

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLANA DE EXCURSIONES

AÑO XIII

Valladolid: Agosto de 1915.

Núm. 152

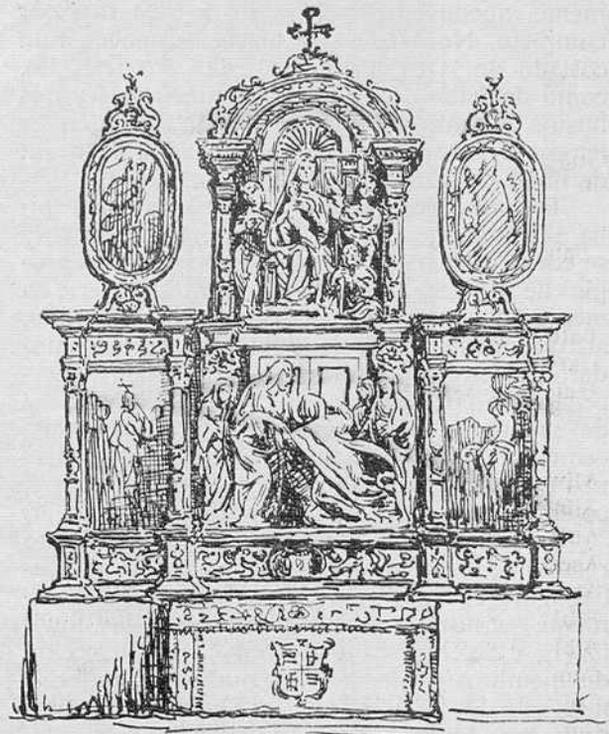
Retablo atribuido á Berruguete en Santa Úrsula, de Toledo.

Sólo una vez, cuando empezaba á orientarme por Castilla, se me había deparado entrar en la iglesia de Santa Úrsula, de Toledo, hasta que la ocasión se repitió, hoy dos años, á medio día y por consiguiente en buenas condiciones de luz. Desde aquella otra vez conservaba recuerdo de algo que me había impresionado allí; y ese algo, al mirarlo de nuevo, presentóseme como una obra de Alonso Berruguete, emocionante y bien digna de ser dada á conocer. Fotografióla por de pronto el Sr. Moreno Villa, que me acompañaba, y ahora cumple hacerla pública merced á las adjuntas reproducciones. No he apurado, ni mucho menos, la bibliografía artística de Toledo para ver si alguien se ocupó antes en hablar de ello; pero es un hecho que ni por referencias ni leído hallo autoridad alguna en que descargar la iniciativa de mi atribución y de mis alabanzas.

La iglesia de monjas de Santa Úrsula goza de modesta notoriedad por sus labores de albañilería morisca del siglo XIV y por el alfarje, morisco también, pero ya del XVI, de su sacristía. Años pasados se removi6 su nombre unos días por la venta de dos armarios moriscos que poseía el convento, resultando de ello estos males: haberse privado nuestro peculio nacional de muebles singulares en su género, y que ellos pasasen en calidad de vínculo inalienable á un chamarilero distinguido, que harto pesaroso andar4 de su compra.

Por lo demás la iglesia fué renovada interiormente, con alteración de sus tres primitivas naves; y la cabecera de su colateral de la epístola trocóse en capilla de patronato, decorada suntuosamente poco antes de mediar el siglo XVI. Forma ella un cuadrado de 5'40 metros, con

TOLEDO



EL RETABLO DE SANTA ÚRSULA, RESTITUIDO

(Dib. del Sr. Gómez-Moreno).

bóveda de crucería semig6tica, volteada á medio punto y con molduraje romano, sobre repisas á los rincones, que juegan con un débil entablamento corrido por tres lienzos de la capilla.

Franquea entrada un gran arco, también semicircular, provisto de pilastras jónicas y talla, con el mismo estilo grácil y pacato que desarrolla con tanta galanura la capilla mayor de San Román en la propia Toledo: no sé yo si Covarrubias podrá recabar directa ó indirectamente algo de paternidad en estas obras.

La clave central de la bóveda ostenta un escudo de armas, el mismo que repite el frontal del altar, hecho de pizarra negra, con labores imitando un brocado, y además frontalería y caídas de relieve, con bellos grutescos, como bordados y hasta con flocaduras para completar la semejanza. Dichas armas, que corresponden, sin duda, al patrono edificador de la capilla, se distribuyen por cuarteles, donde alternan ya tres fajas, con orla de espas y ruedas, ya escaques con orla de cabezas de toro: el primer blasón ignoro á qué apellido cuadre, sino es á Ribera; el segundo responde á los Cabeza de Vaca; mas como no ha llegado á mis manos la documentación de la capilla, fácil de hallar seguramente, queda en pie el problema histórico por completo. No parece dar luz la existencia, á un costado de la capilla misma, de otro retablitto, como de hacia 1530, con la Anunciación y tres bustos de santos pintados en tabla, alguna talla y letrero declarando haber sido hecho á devoción de Íñigo de Torres y su mujer.

Tocante al retablo principal de la misma capilla, tiene de ancho, por el zócalo, 4'12 metros, y se conservaría bastante bien, salvo deterioros propios de su vejez, á no haberse ocurrido meterle en medio un lienzo de San Nicolás de Tolentino, artísticamente malo y del siglo XVII. Para acomodarlo se estrechó el tramo central del banco, cercenándolo por sus extremos, y se montó encima del cuadro todo lo demás que constituyera su calle central, de modo que ahora resulta con tres cuerpos mientras antes no pasaría de dos, según el cotejo de la fotografía y dibujo adjuntos hace ver.

Su composición guarda aire con la del otro retablo de los Reyes, que hizo Berruguete en Santiago, de Valladolid—1537,—ilustrado gallardamente por nuestro presidente Sr. Agapito y Revilla (1); y si el toledano le aventaja en corrección de miembros y cierto relativo purismo arquitectónico, ello débese á estar hecho, seguramente, después, cuando Berruguete se ocupaba en la sillería de la Catedral, corriendo el decenio de 1540. Allí, en el ambiente de Toledo, es natural que asimilase las tendencias de Covarrubias, ó más bien dejase las iniciativas arquitectónicas y decorativas, aun dentro del taller, á otros artistas diestros y más al día en la materia, por ejemplo, á

Giralte, que era una especialidad, como tracista. El observarse diferencias enormes de mérito, incongruencias y descuidos en cada obra de Berruguete, hace presumible que ni él ponía mano en todo,—como tampoco, y en mayor grado aún, Felipe de Borgoña,—ni corregía sus propios yerros ni impuso una organización disciplinada para los trabajos colectivos de taller. Y precisamente estos desequilibrios, sobre que flotan los arranques magistrales de una genialidad poderosa en concebir, pero floja para sostenerse correcta, denuncian la producción de Berruguete, frente á las obras bellas, primorosas, acompasadas, pero en lo sustancial frías y endebles de sus imitadores. Si además fué corto de vista podrían explicarse aquellos grandes defectos, de proporcionalidad sobre todo, que en las principales y mayores efigies del retablo de San Benito y en las Transfiguraciones tanto se echan de ver.

La advocación de la capilla y del retablo, patente en su grupo principal, es la Visitación, escultura donde brilla en su plenitud el genio de Berruguete, dando una nota de grandiosidad, de vida impulsiva y de arrogancia miguelangelesca, y excediendo quizá en atractivo á las demás grandes composiciones del maestro castellano. La vehemencia con que Isabel se abalanza y rinde humildemente á su bienaventurada prima, contrasta, dentro de un mismo tema psicológico, con el soberano grupo robbiesco de Pistoia, todo tranquilidad y moderación, haciendo patente la diferencia entre el ideal florentino y los inquietos anhelos, la palpación calenturienta que el Buonarrotti supo excitar en quienes vieron el fondo y no fórmulas exteriores en su arte. María, al avanzar ante Isabel con los brazos abiertos, queda con ellos echados sobre los de su prima y el cuerpo desequilibrado hacia adelante, completando el efecto impulsivo del grupo. Los ropajes son opulentos, sin embargo de acusar las formas del cuerpo con cuidadoso disimulo; volados los de Isabel á impulsos de su avance, y plegados con aquel rumbo especial que Berruguete hacía valer ayudando á la animación y vigor de sus figuras. Complementan la escena otras tres mujeres, algo más pequeñas, indicando un segundo término, y pasivas en sus actitudes: una sostiene por detrás el manto de la Virgen; las otras se agrupan juntas, siendo vieja la más secundaria, joven y gallardamente rebujada en su manto, la delantera. Por fondo hay una puerta de dos hojas cerrada, y encima corre un entablamento de escaso desarrollo con resaltos á los cabos, que se apean en repisas formadas por veneras entre parejas de mancebos desnudos pequeñitos, de los que falta uno á cada lado. El efecto de policromía es intensísimo, con predominio del oro, matizado con

(1) T. VI de este BOLETÍN, págs. 121-133.

