

ARTE ESPAÑOL

SEGUNDO Y TERCER TRIMESTRES

1942

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Sociedad Española de Amigos del Arte

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: Marqués de Lema.

Vicepresidente: Marqués de Valdeiglesias.

Tesorero: Marqués de Aledo.

Secretario: D. Miguel de Asúa.

Vocales: Conde de Peña Ramiro.

D. Francisco Hueso Rolland.

D. Luis Blanco Soler.

Conde de Fontanar.

D. José Ferrandis Torres.

D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.

Vizconde de Mamblas.

Marqués de Saltillo.

D. Gelasio Oña Iribarren.

Marqués de Lozoya.

D. Alfonso García Valdecasas.

Conde de Polentinos.

D. Enrique Lafuente Ferrari.

A R T E E S P A Ñ O L

PUBLICACION TRIMESTRAL

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España. Año 35 pesetas.

Extranjero. » 45 »

Número suelto. » 10 »

Idem ídem Extranjero. » 12 »

Números atrasados, sin aumento de precio.

ARTE ESPAÑOL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVII. II DE LA 3.^a EPOCA • TOMO XIV. 2.^o Y 3.^{er} TRIMESTRES 1942

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQDA. (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

SECRETARIO: D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ

S U M A R I O

NECROLOGÍA:

PÁGS.

Don Joaquín Ezquerra del Bayo.	3
Moreno Carbonero	5

MATILDE LÓPEZ SERRANO.—Libreros Encuadernadores de Cámara.	7
(Con 21 ilustraciones.)	

MARQUES DEL SALTILLO.—Aspectos histórico-artísticos de las tarjetas de visita.	15
(Con 41 ilustraciones.)	

ARTURO PERERA.—Del Museo del Prado. Notas al margen del Catálogo.	20
(Con 19 ilustraciones.)	

FRANCISCO RUANO Y CARRIEDO.—Estancias del Rey Don Juan II en Madrid.	29
(Con 3 ilustraciones.)	

ENRIQUE LAFUENTE FERARRI.—Aliseris. Un pintor uruguayo en España.	34
(Con 7 ilustraciones.)	

DANIEL SANCHEZ DE RIVERA.—Un Goya desconocido, y un "Goya" que no es Goya.	40
(Con 4 ilustraciones.)	

ISIDRO ALBERT BERENGUER.—Un orfebre orcelitano del siglo XVI.	44
(Con 6 ilustraciones.)	

Bibliografía	50
------------------------	----



DON JOAQUIN EZQUERRA DEL BAYO

En prensa este número, experimenta la Sociedad la irreparable pérdida que significa la muerte de D. Joaquín Ezquerro del Bayo, que durante tantos años se ocupó activamente de la dirección de nuestra Revista y colaboró tan entusiásticamente en todas las tareas sociales con la capacidad y cultura que le distingúan. Nada mejor podemos hacer para honrar hoy su memoria que reproducir a continuación el discurso necrológico que pronunció ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el Excmo. Sr. Conde de Casal, cuyo texto ha tenido la bondad de facilitarnos:

"Señores Académicos: Hace doce años, el 24 de noviembre de 1929, cumplía yo el honroso encargo de esta Academia, con la satisfacción que proporciona el dar la bienvenida a un amigo como el señor D. Joaquín Ezquerro del Bayo, contestando a su discurso de ingreso. Cumplio hoy por esta circunstancia, el que también me hacéis de darle la despedida; pero la satisfacción de entonces se trueca en duelo ahora.

Decía yo en aquella ocasión, que el Sr. Ezquerro del Bayo se presentaba en esta Casa no ya como un mero tratadista de Arte, sino por *ejercer la práctica personal del Arte* a la manera de los profesionales que tanto honor nos hacen compartiendo nuestras tareas; porque el Sr. Ezquerro del Bayo dedicó su vida y la mayor parte de sus actividades al Arte mismo, demostrando su celo y su competencia especialmente en la benemérita "Sociedad Española de Amigos del Arte", en cuyas anuales Exposiciones tomó parte destacada, dando muestras de su cultura y refinado gusto en aquellos certámenes que han dejado tan honda huella en la cultura nacional, dando a conocer industrias artísticas españolas de pocos conocidas, e iniciando modas que han sido generalmente seguidas, recabando la exclusiva que otras exóticas hasta entonces imperantes detentaban.

Pero no fué sólo bajo este aspecto en el que se movió el Sr. Ezquerro del Bayo, sino en la publicación de los prólogos de los Catálogos de esas Exposiciones mismas que hoy son valiosos libros de consulta para cuantos quieren tratar de tales menesteres.

En 1916, el prólogo de la Exposición de *Miniatura-Retrato en España*, aportando curiosos datos. En 1920, en la del *Abanico en España*, que tuvo tanta aceptación

no sólo porque desde el año 1870, en que tuvo lugar una análoga en Londres, no había vuelto a ser tema de estos certámenes, a pesar de tener nosotros unida a la tradición oriental las importantes manufacturas valencianas.

En 1925, el del *Retrato íntimo*, capítulo del *Retrato del Niño en España*. En 1926, cuando la Exposición del Antiguo Madrid fué el origen del actual Museo Municipal, escribió en aquel Catálogo, en el que también tomó parte un compañero que a mi lado se sienta, el Sr. Marqués de Moret, y en el que coadyuvamos cuantos formamos aquella Comisión Organizadora, tuvo a su cargo los Tratados de *Fuentes, Paseos y Casas de Campo* del Madrid que fué.

En 1927 escribió el prólogo de aquella Exposición franciscana, por tantos títulos memorable, y por último, en 1929, publicó su interesante monografía sobre el *Palacete de la Moncloa*, que era todo su entusiasmo. Porque dicho edificio, que todos habéis conocido, estuvo hasta aquellos años en un abandono lamentable, hasta que el Gobierno lo cedió como Patronato a dicha Sociedad de Amigos del Arte, la que encargó especialmente al Sr. Ezquerra del Bayo de dirigir la restauración del interesante inmueble que desde últimos del siglo XVIII, y poseído por la Duquesa de Arcos, madre de la de Alba, doña Cayetana de Silva, se renovó con todo el carácter peculiar de la época, el que fué estudiado cuidadosamente en los propios archivos de la Casa Real por nuestro inteligente compañero.

De otras obras culturales a que se dedicó sólo mencionaré aquí la cooperación prestada a la Iconografía Nacional, en la que identificó retratos de personajes que eran hasta entonces desconocidos. Y en el aludido Museo Municipal, cuyo Patronato le encomendó particularmente la dirección de su Sala de Porcelana del Buen Retiro, lo que efectuó decorándola según el estilo de época y buscando en la hoy Parroquia de Santa Bárbara, antigua iglesia de las Salesas Reales, inspiración y ambiente imperante en los últimos años del Rey Fernando VI, y no precisamente en las decoraciones francesas de Carlier, sino en aquellas otras de la gran sacristía española por el talento de un compatriota nuestro, el arquitecto Moradillo, casi desconocido hasta que otro compañero nuestro, también fallecido, D. Félix Boix, publicó su biografía.

De otras obras que son debidas a la pluma del Sr. Ezquerra del Bayo sólo citaré la que publicó, en 1924, sobre *Miniaturas y Pequeños Retratos*, pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba, editada con la esplendidez propia de nuestro ilustre compañero, poseedor de los mismos. La que en 1926 dedicó a los hijos de Carlos III, en el libro intitulado *Casas Reales de España, Retratos de Niño*. La que en 1928 trataba de la Duquesa de Alba y Goya, *Estudio biográfico, lo que al Arte se refiere*.

En 1934 escribió, y la Junta de Iconografía publicó, *Retratos de la Familia Téllez-Girón, novenos Duques de Osuna*, D. Pedro y doña María Josefa de Pimentel, por su propio derecho Condesa Duquesa de Benavente, tronco ambos de varias familias ducales bien conocidas en la aristocracia española. De ellos posee el Museo del Prado, entre otros, el cuadro de familia, firmado por Goya en 1787.

Por último, en 1935, y editado también por la Iconografía Nacional, el interesante libro *Guerra de la Independencia, Retratos*, en el cual hace desfilar ante el curioso lector, sesenta, desde personajes populares como *El tío Jorge y Agustina de Aragón*, hasta los generales de mayor relieve, Alvarez de Castro, Palafox, Castril, etc.

Al morir deja terminado, sin publicarse todavía, un interesante estudio que aportará datos para la historia de la época de Carlos IV, al tratar de un paje de su Corte, ascendiente del autor.

El discurso de ingreso en esta Academia, al que he aludido al principio, trataba de *Palacetes cortesanos del siglo XVIII*, y en él tuvieron capítulos aparte *las Casitas de El Escorial*, esas obras de Villanueva que contrastan por sus dimensiones, ya que no por la relativa austeridad de su trazado, con las del gran Monasterio de Felipe II. La del *Príncipe*, en el Pardo; *del Labrador*, en Aranjuez, esa preciosa residencia campestre, edificada en 1803 por el Rey Carlos IV, debida al ilustre arquitecto D. Isidro González Velázquez. *La Alameda de Osuna* (1784), el fastuoso y típico palacete de la Condesa-Duquesa de Benavente, ya mencionada, que dió en sus jardines brillantes fiestas, seguidas desde luego hasta hace pocos años, por sucesivos poseedores. Y el *Palacete de la Moncloa*, que no podía faltar en un estudio de esa clase, debido a la pluma de nuestro difunto compañero.

Tal fué, señores académicos, la obra del Sr. Ezquerra del Bayo, que no vino a esta Academia como arqueólogo, sino para formar parte de los artistas que en ella han tenido y tienen asiento.

No he de añadir que su grata memoria deja una brillante estela en esta Casa, y que al alcanzar los límites de la verdadera *inmortalidad*, han de acompañarle nuestras preces y el más grato recuerdo. ¡Descanse en paz!"

MORENO CARBONERO

La muerte del ilustre pintor D. José Moreno Carbonero constituye una pérdida para el Arte español y para nuestra Sociedad de Amigos del Arte, de la que fué uno de sus fundadores. Pintor de hondo sentimiento español y de acertado pincel, no podrá ser fácilmente olvidado.

Empezó a trabajar a los diez años en Málaga, donde había nacido, impulsado por su vocación. Discípulo de Ferrández, al advertir éste su capacidad le dejó en libertad para que pintara como quisiera, y fué un verdadero pintor nacional.

Estudió primero en París y luego en Roma, y desde que se reveló como un verdadero artista en su cuadro *Aventura de Don Quijote con el carro de la muerte*, el cual constituyó, puede decirse, su primer triunfo, continuó ilustrando con magníficos cuadros la obra del Quijote, así como también la novela de Gil Blas de Santillana. Con los cuadros que le inspiró la lectura cervantina, reproducidos en fotograbados, podría hacerse una edición magnífica de la obra del Príncipe de los Ingenios. Dedicó a Cervantes su primero y también su último recuerdo, pues al morir Moreno Carbonero, o poco antes, aun permanecía en su estudio, en un lienzo, la interpretación de una de las andanzas del Caballero de la Triste Figura.

Apenas cumplidos los quince años consiguió la medalla de oro en un certamen regional con un cuadro titulado *La Posada de la Corona*. A partir de este instante, cada Exposición constituyó para él un nuevo éxito.

El Museo Nacional de Arte Moderno guarda en sus colecciones dos lienzos del maestro que bastan para inmortalizar a un artista: *El Príncipe de Viana* y *La conversión del Duque de Gandía*. Su fama se cimentó también en los retratos, pues pintó los de bellas damas de su tiempo; entre los mejores figuran también el de D. Gustavo Bauer y el del Marqués de Cayo del Rey.

Hijo predilecto de su ciudad natal; lleno de honores; en posesión de las máspreciadas condecoraciones; sucesor en la Academia de San Fernando de otro gran pintor, D. Federico de Madrazo, Moreno Carbonero deja, además de su gloria, reflejada en sus cuadros, el recuerdo de su gran caballerosidad, de su espíritu generoso, pues en cuantas obras benéficas o artísticas fué solicitado su concurso, lo concedió sin tasa ni regateos.

La Sociedad Española de Amigos del Arte rinde con estas palabras el más sentido homenaje a la memoria de José Moreno Carbonero.

LIBREROS ENCUADERNAORES DE CAMARA

Por MATILDE LOPEZ SERRANO

I

ANTONIO SUAREZ

 L título de Librero Encuadernador de Cámara es relativamente próximo. En un principio, siglo XVI, se llamaron libreros de Palacio, libreros de S. M., libreros del Rey, libreros de la Real Capilla, etc. (1), y sólo por sus cuentas, donde se especifican encuadernaciones, sabemos que realizaban igualmente este oficio bello para las personas reales y dependencias palatinas. Así, se llamaron muchas veces Librero de la Real Capilla de S. M., Librero del Bureo, etc. A comienzos del siglo XVIII empezaron a determinarse los dos cometidos en la titulación, y encontramos ya el Librero encuadernador de S. M. Con Carlos III se fijan definitivamente los dos títulos y entonces aparece el de Encuadernador de Cámara, con Gabriel de Sancha (1766). Ello, sin embargo, no significa forzosamente que el encuadernador sólo estuviera para encuadernar, o que el librero sólo proveyese a Palacio de libros y servicio de escritorio; ambos (y a veces más de dos) realizaban, por lo general, todas estas operaciones, y hasta se daba el caso peregrino de que el librero encuadernase en general todo lo de lujo, y el encuadernador, aunque realizase parte del trabajo, fuese realmente un segundón; tal el caso de Antonio Suárez y Pedro Pastor, en 1831, por ejemplo.

Aun cuando sea nuestro propósito ir dando a conocer las actividades de los libreros encuadernadores de Cámara, los productos de sus talleres y sus maneras técnicas y decorativas, creemos preferible no seguir en ello un método exclusivamente cronológico, pues si bien nos es conocida la sucesión de los libreros de la Casa Real durante los siglos XVI y XVII, desde Pedro del Bosque o Pier Bosch, hasta Francisco Menoyre, sin embargo, salvo muy contadas excepciones, no podríamos señalar obras suyas en ejemplares conservados; es decir, que nuestro estudio resultaría solamente una larga lista de nombres y documentos justificativos, sin poder ofrecer gráficamente un modelo de aquellos talleres. Quede ello, pues, acaso para un artículo final de recopilación.

(1) Archivo General de Palacio: Expedientes de personal. — También C. Pérez Pastor: *Bibliografía madrileña*, Madrid, 1891-1907, 3 vols. — Ibíd.: *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, Madrid, 1926. (T. XIII de las "Memorias de la Real Academia Española"). — E. Amat Calderón: *Los libreros de Madrid en el siglo XVII*, Madrid, 1931.

Gabriel de Sancha, como indicábamos ya, recibe el nombramiento de encuadrador de Cámara y jura su cargo en 1766 (1); pero según avanza el tiempo encontramos varios otros encuadernadores de Cámara en vida de este famoso impresor, editor y librero, seguidor de su padre D. Antonio, personaje éste destacadísimo en toda empresa importante relacionada con las artes del libro y el mejor encuadrador español del siglo XVIII, como es sabido. Así, pues, durante el reinado de Carlos IV encontramos que se nombra encuadernador de Cámara a Pascual Carsí y Vidal, en 1799; a Santiago Martín, en 1803, y librero de Cámara, concediéndosele el título por su perfección como encuadernador, a Antonio Suárez Jiménez, en 1804, todos ellos mientras lo era Gabriel de Sancha, que no falleció hasta 1820. Como es fácil deducir, el título de librero, de librero encuadernador y de encuadernador de Cámara fueron títulos honoríficos, y sólo cuando el agraciado poseía méritos sobresalientes se le encargaba realizar trabajos de su arte para la Casa Real; tal es el caso de los encuadernadores citados.

Así, empezaremos mostrando la personalidad de uno de los más hábiles artífices del arte de encuadernar, Antonio Suárez Jiménez o Ximénez, que supo caracterizar una época (todo el primer tercio del siglo XIX), procurándole originalidad, personalidad peculiar y castiza raigambre artística y técnica. Por otra parte, es para mí especialmente grato el estudio de tal personaje por haber tenido la fortuna de determinar una época no conocida de su actividad y aportar en su biografía otras noticias de las publicadas hasta hoy, aparte de haber tenido la ocasión de admirar gran número de obras selectas de sus talleres de Barcelona, Valencia y Madrid, obras indudablemente suyas, bien por estar firmadas con su monograma, ya por ostentar sus etiquetas o su firma al modo corriente en la época en que vivió: "Suarez fecit" (2).

La mejor fuente de conocimiento para la biografía de Antonio Suárez es un memorial que presentó en 1818, a la muerte de Pascual Carsí y Vidal, solicitando la gracia de encuadernador de Cámara, aun cuando desde 1804 se le había conferido el título de librero también de Cámara. Ello nos da ya una nota destacada del concepto que le merecía su profesión artística. De este documento, que transcribimos al final (Doc. n.º 1), tomamos los datos nuevos, completados con subsiguientes averiguaciones.

Desde que D. Manuel Rico y Sinobas escribió su "Tratado sobre el Libro", hace aproximadamente unos sesenta años largos (3), se ha venido señalando a Valencia como la patria nativa de Suárez (4). En realidad, no era equivocada la creencia, por ser este encuadernador uno de los más notables representantes de la escuela valenciana, si bien no fué ello más que uno de los varios momentos de su vida y de su producción.

(1) Archivo General de Palacio: Expediente personal. — He recogido y dado a conocer toda la documentación de este riquísimo Archivo, en mi tesis doctoral *Encuadernaciones españolas de los siglos XVIII y XIX*, presentada en mayo de 1936, próxima a publicarse.

(2) Serie muy extensa, ya recogida en mi citado trabajo de tesis doctoral, en fotografías y calcos.

(3) Este tratado permaneció manuscrito e inédito hasta que en 1936 la Real Academia Española, su guardadora, decidió darlo a conocer y lo hizo imprimir, si bien quedó en rama hasta pasada la gran conmoción de la guerra civil.

(4) M. Rico y Sinobas: *El Arte del Libro en España*, Madrid, 1941 (1942), p. 405. — Fr. G. Antolín: *Notas acerca de la encuadernación artística del libro en España*, "Bol. de la R. Acad. de la Hist.", t. 89, cuad. II, 1926, p. 307. — J. Gil y Calpe: Conferencia en el Centro de Cultura Valenciana en 1923 (en posesión de D. Vicente Castañeda). — F. Hueso Rolland: *Catálogo* citado, p. 90. — Vicente Castañeda: *Etiquetas de encuadernadores*, "Bol. del Archivo y Museo Municipales", Madrid, abril de 1935.

Fueron sus padres Domingo Suárez y Melchora Jiménez, naturales de Oviedo y Agreda, respectivamente, de profesión no especificada (Doc. n.º 2), y nació, según dice él mismo, en la Villa y Corte de Madrid, hacia 1769 ó 1770, puesto que como expresa en la solicitud nombrada, tenía cuarenta y cuatro años cumplidos en 1814 (1). Nada sabemos de las causas que le hicieran pasar a Cataluña; pero sí que marchó muy joven, a los dieciséis años, por lo que su formación artística es levantina y su aprendizaje debió de realizarlo en Barcelona, donde llevaba unos veintidós años de residencia a la llegada de los franceses. Tan largo período en la capital de Cataluña le dió un dominio absoluto de las diversas técnicas que en el reinado de Carlos III empezaron a manifestarse como novedades: el empleo de las pastas valencianas y el dorado profuso, que durante el reinado sucesivo sobresale notablemente en Barcelona. Establecido con obrador propio en fecha no conocida, la Biblioteca de Palacio posee un lote de preciosos modelos de su taller barcelonés: están realizados en pastas valencianas o en finos tafiletes rojos con ruedas doradas neoclásicas y graciosos hierros florales, entre los que sobresale uno pequeño en forma de tulipán de tallo curvo (fig. 2); en casi todos estos ejemplares, y ocupando el centro de las cubiertas, aparece entre dos palmas un alto plinto que sostiene una lámpara y muestra en el basamento el monograma A S J, enlace del nombre del artista, Antonio Suárez Jiménez. En 1803, el Ministro de Estado D. Pedro Ceballos le comunicó habérsele concedido los honores de Librero encuadernador de Cámara (12 de agosto), así como en 14 y 15 de octubre le fué permitido "colocar sobre la puerta de su obrador el Escudo de las Armas reales", en testimonio de haber acreditado aplicación y aprovechamiento en su profesión. En la Escuela de las Nobles Artes de Barcelona, instalada en la Casa Lonja, se exhibió por notable, también en 1803, una encuadernación de pasta "de gusto exquisito", hecha por Suárez (2). Desde esa fecha mereció verse empleado en el Archivo de la Corona de Aragón (3) y en la Audiencia del Principado de Cataluña, hasta que por la invasión napoleónica y no queriendo reconocer al Gobierno intruso, tuvo que huir de la ciudad y abandonar su obrador refugiándose probablemente en Valencia, donde se encontraba nuevamente establecido al advenimiento de Fernando VII, como lo expresan sus etiquetas (fig. 18 a y b). Desde esta ciudad envió Suárez un *Memorial* al Rey en que solicitaba el uso de uniforme de Librero de Cámara (Doc. n.º 3), en atención a sus méritos y a su patriótica actitud, gracia que le fué concedida en 9 de febrero de 1815, ratificándosele de esta manera su anterior nombramiento honorario. A pesar de la repugnancia que decía sentir por el Gobierno intruso, parece que realizó, según opinión de D. Francisco Hueso Rolland, la encuadernación de un *Exercicio Cotidiano* (Valencia, 1808), actualmente propiedad del mismo investigador, que lo publicó en el *Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Españolas* (Sociedad Española de Amigos del Arte), 1933, lám. LV, en cuya lomera se muestra el águila napoleónica (fig. 6).

Los tipos realizados por Suárez en Valencia constituyen la serie más espléndida de sus obras (fig. 5); pertenecen al grupo de *cortina*, realizados en mosaicos

(1) En el testamento de Suárez, otorgado en 22 de julio de 1834, se expresa el lugar nativo de sus padres y de él mismo. No contiene el testamento otros datos de interés, excepto los nombres de sus dos esposas y la firma de Antonio Suárez, testimonio irrefutable de su verdadera patria.

(2) *Continuación de las Actas de la Escuela gratuita de las Nobles Artes... de Barcelona y Relación de los premios... en... 27 de diciembre de 1803*, Barcelona, 1803., p. E., dice: "D. Antonio Suarez Librero de Su Magestad: un libro enquadernado en pasta de un gusto exquisito."

(3) Gestiones realizadas para obtener nuevos datos en aquel establecimiento no han dado hasta ahora resultado alguno, a pesar de la diligencia del Director, D. Ernesto Martínez Ferrando, por complacerme.

o en teñidos degradados de jaspeados finísimos, de los que parece fué creador. No se limitó al empleo de las pieles ya preparadas conocidas con aquel nombre, sino que introdujo modificaciones técnicas desconocidas de sus colegas contemporáneos, como la irisación metálica o jaspeados con oro y plata, de las que nadie logró la fórmula (1), así como el jaspeado en degradación de matices; asombra el absoluto dominio de esta técnica desarrollada en cada uno de los elementos que forman el total de la decoración; por ejemplo, un pliegue de la cortina que apenas mide 2 cm. en su parte más ancha. Particularidad muy de su mano (aunque luego la imitaron otros encuadernadores) es presentar de distinto aspecto el anverso y reverso de las cubiertas, aunque siempre de muy semejante disposición decorativa, "alarde de depurado dibujante y de facultades artísticas no igualadas por ningún otro maestro" (2).

Cinco variantes pueden apreciarse en estos tipos: ejemplares en que la cortina representa el elemento esencial y, colgando de la parte superior, ocupa casi toda la cubierta (fig. 4); la que muestra en sus ángulos pequeñas cortinas con forma que recuerda los abanicos del siglo XVII; el tipo de recuadro, en los que figuran como adornos elementos plegados de cortina (figs. 3, 5 y 8); el que estilizando hasta el máximo la cortina la presenta en forma de banda (algunas *Guías de Forasteros en Madrid*, de la Biblioteca de Palacio) y las preciosas de rombo central con diversas aplicaciones de cortina (figs. 3, 5 y 7): nunca empleaba, sin embargo, la figura en que ésta aparece recogida por su centro, decoración poco afortunada que su buen gusto rechazaría.

Los hierros y ruedas que utiliza son finos y menudos: el mosaico lo aplica con cuidado exquisito y refinado gusto en la elección del colorido; es muy característico el empleo de pequeños elementos para componer una figura decorativa; por ejemplo, los que muchas veces aparecen en los ángulos de sus encuadernaciones más ricas.

A la Villa y Corte debió de trasladarse hacia 1817, puesto que en 1818 expresa estar trabajando para el Ministerio de Estado, y el volumen citado por D. Vicente Castañeda (3), con etiqueta valenciana de Suárez, tiene pie de imprenta de 1816. Realizó muchas y notables encuadernaciones para la Real Casa, ya en los libros litúrgicos para los Sitios Reales como El Pardo, Aranjuez y San Lorenzo, y para la Real Librería, que posee una extensísima y extraordinaria colección. Sus etiquetas de Madrid (figs. 18 c y d) expresan siempre su condición de Librero de Cámara, a la que se agrega muchas veces su cargo en la Real Imprenta. Tuvo su obrador en la calle de los Abades, n.º 18 (4), y murió en 1836.

En Madrid continúa realizando tipos de cortina, sobresaliendo los que pone a las *Guías de Forasteros* por lo graciosos y cuidados; suele presentar algunos ejemplares en raso con mosaicos de piel. Pero rodeado de un ambiente de tradición neoclasicista y de gusto Imperio expresado insistentemente en la ornamentación exterior del libro, como hombre dúctil y que conoce bien su oficio, se pliega al gusto dominante. Un grupo de sus obras ofrece el aspecto reposado y rectilíneo de los

(1) V. Castañeda: *Art. cit.*, p. 176.

(2) *Ibíd.*

(3) Castañeda: *Ibíd.*

(4) *Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria española remitidos a la Exposición pública de 1827*. Madrid, 1828, p. 177.

ejemplares de Carsí y Vidal. (Fig. 11.) Incluso presentan muchos de ellos hierros de aquel taller con algunas ruedas de perlas, meandros y una floral con pájaro expliado. Conocida la precaria situación de la viuda y del hijo de Carsí y Vidal, nada tendría de extraño que Suárez adquiriese material de aquel obrador.

A este grupo de volúmenes con ruedas de Carsí y Vidal suele poner varios bordones que penden rígidos de los ángulos interiores del recuadro. Muy pronto modifica éste, eliminando los elementos menos personales para sustituirlos por otros característicos de su obrador: tal, una rueda de piñas o varias preciosas ruedas vegetales naturalistas de gran tamaño con flores, piñas, racimos de uvas y un pequeño pájaro, dispuesto todo ello en roleos; emplea muchas veces pequeños abanicos de flechas en los ángulos interiores del recuadro (regusto catalán que conserva). Las variantes del tipo neoclásico Imperio son muy numerosas. (Figs. 11 y 12.) Por último, anima el recuadro con mosaico sencillo aplicado a una banda lateral y a los cuadrados de los ángulos. Estos últimos se llenan con un dibujo generalmente grande: mariposa, cuatrilolio, estrella o grupo de atributos militares, campesinos o eclesiásticos, una corona real o un pequeño escudo de España. (Figs. 8 y 11.) Su firma con el tradicional *fecit* pospuesto al apellido aparece frecuentemente en ejemplares de este grupo, ya en la lomera, ya en la primera contratapa. Hace también una serie de obras decoradas con recuadro adornado con elementos de cortina: son tipos mucho más ligeros de aspecto. Algunos ostentan en su parte central una banda con los mismos dibujos.

Los primeros modelos del Romanticismo hacen resurgir su originalidad; el grupo de encuadernaciones *a la catedral* (figs. 12 y 15) que salen de su taller forma de nuevo otra espléndida serie. Los mosaicos, ahora de finísimos tafiletes de colores enteros, morado, amarillo, rojo, azul intenso, están obtenidos combinados con la mayor maestría, constituyendo los fondos de fachadas góticas o renacientes (figs. 12 y 14), o formando maravillosas vidrieras rectangulares de gótico flamígero. (Fig. 13.)

En estas encuadernaciones "con placas de oro y embutidas de tafilete por el estilo más moderno" y con "placas fogueadas de relieve por el propio estilo" (Documento n.º 3), aparece otra novedad técnica: el barnizado de las pieles (1). Una de las cuentas de esta clase de encuadernaciones, por lo elevado de sus precios, suscitó dudas en la Contaduría de Palacio (320 reales el ejemplar de todo lujo y 200 el de medio lujo), pidiéndose informe, como perito, al encuadernador de Cámara (que lo era entonces Pedro Pastor), quien dictaminó que los precios no eran excesivos (Documentos números 3 y 5), habida cuenta del trabajo empleado.

Finalmente, en libros fechados en el último año del reinado de Fernando VII vemos otra preciosa variante de los tipos catedral, debida a la mano de Antonio Suárez: el tipo de recuadro formado por placas góticas de ángulo unidas entre sí por filetes o ruedas dorados o en seco, o de ambos procedimientos a la vez. En estas placas se ha resuelto el paso de ángulo con un pequeño cuadrado de gusto también gótico que forma parte integrante de la plancha, novedad que se atribuye a José Thouvenin, *jeune* (2). (Figs. 15 y 16.)

Fué Antonio Suárez hombre avisado, apto para tomar de cada escuela lo que constituía su tema esencial, que supo transformar y valorizar con su personal habi-

(1) Léon Gruel: *Reliures en vernis sans odeur*, Paris, 1900.

(2) Léon Gruel: *Les Thouvenin*, Paris, 1898.

lidad y verdadero buen gusto. En Barcelona aprendió el dorado, aplicándolo nítido y preciso como lo practicaban siempre los encuadernadores catalanes. De Valencia, inspirándose seguramente en el taller de Beneito, tomó las menudas ruedas y hierros sembrados de las encuadernaciones de cortina y las graciosas y alegres pastas valencianas, empleadas con valor nuevo; en Madrid asimiló rápidamente el gusto establecido y lo mejoró; y por último, ante las novedades de mayor aiento en la época romántica, fué el mejor preparado para asimilarlas, establecerlas y propagarlas.

Antonio Suárez no dió importancia, como lo hizo Santiago Martín, a la decoración interna del libro en contratapas y guardas. Estas suelen ser de moarés corrientes blancos, celestes o hueso; pero especialmente de papeles azul oscuro, lila, rosa o blanco sembrados de lunares, estrellas, cuatrilóbulos o cintas serpenteadas. En cuanto a las lomeras, las adorna en su primera época con pequeños hierros sueltos, florones, pequeñas moscas, rosetas, etc.; en los tipos Imperio suele cuajarlos totalmente con decoración de relleno, una rueda floral y otra de anillas enlazadas (fig. 3); a veces utiliza también pequeños dibujos de cortina. En los tipos catedral suele aplicar al lomo pequeñas placas o planchas del mismo carácter.

En la I Exposición de los Productos de la Industria Española, de 1827, presentó Suárez seis muestras de pastas para libros de estilo moderno, por las que se le premió con mención honorífica. No debió quedar el artista muy satisfecho, ya que no concurrió a la siguiente Exposición del año 1831.

Todo lo que va a ser la encuadernación en la época de Isabel II hasta mitad de siglo aproximadamente, está comprendido en la obra de Suárez. Así como Antonio de Sancha llenó un largo período del 700 con su arte, de la misma manera Suárez vivificó otra gran época del siglo XIX. Todos los encuadernadores madrileños contemporáneos suyos son sus seguidores, imitándole a veces de un modo plagio, con especial cuidado de poder confundirse. Tal, sobre todos, Tomás Cobo, y también Cifuentes. Pero Antonio Suárez debe ser considerado como el mejor encuadernador del primer tercio del siglo XIX y uno de los más originales de toda nuestra encuadernación, que procuró para España en el arte de encuadernar un capítulo nuevo y exclusivo para la decoración Imperio: los motivos *de cortinas*.

