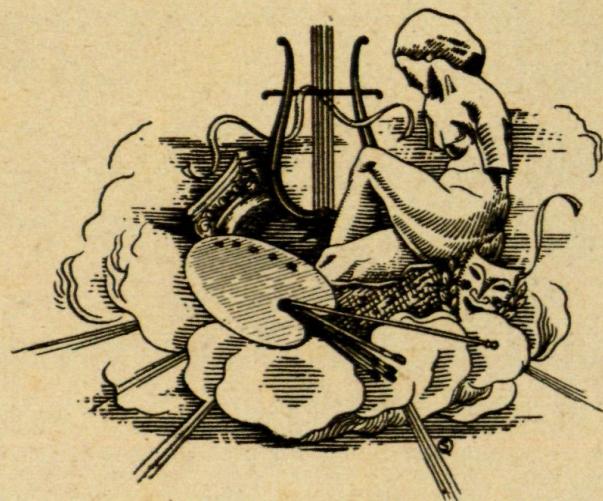


ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



CUARTO TRIMESTRE

M A D R I D
1943

A R T E E S P A Ñ O L

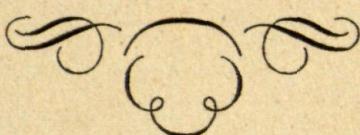
UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

P U B L I C A C I Ó N T R I M E S T R A L

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

	E S P A Ñ A	EXTRANJERO
Año	35 ptas.	45 ptas.
Número suelto.	10 »	12 »
Número doble.	20 »	24 »

Números atrasados, sin aumento de precio.



ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

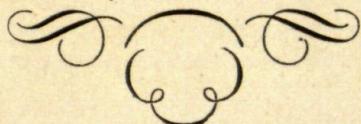
REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVII. II DE LA 3.^a ÉPOCA ◦ TOMO XIV. ◦ CUARTO TRIMESTRE DE 1943

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

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

SECRETARIO: D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ



S U M A R I O

	<u>Págs</u>
DUQUE DE ALBA.— <i>Un retrato desconocido del Gran Duque de Alba</i>	3
ROSALÍA DE LA MADRIZ DE LÓPEZ GUTIÉRREZ.— <i>Una colección de tarjeteros y carnets del siglo XIX</i>	7
MATILDE LÓPEZ SERRANO.— <i>Libreros encuadernadores de Cámara</i>	14
BERNARDINO DE PANTORBA.— <i>Cuadros de Rosales</i>	23
<i>Bibliografía</i>	33

Un retrato desconocido del gran Duque de Alba.

Por el DUQUE DE ALBA

FUE siempre costumbre de la Casa de Alba procurar recoger el mayor número posible de documentos relacionados con la gran figura del Duque de Alba, don Fernando Alvarez de Toledo, y especialmente reunir cuantas efigies auténticas se conociesen de aquel insigne antepasado, ejecutadas por pintores, grabadores y escultores.

De estas últimas existieron varias en la Casa; pero ninguna pudo recuperarse.

Las bellas estatuas, en bronce, de Pompeo Leoni y de Santiago Jonghelinck, que representaban al Duque de Alba y decoraban el sumuoso castillo que existió en Alba de Tormes, fueron víctimas del bárbaro despojo realizado en aquella vetusta fortaleza por las tropas invasoras de Napoleón el año 1812, después de la batalla de Salamanca, y hoy se conservan en museos o palacios extranjeros.

Desde su legítimo emplazamiento fueron a parar los tres de Leoni —bustos de Carlos V, Felipe II y el gran Duque de Alba— al castillo de Windsor, donde hoy se admirán. Y del mismo palacio ducal de Alba salió, con el copioso botín francés, el bello retrato en bronce del gran Duque, original del famoso escultor de Amberes, Santiago Jonghelinck, llamado también Jacobo de Jonge, cuya escultura, después de permanecer algunos años en París, donde la llevó el mariscal Soult, fué trasladada, posteriormente, a Nueva York, para formar parte de las colecciones del Museo Frick. Por cierto que con esta escultura de Jonge tuve yo mala suerte, porque la vi en casa del Vizconde Gustavo Reille, descendiente del que la robó, le rogué que me la vendiese y lo hizo a Mr. Frick sin decirme nada. Este dejó en usufructo a su hija Miss Helen Frick su museo, hoy propiedad de la ciudad de Nueva York, con lo cual fracasaron mis intentos de adquirir el famoso busto por trueque o por compra.

Únicamente nos queda, como escultura coetánea y relacionada con el gran Duque, la notable estatuía en talla policromada, adquirida por mi padre en París, que representa al célebre caudillo exterminando a golpes de lanza una hidra simbólica con las cabezas de Isabel de Inglaterra, el Papa Paulo IV y el Elector de Sajonia.

A la iconografía pictórica del gran Duque pertenecen, además de algunos retratos de poca importancia existentes en el Extranjero, los conocidos cuadros de Tiziano y de Key, que forman parte de mi colección y que hoy se hallan depositados, temporalmente, en nuestro Museo del Prado.

El magnífico retrato del Tiziano perteneció al Conde-Duque de Olivares, don Luis de Haro y Guzmán, y figura inventariado, con varios retratos del mismo Duque de Alba y con otros cuadros de asuntos de su vida, hoy perdidos, entre las pinturas que vinculó el Conde-Duque en su Estado de El Carpio, desde donde pasó a la Casa de Alba.

El retrato pintado por Guillermo Key, en 1569, año en que fueron ejecutados los Condes de Egmont y de Horn y en que murió también el artista, fué adquirido por mi abuelo don Jacobo Stuart y Ventimiglia, XV Duque de Alba, siendo esta importante adquisición la única compensación que tuvo la Casa de las muchas pérdidas, financieras y artísticas, sufridas a causa de su desdichada, aunque involuntaria, gestión administrativa.

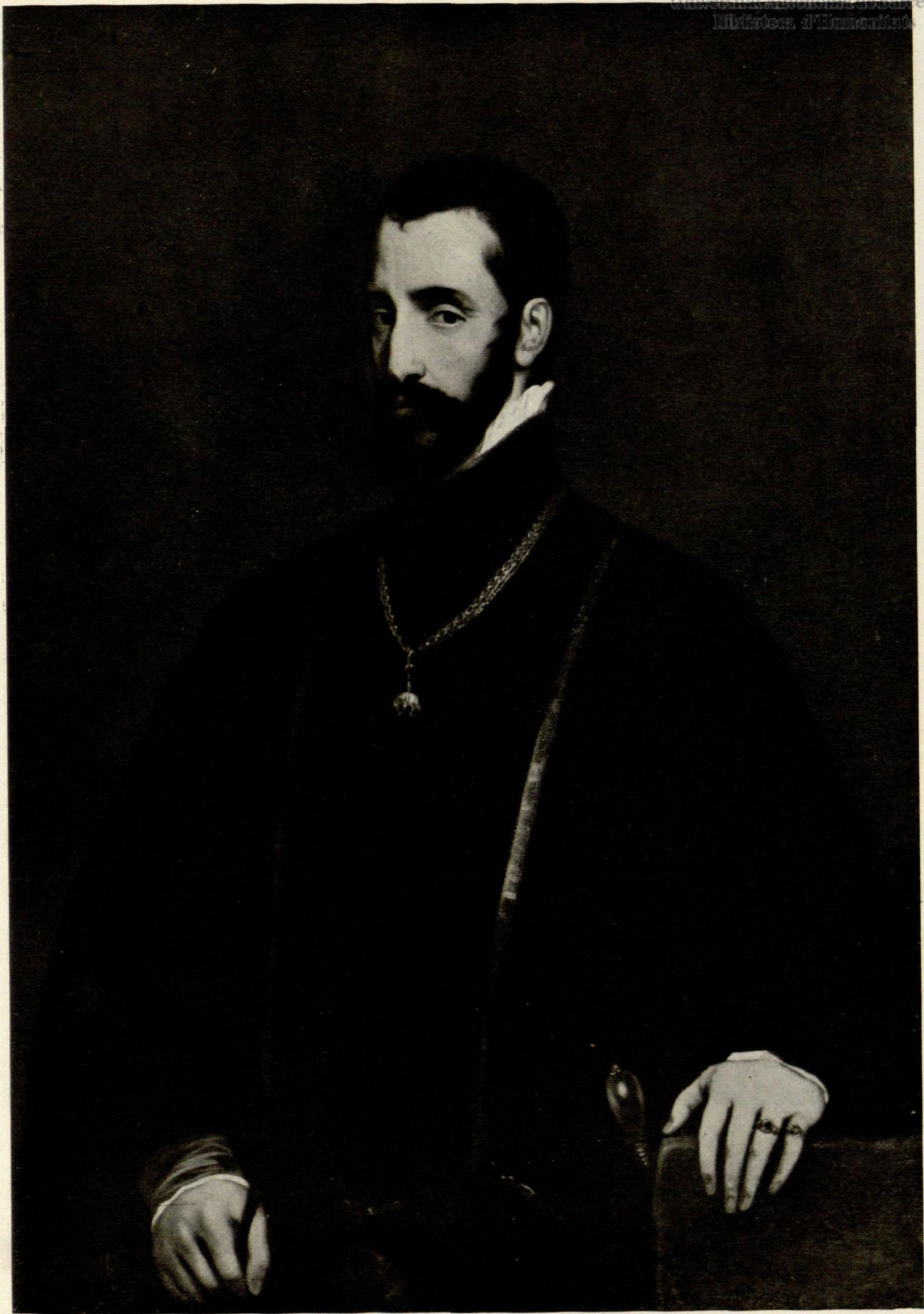
Del cuadro de Key, que Friedlander atribuye a Moro (*Pantheon*, Agosto de 1934), se hicieron varias copias, en los siglos XVI y XVII, con destino a los capitanes de los Tercios y a diversas Corporaciones oficiales que las solicitaban. Hoy lamento no haber adquirido alguna otra de las que rechacé hace años; y especialmente el haber dejado escapar un viejo lienzo con el retrato, mal pintado, del gran Duque vistiendo el manto del Toisón, de indudable interés iconográfico, a pesar de su poco mérito artístico.

La iconografía grabada del gran Duque es más copiosa. En el transcurso de los años recogimos, mi madre y yo, muchas estampas que le representan; y aunque en esta colección abundan las de escaso mérito artístico, no deja de haber algunas bastante apreciables por su rareza, o por ser de época coetánea o poco posterior a la del personaje retratado. Entre ellas figuran: el divulgado retrato satírico titulado "Le Capitaine des Follies", tan bellamente grabado por Teodoro de Bry (regalo del Marqués de Casa Torres); la estampa que reproduce la estatua de Jonghelinck erigida en el castillo de Amberes, después de la victoria contra Luis de Nassau, y las efigies publicadas por los enemigos de España en Flandes, en las que aparece el gran Duque rodeado por instrumentos de suplicio y truculentas escenas de martirios y decapitaciones.

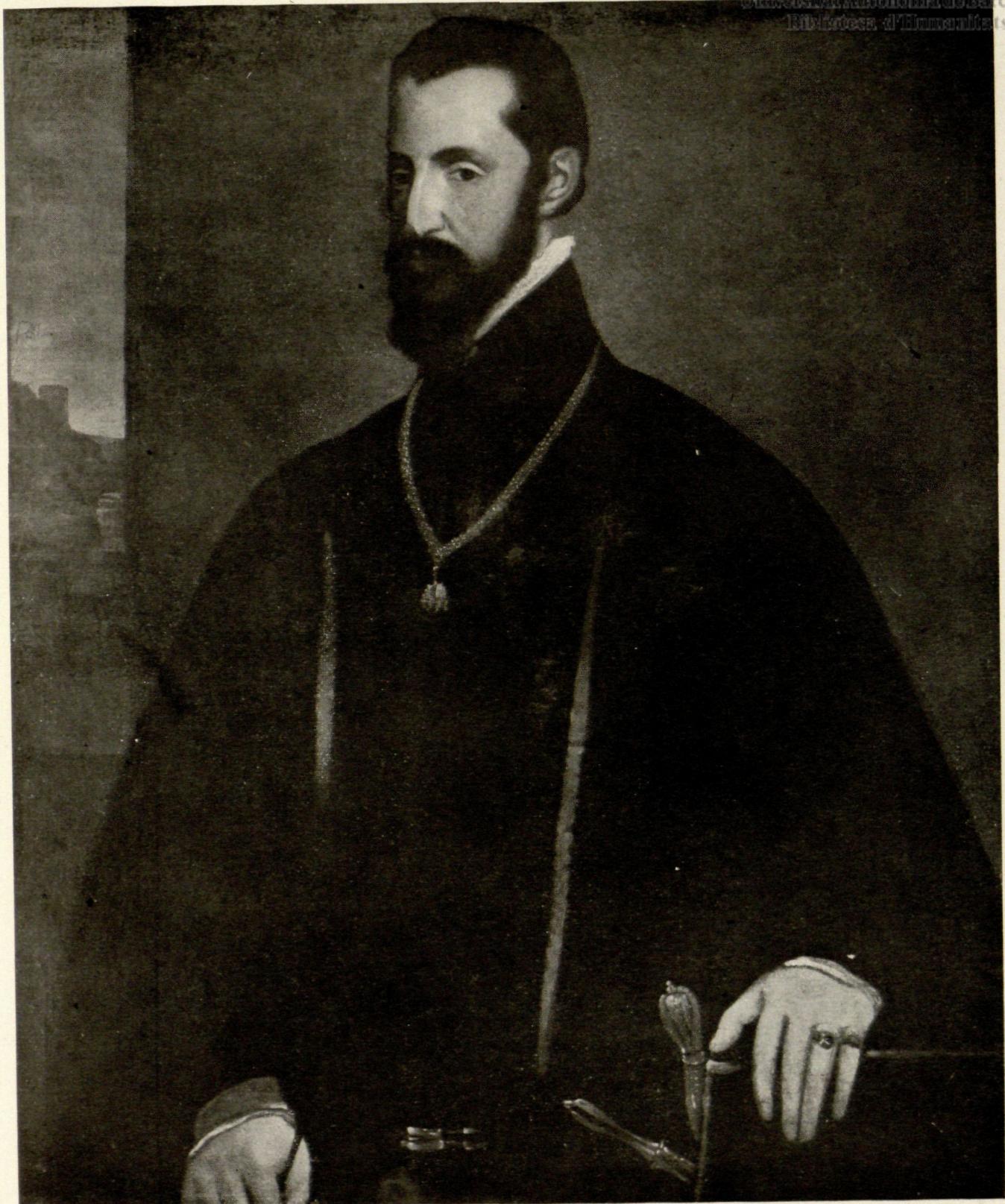
Entre los retratos de este curioso álbum iconográfico que logré recuperar después del incendio y saqueo del palacio de Liria en 1936, siempre llamó mi atención un grabado anónimo del siglo XVII, de mediano arte, publicado por el editor flamenco Pedro de Jode, que reproduce un cuadro del Tiziano en que aparece el Duque de Alba, en traje civil, con el Toisón de Oro. La figura se destaca sobre el cielo que deja ver un arco de medio punto perteneciente, al parecer, a una *loggia* italiana.

Nunca tuve grandes esperanzas de encontrar este cuadro del Tiziano, aunque en mis muchas andanzas por esos mundos el anuncio de la venta o aparición de un retrato del gran Duque siempre despertaba mi emoción al sospechar que fuese este original perdido o por lo menos alguna copia antigua del mismo lienzo.

Sin embargo, en 1942 quiso la fortuna, quizá en compensación de tantas cosas perdidas en el incendio de Liria, favorecerme con el hallazgo. Tancred Borenius, conocido crítico finlandés de Arte con quien me une una buena amistad, me avisó que había en poder de un anticuario inglés un retrato del gran Duque, el cual creía podía ser una copia hecha por Rubens, o por otro artista de su escuela, del perdido cuadro de Tiziano. Fuí a ver el lienzo y no me quedó duda ninguna de que se trataba de un retrato auténtico de mi ilustre ascendiente y de obra análoga y con historial semejante al retrato de Carlos V y de la Emperatriz Isabel, que adquirí tam-



Retrato atribuido a Rubens. Copia del Tiziano.



Cuadro del *Christ Church College*, de Oxford.



FERDINANDVS ALVARVS A TOLETO DVX DALVA
PHILIPPVS. II REGIS HISPANIARVM BELGICARVM GUBERNAT

obit An. 1582. ETATIS SVÆ. 74.

Tizianus Pinxit

P. de Loué excudit.

Grabado copia del Tiziano.

bién en Londres el año 1935. Es decir, originales ambos cuadros del Tiziano, pintados los dos en el Extranjero, traídos desde allí a España para ornato del palacio de los Austrias, copiados, quizá ambos, por Rubens, cuando visitó la Corte en misión diplomática y destruídos, posteriormente, por el fuego del Alcázar de Madrid el año 1734.

Siguiendo, no obstante, mi costumbre, no tomé decisión alguna sin consultar antes a los expertos del Museo del Prado, Sotomayor y Sánchez Cantón, y a mi Conservador artístico Velasco. Acordes todos acerca de la identidad del personaje retratado, adquirí el cuadro con gran satisfacción por tratarse a mi parecer de una obra notable y sobre todo de un documento iconográfico importante y de extraordinario interés, ya que, hasta ahora, es el único retrato en que aparece el gran Duque más joven que en los demás lienzos conocidos, existentes en España.

Antes del descubrimiento de esta obra atribuída a Rubens o a otro maestro flamenco, sólo se conocía el retrato original del Tiziano por la estampa del siglo XVII, mencionada anteriormente, y por la copia antigua conservada en la Biblioteca del *Christ Church College* de Oxford, que aquí se reproduce. Esta copia, muy semejante al cuadro comprado por mí en Londres, ofrece la variante de haber sido sustituido en ella el primitivo fondo del lienzo, pintado por Tiziano, que según la versión del grabador flamenco era arquitectónico, por una ventana abierta que permite distinguir los edificios de una población.

La distinta y opuesta posición en que aparece colocado el personaje, en ambos lienzos y en el retrato grabado, puede explicarse por un descuido del burilista, que en lugar de utilizar el espejo o servirse de un calco de su dibujo para aplicarlo, invertido, sobre el cobre, grabó directamente sobre éste el retrato, olvidando, sin duda, que aparecería al revés en el papel de la prueba al realizar la estampación de la lámina.

En cuanto a la fecha y lugar en que Tiziano retrató al gran Duque, es muy probable que lo hiciese en Augsburgo el año 1550.

Se sabe documentalmente que el 23 de julio de 1547 entró el Emperador Carlos V en aquella población acompañado del Duque de Alba. Tiziano no llegó hasta enero de 1548; y como el 20 del mismo mes salió el Duque para España, no parece hubiese suficiente tiempo para que le retratase en 1548.

Tampoco hubo mucha holgura en Milán, en donde estuvo el Duque, como Mayordomo Mayor del Príncipe don Felipe, desde el 20 de diciembre de 1548 hasta el 7 de enero de 1549. Consta, sin embargo, que en tan corta estancia retrató por primera vez Tiziano a Felipe II. Y, según Beroqui, pintó al Duque una cabeza.

Respecto al viaje a Augsburgo, acudieron allí el Emperador, el Príncipe y el Duque el 8 de julio de 1550. El pintor no llegó hasta el 4 de noviembre, y por la correspondencia del Aretino se comprueba que el Tiziano y el gran Duque estuvieron en contacto diario.

Seguramente el retrato de Tiziano datará de aquellos meses. El lienzo, quizá de Rubens, tanto puede representar a un hombre de cuarenta y un años como de dos más.

Sobre la existencia de este retrato del Tiziano en las colecciones de cuadros de los reyes de España consta, según los inventarios, que existieron varios retratos del Duque en el Alcázar de los Austrias y en otros sitios reales. En el inventario de los tapices y pinturas de la Reina doña María de Hungría (1555-58), se registra con

el n.º 79 "Un retrato del Duque de Alba armado, eçeto la cabeza con una banda por el hombro colorada, fecho sobre liençó".

Es casi seguro que este cuadro sea el mismo que, sin descripción alguna, se incluye en el inventario de El Pardo el año 1564, y que Argote de Molina dice, en 1582, que es de Tiziano.

En el mismo Sitio Real, en 1614—esto es, años después del incendio del palacio—, se mencionan, sin describirlos, en el zaguán de la puerta del campo: "Un retrato de medio cuerpo de Don Fernando de Toledo" y "otro del Duque de Alba".

No se encuentran más referencias en los inventarios palatinos hasta el de la Zarzuela, de 1794, en que figura un "Don Fernando Alvarez de Toledo", tasado en 800 reales.

La existencia de la copia hecha por Rubens del retrato del Duque de Alba pintado por Tiziano, consta en el n.º 53 de la "Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de Messire Pierre Paul Rubens". Entre los "Pourtraicts faicts aussy du dict M. Rubens d'après Titien", se encuentra: "Un pourtraict du duc d'Albe."

Además, Pacheco, en el capítulo VIII de su *Arte de la Pintura* (1649), dice: que en 1628-29 copió Rubens "todas las cosas de Tiziano que tiene el Rei, que son...; i de retratos... el de Alba..."

Max Rooses, en *L'Œuvre de P. P. Rubens* (Anvers, 1890, T.º IV, p. 113), se refiere a un retrato ecuestre que en 1830 pertenecía al Conde de Padnor y que en 1878 exponía el Conde de Portarlington. Waage señala en 1857 otro de la escuela de Rubens, de Lord Folkestone. Rooses supone este Duque de Alba ecuestre una falsa identificación de un Archiduque Alberto.

A juzgar por las dimensiones (2,55 × 1,63), sería también ecuestre el comprado por 100 guineas en la venta de Sir Lawrence Dundes, en 1794.

En cuanto a la procedencia del cuadro adquirido por mí en Londres, aparece como propiedad de una familia hugonote apellidada Papillon, domiciliada hace años en Inglaterra, sin que se sepa ningún otro antecedente de cómo llegó allí.

Cuando la copia venga a España y figure, con los demás retratos del gran Duque, expuesta en el Museo del Prado, ofrecerá curioso contraste con todos ellos. Y especialmente (por la edad viril del personaje) con el cuadro que me regaló Beruete en 1916, del Duque de Alba anciano, pintado, según Barcia, el año 1581, cuando el famoso general de Felipe II, con sus setenta años cumplidos, emprendía, con magnífico denuedo, la conquista del Reino de Portugal.

El retrato del gran Duque recientemente adquirido está ahora colgado en mi despacho de la Embajada de España en Londres hasta que pueda realizarse su traslado a Madrid. Y al contemplarlo allí algunos ratos, lo hago con singular complacencia por creer adivinar en esta imagen de mi antepasado, mejor que en las demás conocidas, algunos de los rasgos y cualidades con que lo retrata el escritor holandés del siglo XVII, Manuel de Meteren, en su *Historia de los Países Bajos*: "Era el Duque de Alba de elevada estatura, enjuto, bien plantado, de rostro largo, gran corazón, altivo, muy ducho en el disimulo de la Corte..."

Una colección de tarjeteros y carnets del siglo XIX.

Por ROSALIA DE LA MADRIZ DE LOPEZ GUTIERREZ

PUEDE ser de interés, desde distintos puntos de vista, el conocer la colección que se ha ido formando de deliciosos y cuidados carnets y tarjeteros de una época comprendida entre la segunda década del siglo XIX y la última etapa de dicha centena.

Sólo como motivo de información, y para conocimiento de todos a quienes interese tal época, o de aquellos que encuentren deleite en la realidad objetiva de cada elemento, se da aquí esta noticia, que ha de tener su máximo reflejo en la reproducción gráfica.

En el día, la colección cuenta con treinta y ocho tarjeteros. Es difícil describir en pocas líneas la variedad que existe entre ellos y los distintos matices que los diferencian y reúnen. Como distintivo común puede señalarse el de que todos ellos sirven a una elegancia generosa por la riqueza en tela de forros, cuidado en la reproducción gráfica de viñetas, semanarios, grabados y, en una palabra, de todo cuanto constituye su materia, y al mismo tiempo, por la calidad de la misma, gracia en la elección de asuntos, tipos de letras, así como en el deleite de miniaturas, esmaltes, repujados y trabajos de buril; de todo ello puede desprenderse bien a las claras el clima atrayente de la época en que nacen y de su destino. Todo, tanto el trabajo delicado del artista y el estético conjunto que cada pieza forma, como el misterio de sus páginas blancas, hoy ya con la pátina de los años, lleva a ese momento en que el espíritu impregna al tiempo y que se conoce en Arte como "época romántica".

Es un gran descanso de la vista y del ánimo el contemplar la colección después de pasarla por el inmediato barroco. En cada pieza se ve el deseo de producir agrado e ilusión en la persona a que la misma había de ir dedicada.

Como cumple al tiempo, se trata de algo puramente personal. Al lado del lugar para las tarjetas van las páginas en blanco del libro de notas y del semanario en el que cada día se enmarca en graciosa greca de líneas o flores. El calendario lleva grabados de bellos paisajes de ensueño o de figuras en distintas actitudes y trajes. Como cosa general digna de ponerse de relieve: el cuidado esmerado de los pormenores.

Desde aquí a la moderna agenda tiene que pasar toda una época de resentimientos y de interpretaciones materialistas de la vida. Estos tarjeteros y carnets,

inútiles acaso desde el punto de vista de las exigencias materiales, son necesarios cuando los sentimientos humanistas no han llegado al estado de depresión actual. Nunca la Humanidad ha servido tan bien a los mejores sentimientos del espíritu como en la época en que los mismos tuvieron su nacimiento.

Su riqueza no está ni en el oro, ni en el cobre, ni en el acero, ni en la plata, ni en el marfil, que constituye su materia: se encuentra en el elemento humano que les da ser; en el miniaturista o artífice que les llena de gracia y que hace que hoy cada uno tenga personalidad y riqueza fuera de su propio valor.