TOLEDO



Cliché Gómez-Moreno

Fot. Lacoste-Madrid.

Convento de Santa Úrsula. — Parte central del retablo atribuido á Berruguete.

negro, según á Berruguete gustaba. En el friso corre un meandro negro; la puerta se enriquece con grutescos bellísimos; á los lados, bajo de las veneras, campean otros adornos, á base de cintas revueltas, y las ropas son campo de estofaduras, en tono azul negruzco, trazando desenfadados adornos.

Encima de la Visitación, y dentro de un tabernáculo arqueado, surge otro grupo, también de tamaño natural, figurando la Virgen de Belén, ó sea la natividad de Cristo, no en su aspecto pintoresco y episódico, según costumbre en nuestros retablos, siguiendo modelos flamencos, sino á la italiana, con la Virgen madre, de frente, sentada en un trono y el Niño sobre sus rodillas; dos ángeles mancebos, trayendo un plato con frutas el de la derecha, y acaso ropas con que vestir á Jesús el otro; y delante, sentado en el suelo y puestas ambas manos sobre su garrote, José, como asombrado y con la boca abierta. El trono guarnece su alto espaldar cerchado con una venera, grutescos de oro sobre campo negro y pilastras, de las que faltan trozos.

Los rostros de la Virgen y de los ángeles atraen por expresivos é inteligentes; sus cabellos son doradas, y en la proporción de cuellos y cabezas échase de ver su alargamiento, al propósito de provocar una corrección óptica compensadora del escorzo con que habían de observarse estas figuras desde abajo: es recurso frecuente en nuestra imaginería decorativa antigua. Mas, aun descontadas estas razonables incorrecciones, el grupo resiéntese algo de mal construído, y entra en aquella fase del Berruguete que, á trueco de rasgos pujantes y afortunados, descuidaba el encaje y ordenación de las figuras, llevado de un efectismo, ó llamemos impresionismo, que hace recordar á Donatello, y estanto más árduo, cuanto rebelde, lenta y fatigosa la gestación de estatuas así, grandes, de madera. El efecto á distancia, el ahorro de esfuerzo innecesario, los regateos y cicaterías á que nuestros artistas vivían condenados, y, por encima de todo, aquella genialidad, patrimonio inconsciente de los grandes creadores que, cual el Greco en la misma Toledo, van derechos y como ciegos tras de la emoción sin mirar á reglas,—hacen comprensible una interpretación evidentemente defectuosa de la realidad, una percepción incompleta del gran problema artístico, que resta valor á lo fácil y se obsesiona con un ideal difícilmente asequible. El crear obras así,— como el desaliño de rima ó impurezas de lenguaje en el poeta,—no constituye un mérito, aunque se quiera hacer creer otra cosa por ciertas escuelas modernistas; sino que, considerando en sus limitaciones la capacidad humana, ello es deficiencia perdonable objetivamente, en gracia de otros

valores más elevados, y además con significación positiva desde el punto de vista personal y psicológico del artista. Por otra parte, la impresión que deja en nosotros una obra genial, hija de ensimismamientos idealistas, es por naturaleza muy absorbente; como que interesa nuestras pasiones con cierto género de colaboración, tendiendo á corregir *in mente* la realidad artística que pugna con nuestros sentidos. Así, emocionado ante excelencias que enamoran é imperfecciones ó falsedades que sublevan, el espectador se compenetra con la obra toda y ella acaba por obsesionarle.

Las calles laterales del retablo contienen sendas pinturas sobre tabla, encuadradas las de abajo por columnas abalaustradas, con sus traspilares, banco y entablamento, y ovaladas las del segundo cuerpo, á modo de medallas, recordando el remate del tabernáculo de la Transfiguración que corona la sillería de la catedral toledana. Ellas representan: abajo, San Juan Bautista y San Sebastián, con medias figuras complementarias, de tamaño natural casi, al pie; arriba, San Cristóbal y San Antonio de Padua.

Desconchadas, resecas y ennegrecidas por el humo del incienso y de las candelas, estas pinturas se ven mal, y desde luego el juicio que sobre ellas puede formarse es deficientísimo. Su tonalidad dominante es parda, rojiza; sobre cielos con ráfagas entre azules y blancas destacan las figuras, de contornos fundidos y manchadas á la ligera, con resolución, valentía y cierta rudeza, bien al contrario de como solía proceder en sus obras Francisco de Comontes, el romanista toledano más apreciable de aquellos tiempos. El San Sebastián, atado á un árbol, es análogo en su actitud á la estatuita vallisoletana del retablo de San Benito, y luce sobre oscuro su pálido y elegante cuerpo y el volado sudario. En su pecho se clava la saeta que acaba de dispararle un arquero, dispuesto en la parte inferior izquierda de la tabla, y asomando la mitad anterior de su cuerpo hasta poco más abajo de la cintura; así como al lado contrario, y menos visible aún, hay otro arquero preparando su arma. El Bautista repite algo de la actitud con que le representó Berruguete mismo en la sillería toledana, recostado en una peña sobre la que posa el cordero, juntas las enjutas piernas, envuelto en manto carminoso flotante y con dogal al cuello. En los ángulos inferiores de la tabla, dos bustos de hombres actúan como discutiendo con el Precursor: el uno pone su mano izquierda sobre un libro abierto; el otro lleva cuenta con los dedos. Sus carnes, como las de los arqueros, son muy morenas; en las ropas predomina el azul, y estos primeros términos en ambos cuadros constituyen un atrevimiento

de composición que sólo el Greco repitió con frecuencia; mas yendo él detrás de Berruguete no es para olvidado este contacto. La de San Antonio es ingrata pintura: se le representa viejo, arrodillado en unas gradas, y delante, sobre pedestal y cogín, surge el pequeño Jesús con globo y bendiciendo. El San Cristóbal, con su tranca, pasando el río, cuadraba mejor al genio de Berruguete, que hizo un arrogante grupo, sin salirse de lo tradicional. En medio del basamento del retablo hay otra pintura de la Verónica dentro de un óvalo exiguo.

La talla del retablo se caracteriza por su blandura de modelado, y abunda en los temas usuales berruguetescos: figuras humanas sin manos ni pies; monstruos, como tritones y centauros á veces; querubines, frutas, sartas de cosas á lo largo de los traspilares, etc. Su dorado se aviva con líneas negras, acusando los contornos y modelando algunas partes de talla, así como van matizados con redondelillos, también de color ó grabados, los campos. En los costados de las pilastras, donde encajó antes el grupo de la Visitación, hay grutescos sobre oro dados de color casi enteramente negro.

¿Será dable algún día gozar de este retablo limpio y repuesta en su propio lugar cada parte? ¿Será dable siquiera que éntre en el acerbo de las grandes obras toledanas dignas de verse por todos? ¿Traspondrá nuestras fronteras como los lienzos malhadados de San José? Esto último, por ahora, no es fácil, pues la comunidad de monjas recordará el nublado que se le vino encima con la otra venta de los armarios moriscos. Lo de que en él se gasten unas cuantas pesetas es un mito por la vía ordinaria; mas quizá depare la suerte

algún alma culta y generosa que sueñe con el deleite de ver restituído á su ser este retablo, digno de erigirse ya como una de nuestras joyas nacionales.

Pero... ¿será obra de Berruguete ciertamente? Claro está que yo no puedo responder sino con mi propio juicio, desengañado á golpes de experiencia; y sin embargo para mí tengo esta atribución por más segura que las de varias obras *auténticas* de Berruguete, cuales son el retablo de Santiago en Valladolid, el sepulcro de Tavera y la Trasfiguración de Úbeda. Más aún; si buscásemos un conjunto el más típico y hermoso de Berruguete, nuestro retablo sería elegido; y si todavía quisiésemos hacer patentes en síntesis las grandes cualidades y los defectos del más grande escultor castellano, yo no sabría mostrar sino la Visitación de Santa Úrsula. Ante ella la idea de nuestra falta de personalidad artística bajo el Renacimiento cae desvirtuada; los principios del barroquismo español, del impresionismo escultórico, negación de lo clásico y antítesis de la corriente europea, la magia del color y de la vida, por encima del culto á la forma, campean sin trabas; y es lo más singular que esta orientación refluó en la marcha de otro artista, no obstante su extranjerismo: en Juan de Juni, que al exteriorizar afectos incurría en contorsiones epileptiformes. Igualmente, una generación después, otro extranjero, el Greco, recogía la herencia de Berruguete en el mismo solar castellano, y sublimaba en arte, con la varita mágica de su pincel veneciano, lo que de expresión y alma venía rebosando en las creaciones del viejo maestro.