DOCUMENTOS

Núm. 1. SOLICITUD en papel sellado de 40 maravedís del año 1814, habilitado, por falta de papel sellado, para la Provincia de Valencia. — Señor = Dn. Antonio Suárez, natural de la Villa y Corte de Madrid, de edad de quarenta y quatro años cumplidos y Librero Encuadernador de S. M., con todo el respeto, expone: Que en 28 de agosto de 1803 se le comunicó en Barcelona por dn. Pedro Ceballos, primer Secretario de Estado y de su despacho, agraciándole en 12 del mismo de ser protegido para continuar en su aplicación; y a ella sucedió la de 14 octubre del mismo año por el mismo conducto, y en 15 del mismo para poder poner sobre la Puerta de su Obrador el Escudo de las Armas Reales, en testimonio de haber acreditado la aplicación y aprovechamiento en su referida Profesión. = Desde aquella época, mereció verse empleado en el Real y general Archivo de la Corona de Aragón, en la R1. Audiencia del Principado de Cataluña, hasta que por la invasión de los franceses a Barcelona, y por no jurar a la incitación del Gobierno intruso, fué preciso para cumplir como es, ha sido y será español invariable, separarse de aquella gloriosa Capital, en la que contaba unos veinte y dos años mereciendo la mayor aceptación, abandonando todos sus Intereses, toda la fábrica de

su facultad con exposición repetidas veces de su vida, y con inexplicables aflixiones (*sic*). = Repuesto ya en su dho. empleo debe agradecer la benignidad del Monarca y exponerle de nuevo, que más de seis años continuos, que a pesar del sudor empleado en su profesión, no ve ni ha podido ver atendida la subsistencia de él y su familia; pero muy complacido por ver que ningún gasto ni perjuicio ha ocasionado al Rl. Erario; pues en todo dho. tiempo no ha podido gozar del Sueldo que tiene el honor de disfrutar: En cuya atención = A V. R.^m Mag. rendidamente suplica que hecho cargo de quanto se lleva deducido, de haber sufrido sitio y Bombeo en la pnte. Ciudad, y q.^e en vez de ocasionar gastos a V. Rl. Hacienda, solo trata de producir la mayor ventaja: se sirva vuestra paternal bondad, conceder a el Exponente el goce y poder usar del Distintivo Uniforme de Librero de Cámara de V. M., para secundar la beneficencia de vuestra Rl. protección a las Ciencias y Artes, empezando el auxilio y subsidio que fuere de vuestro Rl. Agrado. = Gracia q.^e espera merecer del piadoso y magnánimo Corazón de V. Rl. Mag. = Valencia 10 Sep.^{bre} 1814 = Antonio Suarez. (Rubricado.)

(Arch. de Palacio. Personal. Letra S. Leg. 63.)

Núm. 2. INFORME AL REY. El Secretario del Despacho de Estado. — Me pasa para la superior resolución de V. M. una instancia de Antonio Suarez que se titula Librero enquadernador de V. M., en que expone: Que en 28 de agosto de 1803 se le comunicó por el Secretario de Estado haberse mandado en 12 último se le protegiere para continuar en su aplicación, y en 15 de octubre de dho. año se le concedió pudiere poner las Rs. Armas sobre la Puerta de su Obrador. Que desde aquella época estubo empleado en el Rl. y general Archivo de la Corona de Aragón, hasta que por la invasión de los franceses en Barcelona y por no sugetarse al gobierno intruso abandonó aquella ciudad; y que repuesto ya en su destino y en atención a no haber sido gravoso al Erario en estos últimos seis años que no ha disfrutado del sueldo que goza. = Solicitud la gracia del uso de uniforme de Librero de Cámara.

Decreto marginal que dice: "4 de F. = como pide = fho. en 9 de febrero."

(Arch. de Palacio: Id. id.)

Núm. 3. CUENTA de la Enquadernación de los Exemplares de la Oración fúnebre del Señor Dn. Francisco I.^o Rey de las Dos Sicilias, que he hecho por mandado del Rey N. S. bajo la dirección del Señor Dn. Antonio García Bermejo, Capellán de Honor y Predicador de S. M. =

R.^s V.^{on}

12 Exemplares de todo lujo por el estilo más moderno, que es fogueado, embutidos de Taflete de varios colores y placas doradas, con sus correspondientes Guardas de groc de aguas, y en cuenta de vatidos, ensetinados a prensa, a 320 rs. cada uno.	3.840
16 Id. de medio lujo, sin embutidos ni placas doradas, a 200 reales cada uno.	3.200
262 Id. en pasta fina, cortes dorados, cantos y contracantos y orlas doradas a 24 rs. cada exemplar.	6.288
550 Id. en Rústica fina con papel inglés y Cortes dorados, a 5 rs. cada uno.	2.750
2.125 Id. en Rústica, con papel jaspeado extranjero, y sus correspondientes guardas blancas y cortados, a 2 rs. cada uno.	4.250
5 Id. en pasta común para las Bibliotecas, a 5 rs. cada uno.	25
	20.353

Importa esta cuenta los figurados veinte mil trescientos cincuenta y tres reales vellón. Madrid 25 de abril de 1831. = Antonio Suarez (rubricado).

Nota a continuación: "Los ejemplares de que hace mención esta cuenta, han sido encuadernados según en ella se expresa, y entregados por Suarez. = Antonio García Bermejo (rubricado)."

Hay una nota que dice: "Dn. Antonio Suarez Encuadernador. = Rs. Vn. = Imp.^{te} de una cuenta dela Encuadernaz. ^{ón} delos ejemplares dela Oración fúnebre del Rey de las Dos Sicilias dn. Fran.^{co} I.^o (q. e. e. g.) = En virtud de Rl. orn. de 7 de diciembre de 1831, y

Universitat Autònoma de Barcelona
con fha. 16 del mismo, se expidió libram.^{to} a favor del expresado Suarez de los 20.353 rs. de vn.
= Lib.^{do} al n.^o 163 de Gastos de la Rl. Casa."

(Arch. de Palacio. Cuentas de Particulares. Letra E.)

Núm. 4. INFORME AL REY. — "29 de junio de 1831. El Contador general de la Real Casa. = Remite examinada por la oficina de su cargo la adjunta Cuenta de D. Antonio Suarez, de la encuadernación de los exemplares de la oración fúnebre del Rey de las Dos Sicilias Dn. Francisco 1.^o q. e. e. g., importante 20.353 rrs. y manifiesta que comparados los precios de esta con los de otra de igual clase, aunque en ella no se expresa por menor como en la presente los adornos puestos en dichos egemplares, se halla la diferencia de mas de una mitad en su precio en algunos de ellos, en cuya vista se dignará V. M. resolver lo que fuese de su Real agrado. = Nota = La Secretaría es de dictamen que V. M. se sirva mandar que el Contador general de la Real Casa haga examinar por peritos la citada Cuenta y que sobre el juicio de estos diga lo que se le ofrezca y parezca para la Soberana resolución de V. M."

Decreto que dice: "Con la Nota (rubricado) = 27 de julio de 1831 = fho. dho."

(Arch. de Palacio. Personal. Letra S. Leg. 63.)

Núm. 5. INFORME AL REY. — "2 de noviembre de 1831. = El Contador general de la Real Casa. = En cumplimiento de la Real orden de 27 de agosto último, dice, que dispuso que el Encuadernador de la Rl. Casa examinase la Cuenta presentada por Dn. Antonio Suarez de la Encuadernación de los ejemplares de la Oración fúnebre del Rey de las Dos Sicilias Dn. Francisco 1.^o Q. E. E. G. importante 20.353 rrs., quien le ha manifestado no la ha encontrado excesiva, en cuanto a los doce egemplares encuadernados de todo lujo ni tampoco los demás, haber sido también asegurado el mismo Suarez que la encuadernación se hizo con premura: por cuya razón le parece se digne V. M. mandar se abone el importe de la citada cuenta en los términos generales. = Nota = La Secretaría es de dictamen se sirva V. M. conformarse con el del Contador general de la Rl. Casa, si fuese de su Real agrado."

Decreto que dice: "Con la Nota (rubricado) = 7 de dibre. de 1831. = fho. dho."

(Arch. de Palacio: Id. id.)

Núm. 6. OFICIO. — Membrete impreso que dice: "Contaduría General = de la Real Casa = y Patrimonio de S. M." = Excmo. Señor: = En cumplimiento de la Real orden de 18 de mayo de 1834 paso a manos de V. E. la adjunta cuenta de Dn. Antonio Suarez, Encuadernador, de haber cubierto una mesa para el Real despacho de S. M. la Reyna Gobernadora, respectiva al mes de junio del corriente año, importante la cantidad de mil quinientos reales vn. estendido (sic) a continuación de ella el dictamen de esta Contaduría general de mi cargo, como se manda en la expresada Real orden. = Dios guarde a V. E. muchos años. Palacio 31 de julio de 1834. = Excmo. Sor. = Fran.^{co} Scarlati de Robles (rubricado) = Excmo. Señor Mayordomo Mayor de S. M."

Hay decreto marginal que dice: "Palacio 1.^o de agosto de 1834. Aprobada con el Contador devuelvasele para que expida a continuación el oportuno libramiento."

(Arch. de Palacio. Cuentas de Particulares. Letra E.)

Núm. 7. PARTIDA DE DEFUNCION. = Dn. Antonio Suarez de edad de sesenta y seis años, natural de esta Corte, hijo legítimo de Dn. Domingo y de D.^a Melchora Ximenez, viudo en segundas nuncias de d.^a Teresa Oliveras y casado en la actualidad con D.^a Teresa Diaz Salado; Otorgó su testamento en veinte y dos de julio de mil ochocientos treinta y cuatro, ante el Escno. de S. M. Sebastian Carbonel; legó a las mandas forzosas la limosna acostumbrada; nombró por su única albacea testamentaria a la citada su Esposa D.^a Teresa Diaz Salado a disposición de la que dejó la forma de su entierro misas y demás; nombrándola igualmente por su única y universal heredera; murió en tres de octubre de mil ochocientos treinta y seis, Calle de los Abades, número tres, nuevo, se enterró en uno de los Nichos del Campo Santo de la Puerta de Toledo y lo firmé. = Dn. Pedro Notario (rubricado).

(Parroquia de San Millán. Libro 5.^o dupl.^o de Defunciones. Años 1833-1837, fol. 378.)

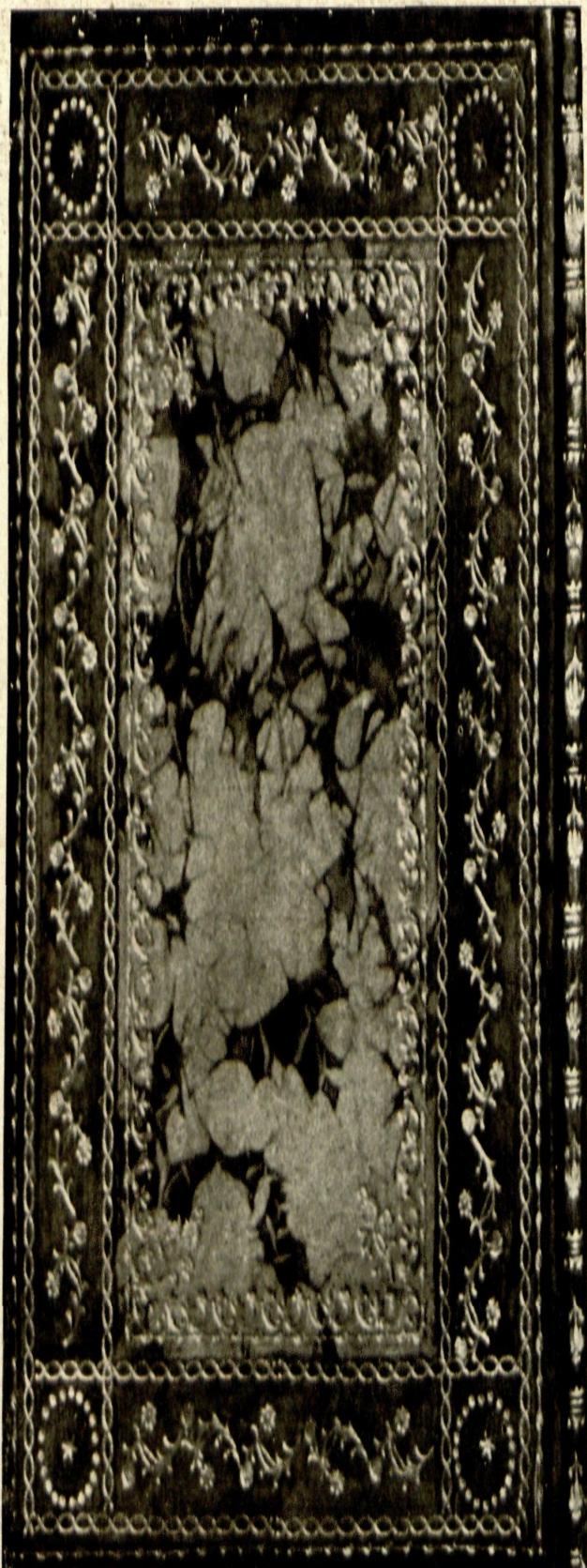


Fig. 1.—*Relación de los premios de la Escuela de las Nobles artes de Barcelona.*—Barcelona, 1793.—Pasta valenciana en verde, amarillo y castaño; decoración dorada.—290 × 204 mm. (Biblioteca de Palacio.)



Fig. 2.—*Continuación de las Actas de la Escuela de las Nobles Artes de Barcelona.*—Barcelona, 1797.—Tafilete rojo, decoración dorada; monograma del encuadernador en la figura central.—249 × 177 mm. (Biblioteca de Palacio.)

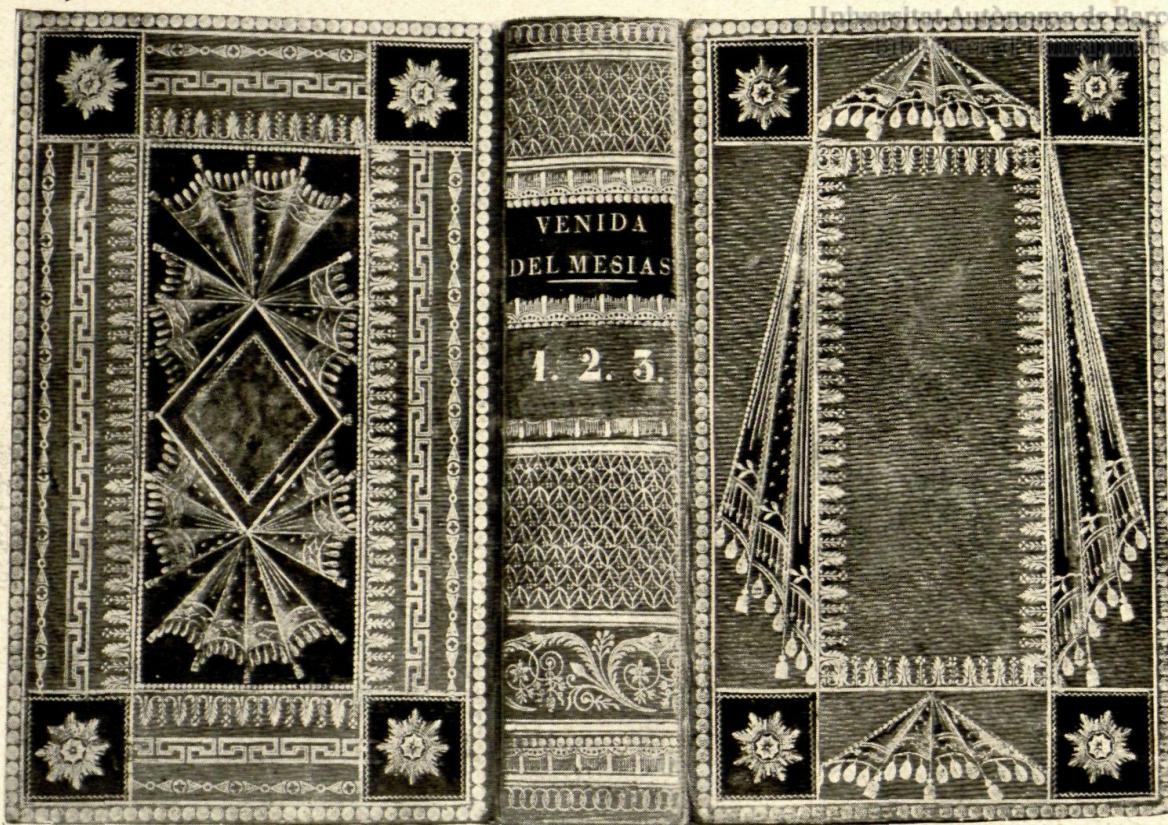


Fig. 3.— JUAN JOSAFAT BEN-EZRRÁ: *Venida del Mesías en gloria y majestad*.— Cádiz, 1812. Tafilete rojo y azul; decoración dorada.— 190 × 120 mm. (Antigua Colección V. Castañeda.)

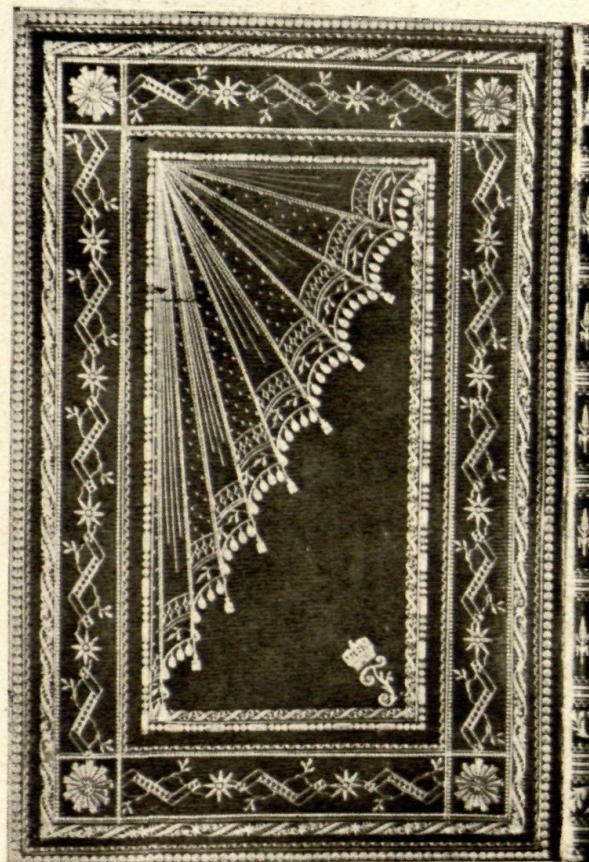


Fig. 4.— *Modelos para la contribución general del Reino*.— Madrid, 1818.— Tafilete rojo y decoración dorada.— 305 × 212 mm. (Biblioteca de Palacio.)

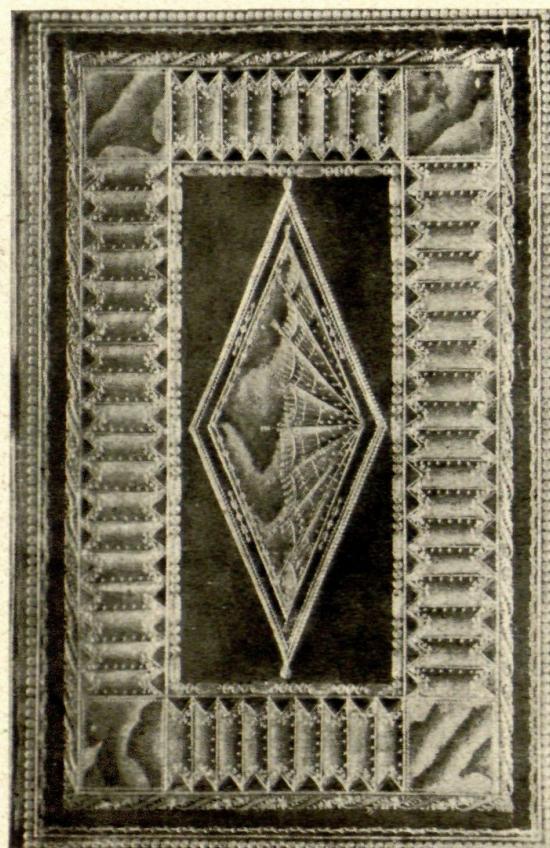


Fig. 5.— *ANÁLISIS QUÍMICO DE LAS AGUAS TERMOPOTABLES DE LOS BAÑOS DE BUSOT*.— Valencia, año 1815.— Tafilete carmín y pasta valenciana de diversos teñidos degradados.— 294 × 197 mm. (Biblioteca de Palacio.)

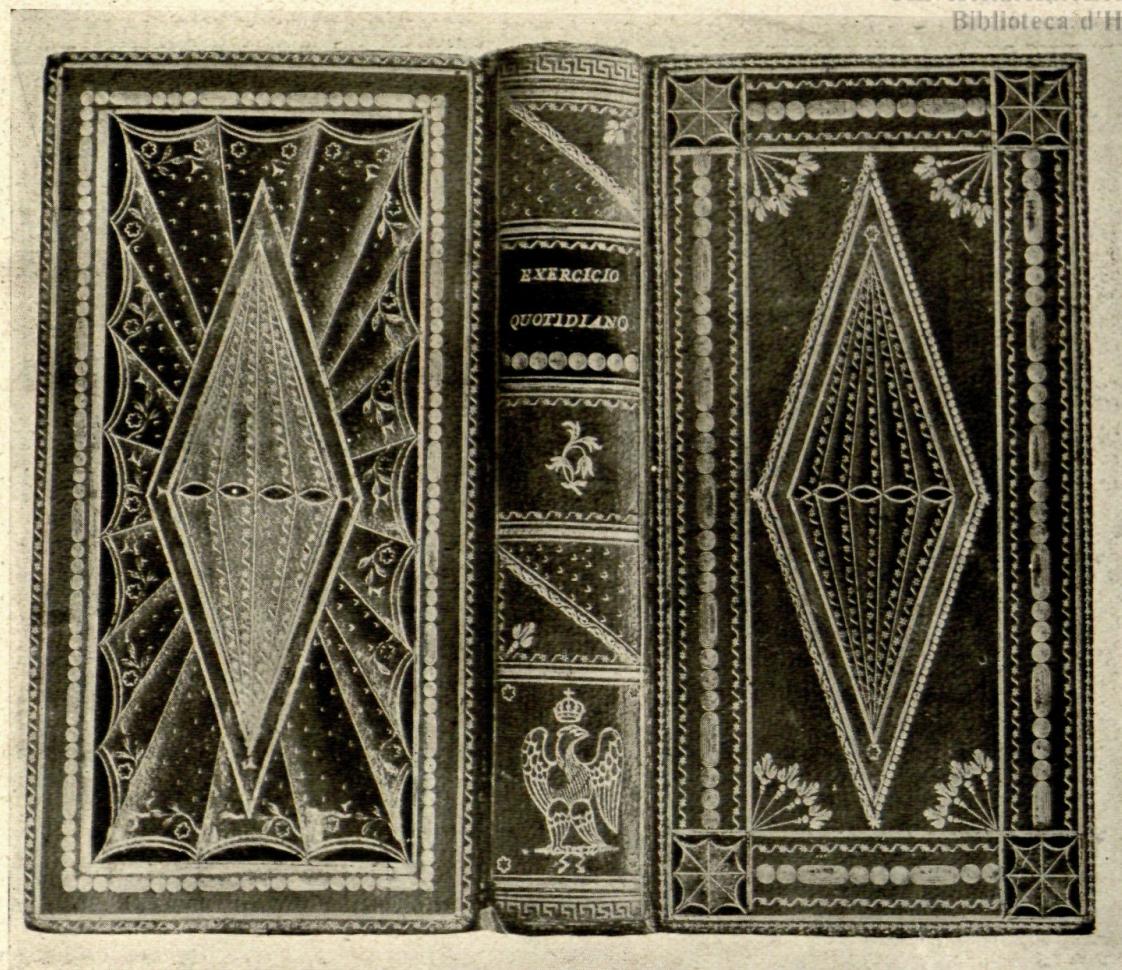


Fig. 6.—*Exercicio quotidiano*.—Valencia, 1808.—Taflete rojo y verde; decoración dorada.—140 × 75 mm.—El ejemplar perteneció a José Bonaparte. (Colección Hueso Rolland.)

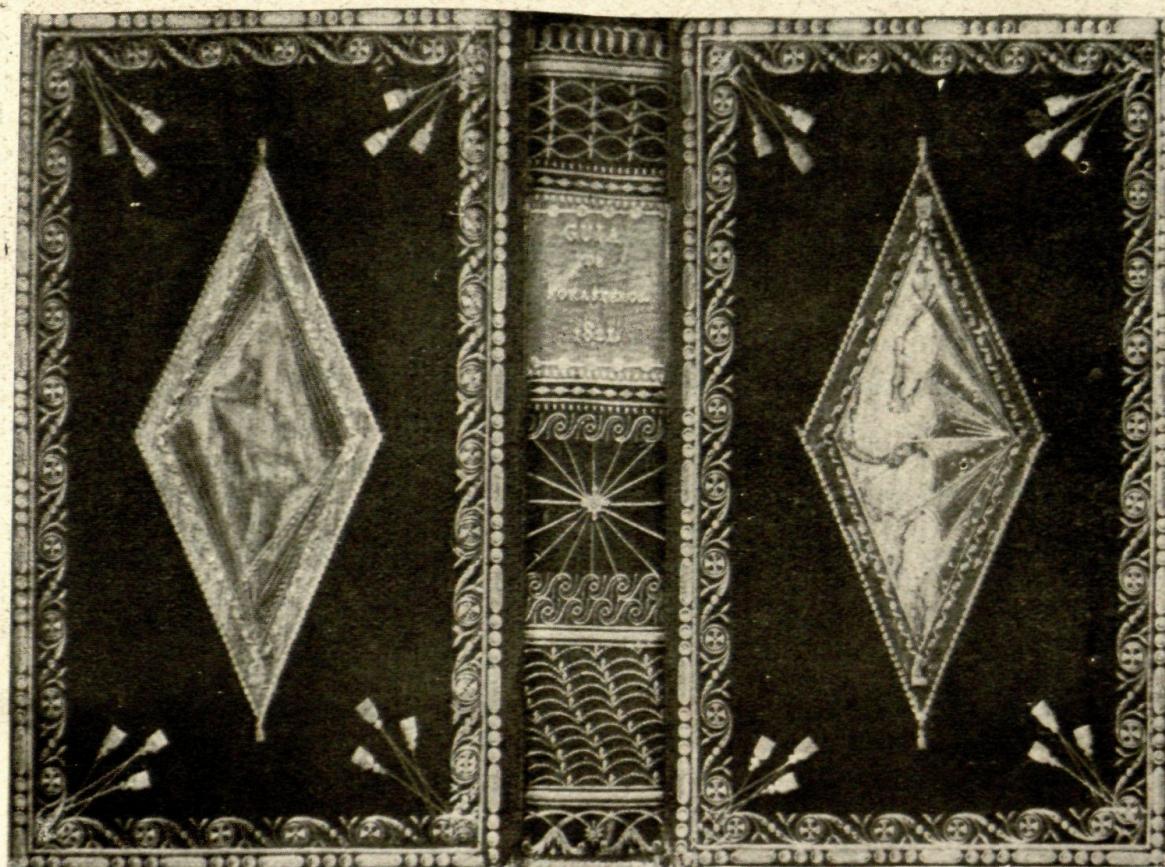


Fig. 7.—*Guía de forasteros en Madrid para 1821*.—Madrid, 1820.—Taflete rojo, los rombos en pastas valencianas, en azul y amarillo; decoración dorada.—131 × 95 mm. (Biblioteca de Palacio.)

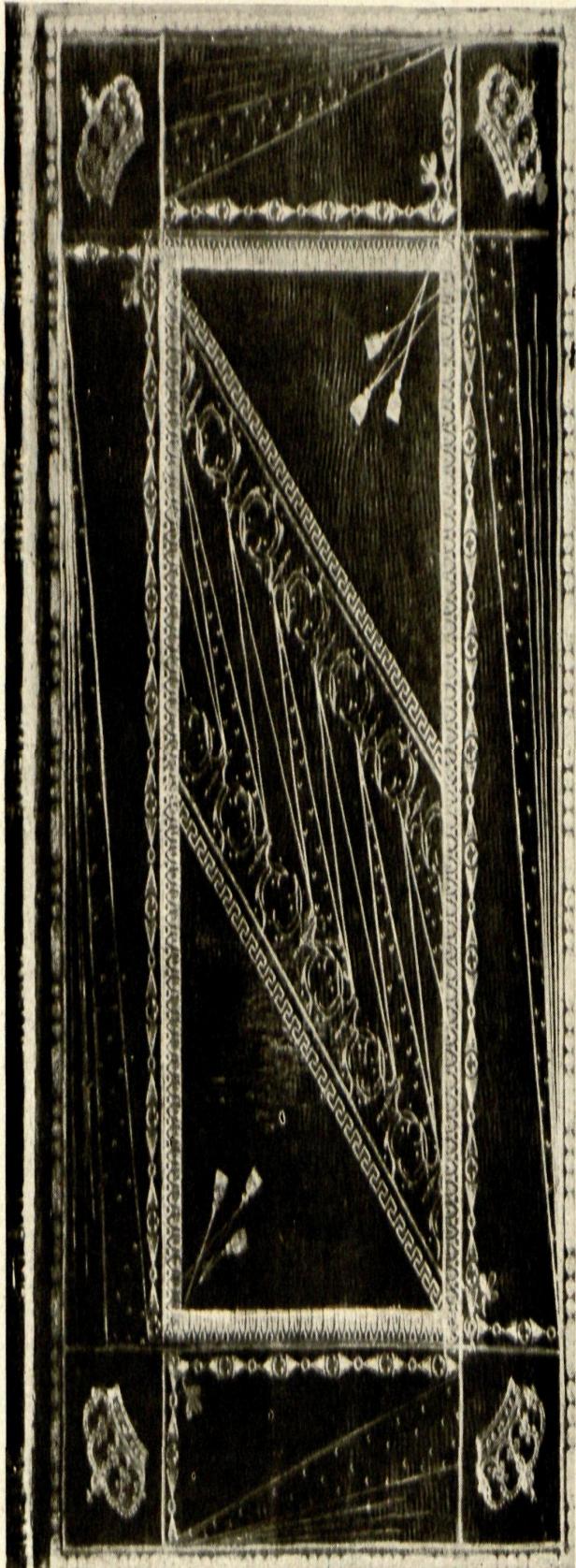


Fig. 8.—Constituciones de la Cofradía de San Juan Nepomuceno.—Madrid, 1820.—Tafilete rojo y decoración dorada.—211 × 143 mm. (Biblioteca de Palacio.)