Tan sólo resta señalar los distintos elementos que forman esta *pequeña colección*. Ello se hace siguiendo el mismo orden cronológico en que aparecen agrupados en la reproducción que acompaña a este artículo.

Núm. 1. (Lámina I, B).—Tarjetero de nácar blanco con grabado de flores y la palabra "Souvenir".—En el centro, pequeño óvalo dorado con un pensamiento en esmalte policromo.—Las tapas van unidas por una armadura de metal dorado a fuego finamente labrada con flores, lo mismo que el lapicero.—Forro de raso verdoso.—Libro de notas y semanario, lisos.—El calendario pertenece al año 1821.—Dimensiones: 5,5 × 4 cm.

Núm. 2. (Lámina I, d).—Tarjetero de plata dorada, grabado y repujado.—En el centro, bajorrelieve ovalado. Representa tres niños quitándole a una perra sus cachorros.—Lapicero de plata grabada.—Forro de moaré grana.—El libro de notas, editado por Courtois, rue Phelipeaux 26, tiene debajo de la palabra "Memoria" un gracioso grabado representando una pareja de jóvenes tocando clavicordio y mandolina.—El calendario, muy sencillo, del año 1831.—Dimensiones: 10 × 6,5 cm.

Núm. 3. (Lámina I, a).—Tarjetero de nácar blanco con aplicaciones de plata grabada y calada.—En el centro, esmalte ovalado de porcelana.—Representa en colores a una muchacha recibiendo una carta que le lleva una paloma mensajera.—Lapicero de plata grabada.—El forro, de moaré blanco.—En el libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir", un grabado representando a dos caballeros que son recibi-

dos a la puerta de un castillo por dos damas.—Al pie: "Courtois éditeur, rue Phelipeaux 26."—El semanario tiene escritos en francés los días de la semana dentro de una greca renacentista.—También la hojita del calendario, del año 1836, está orlada con guirnaldas, hojas y figuras.—Tamaño: 10,5 × 6,5 cm.

Núm. 4. (Lámina IV, a).—Tarjetero de plata dorada repujada. En el centro, miniatura finísima pintada en tela pegada al cristal. Representa dos palomas y paisaje en fondo.—Lapicero de plata dorada, forro de moaré blanco.—Libro de notas francés con "Souvenir" y grabado en la primera hoja, que representa a un joven jardinero ofreciendo flores a dos damas, y viñetas que adornan las restantes.—El calendario, del año 1839, tiene cuatro grabaditos muy interesantes.—Está editado en "Paris chez Benet, rue Aubry le Boucher 34". Dimensiones: 9 × 6 cm.

Núm. 5. (Lámina I, c).—Tarjetero de plata dorada grabada.—En el centro, miniatura de porcelana ovalada que representa en colores busto de mujer con el pelo suelto.—Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré salmón.—En el libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir", grabadito que representa una pareja de jóvenes paseando.—En el semanario, los nombres de los días, en francés, sin adornos.—En cambio, el calendario tiene ocho grabaditos

diferentes verdaderamente deliciosos con escenas de baile, de amor, de familia, etc. Perteneció al año 1841.—Dimensiones: 9,5 × 6,5 cm.

Núm. 6. (Lámina III, a).—Tarjetero de concha con incrustaciones de oro y plata que enmarcan una miniatura finísima pintada en tela pegada al cristal.—Representa paisaje con casita y figura.—Lapicero de plata dorada y grabada.—Forro de moaré grana.—En el libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir", grabado que representa a dos damas contemplando joyas que les presenta un pajecillo.—Al pie, el nombre del editor: "Courtois rue Philipeaux 26".—Los días de la semana, dentro de orlas de flores diferentes.—El calendario, del año 1842, tiene dos grabados con escenas de caza.—Dimensiones: 9 × 6,5 cm.

Núm. 7. (Lámina III, b).—Tarjetero de plata dorada y repujada. En el centro, altorrelieve ovalado de plata bajo cristal, que representa un galgo y paisaje en fondo.—Lapicero de plata dorada.—Forro moaré blanco.—Libro de notas, liso.—El dietario lleva los días de la semana en francés, orlados de flores, y la hojita del calendario, del año 1843, dos grabados. Representa uno, tres hombres pescando, y el otro, un caballero y una dama a caballo.—Tamaño: 9,5 × 6,5 cm.

Núm. 8. (Lámina IV, b).—Tarjetero de plata negra brillante con flores de colores en los cuatro ángulos.—En el centro, miniatura apaisada finísima pintada sobre marfil.—Representa el edificio de la Bolsa de París. El lapicero, de plata dorada, y el forro, de moaré rojo.—El libro de notas tiene en la primera hoja, debajo de la palabra "Souvenir", un ramo de flores, y después "H. F. V. et Cie Paris", y en la siguiente, ocupando toda la página, un grabado con el Arco de Triunfo de París.—El calendario, del año 1844, está adornado con dos grabaditos representando una niña jugando con un perro, y el otro, chico corriendo con un aro.—Dimensiones: 9 1/2 × 6 cm.

Núm. 10. (Lámina III, e).—Tarjetero de plata dorada y grabada.—Ocupando casi toda la tapa, miniatura rectangular sobre nácar vernis Martin.—Representa una barca en la que hay una pareja de enamorados y un barquero, que al extremo opuesto parece dormido.—Sirve de fondo el Vesubio, cuyo resplandor rojizo ilumina la escena.—Lapicero de plata dorada, forro de moaré rosa.—El libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir" tiene un gracioso grabado que ocupa más de la mitad de la página y representa paisaje con castillo al fondo y dos niños en un columpio.—Al pie: "a Paris chez l'éditeur." El calendario, del año 1846, tiene dos grabados diferentes. Debajo: "Paris. Mac-Henry editor rue des Carmes 6".—Tamaño: 9 1/2 × 6 1/2 cm.

Núm. 11. (Lámina III, f).—Tarjetero de plata dorada y grabada.—Ocupando casi toda la tapa, miniatura rectangular sobre nácar vernis Martin, representa niño dormido sobre una mesa en la que se ven restos de servicio y comida.—Lapicero de plata liso, forro moaré grana.—En el librito de notas, debajo de la palabra "Souvenir", grabadito que representa pareja romántica.—En el calendario, del año 1847, cuatro grabaditos diferentes.—Dimensiones: 10 × 6 1/2 cm.

Núm. 12. (Lámina II, f).—Tarjetero de plata dorada con grabados finísimos en ambas tapas.—En el centro, una pareja de aldeanos también grabada.—Lapicero a juego con el tarjetero.—Forro moaré rosa.—El libro de notas es liso; pero el semanario tiene los días de la semana en francés dentro de orlas de flores doradas.—El calendario, del año 1848, está adornado con cuatro grabaditos de figuras diferentes.—Tamaño: 9 1/2 × 6 1/2 cm.

Núm. 13. (Lámina III, c).—Tarjetero de marfil tallado.—Representa un paisaje con figuras de vaca y aldeana que atraviesan un puente rústico.—El lapicero es también de marfil con la punta de plomo.—Está forrado en moaré grana, careciendo

de adornos el libro de notas y dietario.—En cambio, el calendario, del año 1849, tiene dos grabaditos primorosos. Uno lleva el título de "La solitude" y representa en un bonito paisaje mujer sentada entre flores. El otro, "La rencontre", como su título indica, representa la llegada de un caballero. Debajo: "Paris. Mac-Henry editeur".—Dimensiones: $9 \frac{1}{2} \times 7$ cm.

Núm. 14. (Lámina VII, c).—Tarjetero de marfil finamente tallado. Representa un paisaje con diversas figuras de personas y animales.—Lapicero también de marfil con la punta de plomo.—Forro de moaré grana.—En el libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir", grabadito representando una novia en actitud de quitarse el velo nupcial.—El dietario tiene los días de la semana en francés orlados de flores.—Editado por "Courtois rue Phelipeaux 26". El calendario pertenece al año 1850. Está adornado con grabados y editado por Mac Henry, rue de la Parcheminerie 2.—Dimensiones: $9 \frac{1}{2} \times 6 \frac{1}{2}$ cm.

Núm. 15. (Lámina II, a).—Tarjetero de plata dorada finamente grabado.—En el centro de la tapa anterior, preciosa miniatura ovalada pintada sobre marfil y firmada por Copibel.—Representa señora joven de correctas facciones peinada con raya en medio y vestida con traje negro escotado.—En la tapa posterior, grabado en el metal se ve un amorcillo que con un pie apoyado en el carcaj trata de romper el arco. Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré azul.—En el libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir", grabado que representa dos muchachas turcas en una fuente. El calendario, de 1851, está adornado con cuatro grabados de escenas campesina y galante, y editado en París por Mac Henry.—Dimensiones: $10 \frac{1}{2} \times 6 \frac{1}{2}$ cm.

Núm. 16. (Lámina VIII, b).—Tarjetero de plata dorada finamente grabado y repujado, con hojas, flores y conchas.—Tiene forma de sobre.—El lapicero es de plata.—El

forro, de moaré rosa. Liso del libro de notas y muy adornado, en cambio, el dietario de cartulina satinada como todos ellos.—El calendario pertenece al año 1852 y tiene cuatro grabaditos rectangulares diferentes, muy graciosos.—Dimensiones: $9 \frac{1}{2} \times 6 \frac{1}{2}$ cm.

Núm. 17. (Lámina V, a).—Tarjetero de nácar blanco grabado con frutas y hojas.—En chapita de nácar oscura sobrepuerta, la palabra "Souvenir", también grabada.—Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré blanco.—El libro de notas lleva un grabadito que representa dos muchachas, una en actitud de leer y la otra sosteniendo una sombrilla.—El calendario, del año 1853, tiene dos grabados rectangulares diferentes y está editado por Mac Henry, rue de la Parcheminerie 2.—Tamaño: 8×6 cm.

Núm. 18. (Lámina VII, d).—Tarjetero de plata dorada.—En repujado, flores y la palabra "Recuerdo".—Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré blanco.—El libro de notas es igual al del tarjetero n.º 2.—En el semanario, los días escritos en español, sin ningún adorno.—El calendario, del año 1853, tiene cuatro grabados. Representa uno, dos señoras haciendo labor en un jardín, y los otros tres, escenas de amor.—Dimensiones: $9 \frac{1}{2} \times 5 \frac{1}{2}$.

Núm. 19. (Lámina V, e).—Tarjetero de marfil. En óvalo, ocupando casi toda la tapa, jarrón con diversas flores finamente talladas.—Lapicero de marfil con la punta de plomo.—Forro moaré gris.—El libro de notas editado por Courtois, rue Phelipeaux 26, tiene un precioso grabado.—Representa caballero y dama escuchando a otra que toca la mandolina.—En el semanario, los nombres de los días en francés orlados de flores.—El calendario, de 1854, está adornado con dos grabados, representando, por un lado, tres jóvenes en una lancha, y por el otro, en fondo de paisaje, grupo formado por caballero, dama y niña.—Dimensiones: $10 \frac{1}{2} \times 7 \frac{1}{2}$ cm.

Núm. 20. (Lámina II, e).—Tarjetero de plata dorada y grabada.—En el centro, esmalte en cobre ovalado representando grupos de flores policromas sobre fondo lila.—Forro moaré grana.—Lapicero de oro con amatista.—El libro de notas, francés, tiene un pequeño grabado.—Representa un caballero hablando con una aldeana.—El dietario es liso, de cartulina satinada, y el calendario, que pertenece al año 1856, está adornado con cuatro grabados diferentes que representan escenas familiares. Editado por Mac Henry.—Dimensiones: $8\frac{1}{2} \times 6$ cm.

Núm. 21. (Lámina II, g).—Tarjetero de nácar blanco con adornos de metal dorado que bordean las tapas y enmarcan una miniatura ovalada pintada sobre marfil.—Representa dos muchachas en un jardín. Lapicero plata dorada.—Forro moaré blanco.—En el libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir", grabado representando pareja de jóvenes en actitud de bailar.—El semanario tiene en francés los días de la semana dentro de una greca renacentista.—La hojita del calendario del año 1857 lleva cuatro grabaditos con paisajes distintos.—Tamaño: $9\frac{1}{2} \times 6$ cm.

Núm. 22. (Lámina VII, b).—Tarjetero de plata dorada, grabado y calado.—En el centro, paisaje con casitas también grabado. Lapicero de plata.—Forro moaré crema. En el libro de notas, debajo de la palabra "Memoria", grabado que representa tres muchachas sentadas en un banco haciendo un ramo de flores.—Al pie, Courtois, rue Phelipeaux 26.—Los días del semanario, en español sin adornos. El calendario, del año 1858, lleva cuatro preciosos grabados diferentes de paisajes con figuras. Debajo: Paris, Mac Henry Editeur Impr. rue de la Parcheminerie 2.—Tamaño: 10×7 cm.

Núm. 23. (Lámina II, c).—Tarjetero de acero nielado.—En el centro, esmalte en cobre que representa flores policromas sobre fondo blanco.—Lapicero plata dorada.—Forro moaré blanco.—El libro de notas,

francés, acaso el más interesante de todos, tiene 12 finísimos grabados de paisajes con figuras microscópicas que corresponden a cada uno de los 12 meses.—La hojita del calendario, del año 1859, adornado con cuatro grabados.—Representan: Hombre pescando. Vendedora de flores ofreciéndolas a una dama. Aldeanas echando de comer a unos pollitos y niña con canastillo de frutas dándoselas a un joven.—Dimensiones: $9 \times 6\frac{1}{2}$ cm.

Núm. 24. (Lámina II, h).—Tarjetero de pasta de colores con reflejos metálicos e incrustaciones de plata y piedras diversas.—Lapicero de plata.—Forro moaré blanco. En el libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir", grabado representando paisaje con dos damas a las que un aldeano ofrece un corderito.—Al pie: Courtois éditeur, rue Phelipeaux 26.—Dietario francés con sencillos adornos.—El calendario, del año 1860, tiene solamente cuatro grabaditos con paisajes diferentes.—Dimensiones: $8\frac{1}{2} \times 6$ cm.

Núm. 25. (Lámina VIII, c).—Tarjetero de plata dorada y grabada en forma de sobre. Adornos esmalte policromos.—Lapicero de plata.—Forro moaré grana.—En el libro de notas, la palabra "Souvenir" y grabadito representando pareja romántica de enamorados.—El dietario, sin adorno alguno.—La hojita del calendario, del año 1861, lleva dos grabados.—Representa uno, mercado moro, y el otro, cacería de ciervos.—Tamaño: $9\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{2}$ cm.

Núm. 26. (Lámina VIII, d).—Tarjetero de plata dorada y grabada en forma de sobre.—Adornos esmalte policromo y alegoría Música.—Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré grana.—En el libro de notas, editado por Courtois, debajo de la palabra "Souvenir", grabado representando, en un cenador, tres damas y una niña con muñeca.—El semanario lleva los nombres de los días en francés orlados de flores.—La hoja del calendario, del año 1861, adornada con cuatro grabados.—Representan: Dos niños con un perro jugando al

aro. Caballero, dama y niña sentados en un jardín. Pescadores. Vendedoras ambulantes con un borriquillo.—Tamaño: $9\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{2}$ cm.

Núm. 27. (Lámina VI, c).—Tarjetero de plata dorada grabado y repujado.—En el centro, camafeo ovalado muy fino de nácar de dos colores. Representa busto de mujer de la época de María Antonieta.—Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré grana.—El libro de notas y semanario, iguales a los del tarjetero n.º 19.—La hoja del calendario, del año 1862, está adornada con dos grabados.—Sus respectivos títulos, "Une fontaine grecque" y "Marchands chinois", indican el asunto de ambos.—Dimensiones: $10 \times 6\frac{1}{2}$ cm.

Núm. 28. (Lámina V, b).—Tarjetero de concha oscura con incrustaciones de plata y oro.—Las tapas van unidas por armadura de metal dorado a fuego, finamente labrada.—Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré blanco. En el interior lleva en un marquito de plata lisa, ovalado, precioso bordado en pelo que representa una joven pintando.—El libro de notas, con grabado que ocupa casi toda la página.—Representa escena galante.—Muy sencillo el dietario y adornado con cuatro marinas; el calendario, del año 1863.—Dimensiones: $10 \times 6\frac{1}{2}$ cm.

Núm. 29. (Lámina V, c).—Tarjetero de esmalte finísimo sobre cobre.—Representa por ambos lados amorcillos con flores entre nubes.—Las tapas van unidas por una armadura de plata dorada, grabada y calada.—Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré blanco.—Libro de notas, liso.—Dietario de cartulina satinada adornado con orlas y viñetas doradas.—El calendario, del año 1869, lleva cuatro bonitos grabados de paisajes diferentes.—Tamaño: 10×7 cm.

Núm. 30. (Lámina VII, a).—Tarjetero de nácar blanco finamente grabado con pájaros y flores en los cuatro ángulos.—En el centro, miniatura ovalada sobre nácar.—

Representa paisaje con castillo y hombre pescando.—Lapicero de marfil con la punta de plomo.—Forro de moaré grana. El libro de notas es igual al del tarjetero n.º 10.—El calendario, del año 1868, lleva cuatro preciosos grabaditos representando tres escenas de la vida campesina y paseo en lancha.—Dimensiones: $9\frac{1}{2} \times 6$ cm.

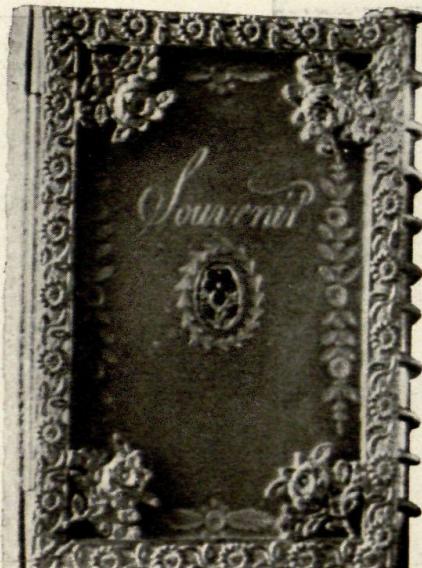
Núm. 31. (Lámina VI, a).—Tarjetero y carnet de baile de plata dorada finamente grabado.—Por un lado, paisaje, y por el otro, alegoría de caza.—En el centro, guardapelo ovalado con bonita miniatura de mujer pintada sobre marfil.—Lapicero de plata dorada.—Forro de moaré blanco.—El libro de notas es a la vez carnet de baile y uno de los más interesantes de la colección.—El calendario, de 1869, tiene cuatro grabados diferentes representando: Joven ofreciendo una maceta de flores a una dama. Pastor guardando unas cabras. Pareja de campesinos en una fuente y Patinadores.—Dimensiones: 9×6 cm.

Núm. 32. (Lámina VII, e).—Tarjetero de plata dorada.—En el centro de la tapa anterior, "bodegón" repujado. En la posterior, escena rusa finamente grabada.—Lapicero de plata dorada.—Forro moaré grana.—En el libro de notas, debajo de la palabra "Souvenir", grabado con escena oriental. Al pie: "à Paris chez l'éditeur".—El semanario tiene los nombres de los días en francés, orlados de flores.—El calendario, del año 1872, lleva dos grabados que ocupan casi toda la parte superior de la hoja y representan: uno, escena de pesca, y el otro, de caza.—Editado por Mac Henry. Dimensiones: $9\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{2}$ cm.

Núm. 33. (Lámina VI, d).—Tarjetero de marfil con aplicación de plata grabada enmarcando una bonita miniatura de porcelana en colores que representa busto de mujer vestida de blanco con el pelo suelto y adorno rojo en la cabeza.—Lapicero de marfil con la punta de plomo.—Forro de moaré blanco.—Libro de notas y dietario, lisos.—El calendario, de 1875, está ador-