M. GÓMEZ-MORENO



UN GRAN PINTOR VALISOLETANO

DON ANTONIO DE PEREDA

1608 (?) † 1678

Continuación ⁽¹⁾

**Pereda deja de pintar para la Corona en 1635,
á la muerte de Crescenci.**

Registrando los inventarios manuscritos de los cuadros de los Reales Palacios, y más al estudiarlos detenidamente, se va entrando por el ánimo una triste sospecha. La de que Felipe IV y Carlos II, monarcas que presidieron desde el solio el mayor florecimiento de la pintura española, no fueron (salvo de Velázquez, Felipe IV) tan entusiastas de lo nuestro como de lo italiano y de lo flamenco. siendo en realidad bien escasa la parte de cuadros confiada á los pintores del país: al contrario se ve que ocurrió bajo Felipe III, pero con el mal éxito consecuencia de no ser á la sazón notable y glorioso de verdad el florecimiento de la pintura en nuestra corte—incluyendo en cuenta siempre en ella entre lo español á los pintores extranjeros españolizados, que siempre los hubo.

Pero se había de recurrir y se recurría, como es natural, á los artistas madrileños, sino para cuadros aislados, de propia y personal inspiración, cuando se encargaban verdaderas series para decoración de determinadas piezas ó para ilustración gráfica de determinados asuntos. Ya hemos visto en estos artículos lo del Salón de Reinos del entonces flamante Buen Retiro, adornado con las batallas coetáneas de las armas españolas, y ahora vamos á ver otras tareas colectivas en las que mínima parte tocó de encargo á Pereda, encargos colectivos por nadie desentrañados hasta hoy. Me refiero á las series iconográficas de los Reyes de España.

Al autor de este escrito, le ha ocurrido aquí, lo que le ocurrió cuando estudiaba los cuadros de batallas del dicho Salón de Reinos. Para esclarecer un punto referente á la biografía de Pereda y al estudio monográfico de su obra, tuvo que poner en estudio la serie entera de los cuadros, con resumen

de noticias literarias, copia de documentos inéditos, análisis prolijo de los unos y las otras, y un resumen finalmente, en el cual no todas las dudas se pueden acallar. Y aquí como allí, en este tema de estudio como en aquél (ciertamente más interesante), buscando y rebuscando, fué la materia ensanchándose y creciendo en forma tal que en vez de convertirse en un capítulo del trabajo sobre Pereda, va á ser un folleto especial, trabajo independiente, intitulado «Las series iconológicas de Reyes de España» que está en prensa, con cumplidísima ilustración, publicado por la Junta de Iconografía Nacional de que es el autor el último de los miembros.

A él me remito (como dije aquí cuando lo del Salón de Reinos) para la demostración prolija, documental y razonada de lo que ahora diré aquí, relacionado con Pereda, muy en resumen.

El viejo Alcázar de Madrid (corte tan accidental hasta el siglo XVI y solo fija en el XVII), no tenía series iconográficas de Reyes de Castilla, como las tenían otros palacios, por ejemplo, los alcázares de Segovia (esculturas) y Sevilla (pequeñas pinturas). Y probablemente ocurrió que de Milán y de Lisboa se trajeron á Madrid series de los respectivos monarcas, incorporadas las coronas en las de Castilla y Aragón, habiéndose de completar, poniéndolas al día con Austrias, en concepto de Reyes de Portugal por ejemplo. Recuérdese que á principios del siglo XVI, formó Cisneros la serie iconográfica de los Arzobispos de Toledo, y cincuenta años más tarde se formó la de Arzobispos de Valencia: siempre dando cabezas caprichosas, y fisonomías de fantasía á cuantos personajes no habían dejado retrato, aprovechando en los más modernos (ó menos antiguos) los rasgos fisonómicos conocidos por sellos, medallas, tablas, miniaturas de libro, estatuas sepulcrales ú orantes en los retablos, etc. La indumentaria de la propia manera pasaba á ser de fantástica ó teatral á verídica, según la edad á que correspondiese el personaje representado.

(1) Véanse los números 92, 93, 142, 143, 148 á 151.

Probablemente por el consejo del Conde Duque de Olivares, además de completarse (hasta Felipe IV) la serie portuguesa, que se colgó en el Alcázar de Madrid, se encargaron tres series distintas acaso al mismo tiempo: una de Reyes del Estado principal (sucesivamente Asturias, León y Castilla), de cuya genealogía (y no de otras) se toma el número para los Alfonsos, Fernandos, Sanchos, etcétera, otra serie de Reyes de Aragón (con sus precedentes estrictamente aragoneses del Condado de Aragón y del Reino de Navarra anterior a Ramiro I) y otra serie de Reyes Godos, precedente lejano de las consiguientes dos citadas series, ó de las tres series (incluyendo a Portugal).

La tanda de Reyes Godos para el Buen Retiro quedó en agraz, como tal serie: apenas hay testimonio en conjunto de 13 de los 34 reyes que hubo, ni noticia de más de los tres ó cuatro cuadros hoy todavía subsistentes; uno de ellos de Pereda y firmado en 1635.

La serie de Reyes de Aragón, de trabajo pictórico menos que mediano, de fecha aun desconocida del todo, de pintores no menos desconocidos, se pintó, sino completa, numerosísima (31 Reyes ó Condes) para el mismo Palacio del Buen Retiro, y como los cuadros (como los libros) *habent sua fata*, el hado nos ha conservado acaso íntegra la serie entera, que del Buen Retiro pasó á ser propiedad del Museo Nacional de Pintura (la Trinidad). El Ministerio viejo de Fomento, al repartir (en depósito) los cuadros sobrantes (miles) de los fondos del Museo incorporado en 1870 en el del Prado, hizo el reparto tan torpemente que la serie de Reyes de Aragón, que tan indicada era para depositada en Zaragoza (donde en los heroicos sitios se quemó otra serie, acaso modelo de ésta) se partió y reparó, tocando la parte principal de ella á los palacios archiepiscopales castellanísimos de Toledo y Valladolid: 24 y unos 8 «Reyes de Aragón» respectivamente.

La serie de Reyes de Castilla (y Asturias y León) tuvo mayor importancia. Se encargó para adornar con ella el friso del gran salón dorado del Viejo Alcázar, que dejaba de ser el de honor y pasaba á ser oscuro y para solas fiestas nocturnas, al edificarle delante, en nueva crujía de honor, el Salón de los Espejos. Como pinturas para el friso se concibieron con perspectiva de abajo á arriba y todos los monarcas sentados, como estaban sentados (de siglos antes) en la serie icónica-escultórica del Alcázar de Segovia. El incendio del Alcázar de Madrid en 1733, fué causa de que se quemara la serie entera, salvándose unos pocos ejemplares que se quitaron del friso cuando el largo salón se dividió y se subdividió, mediante tabiques, en piezas diversas. Los cuadros salvados, á nombre de Alonso Cano y de Pereda (sin razón) se conservan en el Museo del

Prado y en la Universidad de Granada respectivamente (1).

Nos son desconocidos los documentos todos de estos regios encargos. Más aún: en cuanto á los cuadros del Retiro falta inventario del siglo XVII; de 1703 es el primero que se conoce, no de fiar del todo respecto á atribuciones. Según él quedan anónimos como ya he dicho todos los cuadros de Reyes de Aragón. Según él quedan anónimos la mayoría de los cuadros de la serie de Reyes Godos, pero los mejores (es decir: los justipreciados en 1703 por cantidades elevadas, relativamente elevadas) los atribuye á Pereda (el cuadro firmado, de Agila, hoy en el Seminario de Lérida) y á Leonardo, atribuyéndose modernamente también otro á B. (Bartolomé) Carducho (evidente errata, por Vicente), á Félix Castelo... es decir á los mismos pintores que pintaron las más de las batallas del Salón de Reinos, por 1634, y que á juzgar por la firma de Pereda, en 1635, y á continuación del otro encargo, comenzarían á pintar esa serie de Reyes Godos, que habia de quedar tan incompleta (2). De ella no hablan los historiadores de Arte, Díaz del Valle y Palomino.

En cambio hablan éstos (copiando el segundo al primero) de los cuadros sedentes de Reyes de Castilla, citando muchos en particular y el nombre de los respectivos autores: ninguno cita á Pereda como autor de ninguno de tales cuadros.

La fecha de este encargo de Reyes de Castilla no la conocemos, pero sí muchos elementos ó indicios para conjeturarla. El primer modelo (pintado al temple) lo dió Vicente Carducho, según un inventario, anterior al trabajo de la serie entera: el año de este inventario es el de 1636.

No muchos después se debió de pintar la serie entera (de la que habla el Inventario de 1686, en bloque), calculando yo que la tarea se hacía (poco

(1) El cuadro de Granada, retratos (como luego se verá) de Carlos V y de Felipe II excluyen toda idea (concebida por sabio crítico) de que los «Reyes Godos» (Reyes de Asturias ó de León, en realidad) de Alonso Cano, conservados en el Museo del Prado, fueran retratos de bufones vestidos ridículamente como reyes, tal cual á veces se sabe que asistían los enanos y hombres de placer á las fiestas de toros y otras solemnidades en los balcones de la Plaza Mayor de Madrid.