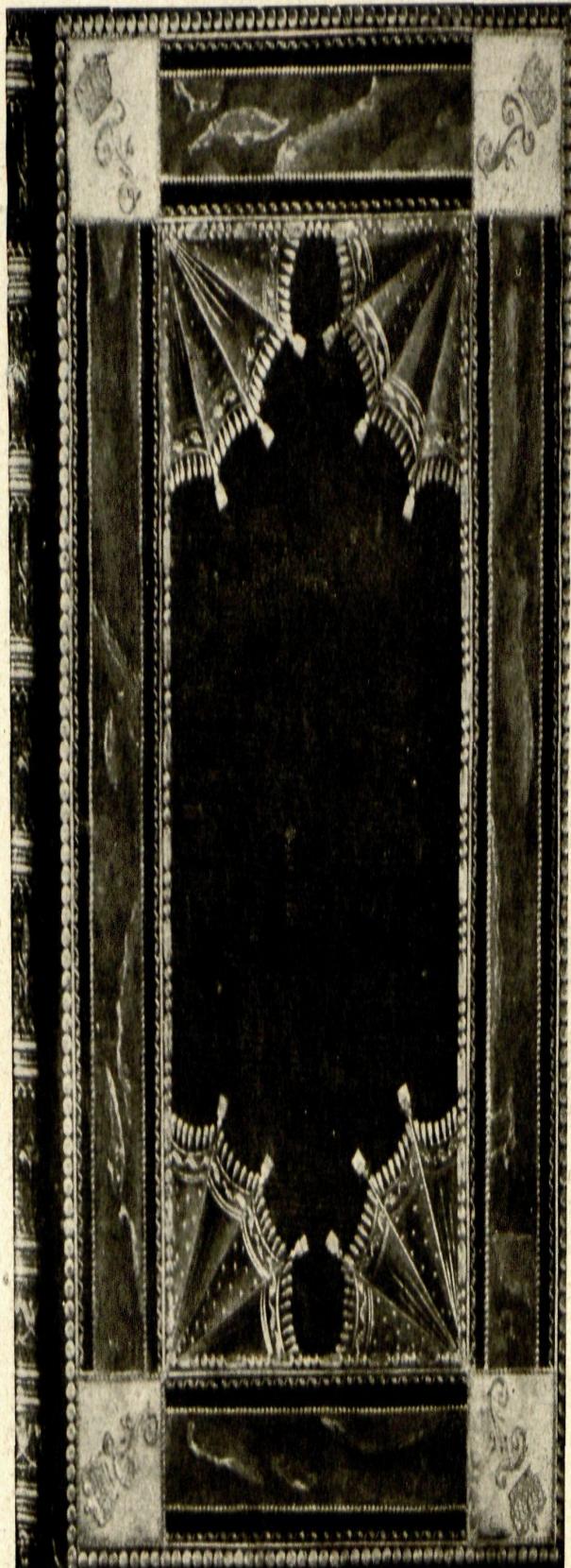


Fig. 9.—Reglamento de la Real Casa.—Madrid, 1818.—Tafilete rojo; recuadro en pasta valenciana en azul, con irisaciones de oro e igual los ángulos de cortina; cuadrados en seda blanca con la inicial de Fernando VII.—282 × 178 mm. (Biblioteca de Palacio.)

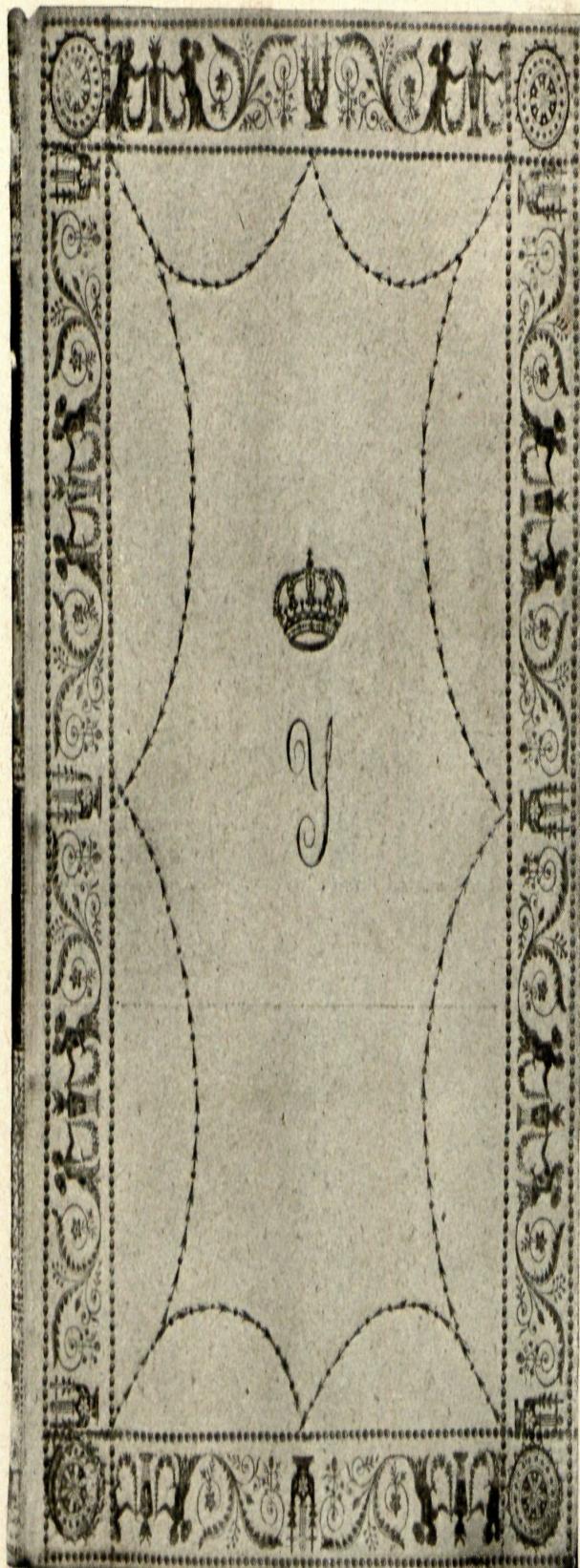


Fig. 10.—*Ojicio de la Semana Santa.* (T. I: *Ojicio del Domingo de Ramos*).—S. I. (Madrid), 1815.—Tafilete hueso y decoración dorada.—297 × 210 mm. (Biblioteca de Palacio.)



Fig. 11.—*Real Cédula de 10 de noviembre de 1828.*—Madrid, S. a. (1828).—Tafilete rojo y decoración dorada.—313 × 204 mm. (Biblioteca de Palacio.)



Fig. 12.—*Guía de forasteros en Madrid para 1833*.—Madrid, 1832.—Tafilete amarillo limón; mosaicos en rojo, morado, amarillo oro, azul y burdeos; decoración de planchas doradas.—110 × 65 mm. (Biblioteca de Palacio.)

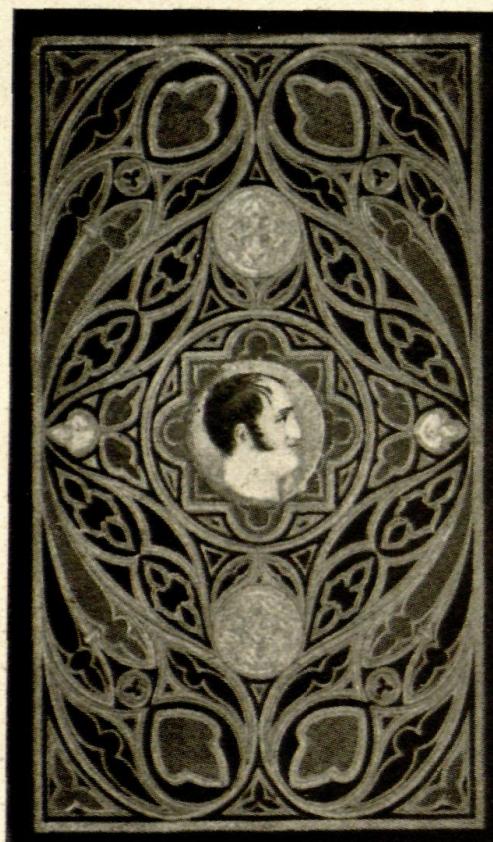


Fig. 13.—*Tabla de las festividades a las que el Rey asiste... en su Real Capilla de Palacio*.—Madrid, 1832.—Tafilete morado, mosaicos en verde, rojo y amarillo; decoración de plancha dorada. Minatura de Fernando VII.—150 × 90 mm. (Biblioteca de Palacio.)

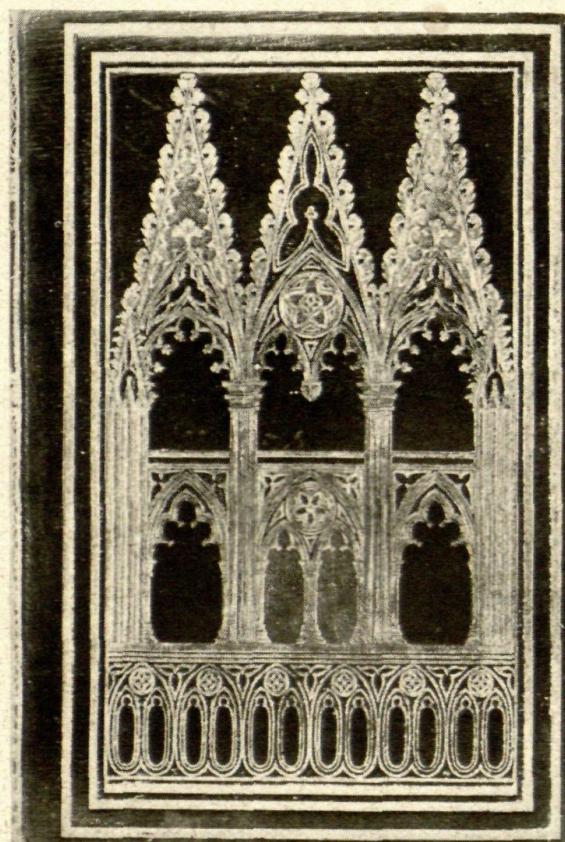


Fig. 14.—*Decretos del Rey... D. Fernando VII... desde 1.º de enero hasta fin de diciembre de 1832, por D. JOSEF M.ª DE NIEVA*.—Tomo XVII. Madrid, 1833.—Tafilete carmín; mosaicos en azul, verde, amarillo y morado; decoración dorada de plancha.—211 × 145 mm. (Biblioteca de Palacio.)

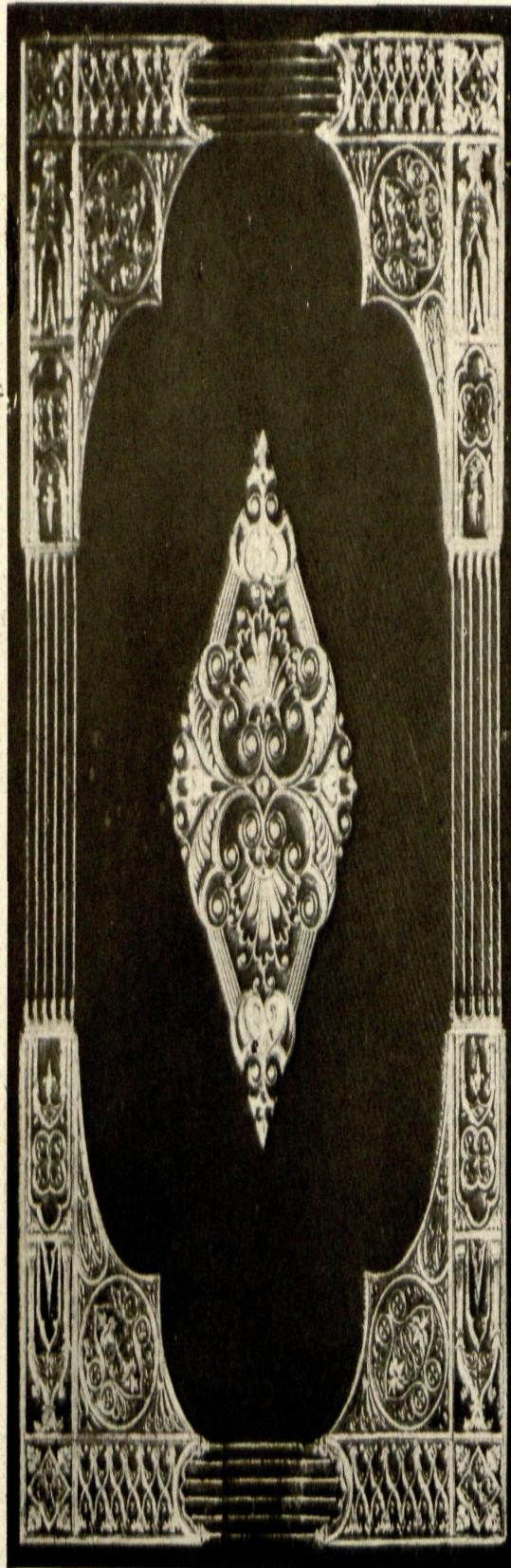


Fig. 15.—Subdivisión en partidos judiciales de la... Peninsula e Islas alyacentes...—Madrid, 1834.—Tafilete rojo; decoración de planchas doradas y mosaicadas.—304 × 205 mm. (Biblioteca de Palacio.)

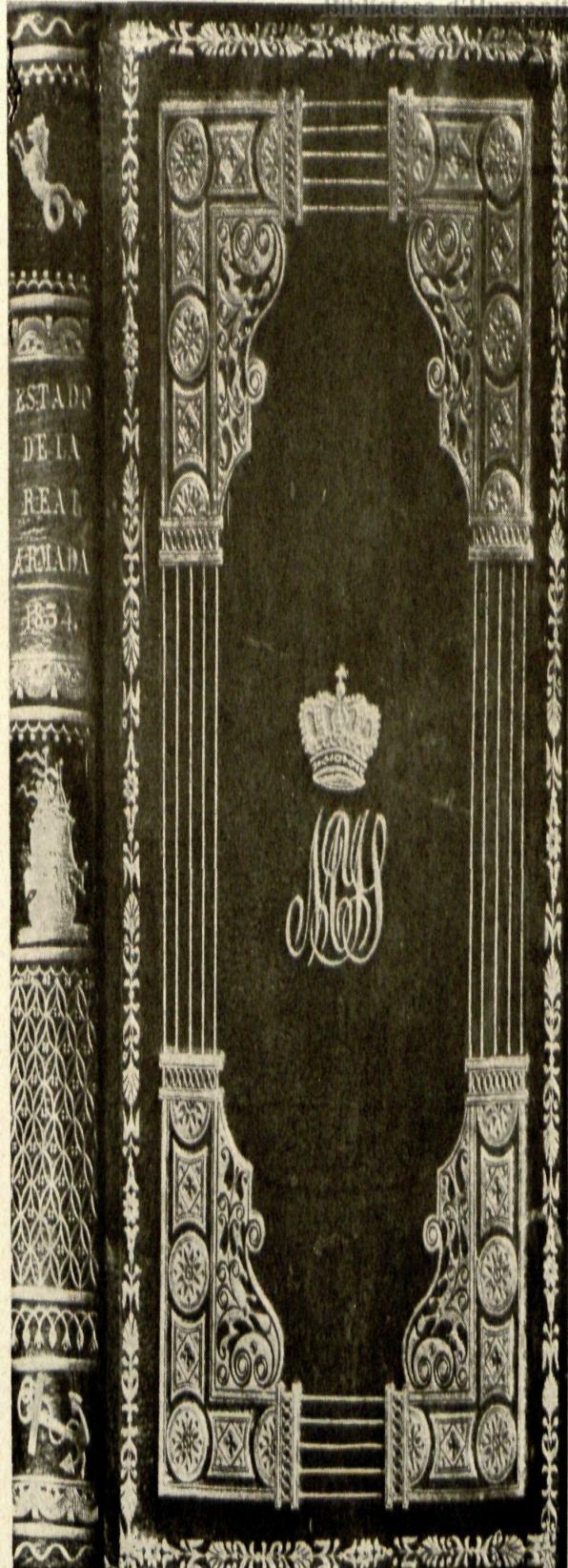


Fig. 16.—Estado general de la Real Armada para 1834.—Madrid (1833).—Tafilete rojo, decoración dorada y mosaicada. Monograma de Isabel II.—201 × 121 mm. (Biblioteca de Palacio.)

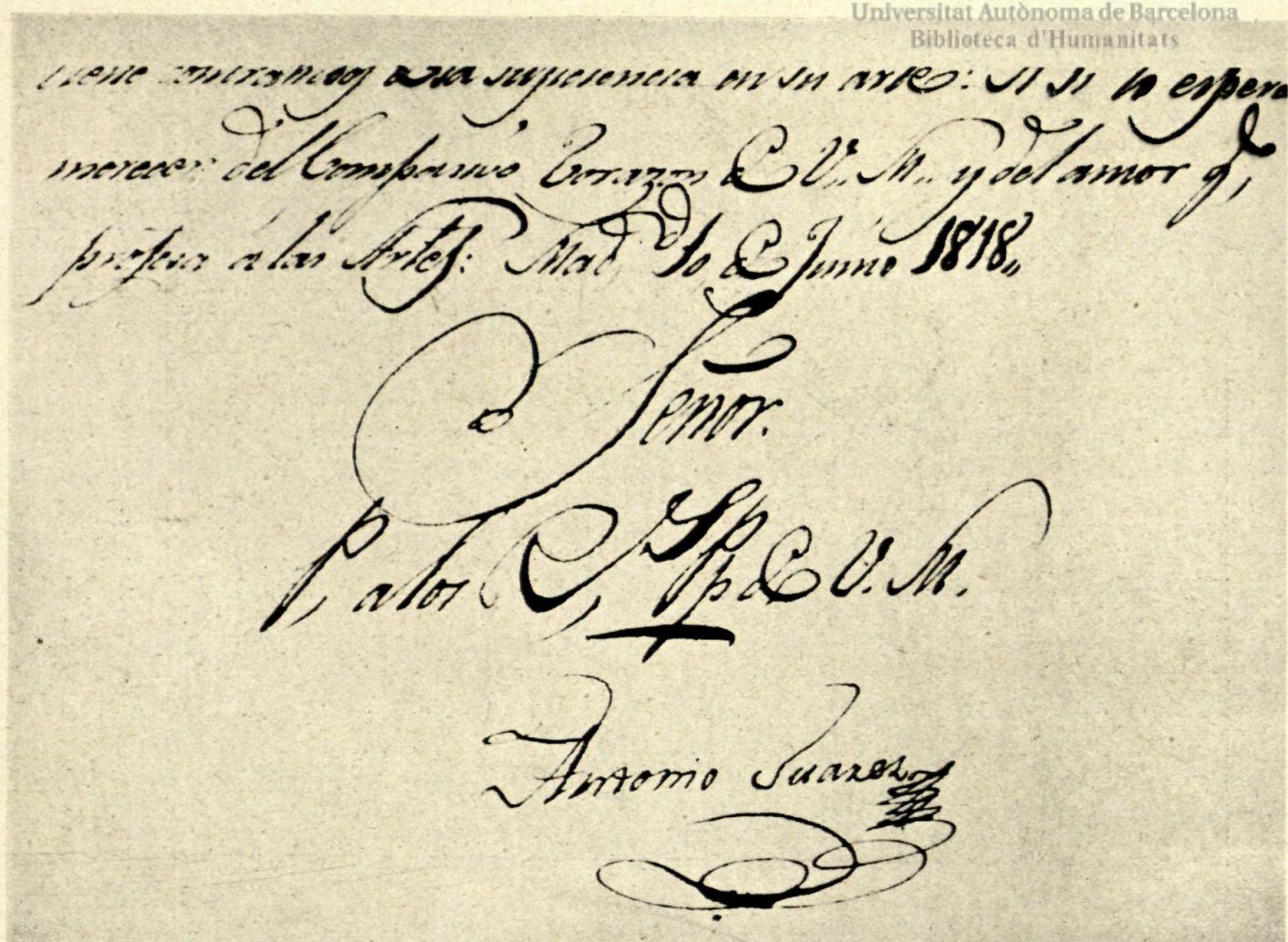
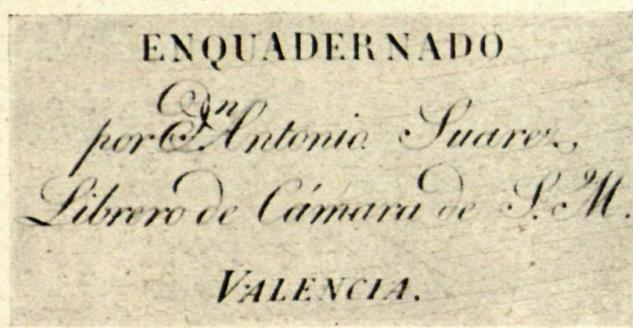
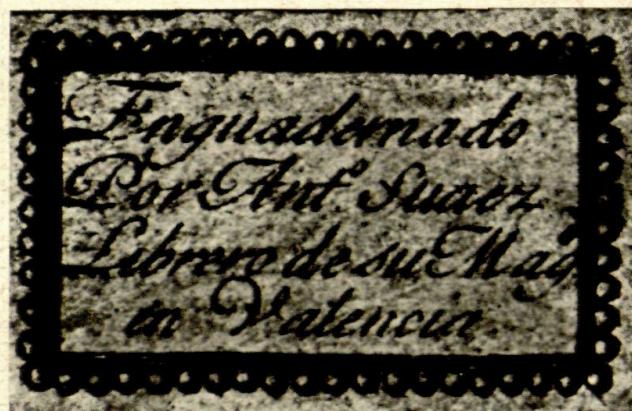


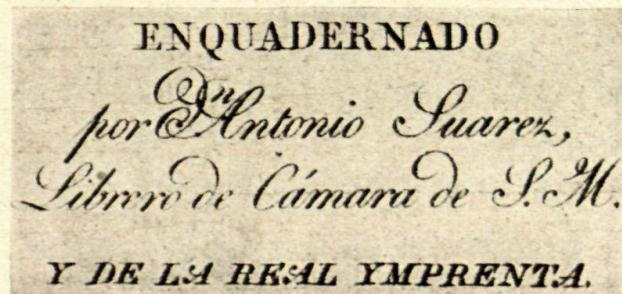
Fig. 17.—Firma autógrafa de Antonio Suárez en un Memorial de 1818. (Archivo General de Palacio. Personal, Letra C, leg. 26.)



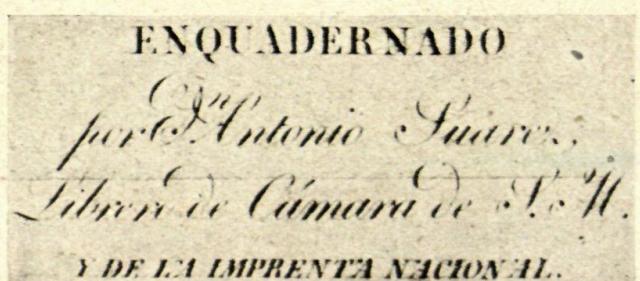
a



b



c



d

Fig. 18.—a) Etiquetas de Antonio Suárez, Valencia. Madrid. (Diseño modificado en el volumen de la

ASPECTOS HISTORICO-ARTISTICOS DE LAS TARJETAS DE VISITA

Por el MARQUES DEL SALTILLO

ESA cosa baladí e insignificante que representa actualmente el rectángulo de cartulina, con el nombre escueto de la persona a que se refiere, tiene una noble tradición y un pasado mejor. El curioso de reunirlas hoy, sólo podrá hacerlo desde el punto de vista psicológico, de la mentalidad, de la manera especial de ser del aludido, quien representaba en ellas a modo de ristra honorífica sobre su nombre, las medallas o cruces que poseía, o añadía algún atributo más o menos grotesco a la mención del nombre, que nada decía a quien la recibía o se la entregaban. La importancia artística se ha perdido por completo, con mengua del grabado y de quienes lo realizaban; antes eran un exponente acabado de los artistas que se dedicaban a tan exquisito trabajo, dejándonos en el reducido marco de cartón una manifestación de su genio peculiar y de la época en que vivieron. Hasta el punto de poder seguirse el proceso históricoartístico desde su aparición a fines del siglo XVIII con la tarjeta-cuadro, pasando luego a la tarjeta-adorno y acabando en la tarjeta caligráfica, antecedente inmediato de las contemporáneas. Aquéllas las ha estudiado mi querido amigo D. Vicente Castañeda en publicación reciente, y sobre las otras hay conferencia del Sr. Lafuente y artículos de Ezquerra en *La Ilustración Española y Americana*. No aspiramos a realizar un estudio completo, que exige tiempo y elementos de que carecemos, sujetándonos al enunciado del tema, haremos observaciones de carácter histórico y artístico sobre ellas.

La tarjeta, al ser noticia circunstanciada de una persona, tendía a representar las cualidades que le eran peculiares. Lo más personal y adecuado era el blasón, pues comprendiaba la familia del interesado y la atribución era inexcusable. Así, usaron tarjetas con escudos de armas el Marqués de Mos, con el de los Correas; D. Fernando de Solís, con el sol y las cabezas de lobos sangrantes por orla; el Obispo de La Concepción (Chile), D. Diego de Miras y Peralta; el Marqués de San Miguel de Gros, con los cuarteles de Zapata y Deza; la Condesa de Salvatierra, con el blasón de los Sarmientos; D. Juan Enríquez, D. Clemente de Campos y Sahún, don Francisco Mourelle y D. Manuel Cancio, grabada por Donayre.

La lámina I contiene ejemplares heráldicos; el número 1 corresponde al Marqués de Sonora, título concedido el 9 de octubre de 1785 al famoso D. José de Gálvez Gallardo García de la Torre y Cabrera, Consejero de Indias y Visitador de

Nueva España; a estos cargos aluden la palmera, el cocodrilo y los atributos guerreros que rodean su escudo. El primer cuartel, de plata, un árbol y dos lobos andantes al tronco partido de tres veneras de azur, corresponde al apellido Gálvez, oriundos de Macharaviaya. El segundo cuartelado: primero, de oro banda de gules; segundo, de plata cruz flordelisada de gules; tercero, de plata león de gules; cuarto, de oro castillo mazonado al natural, de los Gallardos. Al apellido García de la Torre corresponde el tercer cuartel de azur, una torre almenada, estrella de plata en jefe, y dos leones empinantes a ella. El cuarto, de Cabrera, las dos cabras pasantes en campo de oro (1).

Al arzobispo de Burgos (núm. 2), D. Juan Antonio de los Túeros y Llaguno, que rigió aquella diócesis de 1791 a 1797, corresponde la tarjeta representada. Con los cuarteles de dichos apellidos, forman el escudo los de Ocharan y Cueto, de familias hidalgas del valle de Frucios. Fué colegial del Mayor de San Bartolomé en Salamanca, y Doctoral de Granada durante el pontificado en aquella ciudad de su tío D. Felipe de los Túeros (1734-1751) (2).

Más elegante y artística, por la belleza de los componentes, es la del arzobispo de Zaragoza D. Bernardo Velarde (1779-1782), las cuales pueden verse en la parte del palacio arzobispal de aquella ciudad reformada en su tiempo. Un poco compendiadas están por el grabador, que en el tercer cuartel mantelado omitió al guerrero que mata a la sierpe y originó el lema peculiar de la familia: Este es Velarde, el que la sierpe mató y con la Infanta casó.

Firmada por Cruz es la tercera, de elementos arquitectónicos; en el principal se aprecia, por un lado lateral, una greca, y en el de frente figura el nombre: D. Joaquín de Sotomayor, Señor de Allones. El escudo, salvo el escudete en abismo, que son las armas de Sotomayor, lo componen las de Cisneros; jaquelado de oro y gules, Sarmiento y Castro; pero arduvo parco en la tarjeta, ya que se titula así: D. Joaquín de Sotomayor Lamas, Haro Caamaño, Becerra, Moscoso Mendoza, Mariño, Valladares, Romero de Acosta, Ayazo, Mosquera, Pimentel, Fernández de Castro, Sarmiento, Cisneros, Carballido, Figueroa, Ozores, Correa, Luna y Prego de Montaos, Señor de Allones, Sas y Brandomil, de la fortaleza solariega de Caamaño con su coto, y de los de San Félix de Rivasieira, Nantón Noal y Sarrion, de las Torres solariegas de Carballido Trere, Jallones, Santa María de Vigo Silva y Resua, de los Palacios de Nebra y Sengide, de la fortaleza de Orseño y palacio de Vista Alegre de Noya, y de los solares de Caamaño, Becerra, Lamas, Carballido y Ayazo. Patrono del Monasterio de San Justo de Toxos-Outes y quasi patrono del Real de San Martín de Santiago y Caudillo de la ría de Noya (3). De acuerdo con este título será el detalle del anda que sostiene uno de los tenantes del escudo.

Don Tadeo Bravo del Rivero, cuya cualidad de Caballero de Santiago se aprecia por la cruz accolada del escudo que reproduce las armas de Bravo, conocidas desde que fué dedicada en 1653 a D. Andrés Bravo, abad de Santa Coloma en la iglesia de Sigüenza, en una de cuyas capillas yace, la obra del P. Fray Gerónimo García, hijo del Real Convento de Santa Engracia, de Zaragoza (4). Fué decano del Consejo Supremo de Inquisición, y su blasón, el castillo almenado de tres torres

(1) A. H. N. Carlos III. Exp. 60. Lazo: *Blasón y Genealogía de los Gálvez de Macharaviaya*. Madrid, 1771.

(2) Albentos: *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé*. Madrid, 1768, tomo II, página 844.

(3) A. H. N. Cons. Leg. 4.232, núm. 6.

(4) *Política Eclesiástica secular y regular*. Zaragoza, Juan de Ybar, 1653.

sobre ondas con escudete de lises sobre la portada, con león rampante y dos aves volantes de las torres (1) que figura en la tarjeta.

Ejemplares heráldicos contiene también la lámina II, como la del cardenal Colonna di Stigliano, cuyo escudo es parlante (núm. 1), y la del Príncipe de Raffadali, cuyo nombre se contiene en lápida y ocupa lugar preeminente el escudo de los Montaperto, que es de azur, las cuatro barras de plata con nueve rosas, la cruz de Malta y el collar de San Jenaro, que sirven para identificarla. Era Príncipe de Raffadali, título creado por Felipe IV el 1 de mayo de 1650, D. Salvador Montaperto Branciforte, Enviado en España, a quien se concedió la Grandeza el 20 de mayo de 1783 (2).

Prolongación o complemento de lo heráldico son las representaciones de los atributos del cargo o la reproducción parlante de título o apellido; así, la del Marqués de Castelfuerte, bien expresiva (lámina II, núm. 5), y la del Balío de San Juan, Velarde es un compendio de lo que significó religiosa y militarmente la Orden de San Juan (lámina II, núm. 7); D. Mateo Gill usaba una bien alusiva a su profesión de arquitecto (lámina II, núm. 8), como la Duquesa de Bracciano al origen romano de su casa (núm. 2) o la de D. Manuel de la Vallina, grabada por sí mismo (núm. 4). Donde más se aprecia lo que decimos antes es en las de los religiosos: El Vicario General de los Carmelitas Calzados empleaba el escudo del Carmen. La del Guardián de los Capuchinos del Pardo se componía de una filacteria, con su nombre unido al cordón franciscano rodeando los brazos de Cristo y San Francisco, coronados por una cruz. Bella la del Ministro General de los Trinitarios Calzados, con una viñeta con la cruz de su Orden y un ciervo abrevando en un manantial, completada con orla formada por cadenas de cautivos, empleadas también por el Maestro General de la Merced, a cuyo nombre precedía la excelencia peculiar de la Grandeza de España, aneja al cargo. La Orden de San Juan de Dios, que hacía de la granada su insignia por haber sido la glorificación de su fundador, empleaba un bello grabado a base de la misma en la tarjeta de su General, que fué grabada allí por un hermano de la Orden. Presbíteros como D. José Nafría, D. Juan Clemente Sanz y el Dr. D. Pedro Camps aludían a su calidad de tales por la representación del bonete y libros sobre repisa con guirnalda o una mesa. De mesa y con un paisaje marítimo en lontananza, la de D. Diego de Mesa, tipo parlante no muy frecuente.

De paisaje de ese orden son las tarjetas de los marinos D. Luis Vallabriga y Rozas, Señor de Soliveta, y la de D. Antonio Valdés, exaltación de su nombre, en una composición marítima en que no falta Neptuno ni Anfitrite, y una nereida; ambas las reproducimos (lámina V, núm. 1, y lámina IV, núm. 6). No se limitaban solamente a eso, sino que también lo hacían de las actividades marítimas de orden mercantil, en ciudad como Cádiz, emporio del comercio en el siglo XVIII, como la de D. Francisco Viola (lámina III, núm. 1), grabada allí por José Rico, quien también lo hizo de otra análoga para D. Sebastián Martínez. De este grabador tenemos otra muy delicada, la de D.ª Javiera Carasa de Ortiz de Rozas, formada por un

(1) Para solemnizar la boda del Príncipe de Asturias, se enviaron al Virrey del Perú, el 4 de octubre de 1802 cuatro títulos, uno de los cuales se adjudicó a D. Diego Miguel Bravo del Rivero y Zavala, Caballero de Santiago, Regidor perpetuo de Lima, Alcalde del Crimen de aquella Audiencia, a quien se expidió Real Despacho en Madrid el 10 de abril de 1808 y murió en 1814.