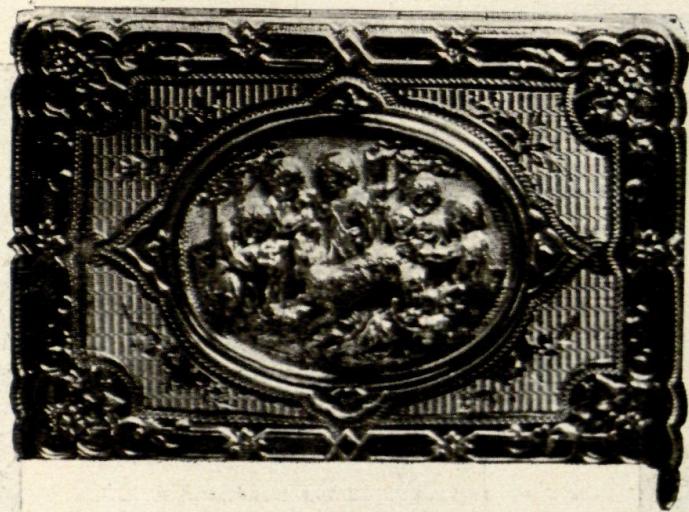
a



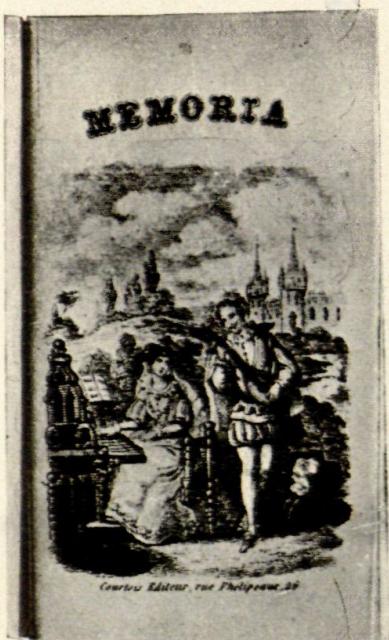
b



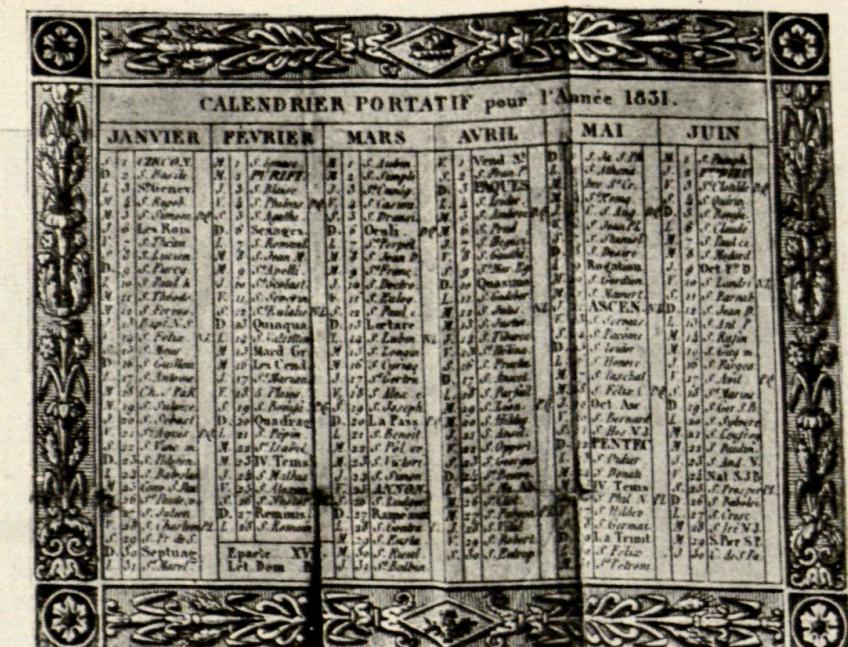
6



d

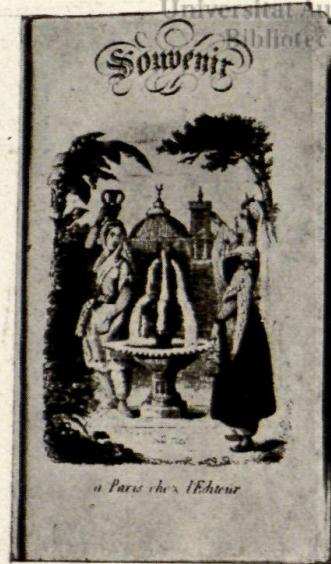


Courcier Editeur, rue Philipeaux, 21



6

f

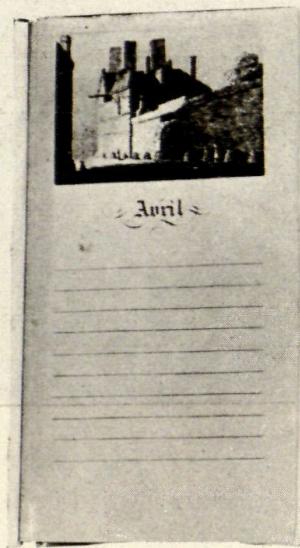


a

b



c



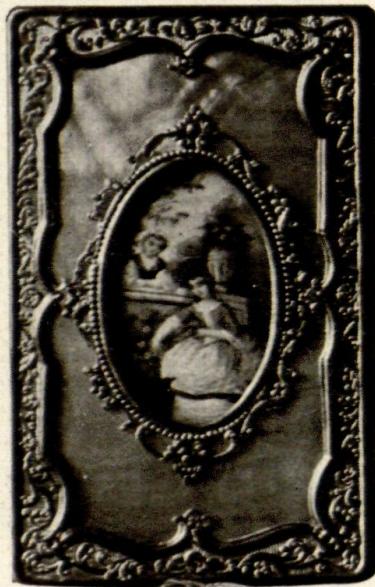
d



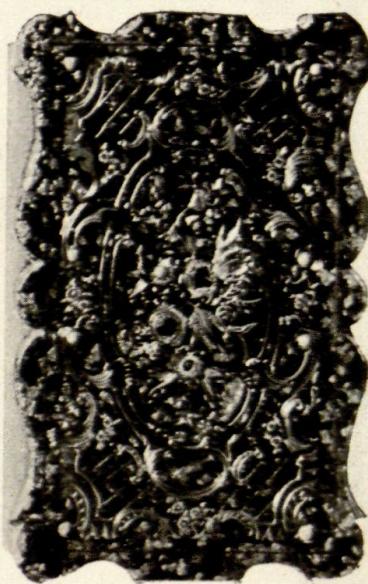
e



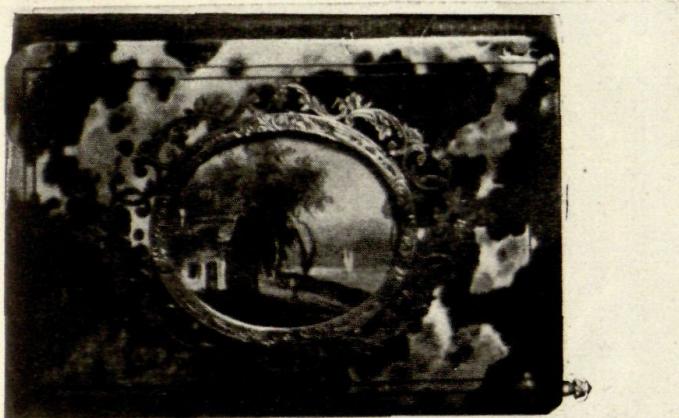
f



g



h



a



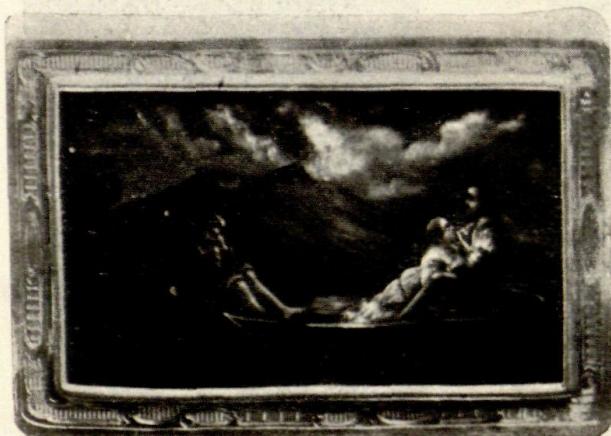
b



c



d



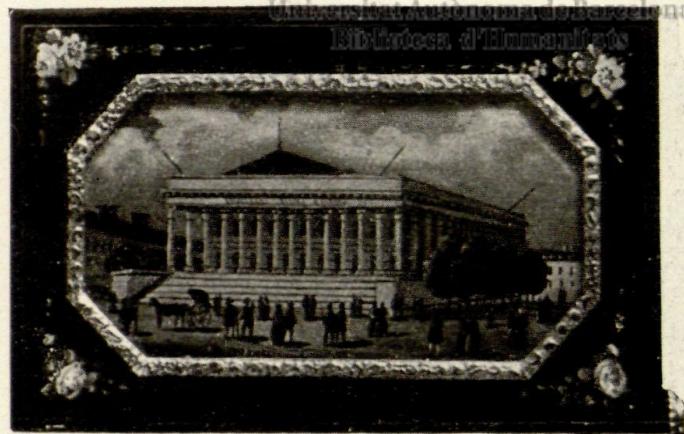
e



f



a



b



c



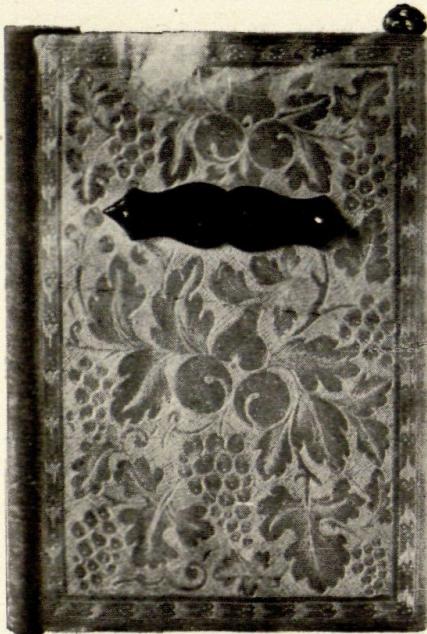
d



e



f



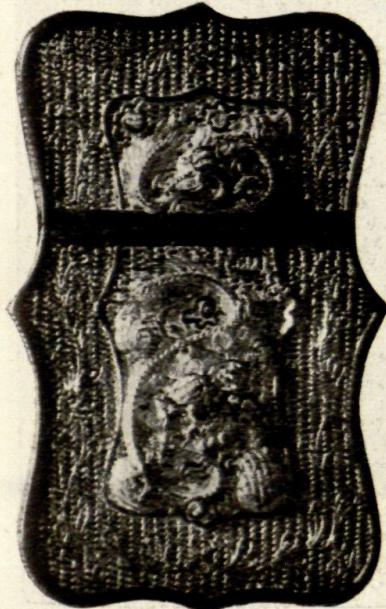
a



b



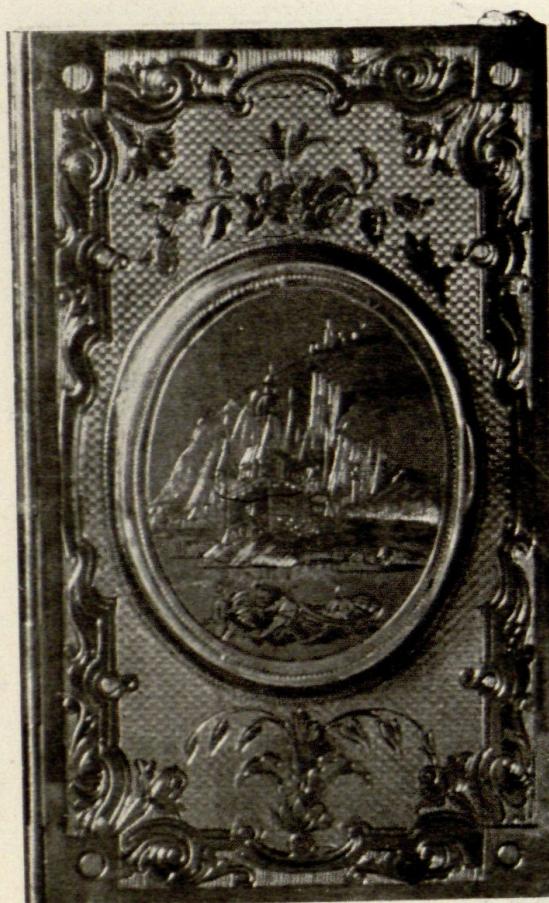
c



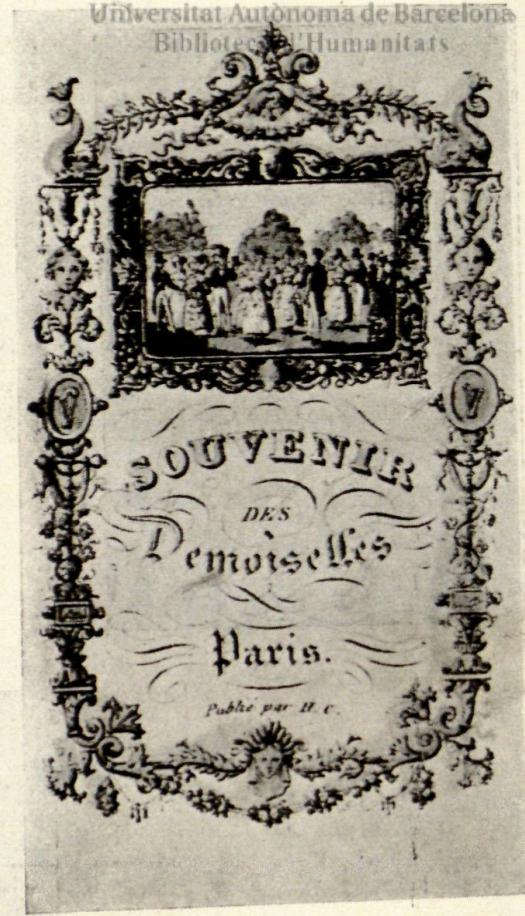
d



e



a



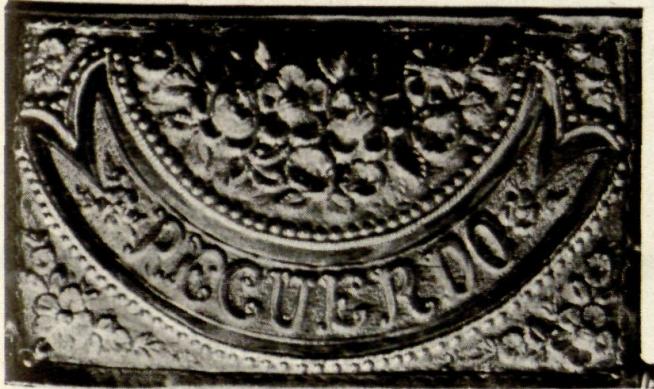
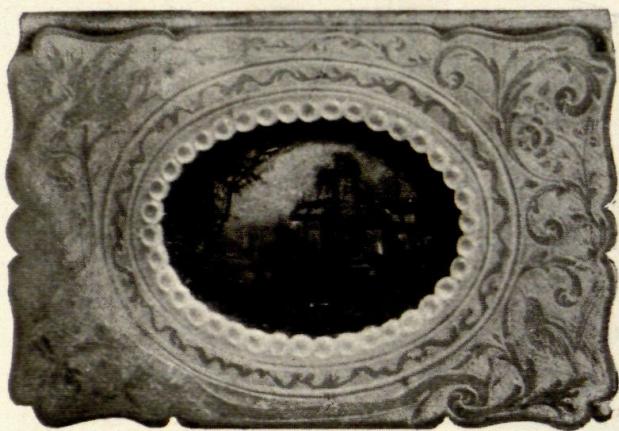
b



c

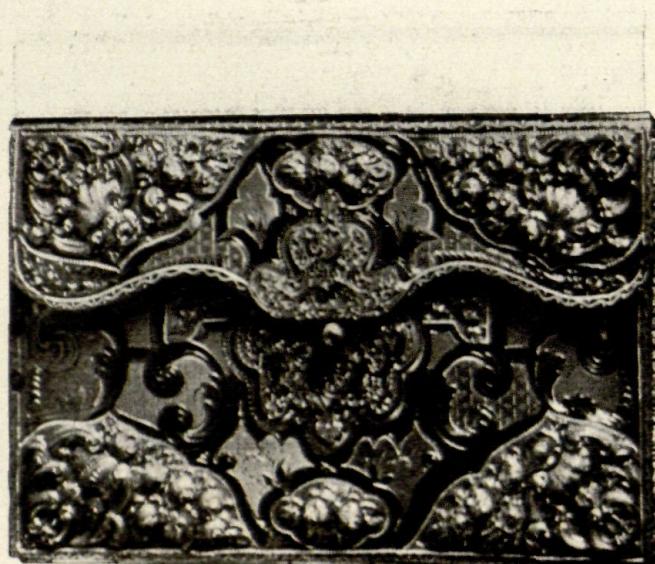


d

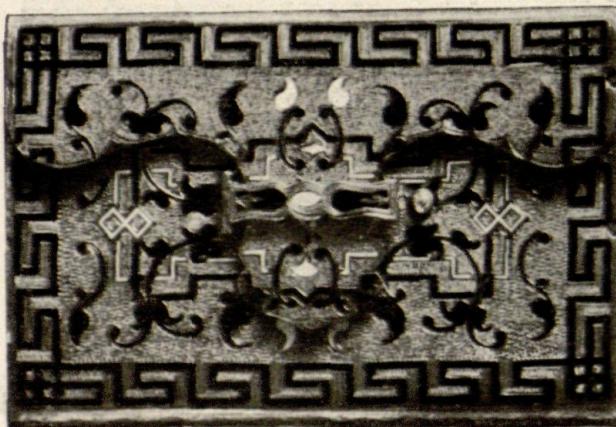




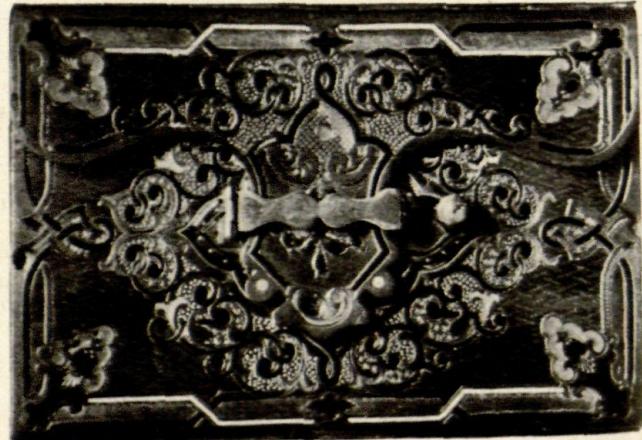
a



b



c



d

nado con seis pequeños grabados diferentes de poca importancia.—Dimensiones: $10 \frac{1}{2} \times 7$ cm.

Núm. 34. (Lámina VIII, a).—Tarjetero de concha con incrustaciones de plata.—En el centro, en marco de oro liso, miniatura rectangular pintada sobre marfil y firmada por Vicente Camarón.—Representa un niño con pelo rubio rizado, traje negro y cuello de encaje blanco.—Dimensiones: $11 \frac{1}{2} \times 7$ cm.

Núm. 35. (Lámina IV, d).—Tarjetero de sándalo filipino finamente tallado por ambos lados con figuras de chinos, árboles, casitas, etc.—Dimensiones: $9 \frac{1}{2} \times 5 \frac{1}{2}$ cm.

Núm. 36. (Lámina IV, f).—Tarjetero de marfil filipino finamente tallado por ambos lados

con figuras de chinos, árboles, casitas, etc. En el centro de uno de ellos, óvalo liso para grabar iniciales, sin duda.—Tamaño: $10 \frac{1}{2} \times 6 \frac{1}{2}$ cm.

Núm. 37. (Lámina V, d).—Tarjetero de filigrana de plata, filipino, adornado con flores y animales fantásticos.—Dimensiones: 8×5 cm.

Núm. 38. (Lámina IV, e).—Carnet de baile, de marfil liso.—En el centro, miniatura ovalada pintada sobre marfil.—Representa busto de mujer con traje azul y flores en la cabeza.—Lapicero de madera y marfil.—Forro de moaré rosa.—En el librito interior alternan las páginas adornadas con graciosos grabados de parejas bailando, y las páginas en blanco con los nombres de: Contredances. Valses. Galops, para anotar los bailes.—Tamaño: $5 \times 3 \frac{1}{2}$ cm.

Libreros encuadernadores de Cámara.

Por MATILDE LOPEZ SERRANO

II

SANTIAGO MARTIN

LOS primeros años correspondientes al reinado de Carlos III representan en la encuadernación española del siglo XVIII, como en general para todas las demás artes del libro, el punto de partida del acatamiento a los estilos franceses de decoración, si bien no más intensamente que como habían sido aceptados con gustosa sumisión en los restantes países de Europa (1). Pasados los años en que el rococo se proyecta de modo bellísimo en el arte de encuadernar, le sucede como reacción el reposado y monótono estilo Luis XVI, iniciándose con él un amaneramiento y hasta incluso inhabilidad, salvo excepciones, en los artistas franceses, lo que también se advierte, a la larga, en el arte de decorar libros en los demás países, sus fieles seguidores. Sólo uno de éstos había permanecido casi absolutamente incontaminado por el preciosismo del rococo: Inglaterra, si bien sus artistas, entre los que Roger Payne fué el más famoso, quedan situados en esta modalidad a consecuencia de su extraordinaria pericia técnica. Sus temas, aunque no puramente neoclásicos, muchos más sencillos que en el rococo, acaban por imponerse en Francia en un momento en que, ya casi sin personalidades artísticas, se inclina propicia a la imitación de lo que fuera se producía. Al llegar la Revolución, último momento de la decadencia en la ornamentación exterior del libro, pierde Francia por completo la supremacía de un arte que había dirigido constantemente desde el siglo XVI. Simultáneamente, la influencia inglesa imprime una huella más profunda en la técnica y en el arte de encuadernar en todos los países occidentales de Europa, y por lo tanto en España, y así, los artistas pensionados por el rey, las Reales Academias o las Sociedades Económicas de Amigos del País, marchan ahora a Inglaterra en busca de mayores conocimientos, aplicando, después de regresar, el aprendizaje adquirido, reflejando los gustos ingleses. Son notas características que se unen a las generales del neoclásico de origen francés, el empleo de los tafiletes de grano alargado; el presentar lisos, sin nervios, los lomos de los volúmenes, proporcionando así una superficie continua, apta para recibir una decoración más profusa, novedad que

(1) Sobre el comienzo de las nuevas influencias en España, véase *La encuadernación madrileña en la primera mitad del siglo XVIII* y *La encuadernación madrileña en la época de Fernando VI*, que publiqué en *ARCH. ESP. DE ARTE Y ARQ.*, 1937, n.º 37, y *ARCH. ESP. DE ARTE*, 1940, n.º 40.

atrae la preferencia de los artistas: de ello resulta un consciente **desequilibrio decorativo** entre las lomeras y las cubiertas del libro, aquéllas recargadas y éstas relativamente sumarias; también la perfección del dorado; el empleo de temas decorativos especiales, como hierros de tipo vegetal en silueta, sin macizar, de aspecto elegante, pero de conjuntos algo esquemáticos, y sobre todo, los finísimos punteados de oro en los que parecen sobrenadar muy pequeños hierros también dorados, como anillas, estrellas, hojitas, flores minúsculas, tallitos de hierbecillas, que Roger Payne (1) y sus seguidores habían aplicado a sus obras, así como el gofrado o decoración sin oro, contrapuesta con sabia discreción a la dorada en una misma cubierta. Por último, la solidez del cosido es también nota característica, si bien en España coincidía ello con el que de antiguo se practicaba.

Parece que fueron los introductores de esta modalidad en nuestra encuadernación los maestros Pascual Carsí y Vidal y Gabriel Gómez, ambos con obradores madrileños, el primero encuadernador de Cámara desde 1799 a 1818, que se estudiará en otra ocasión, y ambos pensionados en Inglaterra por Carlos III (2).

Francia, sin embargo, vencido el colapso de los primeros tiempos revolucionarios, y con una tradición de belleza exquisita para el libro, reacciona de nuevo con el Directorio, que reanimó el gusto por las cosas bellas. El estilo Imperio había de elevar de nuevo el arte de la vestidura del libro al rango director que tuvo antes y lo impuso una vez más a Europa; la evolución se realizó, sin embargo, sobre modelos ingleses por varios encuadernadores de talento como los Bozérian, Lefebure, Courteval, los Bradel, Escaraguel, etc. (3).

Todas estas características y estilos hemos de encontrarlos en la producción de Santiago Martín Sanz, excelente encuadernador de fines del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX, contemporáneo de Antonio Suárez (4) y encuadernador de Cámara. Se han ocupado de este encuadernador, aunque muy brevemente, Rico y Sinobas (5) y D. Vicente Castañeda (6); en extenso lo hice en mi Memoria doctoral y ahora se publica aquí con algún documento más. Fué Santiago Martín natural de la villa de Paracuellos (doc. n.º 7) y debió de nacer en 1775, puesto que a su muerte en 1828 tenía cincuenta y tres años. En Madrid se adiestraría en algún buen taller de encuadernación, sobre todo en la parte técnica, y tal vez cuando Pascual Carsí y Vidal regresó de Inglaterra en 1799 y mediante contrato con el Estado estableció una enseñanza pública del arte de encuadernar (7) asistiese a estas prácticas de la profesión, pues algunas de sus mejores obras tienen una influencia inglesa indu-

(1) S. T. Prideaux: *Bookbinders and their craft*. New York, 1903, cap. II, p. 29-56: *Characteristics and peculiarities of Roger Payne, binder*.—William Loring Andrews: *Roger Payne and his art*. New York, 1892.—Robert Hoe: *A lecture on bookbinding as a fine art*. New York, 1866, y *Memoir of Rogers Payne*, p. 19-21 de la revista "The Bookbinder", London, 1888.

(2) Archivo General de Palacio. Expedientes personales recogidos y dados a conocer en mi tesis doctoral *La encuadernación española de los siglos XVIII y XIX*.

(3) Henri Béraldi: *La reliure au XIX^e siècle*, París, 1895-1897, 4 vols.—F. Calot, L. M. Michon P. Angoutvent: *L'art du livre en France*, París, 1931, p. 258.—Marius-Michel: *La reliure française depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à la fin de XVIII^e siècle*, París, 1880.—Paul Lacroix: *Essai historique sur la reliure en France depuis la XVI^e siècle*, en "Bull. du Bibliophile", 1863.

(4) Con él hemos comenzado esta serie de estudios: vid. el año 1942, de esta misma Revista, 2.^º y 3.^{er} trimestres.

(5) M. Rico y Sinobas: *El arte del libro en España*, Madrid, 1941, p. 404.

(6) *Etiquetas de encuadernadores*, en la "Rev. de la Bib., Arch. y Museo Municipales", 1935, n.º 2, p. 170.

(7) Archivo General de Palacio: Expediente personal.

dable (él la expresa taxativamente en el doc. n.º 1), que parece adquirida a través de las obras de Carsí, al que supera en adaptaciones artísticas, pero que es su modelo, acaso sin proponérselo. La primera noticia documentada que de él tenemos es de 1803 (doc. n.º 1) y ya son muy numerosas las que sin interrupción se nos ofrecen hasta su muerte en 1828; la selección de documentos que acompañan a este estudio es muestra de ello.

Numerosísimos fueron sus trabajos para la Real Librería, tanto en el reinado de Carlos IV como en el de su hijo. Según expresa él mismo, "fué elegido en 1803 por el P. Fernando Scío, encargado de la Real Biblioteca de Palacio, para la delicada encuadernación de la numerosa y selecta colección de manuscritos que de los Colegios mayores de Salamanca se trasladó a ella, a cuyo efecto se le franqueó el Juego de Pelota para poner en él su obrador (doc. n.º 4); en vista de su aptitud y economía se le nombró encuadernador de Cámara en 11 de diciembre de 1804, jurando el cargo el 14 de febrero del año siguiente (doc. n.º 2); encuadernó también en el Juego de Pelota la librería de Gondomar (doc. n.º 4) y otros manuscritos, trabajo que desempeñó con todo lucimiento presentando encuadernaciones comparables a "las más delicadas inglesas" (doc. n.º 1). Muchas de estas obras muestran etiquetas de Martín, y como constituyen una colección extensa en extremo, puede formarse con ellas un buen catálogo de sus hierros. Dichos ejemplares son casi siempre en pastas valencianas de jaspeado grande y colores vistosos: azul, verde, rojo, castaño amarillo, ocre, mezclándose a veces dos teñidos. La decoración se reduce a una sencilla rueda dorada de gusto neoclásico que bordea las cubiertas; los lomos presentan extenso número de hierros sueltos, destacándose los títulos con tejuelos rojos, azules y verdes. Los ejemplares ricos son en tafiletes rojos, de recuadros más anchos y ruedas de temas más expresivos que los de Carsí, con el que indudablemente tiene cierta afinidad en la composición y en el empleo de algunos hierros, probablemente por haber aprendido con él. La mayor y mejor parte de su actividad artística corresponde a la época de Fernando VII.

La guerra de la Independencia no constituyó una nueva época sino en lo político y social. En la encuadernación no reflejó nada de sí misma ni siquiera en un mayor abuso de atributos bélicos o simbólicos de vencedores y vencidos. Tampoco las agitaciones políticas del reinado de Fernando VII dejan en ella huella alguna, pues el conjunto de encuadernaciones de esta época logra alcanzar notas de riqueza, de arte y de originalidad verdaderamente excepcionales.

El interés e inteligencia de D. José Ángel Álvarez Navarro, Conservador de la Real Librería antes y después de la guerra, quedan bien patentes con este grupo excepcional de obras notables, debidas exclusivamente a su amor y celo por la Biblioteca (1). No es secreto que *el Deseado* era hombre de pocas lecturas; pero en sus disposiciones no solía poner trabas para cuanto se relacionase con su Librería, ya fuesen nuevos servicios de ella, nombramientos de personal numerario o agregado y hasta socorros especiales a individuos dependientes de ella, como sucedió muchas veces con sus encuadernadores y libreros (2).

Este bibliotecario fué también protector y gran amigo de Santiago Martín, como

(1) Su actuación eficacísima se desprende de diferentes disposiciones que constan en documentos (oficios, peticiones e informes) del Archivo General de Palacio. Preparo un trabajo sobre este benemérito bibliotecario.

(2) Diversos expedientes personales en el Arch. Gen. de Palacio.



Fig. 1.—*Ordenanzas de la Congregación de la Beata María Ana de Jesús...*
Madrid, 1800.—Tafilete rojo de grano largo, decoración dorada, monograma de Fernando VII.—202×140 mm. (Biblioteca de Palacio.)