(2) De Carducho un Ataulfo, de Jusepe Leonardo un Alarico, de Félix Castelo un Teodorico, de otro un Eurico... Unidos tales nombres al Agila de Pereda bien se ve que corresponden todos al comienzo de la serie de nuestros reyes visigóticos: por eso supongo abortada la serie, es decir, no continuado el encargo.

La tasación de 1703 da valor de 20 doblones (1.200 maravedís) al Agila de Pereda y al Alarico de Leonardo (los dos grandes pintores jóvenes del 1635). El mismo justipreciador tasaba algunos bufones de Velázquez en 1.500 maravedís. El resto de los Reyes Godos y la totalidad de los Reyes de Aragón (y Navarra) suelen lograr la tasación de solos 6 doblones (360 maravedís), 6 ó 4 doblones algunos. El Eurico (tercero y último de los godos citados, nominatim, aunque esta vez sin nombre de autor) se tasa en 5 doblones.

Las atribuciones del Ataulfo á Carducho y el Teodorico á Félix Castelo no son sino de los inventarios modernos de los depósitos.

más ó menos) por el año 1640-44. En mi trabajo de la Junta de Iconografía se razonan esas fechas conjeturales á base de los diversos textos biográficos inéditos de Díaz del Valle.

Que Pereda no tuvo parte en la serie de Reyes de Castilla, es para mí evidente, no citándole al caso su amigo Díaz del Valle cuando tan detalladamente menciona la labor que en esa serie correspondió á sus otros amigos ó coetáneos Alonso Cano, Antonio Arias, Francisco Camilo, Félix Castelo, Pedro Núñez y Francisco Fernández; si de una labor colectiva ha dado información cumplida Díaz del Valle, es precisamente de ésta.

A Pereda (es verdad) se atribuyó en el Museo del Prado (en los Catálogos anteriores al extenso de Madrazo de 1870) uno de los cuadros, y á pesar de la razonada rectificación del Catálogo extenso de Madrazo, salió el tal cuadro «en depósito» ordenado por el Ministerio de Fomento en beneficio de la Universidad de Granada, bajo el nombre y con la etiqueta de «Pereda». Por razón de tal lienzo las Guías como la admirable de Gómez Moreno y la misma del Baedeker citan á Pereda en la Universidad de Granada.

Por fortuna no cabe en esta obra sombra de duda: son los representados Carlos V y Felipe II sentados, como conversando, no reyes antepasados de los de baraja y cabeza fantascada, y precisamente Díaz del Valle dice que Antonio Arias hizo la pareja de Carlos V con Felipe II, la de Alfonso VI y doña Urraca y otros dos que no precisa. Y para remachar y confirmar un testimonio coetáneo tan bien informado, añádase que el cuadro no es del estilo de Pereda y es en cambio (inconfundible) del estilo de Arias, tal cual lo conocemos por sus obras auténticas de Madrid y de León, y con la singularidad personalísima del uso (exclusiva de Arias) del tono anaranjado especial del pintor. Además se ve su misma factura seca, algo plumcado todo, pinceladas fundidas, sin masa de color.

Despreciando (como cosa de poca monta) la serie de los Reyes de Aragón en que no tomaron parte artistas de mérito (serie Dios sabe si hecha en Zaragoza, copiándola de la allí existente desde 1587 en la Diputación del Reino), resulta, pues, que por 1535 se hacía una serie de Reyes Godos en el Buen Retiro y que por 1640-44 se hacía una serie de Reyes de Castilla en el Alcázar de Madrid, que lo más notable de la primera (precio máximo en los justiprecios de 1703) era y es el cuadro de Pereda, firmado en 1635, y que sin embargo de ello, en 1640-44, cuando á la serie de los Reyes de Castilla se llamaba á pintores de una nueva generación (además de los acreditados) se prescindió de Pereda.

Si recordamos que precisamente entre una tarea y otra tarea, en el año mismo de 1635 falleció (como hemos dejado establecido) el arquitecto Juan

Bautista Crescenci, Marqués de la Torre, gran protector del todavía joven Pereda (tenía unos 27 años), se dejará á buena luz el valor del testimonio coetáneo de su amigo Díaz del Valle cuando en 1657, decía el texto que (copiado por otros) suscitó los injustos reparos de Cean Bermúdez: «le faltó (al pintor) al mejor tiempo el amparo del Marqués (arquitecto) con la muerte que hurtó la hebra de sus esperanzas...»

Pereda no llegó á ser pintor del Rey ni menos pintor de Cámara.

Antonio Pereda y Jusepe Leonardo los dos jóvenes pintores de la generación del 1630 se habían igualado y habían excedido á todos los pintores de Cámara (salvo á Velázquez, el único en todo) en las pinturas (por 1634) de las Batallas del Salón de Reinos, y no menos aventajados y excedidos seguían apareciendo luego, en 1635, al comenzar la serie de cuadros de iconografía histórica fantástica de los Reyes Godos de España, todo ello para el nuevo y delicioso palacio del Buen Retiro, encanto de la Corte, favorito del joven Rey Felipe IV, y creación muy personal del Conde-Duque de Olivares. Podemos decir que el Buen Retiro fué el campo en donde se descubrieron dos jóvenes artistas de porvenir muy glorioso al parecer: Leonardo y Pereda. Que allí, añadimos, se ganaron desde el primer instante los honores... que no alcanzaron á tener nunca!

Jusepe Leonardo, que iba camino de ser un honrado sucesor de Velázquez, se malogró volviéndose loco (desde luego antes, acaso mucho antes, de 1648) y muriendo después todavía joven (en 1656, de unos 40 años de edad). Pero de él sabemos al menos que después de sus dos Batallas del Salón de Reinos (siendo muy joven, casi un mozo, al pintarlas), y después de su Alarico de la serie de los Reyes Godos, siguió pintando para la Real Casa, pues en 1641 se le tasaban pinturas en la Real Capilla del Alcázar de Madrid, y en 1648, se pagaban á otro pintor las que en el relicario dejó Leonardo comenzadas, sin duda al recaer en locura por «precocidad, no hechicería» (como dice el señor Sánchez Cantón), el artista hijo de Calatayud, hombre (según los historiadores) de dulce condición y trato afable.

A Pereda, como acabamos de ver en el capítulo anterior, no le apartó del real servicio la desgracia personal, sino la ajena: la muerte de su protector Crescenci y, como ya he dejado dicho, la enemistad de Crescenci con Olivares (de que nos hablan los textos diplomáticos) y la que imagino consecuencia y lealtad del pintor para con la memoria de su protector el Marqués (de quien tantos años después de su pérdida se acuerda en su propio testamento, al prepararse para su muerte, legando sufragios), y

consecuencia y orgullo en el Conde-Duque para con el pintor criatura y protegido del Marqués de la Torre.

Pero conste que caído Olivares en 1643, aunque sustituido por su deudo D. Luis de Haro, más callado enamorado de las obras de arte, pero no aparatoso y visible Mecenas de los artistas como quiso aparecer su tío, tampoco halló ya nunca Pereda abierto el camino para los honores y para los gajes y ganancias palatinas. Una de las razones de ello, porque cuando ya él fué entrando en edad, otra generación de excelentes artistas había ganado puestos de honor en las lides artísticas: los Mazo, los Rizi, los Carreño, etc.

En ocasión de este trabajo monográfico, también como capítulo del mismo (con ser tema para lo de Pereda, tan negativo) diseñé y emborroneé el estudio de conjunto de «los pintores del Rey y los pintores de Cámara en España». Apenas estaba esbozado, cuando el infatigable señor Sánchez Cantón, por mi consejo, lo tomó de tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras, y rebuscando noticias inéditas (copiosísimas las halló) en el Archivo Patrimonial del Real Palacio, principalmente en las diminutas carpetas de los expedientes personales de todos los servidores de la Real Casa, produjo primero en la Universidad Central, y después en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» de Madrid (donde está en publicación, avanzada) una importante monografía, de la cual sólo fué germen el capítulo que yo tenía para aquí medio redactado.

Sabemos que se daba ó se calificaba diversamente (por lo menos en algunos casos) la merced honrosa del servicio pictórico cortesano, con la gradual diferencia, de menos á más, de pintor del Rey *ad honorem* (otorgado más bien á artistas residentes en provincias), pintor del Rey sin gajes, pintor del Rey con gajes ó merced de gajes á quien ya era pintor del Rey, pintor de Cámara y (lo más alto) primer pintor de Cámara.

Plantillas, orden, lógica ni sistema no la había nunca, pues la costumbre la respetaban los cuerpos consultivos del monarca, pero la voluntad de éste era bastante para olvidarla ó para cambiarla.