(2) San Martino de Spucches: *La Storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia*. Volumen 6. Palermo, 1929, página 112.

ramo de estas flores unidas por una cinta, en la que figura su nombre. Compendio de actividades marítimas y artísticas es ejemplo la de D. José Luis Munárriz (número 8 de la lámina III). En ella podemos apreciar, en la de Maturana (núm. 2), el tipo militar; en la de D. José de Betancourt (núm. 3), la alegoría de las artes. Siguen (números 4 y 5) las que tienen como base al águila muy empleada, en una u otra forma, de que son ejemplo la de mi deudo D. Rafael de Aguilar y Santillán y la del famoso D. Pedro Cevallos (núms. 4 y 5). En esa lámina se aprecia un ejemplar típico del neoclasicismo, como la de D. Juan de la Fuente (núm. 7).

De un género no muy abundante, que aumenta por eso mismo su interés, son las comprendidas en la lámina IV, que pudiéramos llamar arquitecturales, como la del Tesorero y Obrero de la Catedral de Córdoba, con el patio de los naranjos de la mezquita-catedral. La topográfica del Obispo de Lérida, con la vista bien significativa de la capital de su diócesis. Y la muy comprensiva del Prior de El Escorial, pues la vista del Monasterio se completa con el instrumento del martirio del santo levita y la palma, así como el león alude a San Jerónimo, a cuya Orden pertenecía. Característica es la del Conde de Fernán Núñez, con la representación, creemos, y sólo emitimos esta opinión provisionalmente, de su casa-palacio de La Flamenca, que él debió construir o reformar. El conde de la tarjeta fué el sexto, D. Carlos Gutiérrez de los Ríos y Rohan Chabot (1742-1794), del cual hay un grabado contemporáneo que lo representa de cuerpo entero con el hábito y manto de la Orden de Carlos III, padre del primer duque.

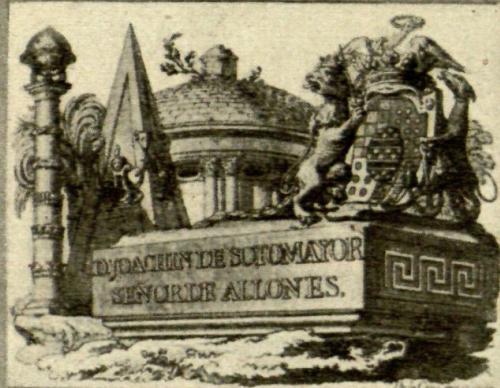
Los artistas más señalados en el arte del grabado nos dejaron muestras de su talento y buen gusto en los ejemplares conservados; Selma (1752-1810) fué autor de la de D. Antonio Valdés; Bartolomé Vázquez (1749-1802) grabó una del Conde de Floridablanca, a base de un grupo de ángeles (lámina VI, núm. 8). Del valenciano Asensio tenemos una de Los Diputados de los Cinco Gremios Mayores; Julián Ballester (1750-1800) grabó muchas y de varias clases y géneros. También las hay de Albistur, Martí y, sobre todo, de los Carmonas, a quienes consagramos la lámina V. En ella puede apreciarse la delicadeza, finura y gusto que predominan en su ejecución. Desde la de Manuel Salvador, de tipo clásico, inspirada en Piranesi, a la de Juan Antonio, de elementos más simples y bellos. De Paret (1747-1799) es el dibujo de la tarjeta de la Duquesa de Frías, que parece una ilustración para una viñeta de Casanova, más que la de la gran señora a que corresponde. La frivolidad ha sido siempre patrimonio femenino, y no quedaron exentas de la misma, antes la fomentaron y compartieron las señoras de entonces.

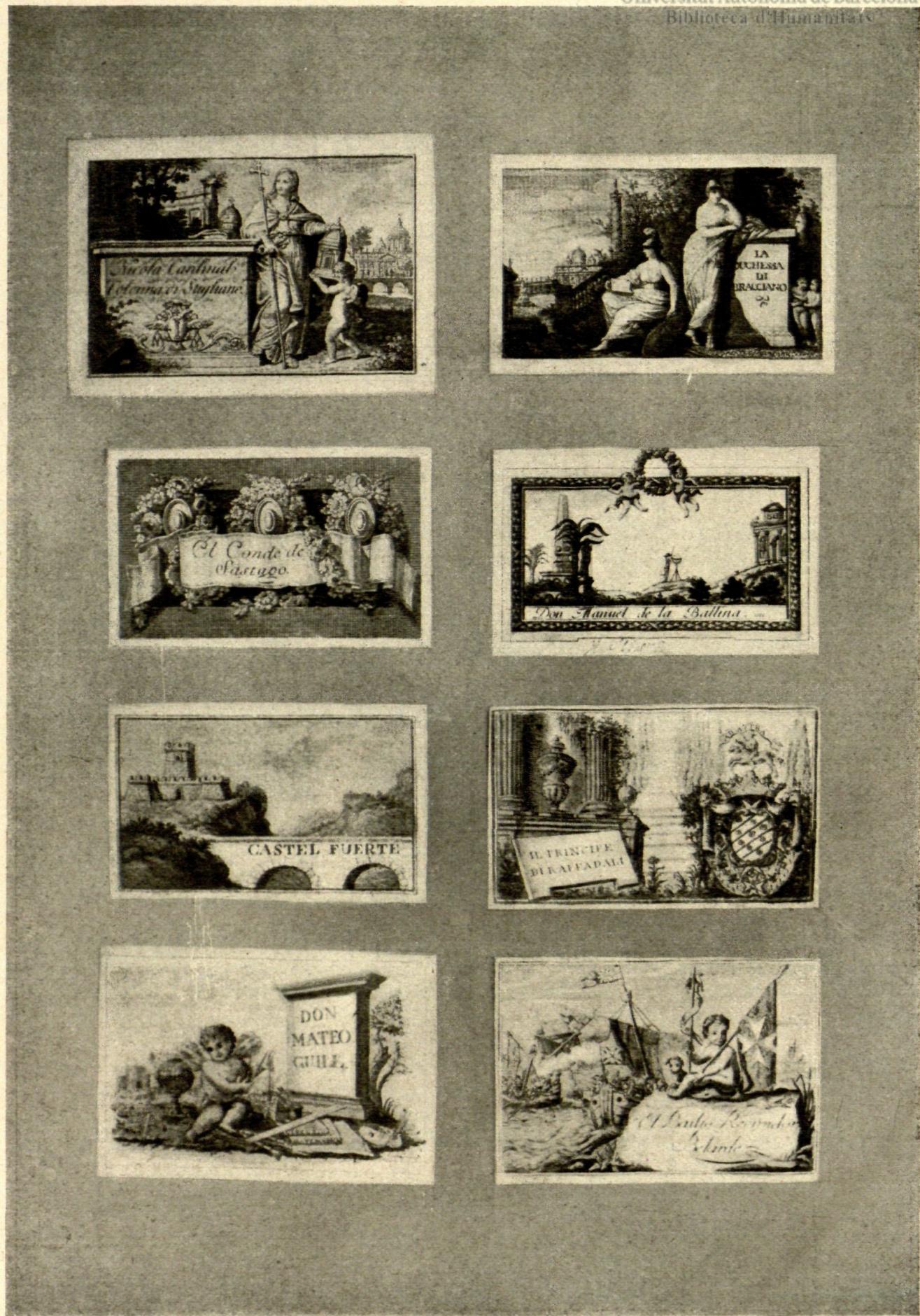
Entre esas de Carmona sobresale, por su buen gusto, la del relojero Rubio (número 4), bien distinta de las de propaganda que hoy emplean sus congéneres. Con tarjetas de propia labor cuidada y fina se anunciaban los grabadores, como podemos ver por estas:

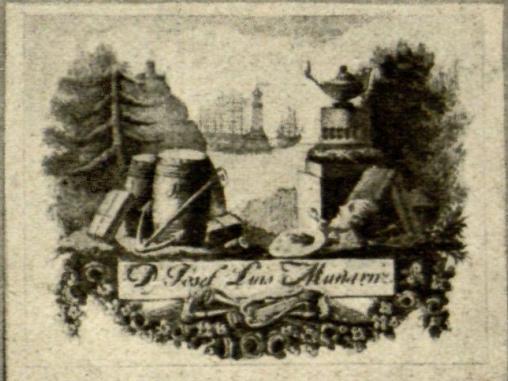
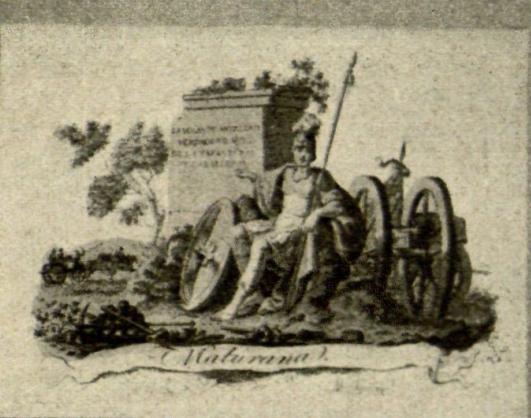
D. LORENZO
SANCHEZ DE MANSILLA
Grabador de Láminas.

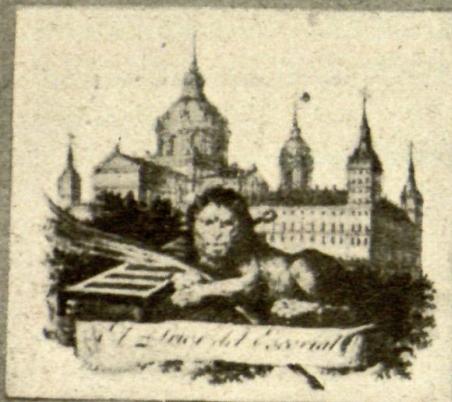
Vive Costanilla de
Santiago,
Número 1, Quarto 2.^o

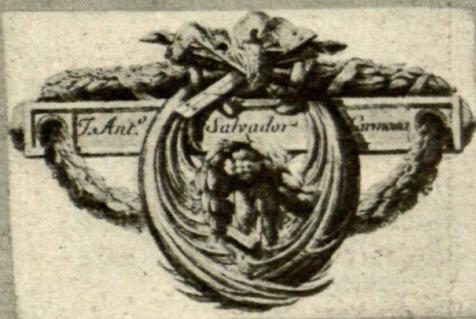
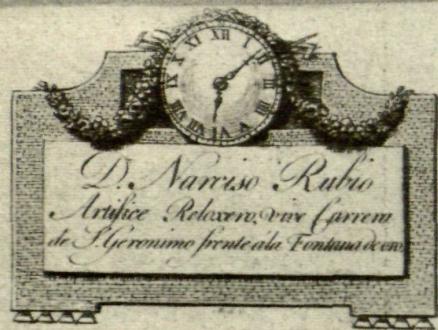
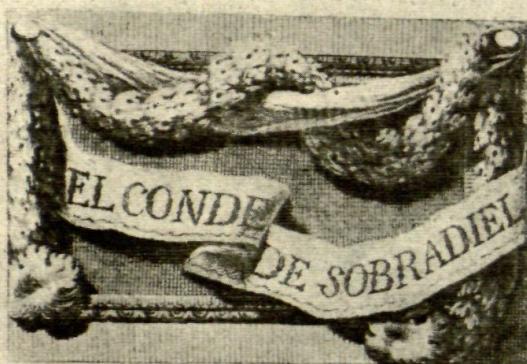
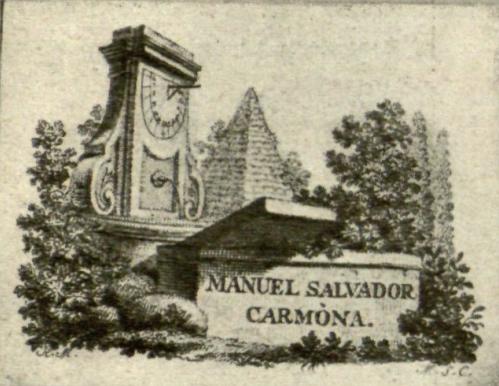
Gab^l lehaponnieres
Grabador y Esmaltador
Vive calle del Caballero de
Gracia, 36.

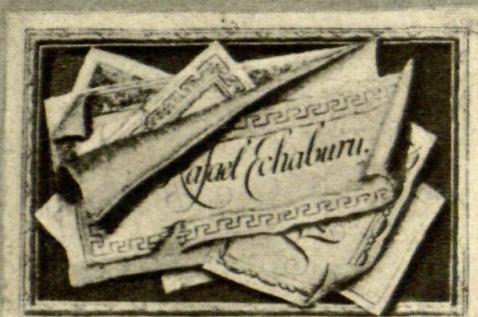
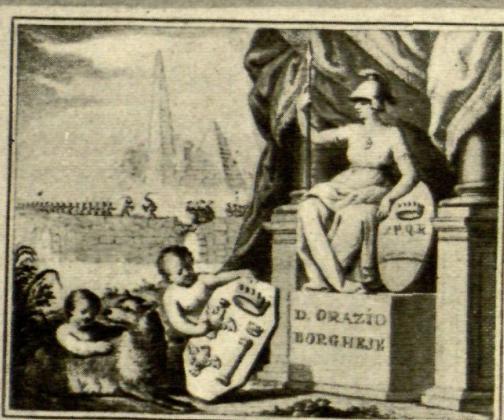
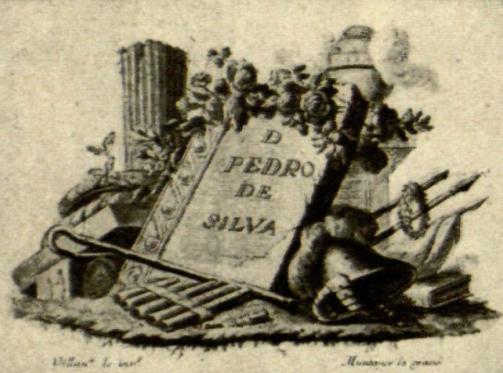












La lámina VI contiene un conjunto de tarjetas de los diferentes tipos y variedades. Dibujada por Villanueva, interpretando bien las aficiones poéticas del interesado, es la de D. Pedro de Silva, grabada por Muntaner (núm. 1). De este mismo es la de D. Orazio Borghese, que rotula el pedestal de Roma, mientras la loba se deja acariciar por uno de los *putti*. El otro sostiene el escudo de armas del mismo, compuesto de Borghese y Colonna. Grabada por Fontana y dibujada por Pirovani, es la del Secretario de Venecia, de sabor clásico muy marcado. De dos caballeros de Carlos III, cuya cruz no se omite, antes se realza en la composición, son la del marino sevillano D. José Espinosa y Tello, grabada por Castro, y la de D. Manuel Abella de Gálvez. Funeraria es la de la Duquesa de Alba, representada en la matrona, dispuesta a ofrecer un sacrificio, a un sarcófago que lleva las iniciales J. A. D. T. (José Alvarez de Toledo), alusión clara a su viudez temprana. Del tipo caligráfico más noble es la de D. Rafael Echaburu, a modo de mesa revuelta, dibujada por Monge y grabada por Gangoiti. La última es la de Floridablanca, fechada en 1784, a que antes aludimos, del artista Bartolomé Vázquez, de un sabor idílico notable; conocemos otras dos del Ministro de Carlos IV, más severas y de dibujo de grecas sobrias y geométricas. Las tarjetas, como los *ex libris*, aparte su importancia artística, su evocación histórica y sus enseñanzas, revelan las aficiones y los gustos de sus poseedores, siendo un documento importante para apreciar la psicología de sus poseedores, misántropos o comunicativos, herméticos o amables, prudentes, graves o jocosos y decidores; de toda esa gama humana que, por serlo, tiene variedades y aspectos curiosos. Y acaso contribuya a ponerlo más de relieve el insignificante billete personal de la tarjeta, cuando respondía a un sentido menos mecánico de la vida.

DEL MUSEO DEL PRADO

(Notas al margen del Catálogo.) Por el Dr. ARTURO PERERA

INSACIADO concurrente a nuestro magnífico Museo, no es extraño que el recuerdo de sus cuadros perdure cuando visito otros extranjeros o cuando hojeo revistas de arte. De ello surge a veces impensadamente cierto dato que en nuestro sentir puede esclarecer algún punto dudoso referente al autor de tal o cual de aquéllos, a la identidad del personaje representado o a una de las mil referencias que pueden reforzar una atribución o esclarecer cualquier incógnita. De algo de esto quiero mostrar varios casos, haciendo desde luego la salvedad de que tan sólo son *sugestiones* en los más de ellos, que otros, con mejor conocimiento y más tiempo disponible para estas investigaciones que el que esto escribe, podrán confirmar, ampliar o rectificar; salvo es, naturalmente, en los que la evidencia se impone, y negarla no sería lícito. Son, en suma, como en el subtítulo se indica, *notas marginales* en el Catálogo del Museo; las más, recuerdos melancólicos de épocas en que los viajes con fines artísticos o científicos no tenían ni cortapisas ni peligros para los hombres de buena voluntad...

LOS "DROUAIS" DEL PRADO

Hay dos cuadros, expuestos tan sólo en los últimos años, en la Sala XLIX (Escuela francesa), que contrastan gratamente entre muchos otros—decorativos y brillantes, sí, pero algo amanerados y teatrales—por su espontánea factura y fresco colorido. Son dos bellos retratos de dos bellísimas mujeres, famosas en la Historia de Francia: los de Madame de Pompadour y Madame Du Barry, la primera y la última de las favoritas del "bien amado" Luis XV.

Ambos cuadros, ingresados como donativo de la Duquesa de Pastrana en 1889, apenas eran conocidos, y tan sólo en el último Catálogo figura como su autor el que lo es: Drouai.

Ahora bien: en este "Catálogo" se omite (a pesar de ser legible) que el que representa a Madame de Pompadour (n.º 2467 del Catálogo, también por vez primera en él identificada) está firmado por su autor en la porción inferior derecha (con referencia al que lo contempla), lo que acrece, naturalmente, el interés y el valor del mismo.

El otro, pintura también oval, del mismo origen que el anterior, representa, como decimos, a Madame Du Barry, dato que no consta en el Catálogo que comen-

tamos ni en ningún otro. Y, sin embargo, basta cotejarlo con el que reprodujimos (figuras 1 y 2), para advertir su identidad; y adviértase que el que nos sirve de referencia figuraba como de identidad indudable y de atribución indiscutible, en la famosa colección de Mr. Wildenstein, muy parecido, por lo demás, al que poseía Alfonso de Rotschild, acaso más realista, pero de composición algo barroca. En el ejemplar del Prado se advierte la firma "J. Drouais. 1770".

¿Cuándo fueron pintados estos cuadros? ¿De dónde proceden? De algo de ello podemos hablar. En el "Necrologio" de Drouai se dice que en 1763 el pintor había comenzado el retrato de Madame de Pompadour: "Hombres (pintores) célebres llamados para pintarla habían hecho preciosos cuadros; pero su retrato estaba por hacer", se dice en él. Empresa tanto más delicada, por cuanto la marquesa tenía entonces cuarenta y dos años, en una época bien lejana de la actual de *revalorización* del apogeo de la vida. Parece, sin embargo, que salió con bien; y sus contemporáneos, que podían naturalmente comprobarlo, lo estiman así. Grim, en su "Correspondencia" (1764), dice, entre otras frases: "Tous les maîtres de notre Accademie ont peint Mme. de Pompadour, mais à mon gré, Drouai les a tous surpassés". Este retrato sirvió de "módulo", por así decir, a otros varios, pues el pintor encontró esa actitud de la cabeza como más ventajosa y la repitió en los demás, incluso en uno de cuerpo entero, representada en su gabinete, rodeada de multitud de muebles, cortinajes, etc., según el "pomposo" gusto de la época. Diversos ejemplares, además del reproducido, el de M. Laborde, el del Conde de Chaponay, repiten con pequeñas diferencias el de nuestro Museo, firmado como se ha dicho. El de la Condesa Du Barry, "en Flora", como dicen en Francia, se expuso con otro de ella misma vestida de hombre, pintado también por Drouai, en el Salón de 1769. El primero era este mismo que nos ocupa, con la guirnalda, y así fué grabado, entre otros, por Gramher; y la dualidad de disfraces de ambos sexos dió lugar a unos versos más cortesanos por las alabanzas que recomendables por la ambigüedad de sus conceptos. Sin embargo, no tuvo el pintor la misma favorable y unánime crítica en estos retratos: un autor, Mayrobert (1), relata la visita que la condesa hizo al Salón (por cierto después de ser desalojado de todo el público), y añade que entre los pintores que la acompañaban había sido designado Druai para pintarla, "que había hecho sus pruebas con la favorita precedente; pero que no tuvo el mismo buen éxito en esta ocasión". Aún en años siguientes (1774) hizo el autor algún otro "en Musa", que se alabó como cuadro, pero se encontraba poco parecida; y es que repasando las críticas, tanto de Diderot como en el famoso "Año Literario", de Freron, e incluso los folletos anónimos que se vendían a la puerta de los Salones (2), y que tanto *picaban* a los artistas, se deduce que el que nos ocupa se había amanecido y usaba técnica y colores semejantes, fuera cual fuese el modelo retratado. A esta tendencia, no ya senil, sino frecuente en los de copiosa clientela, escapan tan sólo los artistas *per se*, de condiciones de alto rango.

¿Por qué vicisitudes llegaron estos cuadros a su poseedora anterior? Algo de ello podría averiguarse en los archivos de la Casa de Pastrana o de otras con ella emparentados. Por el momento sólo cabe decir que así como se ha leído del retrato de Madame de Pompadour, también del de la Du Barry se hicieron varios ejempla-

(1) *Anecdotes sur la Comtesse Du Barry*, Londres, 1776.

(2) Barón Pichon: *Mélanges de lit. et his. de la 5^{ta} de Bibliophiles*, 1856.

res por el mismo autor, incluso encargados expresamente por la retratada; y no pocos de los de una y otra salieron (1) de Francia; y, ¡cosa curiosa!, Drouai pintó también al Marqués de La Jamaica, hijo del Duque de Berwick y de Alba. ¿Se adquirirían entonces, pues estaban a la venta algunos, por la notoriedad de las retratadas?

LA VIRGEN DE MABUSE. (Gossaert.)

Pocos cuadros del Museo tienen un tan indiscutible origen y, sin embargo, tan poca seguridad en cuanto a su autor. Sabido es que esta preciosa tabla lleva en el reverso, en "capitales", un letrero en latín en el que viene a decirse: "Juan Mabuse, del "Senatus P." de Lovaina, constante en su fe a Dios y al Príncipe, dedica (o da) esta pequeña muestra de su arte, entre otras sagradas imágenes, conservadas en medio de la furia iconoclasta gracias a las preces a Dios", etc., etc.; y se dice que fué regalada por la ciudad a Felipe II, en 1588, en agradecimiento a la condonación de unas contribuciones a raíz de la peste de 1578. Sin embargo, el letrero nada expresa de ello, y dudando de mis conocimientos clásicos, me ha dado la traducción exacta (2) el ilustre latinista R. P. Muñoyerro, que es la que aquí se incluye.

Pues bien: a pesar de esta "certificación", cierto es que en nada se parece a las obras conocidas e indudables de Gossaert, de las cuales en el Prado hay dos: la *Virgen con el Niño* (n.º 1930) y la composición inspirada en las figuras del retablo de los Van Eyck, de *Cristo, la Virgen y San Juan*. O bien correspondería nuestro cuadro a una primera manera bien distinta de la segunda, o no son de su mano ésta que nos ocupa y alguna otra. Véase, en efecto, que lo característico de los cuadros de Mabuse es su amplitud de dibujo, con unos contornos "redondeados", por así decir (y absolutamente típicos de él), en el dibujo de las manos y, en general, de las figuras. Estas son de tamaño natural, como *Adán y Eva*, del Museo de Berlín, y las supradichas eyckianas del Prado, o poco menos, como la *Virgen y el Niño* mencionados. En general, de todos los pintores contemporáneos es el más influído por la escuela germánica, y en particular Durero. En cambio, en el cuadrito objeto de esta nota resplandece (con la sola excepción de la arquitectura italianizante a lo "Carlo Crivelli") el misticismo suave y cándido de un auténtico "primitivo" flamenco; y en cuanto al dibujo, ¡qué distinto, qué lejos de la amplitud y de los contornos típicos tan sensuales de Mabuse, el de estas manos afiladas, místicas, bien dignas de Petrus Cristus o de Gerardo David! El mismo dulce rostro, oval, alargado, orlado con sus finísimos cabellos miniados, nada tiene que ver con el de los otros mencionados cuadros, revelando ya la plenitud de los pintores renacentistas flamencos, de los Porbus y, más allá, del barroco de Rubens.

(1) Diderot. Nicolle, en su obra *La peinture française au Prado*, los reconoce auténticos; pero estima mejor el de la Du Barry, *sin identificar a las retratadas*.

(2) "Juan Mabeus, Sen. P. Lov., que por su fidelidad constante para con Dios y el Príncipe conservó este pequeño monumento de nuestro Arte, entre otras ofrendas y sagradas imágenes, en medio de la furia de los iconoclastas; a Dios Optimo Máximo suplica guarde al Rey Católico Felipe, para bien de su Iglesia, por mucho tiempo incólume, y le mantenga temible a sus enemigos y a los malos, propicio y benigno a los buenos y sumisos. Haz que vivamos reunidos con ánimos concordes, y une a los que aquí la violencia tiene separados, y con sacudidas furiosas agita."

El crítico Friedländer y otros piensan si el autor pudo ser Van Orley, pintor también, aunque no tanto como Mabuse, en pleno Renacimiento por su dibujo y colorido, aunque guarde algo la sencillez de primitivo en la composición, como puede apreciarse en los que de él guarda el Museo, en particular el soberbio del Legado Bosch. En cambio, hay un pintor olvidado, muy estimado, por cierto, de sus contemporáneos, incluso por sus compañeros, que fiados en su bondad y en su *modestia*, con frecuencia le proporcionaban encargos (1) (que acaso luego firmarían ellos), y *en particular*, Mabuse (2), en cuyo taller trabajaba, según consta documentalmente. ¡Su modestia!... Esta era, como en tantos otros, su calidad y su desgracia. Véase cómo se traslucen y refleja en sus *Virgenes* casi infantiles, con suave, tímida y dulce sonrisa, y véase también la razón de por qué, con ser tan excelente pintor, su nombre no se extendió ni popularizó como el de otros de, por lo menos, no mayor valía. Creo que al que desapasionadamente contemple el cuadro reproducido que posee el Museo de Ámsterdam, y lo compare con el nuestro (figs. 3 y 4), se verá sorprendido por la indiscutible analogía entre ambos. Es el mismo tipo, mejor diríamos, la misma Virgen, la representada, con sus pequeñas manos y su lindo y cándido semblante; idénticos los motivos arquitectónicos, tratados por la misma técnica y con el mismo gusto decorativo.

Este pintor de tan excelentes cualidades no era otro que Jan Mostaert. Nacido en Harlem sobre 1470, murió en la misma ciudad hacia 1555, mereciendo la protección de la tía del Emperador, Margarita de Austria, Gobernadora entonces de los Países Bajos, a cuyo servicio permaneció el pintor muy cerca de veinte años. Pintó retratos y paisajes, cuadros de religión y algunos, aunque pocos, mitológicos. Pero "caracterizándole sobremanera su decoración arquitectónica, en la que introdujo las fantasías de un paganismo moderado", como dice un crítico, y junto con una composición un tanto hierática y primitiva, unas figuras que, si bien de una mayor soltura y movilidad, conservan y revelan un suave y cándido misticismo, sello privativo de los primitivos flamencos del siglo anterior. Por no multiplicar las reproducciones no se traen aquí las de sus cuadros de *La Virgen, Madre de Dios*, de Amberes, ni la *Adoración de los Reyes*, de Munich, en las que se ve repetido el tipo de nuestra "Madona" del Prado. Y en *El Caballero del Rosario*, de Bruselas, se repiten también idénticas arquitecturas y motivos decorativos que en el cuadro que nos ocupa. Es más: en algunos admirables retratos, pocos, por desgracia, que se conservan (como los de Amberes), aunque plenamente realistas, reproducen, sobre todo los femeninos, las líneas alargadas, "místicas", de las manos, que hemos señalado en los cuadros de composición y en el nuestro. Creo sinceramente que por todas estas razones cabe atribuir a este autor nuestra tabla. Por cierto que, ¡cosa curiosa!, la mayor parte de sus obras perecieron en el incendio de Harlem, de 1571, ya muerto el pintor. ¿No harán referencia al mismo las frases traducidas del letrero que al reverso lleva, y que hemos citado? Digresiones aparte, creemos que con lo mencionado basta para estimar como casi indudable la paternidad de Mostaert en esta "perla" de nuestro Museo del Prado (3).

(1) Según Carel von Mander.

(2) W. Steenhoff: *El Museo de Ámsterdam*.

(3) En el Provincial de Burgos hay un bellísimo *Ecce-Homo* de acendrada expresión y de perfección realista (las lágrimas tan sólo son ya un prodigo), que verosímilmente puede ser atribuido a Mostaert. "Pero estas son otras historias", que diría Kipling...

LA DAMA FRANCESA DESCONOCIDA.

(N.º 2355.) Escuela de los Clouet.

Hay en el Prado un ejemplar único de la escuela francesa de retratistas del siglo XVI, en su primera mitad, y es el que con este título figura en el Catálogo, y que reproducimos. (Fig. 5.) Es imagen de mujer, de agradable, más que bella, fisonomía; con lujosísimo traje de Corte (por 1540 a 1550) y de la que, en general, trasciende una acentuada expresión personal. Los Sres. Allende Salazar y Sánchez Cantón, en su interesante y laureada obra (1), desechan varias atribuciones (María Estuardo, su *tía*, ¡no prima!, Isabel de Inglaterra, Margarita de Valois, etc.), y se propone, con bastante verosimilitud, la identificación de la retratada con Ana de Borbón, Duquesa de Nevers, fundándose en un *Inventario* de 1600. Pero Ana de Borbón, "copera" de la Reina Isabel, estaba, según Brantôme, "dotada de una singular bondad, virtud y belleza", la que, realmente, no resplandece en el cuadro, que revela más bien una índole picaresca y un tanto taimada. Nicolle, en su obra (2), si bien confiesa no haber encontrado imagen de ésta, asegura que en los retratos de sus progenitores no encuentra parecido alguno: ni tampoco con Luisa de Lorena, mujer de Enrique III. Algún parecido encuentra con Juana de Albret, Reina de Navarra, madre de Enrique IV; pero de ella abundan los dibujos, que no confirman el parecido, y además el traje que nuestro retrato luce es moda posterior a la que, dada la edad que representa, de haber sido la de Albret, hubiera podido lucir. Y mucho menos puede ser Isabel de Valois (¡!). Ahora bien: en enero de 1925 se celebró en París, como coronamiento de diversas manifestaciones con motivo del IV Centenario de Ronsard, una Exposición, en la Biblioteca Nacional, de dibujos, libros, medallas, etc., correspondientes a la época y contemporáneas del poeta.

Entre los dibujos originales me llamó poderosamente la atención uno en lápices de colores representando a una dama entre sus treinta y cinco o cuarenta años, con tocas "de viuda" (3) y expresión particular que me recordaba alguna otra ya conocida.

Llegado a Madrid, cotejé mis recuerdos con el cuadro objeto de estas líneas y corroboré mi presunción: la representada en él era la misma que la retratada al lápiz; más joven, con galas acaso de desposada, pero con las mismas facciones: la nariz recta, con leve aleteo de las ventanillas; labios correctos, algo sensuales, ligeramente realzados en el cuadro; las *cejas rectas*, caso excepcional en la época, y

(1) *Retratos del Museo del Prado*. Aprovecho la ocasión para manifestar mi gratitud al ilustre subdirector del Museo por las facilidades que, con su gentileza proverbial, me ha prodigado para la mejor información gráfica de este "ensayo".