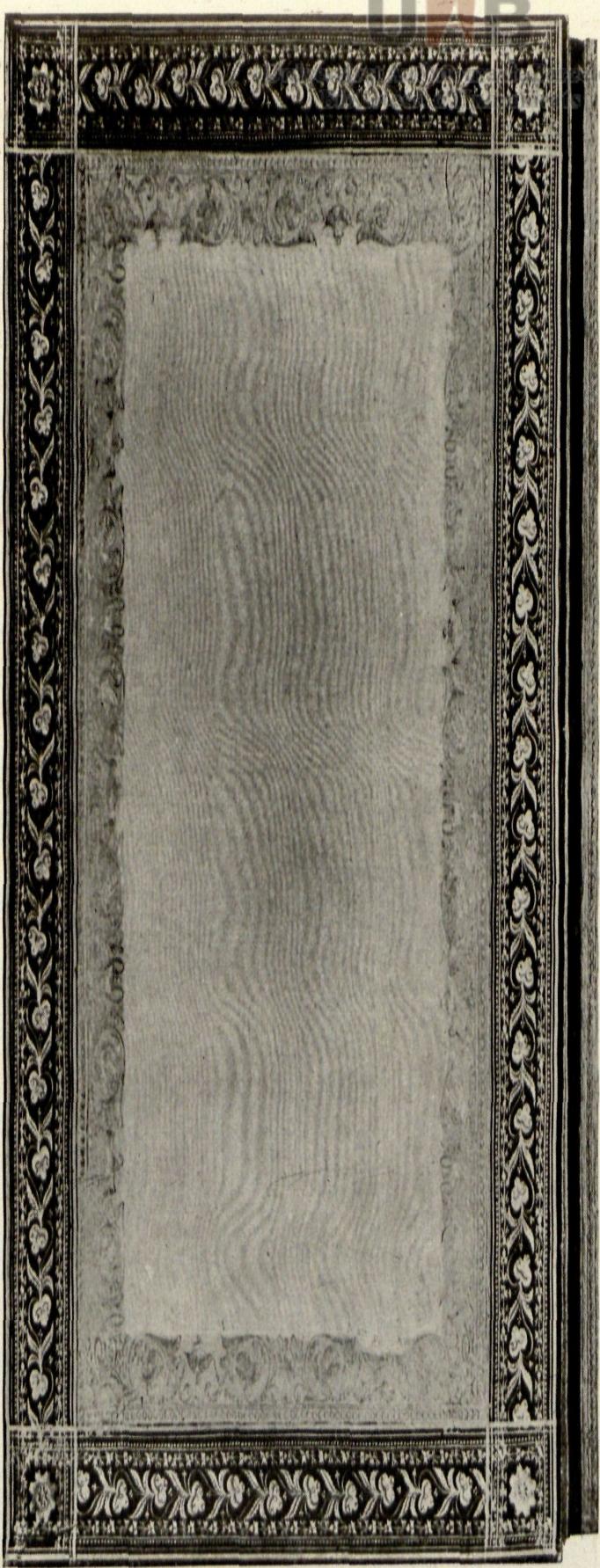


Fig. 2.—Miguel de Ibarrola, Marqués de Zambrano: *Al Rey en su Consejo de Estado...* Ms. sin fecha. Contratapas de la obra. Tafilete rojo y moaré rosa, decoración dorada.—306×216 mm. (Biblioteca de Palacio.)

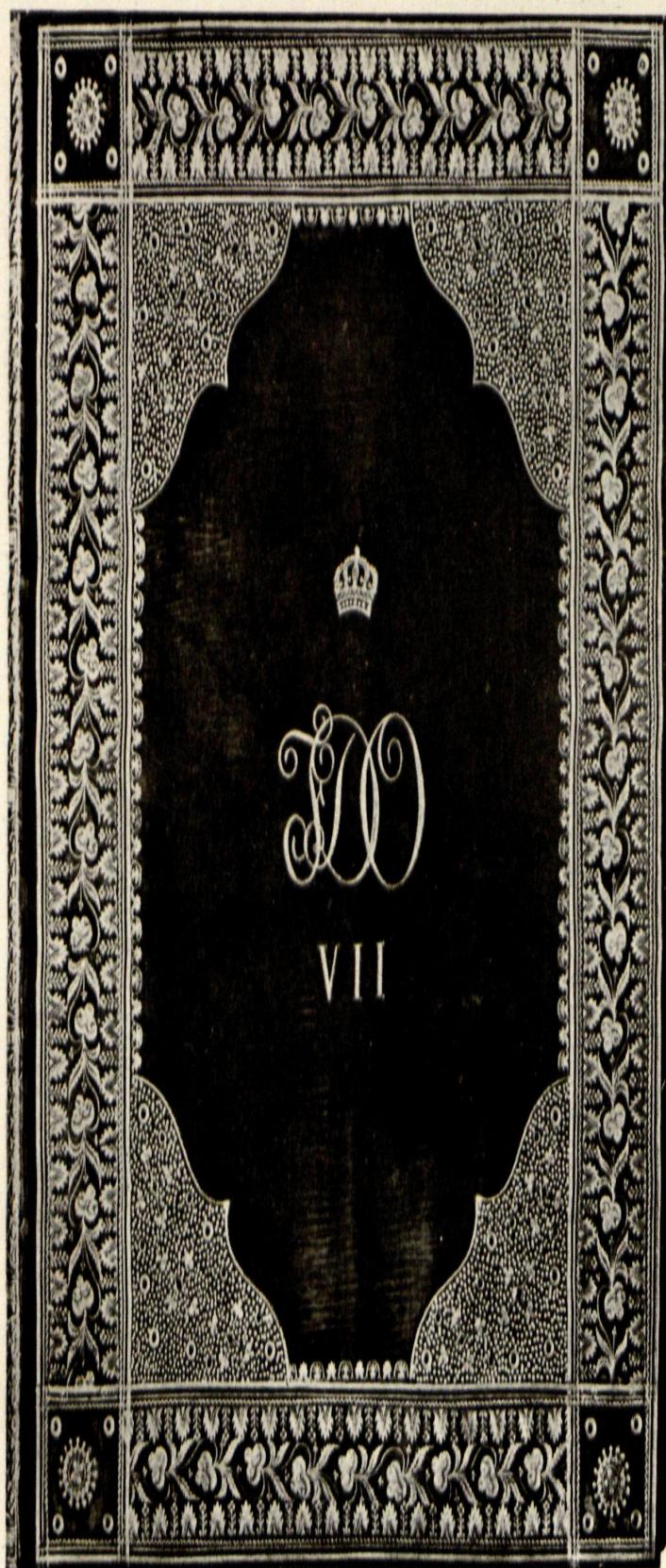


Fig. 3.—José Ramón Rodil: *Memoria sucinta de las principales operaciones del brigadier en el gobierno de la plaza del Callao...* Ms. fechado en el Real Felipe del Callao, 1825. Tafilete rojo de grano largo, decoración dorada, cuadrados de ángulo en tafilete azul oscuro, monograma de Fernando VII.—250×202 mm. (Biblioteca de Palacio.)

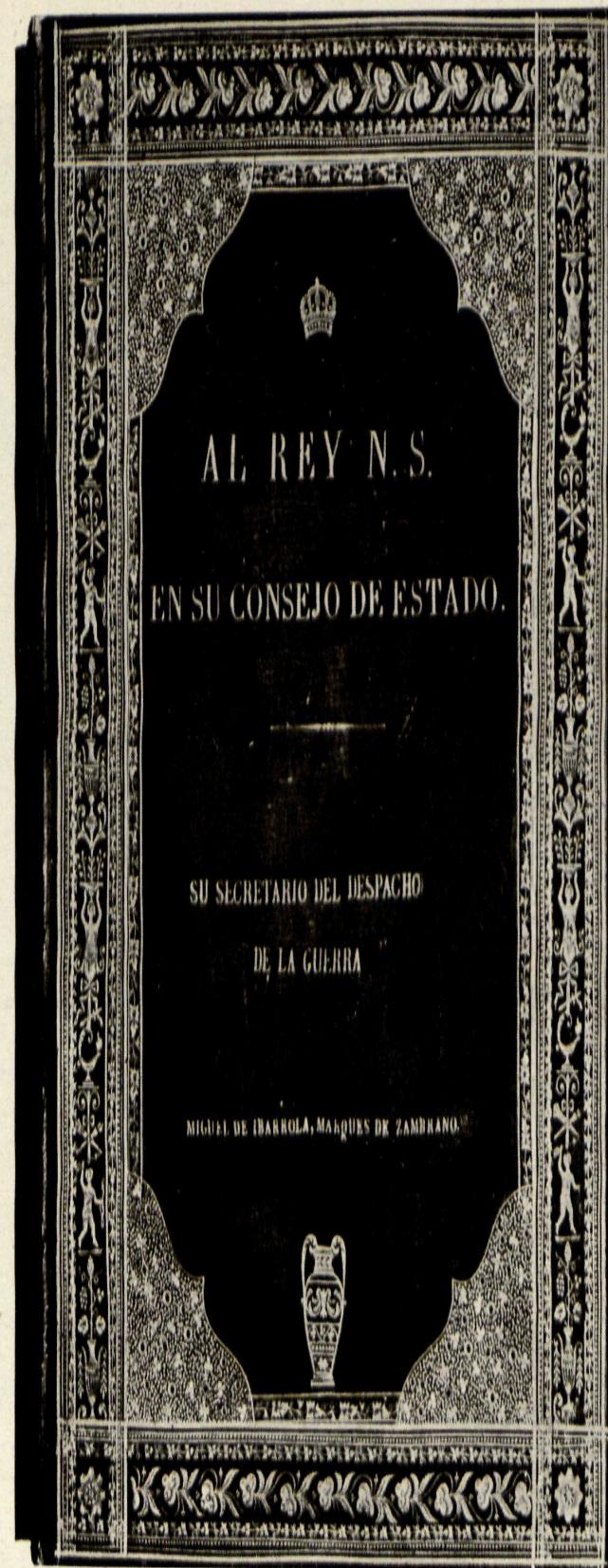


Fig. 4.—Miguel de Ibarrola, Marqués de Zambrano: *Al Rey en su Consejo de Estado...* Ms. sin fecha.—Tafilete encarnado de grano largo, decoración dorada, la rueda de vid y pámpanos sobre tafilete negro.—

306×216 mm. (Biblioteca de Palacio.)

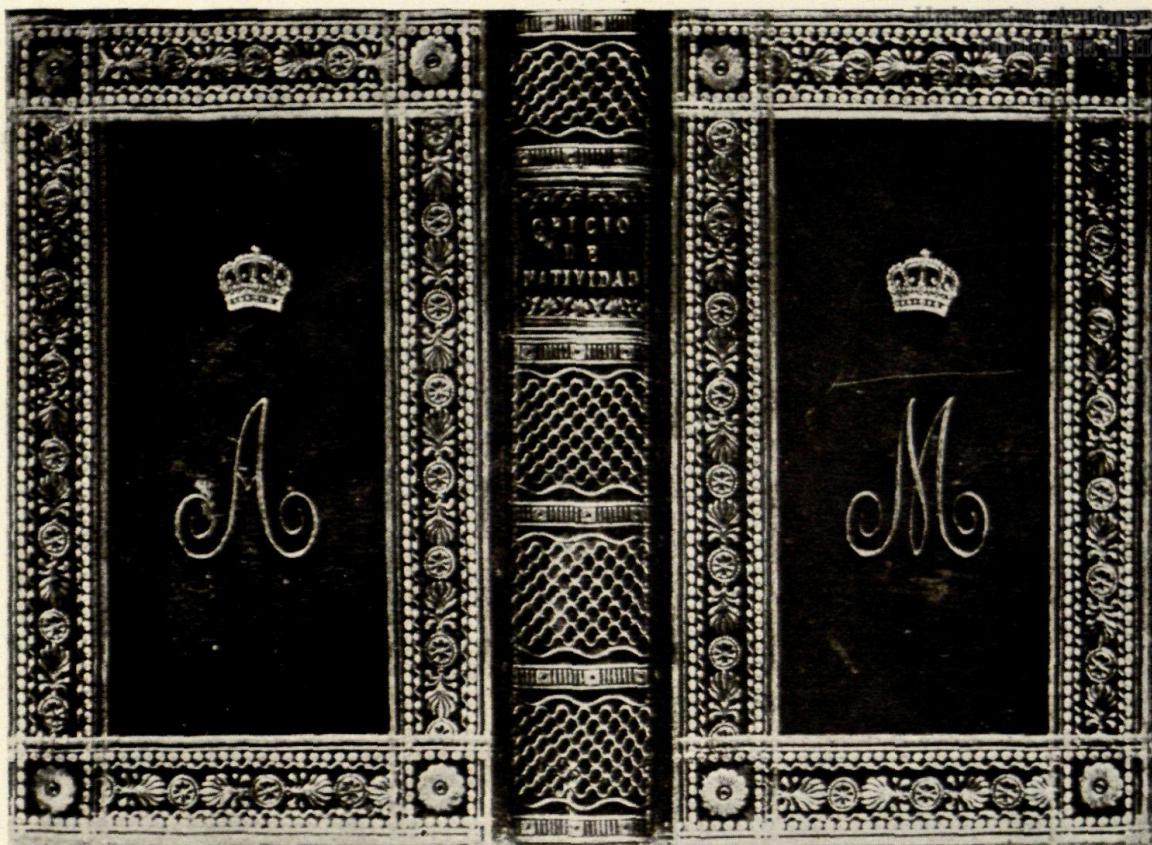


Fig. 5.—*Oficio de la Natividad de Nuestro Señor...* Alcalá, 1795. Tafilete rojo, decoración dorada; monograma de la reina D.a María Antonia de Borbón, primera esposa de Fernando VII.—149×96 mm. (Biblioteca de Palacio.)

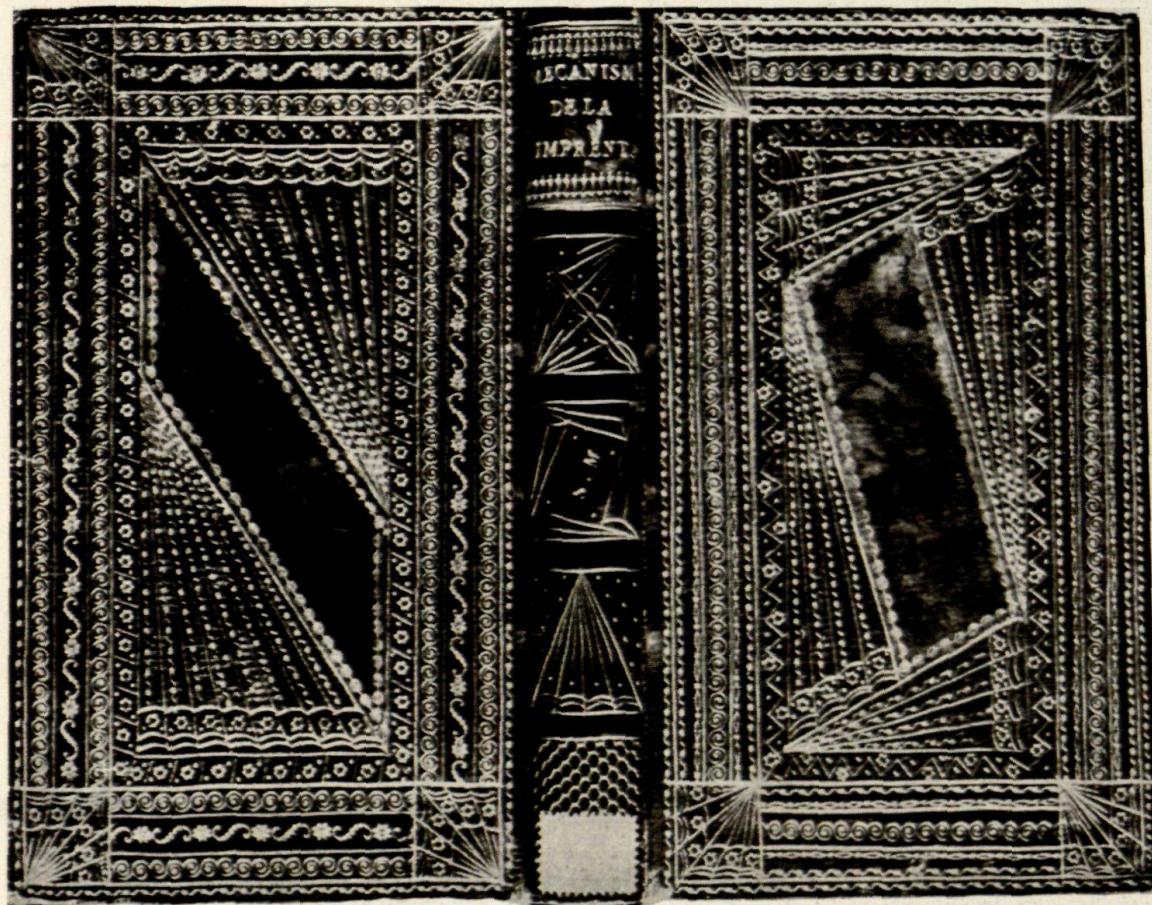


Fig. 6.—Juan José Sigüenza y Vera: *Mecanismo del arte de la Imprenta...* Madrid, 1816. Tafilete rojo, decoración dorada de cortinas; los centros de las cubiertas, en pasta valenciana de tonos verdes y rojizos; algunos toques a pincel en negro en los dibujos de cortina. En el lomo iniciales del encuadernador. Etiqueta de Santiago Martín.—179×110 mm. (Biblioteca de Palacio.)

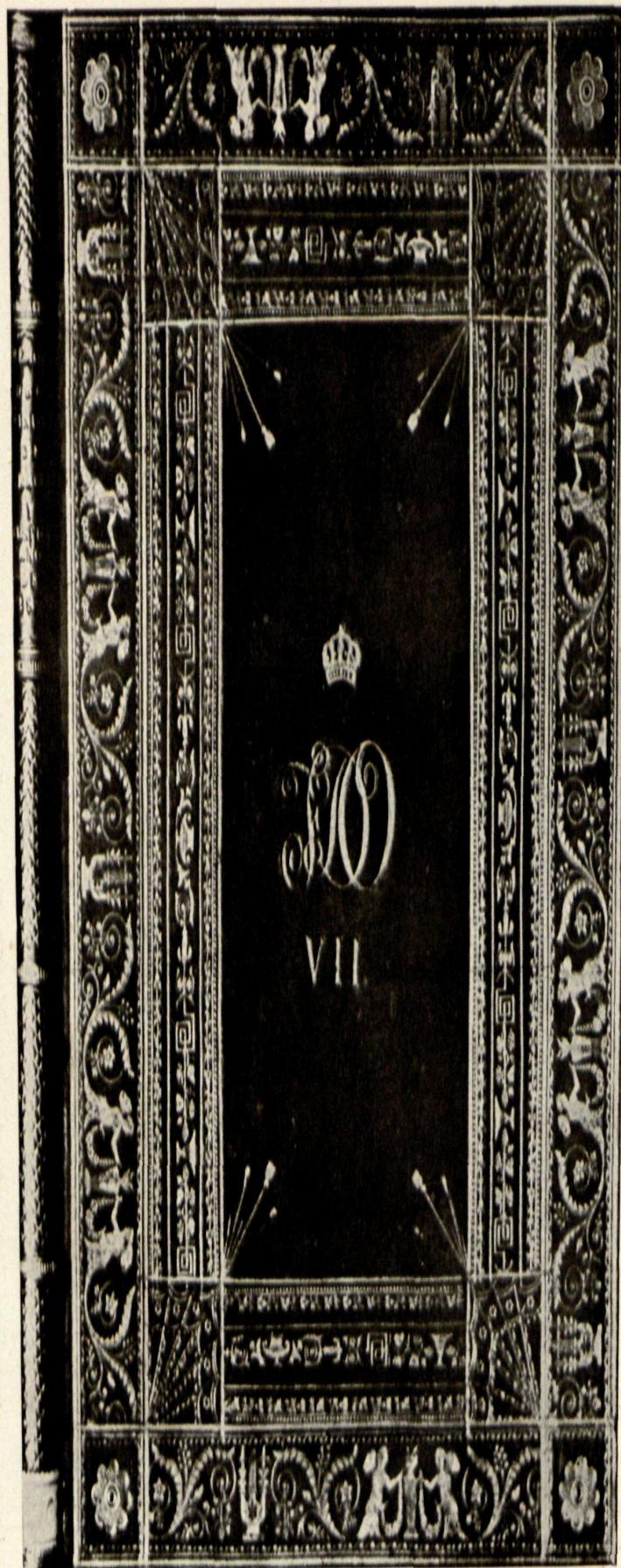


Fig. 7.—*Memoria del Ministro de Gracia y Justicia al Rey*. Ms. de 1826. Tafílete rojo de grano largo, decoración dorada; toques al pincel en negro en los pequeños cuadrados decorados con cortinas; monograma de Fernando VII.—
297×207 mm. (Biblioteca de Palacio.)

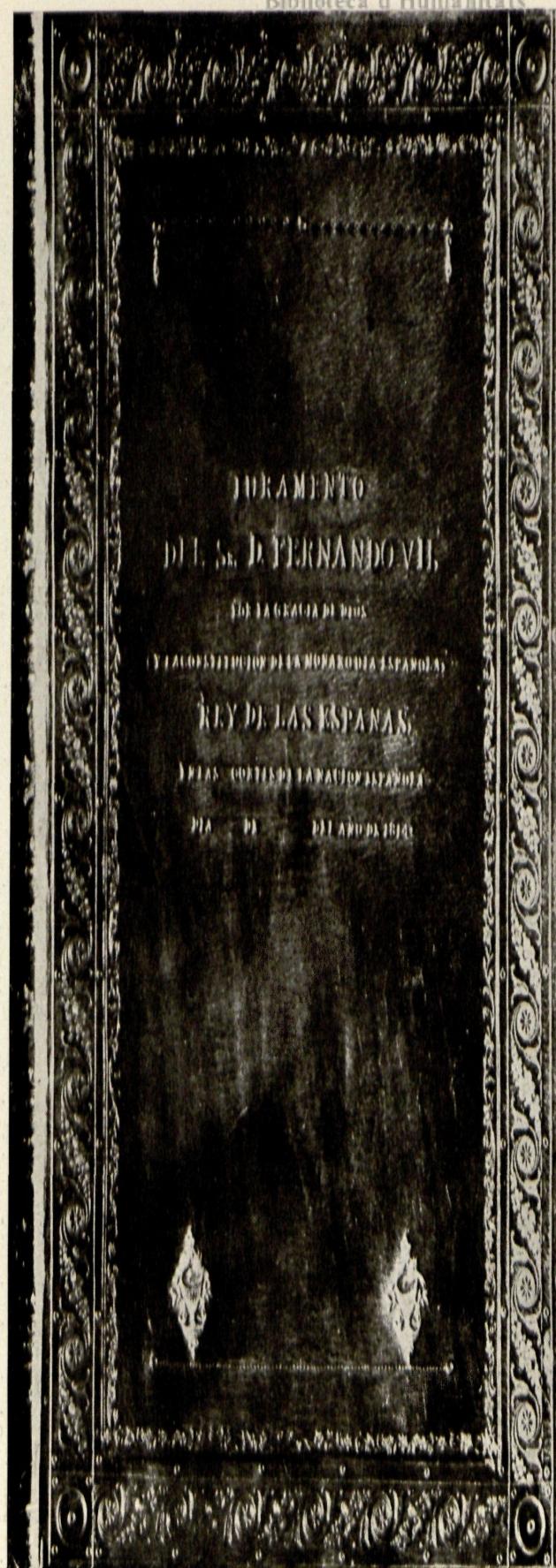


Fig. 8.—*Juramento de Fernando VII en las Cortes el año de 1814*. Tafílete carmín de grano largo, decoración dorada. Etiqueta de Santiago Martín.—370×250 mm. (Biblioteca de Palacio.)

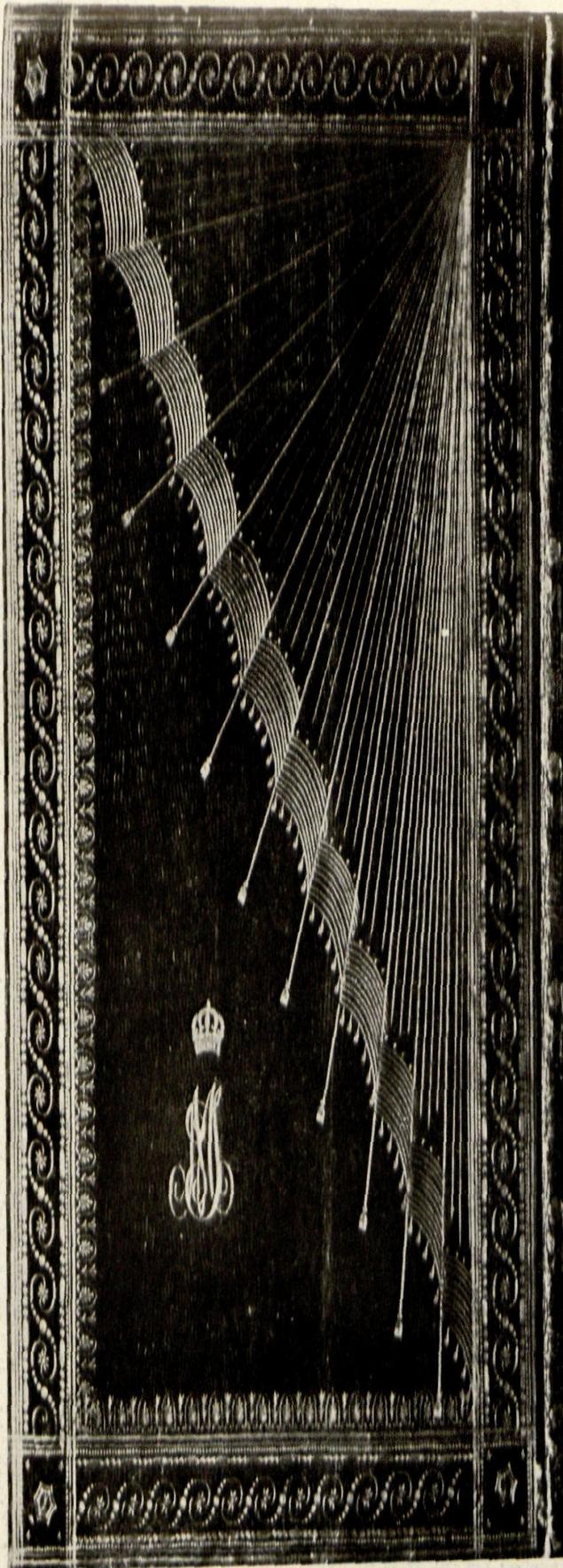


Fig. 9.—Contratos matrimoniales de D. Fernando VII con D.^a María Josefa Amalia de Sajonia, Ms. de 1819. Tafilete azul oscuro de grano largo, decoración dorada de cortina y monograma de D.^a María Josefa Amalia.—325×222 mm. (Biblioteca de Palacio.)