Reduciéndome á la época de Pereda, ó sea á los reinados de Felipe IV y Carlos II parece que fueron cuatro siempre y sólo cuatro los pintores del Rey—aparte los pintores del Rey *ad honorem*—; pintores de Cámara acaso solamente dos de los cuatro. La plaza más codiciada no se ganaba por la antigüedad: acaso se improvisaron para ella sin más precedente hombres como Velázquez y Lucas Jordán.

Que solían ser cuatro los pintores «de plantilla» (que diríamos hoy) se demuestra en 1627 al proveerse (ésta y alguna otra rara vez por concurso) la vacante de Bartolomé González. Fueron diez los concursantes: Nardi, Vanderhamen, Julio César Se-

mini, Felipe Dirchsen, Pedro de las Cuevas (el maestro del entonces joven Pereda), Pedro Núñez, Félix Castelo, Antonio de Monreal, Juan de la Corte y Francisco Gómez. El concurso se resolvió en favor de Nardi á dictamen de los otros tres pintores del Rey: Vicente Carducho, Eugenio Caxés y Diego Velázquez. Luego, en el mismo año 1627, para acallar los celos mal reprimidos que por Velázquez sintieron algunos de sus colegas (los más antiguos que él en el real servicio), se ordenó un ejercicio de oposición (que diríamos hoy) entre los cuatro, pintando á competencia un cuadro, alegoría de la expulsión de los moriscos, dándose el premio á Velázquez, siendo jurados el P. Mayno (que nunca fué pintor del Rey, acaso por modestia, aunque había sido maestro de dibujo de Felipe IV) y el arquitecto (y pintor) Crescencio. Pasan años, pasa todo el siglo XVII, y creeré que sigue la plantilla de cuatro pintores del rey, al ver en 1700, que en ausencia (en Valencia) de Palomino, son los otros tres pintores del Rey Jordán, Ruiz de la Iglesia y Arredondo los que forman el Inventario general de las pinturas dejadas en sus colecciones por el Rey Carlos II á su muerte (1).

Establecido el régimen de cuatro plazas de pintores del rey (aparte que habría á veces algún quinto en expectativa de vacante y que en muchas otras se dejaba sin proveer) todavía es difícil precisar quiénes y cuándo la desempeñaron.

Pero una cosa evidente es que al alcanzar Pereda nombradía estaban provistas las cuatro plazas en Vicente Carducho, desde 1609 (sucedió en ella á su hermano Bartolomé), en Eugenio Caxés desde 1612, en Velázquez desde 1623, y en Angelo Nardi desde 1627. Caxés falleció en 1634 (fecha rectificada) (2), Carducho en 1638, Velázquez en 1660, y Nardi (que se creía muerto en el mismo año), murió entre 1663 y 1665 (3).

Las vacantes de E. Caxés y V. Carducho, no es claro como se proveyeron. Pero es cierto que antes de 1660 fueron ó parecen ser pintores del Rey Jusepe Leonardo, Alonso Cano, Francisco Rizi (nombrado en 1656), Juan de la Corte y no sé si Mazo, que tanto pintaba en vida de Velázquez para los reyes, que había sido pintor de la casa del Príncipe Baltasar Carlos y que quedó de primer pintor de cámara á la muerte de su suegro.

Mazo sí, y no F. Rizi, ni muchísimo menos Juan de la Corte, podían rivalizar con Pereda en mérito positivo, habiendo motivo para sospechar que la

(1) Sobre textos documentales en que se hable de eso de plantillas y costumbres, véase el trabajo del señor Sánchez Cantón, «Bol. de la Soc. Esp. de Exes.», págs. 138 y 146 del XXIII, año 1915.

(2) Véase Sánchez Cantón, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, p.º 301 del tomo XXII, año 1914.

(3) Véase Sánchez Cantón, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, p.º 60 del tomo XXIII, año 1915.

A PEREDA (n. por 1608 † 1678)

Cuadro auténtico, no firmado



Fot. Lacoste

Fototip. Lacoste

SAN PEDRO PENITENTE

(1,95 X 1,28)

Madrid, colección de D. José Lázaro Galdeano

A. PEREDA (n. por 1608 † 1678)

Cuadrito firmado y fechado en 1664



Fot. Lacoste

Fototip. Lacoste

SAN FÉLIX DE CANTALICIO

RECIBIENDO DE LA VIRGEN AL NIÑO JESÚS

(0,75 X 0,53)

Madrid, colección de D. Ferrnando de los Villares Amor

influencia de Velázquez valió á Juan de la Corte (tan mediano pintor, pero á quien Velázquez retocaba cuadros), como valió, con harta razón y fácil explicación á Mazo.

De todas maneras es evidente que Pereda entre 1638 y 1660,... pudo lograr una de tales plazas y en 1667, en que vacó la de Mazo y la de Sebastián Martínez (si la tuvo), y que nadie se acordó de Pereda, viendo éste cómo por esos años, todavía en vida suya, las alcanzaban el gran Carreño, en 1669, el alocado y genial Herrera el Mozo (en 1672), el todavía hoy no debidamente apreciado Sebastián Martínez († 1667), el ya arquitecto del rey y ahora (en 1688) pintor del rey también Sebastián de Herrera Barnuevo († 1671)...

Los años consiguientes posteriores á la muerte de Pereda, vieron entrar sucesivamente á ser pintores del Rey á Claudio Coello (en 1686 los gajes), á Isidoro Arredondo, hechura de Rizi (en 1685), á Sebastián Muñoz (en 1688), á Lucas Jordán, á Palomino, á Ruiz de la Iglesia, por indicación de Claudio Coello (en 1689), á Vicente Benavides, á Teodoro Ardemans, que ya alcanzaron á los Borbones. Estos dos últimos discípulos de Pereda, pero no ciertamente meritorios y solidísimos pintores como él: sí más afortunados en el decaer de los tiempos.

Resumamos:

Rectificadas ahora las fechas del fallecimiento de Eugenio Caxés, pintor de Cámara (en 1634) y de Crescenci, principal arquitecto de Palacio y protector de Pereda (en 1635), se explica que no lograra nuestro artista la plaza de pintor del Rey, á pesar de la excelencia de su cuadro del Socorro de Génova (por 1634) y de su Rey Godo Agila (en 1635) por varias razones: la primera porque (según el testimonio del diplomático italiano) ya andaba hondamente reñido su protector Crescenci con el omnipotente Conde Duque de Olivares; la segunda porque acaso Jusepe Leonardo merecía más el ansiado premio á juicio de los críticos de aquel tiempo (como á juicio de muchos hoy), y la tercera (razón que más seriamente alcanzaba á Leonardo, es verdad) por la juventud de Pereda, de unos 25 años á la sazón.

Pasada aquella ocasión, los méritos de Pereda se acrecentaron poco en su labor (con ser evidente algún progreso), pero fueron llegando al servicio de la Corte, de provincias ó de las escuelas-talleres, otros artistas de iguales ó superiores méritos (Alonso Cano, Zurbarán, Mazo, Carreño, Sebastián Martínez...) ó de méritos más aceptables por la pura moda (Francisco Ricci). Pero además Pereda había quedado total y definitivamente apartado del real servicio, del apoyo de los cortesanos y seguramente que rechazaba toda vida de intriga y todo afán de pedigüño por temperamento y dulce filosofía, de que el texto de su testamento es tan bella muestra.

Un momento, el éxito de su gran cuadro de Santo

Domingo en Soriano, pintado para el Ministro Don Fernando de Contreras, Marqués de la Lapilla, le proporciona además ó á cambio de los crecidísimos 2000 ducados que le valiera el gran lienzo, la protección eficaz del favorecido ministro. Pereda entonces no sabemos si pensaría en honores y gajes de pintor del Rey para sí, pero es lo cierto que lo que logró y ansió lograr fué un cargo en palacio para el calaverilla de su hijo único, para hacerle sentar la cabeza, casarlo bien (y no con la cómplice doméstica del loco deslíz) y hacer de él un hombre honrado.

El cuadro de Santo Domingo en Soriano hemos dejado establecido que se pintó entre 1653 y 1656; para el hijo logró Pereda su entrada en el servicio de Palacio en 1660, y el nuevo protector Marqués de la Lapilla, ministro único y Secretario del Despacho en 1648, casado (y rico acaso por ello en 1654), falleció en 1661 (fecha casi cierta).

Dándonos estas fechas la idea de que solamente hubiera podido aprovecharse por Contreras para Pereda la vacante de pintor del Rey de Velázquez, muerto en 1660, que todo el mundo sabe que se dió con muchas y muy evidentes razones (familiares y artísticas) á Juan Bautista del Mazo, yerno único y único continuador de la familia y del arte de Velázquez. Es además problemático, que el Marqués de la Lapilla se desviviera por proteger á Pereda, que fuese con él otra cosa que quien retribuía, no mal por cierto, un servicio personal agradecido: el de haberle pintado á toda su satisfacción el retablo de de la capilla de su fundación en el Colegio dominicano de Santo Tomás de Madrid.