(2) *Loc. cit.*, pág. 45.

(3) El uso de estas tocas estaba extendido a señoras "de calidad" que deseaban darse cierta autoridad; así vemos a la famosa Reina Margot, de Navarra, primera mujer del futuro Enrique IV, aún en vida de éste.

la misma expresión, en particular en la sonrisa, así como la dirección de la mirada *muy personal*, algo *sournoise*, como se diría en su país. (Fig. 6.)

Esta dama era Francisca Babou de la Bourdaissière, Señora de Estrées, una de las siete bellas hijas de Francisco Babou, "feo integral", como le llama un historiador, tutor de los hijos de Enrique II de Francia y a quien amargaron la vida las viviendas de aquéllas, que denominaban en París "los siete pecados capitales". No se sabe si cada una descollaba en uno, o todos los cultivaban por igual. Por la de nuestro retrato (que por cierto se parecía mucho a su padre, incluso en la expresión de la mirada, tenía verdadera amistad (lógica, por ser hija de su tutor y de una misma edad, y haberse educado con ella en la Corte del Rey y Catalina de Médicis), Isabel de Valois, que, prometida primero al hijo de Felipe II, el epiléptico Príncipe Don Carlos, pasó a ser mujer del padre, y fué llamada "Isabel de la Paz", por sellarse con ese matrimonio, como es harto sabido, la de España y Francia.

Nada de extraño tiene que, de una u otra forma, conservara la ya Reina Isabel la efigie de quien fué su compañera y confidente en la "dulce Francia". Pero si bien Isabel fué mujer y reina ejemplar, víctima del odio protestante y de la literatura romántica, con Schiller a la cabeza, que forjaron la leyenda de sus amores con su hijastro Don Carlos y murió víctima de los médicos, que no la supieron diagnosticar un embarazo (le llamaban "¡opilación!"), en cambio su amiga de la infancia llevaba muy otra vida.

A la partida de Isabel, algo contenida hasta entonces en sus libertades, sin duda por la influencia de su egregia amiga, tomaron tal vuelo aquéllas, que su padre hubo de imponerla el casamiento con el Marqués Antonio, Señor de Estrées; y de su matrimonio, o durante él por lo menos, hubo a la famosa Gabriela, cuyos amores y amoríos con príncipes y magnates, hasta llegar a ser la medio-esposa de Enrique IV, tanto han dado que hacer y decir a la fábula, al arte y a la historia. Ella misma, de más de cuarenta años, abandonó hijo y marido para irse con el Marqués de Allegre.

Esta atractiva persona, Francisca Babou, fué durante un tiempo musa del poeta Ronsard, que la cantó bajo el nombre de "Astrea", y su retrato (de Corneille, de Lyon o Cluet) figura en los fondos *Lecurieux* de dicha Biblioteca Nacional. Apenas da idea el adjunto grabado (fig. 6), reproducción del apunte al lápiz, de la semejanza que *de visu* se percibe entre él y el cuadro del Prado. Como algo inmaterial que es el parecido, más que debido a la *exactitud antropométrica*, se realza considerablemente al contemplar los originales, sin más salvedad que la de tener en cuenta que la retratada en el cuadro es mujer, a lo más, de veinticinco años, y en la del boceto han pasado algunos y, por lo tanto, también amores e infortunios, habiéndose atenuado, "difuminado", la brillantez que ostentaba otrora. Además, la diferencia de tocado contribuye al principio a despistar un tanto. No se precisaba en el Catálogo el autor del "lápiz" en un conjunto donde los Cluet y los Lyon abundaban. Pero, indiscutiblemente, de la época y de la escuela de aquéllos. Al padre le retrató Francisco Clouet (el hijo de Juan), y es verosímil que éste fuese debido a él o a discípulo suyo.

Esta "Señora de Estrées" pertenecía a la pléyade de los astros cortesanos en el París de entonces; nuestro poeta Ronsard lo era también (y, por lo tanto, adulador de "oficio"); pero algunas veces elegía musa por su propia cuenta, y acaso la retrata-

tada lo fué, ¡quién sabe hasta qué grado! (a pesar del culto que profesó aquél a Cassandra Salviati), pues con el realismo de la época la dedicó, entre otros, el soneto siguiente:

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca Humanitats

A mon retour -hél je m'en desespère,
Tu m'as reçu d'un baiser tout glacé,
Froid, sans saveur, baiser d'un trepassé,
Tel que Diane en donnait à son père.

Tel qu'un fille en donne a sa grand mère,
La fiancée en donne au fiancé;
Ni savoureux, ni moiteux, ni pressé.
Et quoi! ma lèvre est-elle si amère?

Hal! tu devrais imiter les pigeons
Qui, bec a bec, de baisers doux et long
Se font l'amour sur le haut d'une souche.

Je te supplie: maîtresse, dèsormais
Ou laisse-moi la saveur en la bouche
Ou bien du tout ne me baise jamais.

1.495. RETRATO DE MARIA RUTWEN (LADY VAN DYCK)

Hay en el Museo un magnífico retrato: el de una mujer joven, de distinguido porte y de bella fisonomía, con un escorzo particular de cabeza, vestida con lujoso traje, al parecer de terciopelo azulado, con escote cuadrado, y que va tocada con una guirnalda de hojas de roble. Entre sus manos se enrosca un rosario de cuentas azules y muestra ostensiblemente su cruz. De ella se decía en el Catálogo de 1933 (pág. 147): "1495. *Maria Rutwen, mujer de Van Dick*. Era escocesa; casó en 1639 con Van Dick-† en 1645. Ha venido atribuyéndose en los últimos años a sir Peter Lely..., mas no es del todo convincente la atribución." Y en el de este año (1942): "*Maria, duquesa de Lennox*. Por aplicársele una partida de inventario, ha venido teniéndose como retrato a María Rutwen, mujer del pintor... Pero el Sr. Tormo hizo ver que es la misma dama retratada en el lienzo de Windsor y que se cree es la duquesa de Lennox (fig. 7)."'

Hasta aquí las referencias en los último y penúltimo Catálogos del Museo. Ahora bien: en una reciente *Exposición de grabados históricos ingleses*, organizada por el Consejo Británico, figura el grabado que se reproduce, copia fidelísima de nuestro cuadro, como puede apreciarse (1). En el catálogo de esta exposición estaba señalado con el número 28, y decía así: "*Maria Rutwen, lady Van Dick. Esposa de Van Dick y nieta del conde de Gowrie*. Aguafuerte por R. Gaywood, de una pintura de su esposo." Y en el "pie" del retrato, en primorosa letra inglesa, grabado, el letrero: "*Maria Ruten nata in Anglia, uxor de V. D. Pictoris*." Y a los pies: "*Antonius V. Dyck, pinxit. P. Stent excud. R. Gaywood, fecit.*"

Por lo tanto, no hay duda posible: el grabado es de la época, indudable; el grabador Gaywood trabajó en la corte de Carlos I y fué contemporáneo del pintor, y seguramente pudo conocerle y tratarle. De todo ello, lo curioso es que se haya pensado en un original de Lely, que llegó a Londres (era germánico) en 1640, cuando ya llevaba María un año de casada con el pintor y cuando ni mucho menos había adquirido la reputación suficiente para ejecutar un retrato a persona de, en realidad, elevada posición. La fama de Lely precisamente advino a la muerte de Van

(1) Por causas ajenas a nuestra voluntad no puede darse en este número, y lo será en el siguiente para que pueda encartarse en este lugar. *N. de la R.*

Dick, como secuaz y, aun más, imitador suyo. Tampoco pudo retratarla casada, pues bien se ve que es soltera, sin "alianza" alguna. Y que la retratara después, ya viuda, al año siguiente, no es lógico, por no ostentar ni el vestido ni el empaque de ello; antes al contrario, revela claramente nuestro cuadro el retrato hecho a la mujer que se estima o quiere, a la prometida esposa, con las galas en el tocado y en el traje, y la sonriente expresión de la esperada felicidad. Esta no llegó: muerto el pintor, a quien habían casado los amigos y aun el Rey, para arrancarle de peores lazos, entre los cuales los de la famosa beldad Margarita Lemon (*qui eut de bontées pour le peintre*, según un antiguo relato), eran los más estrechos, se encontró al enviudar madre de una niña apenas nacida. Y hasta el inocente orgullo con que muestra la cruz del rosario, distintivos de los católicos ingleses, vino a ser harto pesada en aquellos azarosos días, preludio de la revolución—en el fondo, puritana—que iba a hacer caer la noble cabeza del Rey Carlos, su generoso cuento desapercibido protector.

1461. TRÍPTICO DE ESCUELA FLAMENCA PRIMITIVA

Este maravilloso políptico, uno de los más bellos "primitivos" flamencos del Prado, se atribuye hoy a *Bouts (Dieric)*, después de haberlo estado a *Petrus Cristus* (figuras 8 y 9) (Catálogo de 1942, pág. 76). Vamos a tratar de demostrar que debe volver, y para siempre, la paternidad a este pintor. Los cuadros reconocidos como auténticos de Bouts en diversos museos, tienen como característica común una rigidez en las figuras, ya de por sí alargadas, y una falta de dinamismo, de *souplesse*, que les hace parecer muñecos de palo (figs. 10 y 11). El paisaje mismo carece de la finura, de la suave gradación de tintes que une al nuestro, y que constituye una de sus mayores bellezas. Por el contrario, los de Cristus ofrecen el encanto de una mayor soltura en las figuras, "redondeadas", graciosas además en sus actitudes, bien lejos del *envaramiento* de las de Bouts. Pero aun hay más: obsérvese detenidamente que las figuras de Cristus ofrecen una curiosa semejanza en las fisonomías (con el óvalo de las caras bastante lleno): tienen un parecido inconfundible, algo que pudiéramos llamar "aire de familia". En particular, la proyección de la nariz, vista frontalmente, es aplanada y ancha (véanse el San José de la figura 12, el San Simeón y el caballero ¿donante? que conversa con una dama, y aun en menor grado, la misma fisonomía de la Virgen), y al compararlas con las de nuestro cuadro la semejanza salta a la vista. Cotéjense luego con las pintadas por Bouts, francamente angulosas, y se convendrá en cuanto decimos. En el mismo Prado hay una *Virgen con el Niño*, atribuida a Cristus también, que si bien menos brillante (parece algo barrido el color), ofrece semejanzas con las figuras del incomparable cuadro que nos ocupa. Además, quien haya visto obras de uno y otro, aceptará aun mejor esta conclusión. En el casi desconocido tesoro pictórico de la Capilla Real de Granada, en sus armarios-relicarios, hay varios cuadros de la madurez de Bouts, y otro magnífico en una capilla lateral (del que hay una réplica en el Colegio del Patriarca de Valencia, por cierto bastante *apagada* de color), y con haber perdido (afortunadamente) gran parte de la sequedad y rigidez de sus primeros cuadros, aun las figuras son en todo desemejantes a las del prolíptico que nos ocupa. Es un caso más del universal trasiego de atribuciones tan frecuentes cuando de pintores primitivos se trata, ya que, escondidos en su humildad, apenas balbuceaban unas iniciales en

contados casos, como revelación de su autor. Acaso esperaban, vanamente por desgracia, que la posteridad los conociese suficientemente, tan sólo por crear obras de tal belleza que bastarían para asegurar su inmortalidad.

2791. RETRATO DE UNA EMPERATRIZ RUSA

Este espléndido retrato de una espléndida Emperatriz es atribuido en el Catálogo a *L. Tocqué*, y la retratada, identificada con la Emperatriz Isabel (fig. 13), figura entre los legados por Fernández Durán. Creemos, sin embargo, que la retratada es su sucesora, Catalina II, *la Grande*, como puede juzgarse comparando nuestro cuadro con el retrato de busto en el cuadro que se reproduce (fig. 15). El de la Emperatriz Isabel, ofrece (fig. 14) completamente distinta fisonomía. El retrato de ésta que aquí se reproduce es el pintado por Tocqué, grabado por Tehemessoff (1), y con el que acaso se han confundido al proponer la atribución. El que representa a Catalina II es el pintado por Benner, cuyo grabado se conserva también en París. Algo más joven aparece aquí la Emperatriz que en el del Prado; pero la fisonomía es, incuestionablemente, la suya.

Otros dos grabados reproducidos: el de Isabel I (fig. 16), reproduciendo el cuadro de Rokotoff, grabado también por Tehemessoff, y el de Catalina II (fig. 17), grabado por Lante, no hacen sino confirmar las diferencias y reforzar mi afirmación. En el de Catalina se ve reproducido el magnífico Gran Collar, que ostenta también el retrato del Prado. En cuanto a la fisonomía, es lo bastante acusada la de ésta para no dudar (fig. 15): facciones mucho más abultadas, gruesa nariz y una expresión, entre sensual y risueña, no excesivamente altanera, que contrasta con la más fina e inexpresiva de Isabel, en la que se trasluce aún el empaque heredado del "gran siglo", tan distinto del *realismo dieciochesco*, algo plebeyo, de la gran Catalina. Además, a Rusia acudieron pléyades de artistas. En otro ensayo me ocupé de un escultor, "Merchi", que ella protegió (2); entre los pintores que acudieron, figuran Caravaque, Lagrenée, Valeriani, Malquiera, de los cuales puede ser autor de nuestro cuadro; y no faltan pintores rusos, Recotov y Levitsky, entre otros, tan excelentes, al menos, como los "importados".

Por si fuese poco, los afortunados mortales que pudieron conocer la Rusia de los Zares, y en ella los billetes de 100 rublos, moneda de "alta alcurnia" entonces, recordarán que campeaba en ellos un retrato de la Emperatriz, casi idéntico como cuadro de "cámara" al que nos ocupa. Alguno de los que me lean, si su paciencia le ha llevado hasta aquí, acaso lo recuerde y "dé fe".

Y con ello termino estas "notas", trazadas al correr de los años, como recuerdo de los soliloquios de un visitante incorregible de bibliotecas y museos. Muchas más podría relatar; acaso algunas más interesantes y "maduradas" que éstas, y acaso también algún día pudiera presentarlas. Desprovistas, como lo están las que se han visto, de toda crítica (ya que para mí la deseo harto benévolas), estímense tan sólo como muestras de una manera de "dignificar" las horas de ocio, bien menguadas, que dejan entre sí las apretadas mallas de la tarea profesional, y acaso estimulen también para que podamos recrearnos con el total contenido de nuestro incomparable Museo, hoy clausurado en parte, con duelo de quienes tanto le queremos.

(1) Bib. Natio. Paris: *Estampes*.

(2) *Gaetano Merchi, escultor de "cámara" de S. M.* — ARTE ESPAÑOL, 1935-36.



FIG. 1.^a—Reproducción del Cuadro del Prado núm. 114.
(Proporcionado por el Museo.)

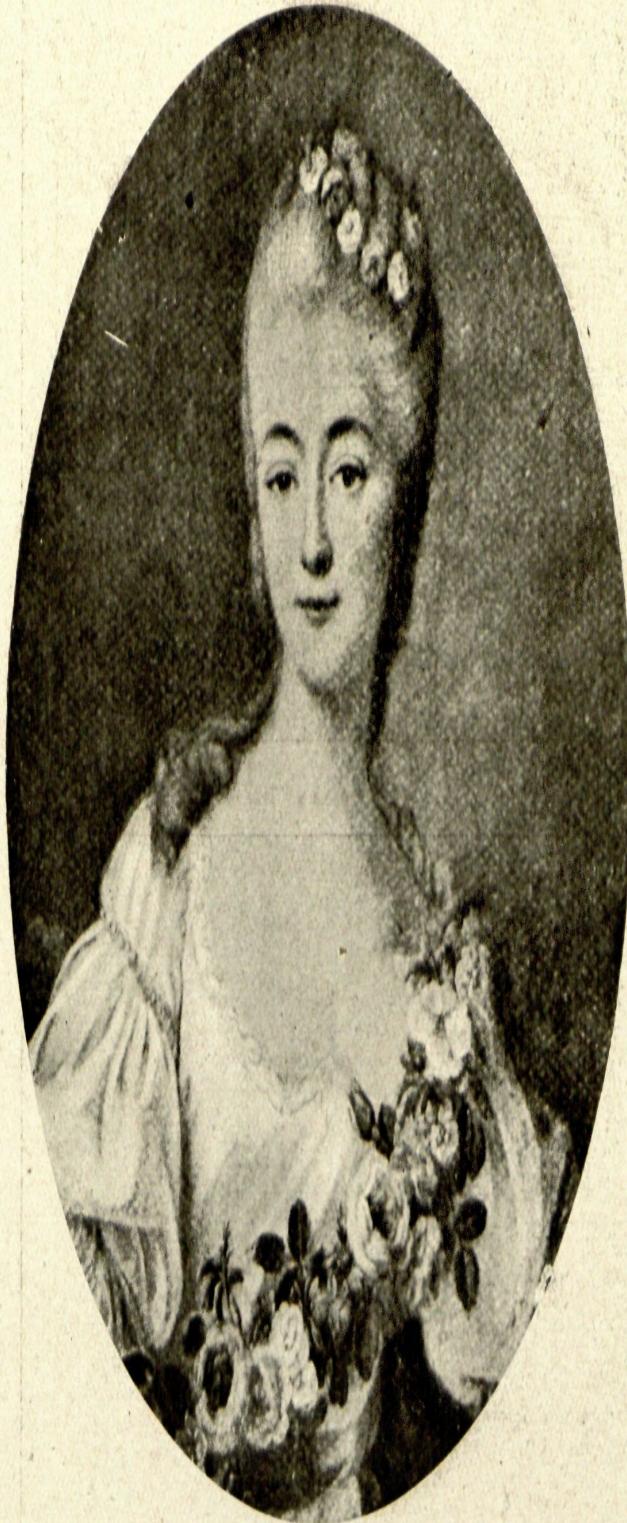


FIG. 2.^a—Retrato de Mme. Du Barry.
(Colección Wildestein.)



FIG. 3.^a—*La Virgen y el Niño.* (¿Mabuse?)
(Museo del Prado.)



FIG. 4.^a—*La Adoración de los Reyes.*
Por Jan Mostaert. (Museo de Amsterdam.)



FIG. 5.^a—*Retrato de dama francesa.* Escultura
de Clouet. (Museo del Prado.)
(Foto del M. del Prado.)



FIG. 6.^a—*Retrato de Francisca Babou de la Bourdasière.* Dibujo al lápiz.
(Biblioteca Nacional. París.)



694

FIG. 7.—Núm. 1.495: ¿Condesa de Lennox? ¿María Rutwen?



FIGS. 8 y 9.—Núm. 1.465: Dos paneles del políptico del Prado. (¿Dierick Bouts?)



FIGS. 10 y 11.—*El juicio del Emperador Otto*. Por Dierick Bouts. (Museo de Bruselas.)



FIG. 12.—*El Entierro de Cristo*. Por Petrus Cristus. (Museo de Bruselas.)



FIG. 13.—*¿La Emperatriz Isabel? ¿Por Tocqué?* (Núm. 2.791. Museo del Prado. Legado F. Durán.)



FIG. 14.—*La Emperatriz Isabel I de Rusia.* Por L. Tocqué.



FIG. 15.—*La Emperatriz Catalina II.* Por H. Benner.



FIG. 16.—*La Emperatriz Isabel I.* Por Rokotoff.



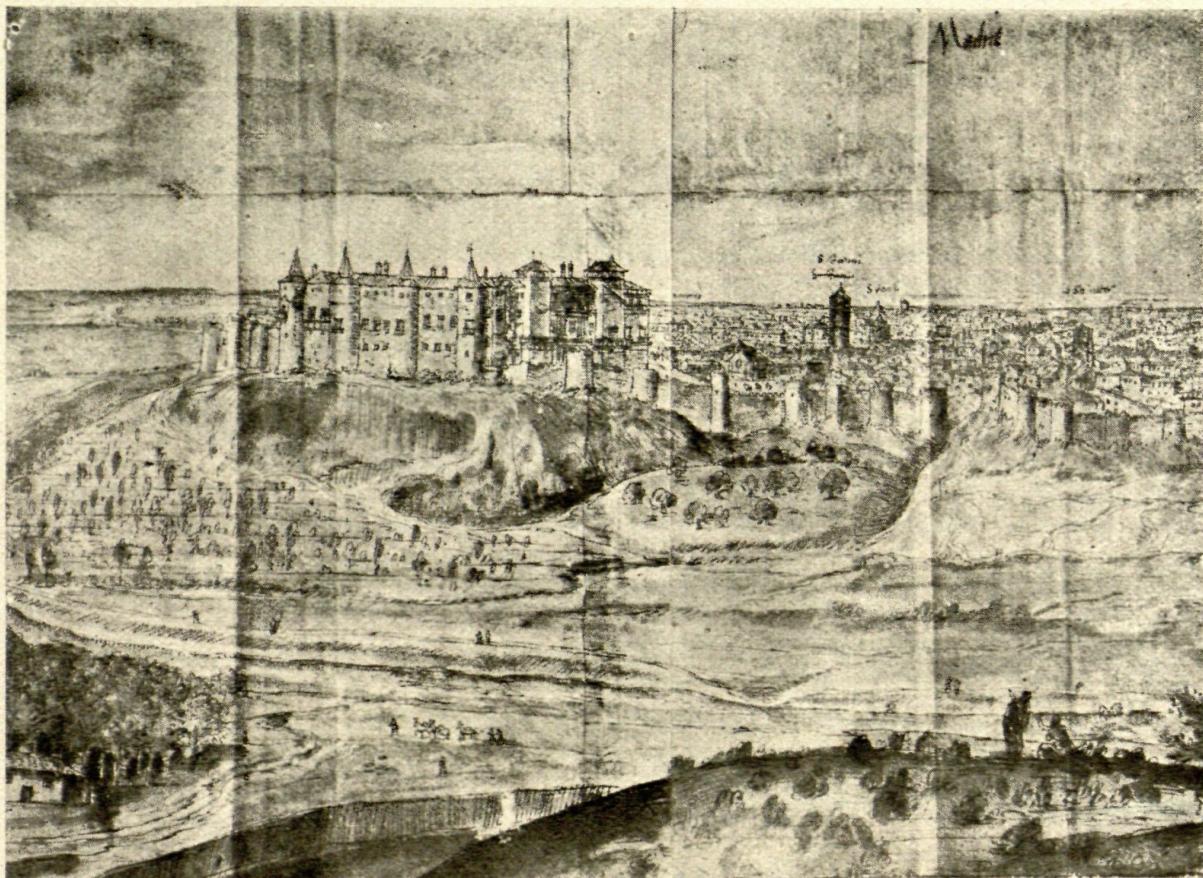
FIG. 17.—*La Emperatriz Catalina II.* Por Laute.



Retrato de Don Juan II de Castilla.
Del retablo de la Cartuja de Miraflores.



Retrato de Don Alvaro de Luna.
De su mausoleo en la Capilla del Condestable.



El Alcázar de Madrid.

De los dibujos originales de ciudades españolas que con el título de «Wingarde Ville de Espagne» existe en la Biblioteca Nacional de Viena, probablemente del pintor flamenco Jorge Vofmeyer.

(Copia del Museo Municipal de Madrid.)

ESTANCIAS DEL REY DON JUAN II EN MADRID

Por FRANCISCO RUANO Y CARRIEDO



ESPUES de la segunda conquista de Madrid por Alfonso VI, en 1083, la entonces modesta población, viene a ser un punto avanzado de Castilla en la Reconquista, que aun hubo de sufrir el asedio de la morisma, y por el esfuerzo de las huestes del Concejo y de sus nobles toma parte en las empresas béticas y atrae la presencia de los monarcas sucesores del Conquistador, con larga residencia de muchos de ellos. En tiempos de D. Juan II, las visitas regias son más frecuentes y tienen lugar en ellas sucesos políticos importantes que marcan carácter de Corte, siquiera transitoria, en la marcha de la campaña.

En este ambiente desfilan así los años y los sucesos de la Historia:

1418. D. Juan fué proclamado, a la muerte de su padre D. Enrique III, en 6 de diciembre de 1407; y terminada con su minoría la afortunada Regencia de la Reina Madre D.^a Catalina de Lancaster y D. Fernando de Antequera, con afianzamiento del orden y victorias en el exterior, pasa el Infante a ocupar el trono de Aragón; y fallecida la Reina, sigue un período de disensiones de los nobles por el poder, y para zanjarlas se acuerda que, próxima la mayoría, a los catorce años de edad del Rey, se le entregue la gobernación del Reino, convocándose Cortes en Madrid. Llevaba la dirección de los negocios el Arzobispo D. Sancho de Rojas, quien concertó el casamiento del Rey con D.^a María, hija del de Aragón, celebrándose el desposorio el 30 de diciembre en Medina del Campo, de donde los regios esposos partieron para Madrid con los Grandes y Prelados del Consejo, y llamándose a los Procuradores de las ciudades.

Celebráronse las Cortes el 7 de marzo de 1419 en el Alcázar, con extraordinaria solemnidad, haciendo entrega de la gobernación al Rey y dándose todos albricias por las venturas que del reinado se esperaban, comenzando las fiestas aquella misma tarde, con una brillante justa de combate en que fueron mantenedores D. Alvaro de Luna y un hijo del Condestable D. Ruy López Dávalos. El lugar sería el conocido después por Jardines de la Tela, al final de la Cuesta de la Vega, contiguo al Campo del Moro, y así parece indicado por su proximidad al Alcázar.

La descripción de este festejo es muy animada en la Crónica: "D. Alvaro, juvenil y apuesto, era admirado y envidiado, quebró varias lanzas y el Rey le felicitó y le dijo que cesara; pidió licencia para otra, que sería la última. Acechábale desde el otro lado de la Tela, Gonzalo de Cuadros, gran justador. Movidos ambos del propio impulso, se retaron con los ojos, y en un instante se acometieron: D. Alvaro

pasó la lanza por encima de su contrario y la quebró; más afortunado éste, acertó a encontrarle por la visera del yelmo, haciéndosele pedazos y metiéndole por la frente la roqueta de la lanza, teniéndose temores de su muerte."

En estos días siguió el Rey organizando de nuevo los asuntos de gobierno, dando prueba, por cierto, de consideración especial al Condestable D. Ruy López Dávalos, uno de los de su Consejo, que habiéndose puesto enfermo acudió a su posada con los Infantes y los Grandes que en la Corte estaban, adoptando acuerdos importantes en aquel asunto, y en 3 de Abril partió para Segovia.

1422. Continuaban los bandos y parcialidades de la nobleza por la preponderancia en el Reino, que culminaron en el asalto al Palacio donde el Rey habitaba en Tordesillas el 14 de julio de 1420, apresando el Infante D. Enrique, en la misma Cámara Regia, al Mayordomo Mayor, Juan Hurtado, y a Mendoza, Señor de Almazán, incidentes dramáticos y luchas en que, al final, el Infante ofreció pasar a Madrid con su Real Señoría, a 14 de junio de 1422; y, en efecto, en esta fecha llegó al Alcázar a hacer reverencia al Rey, desarrollándose escena impresionante realizada por el escenario y la concurrencia. Allí estaban los Grandes del Reino, los Caballeros y la mayor parte de los Procuradores, y hallándose el Rey en su real estrado en la cuadra rica, llegó el Infante, puso las rodillas en el suelo y besó las manos, no dándole paz el Rey, como solía, e implorando aquél que olvidara sus enojos, no permitiéndole D. Juan hablar más, y al día siguiente tuvo lugar un Consejo en la misma sala, que se celebró con notas de Gran Tribunal de Acusación. El Infante estaba cerca del Rey, pero de rodillas, arrimado al banco donde el Rey estaba asentado, mandándole el Rey poner almohadones en el suelo, en que se asentase; él no se sentó, estando no de todo punto asentado ni de rodillas. Estando así, el Rey le dijo:

—Primo, yo envié por vos para explicar hechos pasados que después he sabido actos en mi deservicio e daños que no puedo disimular.

Y el Secretario dió lectura de catorce cartas que dijo se las había dado el Obispo de Zamora, D. Diego de Fuensalida, cuyas cartas al Rey de Granada y Caballeros moros impetrando ayuda al Infante D. Enrique, entrando el Rey moro poderosamente en las tierras de Castilla, y otras cartas se dirigían para algunos Caballeros de nuestro Reino y al Adelantado de Murcia, encomendándole ayudara al de Granada, cartas éstas firmadas de nombre del Condestable e selladas con su sello; entre ellas, otras que expresaban aprecio al Rey de Granada por su buen acogimiento y revelaban inteligencia en este trato con el Infante, de Garci Fernández Manrique y el Adelantado Pero Manrique. La protesta patética fué del Infante, de rodillas, y de Garci Fernández, en tonos altamente levantados y respetuosos, arguyendo de falsedad a las cartas y pidiendo esclarecimiento, contestando solemne el Rey:

—Muy bien dicho es que yo sepa la verdad de este hecho, y ésta es mi intención, e así es mi merced de lo disponer en obra; pero en tanto que la verdad se sabe (pues este caso a vosotros toca), es mi merced que seáis detenidos vos é Garci Fernández Manrique; por ende, vos, primo, id con Garci Alvarez de Toledo, e vos, Garci Fernández, con Pedro Portocarrero.

Como se hizo, llevando al Infante a una torre dentro en el Alcázar, que es a la parte del campo.

Para no dejar pendiente este interesante drama político empezado en Madrid,

recordaremos que pasados algunos años, en 1428, y proseguida la investigación de estos hechos por un hijo de Alvar Núñez de Herrera, Mayordomo del Condestable, que a su vez era Comendador de Calatrava, se consiguió prender a un Juan García de Guadalajara, que había sido Secretario del mismo Condestable, quien confesó haber hecho, o falseado, las cartas de éste, por mandado de quién y cuánto se le había dado, cuya confesión fué guardada en gran secreto, siendo curioso el comentario de la Crónica: "... de manera que lo cierto de ello no lo pudo saber el que esta Crónica escribió; pero bien se pudo presumir quién fuese, según las cosas que después pasaron, e así el fin que tuvieron, porque pocas veces fallece aquella regla del filósofo, "que a toda falsedad se consigue mal fin." Y este Juan García de Guadalajara fué degollado en la Plaza de Valladolid, "por falsario, que falseó ciertos nombres del Condestable D. Ruy López Dávalos".

1423. Despues de haber estado algunos días en Talavera el Rey, vino a Madrid, y allí diéronle nuevas cómo la Reina su mujer había dado a luz una Infanta. En 1424 el Rey partió de Madrid a Ocaña.

1431. El Rey D. Juan, contenido el Infante D. Enrique y en treguas con los Reyes de Aragón y Navarra, aparejó sus fuerzas contra los moros, partiendo desde Escalona, donde estaba, para la frontera, e acordó que el Príncipe D. Enrique, su hijo, se fuese a Madrid, e estuviese allí en tanto que el Rey estuviese en la guerra, brillante, por cierto en su desarrollo, que culminó en la batalla de la Higueruela, al pie de Sierra Elvira, en 1.º de julio del mismo año, perdiendo los moros, en fuerte derrota, a la vista de Granada, 30.000 de sus hombres, según uno de los historiadores; y fué pena que reproducidas las discordias en la Grandeza, hubiera que levantar el campo cristiano sin proseguir las victorias, como se obtuvo en próximo reinado. En el Real Monasterio de El Escorial decoró el Salón de las Batallas el lienzo de la de Higueruela, batalla que dirigió D. Alvaro de Luna y en la que el Rey procedió con soltura y gallardía.