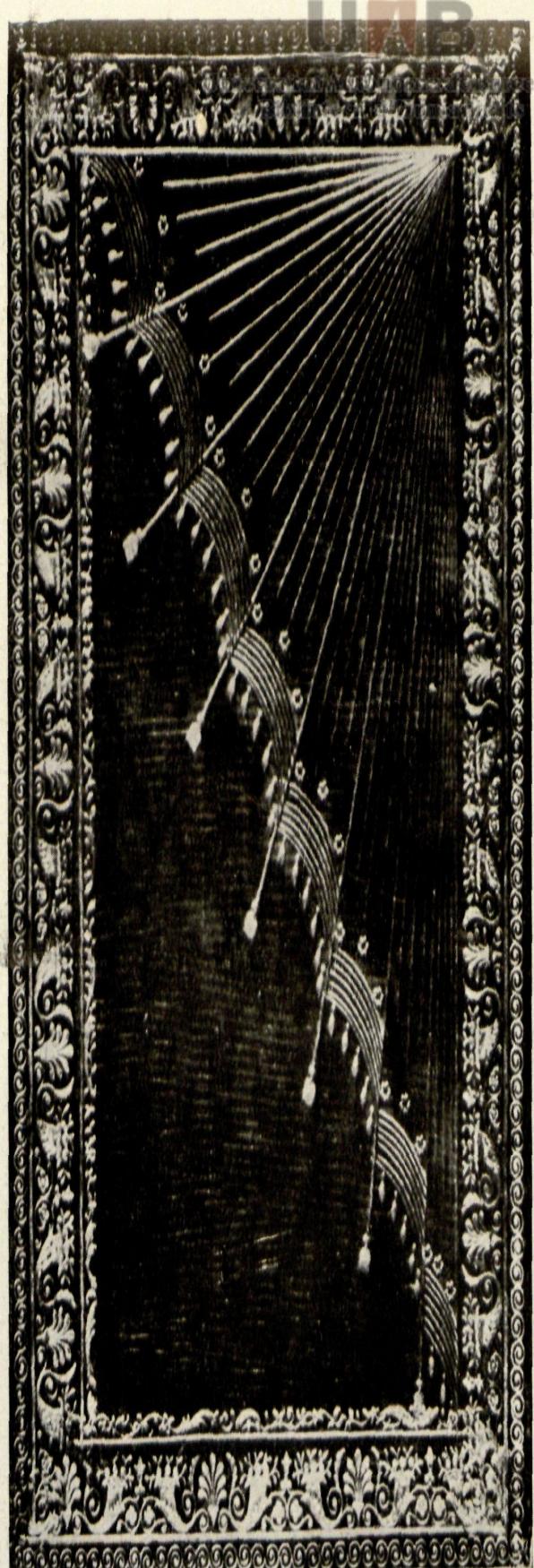


Fig. 10.—Félix de Anaya: *Curso elemental de Historia para los militares... para los cadetes de Reales Guardias Españolas*, Madrid, 1818. Contratapa en tafilete azul oscuro de grano largo y decoración dorada de cortina.—Etiqueta de Santiago Martín.—210×140 mm. (Biblioteca de Palacio.)

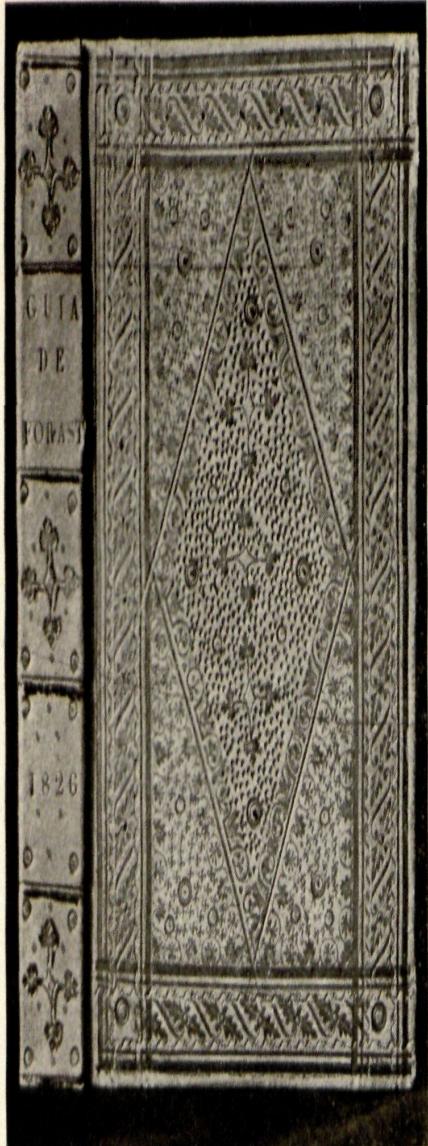


Fig. 11.—*Calendario manual y Guía de forasteros en Madrid para 1826*. Pergamino, decoración dorada a base de punteados; toques a pincel en azul y rojo. — 117×74 mm. (Biblioteca de Palacio.)

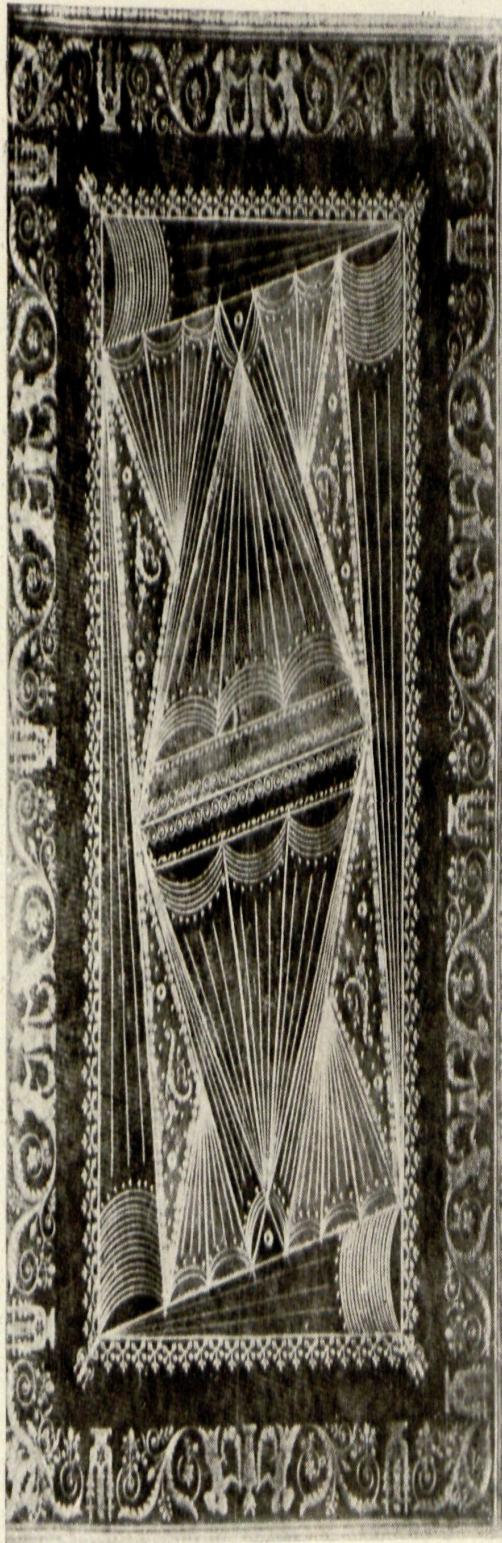


Fig. 12.—*Título de Castilla a favor de D. Angel de Bustamante, Marqués de Bustamante, vecino de Méjico*, fechado en Palacio en 1809. Tafilete carmín con mosaicos de tafilete verde, decoración dorada Imperio y con la modalidad española de cortina.—Colección del Sr. Duque de Alba, procedente de la de D. V. Castañeda.



Fig. 13.—*Calendario manual y Guía de forasteros en Madrid para 1826*. Pergamino, decoración dorada a base de punteados; toques a pincel en rojo y azul; monograma de Fernando VII.— 117×75 mm. (Biblioteca de Palacio.)

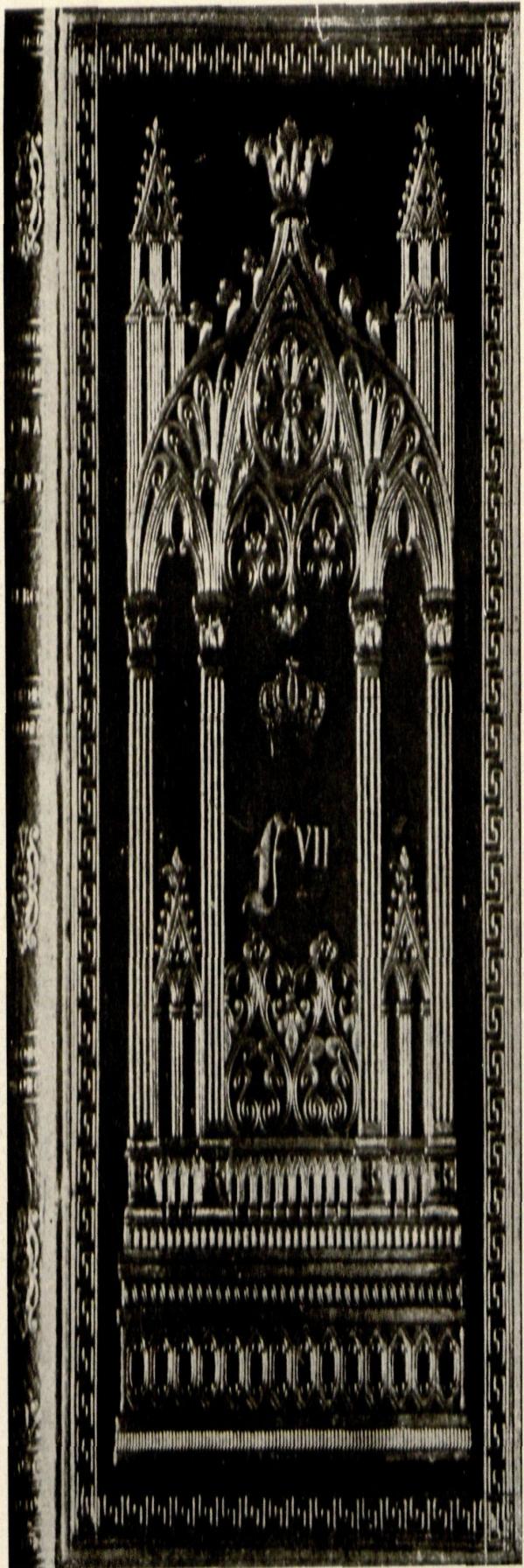


Fig. 14.—*Oficio de la Semana Santa*, Madrid, 1796. 7 vols. Taflete violeta, decoración dorada en plancha de estilo catedral; monograma de Fernando VII.—190×115 mm. (Biblioteca de Palacio.)

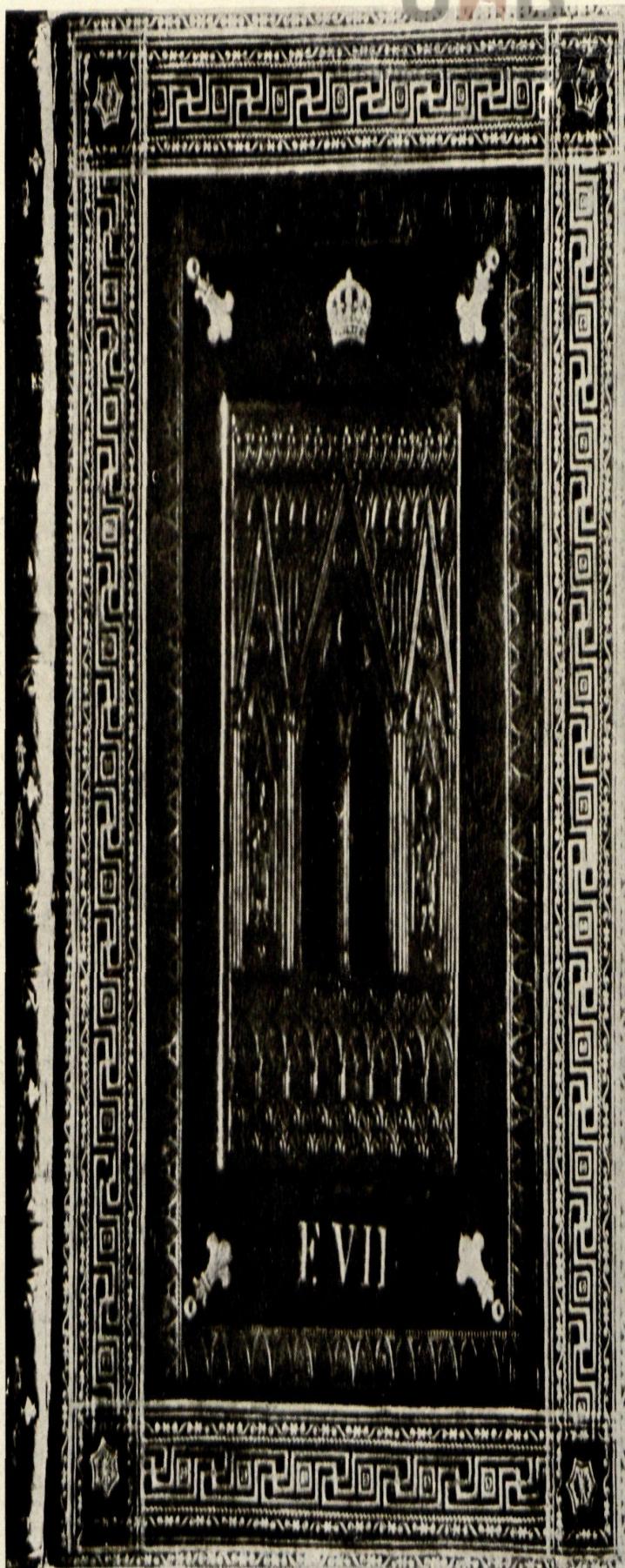


Fig. 15.—*Preces dicendae in Regia Capella...* Madrid, 1768. Taflete verde, decoración dorada Imperio y en frío de plancha estilo catedral; monograma de Fernando VII.—236×174 mm. (Biblioteca de Palacio.)

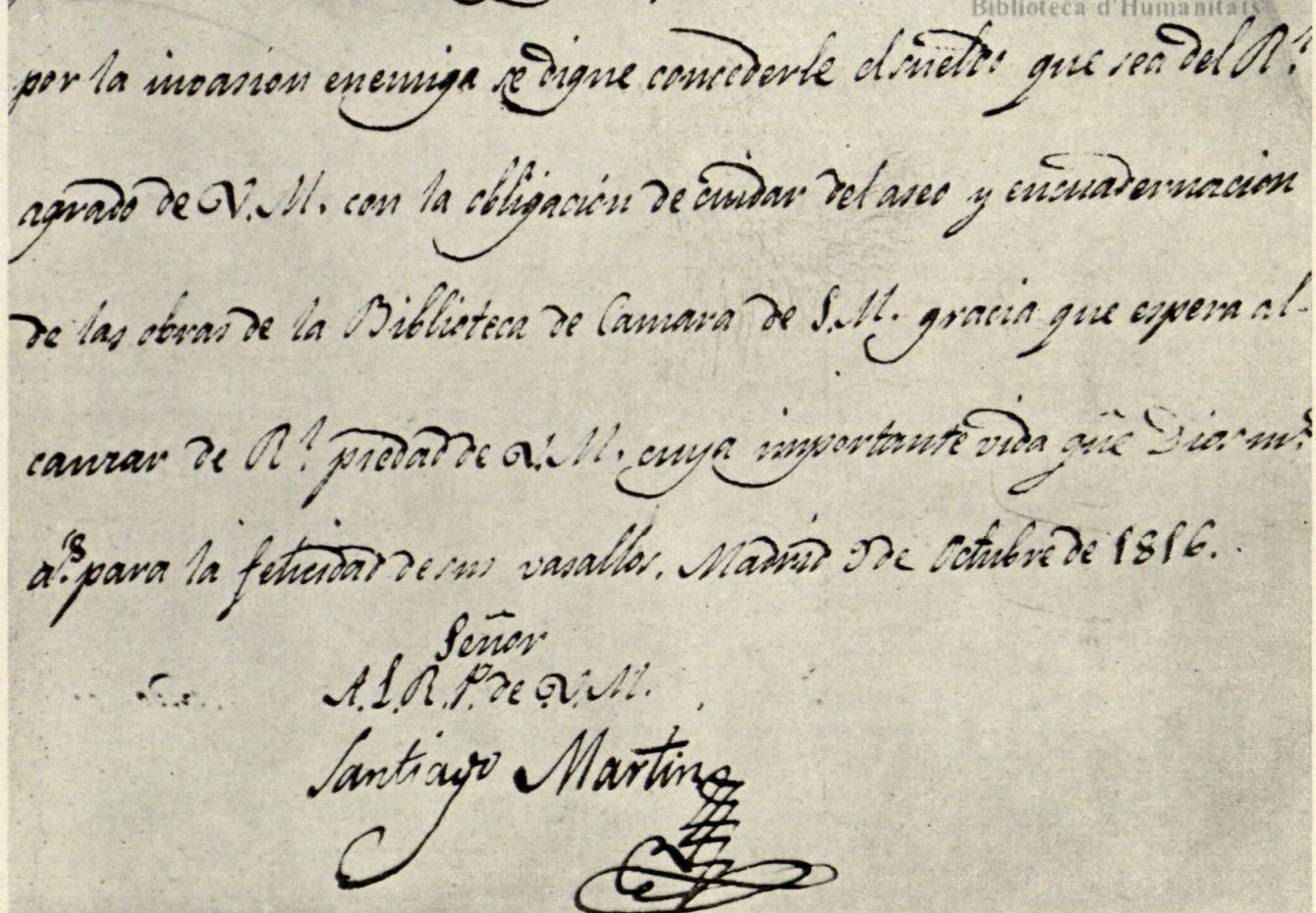


Fig. 16.—Firma autógrafa de Santiago Martín en un Memorial de 1816 (doc. n.º 4). (Archivo General de Palacio. Personal, Letra M, Leg. 25.)

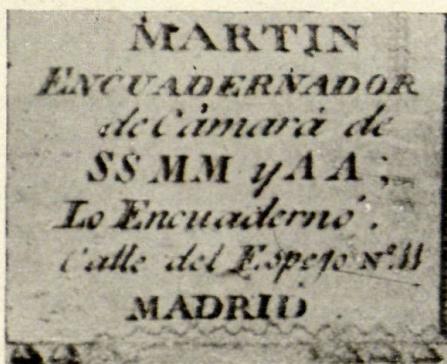


Fig. 17 (a y b).—Etiquetas de Santiago Martín. (Modelos en los ejemplares de la Biblioteca de Palacio, que se citan en este estudio.)

lo prueba el hecho de haberle nombrado Martín su albacea testamentario (doc. n.º 7). Fué Santiago Martín un representante notable de la encuadernación madrileña del primer tercio del siglo XIX (1). Trabajó mucho para la Casa Real encuadernando infinidad de obras para Fernando VII, así como para las esposas de éste, María Antonia de Borbón, María Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia, cuyos monogramas se encuentran en numerosos volúmenes con etiqueta de este artista (figs. 5 y 9). Hay un primer grupo de sus obras poco diferenciadas de las de Carsí y Vidal: son ejemplares de temas sencillos de gusto neoclásico, aunque con menos sequedad y monotonía (figs. 1, 5 y 8). Sus tipos Imperio son muy ricos, bien dorados, de buen gusto, con anchas ruedas de amorcillos y cariátides (fig. 4), bichas renacientes y Hermes con liras (figs. 7 y 12), y tipos vegetales absolutamente característicos de su taller (figs. 2-4), como, por ejemplo, los pensamientos. Algunos presentan ciertos detalles de cortina en los cuadrados de ángulo (figs. 6 y 7). Son verdaderamente espléndidos los ejemplares con ángulos punteados de oro imitación de Roger Payne a través de Carsí y Vidal, o del francés Bozérian (figs. 3 y 4). De este tipo, aunque cuajando el ejemplar, hizo algunas *Guías de Forasteros* en pergamo (figs. 11 y 13), con toques a mano rojos y azules.

El tipo propiamente de *cortina* fué tratado por Santiago Martín de modo muy personal, pues casi siempre lo realizó sobre tafilete azul oscuro donde destacan con singular brillantez las cortinas doradas, aplicándolas no sólo en las cubiertas, sino en las contratapas, costumbre tardía y siempre excepcional en nuestro país, a diferencia de Francia e Inglaterra (2) (figs. 9 y 10). Excepcional es también el ejemplar de la figura 6, en que los centros están en pasta valenciana y la decoración es con elementos de cortina, pues no solía hacer mosaicos.

Característica técnica muy personal fué el empleo de toques en negro a pincel para realzar ciertos detalles y la profusión ornamental en guardas y contratapas (figs. 2 y 10). Es propio de su taller el empleo de pieles de color suave: lila, avellana, gris, aunque fueron asimismo muy empleados los tafiletes rojos y carmesíes y azul oscuro y las pastas valencianas de jaspeados variadísimos; color casi excluido de sus obras fué el verde; también es característico el trabajar las guardas con varias ruedas doradas, destacando una muy decorativa de cisnes, ánforas y roleos vegetales (fig. 2); otra de cornucopias y una tercera de lotos (fig. 10), que a veces llevó a las primeras hojas del volumen (3). Las guardas son pocas veces corrientes; lo común es que se cubran con moaré blanco, pajizo, lila y rosa pálido, o con graciosas sedas brochadas en dos colores: morado y naranja, lila y morado, gris y verde, con un curioso detalle técnico en los contracantos que se cortan diagonal-

(1) Rico y Sinobas, *Ob. cit.*, p. 404, dice de él lo siguiente: "Maestro encuadernador que trabajaba en Madrid en el siglo XVIII y por los años de 1780 [fecha en que Martín tenía cinco años]. Los trabajos que de este maestro hemos visto acusan un estilo marcadamente francés, de filetería de oro y becerrillos imitando mármol [las pastas valencianas] del buen gusto de la época de Carlos III." Encabeza esta nota con el texto de la etiqueta (fig. 17 b). Rico y Sinobas fué un buen coleccionista; pero no comprobaba ninguna de sus hipótesis ni las basaba en un conocimiento científico en lo posible. Ello hace de difícil aprovechamiento la obra que comentamos.

(2) Esta novedad técnica se atribuye a Florimond Badier, maestro encuadernador desde 1645. Vid. Charles Menuier: *Cent reliures de la Bibliothèque Nationale*. París, 1914, p. 33.—Thoinan: *Ob. cit.*, p. 194-199; y sobre todo, Gruel: *Manuel... de l'amateur de reliures*. París, 1887-1905, p. 45, con dos láminas en color.

(3) Biblioteca de Palacio. Sig. I -D- 1; Artículo 173 de la Constitución política de la Monarquía española. S. I. - S. a. - Fol.

mente al llegar al juego del lomo (1). Muy personal igualmente es la rueda que suele poner en sus obras corrientes decorando los expresados contracantos formada por una especie de cinta de dos filetes paralelos rellena de líneas horizontales y también paralelas, que al cruzarse en los ángulos forman un cuadrado enrejado.

De sumo interés resulta la variadísima colección de monogramas reales, que nadie prodigó como Martín. En cambio, ni él ni sus contemporáneos emplearon el escudo real como elemento decorativo, exclusión también de tipo Imperio, ya que en aquel momento se usó mucho en Francia utilizar como super-libris las iniciales del poseedor, moda que había inaugurado la Revolución con su fobia heráldica y que tanto se prodigó en los libros de la dilatada familia de Napoleón, reservándose a éste el uso exclusivo del escudo imperial.

Al taller de Martín, que estaba en la calle del Espejo, n.º 11, como expresan sus etiquetas (fig. 17 b), pertenecen igualmente un grupo de encuadernaciones de transición al Romanticismo, las cuales muestran placas en seco centrales y de ángulo (éstas algunas veces doradas), siempre de tamaño más bien pequeño. Y le corresponden también algunos ejemplares *a la catedral* (figs. 14 y 15), aunque probablemente no sean de su mano, sino de su discípulo y regente Pedro Pastor, ya que en los últimos tiempos de su vida no pudo ocuparse de su taller con la intensidad que al principio, por hallarse delicadamente enfermo con dolencia que le llevó al sepulcro en 1828 (doc. n.º 7).

Santiago Martín prodigaba sus etiquetas (fig. 17 a y b); pero no firmaba nunca sus obras. Es extraordinario encontrar un ejemplar con sus iniciales (fig. 6).

Fué este maestro uno de los que más trabajaron para la Biblioteca Real. No sólo sus cuentas comprenden numerosísimos ejemplares, sino muchos más no expresados en ellas, como incunables y libros del siglo XVI y una gran colección de obras francesas de la época. Respetuoso con los volúmenes contemporáneos, no puede decirse lo mismo de él en cuanto a los antiguos, con los márgenes y grabados mutilados por su cuchilla, tanto en ejemplares impresos como manuscritos.

Revalidado su título de encuadernador de Cámara en 1815 por haber justificado su conducta política (doc. n.º 3) y protegido del bibliotecario D. José Angel Alvarez, se le nombró en 1817 para ocuparse asiduamente de la limpieza y reparación de los libros de la Biblioteca del rey, y hasta adornó mesas con tafiletes y dorados e hizo estantes con libros fingidos (doc. n.º 5). Como todos sus colegas, perdió su obrador y actuó con las armas contra los ejércitos invasores (doc. n.º 4); pero el continuo trabajo para Palacio debió de resarcirle, ya que ahora presenta encuadernaciones superiores a las hechas por él en la etapa precedente.