Por eso no es Contreras, Marqués de la Lapilla, sino Crescenci, Marqués de la Torre, á mi ver (dicho con profunda convicción) á quien se alude en el testamento de Pereda al fundar la memoria de sufragios «por mi alma y las de mis mujeres, hijo y padres y abuelos, Y LA DEL MARQUÉS MI SEÑOR.»

Cuando el hijo de Pereda (ya lo dijimos) en sus memoriales alegaba en su abono todos los servicios al Rey de tíos y abuelos (de una y de otra banda) y no mencionaba servicio alguno de su padre, con haber pintado éste en su juventud tan excelente obra en el Buen Retiro, nos daba la prueba desde luego de que Pereda nunca fué pintor del Rey ni pintor de Cámara, pero creo yo que también la prueba de que su propio padre (vivo aún) que le redactaría ó le corregiría los memoriales, olvidaba activa y noblemente aquellos sus primerizos, gloriosos y fracasados trabajos al servicio del monarca.

La muerte, la edad y el apellido del artista.

No se hacía preciso que supiéramos más de la muerte del pintor, después que D. José Martí y Monsó aportara los documentos referentes á la aper-

tura del testamento y á alguna de las consecuencias del mismo.

Pero no está demás dar inédita y hasta ahora desconocida la partida de óbito, hallada por el incansable rebuscador D. Juan Allendesalazar en el Archivo parroquial de San Sebastián en Madrid (la copió en 20 de Diciembre de 1913) sólo por el afán de ayudarme en la tarea biográfica presente. La trasladamos á continuación del «Libro de difuntos donde se escriben y asientan las personas que mueren en esta Parrochia de san Sebastián de la villa de Madrid.—Empiesa (*sic*) desde Primero de Henero del año del señor de mill y seis cientos y setenta y seis.» Dice al folio 230, vuelto: «D.^o Antonio Perea casado con D.^a Mariana Perez calle del Calvario Casas propias murio en treinta de Enero de mil seis cientos y setenta y ocho años. Recibió los S.^{os} Sacramentos testo zerrado ante Alonso Martinez escribano de quiebras en once de dho mes y año y se abrió con la solemnidad del derecho en treinta de dicho mes y año por la justicia ordinaria ante Antonio de Vega escribano del número por el qual deja doscientas misas de limosna de á quatro reales y por sus testamentarios á la dicha su muger y el L.^{do} Don Juan Alvarez de Castro, Calle de la Magdalena Casas de Don Gregorio anguayo y al dicho Alonso Martinez escribano de quiebras enterrose en el convento de S.^a Fran.^{co} de la observancia desta Corte dio de fabrica siete ducados».

Observamos que la partida nos da noticias hasta ahora del todo y más claramente conocidas, con la única excepción del lugar cierto de la sepultura de Pereda, que resulta ser San Francisco el Grande (es decir, la iglesia que precedió en el mismo lugar á la hoy existente). Recuérdese que en el testamento mostraba esa preferencia el pintor, pero que dejaba á sus albaceas el cuidado de decidir si se le había de enterrar en San Francisco el Grande ó en las monjas de Loreto (calle de Atocha): «Entiérrese mi cuerpo con el hábito de nuestro Padre San Francisco, y en su convento extramuros de Madrid, ó en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, donde mejor pareciere á mis testamentarios.» Claro es que en San Francisco el Grande, tras de la magna reedificación, no quedaron ni memorias sepulcrales tan modestas como sería la de Pereda, ni tampoco las más sonadas y famosas, que todas se sacrificaron. La piedad de los recuerdos no ha sido nunca rancia piedad española.

En realidad buscábamos el Sr. Allendesalazar y yo al procurarme mi amigo la partida bautismal, una cosa que no era seguro que halláramos y que en realidad no hemos hallado: la edad del muerto.

Por raro caso la dijo el mismo pintor en una de sus más famosas obras, y sin duda por ser obra juvenil y de inesperado mérito: en el Socorro de Génova, uno de los cuadros de Batallas del Salón

de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Mas no diciendo allí en qué año de la era de Cristo se pintó el cuadro, todavía hubiera quedado en alto la fecha del nacimiento del pintor, ó sólo basada en una cuenta sobre la fecha conjetural del cuadro que hemos dejado establecida así: **por** 1634.

Ya me adelanté á decir que da la triste casualidad de que esa parte (precisamente las cifras de la edad) del cuadro del Socorro de Génova están casi borradas ó barridos los rasgos. Cuando por el señor Mayer, el docto conservador del Museo de Munich é historiador sesudo de la Pintura española, supe que el cuadro había aparecido en el comercio de París y que lo adquiría el coleccionista magyar señor Nemes, vi una fotografía del bello lienzo con una firma clara, extensa, proporcionada grande. Era una insignificante superchería del fotógrafo parisién que grabó en el cliché á tamaño desproporcionado como un facsimile de la firma que diminuta tiene en realidad el grande cuadro.

Traído á Madrid, expuesto en el salón de rotunda de entrada sobre caballete, á plena luz, pudiéndolo ver como puede examinarse á la mano un grabado ó un dibujo, evidéntísimo es que allí se lee la auténtica firma en latín, «Antonius Pereda ætatis suæ...», pero archidificilísimo de decir si la cifra siguiente, en números árabes, es la de 22, ó la de 25, 26 ó la de 28, ó 29 años.

Decidí (ello fué el 8 de Julio de 1912) que se apurara el examen que ya habían intentado D. José Villegas y D. Pedro Beroqui, director y secretario del Museo, respectivamente. Usamos de pantalla proyectora de luz del Sol, y á la vez con esponja refrescante lavábamos aquellas pulgadas cuadradas de lienzo á repetidos pasos. Tengo yo para tales rebuscos el triste pero utilísimo privilegio de una acentuada miopia (—6 dioptrías) de mi ojo derecho que es el que tengo más transparente y diáfano, y con tal recurso pude hacer un facsimile de la última doble letra y de las dos ó tres cifras: porque la diablura está ahí, en que después del æ hay un espacio y después como cifras, al parecer un 2, otro 2 y una s. Mas nada más que al parecer. La s puede ser un 5, un 6 y aun una a pequeña con s diminuta arriba (*annis*), y en cambio el primer 2, no deja de poder ser un rasgo caligráfico amplio que acaso arrancara lejos en el æ final de las letras evidentes. El segundo 2 aun (no lo creo) pudiera ser un 9.

Mi facsimil en el acto pasó á más señores, á comprobación. El señor Villegas (persona de algunos años) nada en claro acertaba á declarar; el señor Beroqui, usando de lupa (que yo no necesito) confirmaba detalle á detalle cada uno de mis rasgos, y así un joven del público que días antes había intentado leer la firma. Ellos, y aun un americano y americanas confirmaban el papel del facsimile en cuanto al detalle. A pesar de esa conformidad cuan-

do ya buscábamos la verdadera lectura, discrepábamos: yo (olvidando toda razón, mirando sólo los rasgos) me inclinaba á ver un 22 (1.º y 2.º rasgos) con rasgo final caprichoso ó de a.º meramente posible. Con igual probabilidad que mi lectura, el señor Beroqui se inclinaba á ver 25 ó 28 (rasgos 2.º y 3.º) y suponía al primer rasgo como caligráfico y final del *æ*; el joven veía como yo identidad absoluta de los dos *dos*es, aunque el 2.º de ellos tiene solución de continuidad en el palo horizontal bajo entre su arranque y el triángulo siguiente (que hace rasgo de abajo en la supuesta *s*).

Los rasgos de las cifras son algo más gruesos que los de las letras, y con todo invisibles para la fotografía y para la vista ordinaria en el cuadro, pues están en oscuro sobre oscuro. He de notar que cerca hay algún repintado en el lienzo, pero más á nuestra derecha, centímetro y medio después de la supuesta *s*.

En realidad tiene dos líneas la firma, pero indiscifrable la primera.

En resumen: que ignoramos si Pereda tenía 22, 25, 26, ó 28, ó 29 años al pintar su magna obra del Salón de Reinos.

Relacionado este fracasado nuevo elemento de información con todo el estudio mío más ó menos conjetural, pero rectamente razonado, sobre fechas del cuadro y de la edad del pintor, resulta lo siguiente:

Yo le suponía nacido **por 1608**, y pintando el lienzo **por 1634**, lo que daba la consecuencia conjetural de que lo pintó por la edad de los 26 años. Pero como en la fecha de 1634 para el cuadro había un pie de duda de como dos ó tres años, y como para la imaginada fecha del nacimiento del pintor un pie de duda de como ocho años, el resultado actual de la investigación, no cambia un punto la fuerza de las hipótesis por mí razonadas, las confirma al enlazarlas, pero no da pie para una mayor precisión y determinación.

