF.: _____

E-MAIL: _____

Deseo pujar los siguientes lotes, hasta las cantidades que indico en el recuadro "LÍMITE PUJA" aceptando las condiciones de esta sala, las cuales se presentan en el catálogo. Las cantidades por encima del precio de salida, deben corresponder a los incrementos de las pujas especificados en el catálogo, se redondearán a la baja aquellas que difieran para que dicha puja cumpla con ese requisito. En el caso de que existan dos ofertas por la misma cantidad, tendrá prioridad la depositada con fecha y hora anterior. **Se admitirán pujas hasta las 14:00 horas del día de la subasta**, en caso de admitirse pujas a partir de dicha hora la sala no se hará responsable de posibles errores que surjan debido a esta circunstancia.

* La sala se reserva el derecho a admitir pujas telefónicas dependiendo de los criterios que considere oportunos.

LOTE	DESCRIPCIÓN	LÍMITE PUJA (€)	* PUJA TELF.
			sí <input type="checkbox"/>
			sí <input type="checkbox"/>
			sí <input type="checkbox"/>
			sí <input type="checkbox"/>
			sí <input type="checkbox"/>
			sí <input type="checkbox"/>
			sí <input type="checkbox"/>
			sí <input type="checkbox"/>
			sí <input type="checkbox"/>

Telf. Pujas telefónicas:

La sala se compromete a adjudicar los lotes arriba indicados en el menos importe posible y defenderlos hasta el límite señalado. Sevilla, _____ de _____ de _____ a las _____ h.

FIRMA:

A los lotes adjudicados se les incrementará un 21,78% (IVA incluido) en concepto de comisión.

CLÁUSULA INFORMATIVA

En cumplimiento del Reglamento General de Protección de Datos (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo y del Consejo de 27 de abril de 2016 le informamos que los datos por Vd. proporcionados serán objeto de tratamiento por parte de ISBILYA SUBASTAS, S.L. con CIF B90148941, y domicilio en, CALLE JESÚS DE LAS TRES CAIDAS, 3, 41004 SEVILLA, y/o empresas del grupo, para más información, (Isbilya@isbilyasubastas.com) con la finalidad de atender su solicitud de puja.

La base legal para el tratamiento de sus datos es la ejecución de dicho servicio. Los datos proporcionados se conservarán mientras se mantenga la relación como socio de nuestra entidad o durante los años necesarios para cumplir con las obligaciones legales. Los datos no se cederán a terceros salvo en los casos en que exista una obligación legal. Usted tiene derecho a obtener confirmación sobre si ISBILYA SUBASTAS, S.L. o las empresas del grupo, estamos tratando sus datos personales y por tanto tiene derecho a ejercer sus derechos de acceso, rectificación, limitación del tratamiento, portabilidad, oposición al tratamiento y supresión de sus datos así como el derecho a presentar una reclamación ante la Autoridad de Control mediante escrito dirigido a la dirección postal arriba mencionada o electrónica isbilya@isbilyasubastas.com adjuntando copia del DNI en ambos casos.



BOLETÍN SUSCRIPCIÓN ANUAL

NOMBRE:

APELLIDOS:

DIRECCIÓN:

CIUDAD: CP:

PROVINCIA: PAÍS:

NIF: FAX: TEL:

EMAIL:

NUEVOS CLIENTES: Imprescindible copia de su NIF/CIF

Suscripción anual:

Forma de pago:

España: 100 € Europa: 150 € Resto países : 200 €

Giro Postal Cheque nominativo Efectivo Transferencia bancaria a ISBILYA SL

C/ VIRGEN DE LA ANTIGUA Nº 5 CP 41011 SEVILLA TEL. 954 226307

isbilya@isbilyasubastas.com

Conforme determina la Ley Orgánica de protección de Datos 15/99 de 13 de Diciembre y el Reglamento 1720/07 de 21 de Diciembre, se comunica que existe un fichero de clientes con datos de carácter personal.

En cumplimiento del Artículo 5 .D. de la mencionada Ley puede ejercitar sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición de sus datos de carácter personal contenidos en dicho fichero dirigiéndose mediante comunicación escrita al responsable del mismo.

I S B I L Y A

S U B A S T A S D E A R T E



Abierto el plazo para admisión de obras



I S B I L Y A

S U B A S T A S D E A R T E







ISBILYA

SUBASTAS DE ARTE

PRÓXIMA SUBASTA
EXTRAORDINARIA EN SEVILLA
18 DE DICIEMBRE 2019

C/Virgen de La Antigua, 5 Local
954 22 63 07 • 600 541 926

isbilya@isbilyasubastas.com
www.isbilyasubastas.com