Concurrió a la Exposición Industrial de 1827 con una encuadernación en tafilete encarnado que mereció mención honorífica (2). Por último, formó dos buenos discípulos: Pedro Pastor, su regente y que heredó su taller, y el encuadernador gaditano Ballardo (3), cuyas obras pueden confundirse con las de Martín, aunque son más sencillas.

(1) D. Vicente Castañeda, a quien comunique este detalle, lo publicó en *Etiquetas de Encuadernadores*, p. 170, así como la cuenta que allí cita de Santiago Martín de 1819. En el trabajo presentado por mí para pensiones al extranjero en marzo de 1935, se expresaba esta modalidad de Martín.

(2) *Memoria de la Junta de Clasificación de los productos de la Industria española remitidos a la Exposición pública de 1827...* Madrid, 1828, p. 143: "Un tomo de las Estampas de la Biblia."

(3) Biblioteca de Palacio: Sig. VIII -2784 y VIII -2796.

La clientela de Martín debió de ser numerosísima, tanto por haber podido rehacer con creces su taller (doc. n.º 7) como por el elevado número de encuadernaciones suyas que se conservan en colecciones particulares y en nuestras grandes bibliotecas. Son ejemplares de sencillo recuadro con temas de gusto Imperio, pero muy bien realizados y perfectamente terminados, muchas veces en formatos pequeños (figs. 5 y 6), que por no presentar etiquetas resultan plenamente anónimas para la mayoría, aunque siempre estimadas por su discreto buen gusto, calidad excelente de sus tafiletes y sencilla elegancia. Ejemplo de ello es el n.º 18 y el 99 del Catálogo comercial mecanografiado que lleva por título "La Biblioteca de D. Vicente Castañeda", del que es autor D. Francisco Vindel, colección recientemente adquirida por el señor Duque de Alba.

Algún día publicaremos el copiosísimo catálogo de los hierros del taller de Martín. Mientras tanto bastará para caracterizarle el conjunto que ofrecemos en las láminas, casi todas de ejemplares con etiquetas o debidamente confrontados con otros que las poseen. Si de ello resulta identificado algún nuevo ejemplar, podemos dar por satisfecho nuestro propósito de contribuir a caracterizar, en lo posible, las obras del arte español de encuadernar y llegar a situarlas en sus talleres respectivos.

(Fotografías de Magallón y Serrano.)

DOCUMENTOS

Núm. 1. SOLICITUD en papel sellado de cuarenta maravedís de 1804. "Señor. = Dn. Santiago Martín de estado soltero y Maestro Encuadernador de Librero en esta Corte, A L. R. P. de V. M. con el devido respeto y veneración expone: Que ha tenido el honor de encuadernar en el rl. Juego de pelota los Manuscritos de la Libr^a. particular de V. M. cuya obra ha desempeñado con todo lucimiento, presentando enquadernan^s. comparables a las más delicadas inglesas, en esta atención y a la de carecer de erramientas (sic), y tener que mantener a su pobre Madre viuda de avanzada edad. = Sup^{ca}. a L. R. P. de V. M. q^e. en consideración ha (sic) haver enquadernado dchos. Manuscritos se digne conceder al Suplicante la gracia de Enquadernador de la Rl. Casa de V. R. M. cuyo honor le proporciona medios de aliviar dhas. necesidades. Mad^d.... de Noviembre de 1804. = Señor = A L. R. P. de V. M. = Santiago Martín. (Rubricado)". = Decret. marginal que dice: "S. M. se lo concede. fho. a 11 de Diciembre de 1804."

(Arch. de Palacio. Carlos IV. Cámara. Leg. 18.)

Núm. 2. MINUTA de la Certificación del nombramiento. = "Dn. Santiago Martín, Enquadernador de Cám^{ra}. = Minuta de la Certificaz^{ón}. que se le dió dese nombrm^{to}. = En 21 de Marzo de 1805 = Dn. Fran^{co}. Antonio Montes, Intend^{te}. &c^a. Certifico, que en Rl. orden de once de Diciembre de mil ochocientos y quatro, nombró el Rey a dn. Santiago Martín, por su Enquadernador de Cámara, y juró ese destino en manos del Exmo. Sr Duque de Aliaga Gentil hombre de Cám^{ra}. con ejercicio, por comisión del Exmo. Sor. Marqués de Hariza, Sumiller de Corps de S. M. y a presencia del Grefier general, en catorce de Febrero del corriente año, haviendo satisfecho en contado la media annata que adeudó respectiva a lo honorífico de dha. gracia."

(Arch. de Palacio. Carlos IV. Cámara. Leg. 18.)

Núm. 3. "NOTA de los Individuos que han calificado su conducta política ante la Comisión de Jueces nombrada en 21 de Mayo último y resultan de la consulta que ha pasado ésta en 12 de Dicbre. y merecido la Rl. aprobación en 30 del mismo." = Entre ellos figura Santiago Martín, encuadernador de Cámara. = Palacio 12 de Enero de 1815.

(Arch. de Palacio. Personal. Letra P. Leg. 3.)

Núm. 4. SOLICITUD en papel timbrado de 40 maravedís del año 1816 = Señor. = Dn. Santiago Martín, Encuadernador de Cámara de S. M. y vecino de esta Corte. = A L. R. P. de V. M. con el mayor respeto y veneración expone: que con aprobación de S. M. tuvo el honor de ser elegido en el año de 1803 por el P. Fernando Scío, encargado de la Rl. Biblioteca de Palacio, para la delicada encuadernación de la numerosa y selecta colección de manuscritos que de los Colegios mayores de Salamanca se trasladó a ella, a cuyo efecto se le franqueó el Rl. juego de pelota para poner en él su obrador: Que penetrado el Augusto Padre de V. M. de su aptitud, regularidad de conducta y economía, se sirvió nombrarle su Encuadernador de Cámara en 11 de Diciembre de 1804, y en su consecuencia se le expidió el competente título en 21 de Marzo de 1805: Que para continuar encuadernando en dho. juego la Librería de Gondomar se le asignaron 20 rs. diarios que cobraba de la consignación hecha a la expresada Rl. Biblioteca, los que siguió percibiendo con Rl. aprobación de V. M. hasta la invasión de los enemigos en esta Corte, de la que tuvo que huir abandonando su familia, Casa y el citado obrador que tenía en el Rl. juego de pelota, en el cual perdió la mayor parte de sus herramientas y todos sus utensilios por haber defendido con las armas los derechos de V. M. como su fiel criado y leal vasallo: Que en dha. Rl. Biblioteca es indispensable se provea una plaza para cuidar del aseo de sus libros como ahora lo está haciendo el exponente con los de la librería de S. M. la Reyna N. Sra. y también para continuar la encuadernación de sus obras sin necesidad de que salgan de Palacio; y que no tuvo empleo ni relación directa ni indirecta con los enemigos en todo el tiempo de su dominación como consta de su purificación. Por lo que A V. M. Supp^a. que en consideración a los citados servicios de trece años de Encuadernador de Cámara y de haber perdido sus herramientas y utensilios en dho. Rl. juego de pelota al tiempo de su emigración por la invasión enemiga, se digne concederle el sueldo que sea del Rl. agrado de V. M. con la obligación de cuidar del aseo y encuadernación de las obras de la Biblioteca de Cámara de S. M., gracia que espera alcanzar de la Rl. piedad de V. M. cuya importante vida gue. Dios m^s. a^s. para la felicidad de sus vasallos. Madrid 9 de Octubre de 1816. = Señor = A L. R. P. de V. M. = Santiago Martín. = (Rubricado.)

(Arch. de Palacio. Personal. Letra M. Leg. 25.)

Núm. 5. CUENTA que presenta Santiago Martín, Encuadernador de Cámara de SS. MM. a el Sr. Aposentador mayor, el Sr. Dn. Luis Beldro del cubierto de tafilete y adornos de dorados de las Mesas del Despacho de SS. MM., a saber:

Primeramente una Mesa que sirve para el Despacho, y huso (sic) del Rey. Ntro. Sr.	500 rs.
Otra íd. para huso de la Reina Ntra. Sra.	400 "
Otra íd. más pequeña para huso de dicha Sra.	300 "
Otra íd. cuvierta (sic) en Badana negra para el Sr. Montenegro.	040 "

Madrid, 28 de Julio de 1818

Santiago Martín (rubricado)

Me consta ser cierto lo que expresa esta cuenta = Luis Veldro (Rubricado) Aut. V. B. B. Barcelona
El Veedor gral. Biblioteca d'Humanitats

En este mismo legajo se conservan dos larguísimas cuentas de Santiago Martín, una de 19 de Abril y otra de 11 de Junio de 1819. Por no ser más que una relación muy sucinta y no consignarse la clase de encuadernación, no las incluyo aquí. Importaron respectivamente 1.288 y 1.684 reales de vellón.

(Arch. de Palacio. Cuentas de Particulares. Letra E. Leg. 7.)

Núm. 6. CUENTA que presenta Dn. Santiago Martín, Encuadernador de Cámara de S. M. de los jornales empleados para pegar los Escudos de las Armas Rs. [Ex-libris] a los Libros de la Biblioteca del Rey N. S. desde 13 de Mayo hasta 1.^o de Agosto inclusive de 1819.

Mes de Mayo

Por la asistencia de cuatro oficiales, ocho días de dho. mes a razón de 15 rs. diarios cada uno.	480
--	-----

Id. de Junio.

Id. por id.: de cuatro oficiales, doce días de dho. mes a razón de 15 rs. diarios cada uno.	720
---	-----

Id. de Julio.

Id. por id.: de cinco oficiales veinte y siete días de dho. mes, a razón de 15 rs. diarios cada uno.	2.025
Por cortar treinta y siete mil Escudos de las Armas Rs. a razón de real por %.	370
Importa esta Cuenta.	3.595

los expresados tres mil quinientos nobenta y cinco rs. von. como se demuestra en sus partidas, y para que conste la firmo en Madrid 1.^o de Agosto de 1819. = Santiago Martín (rubricado) = V. B. José Ángel Álvarez (rubricado).

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

Núm. 7. TESTAMENTO otorgado por Dn. SANTIAGO FRANCISCO MARTIN SANZ en 25 de Febrero de 1828.

"En la villa de Madrid a veinte y cinco de Febrero de mil ochocientos veinte y ocho; Dn. Santiago Fran^{co}. Martín Sanz nr^{al}. que expresó ser de la villa de Paracuellos Arzobispado de Toledo, de estado soltero, hijo legítimo y de legítimo matrimonio de Dn. Joaquín Agustín Martín y D.^a Dominica Sanz de aquel mismo vecindario difuntos Ante mí", etc. Siguen las fórmulas piadosas, las mandas piadosas y diversos legados entre ellos: 200 rs a Juan Biau (?) aprendiz que fué de su casa, a José Martínez actual aprendiz en ella otros 200; igual suma a los demás aprendices que al tiempo de su fallecimiento se encuentren en la misma; otros 200 a los oficiales que estuvieran trabajando en su casa al tiempo de su muerte... También es su expresa voluntad "que Pedro Pastor, aprendiz que ha sido en su Casa y que en el día hace Cabeza de ella y su obrador, se le prefiera en que pueda tomar y tome, todas las herramientas pertenecientes al arte de encuadernar que se hallen en el mismo obrador y no otros efectos, por sólo

la cantidad de ocho mil rs. que deberá pagar o abonar en el término de cinco años contados desde el día que se haga cargo de ellas y dha. suma la satisfará a los herederos que el otorgante dexará nombrados, quedando a disposición de sus testamentarios el modo y forma de asegurar aquella cantidad pues aunque el importe de la citada herramienta asciende a mucho más de dicha suma como al mismo Pastor le consta, se lo condona y remite, habida consideración a sus buenos servicios que le hacen acreedor a esta gracia... Y para cumplir, pagar y ejecutar lo contenido en este testamento, memoria o memorias si se hallasen, elije y nombra por sus Albaceas y testamentarios con la calidad de insolidum a Dn. Angel Alvarez Navarro, Bibliotecario de la particular Biblioteca del Rey Ntro. Sr., a Dn. Vicente Rodríguez, D. Juan Manuel Sanz, vecino de Sarracina y Dn. Antonio Guillén que como los primeros lo son de esta Corte..."

(Arch. de Protocolos. Protocolo del Notario Anselmo Ordoñez, 1828, fol. 75.)

Núm. 8. PARTIDA DE DEFUNCION: "Dn. Santiago Martín Sanz de edad de cinq^{ta}. y tres a^s. nt^l. de la V^a. de Paracuellos de este Arz^{do}. hijo leg^{mo}. de Dn. Joaquín y Da. Dominica Sanz dif^{tos}., de estado soltero; recibió los S^{os}. Sacram^{tos}. Otorgó testam^{to}. en veinte y cinco de Feb^{ro}. de mil ochoc^{tos}. veinte y ocho Ante el Esc^{no}. del n^o. Dn. Anselmo Ordoñez. Dejó a disposición de sus testam^{os}. todo lo concurr^{te}. a su Ent^{rro}. y fun^l. a las mandas forzosas legó lo acostumbr^o. q^e. si se hallare una memor^a. o memor^{as}. firmadas de su puño se tengan por parte de su testam^{to}. encarga a sus testam^{os}. que inviertan la cantidad de ochoc.^{tos} rs. en Misas p^r. el alma de Caya Larriva y la de sus Padres con la lim^{na}. q^e. dispusieren; nombró p^r. su Albacea a Dn. Angel Alvarez Navarro, a Dn. Vicente Rodríg^z., Dn. Juan Man^l. Sanz y Dn. Ant.^o Guillen, in solidum: nombró por heredera de la mitad del reman^{te}. de todos sus bienes a su prima Mar^a. Blanco; y de la otra mitad instituyó p^r. igual heredero a su Alma; para q^e. revierta en Miss q^e. deverán celebrarse, sacada la q^{ta}. parroq^{al}. con la lim^{na}. y donde pareciere a sus testam^{os}.; murió dho. Dn. Santiago C^e. del Espejo n^o. 11 el tres de Marzo del dho. año. Se le hizo el fune^l. en esta Ygl^a. y pasadas las oraciones conduc^{te^a}. fué enterrado en el Cement^o. extramuros de la puerta de fuencarral; se dió a la fáb^{ca}. por el rompim^{to}. cinco ducados y lo firmé = D. D. Juan Ant^o. Salcedo (rubricado)".

(Parroquia de San Ginés. Libro 21 de Difuntos. Fol. 66 v.^o)

Cuadros de Rosales.

Por BERNARDINO DE PANTORBA

EN plena guerra, bajo el estampido de los cañones, se cumplió, hace siete años, el centenario del nacimiento de Eduardo Rosales. Nada se hizo entonces, naturalmente, para conmemorarlo. Meses antes, quien estas líneas escribe había entregado a la Editorial Calpe un libro sobre el gran pintor madrileño. Disponíase la Editorial a llevarlo a la imprenta, cuando la guerra estalló. El libro quedó en suspenso.

Pero un año después pudo el autor publicarlo. Aparecido en días de cruda belicosidad, sin espíritus serenos para su lectura, el libro ha circulado poco. Por las librerías se asoma, a veces, con el tímido aire de su modesto atuendo... (1).

Hoy, el autor, queriendo escribir algo en honor de Rosales para las páginas de esta culta revista de Arte, ha preferido, antes que trazar el acostumbrado artículo de biografía y crítica, escoger los cuadros más representativos del maestro y poner al pie de sus reproducciones unas líneas de información no fríamente erudita, sino tocada de ese calor emotivo que la pintura de Rosales despierta siempre. Se procurará no hacer pesado el trabajo y mezclar en él, con algunos datos biográficos apenas conocidos, unas apuntaciones de crítica sencilla.

"AUTORRETRATO"

Este es el pintor. Hijo de un modestísimo funcionario público, D. Anselmo Rosales Sánchez, y de D.^a Petra Gallina, madrileños ambos. Tuvo el matrimonio otro hijo, algo mayor que Eduardo, Ramón, que entró en el Cuerpo de Telégrafos.

Rosales nació en Madrid (en la casa núm. 21 de la calle de San Marcos) el 4 de noviembre de 1836 y murió en la misma ciudad (en el núm. 2 de la calle de Válgame Dios) el 13 de septiembre de 1873. No llegó, pues, a cumplir los treinta y siete años. Vivió cinco meses más que Fortuny y seis menos que Alenza, los otros malogrados grandes pintores españoles del siglo XIX.

En 1845 ingresó en el Colegio de San Antón, para el estudio de las primeras letras; en 1849 pasó al Instituto de San Isidro; dos años después, ya firme en él la afición a la pintura, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Profesores en ella: D. José y D. Federico de Madrazo, D. Luis Ferrant, D. Juan

(1) *Eduardo Rosales*, ensayo biográfico y crítico, por Bernardino de Pantorba. Dieciocho ilustraciones. Madrid, 1937.

Antonio Rivera, D. Jenaro Pérez Villaamil, D. Inocencio <sup>Universitat de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats</sup> Borghini, D. Luis López Piquer...

Huérfano de padre y madre antes de cumplir los diecinueve años; tuberculoso antes de los veinte; pobre y abandonado mucho tiempo; dura, injustamente maltratado por la suerte, Rosales se resignó a llevar, durante toda su vida de pintor, la pesadumbre de aquella enfermedad que un diario temor a la muerte ensombrecía y amargaba. Vivió enfermo incurable diecisiete años. En ellos está encerrada su labor entera. Dígase, por tanto, que se disputaron sus mismas horas el anhelo del Arte y el dolor de la carne. Los primeros cuadros del artista pertenecen al año de su primer vómito de sangre —que fué el martes de Carnaval de 1856—, y los últimos se acercan a los días de sus postreros aientos. Su pintura salía, así, con esfuerzo atemorizado, en los breves remansos que el mal permitía. Cuadros que habían sido concebidos en el hospital quedaban luego por largas temporadas arrinconados en el taller, porque el hospital reclamaba de nuevo el cuerpo maltrecho. Debió de ser terrible, trágica, dentro de aquel hombre, la pelea entre las esperanzas y los desalientos, entre los ímpetus de su deseo y los desmayos de su enfermedad, entre el afán de vivir y el miedo a la muerte.

El fruto está ahí, poderoso ante nuestras miradas: unas obras de acento robusto, de forma densa y serena que no parecen creadas por un enfermo. Reiteradamente se ha indicado ya el contraste: la pintura de Rosales es la antítesis de su vida. Debilitada, sobresaltada, ésta; aquélla, fuerte y con reposo de mano feliz.

El autorretrato que reproducimos (1), pintado en Roma en 1863, nos da un oscurecido reflejo de la bella estampa romántica del artista, que era "hombre alto, delgado y esbelto, de nariz aguileña, ojos grandes, labios finos, cabello abundante recortado en media melena y barba crecida y rubia; hombre de ademanes distinguídos, de mirada inteligente y dulce, algo vaga de expresión por la miopía; melancólico, reflexivo..." Más de una vez llegó a servir de modelo para la interpretación de la cabeza de Cristo.

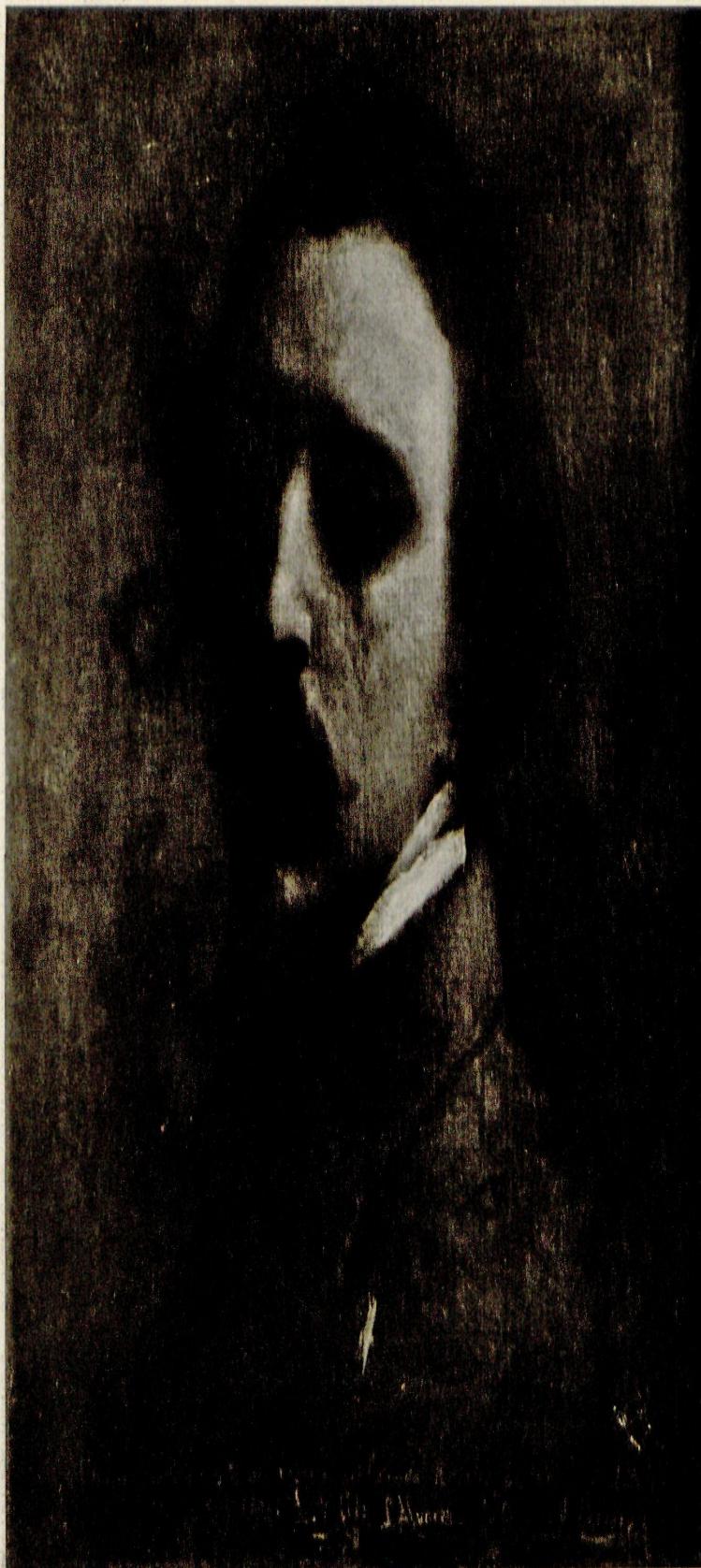
Al fondo del retrato, casi borrado, un perfil femenino se insinúa. Han visto en él algunos biógrafos la evocación de una amante de Rosales: Carlota, vecina del pintor en el bohemio cuartito romano de la vía de la Purificazione. Joven y coqueta, casada y con hijos, la italiana quemó en el goce de su pasión deberes y conveniencias, y alimentó casi dos años (fines del 57—mediados del 59) el fuego sensual de aquel que fué —sus amigos lo aseguran— hombre ducho en lides amatorias; "trovador siempre victorioso", como le llamaba Palmaroli.

Se sabe que Rosales retrató a Carlota en una tela vendida hace unos lustros en Roma a un marchante norteamericano, y no vista por biógrafos ni críticos. Muy interesante sería conocerla...

"TOBIAS Y EL ANGEL"

En la producción de Rosales, cronológicamente, el primer cuadro de verdadera importancia y el primero de composición es éste que representa a Tobías con el ángel Rafael. Hecho en Roma, lo sitúan los biógrafos en 1859, cuando llevaba ya

(1) Perteneció durante muchos años a D. Alejandro Groizard; hoy se halla en poder de D. Joaquín Payá (Madrid).



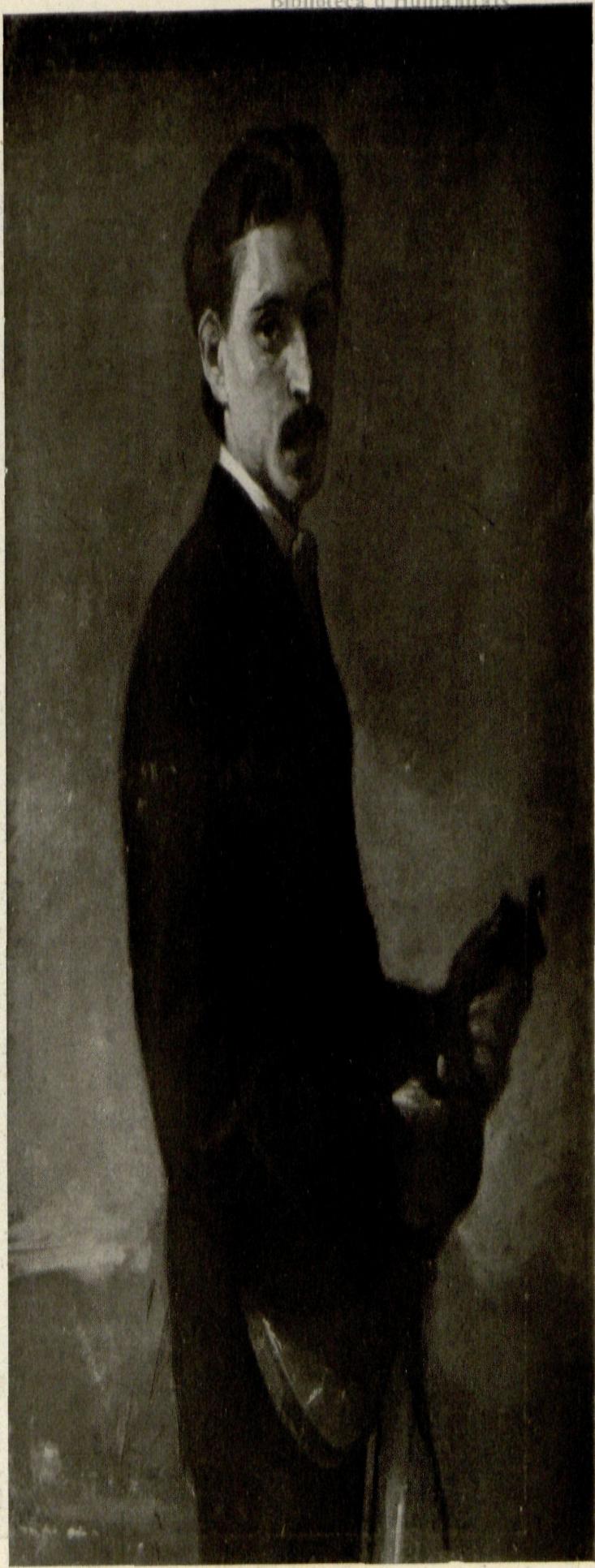
EDUARDO ROSALES: *Autorretrato*.