En general, pensemos en que cuanto más joven fuera Pereda más afán había de sentir en poner la cifra *ætatis suæ*, pues (aparte todos los precedentes flamencos y alemanes) en España sólo pensaron en eternizar el *ætatis suæ* los muy precoces.

Todavía una última observación. Mi fecha hipotética de 1608 para la edad es mucho más vaga (vaga de algunos años) que la fecha hipotética de 1634 para el cuadro (vaga de menos años). Como además la lectura más probable de la firma del lienzo es la que señalaría 22 años al pintor, vengo en preguntar, ¿nacería más bien en 1611 ó 1612 (en vez de 1608)?

El que Palomino le suponga muerto de 70 no tiene (lo sabemos por otros casos) seguridad de detalle. En Palomino eso vale algo así como decir sexagenario ó septuagenario sin mayor determina-

ción. Y como todos los restantes motivos que yo tuve para imaginar el nacimiento **por 1608** no son decisivos, pues sólo son fuertes las razones para asegurar como aseguré que «no debió de nacer antes de 1606 ni tampoco después de 1614», resulta que leyérase en la firma del *Socorro de Génova* la edad de 22, la de 25, 26, 28 y aun la de 29 años, quedaba confirmado todo lo mío conjetural del nacimiento *no antes de 1606 y no después de 1614...* y (digo ahora) **por 1608 á 1611** con más probabilidad.

Una última cuestión biográfica: la del apellido (Perea ó Pereda) del pintor.

Es Perca siempre (en prosa ó en verso) en el texto hasta ahora inédito de Díaz del Valle, pero podría pensarse en que en el verso era exigencia caprichosa de la rima, si no lo viéramos en la prosa, y en la prosa podría conjeturarse que era Perea por el empeño tonto de suponer al pintor de estirpe noble cual los Pareas de Murcia, si no viéramos que Perea se le apellida también en documentos como la partida de defunción, cabeza de testamento y cita del apellido del hijo en el contenido de este mismo testamento.

Pero Pereda se firma en el testamento con **D**; Pereda se apellida en los documentos descubiertos por el Sr. Pérez Pastor (al parecer); Pereda (seguramente) en los documentos palatinos del hijo hallados por el Sr. Sánchez Cantón; Pereda le llama siempre Palomino, aun cuando copia á Díaz del Valle, corrigiéndole en ese detalle, y sobre todo la **D** aparece en todas las firmas de los cuadros, así en las que dan todas las letras seguidas del apellido, como en las que las enlazan todas ó sólo algunas; la **D** no falta nunca.

Ejemplos de Pereda con todas las letras: en las firmas del Socorro de Génova del Prado, el Rey Agila del Seminario de Lérida, la Anunciación del Conde de Pradère, la Magdalena de la Condesa de Schuváloff, el Aparador del reloj y el otro aparador del Ermitaje, la Muerte de San José de Cuenca, la Porciúncula del Prado, la Inmaculada de Carvallo, el Tobías de Barnard Castle y el San José del Real Palacio.

Ejemplos de **D** obligada en los enlaces: en las firmas del Cristo con la Cruz del Prado, el San Jerónimo del mismo Museo y el San Pedro del señor Conde y Luque.

El San Félix de Cantalicio del Sr. Villares, tiene ya ocultos por el marco rasgos que parecen de la **D**.

A pesar de los dichos documentos más personales, en la vida del arte «Pereda» es pues como quiso llamarse y como se llamó el pintor, y yo así le llamaré siempre.

Damos aquí por terminada la primera parte, la biográfica, de este estudio.

ELÍAS TORMO

(Continuará).

POR ESPAÑA

(IMPRESIONES DE VIAJE)

LA MEZQUITA DE CÓRDOBA

Bajando por estrechas y tortuosas callejas, propias de una ciudad que fué centro y capital del Califato, se llega á la magnífica y única mezquita, levantada, por iniciativa de Abderramán III, de la familia de los Omeyas y natural de Córdoba, en el mismo terreno que ocupaba en tiempo de los godos el templo y fuerte de San Jorge, y en el mismo que ocupó durante la dominación romana el templo de Juno.

Propúsose Abderramán erigir una mezquita tal que no hubiese en el mundo otro monumento capaz de aventajarle ni en proporciones, ni en suntuosidad y riqueza, y empezó su construcción en el año 770, no consiguiendo ver terminada su obra, pues á su muerte, acaecida en el año 787, sólo había terminadas once de las diecinueve naves que forman el templo. Durante el reinado de Hixem (su hijo) y en 795, fué concluída esta incomparable joya del arte musulmán, que, en verdad os digo, nunca pensé ni pude nunca llegar á imaginar maravilla tan grandiosa, obra tan monumental y templo, en fin, tan extraordinario y bello.

Es tal la impresión que su aspecto produce en el ánimo del que por vez primera la visita, que juzgo imposible transcribirla al papel.

Atravesando el típico patio de los naranjos y cruzando la puerta del Perdón, éntrase en el templo por la nave principal, situada en el centro de las once construídas por Abderramán, y al contemplar la inmensidad y grandeza de la obra, quedáis paralizados, como clavados fuertemente al suelo, en tanto que os sentís vivamente atraídos hacia las brillantes y multicolores columnas de jaspes, mármoles, pórfidos, cuarzos y serpentinás que os fascinan con sus múltiples reflejos al ser heridas por los rayos del Sol, que penetran á través de los calados mármoles de los ajimeces.

Un súbito encogimiento del alma nos hace

considerar nuestra insignificante pequeñez al vernos perdidos en el ámbito inmenso del laberinto.

Poco á poco vais reponiéndoos de esta primera impresión, y á medida que avanzáis de columna en columna, de puerta en puerta y de nave en nave, aquel encogimiento se torna en admiración por la grandiosidad de la obra y el genio sublime del artista...

Abandonad el laberinto y dirigíos al Mihrab, ó adoratorio sagrado de los árabes. Ante el majestuoso aspecto del tabernáculo del Korám os sentiréis anonadados no sabiendo en qué parar vuestra atención, tales son su riqueza, ornato, suntuosidad y proporciones. La luz, que será escasa, cubrirá de un tinte melancólico los admirables mosaicos del arco de entrada, que brillarán con metálicos reflejos á la luz de una bujía que pasará vuestro guía bajo los arcos y junto á los muros. Su voz, repercutiendo en las naves y dilatándose por el templo, os dará la sensación de oír á los viejos santones y muezzines predicando sus mahometanas doctrinas...

En el interior del tabernáculo, imposible es describir como merecieran sus múltiples detalles. La incomparable bóveda que le cubre, formada por una sola pieza de mármol blanco, estriada en forma de concha de enormes proporciones, y apoyada sobre basamentos y columnas, asimismo de mármol, con entrecolados dorados á fuego y rodeados en su base de una banda sobre la que campean intrincados caracteres árabes, sentencias antiquísimas de las que no pudo obtenerse aún una exacta traducción, aunque varias aseguran ser las verdaderas, y sobre cuya banda se apoyan los mútulos y modillones que sostienen el cornisamento.

El suelo, también de mármol de purísima blancura, presenta la particularidad de estar hendido formando un círculo alrededor de la mesa

del Korám. Hendidura hecha por las desnudas rodillas de los mahometanos que en su peregrinación á la Ceca (Córdoba) habían de dar cierto número de vueltas arrodillados en torno al libro sagrado.

Fascinados saldréis del maravilloso Mihrab donde os habréis forjado ilusiones poéticas, fantasías ideales, en las que pasaron ante vuestros ojos y por entre las infinitas columnas, recatadas sombras de califas, árabes, santones, esclavos, adorantes y hurfes. Recorred una por una las diecinueve naves del templo y á cada paso encontraréis una nueva maravilla, un nuevo objeto que cautivará vuestra atención. Bien será un trabajado capitel corintio ó una columna que, á no dudar, por su estilo, debió pertenecer al pagano templo de Juno. Será otras veces un delicado mosaico de brillantes y nunca comparables matices, formado por cristalitas de colores diminutos como lentejas, y que nos da idea cierta de la paciencia musulmana. Mil veces, y aun no serán bastantes, levantaréis la cabeza hacia los innumerables arcos de herradura que se multiplican haciéndose imposible de contar. Atraerá vuestra atención el raro

conjunto que forman las 800 columnas del laberinto. Leyendas y narraciones os dirán los mendigos del templo, y al oírlas, reviviréis otros tiempos y otras vidas que leísteis en los libros.