1433. Desde Ciudad Real mandó el Rey llamar a los Procuradores que viniesen a la Villa de Madrid; él partió para allí en comienzo de enero de este año, viniendo por Escalona, y mandó que toda la gente se fuese a aposentarse en Madrid, e aposentáronse de tal manera, que cuando el Rey vino no había dónde aposentarse los suyos, por lo que él se fué a Illescas e mandó al Relator e a Pero Manrique, su halconero mayor, que se fuesen a Madrid y mandasen a todos los que estaban aposentados que saliesen de la Villa y se aposentasen en las aldeas, y que ellos hiciesen el aposentamiento de nuevo, como se hizo, y entonces volvió a Madrid, adonde estaban ya ayuntados los Procuradores. Se realizó estos días una notable justa de guerra en la Villa, con asistencia del Rey, en la que fueron mantenedores Íñigo López de Mendoza y Diego Mendoza, su hijo, e aventureros D. Alvaro de Luna con sesenta Caballeros suyos, y quedaron solos los Mendoza e Pero Meléndez Valdés, y enfrente el Condestable y Pedro Acuña y Gómez Carrillo, su hermano, celebrándose muchos encuentros, e hizo la fiesta Íñigo López, con quien fueron a cenar el Condestable e todos los justadores e otros Caballeros. El Rey partió de Madrid e fuese a Medina del Campo, donde llegó en 8 de enero del año siguiente.

1434. De Medina pasó D. Juan a Valladolid, otra vez a Medina, a Castilblanco e de allí a Madrid, donde tuvo carta de Rodrigo Manrique de haber tomado la villa de Huéscar a los moros. Siguiendo el Rey en Madrid, recibió aquí Embajadores del Rey Carlos de Francia, los cuales eran el Arzobispo de Tolosa, D. Luis de Molín,

y un Caballero Senescal de Tolosa, Mosén Juan de Monáis, y en cuanto el Rey supo su venida, mandó que el Condestable y todos los Condes, Caballeros y Perlados presentes en la Corte salieran a recibirles, como lo hicieron, hasta una legua, y les trajeron al Alcázar, donde estaba D. Juan en una gran sala en su estrado, e tenía a sus pies un gran león manso con un collar de brocado que fué cosa muy nueva para los Embajadores, de que mucho se maravillaron. El Rey se levantó y les hizo alegre recibimiento, y el Arzobispo comenzó a dudar con temor del león. Se saludaron el Rey y Embajadores y aquel día y al siguiente continuaron las pláticas, siendo el objeto de la Embajada solicitar la ayuda del Rey de Castilla al de Francia en la guerra que le movía Inglaterra, y que por D. Juan fué otorgada.

Durante tal estancia en Madrid murió aquí D. Enrique de Villena, Señor de Iniesta, hijo de D. Pedro de Castilla y nieto de D. Alonso, Marqués de Villena, y de D.^a Juana, hija de D. Enrique, tío del Rey, quien mandó hacerle exequias e ordenó traer los libros del D. Enrique y examinarlos por fray Lope Barrientos e viese si había algunos de malas artes e fray Lope los miró e hizo quemar algunos en el Convento de Santo Domingo. En la epístola LXVI del Bachiller Cibdareal dice donosamente "y que no los vió el más que el Rey de Marruecos ni más los entiende que el Deán de Cida Rodrigo".

1435. La Crónica hace mención de grandes tempestades y destrozos que duró muchos meses, hasta marzo de 1435, y derribó muchas casas de Madrid, y con hambre por falta de harina, comiendo los hombres trigo cocido como socorrido recurso. El Rey y la Reina partieron de Guadalupe, y pasando por Escalona vinieron a Madrid. Aquí recibió el Rey la preciada distinción de la Rosa de Oro de Su Santidad.

Estando aquí el Rey, en 1435, nació al Condestable un hijo que llamaron D. Juan, siendo padrinos los Reyes, haciéndoseles fiesta en la casa de Alonso Alvarez de Toledo, Contador Mayor, donde el Condestable posaba, y allí concurrieron los Reyes con el Condestable. Por estos días tuvo el Rey nuevas de la muerte de la Duquesa de Arjona, y por litigios entre los sucesores puso el Monarca los bienes en poder de su Tesorero Pedro de Luzón, apellido notado entre los nobles madrileños.

En el mes de julio fechó en esta Villa, el día 6, la Real Cédula que resolvió el litigio sobre los bienes del Real de Manzanares y alzaba el secuestro del mismo, posesionando en él a D. Iñigo López de Mendoza.

1436. Estaba el Rey en Alcalá y mandó prender a Juan López de Saldaña, su Contador Mayor, y llevarlo al Alcázar de Madrid, teniéndole preso su Alcaide Pedro de Luzón, y partió el Monarca para Madrid.

Cuéntase de entonces un caso muy sonado, y fué que habiendo venido los Procuradores de los Reinos que estaban aposentados en los Carabancheles e como Diego de Avila, Gran Caballero de esta ciudad, hubiera concurrido como Procurador, llegado que hubo a la puente toledana salió a él Gonzalo de Acitores, le hirió de una lanzada en el cuello, de la cual murió, y sentenciado a que le arrastraran y degollasen e así se puso en obra. Afirmábase que este Gonzalo de Acitores mató a D. Diego de Avila porque aquél se había desposado con una doncella de esta casa e se desposó sin su licencia, y el Diego de Avila, enojado, la casó con un Bachiller Garci López de Trujillo.

1441. El Rey hizo merced de la Villa de Guadalajara y el Príncipe a quien la hizo que estaba en Madrid mandó tomar posesión de ella, que no se la dió Juan Hurtado. De allí el Príncipe pasó a Segovia.

1445. Hallábase el Rey en campaña contra el de Navarra y el Infante D. Enrique, el primero de los cuales había entrado por Atienza, y el Rey, yendo contra él, al saber que el Infante entró en Alcalá, vino a El Espinar para reunir más gente; pasó a San Martín de Valdeiglesias, y hallándose con fuerzas suficientes partió para Madrid; allí estuvo un día y salió para Alcalá. El de Navarra y el Infante volvieron para atrás, yéndose a Olmedo, donde se libró la decisiva batalla en que el Rey salió vencedor, y fué en 19 de mayo de 1445.

1448. Despues de la prisión de los Condes de Alba y de Benavente, y después de la rota de Alonso Téllez Girón por los moros en Hellín, estaba en Madrid el Príncipe D. Enrique; muy contrariado el Rey por las circunstancias por que atravesaba, fuese para Segovia con el Conde de Alba y Pedro de Quijones. En este mismo año después de algunos incidentes y convenido entrevistarse en Tordesillas, después de las vistas de D. Juan con los Procuradores antes de salir de Valladolid, habiendo intervenido Mosén Diego de Valera, hecha la concordia entre el Rey y el Príncipe en Tordesillas, volvió el Rey a Valladolid y de allí para Madrid, donde tuvo noticias de la fuga del Conde de Benavente del Castillo del Portillo.

1451. De este año memorable dice la Crónica: "En este tiempo, en 23 de abril, nació la Infanta que fué Princesa y después Señora nuestra."

Más detalles contiene la Carta Cédula de D. Juan II, fechada y firmada en esta Villa el 23 de abril, comunicando al Ayuntamiento de Segovia que este jueves próximo pasado, que correspondía al 22, la Reina D.^a Isabel, mi muy cara e amada mujer, encaesció de una Infante, que fué D.^a Isabel la Católica.

En 1454 murió el Rey D. Juan II.

Quedan reseñadas las fechas en que residió D. Juan en Madrid. Seguro estuviere en otras; pero con las citadas y comprobadas se evidencia el relieve adquirido por la Villa, los hechos que se refieren dan preponderancia a la población y es interesante tal coincidencia en un reinado que, aparte innegables lunares, ofrece fases notables en la Historia: tales, las luchas del Poder real contenido a la nobleza, la creación y engrandecimiento de muchas casas señoriales, reafirmación de Castilla ante las Monarquías fronterizas, victorias sobre los moros y el espléndido florecimiento literario amparado por la Corte, en que lucen astros como el Marqués de Santillana, D. Enrique de Villena, D. Pedro López de Ayala, Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, pléyade gloriosa; y todo ello próximo a llegar tras breve paréntesis los días de mayor grandeza del Reino.

ALISERIS

UN PINTOR URUGUAYO EN ESPAÑA

Por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

CUANDO este número de nuestra Revista aparezca, con retrasos que las circunstancias nos han impuesto y que no han dependido de nuestra voluntad, estarán expuestas en los Salones de la Sociedad las obras que constituyen la Exposición de despedida de Carlos Aliseris, el pintor uruguayo, Subdirector del Museo de su país, que después de una estancia prolongada entre nosotros regresa a la patria lejana, bien compenetrado con nuestro ambiente, rico en experiencias y en entusiasmos acrecidos en el Museo del Prado y con hervor de proyectos para el futuro.

La hospitalidad y la cortesía convertirían siempre en grata labor para nosotros el dejar huella en estas páginas del paso de esta Exposición por nuestros salones y del artista por España; la personalidad de Aliseris, su cordialidad e inteligencia, su clara visión de los problemas y su noble y exigente concepto de su propio arte, estimulador de la insatisfacción —que es el único acicate para superarse— hacen doblemente grata esta misión para quien escribe estas páginas. Y hemos dejado deslizar la palabra "problemas", que podría parecer un tanto incongruente y enunciada al azar de una redacción ripiosa —que también la prosa tiene sus ripios, pues no otra cosa que ripios son los lugares comunes vacíos de sentido—, con toda intención y deseo de esclarecimiento. Muy necesitados de ser esclarecidos están estos problemas que preocupan a Aliseris, que saltan en su conversación y que constituyen un *leit motiv* de sus reflexiones. A ellos vamos a aludir antes de ocuparnos concretamente de su Exposición y de sus pinturas, y por ello nos hemos permitido subrayar el título de estas notas a Aliseris dedicadas, con la línea de añadidura: "Un pintor uruguayo en España." Aunque, en realidad, para convenir a nuestra intención esa línea, hubiera debido rezar: "Un pintor hispanoamericano en España." Pues ya es merecedor de ser destacado el caso —y las reflexiones que suscita el caso— de la rareza y escasez con que aparecen, estudian y exhiben sus obras entre nosotros los artistas de aquella parte de América que, pese a tantos sabotajes y malas inteligencias, nadie puede aún prescindir de apellidar española. Esta pobre y casi inexistente relación artística de los países americanos con España, realidad bien triste y anómala por cierto, debería hacer reaccionar con urgencia, actividad y elegancia a las personas o instituciones que pueden favorecer un cambio en nuestra aproximación cultural a América, tanto aquí como al otro lado del Atlántico.

La verdad es ésta: desconocemos la actividad artística de los países de allá, sus

gustos, sus preferencias, sus personalidades, sus vicios. Ahora bien: la proposición inversa no es menos cierta, menos lamentablemente abrumadora: los artistas sud-americanos, pocos o muchos, que vienen a Europa, pensionados o no, y quieren conocer el Arte tradicional de nuestra común civilización occidental, no trabajan en España, no estudian nuestro Arte español y vuelven a sus tierras vueltos de espaldas a un caudal de experiencias que, acaso muchas veces, serían para ellos las más eficazmente asimilables. No somos nosotros, es Aliseris, quien con el ardor de un convertido, casi estamos por decir de un iluminado, y con la persuasiva convicción, a la vez, del diplomático que lleva dentro este pintor, lo pregoná, lo asegura y lo lamenta. Una vez más ha sido París, con el espejismo seductor que ha ejercido siempre en el último siglo, como metrópoli de un arte *moderno*, espejismo bien realzado por la sutil e inteligente propaganda que Francia ha hecho de sus propios valores en la América del Sur, el que se ha interpuesto entre aquellas naciones y la cultura hispánica. El esquema de la trayectoria de un artista americano en Europa lo viene a trazar Aliseris, poco más o menos, de este modo: la pensión oficial, el viaje por no importa qué ruta, incluso por España, recorrida de paso, con prisa; después, París; un *atelier*, una linda modelo, la seducción de los prestigios que la hora artística, la captación más o menos superficial de esa última moda, y luego, repleto el morral de recuerdos de bohemia juvenil más que de una recia formación fecunda, el regreso a la patria para dejar fermentar sin estímulo un talento muchas veces frustrado.

Dios nos libre, a Aliseris y a nosotros, de pretender negar la importancia de ningún foco artístico por estrechas razones de nacionalismo. Mucho enseña París a quien sabe aprender, y ningún pintor de hoy debería ignorar las lecciones de la Pintura francesa contemporánea, desde los impresionistas. Más aún: ningún pintor hispánico completará nunca su cultura sin conocer lo que han aportado al común acervo Italia, España y Francia, cada una con su profunda y original matización impuesta por la tradición y la raza dentro de un común denominador cultural. Mas no se trata de eso. Lo que se quiere decir, y Aliseris lo reconoce con la veemente convicción de su propia experiencia, es que la formación, aquella disciplina básica sin la cual no fructifica ningún talento, sólo puede asentarse sobre clásicos y sobre clásicos profundamente afines a nuestra sensibilidad, no ya a la nuestra individual, sino a la sensibilidad que, preformada por la tradición y respirada en el ambiente propio, llevamos en nuestra carne espiritual. Pues aunque el arte no tiene necesidad de limitarse a las fronteras más estrictas que el lenguaje impone a la literatura, nada sólido puede edificarse en cuanto a la formación del artista, si no se levanta sobre terreno propio. Pese a lo que las modas internacionalistas o neoclásicas, que levantan de vez en vez su voz suficiente e insinuante sobre la aparente confusión de los momentos de crisis, quieren recomendar, la realidad es que toda personalidad bien nacida sólo simpatiza íntima, profundamente, con aquella corriente espiritual que nutre la circulación interior de un tipo de mentalidad definido, el suyo, aquel en medio del cual vive y crece el individuo, aquel que clama dentro de sí exigiéndole ser fiel a sí mismo. A nuestro amigo Aliseris le parece invirosímil que los artistas americanos del Sur vengan a Europa a imitar a Dufy y regresen sin conocer a Velázquez; he aquí, dicho de manera cruda y en ejemplo rotundo, lo que constituye el absurdo en que se ha deformado más de una generación de artistas americanos.

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Aquí entraríamos en la segunda parte de los problemas que Aliseris orea a todos los vientos: España no puede permanecer indiferente a estos hechos. Desarrollar esta insistente lamentación de Aliseris sería formular un programa concreto de tareas de hispanidad en el campo del arte. Ello sería para nosotros muy atrayente, pero nos llevaría lejos y acaso nos distrajese de nuestro tema de hoy, que es: Aliseris y su pintura. Pero, en todo caso, repitámoslo con él: España no puede permanecer indiferente a estos hechos. Si los valores del espíritu nos interesan; si creemos en algo más que en la economía y en los cambios; si sentimos que el arte es algo más en la vida que entretenimiento de ociosos y derivativo de ricos maniáticos; si nuestro pasado tradicional, discutido y combatido por tantos en otros aspectos, pero respetado siempre en el campo de la creación artística, pesa como responsabilidad y estímulo sobre nosotros, España debe iniciar eso que ahora se llama *una política* concreta, realista, de intercambio artístico con los países de la América del Sur. Hombres como Aliseris que han sentido estas nobles urgencias en su propia carrera de pintor y que han corroborado su autenticidad durante una prolongada estancia en España, en el mudo y aleccionador diálogo con los maestros del Prado, tienen autoridad para convencernos a nosotros y para aconsejar a sus compatriotas en este sentido. Que España sea un obligado país de estancia en la formación de los artistas americanos del Sur, que se vaya a la creación de instituciones que recojan esta necesidad, es un anhelo que debe pronto realizarse. Y Aliseris, que confía en España, que ama nuestro país y que quiere volver a trabajar entre nosotros, será en América un activo y excepcional aventador de estos *problemas*, para los que deseamos la clarividente comprensión necesaria a uno y otro lado del Océano.

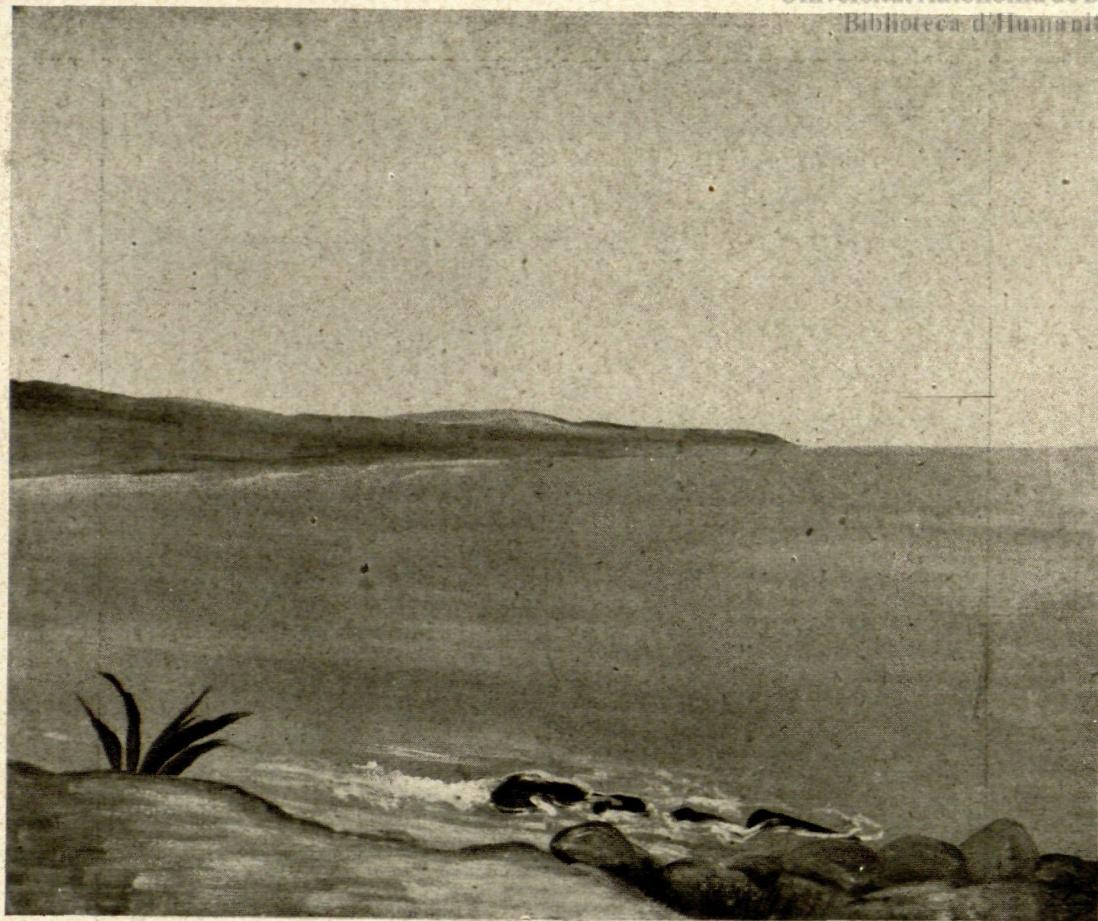
*

* *

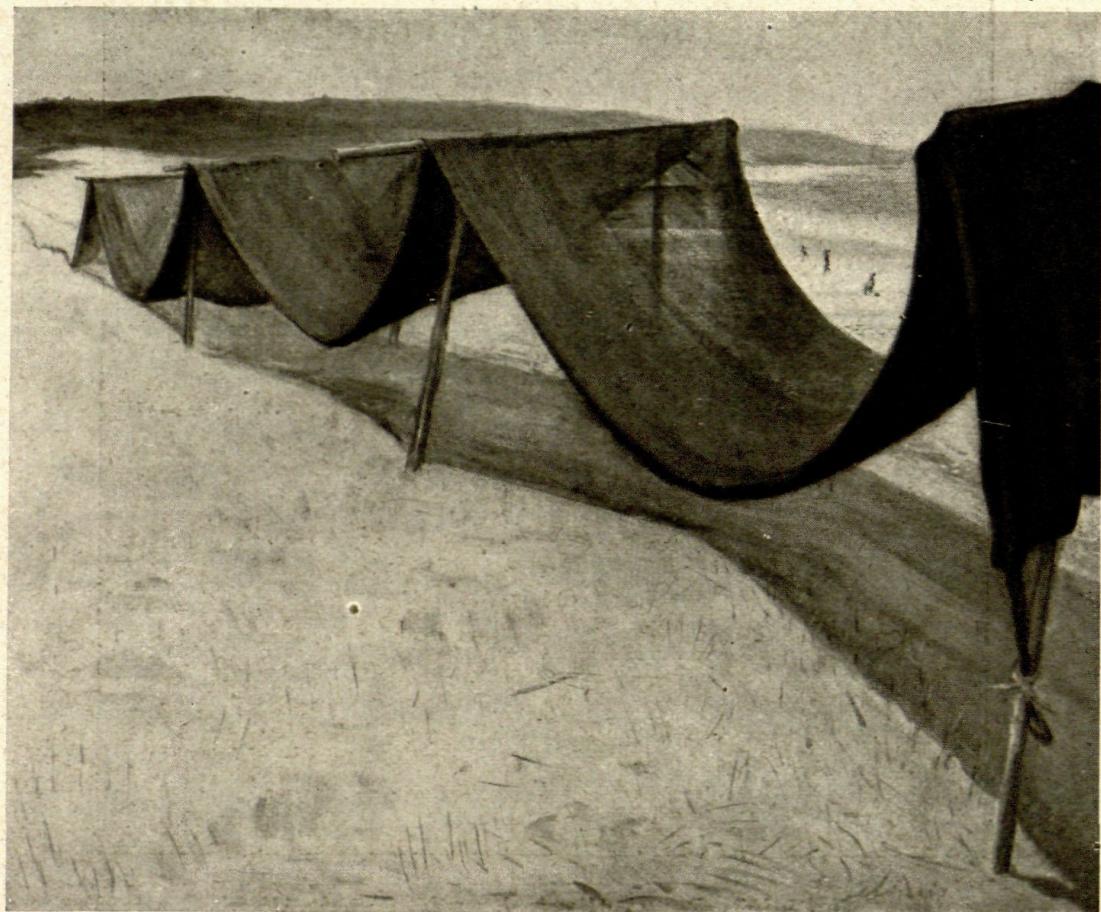
Expuso Aliseris hace un año en los nobles patios cubiertos del Ministerio de Asuntos Exteriores, ocasión en la que fué dada a conocer su pintura al público madrileño. Había allí ya obras elaboradas en España, retratos especialmente; pero si dejamos hablar a nuestros recuerdos de aquella Exposición, diremos que lo que dominaba en aquellos lienzos era un fresco aroma americano de espontaneidad, de visión directa de las cosas, de simplicidad de lenguaje pictórico, de ausencia de efectismo y de truco. Una ola de emoción nueva nos sorprendía especialmente en sus paisajes americanos que eran un mensaje nuevo, no ciertamente por los temas, sino por el acento neto y limpio, por la sencillez de su composición; por el seguro instinto de la *mise en cadre*, por la distinción y finura de una interpretación sin énfasis ni mentira. Recuerdo especialmente el lienzo que titulaba *Océano*, ahora reproducido en estas páginas, y que con feliz acierto fué seleccionado y adquirido para la magnífica colección madrileña de la Sra. de Rodríguez Bauzá. Hablamos los críticos al enjuiciar la pintura de figuras de uno de los más altos dones que puede en ella lograrse: lo que llamamos la "monumentalidad", categoría estética suprema de la representación humana en el Arte, que confiere dignidad, nobleza y magnitud a la figura por obra y gracia del talento del pintor y con absoluta independencia del formato y aparatosidad de la obra. ¡Cuántos cuadros de tres metros de alto están habitados por un monigote insignificante! Y, por el contrario, ¡cuántas obras menores nos impresionan no ya con la hondura de la interpretación



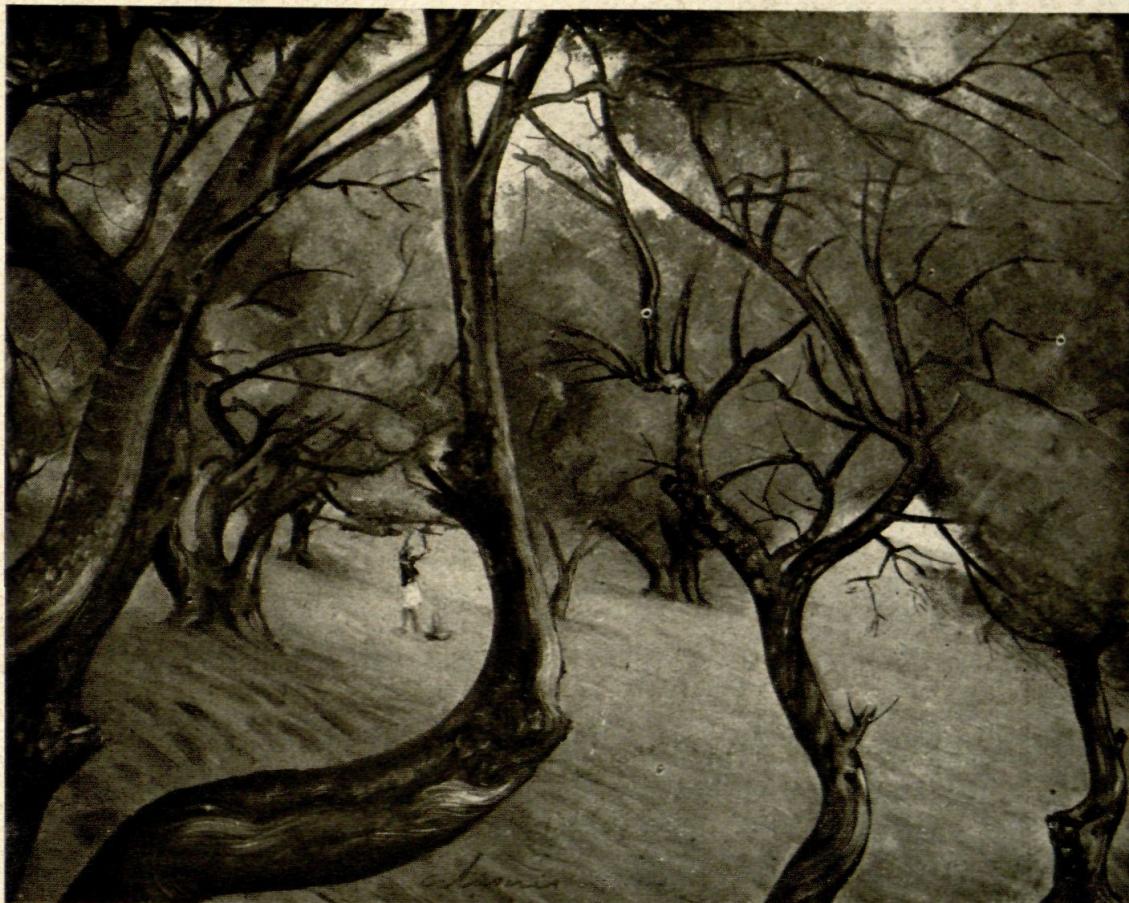
Señorita doña Raquel Aliseris Bernadá. Oleo de Aliseris.



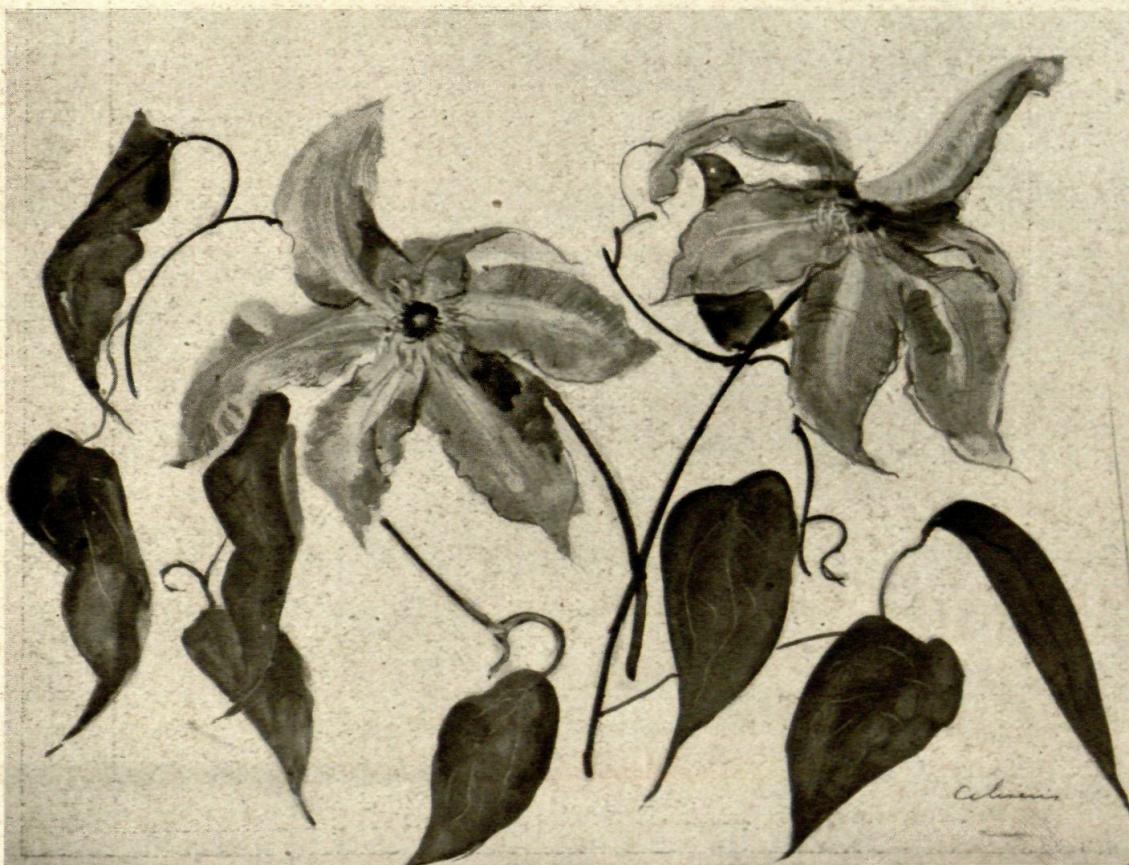
Océano (Uruguay). Oleo de Aliseris.
(Perteneciente a la Colección de doña María Bauzá de Rodríguez.)



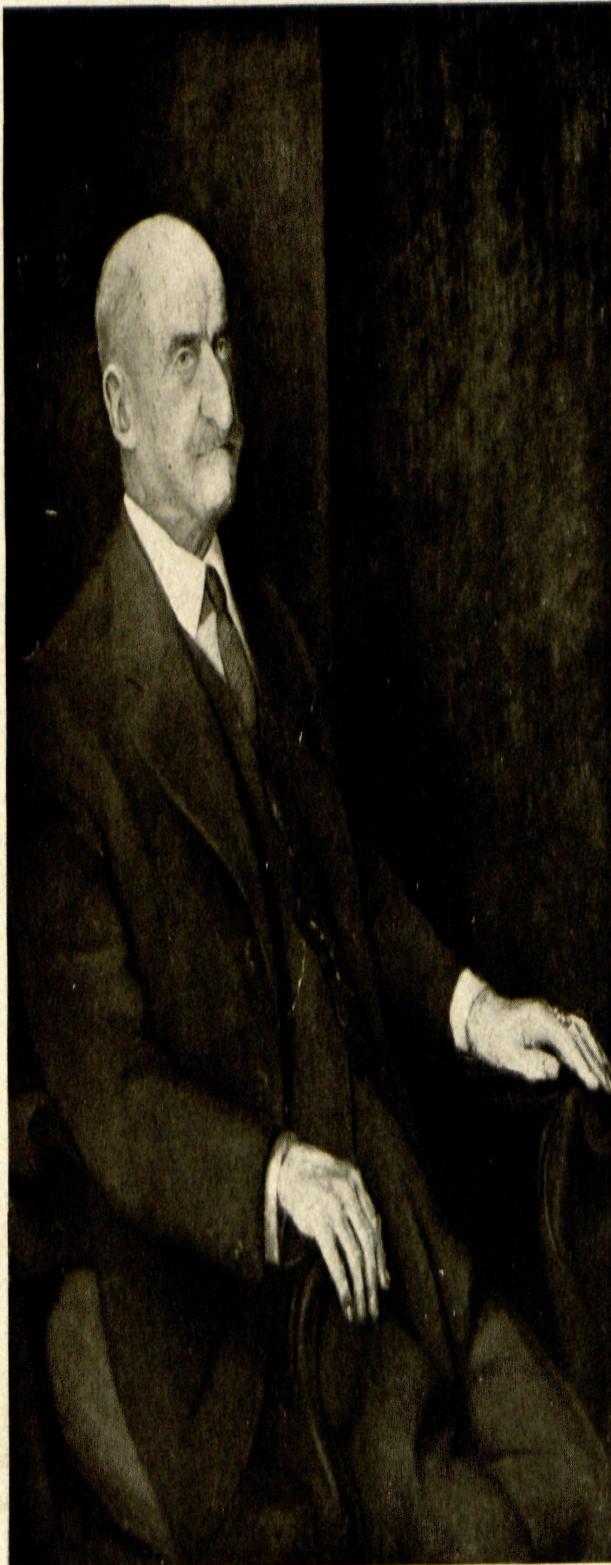
La red. Oleo de Aliseris.