EDUARDO ROSALES: *Tobías y el ángel*.

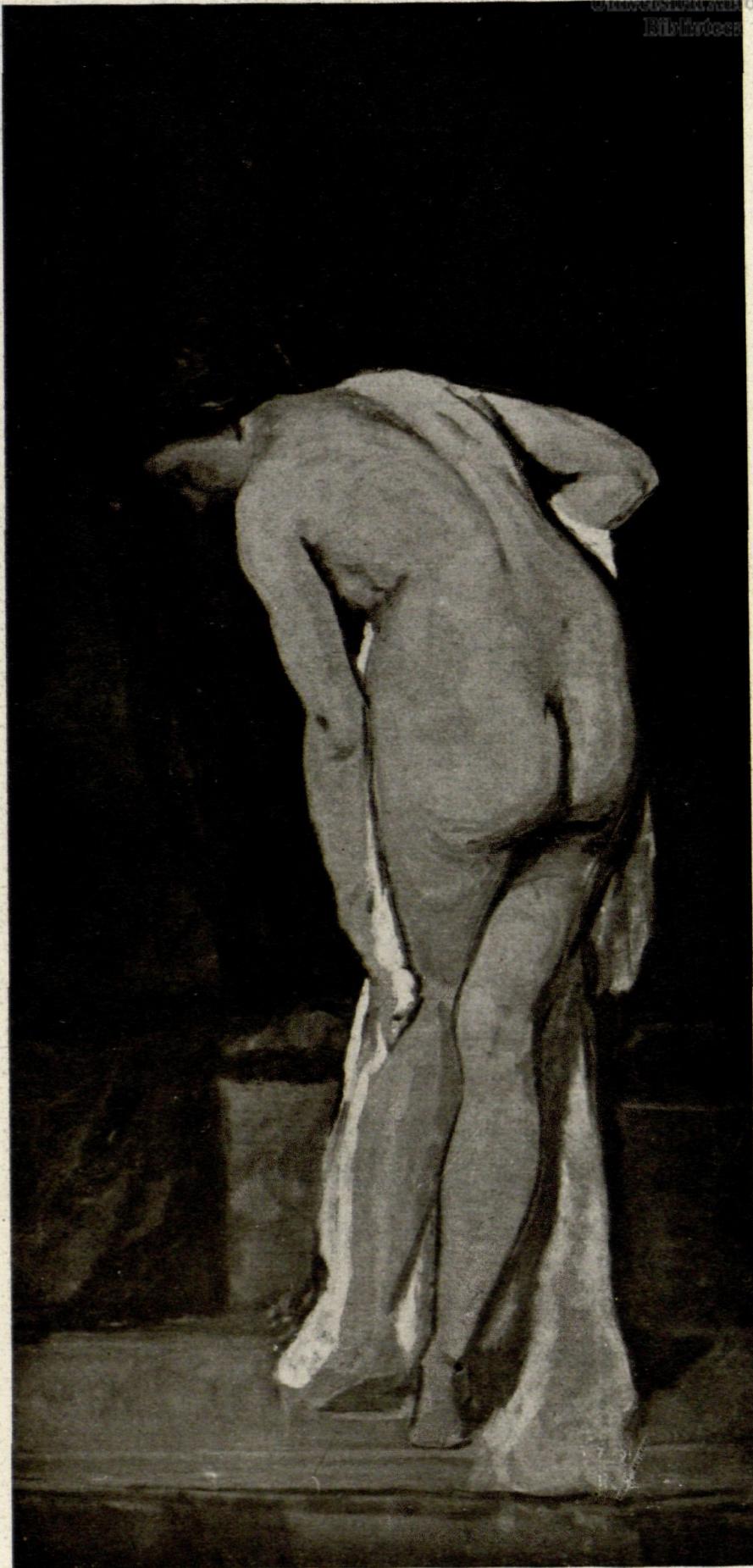


EDUARDO ROSALES: *Angelo, niño calabrés.*

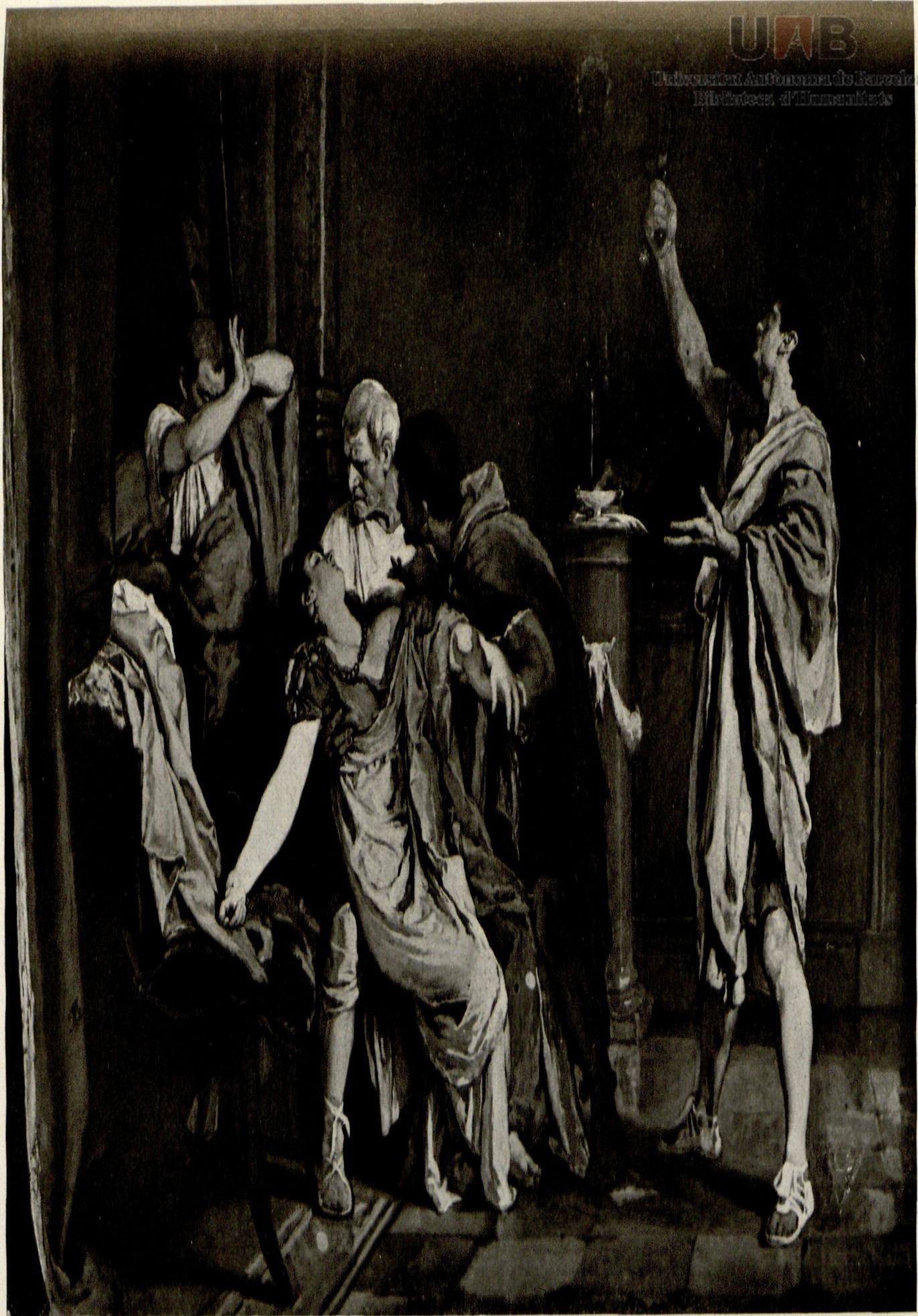


EDUARDO ROSALES: *Retrato del violinista Pinelli.*

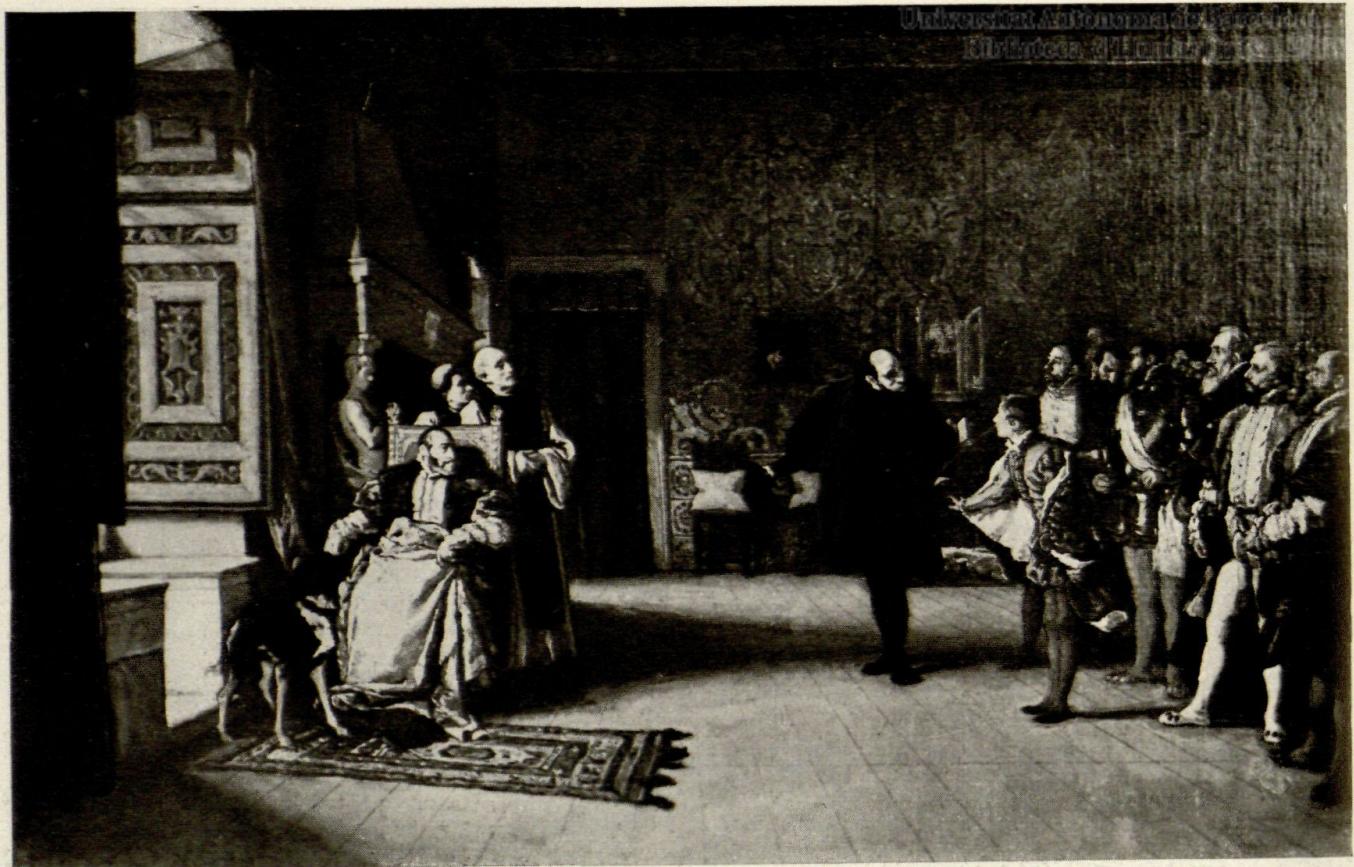
EDUARDO ROSALES: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento.*



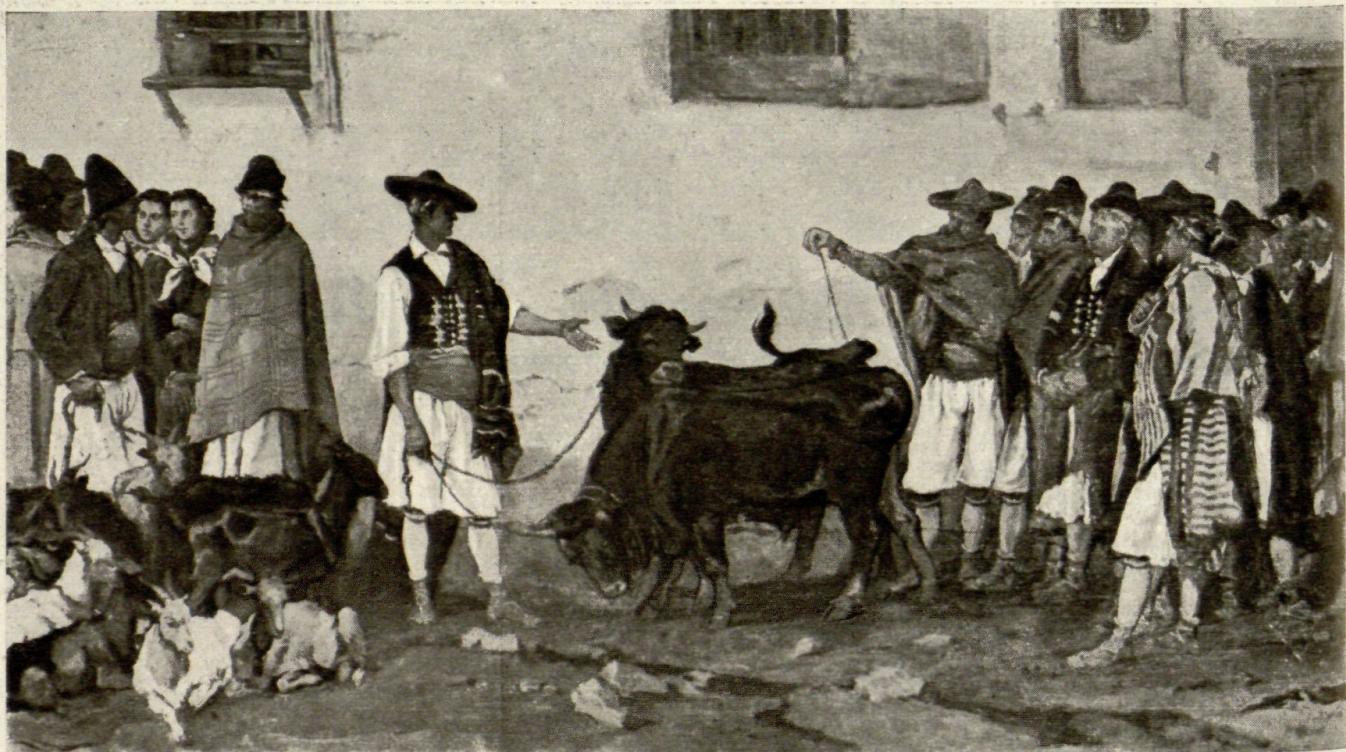
EDUARDO ROSALES: *Mujer saliendo del baño*.



EDUARDO ROSALES: *La muerte de Lucrecia*.



EDUARDO ROSALES: *Presentación de Don Juan de Austria a Carlos V, en Yuste.*

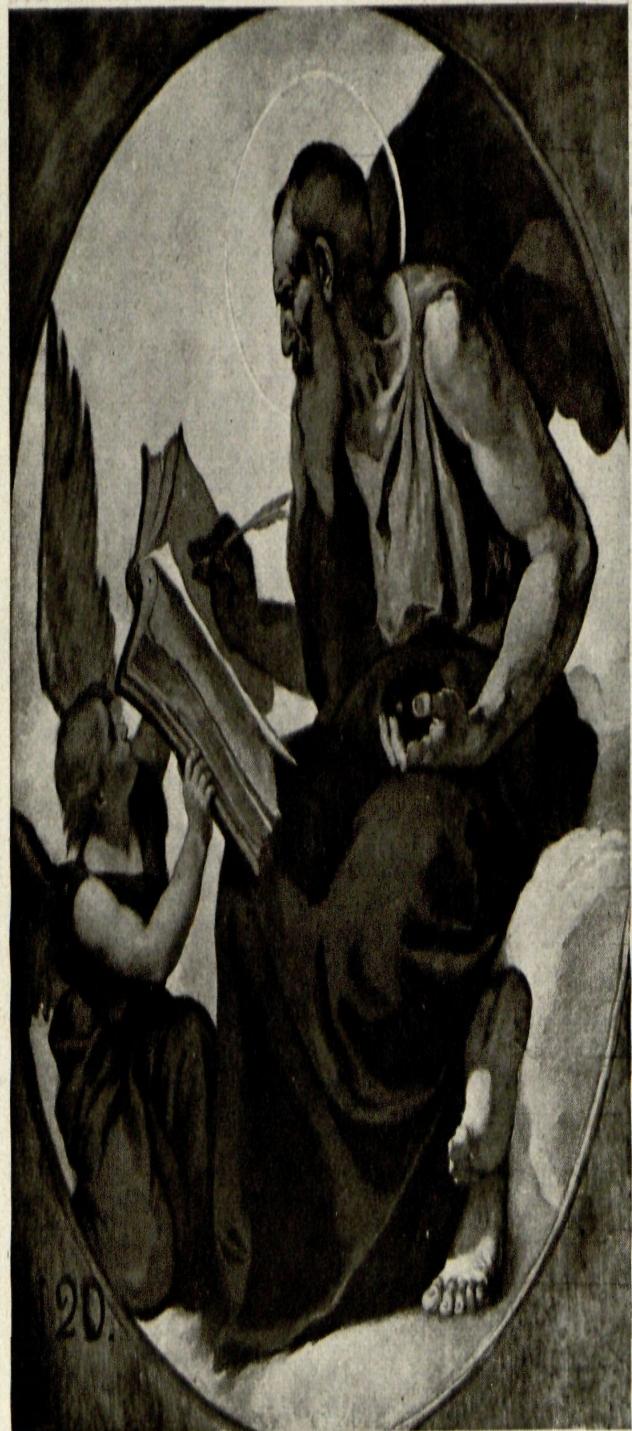


EDUARDO ROSALES: *La venta de novillos.*

EDUARDO ROSALES: *Los primeros pasos*.



EDUARDO ROSALES: *El evangelista San Juan.*



EDUARDO ROSALES: *El evangelista San Mateo.*

el autor cerca de dos años de residencia en Italia, para donde partió en agosto del 57, con sus amigos Palmaroli y Alvarez; pero no resulta fácil darle una data exacta, porque se sabe —cartas del pintor lo confirman— que éste trabajó en el lienzo sin continuidad, tomándolo y dejándolo repetidas veces. Su *San Rafael* (lo llamaba así), "quizá por no haberlo encaminado bien desde el comienzo", se le resistía y le atormentaba. Lo dejó, al fin, se ignora cuándo, sin firma, como lo vemos hoy en el Museo de Arte Moderno de Madrid; como muchos lo consideran: inconcluso. No me atrevo yo a asegurar que no esté acabado; para mí tiene trozos acertadísimos, y en la figura movida y graciosa del temeroso niño se anuncia ya la mano de un maestro.

Dícese que el cuadro lo pintaba Rosales para mandarlo a nuestro Ministerio de Fomento, como envío de pensionado. Pero ello es que no lo mandó; que estuvo en su poder durante toda su vida y que, a su muerte, en la subasta de las obras dejadas en su taller, se adjudicó a D. Pedro Bosch por la suma de 3.010 reales. Al Museo pasó la obra más tarde.

La pensión que dieron a Rosales fué una de las llamadas "de gracia", porque se concedían efectivamente así, de favor. Otorgóselas, en abril de 1859, el ministro de Fomento Marqués de Corvera. Influyeron, solicitándola, algunos amigos de aquél, condolidos de la angustiosa situación por que atravesaba en Roma. Tenía la pensión cien liras mensuales y dos años de disfrute; obligaba a enviar obra y podía prorrogarse. La grata noticia de este auxilio económico la recibió el pobre artista hallándose en el hospital de Montserrat, adonde se vió forzado a acudir varias veces, para someter su quebrantada salud al doloroso tratamiento de las sangrías.

Anteriores al cuadro de *Tobías y el Angel* sólo vemos registrados dos en el catálogo de Rosales; ambos, de 1856. Uno es el retrato de D. Blas Martínez Pedrosa, señor emparentado con el autor (tío; luego, suegro). Retrato no exento de dureza, en el que se persigue, con dibujo concienzudo y color poco matizado, el carácter del modelo.

Es el otro un lienzo cuyo paradero se ignora. Representa a D. García Aznar, V Conde de Aragón. Reunidos unos datos sobre él, que nadie antes que yo ha dado, no me parece improcedente facilitarlos aquí. La obra se la encargó al pintor, en oficio del 4 de febrero de 1856, D. José de Madrazo, con destino a la "Colección iconográfica de los Reyes de España", creada por Real Orden del 21 de marzo de 1847 y encomendada a la dirección de dicho reputado artista. Perteneiente al Estado, que pagó por ella dos mil reales, estuvo hace más de medio siglo en el Museo del Prado; así, al menos, consta en la "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX" publicada por Ossorio y Bernard.

"ANGELO, NIÑO CALABRES"

Creadas las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, celebróse la primera en 1856; en 1858, la segunda; la siguiente, en 1860. A ninguna pudo concurrir Rosales. Sus camaradas Alvarez, Palmaroli y Vera, al convocarse la del año 1862, tenían ya o pintaban obras importantes con las que disputar en ella los más altos premios; pero él, castigado por su enfermedad y su pobreza, no disponiendo ni aun de la modesta

pensión, ya caducada, obligado para mal sostenerse al **recurso industrial de las copias**, no podía emprender trabajos de grandes alientos. Decidió, no obstante, aconsejado por amigos, figurar en el certamen, y mandó un cuadro sin asunto ni título, que poco antes había pintado: una niña sentada en una silla, con un gato a sus pies. El sencillo cuadro, en el que apenas se fijó la crítica, obtuvo una de las trece menciones honoríficas ordinarias que se dieron en la Sección de Pintura. La Condesa viuda de Velle lo compró en seis mil reales y encargó al autor otro de igual tamaño y pareja composición.

Es esta figura de niño calabrés que hizo Rosales con Angelo, hermano de aquella modelo, la Pascuccia, cuya belleza nos mostró el pincel de Palmaroli. Ríe ante nosotros el chiquillo, con toda la simpatía de su rostro apicarado. Junto a él levanta su lanuda cabeza el perro que empareja con el gato de la "Nena". Es un óleo decididamente admirable, sin duda lo mejor que hasta entonces había firmado Rosales. Cuatro veces se ha visto en Madrid, cada una con distinto propietario: en el Certamen Nacional de 1864, perteneciendo a quien lo encargó; en las Exposiciones de obras del autor de 1873 y 1902, siendo, respectivamente, de D.^a Bárbara Pérez de Seoane y D. Lorenzo García Vela, y en el Salón de Otoño de 1930, hallándose en poder de la señora viuda de Urcola. Hoy se halla en Buenos Aires, según nuestras noticias.

De la sobriedad y la energía constructiva de este hermoso cuadro no está ausente el sabor velazqueño.

"EL TESTAMENTO DE ISABEL LA CATOLICA"

Al marchar Rosales a Italia llevaba el afán de estudiar mucho para poder algún día pintar "un cuadro". (Paréntesis: Rosales no creía que un cuadro fuera cualquier cosa.) La obra con cuya idea soñaba porfiadamente, vaga aún en su imaginación, viva ya en su deseo, no la precisó eligiendo asunto después de larga búsqueda, antes del comienzo de 1863, fecha en que surgió, para no dilatarlo, el propósito de hacerla. Pero con anterioridad, en diversos momentos de su vida, la fué anunciando su palabra ilusionada.

Así, llegado Rosales a Burdeos, ve un lienzo que le entusiasma —el de León Cogniet, *La hija del Tintoretto*— y apunta en su álbum de notas: "Hago voto formal de pintar un cuadro, aunque me muera de hambre." Al mes siguiente, en Florencia, se exalta con la lectura de la vida de Rafael, compuesta por Vasari, y escribe: "Tomo la firme resolución de hacer cuadros originales, sea como sea." Una tercera promesa estampa el artista en el papel, ahora en Roma, varias años después de las otras: "Estoy decidido a presentar un cuadro en la próxima Exposición, y lo conseguiré, aunque me cueste la pelleja."

Esto dice Rosales en 1862. En 1863 el cuadro está planeado: representará a la Reina Doña Isabel la Católica dictando su testamento. Al empezar el verano de 1864, el lienzo, después de unos siete meses de trabajo, con otros tantos de estudios previos —dibujos, bocetos, ensayos parciales—, aparece como un ejemplo de belleza serena y profunda. Lo ven en Roma, fresco aún el color, artistas y aficionados. Y los de visión más penetrante captan al punto la intensa originalidad de la pintura;

no es uno de los cuadros de historia espectaculares y falsos que se vienen haciendo por imperio de la moda, dentro y fuera de España: es una cima del difícil género. (Y, en efecto, el *Testamento* no ha sido luego superado, ni en el ámbito patrio, ni en el Extranjero.)

Expuesto en nuestra Nacional de 1864, levantó una oleada de admiración y de estupor..., sin olvidar la polvareda de la envidia y la maraña de la intriga (signo de la obra fuerte). Diéronle la primera de las cinco medallas de oro que se otorgaron, y lo compró el Estado, a vuelta de algunos regateos, en 50.000 reales.

Parte de la crítica de su tiempo no acertó a verlo con claridad, o no quiso verlo claramente: Alarcón, Cruzada Villaamil... Otros críticos, como Pí y Margall, sí advirtieron el valor excepcional de aquel lienzo que llegaba para dignificar y exaltar, por la expresión reposada y justa del tema cuanto por la manera amplia, viril y majestuosa de resolverlo técnicamente, la pintura de historia, que malos pinceles estaban rebajando... y otros rebajando seguirían.

Llevado más tarde el cuadro a la Exposición Universal de París —la de 1867—, muchas miradas avizoras lo proclamaron como la obra culminante de ella. Obtuvo un codiciado premio— la única medalla de oro votada al pabellón español—; pero no la recompensa que se le debía —a no dudar, una de las cuatro medallas de Honor reservadas a la pintura extranjera—, porque la retórica habilidad del delegado italiano Domenico Morelli arrancó trabajosamente para su patria la que estuvo a punto de otorgarse espontáneamente a la nuestra, en dos votaciones empatadas.

Varios de los triunfos que logró su nombre llegaronle a Rosales cuando éste, en cama, sufría el agobio de la fiebre. Así recibió la noticia del de París, enviada al hospital de Montserrat por la diligencia de dos buenos amigos: Martín Rico y Raimundo de Madrazo.

Pudiera ser este el momento oportuno para dedicar un párrafo a los amigos del artista. Efusivas y generosas, primero en Madrid, luego en Roma, tendieronse a Rosales las manos de unos cuantos amigos fieles. Por la bondad de su carácter y la limpieza de su conducta, quizá también por la lástima que despertaba su vida de luchador enfermo, sin olvidar la admiración que suscitó en muchas almas el ejemplo de su arte de viril cepa española, Rosales supo conquistar y conservar el tesoro de los buenos amigos. Los de los años escolares: Alejo Vera y Vicente Palmeroli; en seguida, Ventura Miera y Luis Alvarez, pintores como los otros, y un escritor, Fernando Martínez Pedrosa, hijo de D. Blas, luego cuñado del artista; vienen después José Piquer, Marcial Aguirre, Joaquín Santos, Gabriel Maureta, Francisco Sans, Juan Comba... No falta el nombre extranjero: Haceltain, artista yanqui que en 1859 costea a Rosales el primer viaje a Panticosa. Otros amigos hay que no están ahora en el recuerdo.

”MUJER SALIENDO DEL BAÑO”

Procedentes del Museo del Prado, al inaugurarse en Madrid, en 1894, el de Arte Moderno, cuatro obras de Rosales pasaron a él: *Tobías y el Angel*, *El Testamento de Isabel la Católica*, *La muerte de Lucrecia* y un lienzo muy alto y estrecho que representa a una mujer saliendo del baño. Sin firma, con una indicación del autor al dorso, declarando que el óleo se pintó en un solo día, fué colocado en mal sitio y,

durante unos años, apenas pudo verse. Teníanlo en menos los señores artistas académicos, para quienes no pasaba de ser un estudio sin importancia, probablemente —opinaban ellos— un cuadro empezado y no continuado, por ignoradas razones.

Andando el tiempo, algún director mejor orientado vió en el desnudo femíneo cosa de más enjundia y lo llevó a sitio más visible. Hoy, la mujer saliendo del baño da a nuestras miradas su estupenda lección de pintura. ¿No se habla tanto del impresionismo? ¿No agitó el ambiente artístico de París, allá por el séptimo decenio del pasado siglo, la impetuosa corriente de los impresionistas? Pues he aquí, debida a la mano de Rosales, una valiente muestra de la pintura impresionista, anterior en varios años a la aparición ruidosa de la tendencia; cuadro, pues, precursor del impresionismo. Ignoramos cuándo se hizo; pero consta, desde luego, que fué antes de aquella luminosa *Impresión*, de Claude Monet, origen del nombre.

La obra de Rosales alardea gallardamente de eso que se ha llamado "difícil facilidad". El desnudo está sólo *manchado*, y nada falta en él; podríamos detallarlo, pero nada esencial le agregaríamos; está soberbiamente encajado; nos da la visión justa de su color; tiene movimiento y volumen. De consiguiente, ¿por qué no incluirlo en la manera de "pintura abreviada" y, como tal, darle el valor de realización que posee, huyendo de ese comodín de lo abocetado, de lo inacabado, de lo no resuelto? ¿Sólo cuando se detalla se termina una obra?

He aludido ya a la subasta verificada poco después de morir Rosales. Fué una triste revelación de incultura y pobreza, por parte del público. Cuarenta obras del artista, diecinueve estampas y litografías, trece yesos, veintitrés armaduras y veintinueve muebles y efectos varios produjeron a la viuda 71.676 reales (650.000 francos alcanzaba la almoneda de Fortuny, poco después, en París). Este desnudo de mujer, realmente insuperable, se adjudicó en 562 pesetas con 50 céntimos. Callemos, por pudor, el comentario.

"RETRATO DEL VIOLINISTA PINELLI"

Rosales empezó a perder vista antes de sus veinticinco años; se puso gafas, y no tardó en advertir, con inquietante temor, que se le acentuaba la miopía hasta el punto de amenazarle con el espanto de la ceguera. Resuelto a hacer frente a la vida, por si llegaba ese caso espantoso de no poder ganarse el sustento con su arte, decidió un día aprender a tocar el violín... Y acudió a su amigo Pinelli, y recibió unas pocas lecciones del rubio instrumento. El pago de ellas fué este retrato del violinista, hecho en Roma, probablemente hacia 1869.

Su poseedor durante muchos años, D. Alberto Iturrioz, me ha contado cómo llegó a él la obra, que hoy guarda el Museo de Arte Moderno de Madrid. Por el año 1918, un ingeniero electricista italiano la trajo a España, sacándola del mercado de Roma, donde estaba a la venta por una suma que rondaba los seis mil duros. En Madrid la vió el conocido aficionado D. Eduardo Palacios, ya difunto, y se prestó a servir de intermediario para que su amigo el señor Iturrioz, vivamente interesado en ella, pudiera adquirirla. La gestión no pudo resultar más afortunada. El vendedor del retrato lo cedió en el irrisorio precio de cinco mil reales. No ocultando su satisfacción, quiso el comprador gratificar con quinientas pesetas al

señor Palacios; pero éste no aceptó comisión alguna, alegando que había intervenido en el asunto únicamente por amistad.

Algunos críticos —uno viene a la memoria: Narciso Sentenach— sostuvieron con cierta ligereza que eran los retratos, en la labor de Rosales, lo más endeble. No puede mantenerse tal afirmación en presencia de éste del violinista Pinelli, acaso el mejor de cuantos retratos pintó el autor. No está firmado; pero bastaría para autentificarlo esa pastosa y energica pincelada que no pueden confundir los catadores agudos de la pintura del maestro.

"LA MUERTE DE LUCRECIA"

A mediados de 1869 salió Rosales, una vez más, de Roma, rumbo a España; pero esta vez ya con propósito de no volver y radicarse entre nosotros. Vino a Madrid y tomó estudio en la calle de la Libertad, núm. 21. Trajo de Italia, con otras obras, una no terminada, de gran tamaño y asunto romano antiguo: la muerte de Lucrecia. Obra de durísimas dificultades, de un dinamismo dramático peligroso para ser tratado severamente, como al tema y al pincel del autor correspondía, éste trabajaba en ella hacia alrededor de tres años. Aquí le dió las últimas pinceladas y la expuso en el Certamen Nacional de 1871; ganó la misma recompensa que en el de 1864: la primera de las primeras medallas (y aun alcanzó unos votos para la medalla de Honor, que se declaró desierta, como en años anteriores). Pero ¿obtuvo el cuadro tanto éxito como el del *Testamento*? Ni remotamente. Más se acerca a la verdad decir que fracasó. Si bien agregando que el fracaso fué a todas luces inmediato.

No está el asunto romano, a mi juicio, tan armoniosamente logrado como el del tiempo de los Reyes Católicos. Falta al cuadro la unidad de este otro, más fácil de conseguir por la índole del motivo representado, con las figuras en reposo, mientras en el suicidio de la matrona romana los personajes mueven violentamente sus pasiones. Pero sólo miradas incomprensivas, como las de la crítica de entonces, podían dejar de ver las recias calidades pictóricas de este lienzo de factura amplísima, franca; el vigor de la dicción, lo bien compuesto del grupo, lo expresivo del dibujo y los buenos trozos de paleta rica, nada escasos.

¿Era *La muerte de Lucrecia*, para su autor, su mejor obra? Así lo afirman algunos. "El día en que la termine—manifestó Rosales a su amigo D. Isidoro Fernández Florez—diré: Poco importa ya que se seque el árbol, pues ha dado su mejor fruto."

Se sabe que la quiso comprar el Gobierno, a raíz de la Exposición, y en tal sentido se dirigió al artista; pero éste no aceptó, ni luego su viuda, la cantidad en que la tasó el Jurado. Dícese que otra oferta, ésta del Duque de Bailén, y más alta —25.000 pesetas—, también fué rechazada.

El 17 de abril de 1876, pintores de tanto renombre como Federico de Madrazo, Carlos Luis de Rivera, Joaquín Espalter, Vicente Palmaroli, Francisco Sans, Emilio Sala, Ignacio Suárez Llanos, Francisco Domingo, José Luis Pellicer, Gabriel Maureta y Manuel Domínguez elevaban una instancia a las Cortes pidiendo que se votara un crédito para la adquisición del cuadro. No se consiguió entonces lo pedido; pero sí un lustro después: a fines de 1881.

Favoreció a *La muerte de Lucrecia* ese año el revuelo armado por la horripilante *Campana del Rey Monje*, de Casado del Alisal, que compró el Estado en siete mil duros. Alguien vió allí la ocasión propicia, y se logró ensanchar el crédito hasta el doble, para que las treinta y cinco mil pesetas restantes se dieran a la viuda de Rosales por el cuadro antedicho, que pasó al Museo, con el de Casado. El tiempo ha puesto ya a cada uno en su lugar, declarando cuál de los dos era el que podía retarla victoriamente.

"LA PRESENTACION DE D. JUAN DE AUSTRIA A CARLOS V, EN YUSTE"

Críticos hay que prefieren este pequeño cuadro de historia —tan pequeño de tamaño como grande de ejecución— a todos los restantes del mismo autor. Presentado en la Nacional de 1871, algunos de los plumíferos que se ensañaron injustamente con *La muerte de Lucrecia*, dijeron de esta otra obra palabras de elogio moderado.

Como los mejores óleos de Rosales, el de la Presentación del gracioso bastardo D. Juan de Austria a su padre, el grave Carlos V, se halla en el madrileño Museo de Arte Moderno.

Rosales —la escasez de su vista no se lo permitiría, probablemente; pero su concepto del arte, seguramente se lo yedó— jamás sintió la complacencia de la técnica menuda, detallista, meticolosa. En su tiempo —el tiempo de aquella pintura de caballete que se trabajaba con minuciosidad; tiento en mano y a menudo lupa— hubo quienes no vieron en sus cuadros sino bocetos, porque no advertían en ellos los pormenores, más o menos primorosos, de la tendencia dominante.

"Apartado de esa corriente que los centros artísticos de Roma, París y Madrid propagaban—he escrito en mi libro sobre Rosales—, convencido de la excelencia de su ruta, Rosales permaneció ajeno a las críticas bien o mal intencionadas que se le dirigieron, y puso la indiferencia de su gesto al mercantilismo de los que pintaban, más que por satisfacer impulsos del propio espíritu, por complacer las demandas del mercado. En algunos momentos llegó a lamentar que amigos íntimos, a los que había creído dominados por nobles ansias de arte, se hubieran entregado servilmente al mal gusto de la clientela."

"LOS PRIMEROS PASOS"

Es este un cuadro pintado en Madrid, en 1871. Escena vista en el propio hogar del pintor, a quien sirvieron de modelos, para esta simpática obrita, su mujer y su hija Eloísa.

La boda de Rosales con su prima Maximina Martínez Pedrosa Blanco —la hermana menor de Fernando— se verificó en Madrid (iglesia de San Ildefonso) el 6 de agosto de 1868. Hacía varios años que la corriente amorosa entre los dos era honda y segura. A ella referíase Rosales, en cartas diversas a su hermano y a sus amigos.

Dos hijas tuvo el matrimonio: la niña aquí pintada, que nació en 1869 y murió el 8 de enero de 1872, y Carlota, nacida este año, el 25 de octubre.

La muerte de Eloísa sumió al padre en profundo desconsuelo; aceleró, sin duda, su final, que estaba ya tan próximo. Cartas de aquel penúltimo año de su vida muestran dolor intensísimo, irremediable, "la más desesperada de todas las penas", por la pérdida de la niña.

"LA VENTA DE NOVILLOS"

Las dos breves temporadas que pasó Rosales en Murcia —comienzos de 1872 y 1873— fueron dos huídas del frío madrileño, dos desesperadas defensas del cuerpo del pintor, que, cercado por la muerte, empezaba ya a doblarse en las fatigas últimas.

A la primera de esas dos estadas en el dulce clima levantino pertenece este cuadro de género, al que no falta ninguna de las características del pincel de Rosales; muchos de sus trozos tienen el toque espontáneo y jugoso que anuncia la llegada del impresionismo.

"LOS EVANGELISTAS SAN JUAN Y SAN MATEO"

En una carta de Rosales, fechada en Panticosa el 6 de agosto de 1872 y dirigida a su dilecto amigo Gabriel Maureta, leemos:

"Me han hecho un encargo muy lisonjero, si bien poco lucrativo: la Junta a la que se ha encomendado la dirección de las obras de Santo Tomás me propone la ejecución de los cuatro Evangelistas, que irán en las pechinias. He aceptado con mucho gusto. Para mí sería cosa de hacerse en un par de semanas cada uno, poniéndose a ello con buenos bríos; son de partido para hacer algo grandioso y de buen sabor, de lo que a mí me gusta. Tamaño: vez y media el natural. Aunque van muy altos, haciéndolos muy vigorosos de claroscuro creo que no pasarán inadvertidos. No me tasan el tiempo. Desearía meterme en todos ellos en seguida. ¡Buenos *figurones* podrían hacerse, acordándose *un poquito* de la Sixtina...!"

A fines de este año, en el invierno último que alcanza a vivir Rosales, comienzan a trazar sus pálidas manos los *figurones* de San Juan y San Mateo. Les preceden, naturalmente, unos estudios: dibujos, sendas notas de color de las cabezas, dos de la del ángel para el San Mateo, unos apuntes de águila para el San Juan, hechos en el tablero de la caja de pintura que usaba el autor para salir al campo... Pero la muerte venía ya con andar apresurado, y las otras dos personificaciones de los biógrafos de Cristo quedaron sin esbozar.

Las pintadas pasaron a la Comisión encargada de la restauración del templo de Santo Tomás. Se encomendó la continuación de la pintura para las pechinias al amigo de Rosales Francisco Sans, quien acabó por hacer los cuatro Evangelistas. No se colocaron, sin embargo (las causas no están aún bien aclaradas), y, al fin, quedaron en el Museo del Prado, donde estuvieron expuestos durante unos años. Los dos de Rosales pasaron al palacio del Obispado, en una de cuyas antecámaras se

ven todavía, sin buena luz, sin público que los admire; siguen reclamando, sesenta años largos después de su ejecución, los severos muros de un museo, donde exhibir su magnífica fuerza. Los estudios fueron a diversas manos, desparramados por la subasta del 73. Uno, el de la cabeza del San Mateo, puede hoy contemplarse en el Museo de Arte Moderno.

Claro es el recuerdo del formidable Buonarrotti, ante los Evangelistas de Rosales. Alcanza éste, en esos dos cuadros, el punto más robusto de su manera. No cabe duda que se puso a ellos, como anuncia, "con buenos bríos", y que logró "algo grandioso y de buen sabor"; de lo que a él le gustaba, ciertamente.

Sorprende la consideración de que esta musculosa pintura saliera de unas manos enfermísimas, de un hombre de aliento fatigado, mordido ya por el diente frío de la muerte. ¿Qué altura no habría conseguido el gran pintor, con vida más prolongada y venturosa?

Bibliografía

ELOY DÍAZ-JIMÉNEZ: *Monografías de crítica artística. I. El escultor Alonso Cano...* Madrid, 1943.

El estudio de nuestro arte está tan necesitado de monografías, tanto de investigación como de divulgación, que cuando cualquier lector de buena fe descubre en el folleto que reseñamos una intención de serie, bien patente en el numeral romano que dan tan grave aspecto al título general y prometedor, puede sentirse inclinado a felicitarse de que un escritor nos anuncie de su mano toda una biblioteca de contribuciones monográficas. Apenas penetrámos en la lectura de sus páginas, la decepción es espantosa. Queremos ahorrar las ironías y decir sencilla y sinceramente lo que debe decirse sobre esta publicación. Tras el engañoso empaque de su portada, el folleto no es otra cosa que un bilioso desahogo polémico cuyo blanco es la persona de D. Manuel Gómez-Moreno. El que esto escribe cree un deber enjuiciar públicamente con la condenación que, a su juicio, merece, un panfleto como el del Sr. Díaz-Jiménez. Nadie puede, en efecto, disculpar que en cuestiones que debían estar tan ajenas a la pasión como las de la investigación histórica, se descienda a extremos tan lamentables. El Sr. Díaz-Jiménez es, en todo caso, un contumaz reincidente. Nada menos que veinte años hace que en un opúsculo sobre "Nicolás Florentino", en el que sostenía tesis cuya inexactitud está hoy más que probada, se comportaba en tales términos que, al referirse a este impreso, el Sr. Sánchez Cantón (ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA, t. I, p. 19) hubo de decir que, sin discutir las erróneas conclusiones del autor, tenía "que condenar el tono del folleto y, sobre todo, la falta de probidad... que supone interpolar los documentos..." Llueve, pues, sobre mojado, y con su reincidencia el Sr. Díaz-Jiménez no alcanzará rehabilitar su crédito científico, y sí sólo amenguarlo con publicaciones como la presente. Que es, en el fondo, infantil. Toma el autor como blanco el trabajo del Sr. Gómez-Moreno sobre Alonso Cano, aparecido, por cierto, hace dieciocho años (!). Confesemos que para recensión crítica es un poco tardía. La mayor parte del escrito pertenece a plumas ajenas, ya que el Sr. Díaz-Jiménez copia, entrecomillándolos, párrafos y más párrafos y hasta páginas enteras que toma de los autores que se han ocupado de

Cano, inclusive el Sr. Gómez-Moreno. Pero abreviemos: el Sr. Gómez-Moreno cuyo trabajo apareció en la lejana fecha ya indicada, estudió las esculturas que podían atribuirse al maestro Cano, según su personal criterio, y lamentaba que por causas ajenas a su voluntad no hubiese podido explorar en el tiempo en que preparaba su estudio las escrituras del Archivo de Protocolos de Sevilla, en las que había de hallarse la clave documental de muchos de estos problemas de atribución. Pasan los años, mejoran las cosas y aquel Archivo se abre a los investigadores, que hallan unos contratos según los cuales algunas de las esculturas del catálogo de la obra escultórica de Cano son o pudieran ser de otros artistas. Esto es todo; pero ello le sirve al Sr. Díaz-Jiménez para refocilarse en una supuesta venganza contra Gómez-Moreno, que, con Sánchez Cantón, habían denunciado años hacia los errores y demás faltas cometidos por Díaz-Jiménez en sus investigaciones leonesas. Eso es todo. Pero la obcecación en mantener tesis absolutamente desacreditadas, y el desabrido tono de sus absurdos ataques, en los que se apela incluso a inexactitudes como las contenidas en su página 38, que no es éste lugar ni ocasión de analizar, hacen de este folleto algo que por encima de sus aspectos de pintoresco provincialismo da una triste impresión de querer aprovechar una ocasión insignificante para vengar derrotas eruditas que se remontan incluso a más de una generación. La supuesta monografía del señor Díaz-Jiménez no lo es: es un libelo. Los maestros en la investigación artística española a los que alude y amenaza todavía para el futuro en las últimas páginas de su folleto, están por encima de tales ataques, y puede creer el folletista que se hace más daño a sí mismo que a dichos señores con páginas tan descompuestas como las que acaba de publicar bajo un título y una portada que son una verdadera engaño para el ingenuo comprador del folleto, a quien nada importan los viejos resentimientos del autor.

Pero además interesa decir que en materia de atribución de obras de arte no puede aceptarse como principio general que los documentos tienen siempre la última palabra. Sin entrar en el asunto concreto de las esculturas de Sevilla a las que se alude en el texto que reseñamos, debemos afirmar que el contrato de una obra no supone que sea siempre ejecutada por el artista contratante. La

vida es mucho más complicada que todo eso, y todo historiador que aspire a tener criterio propio y seguro, más que a ser un copista de documentos, necesita algo más que esa fe del carbonero en la prosa notarial que constituye toda la formación de mucho aprendiz de investigador. Bendito sea el trabajo paciente del aportador de material documental al trabajo histórico; pero apenas hay nada más irritante que la suficiencia engreída de los pobres de espíritu que, por haber topado de narices con unos papeles más o menos descifrables, andan por el mundo dándose aires de poseer el secreto de las cosas. Ni la discreción ni el talento se cazan entre las líneas manuscritas de un papel amarilleado por los siglos. La realidad es muy otra. Sin movernos de nuestra época, y en ejemplos flagrantes, yo aseguro al autor de este folleto que en un paseo por Madrid, pongamos por ejemplo, podría ir señalando edificios importantes, obras de arquitectura de los últimos años que no están hechas, dibujadas ni pensadas por el arquitecto que las firma, tanto en la ostentosa placa que se exhibe a la puerta como en los documentos oficiales que guardará el Archivo del Ayuntamiento. Y podría decirle otro tanto de obras de pintura encargadas a un artista y ejecutadas por modestos ayudantes... Etcétera. Si esto sucede ante nuestros ojos, ¿qué no podemos suponer de aquellas épocas más formalistas en que escribanos y notarios intervenían en el menor incidente de la vida pública y familiar? El documento, pues, es un dato más; pero no el dato final. Sobre él y sobre todos cabe ejercer la crítica, y el talento y la maestría pueden siempre sacar las conclusiones más disconformes con lo que los papeles, producto al fin de una humanidad trapacera y pocas veces veraz, puedan decir. Y créanos el Sr. Díaz-Jiménez: dedique su probada afición investigadora a labores más positivas y serias, y deje de lado viejos resentimientos que, exhibidos de la poco elegante manera con que lo hace en el actual folleto, más pueden dañar que favorecer el buen nombre de un estudioso.

E. LAFUENTE.

FRANCISCO CADENAS Y VICENT.—*Armería en piedra de la Ciudad de León.*—Hauser y Metnet, Madrid.

La Heráldica es una ciencia auxiliar de la Historia, y por esta razón los heraldistas son casi siempre historiadores de familias y de pueblos; los

que, con la interpretación de los escudos, dan probables fechas que evitan el olvido. Cuántas veces un personaje que aparece retratado en un cuadro como desconocido, es descubierta su personalidad gracias a un escudo que colocó el pintor, bien en un ángulo del cuadro, en el tapiz que tiene de fondo o en algún otro objeto que sirve de adorno para componer el cuadro.

Del mismo modo, los escudos que campean en las fachadas son para los entendidos como el letrero que por los cuarteles que lo componen da a conocer los apellidos del dueño de la casa o palacio donde estos timbres se ostentan.

Precisamente este libro del Sr. Cadenas sobre Armería en Piedra de la Ciudad de León nos muestra una serie de escudos nobiliarios de casi todas las principales familias españolas de los varios siglos y épocas en que fueron construidas las edificaciones, y en estos blasones están los que indican los apellidos de Abaurre, Salazar, Velasco, Cabeza de Baca, Cadenas, Cobos, Escobar, Labandera, Flórez Argüello, Guzmán, Lorenzana, Luna, Mayorga, Zúñiga, Obregón, Ossorio, Rojas, Portugal, Quijada, Ruiz de Herrera, Villañañe, Quiñones y Quiñones de León, González de León, y otros.

En este libro se describen las piezas de armería de que están compuestos y la plaza o calle de la ciudad de León, en cuyas casas y palacios están esculpidos; todo acompañado de reproducciones de los pétreos escudos en fototipia.

Con esta publicación el Sr. Cadenas presta un gran servicio a la Historia, pues además de contribuir a su divulgación, quedan como un catálogo monumental de los pasados tiempos que ha de perdurar si, por desgracia, por ruina o derribo de los edificios que los ostentan, llegasen a desaparecer.

El ilustre académico y charlista Federico García Sanchiz hace el elogio de este libro en un corto, pero bien escrito prólogo, en uno de cuyos párrafos dice: "la gallardía a la que asiste una gentil espiritualidad de acudir en socorro de unos testimonios de la grandeza patria, notoria en las hazañas a que se refieren los emblemas y en la labra de las rocas, por virtud de una menestraria que enalteció a nuestro pueblo en las viejas edades, convertidas de peña en arte, así como los primitivos guerreros acabaron en hidalgos de estrado y caballerías".

Las labras que figuran en el libro del Sr. Cadenas no solamente son Historia, sino también Arte.

C. DE P.

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*.—*D. Francisco Javier Sánchez Cantón*.

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

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 páginas de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

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

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

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

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas 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 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

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

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

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.