Olivos. Oleo de Aliseris.



Flores. Gouache de Aliseris.



Excmo. Sr. Conde de Romanones. Oleo de Aliseris.



Maria Mercedes Costa Rodríguez. Oleo de Aliseris.

psicológica, sino con una efectiva dimensión plástica que es precisamente la *monumentalidad*, virtud que no suele faltar nunca en los grandes pintores españoles! Pues bien: hay en el paisaje una categoría equivalente a la de la monumentalidad en la figura, que es la que pudiéramos denominar *densidad espacial*, para cuyo logro es indiferente que el paisaje abarque un ámbito extenso o se concentre en un rincón de Naturaleza, ya que igualmente rico en esa densidad puede serlo si el pintor tiene talento y se entrega a su propia obra, profundizando en sí mismo y en la exteriorización de su emoción. Color y valores son los únicos recursos con los que el artista ha de lograr esa densidad espacial, esa riqueza de atmósfera del paisaje pintado, sin que ni el dibujo ni la composición más o menos complicada colaboren para nada a la consecución de esa nota que es, sin duda, la máxima categoría paisajística. Pues bien: el paisaje de costa de Aliseris a que nos referimos, el *Océano*, hoy en la colección Rodríguez Bausá, poseía, dentro de su sobria simplicidad y de la austerioridad de sus medios, esa emoción de riqueza de espacio, de lejanía densa, de dimensión habitada y no vacía que corresponden a la ejecución lograda de una emoción casi religiosamente sentida. A esa misma cuerda pertenece otra obra de Aliseris expuesta ahora en nuestros Salones de Amigos del Arte, menos lograda acaso que el *Océano*, pero de más difícil propósito: me refiero a la puesta de sol en el mar que titula *Bañados* (Uruguay).

La exhibición de Aliseris en los Salones de nuestra Sociedad, que es la que concretamente ha dado tema y ocasión a estas notas, es una despedida y es un resumen. En vísperas de su regreso a América, los Amigos del Arte han acogido esta su despedida en la que en cierto modo se recoge el resumen de su obra. El paisaje de *Bañados*, la *Calle de la isla Paquetá* (Brasil) y alguna obra más son muestra de su producción americana, la que predominaba en la Exposición del Ministerio. Podríamos decir de esta etapa que sus notas características eran esa fresca soltura, ese abandono espontáneo a la impresión, esa ligereza de ejecución a que aludíamos antes. Está bien que ese período de su obra haya estado representado en esta Exposición-resumen. Lo demás, el resto de las pinturas expuestas, expresa la obra de Aliseris en España y también la obra de España en él; es decir, la reacción del artista bajo la presión de nuestra luz, nuestros paisajes, nuestro medio y el reflejo también de las lecciones que nuestro Arte secular, y aún más concretamente el Museo del Prado, profesan persuasivamente sobre una sensibilidad alerta.

Paisajes de España y de Portugal, retratos y estudios de flores al aguazo constituyen el resto de la Exposición después de esa breve introducción americana. Aliseris, paisajista por vocación y por formación, ha descubierto en la Península nuevos paisajes, una nueva gramática de la luz, y se ha esforzado en crearse una paleta más rica, más intensa y matizada. Los paisajes tocados de color con ligereza y rapidez de su anterior Exposición, parecen querer convertirse en algo más sólido y construido. Ahora bien: es preciso que este querer *hacer* más, acabar más, intensificar la expresión, no vayan en perjuicio de ese lirismo delicado del color que es una de las más sólidas dotes de Aliseris. Por eso diríamos que si los soleados paisajes de Mallorca acusan dentro de su obra esa nota de estudio, de conquista de nuevos problemas —mar de un intenso azul, rocas doradas, islotes salpicados de espuma—, acaso su espíritu siente mayor afinidad por los tonos delicados y suaves, por los finos azules, los grises oliváceos y los celajes. En este sentido, sus *Olivos* o su *Día gris*, para limitarnos a estos ejemplos, están sin duda entre lo más conseguido.

Pero en los paisajes de Portugal, soles, playas, casas encaladas y vientos policromos de barcas sobre la arena, le ofrecen algo así como una transición entre sus paisajes americanos y los estudios españoles. Plenamente acierta en ellos: en el contraste de fondo delicado y primeros términos rutilantes de luz de *El sitio (Nazaré)*, en la *Calle de Nazaré* y sobre todo en ese hallazgo de ritmo y de simplicidad de composición y color que es *La red*. La malla ocre y espesa de la red puesta a secar en la playa, con sus curvas repetidas en crescendo perspectivo, hasta llegar al espectador; la mancha fundida y transparente de su masa sobre la arena de la playa dorada y la indicación leve de los términos de mar y costa, de azul y verdoso, bastan, con el seguro instinto compositivo del pintor, para la *mise en cadre*, para constituir un buen cuadro, un bello ejemplo de pintura sencilla y lírica. Esos ritmos de forma que sirven de trama a una composición paisajista son sentidos con gran eficacia por Aliseris, en quien constituyen una nota muy peculiar que caracteriza una honda vocación de paisajista cuya misión no es copiar, sino saber hallar, saber ver, saber seleccionar y aun deformar en beneficio de la expresión y del ritmo. Por ello gustamos de su cuadro *Olivos*, concebido en esta línea de preferencia, o de esos paisajes en los que un fondo lejano es visto a través de un primer plano de ramas que invaden el campo cercano, forman a su vez como un nuevo marco y dan una precisa y punzante nota de referencia a la profundidad espacial al propio tiempo que componen un arabesco sin artificio, como saben practicar, por ejemplo, los japoneses. En otras ocasiones, este pintor de sensibilidad colorista acomete problemas de forma y de dibujo con empeño de construir y de apretar; este empeño, en sus *Vacas en el establo*, va acompañado de una evidente preocupación por la luz de interior, la que obsesionó a Velázquez o a los holandeses, y la resuelve en finos grises cenicientos de penumbra humedecida por el cálido vaho animal de los bovinos.

Las lecciones que España le ha servido se echan de ver, sobre todo, en los retratos. Cada retrato de Aliseris es un ensayo de resolver dificultades nuevas emprendido con ilusión y apetito. Sus experiencias del Prado, su diálogo con la vieja pintura, su enriquecimiento mental se está viendo en cada una de estas efigies. Dijo D'Ors que los pintores modernos no podían ser hoy otra cosa que farsantes o aprendices. Aliseris elige el buen camino, y como buen aprendiz se aplica al nuevo problema que en cada retrato se plantea. Retrato acabado y profundizado, presidido en su ejecución por los más nobles maestros, el del niño José Serrano Polo, con su impecable dibujo, su factura minuciosa sin fatiga, su captación del modelo que vive y palpita en quieta actitud reposada, preso en líneas y colores que están hablando de la total entrega del pintor a su trabajo. El retrato de la hija del artista está dominado por la preocupación de la silueta y de la gracia; la juvenil y grácil actitud de la figura, destacada en blanco sobre fondo negro, tiene una sutil melancolía florentina. Sobria caracterización y digna pose en su entonación de castaños en traje y fondos, el retrato del Conde de Romanones; y pleno acierto de naturalidad el del Sr. Yossifoglus, cuyo fondo de áspera calidad hace destacar con vigor la figura del retratado. Mencionaremos, por último, como otro ejemplo excelente de *mise en cadre*, evocador de grandes maestros del pasado, el inacabado retrato de la señorita Mercedes Costa, que demuestra cómo es posible conseguir la distinción y la elegancia por el camino de la más escueta sencillez, sin apelar a los retóricos recursos habituales de las bambalinas o los fondos efectistas de jardín; en suma, sin el empaque externo de los modistas del Arte. Basta sentar a una jovencita en un sillón,

dejar que sus delicados brazos compongan con noble actitud una silueta atractiva, mirarla a los ojos con deseos de penetrar en el modelo, complacerse en la luz que juega con su piel delicada... y pintar. Ese impulso de entrega, de darse al modelo, de olvidarse de todo y de pintar, Aliseris lo posee, y ese es el que ha llevado siempre a las obras logradas.

Que Aliseris es capaz de lograrlas, nos lo dicen sus dos Exposiciones, su pasión y su inteligencia de pintor y de hombre, y la enardeceda voluntad de asimilación de lo mejor que posee. Pero no seríamos justos si terminásemos estas notas dejando de mencionar los delicadísimos a la vez que vigorosos estudios de flores que exhibe en la Antesala de su Exposición. Pintados al aguazo, con amor y ligereza, con detalle y síntesis, estas flores que en su notación exacta sobre el blanco papel nos recuerdan las encantadoras láminas grabadas y coloreadas de los libros de Botánica del siglo XVIII, y aun los apurados estudios de los maestros del XVI, Durero, por ejemplo, están realizadas con un concepto moderno totalmente pictórico y no dibujístico, con exactitud y arte, con la transida humildad devota que el artista de verdad que es Aliseris pondrá siempre en todo lo que pinte.

UN GOYA DESCONOCIDO, Y UN "GOYA" QUE NO ES GOYA.

Por DANIEL SANCHEZ DE RIVERA



FRECEMOS a los cultos lectores de nuestra Revista el estudio de dos obras interesantes. La primera pertenece a la llamada *primera época de Goya*, de la que ya publicamos un trabajo en números anteriores de esta Revista y que esperamos muy en breve tratar más ampliamente. La segunda es un cuadro del Museo Romántico, que de siempre figurara (aunque con interrogante) como atribuído a Goya, y que la investigación y hallazgo del boceto del mismo cuadro —firmado por otro autor— hacen desestimarle de la atribución prístina. Y ya, entremos en materia.

LA VIRGEN DE LOS DOLORES. Lienzo de 1,10 por 0,90.

¿Verdad que al primer aspecto, la fotografía no parece revelar un Goya? (Lámina I.) Pues la misma impresión —atenuada ya por el color— da la primera (sólo la primera) ojeada del cuadro. Pues en cuanto se examina con detenimiento, se adquiere la certidumbre de que es obra goyesca, de la primera época —que es decir, con todas las influencias, tantas veces indicadas, de Mengs, Bayeu, Tiépolo, Murillo, etc.; pero Goya al fin. Creemos sea la primera vez que se reproduce y estudia. Pertenece a la colección de una antigua e histórica familia vasca, donde figuraba desde hace muchos años con una cartela que decía: "Bartolomé Esteban Murillo."

Con la misma, y colocado en un complicado y monumental marco barroco, lo vimos al ser requeridos para ello. La actitud de la Virgen, el colorido, las manos... recordando todo... lejanamente a Murillo, debieron servir de base a la atribución.

Y véase de paso, cómo se confirman: hoy ésta, mañana la otra, etc., las influencias que obraron en Goya, que como abeja inteligente, de infinidad de flores fué extrayendo el zumo para la miel de su pintura originalísima y genial después.

La cara, la expresión de ésta que Goya *quiso* fuera la Virgen de los Dolores no tiene, en verdad, gran misticismo. Es la de una mujer joven pronta a llorar, con sus ojos semientornados, boca entreabierta y fisonomía parada más que triste. Y con manos místicas, eso sí; más místicas y expresivas que el semblante.

Y ello, porque Goya —y ya lo iremos demostrando con numerosas obras suyas— el misticismo lo expresa a su manera: más con la técnica que con el sentimiento.

Sacado el cuadro del marco y examinado a buena luz, ya la impresión varía. La imprimación carminosa de la tela, el sonrosado y transparencia de las carna-



La Virgen de los Dolores.
(Lienzo 1,10 x 0,90.)



*Sagrada Familia.*

(Lienzo 1,059 x 1 m.) Museo Romántico.

*Sagrada Familia.*Sr. Sánchez Monis. (Lienzo 0,46 x 0,30.) Firmado: Juan R.^o

ciones, los grises del manto (como un anuncio de "los grises que han de venir"), la técnica de pinceladas envolventes (típicas en la construcción de la nariz), la influencia vaga, pero apreciable, en el colorido de los ropajes, de Mengs y Bayeu, y mil detalles más, si difíciles de describir no tanto de apreciar para el que ha estudiado a fondo, con cariño, la producción de Goya en esta primera época, nos afirmaron en la opinión —modesta, como nuestra, y refutable, por tanto, para técnicos de mayor altura— de que este cuadro era de Goya. Del Goya de los primeros años en Madrid, del influenciado por Murillo, en estas manos que parecen, vistas aisladas (Lámina I), ser obra del maestro sevillano; y aun concretando más, de alguna de las Vírgenes hoy en el Prado, y que Goya vería entonces en las colecciones reales, pues aun no existía el Museo como tal.

El fondo del cuadro es muy oscuro, negro verdoso, esbozándose a la derecha una claridad ligera y pequeña colina, como recuerdo de paisaje.

El manto es negro y la toca gris clara, con tonos pardos y verdosos; las bocamangas, de carmín rosado; diríamos que todavía Goya está tímido, cohibido, en emplear su carmín intenso, tono dilecto, que ocupa el primer lugar en su paleta y que tanto va a prodigar valientemente más tarde, como airón de su genio.

Las manos han sido un poco barridas (no hay que olvidar el cautiverio y odisea que también sufrieron las obras de arte durante la revolución marxista), y por ello quizás no tienen el sombreado; las finísimas veladuras con el negro de hueso, detalle típico también en muchas obras de Goya.

El entornado de los ojos, con el que quiso el pintor dar expresión dolorosa al semblante, tampoco deja ver la pupila grande, dilatada, que "llena la cara" y es el centro de atracción de las fisonomías goyescas femeninas.

¿Espíritu religioso? Sí; pero a la "manera" de Goya: expresado en toda la figura, suave, triste, que parece va a romper a llorar. Y esto, en una niña, acrece la simpatía cuanto más se mira el cuadro...; y el dolor que quiere simbolizar, se va insinuando en el observador alma adentro.

En resumen: lienzo fino y digno de figurar en esa Sala —aún por crear, pero que no dudamos existirá algún día— de las obras del Goya de los primeros años, del Goya de transición, tan fecundo en esta clase de obras como desconocido.

UN GOYA..., QUE NO ES GOYA

Tan importante como el descubrimiento e incorporación al Catálogo de Goya, de obras suyas que figuran con erróneas atribuciones o sencillamente como "cuadros de autor desconocido", es limpiar, depurar las atribuciones consagradas por el tiempo... Y ello —claro está— a base de detenido estudio y con datos definitivos, indubiatables.

Tenaces investigadores de cuanto con Goya se relaciona, queremos hoy suprimir una interrogación, alejar para siempre de la paternidad goyesca, un cuadro que por su técnica y colorido nos pareció inadjudicable al pintor aragonés. Y al mismo tiempo —que por algo artistas y críticos competentes, pensaron ante él, en Goya— añadir a la lista conocida de pintores contemporáneos de Goya, y de los que recibiera influencia..., el nombre de este pintor modesto y autor de la obra.

Es ella la que en el Museo Romántico de Madrid, fundado por el gran español

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca de Humanidades

y amante del arte patrio, Sr. Marqués de la Vega-Inclán, no ha mucho fallecido, figura en la Sala de Goya con este título: *Sagrada Familia. Boceto, de Goya?*

Aun con el interrogante, sabemos de la fuerza —sugestiva, coercitiva e inhibitoria— que ejerce en la mayoría, la atribución consagrada, el nombre en la cartela de un cuadro de museo.

Y es natural: pues ello supone, debe suponer lógicamente, estudio meticuloso de la obra, fuentes de investigación agotadas, conformación a la técnica del autor atribuido, unanimidad de juicio en los críticos de dentro y fuera del Museo... Y todo ello pone pavor al modesto aficionado, al "soldado desconocido" que limpiamente y ante la obra de arte, su retina primero, y su cerebro, después —los mecanismos esos tan complicados como inexplicables— le hacen pensar: "Esto no puede ser de *Aquel...*"

Es necesario que surja algo casi providencial y contundente, que no deje lugar a la menor duda, para decidirse a insinuar, *con todos los respetos*, que debe borrarse un nombre y colocar otro.

El cuadro representado aquí (Lámina IV)... ¿lo recordáis? Es la *Sagrada Familia*, que entre paréntesis, es... *La Virgen con el Niño, una Santa y nubes de Angeles*. Es cierto que el gracioso Niño y la multitud de angelitos —los niños fueron siempre asunto dilecto de Goya— pudieron hacer pensar en el maestro aragonés; pero el colorido, la paleta de este cuadro no fué nunca de Goya. Y la técnica no responde ni aun a la de los primeros años del maestro, que es cuando únicamente podría serle atribuido.

Pero todo esto, con ser ya mucho, no era suficiente. Suponíamos no sería suficiente, aun en el caso improbable de que pudieran reunirse todas las pinturas religiosas del Goya de esta época y ver la disparidad en técnica y colorido con este cuadro, porque todavía quedaba el decir —muy razonablemente— que el Goya de estos años era el influenciado por los antiguos maestros (Velázquez, Murillo, etc.) y por sus contemporáneos (Bayeu, Houasse, Mengs); que la personalidad recia y pujante aun no estaba definida; que como genio tardío no se *despegó* de sus coetáneos hasta casi el último decenio del XVIII... Y estas pinturas, en fin, eran de su etapa de formación (regreso de Italia a Madrid, taller de Bayeu, cartones para tapices, concurso de San Francisco, etc.). Había, pues, que esperar pacientemente.

Hasta que una tarde invernal se despejó la incógnita. Estando en casa de un buen amigo nuestro, vimos un cuadro que nos recordó a éste del Museo Romántico. Al descolgarlo y entregárnoslo para su examen, nos dijo que él también había hecho la observación de la similitud... y nos mostró la firma de su cuadro: Juan R.^a

Aquí están las dos reproducciones: asunto, composición, técnica, colorido, época idénticas. Sólo varían las dimensiones: el del Museo Romántico mide 1,59 por 1; este otro, 0,46 por 0,30, y ostenta en su ángulo inferior derecho la firma rubricada Juan R.^a

¿Quién es este Juan Rivera? No puede ser otro que D. Juan Vicente de Ribera, y del que Ceán Bermúdez dice —tomándolo del Not.^o de Madrid— que era "... pintor acreditado en Madrid a principios del XVIII y que en 1725 fué nombrado tasador de pinturas..."

No se conocen más obras de su mano "que las pinturas de las pechinias de la cúpula de la iglesia de San Felipe el Real, los cuadros al óleo sobre los arcos de las capillas de la iglesia de la Victoria relativos a la vida de San Francisco de Paula

y el martirio de los Santos Justo y Pástor, en la tesorería de la Magistral de Alcalá de Henares, *pintados con franqueza...*"

Y añade el *Noticiero*: "Las demás obras de Ribera están en las casas particulares y conventos de Madrid."

El Sr. Mayer, en su *Historia de la Pintura española*: Sentenach, Beruete... ninguno conoció ni cita obras de este autor.

Y, sin embargo, creemos que este Ribera fué el que pintó el cuadro —o los cuadros, mejor dicho—, pues como decimos, son idénticos.

El arco de medio punto, los escorzos de los angelitos, hasta la misma actitud de la Virgen y del Niño (sobre todo, la del Niño, en pie, pero inclinado hacia atrás, parecen pintados como para ser vistos de abajo arriba, detalle que denuncia al pintor fresquista, al decorador de bóvedas y pechinas como lo fué D. Juan Ribera.

La tela es de la época y la paleta de escuela madrileña, influída —aunque menos rica de color— por los maestros italianos de entonces. Por lo expuesto, el cuadro, de escuela madrileña del XVIII, de figurar en el Museo Romántico, desde luego no es su sitio la Sala de Goya, ni tampoco con su antigua atribución.

Si desapareció un supuesto Goya, hemos ganado en cambio un Juan Vicente de Ribera, que quizá único por ahora, servirá para despistar otros de este discreto pintor —no sabemos nacido dónde—; pero "acreditado en Madrid en los comienzos del XVIII".

Y todavía alguna otra enseñanza. Que como el gran D. Francisco, espíritu asimilador, tomaba de aquí y allá cuanto estimaba necesario para acrecentar y pulir su genio, merece añadirse a la lista de las influencias de su época formativa... la de este Juan R.^a, cuyas pinturas vería Goya en San Felipe el Real los domingos y "fiestas de guardar", y de las que tomó seguramente los atrevidos escorzos de los ángeles. Debieron gustarle tanto, que ya quedaron en su recuerdo y en su paleta para toda la vida.

Queremos consignar que a la sagacidad y espíritu de observación de nuestro joven amigo el Sr. Sánchez Monís (¿herencia psíquica?) debemos la solución al planteado problema.

Y con ello, la restitución de su obra a D. Juan Vicente de Ribera y liberación de una *pretendida* paternidad a D. Francisco de Goya. Tiene tantas de éstas en catálogos, museos y galerías... que —estamos seguros— allá donde se encuentre nos ha de quedar agradecido.

UN ORFEBRE ORCELITANO DEL SIGLO XVI

Por ISIDRO ALBERT BERENGUER, PRESBITERO



A orfebrería de la bellísima iglesia parroquial de Callosa de Segura se ha perdido durante la dominación marxista. Sólo queda, mutilado, ya que se ha perdido el báculo, la mitra y el dedo meñique de la mano derecha, el San Martín de bronce, que llamó poderosamente la atención de los técnicos en la Exposición valenciana de 1909, obra maestra del orfebre orcelitano Miguel de Vera, que bien merece figurar entre los grandes maestros de nuestro fecundo siglo XVI. La maravillosa cruz procesional llevaba en las planchas de plata repujada que cubrían sus leños, repetido varias veces, el punzón Vera; también el ostensorio, los cálices y el acetre, así como otras piezas de la catedral de Orihuela no destruídas, que fotografiamos y describimos; pero la bella y superviviente estatua de San Martín no lo muestra, a pesar de tener el mismo arte en toda esa orfebrería y estar cincelada por el mismo orfebre y con el mayor empeño. Esta obra maestra de la iglesia de Callosa tenía, sin embargo, que revelarnos el nombre de su autor, tan injustamente olvidado y desconocido. ¿Cómo?

Antes de julio de 1936 había visitado repetidas veces la parroquia callosina y admirado minuciosamente su singular tesoro, logrando contagiar de mi entusiasmo al coadjutor, D. Vicente Antón, y al culto maestro D. Antonio Ballester, alumnos que fueron en el seminario de Orihuela, y un buen día me comunicaron la grata nueva de que entre los revueltos papeles del archivo parroquial habían encontrado un documento que ponía bien de manifiesto el nombre del artista que cincelara tan notables piezas. Así era, en efecto, y copié el manuscrito en cuestión, en el que Miguel de Vera se declara autor del San Martín. ¿Por qué no lo firmó, siendo la obra más notable salida de su taller? Es menos de extrañar sabiendo que de las pocas que de su arte quedan, también el busto de Santa Florinda, la cruz de los Beneficiados de la catedral de Orihuela y la de la parroquia de Santiago aparecen anónimas.

Fué una suerte el haber hecho la copia antedicha, porque en la hoguera de las mil cosas bellas que la ignorancia cerril, azuzada por la maldad sectaria, encendió en Callosa, pereció el revelador documento, pudiendo solamente así reproducirlo, para gloria de Vera y honor de esas ciudades que aun pueden mostrar y guardar vestigios de su arte y maestría.

En el último tercio del siglo XVI disfrutó un beneficio en la parroquial de Callosa de Segura mosén Francés Despuig (1), *sacriste* antes de la catedral de Orihuela,

(1) En un mapa de la gobernación de Orihuela, publicado por D. Vicente Castañeda en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XLIV, lámina I, hay una relación de hombres célebres, y en ella está incluído un Francés Despuig como escritor y autor "De justa retentione regni, etc."



LÁM. 1.^a—Relicario de Francisco Despuig
(Parroquia de Santiago de Orihuela).



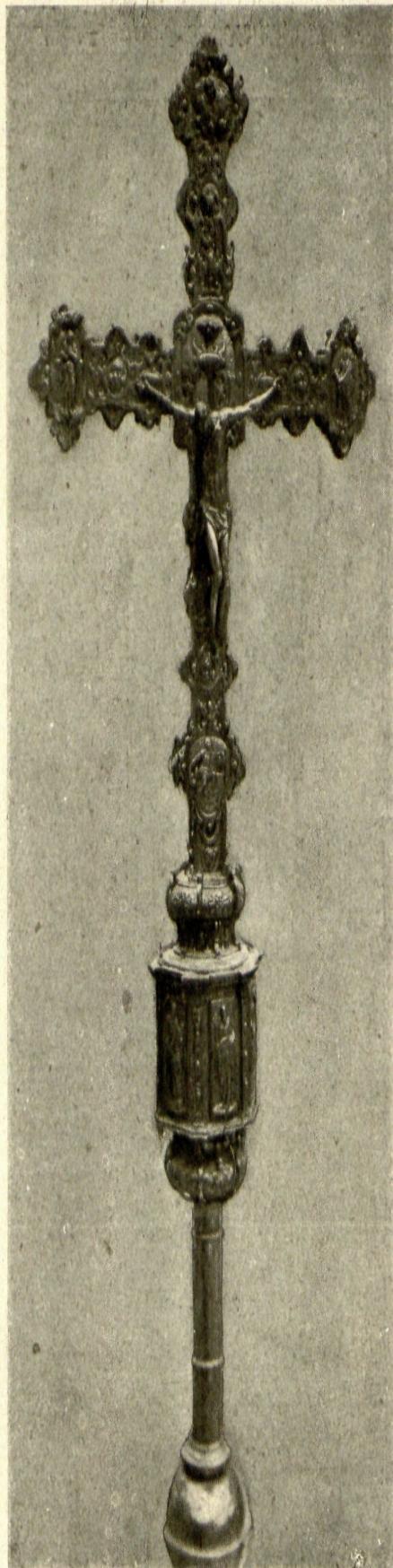
LAM. 2.^a—Imagen de San Martín, Obispo de
Tours. (Titular de la Parroquia de Callosa
de Segura)



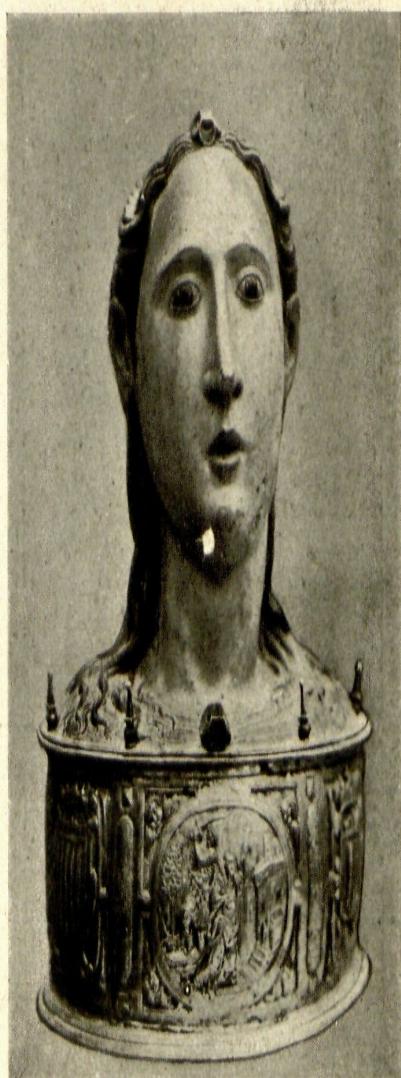
LAM. 3.^a—Virgen llamada del Rosario.
Plata dorada. (Catedral de Orihuela.)



LÁM. 4.^a—Relicario de Santa Severa. Plata dorada. (Catedral de Orihuela.)



LÁM. 6.^a—Cruz profesional de los Beneficiados. Plata repujada. (Catedral de Orihuela.)



LÁM. 5.^a—Relicario de Santa Florinda. Plata dorada. (Catedral de Orihuela.)

quién tenía en su poder una cruz relicario de plata sobredorada, en el extremo de cuyo brazo izquierdo se encerraba una reliquia de San Martín, obispo de Tours, patrón y titular de dicha villa, y en recuerdo de haber disfrutado en ella el beneficio, había prometido a su clero y feligreses legarla para que la colocasen en la estatua de bronce que proyectaba construir dicha parroquia en honor del santo prelado. No olvidaron los callosinos la promesa, y, una vez construída la imagen relicario, sumuosa y rica en verdad, acudieron a sus herederos en petición del legado; les fué entregada, en efecto, la reliquia; pero la auténtica, o bula, que testimoniaba su autenticidad, había desaparecido, y no fué posible dar con ella. Era preciso, pues, que el testimonio de personas que la habían visto y leído diese fe de su contenido, para mayor validez y garantía en el porvenir, y que la corroborasen con juramento, que, en efecto, prestaron ante el vicario general de la diócesis. Tres fueron los testigos, y el primero en comparecer y declarar, Miguel de Vera. Para mayor constancia y por el valor intrínseco del mismo, transcribimos íntegro el documento, que no es sino una copia del original que debió de quedar en el destruido archivo diocesano. Dice así:

"Die sexto mensis novembris anno (1) D(omi)ni MDC secundo. Coram D(omi)no Sebastiano García presbytero S(acrae) T(heologiae) D(octore) capellano regiae mag(esta)ris in sancta ecclesia Oriolen(si) vicario generali et officiali civitatis et dioecesis oriolensis personaliter constitutus Michael Cardona presbyter universitatis de Callosa et berbo dicit que son Frances Despuig qº (2) sacriste de la Esglesia de Oriola y beneficiat de la Esglesia parrochial de Sanc Martí de la universitat de Callosa have(n)t ainstat parrochia pera haver de fer un sanct de bulto de Sanc Martí advocació de dita Esglesia aquell dix et refferí en dita parrochia que per amor dels parrochians y per esser beneficiat en dita Esglesia ell donaría una reliquia que aquell tenia del dit sanct y que en apres benint ell comparent casa del dit sacriste y demenanlli de la dita reliquia aquell li tragué una crey de argent sobredaurada chica am modo de reliquiari y li mostrá que en lo bras esquer de la dita creu ab un retul en granat en aquell que deya Sanct Martí estava dita reliquia y benint a recuperar dita reliquia pera posarla en lo dit Sanct y cercant lo acte y bulla no san pogut trobar aquell per moltes diligencias que san fet. E com hi haia personnes que han bist dita bulla en la qual tractava aixi de la reliquia del dit Sanct Martí com de les demes reliquias que y havia en dit reliquiari pera que in *eventum* conste que dita reliquia es berdadera y de les contengudes en dita bulla requir y suplica am V(ostra) M(eret) mane rebre una sumaria informacio de testimonis y rebuda aquella li mane donar una copia autentica y fefaent pera que aquella estiga custodida y guardada en lo archiu de la dita Esglesia. Et ita petyt omni melior modo ets(etera).

Et dictus d(omi)n(us) officialis et Vicarius Generalis oriolen(sis) visa dicta requisitione providet quod recipiatur informatio requisita qua recepta providebitur. Doctor García.

Pro cuius quidem provisionis executione fuit recepta informatio testimoniis tenoris sequentis.

(1) Salvo la resolución de algunas abreviaturas, se ha respetado en absoluto la redacción original.

(2) ¿Quondam?

Dictis die et anno

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Michael de Vera aurifaber p(raese)n(tis) civitatis Oriolae habit(ator) aetatis ut ipse dixit seixaginta quatuor annor(um) testis qui juravit ad Dominum Deum etc. de veritate dicenda etc.

Interrogatus etc.

Et dixit que lo que sap e pot dir ell testimoni es que lo sanct y figura de Sanc Martí que ses fet en la esglesia parrochial de la universitat de Callosa lo ha fet ell testimoni y está en beritat que moltes begades tractant ab don Frances Despuig qº sacriste de la Sancta Esglesia de Oriola sobre la hechura del dit Sanct dit sacriste li dix de cocom tenia una reliquia de Sanc Martí y que com am benefisiat que era de la dita esglesia parroqhal bolia donar la dita reliquia pera que la posassen en dit Sanct y está en recort ell testimoni que un mes nans que morira lo dit don Frances Despuig sacriste estant ell testimoni en casa de aquell y tractanli del dit sanct lo dit sacriste prengué una creu de argent sobredaurada chica gueca am modo de reliquiari dins la qual está en recort hi havia uns polvos del lignum crucis y en lo bras esquerr la reliquia del dit Sanct Martí y al peu de la dita creu estava una reliquia de Sanct Matheu y les reliquies del cap y del altre bras no está en record quines reliquies eren y així mateix trague una bulla y lligué aquella y li dix com era la approbació de les dites reliquies y li torna am sertificar que la dita reliquia era pera posar en lo dit Sanct Martí y aço es la veritat per lo jurament que te prestat Miguel de Vera.

Die septima mensis novembris
anno D(omi)ni MDC secundo.

Franciscus Martínez de Stybars presbyter civitatis Oriolae habitator testis qui juravit modo sacerdotali ad dominum Deum etc. de veritate dicenda etc.

Interrogatus etc.

Et dixit que lo que ell tetimini sap e pot dir sobre la dita requesta es que está en beritat que Don Frances Despuig qº sacriste de la Sancta Esglesia de Oriola tenia en son poder una creu de argent sobredaurada gueca dins la qual beu ell testimoni que en lo bras esquerr estava una reliquia de Sanct Martí bisbe y en mis un tros del Lignum Crucis y al peu una reliquia de Sanct Matheu y en lo bras dret una reliquia de Sanct Sipria y altres reliquies y está ell testimoni en recort que lo dit sacriste li dix moltes begades que lo Lignum crucis lo bolia pera la Esglesia de Sanc Jaume de la p(rese)nt ciutat com ab tot effecte biuint aquell lo dona ab acte rebut per Anthoni Tarí not(ari) y que la reliquia de Sanct Martí la bolia pera la Esglesia de Sanct Martí de Callosa de on aquell era benefisiat pera que la posassen en lo Sanct Martí que haurien fet de bronxo y tambe sap ell testimoni que dites reliquies son approbades ab bulla apostolica per co que ell testimoni la ha bista y llegida y aso es la beritat per lo jurament que te prestat mossen Frances Martines.

Dictis die et anno

Josephus Quirant canonicus Sanctae Ecclesiae oriolen(sis) etatis ut ipse dixit vigint et sex annorum parum plus mimus vel minus testis qui juravit ad Dominum Deum etc. de veritate dicenda etc.

Interrogatus etc.

Et dixit que lo que sap et pot dir ell testimoni acerca del que es estat interrogat es que esta molt be en recort es que don Frances Despuig qº sacriste de la dita Sancta Esglesia tenia en son poder una creu de argent sobredaurada hueca. En mig a modo de reliquiari en la qual beu ell testimoni que tenia so es al peu de dita creu una reliquia de Sanct Matheu y en mig un tros del Lignum Crucis y al costat co es en lo bras esquerr una reliquia de Sanc Martí y en lo altre bras dret una reliquia de Sanct Sipria y esta en beritat que moltes begades dix lo dit sacriste que havia promes donar la dita reliquia de Sanct Martí am la Esglesia parrochial de la universitat de Callosa pera que la posasen en lo Sanc Martí que haurien fet de bronso en la dita Esglesia de Sanct Martí de Callosa de la cual era beneficiat. Les quals reliquies sab ell testimoni eren de lee approvades per se que ell testimoni ha bist y llegit moltes begades una bulla y bréu apostolich de Sa Sanctedad y aco etc... Joseph de Villa Quirant, canonge.

Die nono mensis novembris anno D(omi)ni MDC secundo. Dictus D(ominus) Sebastianus Garcia presbyter S(anctae) T(heologiae) D(octor) capellanus regiae mag(esta)tis in Sancta Ecclesia Oriolen(sis) Vicarius Generalis et officialis; Visa informatione testium de super contentorum quia per illam constitit et constat voluntatem dicti don Francisci Despuig qº sacristae Sanctae Ecclesiae oriolensis et beneficiati Ecclesiae Parrochialis Sancti Martini universitatis de Callosa providet quos tradatur dicto Michaeli de Cardona presbytero dicta reliquia Sancti Martini praedictae universitatis decenter et ut decet in imagine beati Martini nuper recenter confecta custodiatur et ita providet omni meliori modo etc... Doctor Garcia Vicarius Generalis.

(Signo notarial) Ego Franciscus Trullols oriolensis publicus ap(osto)lica ac regia auctoritatibus not(arius) et scriba Curiae Ecclesiasticae oriolensis cuia (1) hujusmodi copiam manu aliena in his tribus cartis scripta Presente comprehensa fuit abstracta a suo originali regestro in dicta Curia ecclesiastica recondito joco hic me subscrispi ac meum solitum et confacatum apposui signum in fidem premissorum requisitus."

Pude comprobar que el relicario de Frances Despuig (lám. 1.ª), a que todos los testigos hacen referencia, seguía guardándose en el tesoro de la parroquia de Santiago, de Orihuela, a la cual lo donó, como el testigo Francisco Martínez de Steybar indica, y que, en efecto, el depósito que encerraba la reliquia de San Martín estaba vacío, pero no los demás, que, bajo la concha que los cierra, tenían el rotulito a tinta roja indicador del santo cuya era la partícula allí depositada. Por estar declarada dicha parroquia monumento nacional, se respetaron por los marxistas muchas de sus riquezas, no todas, y entre ellas subsiste dicho relicario, pero sin pie (el que aparece en la fotografía es de otro, muy interesante, de la catedral) y con los depósitos vacíos, salvo el central del Lignum Crucis, que no ha sido violado. Es una cruz recrucetada de plata dorada y con adornos platerescos de un arte sobrio de la primera mitad del XVI. Se aprecian perfectamente en la fotografía, que es del

(1) Quia.

reverso de la cruz, los depósitos de las reliquias, abierto aquel en que estuvo la del santo obispo de Tours. Su tamaño es de 25 por 20 centímetros.

Del orfebre Vera no pude encontrar datos en los archivos parroquiales; tal vez en el de protocolos notariales se hallaría algún contrato de obra. Su apellido perdura y es frecuente en Orihuela, y como hijo de esta ciudad, debe ser considerado mientras nada en contra se demuestre.

Las piezas conservadas de este artista son: a) El San Martín (lám. 2.^a), de algo más de un metro de altura, con la mitra y la peana. Se guarda en la iglesia parroquial de Callosa y es de bronce dorado, imitando el estofado de las tallas en madera. Viste ornamentos pontificales, con multitud de pliegues movidos en un barroquismo muy acentuado. Con la mano izquierda sujetaba el báculo y levanta la enguantada derecha en actitud de bendecir. El depósito para la reliquia se abre en el pecho, en el centro del broche de la capa. Está vacío, pues ya antes de la guerra se trasladó su contenido a otro relicario más pequeño y apto para darlo a besar y adorar a los fieles. La mitra estaba delicadamente adornada con escenas de la vida del Santo; también lo está el capillo de la capa y las caras de la hexagonal peana, cuyas aristas, decoradas con sendos mascarones o cariátides, rematan en agujas que se repiten en los bustos de Santa Florinda y Santa Severa. En todas las tres peanas se advierte un arte un tanto basto e inferior que contrasta con la delicadeza de factura del resto de estas piezas y de las demás conocidas. Bien pudiera ser que Vera hubiese encomendado la ejecución de esta labor secundaria a un hijo suyo o a otro oficial de su taller. Puesto que el juramento de Miguel de Vera tuvo lugar en 1602, la fecha de ejecución de este relicario debe situarse, si no antes, al menos, en la última década del siglo XVI.

b) La Virgen llamada del Rosario (lám. 3.^a), guardada con las demás obras que se describen en la catedral orcelitana. Nada hay en esta encantadora imagen de plata dorada y de unos 70 centímetros de altura, que haga referencia a la advocación con que se la conoce, a no ser un gran rosario, muy posterior, de cuentas blancas que se le pone en las manos y que desdice de la elegancia y delicadeza de su factura. El ropaje se reparte y ciñe en menudos pliegues; a la espalda se sujetan una aureola de rayos rectos y serpeantes, y sobre el brazo izquierdo sostiene al infante Jesús, que intenta acariciar el rostro de su santa Madre. La peana es elíptica, con escenas de la vida de la Virgen, cuyos pies descansan sobre una nube, de la que emergen la luna y unas cabezas de angelitos. Lleva en el pecho gran depósito para reliquias, y presenta la particularidad de tener dos juegos de manos: el que aparece en la fotografía y otro que la convierte en Inmaculada al separarle el Niño Jesús. En el interior de la peana se ve el punzón Vera. La cara y el cuello están pintados, y parece algo anterior al San Martín.

c) Cabeza relicario de Santa Severa (lám. 4.^a), de 45 centímetros. Plata dorada que reviste el cráneo de la Santa. Lleva en el borde inferior de la peana el apellido Vera en grandes letras. La cara está pintada, y en el pelo y escote van engarzadas gruesas piedras, que tal vez cubran reliquias. En una inscripción se lee: *Este cap de Santa Severa.*

d) Cabeza relicario de Santa Florinda (lám. 5.^a). También guarda en su interior la cabeza de la Santa. Las mismas dimensiones y características de la anterior. La peana, con medallones y escudos valencianos, y en aquéllos, el martirio de la Santa y otra escena de su vida. En los cartuchos que encuadran el de la parte ante-

rior, la invocación: *Sta. Florinda-ora pro nobis*; y en el reverso: *Esta peana se iso lano 1600 esendo fabriquer Antoni Marti Cavae*. No lleva punzón ni firma.

e) Cruz profesional llamada de los Beneficiados (lám. 6.ª). Altura, un metro. Tronco y brazos, de madera revestida de planchas de plata repujada. Bellísima imagen del Salvador. En el crucero campea la cartela del *Inri* y una cabeza de ángel sobre un fondo con paisaje de edificios y torres almenadas; una de ellas coronada por la media luna. En lo alto del tronco, el Eterno Padre y el pelícano; en los brazos, la Virgen y San Juan; al pie, figura sentada de mujer, tal vez una sibila, y en el nudo, San José y Evangelistas. Completan su decorado cabecitas de ángeles, adornos platerescos y barrocos, y en el toro que hay sobre el nudo, calaveras. No lleva el punzón del orfebre.

Hay en la misma catedral algunos cálices y otros dos bustos, de San Pedro y de San Esteban, del mismo arte, pero no tan definidos, pudiendo atribuirse, más bien que a Vera, a los continuadores de su taller.

La cruz procesional de la parroquia de Santiago es también suya, sin duda alguna, pudiéndose esperar que se identifiquen otras obras que nos consuelen de la destrucción de las de Callosa (1), las más bellas, y de las que sin duda se fundieron para embarcar los *mil kilos* de plata que el marxismo reunió a costa de la orfebrería orcelitana.

(1) En la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto, organizada por la Comisión General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, aparece con el número 66, de la sala III, la custodia de la parroquia de Callosa de Segura. ¡Quiera Dios que vayan apareciendo las restantes piezas perdidas!

BIBLIOGRAFÍA

PEDRO MUGURUZA OTAÑO.—*La Casa de Lope de Vega.*—En Madrid. Diciembre de MCMXLI.

Una serie de felices casualidades hizo que la casa del Fénix, en la calle de Francos, hoy de Cervantes, localizada exactamente desde el siglo XVIII y divulgado su conocimiento y aun su historia por Mesonero Romanos, fué legada para una fundación benéfica por su última propietaria, la señora viuda de Callejo, y que por su abogado, y a requerimiento de la Academia Española, fuese a ella confiado el patronazgo de la citada institución. Planteóse desde el primer momento el problema de su restauración, que acometió decidida y desinteresadamente D. Pedro Muguruza, lográndose inaugurar la casa con tiempo oportuno para que esta restitución contribuyese a las conmemoraciones del centenario. Después de tres siglos, el modesto inmueble había sufrido un número tal de reformas, alteraciones y adiciones, que era arduo empeño el intento de aproximarse a una restauración hipotética del estado de la vivienda en los tiempos de Lope. Aplicóse a ello Muguruza, empleando en tan modesto inmueble los más delicados métodos de exploración que se aplican a los tanteos arqueológicos de mayor altura. Pudo así lograrse la localización de la antigua escalera, el descubrimiento de varios huecos del edificio del XVII, la reconstrucción del huerto, el emplazamiento de la puerta principal, el hallazgo de restos del pavimento primitivo en el jardín... ¿Qué más? Hasta, por azar feliz, se encontraron, enterrados en el huerto, las jambas de la puerta y parte del dintel de la casa del Fénix, aquel que ostentaba la famosa inscripción, expresiva de Lope del declive desilusionado por el que se deslizaba el genio de un hombre que, entre otros pecados capitales, no había excusado en su juventud el de la soberbia: *Parva propria magna, magna aliena parava.* Parva propiedad la suya, allí chispeó poderoso hasta su extrema vejez el ingenio del poeta, y por ello, a

los españoles, que acostumbramos a ser tan olvidados, ha de parecernos benemérita hazaña la restauración y conservación, libre ya de los azares del profano uso y del cambio de dueños, de la casa del gran poeta nacional. Pero para verla como hoy la vemos fué precisa una oscura, penosa y poco brillante labor la del arquitecto, que con tiento y cuidado trató de descubrir el estado del inmueble en aquel tiempo a través de enmascaramientos sucesivos, y restaurar después con el máximo respeto y la más completa documentación el hogar de Lope. Muguruza nos ofrece hoy en esta publicación que reseñamos la historia puntual de este trabajo suyo, documentada con profusión de fotografías de conjunto y detalles de los estados sucesivos por los que la restauración pasó; podemos asistir de este modo a todas las etapas de su trabajo, al mismo tiempo que asentir a la justificación de las soluciones que como arquitecto hubo de adoptar. No sólo la parte de fábrica, cuya primitiva disposición fué acusada por la exploración de la otra, sino lo restaurado después, ha sido cuidadosamente estudiado según tipos y modelos (solería, puertas y ventanas, muebles) coetáneos y autorizados, de los que da también Muguruza en su estudio apuntes documentales, que son el mejor alegato contra los que censuraron, no sin ligereza, la restauración a Muguruza debida de la madrileña casa de Lope de Vega: uno de los pocos rincones de nuestra villa en los que se guarda hoy con grata intimidad el recuerdo de una de nuestras más geniales figuras. Este pulcro folleto que Muguruza ha dado a luz ahora dejará memoria de su escrupulosa y meritoria labor y servirá de ejemplo clásico, de método, de una restauración llevada con método y responsabilidad. El libro, del que se han hecho 600 ejemplares, va además presentado con notable belleza tipográfica y con abundante ilustración, entre la que figuran dibujos del propio autor.

L.

LISTA DE SOCIOS DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de.

Bauza, Viuda de Rodríguez, doña María.

March, D. Bartolomé.

Medinaceli, Duque de.

Weddell, Alexander W.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abrial, D. Manuel.

Agregado cultural a la Embajada en Buenos Aires.

Albiz, Conde de.

Aledo, Marqués de.

Alesón, D. Santiago N.

Alfonso Casanova, D. José.

Almolda, Barón de.

Almunia y Bordalonga, D. Luis, Marqués de la Almunia.

Almunia y de León, D. Antonio.

Alvarez Rubiano, D. Pablo.

Alvarez de Sotomayor, D. Fernando.

Amezúa, D. Agustín G. de.

Amuriza, D. Manuel.

Andría, Duquesa de.

Angulo Iñiguez, D. Diego.

Araújo-Costa, D. Luis.

Argüeso, Marquesa de.

Aristegui, D. Enrique.

Arrillaga, D. Manuel M. de.

Astor y Barona, D. José Francisco.

Asúa, D. Miguel de.

Avellanosa de Santiago, D.ª Josefina.

Barbazán Beneit, D. Julián.

Basagoiti Ruiz, D. Manuel.

Bauer, D. Ignacio.

Belmonte, Marquesa de.

Beltrán y Torres (Sucesores).

Bellido, D. Luis.

Benavente Hervás, D. Valentín.

Benedito, D. Manuel.

Benet Rasbó, D. Fernando.

Benlloc, D. Matías Manuel.

Bertrán Castillo, D. Fernando.

Biblioteca del Antiguo Senado.

Biblioteca Hispánica de París.

Biblioteca del Palacio Nacional.

Biblioteca Universitaria de Valladolid.

Biñasco, Conde de.

Biosca, D. Juan.

Blanco Soler, D. Luis.

Bordejé Garcés, D. Federico.

Bosch Tintorer, D. Juan Pablo.

Bouyousse de Montmorency, Marqués de.

Bóveda de Limia, Marqués de.

Broye, M. Eugène.

Cáceres de la Torre, D. Toribio, Conde de Ardales del Río.

Cadenas y Vicent, D. Francisco.

Calleja Gutiérrez, D. Saturnino.

Camps, Marqués de.

Cangas Carvajal, D. César.

Cardona, Sra. María de.

Carro García, D. Jesús.

Casa de Cervantes en Bolonia.

Casal, Conde de.

Casas Abarca, D. Pedro.

Casa-Torres, Marqués de.

Castañeda y Alcover, D. Vicente.

Castillo, D. Antonio del.

Castillo Martínez, D. Heliodoro del.

Castro-Gil, D. Manuel.

Catasús Roca, D. José María.

Caturla, D.ª María Luisa.

Cavestany, D. Alvaro.

Cavestany, D. Julio, Marqués de Moret.

Cirella, Sra. Marquesa de.

Clavell Montín, D. Jaime.

Clavell Montín, D. Juan.

Conte Lacave, D. Augusto J.

Coronado y López de Tejada, don Alberto.

Coronas y Conde, D. Jesús.

Cortés, D. Javier.

Cortezo y Collantes, D. Gabriel.

Coscojuela de Fantova, Marqués de.

Crosa, D. Bernardo S.

Champourcin, D. Jaime Michels de Chocomeli, D. José.

Churruca Dotres, D. Ricardo.

Da Costa Blanck, D. G. O.

Dangers, D. Leonardo.

Daurella Rull, D. Santiago.

Díaz Rodríguez, D. Juan Bautista.

Díez, D.ª Josefina L.

Domecq, Sra. de.

Domínguez Carrascal, D. José.

Dorrell Menéndez, D. José Manuel.

Dulken, Viuda de Laau, D.ª Lucy Van.

Durán Salgado, D. Miguel.

Elzaburu, D. Oscar de.

Entrambasaguas, D. Joaquín.

Escalas, D. Félix.

Escudero González, D. Saturnino.

Espinós García, D. Miguel.

Espresati, D. Carlos G.

Estany, D.ª Teresa de, Condesa de Lacambra.

Facultad de Letras de la Universidad de Granada.

Fando, D. José Manuel L.

Fefiñanes, Vizconde de.

Feliú Prats, D. José.

Fernández de Araoz, D. Alejandro.

Fernández de Navarrete, D.ª Carmen.

Fernández Nóvoa, D. Jaime.

Fernández Peña, D. Emilio.

Fernández Rodríguez, D. José.

Ferrandis y Torres, D. José.

Ferreras y Posadillo, D. Antonio.

Finat, Conde de.

Floriano, D. Antonio.

Foat Tugay, Hulusi A.

Fontanar, Conde de.

Fresno Gil, D. Manuel.

Fromkes Maurice, Mrs.

Galainena y Fagoaga, D. Fernando.

Galán Carvajal, D.ª María.

Gallardo Fajardo, D. José.

García, Viuda de D. Carlos.

García de Acilu, D. Fernando.

García-Araus, D. Francisco.

García Cabezón, D.ª Prudencia.

García Diego, D. Tomás.

Universitat Autònoma de Barcelona

García Gambón, D. José.

García Guijarro, D. Luis.

García de Leániz, D. Javier.

García del Mazo, Doctor.

García Molíns, D. Luis.

García Moreno, D. Melchor.

García Rico y Compañía.

García de los Ríos, D. José María.

García Sanchiz, D. Federico.

García Tapia, D. Eduardo.

García Trelles, D. José.

García Trelles y Blanco, D. Ricardo.

García Valdeavellano, D. Luis.

García Valdecasas, D. Alfonso.

Garnelo y Alda, D. José.

Garnica, D. Pablo de.

Gaytán de Ayala, D. Alejandro.

Gil y Gil, D. Joaquín.

Gili, D. Gustavo.

Giráldez y Martínez de Espinosa, D.ª María Eugenia.

Godó Valls, Sra. María.

Gómez del Campillo, D. Miguel.

Gómez Castillo, D. Antonio.

Gómez Castillo, D. Francisco.

Gómez Cornejo, D. Santos.

Gomis, D. José Antonio.

Gomis y Cornet, D. Joaquín.

González de Agustina, D. Germán.

González del Valle, D. Juan María.

González Domínguez, D. Ramón.

González Fierro, D. Félix.

González Posada, D. Carlos.

González Simancas, D. Manuel.

Granda Buylla, D. Félix.

Granja, Conde de la.

Gran Peña, Casino de la.

Güell y Churruca, D. Juan Claudio, Conde de Ruseñada.

Guillén Tato, D. Julio F.

Guinard, D. Paul.

Gutiérrez y González del Valle, D.ª María Teresa.

Gutiérrez Moreno, D. Pablo.

Gutiérrez Roig, D. Enrique.

G. de la Peña, D.ª Rafaela.

Helfant, Henry.

Herráiz, D. Antonio.

Herrán Rucabado, D. Estanislao.

Herrera, D. Antonio.

Herrero, D. José J.

Hidalgo, D. José.

Hostos de Ayala, D. Eugenio Carlos.

Hueso Rolland, D. Francisco.

Huétor de Santillán, Marqués de.

Hurlé Manso, D. Pedro.

Infantas, Conde de las.

Institución Príncipe de Viana.

Instituto Diego de Velázquez.

Instituto Español de Lisboa.

Instituto de Valencia de Don Juan.

Jacques Argyropoulo, Almirante Pericles.

Jiménez García Luna, D. Eliseo.

Jiménez Placer, D. Fernando.

Junyent Serra, D. Olegario.

Jura Real, Marqués de.

Kallmeyer y Gautier.

Laboratorio de Arte de la, Facultad de Sevilla.

Labrada, D. Fernando.
 Lafora García, D. Juan.
 Lafora García, D. Rafael.
 Lafuente Ferrari, D. Enrique.
 Laínez Alcalá, D. Rafael.
 Laiseca, Sra. Viuda de.
 La-Madriz, D.^a Rosalía de.
 Lapayese Bruna, D. José.
 Larrea Calayeta, D. Antonio.
 Lectorado Español en Génova.
 Lectorado Español en Roma.
 Lechendre, Míster.
 Leif Bögh.
 Lema, Marqués de.
 Lemonier, D. Alfredo.
 Leno Charles, D. Manuel.
 Linares Reyes, D. Arturo.
 López-Pelegriñ, D.^a Margarita.
 López Roberts, D. Antonio.
 López Soler, D. Juan.
 Loukine, D. Georges.
 Lozana, D. Emilio.
 Lozoya, Marqués de.
 Lucas de la Peña, D. Eduardo.
 Luque, D. Manuel de.
 Llanos y Torriglia, D. Félix.
 Lloréns, D. Francisco.
 Llosent y Marañón, D. Eduardo.
 Macaya, D. Alfonso.
 Machimbarrena, D. José.
 Magdalena Díaz, D. Deogracias.
 Maíz y de Zulueta, D. Jaime.
 Malvehy, D. Augusto.
 Marco, D. Santiago.
 Mariscal de Gante, D. Manrique.
 Maroto y Pérez del Pulgar, D. Francisco.
 Marquina, Sra. Matilde.
 Martí Gispert, D. Pablo.
 Martí Matutano, D. Ildefonso.
 Martín Mayobre, D. Ricardo.
 Martínez de la Vega, D. Juan.
 Martínez Garcimartín, D. Pedro.
 Martínez Roca, D. José.
 Martínez Rubio, D. Fernando.
 Martínez de la Vega, D. Juan.
 Masaveu, D. Jaime.
 Masaveu, D. Pedro.
 Mata, D. Juan.
 Mata Maldá, D. Jorge.
 Matas Pérez, D. Luciano.
 Medina de las Torres, Duque de.
 Megías Fernández, D. Jacinto.
 Meléndez, D. Julio B.
 Meléndez Cadalso, D. Ricardo.
 Meneses Puertas, D. Leoncio.
 Mesa de Asta, Marqués de.
 Möller, D. Carlos.
 Montellano, Duque de.
 Montortal, Marqués de.
 Morales de Acevedo, D. Francisco.
 Morales Díaz, D. José.
 Morales Parra, D. Félix.
 Moya Blanco, D. Luis.
 Moya Lladós, D. Emilio.
 Múgica Arana, D. Domingo.
 Mura, Marqués de.
 Murga Gil, D. Alvaro de.
 Murúa Pérez, D. José.
 Museo Arqueológico Nacional.
 Museo Nacional de Artes Decorativas.
 Museo del Prado.
 Museo Nacional de Arte Moderno.
 Museo Naval.
 Navarro Reverter, D. Vicente.
 New York Public Library.
 Noriega Olea, D. Vicente.
 Novoa Larrañaga, D.^a Mercedes.

Obispo de Madrid-Alcalá.
 Ojesta, D. Carlos de.
 Olanda y Benito, D. Luis.
 Olguera, D. Agustín.
 Onieva, D. Antonio J.
 Oña Iribarren, D. Gelasio.
 O'Reilly, Marquesa de.
 Oriol y Urquijo, D. Antonio.
 Orozco Díaz, D. Emilio.
 Ors, D. Eugenio d'.
 Ortega, D. Luis.
 Ortega Núñez, D. Eduardo.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
 Pablo Olazábal, D. Luis de.
 Palomino Blázquez, D. Rafael.
 Paniego, D. José.
 Páramo y Barranco, D. Anastasio.
 Pedrero, D. Julián.
 Peláez Quintanilla, D. Luis.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Peñalosa y Contreras, D. Luis Felipe.
 Peñalosa y Contreras, D. Luis Felipe de.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Perera y Prats, D. Arturo.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Comendador, D. Enrique.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez de Guzmán, D. Luis, Marqués de Lede.
 Pérez Linares, D. Francisco.
 Picardo, D. Alvaro.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picatoste Vega, D. Arturo.
 Pietri, Míster.
 Piñerúa, D. Oscar.
 Polentinos, Conde de.
 Quijano, Viuda de Bustamante, D.^a María.
 Rafael Ramos, D. Pablo.
 Rafal, Marqués de.
 Ramón, D. Arturo.
 Ramos Herrera, D. Francisco.
 Retana y Gamboa, D. Andrés de.
 Ridruejo, D. Epifanio.
 Riera y Soler, D. Luis.
 Río Alonso, D. Francisco del.
 Riquelme, D. Rafael.
 Riva, D. Manuel Antonio de la.
 Rocamora Vidal, D. Manuel de.
 Rodríguez Beltrán, D. Manuel.
 Rodríguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodríguez Gutiérrez, D. Bernardo.
 Rodríguez Jurado, D. Adolfo.
 Rodríguez de Rivas, D. Mariano.
 Rodríguez Rojas, D. Félix.
 Romero de Torres, D. Enrique.
 Rosés Ibbotson, D. Tomás.
 Rózpide González, D. Antonio.
 Ruano Carriero, D. Francisco.
 Ruiz de Arana, D. José, Vizconde de Mamblas.
 Ruiz Carrera, D. Joaquín.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Ruiz Vernacci, D. Joaquín.
 Saco y Arce, D. Antonio.
 Sagnier, Marqueses de.
 Sáinz Hernando, D. José.
 Sala Amat, D. Antonio.
 Salas, D. Javier de.
 Salobral, Marquesa Viuda del.
 Salomé Escobés, D. Manuel.
 Saltillo, Marqués de.
 Sampedro, D. Alfonso.
 Sampere, D. Carlos.
 San Pedro de Galatino, Condesa Viuda de,

Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 Sánchez Carrascosa, D. Eduardo.
 Sánchez de León, D. Juan.
 Sánchez de Rivera, D. Daniel.
 Sánchez Villalba, D. Apolinario.
 Sanginés, D. José.
 Sangro y Ros de Olano, D. Pedro.
 Santo Domingo, Marqués de.
 Santos Corral, D. Justo.
 Santos Murillo, D. Eduardo.
 Sanz Pastor Fernández de Pirola, D.^a Consuelo.
 Schlayer, D. Félix.
 Schwartz, D. Juan H.
 Sección de Relaciones Culturales.
 Sedó Peris Mencheta, D. Antonio.
 Sedó Peris Mencheta, D. Juan.
 Seisdedos, D. Jerónimo.
 Semprún, D. Javier.
 Serrano, D.^a Matilde L.
 Silvela y Casado, D. Mateo.
 Silvela y Corral, D. Agustín.
 Siravegne Jiménez, D. Luis.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Sobejano R. Rubí, D. Emilio.
 Soler Damián, D. Ignacio.
 Soler y March, D. Alejandro.
 Sorribes, D. Pedro C.
 Sotomayor, Duque de.
 Stohrer, Dr. Eberhard von.
 Stuyck Millenet, D. Livinio.
 Suárez Crosa, D. Bernardo.
 Suárez-Guanes, D. Alfonso.
 Sueca, Duquesa Viuda de.
 Tello Jiménez, D. Joaquín.
 Theotonio Pereira, Dr. Pedro.
 Thiebaut, D. Remigio.
 Tomás, D. Mariano.
 Tormo, D. Elías.
 Torre Cossío, Conde de.
 Torrellano, Conde de.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde de las.
 Torroja, D. José María.
 Traumann, D. Enrique.
 Triana Blasco, D. Luis.
 Turrión Usailán, D. Matías.
 Urquijo, D.^a Pilar, Marquesa de Valdueza.
 Valdeiglesias, Marqués de.
 Valenciano Planas, D. José.
 Valero de Bernabé, D. Antonio.
 Valiente, D. José María.
 Valle, D. Agapito del.
 Valle de Suchil, Conde del.
 Valle de Marlés, Conde del.
 Valls Marín, D. Carmelo.
 Varela, D. Julio.
 Vargas, D. Rafael.
 Vega de Anzo, Marqués de la.
 Vega Díaz, D. Francisco.
 Veguillas, D. Victoriano.
 Vilches, D. José Luis.
 Vilella Puig, D. Cayetano.
 Vilella Puig, D. Juan.
 Villabazo, D. José María.
 Villabazo, D. Rafael.
 Viñas, D. Aurelio.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
 Weibel de Manoel, D. Eduardo.
 Yárnoz Larrosa, D. José.
 Zabala, D. Ramón, Vizconde de Cerro de las Palmas.
 Zarandieta y Miravent, D. Enrique.
 Zavala y Lafolla, D. Juan de.
 Zayas y Bobadilla, D. Antonio.
 Zumel, D. Vicente.
 Zurgena, Marqués de,

CATALOGO DE PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca d'Humanitats

Catálogo de la Exposición de Arte prehistórico español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Dibujos originales, con 146 págs. de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería civil española, con 163 págs. y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices miniados españoles, con 270 págs. de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 págs. de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 págs. de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 págs. de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 págs. de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición «Aportación al estudio de la Cultura española en las Indias», con 104 págs. de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras antiguas españolas, con 228 págs. y 63 grandes ilustraciones en bistre y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones antiguas españolas, con 249 págs. de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 págs. de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores.

CATALOGOS AGOTADOS QUE HAN DE RE IMPRIMIRSE SUCESSIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