Aquí tropezaréis con una rara columna de azufre, que frotará vuestro *cicerone* para que podáis cercioraros por el olfato. Y, en fin, aún habréis de parar vuestra atención ante el Cristo del esclavo que, según refieren las crónicas, fué trabajado con solamente la uña por el primer cautivo cristiano, que los moros sujetaron á esta columna con fuertes cadenas y que con paciencia increíble labró la figura del Crucificado en la que claramente se perciben las facciones, aunque ya muy desgastadas por la acción implacable de los años y la no menos tenaz de los visitantes que han de convencerse por el tacto de lo que la vista les muestra.

Y cientos y cientos de pormenores que sería difícil enumerar, siquiera fuera ligeramente, ya que la imaginación es incapaz de retenerlos todos. ¡Tantas y tantas bellezas encierra este monumento!

LUIS BERTRÁN Y CASTILLO

ADICIONES Y CORRECCIONES AL CATALOGO DEL MUSEO DEL PRADO

(Continuación) ⁽¹⁾

Addenda et corrigenda.

Escuelas italianas.

ALBANI (Francesco).

1—(1)—El tocador de Venus.

A la muerte de Fernando VII se hallaba expuesto, como el siguiente, en la *Sala reservada*. Inventario de 1834. Tasados en 20.000 reales cada uno.

ALLORI (Alessandro).

6—(2.120)—Asunto místico.

Es curiosa la inscripción que tiene el cuadro y merece copiarse. Dice así:

A. S. N. MDLXXXIII
Alexander Allorivis

civ. Flo. Angeli Bron
zini alumnvs ma
ndato ill^{mi} et emi
Ferdinandi
Medice S. R. C.
Cardinalis
Pingebat

ALLARI (Estilo de).

7—(5 a.)—Retrato de Fernando I.

Aparte del parecido, insisto en que no puede ser él porque a la edad que representa el retrato era cardenal y estaba muy lejos de la corona que figura sobre la mesa.

Dejó el capelo a la muerte de su hermano Francisco I y casó en 1589 con Cristina de Lorena, que falleció el 19 de enero de 1637.

Inventariado en 1612 entre los bienes de la reina doña Margarita, con el siguiente.—1636. Alcázar: *Galería de la Reina en el cuarto alto*.

(1) Véanse los números 139 á 149 y 151.

BARROCCI (Federico).
18—(17)—El Nacimiento de Jesús.
Inventario de 1814. Palacio. *Pieza amarilla*.
Hay una réplica en la Biblioteca Ambrosina
de Milán.

BASSANO (Leandro).
41—(47)—Jesús coronado de espinas.
No fué adquirido por Felipe V.—Inventario
de 1686. Alcázar. *Oratorio del cuarto bajo que
cae a la Priora*.

44—(50)—Vista de Venecia.
Figura en la Memoria de las pinturas que se
trajeron al Buen Retiro de la Casa real de Valla-
dolid, el año 1635, por Francisco de Prabes.—
1686. Alcázar. *Pieza donde S. M. comía, en cuyo
techo está pintada la noche*.

Me confundí al decir que estuvo en el Pala-
cio nuevo. Después del incendio del Alcázar
pasó al Buen Retiro (*Salón Coloma*), y de allí a
la Academia de San Fernando, de donde vino
en 1827.

BATTONI (Pompeo).
48—(58)—Retrato de sir William Hamilton.
Firmado, como el siguiente, *Pompeo de Ba-
toni*. Pinx. Rome 1778.

Los dos se inventariaron en el Palacio de
Madrid el año 1814. *Este se hallaba en el calle-
jón que llaman de Paso a las tribunas*.

El núm. 49 en la *Habitación del Infante don
Carlos*.

Tasados en 6.000 reales al hacerse el Inven-
tario del Museo el año 1834.

BRONZINO (Agnolo).
56—(68)—Retrato de un niño desconocido.
En el Inventario de 1600. *Casa del Tesoro*,
encuentro este asiento:

«Otro retrato del Rey nro sr siendo Principe
(Felipe III), de pincel al oleo y con un sayo ne-
gro y botones de oro con calzas blancas, en su
marco con molduras que tiene de alto dos varas
y media y de ancho vara y cuarta (mucho mayor
que el actual). Tasado en 12 ducados».

La descripción recuerda la de esta tabla mal
atribuída a Bronzino, pero no se parece al retrato
de Tiel (núm. 1.846), ni el traje es de la época y
menos español.

No tengo aún datos suficientes para afirmar
que sea el Emperador Matías (1), tío de Feli-
pe III, pero desde luego hay que negar que sea
el Principe don Carlos (Madrado. *Catálogo ex-
tenso*, pág. 661), y sobre todo que estemos de-
lante de una obra de pincel italiano.

Yo creo que es esencialmente neerlandesa, de
la escuela de Pieter Pourbus (1510-1584).

(1) Nació en Viena el año 1557, donde murió el 27
de 1618.

BUONAROTTI (Escuela del).

57—(69)—La Flagelación.

Sospecho, a pesar de la flor de lis, que esta
tabla antes de ir a San Ildefonso, estuvo en el
Alcázar de Madrid. Inventario de 1686. *¿Cámara
donde se arma el camón?*

CARDUCCI (Bartolommeo).

66—(79)—El Descendimiento.

Firmado: Bar^{me} Carduchi. F Coⁿ inventor.
1595.

68—(81)—La Cena.

Firmado.

Pasó después al Buen Retiro.

CARRACCI (Ludovico).

Nació en Bolonia el 21 de abril de 1555,
donde murió el 13 de noviembre de 1619.

CASTIGLIONI (Giovanni Benedetto).

87—(100)—Un concierto.

En los antiguos Catálogos se atribuía a *Ber-
nardo Cavallini*.

CAVEDONE (Giacomo).

95—(109)—La adoración de los pastores.

Atribuido a Rivera, en el inventario de Aran-
juez.

CORRADO (Giaquinto).

104—(119)—Alegoría.

Firmado: *Corrado Giaquinto*.

CORREGIO (Antonio Allegri, llamado el).

119—(138)—Ganimedes.

Inventario de 1636. Alcázar. *Tercera pieza
sobre los arcos del jardín*. Con el núm. 281.—
1686 y 1700. *Despacho de verano en cuyo techo
está pintado Apolo*. También con Cupido labran-
do su arco.

Después del incendio del Alcázar, figuran los
dos, con la Leda, entre las pinturas que tuvieron
a su cargo Mengs y la Calleja. Es decir, entre las
sicalípticas que se envían fuera de Palacio, a la
Casa de Rebeque donde aun estaban el año 1818.

Los originales de Ganimedes y Cupido, hoy
en el Museo de Viena, pertenecieron al desgra-
ciado Antonio Pérez.

120—(139)—La fábula de Leda.

Inventario de 1600. *Guardajoyas* Pieza se-
gunda.

«Otro lienzo al óleo de Leda con Júpiter en
figura de Cisne con otras ninfas, de mano de
Corregio, en marco sin moldura, tiene de largo
dos varas y tercia y de alto dos escasas. Tasado
en 150 ducados».

Fundándose en el Inventario de 1636 que
luego citaré, dice Madrado (*Catálogo extenso*,
pág. 666), que el original se envió a Alemania
por Felipe II. El Catálogo del Museo de Berlín,
donde ahora se halla, dice que en 1603 y tiene
razón como lo demuestra la siguiente nota que
debo a la buena amistad del Sr. Sánchez Cantón.

«El Rey—Por quanto Antonio Voto mi guardajoyas de las cosas que estan en su poder assi del cargo y q^{ta} del Rey y Reyna mis s^{res} que st^d gloria ayan ha entregado por mi mandado las joyas que siguen a las personas que se señalan...

»Un lienzo al oleo con Jupiter en figura de cisne con otras ninphas de mano de Corregio en marco sin moldura tiene de largo dos uaras y tercia y de ancho dos uaras escasas—Y otra pintura del Rato de Ganimedes con Jupiter en figura de Aguila de pincel al olio sobre lienzo de la misma mano con moldura dorada y un cuerno y huesos de la Abada (1) y colmillos y muelas del elephante que murieron en Madrid y una cabeza con dos colmillos del elefante de mar q̄ mandamos embiar a la M^d del Emperador mi tio y se entrego a su embajador en la corte.»

XXX de julio de 1604.—(Libro III de la Cámara, fol. I v.^{to})

Inventario de 1636. Alcázar. *Pieza de las bóvedas que tiene puerta al jardín nuevo de la huerta de la Priora.*

1834.—Expuesto en la *Sala reservada*. Tasado en 6.000 reales.

Como Caxes nació antes de 1577 y Felipe III fué el que regaló la *Leda*, no hay el inconveniente de la edad que señalaba don Pedro de Madrazo, para creerle autor de esta copia.

Inventarios de 1686 y 1700. *Bóvedas de Tiziano.*

CRESPI (Benedetto).

127—(144)—La caridad romana.

Inventario de 1794. Aranjuez. *Pieza de cenar.* Núm. 745. Según Bayeu, Goya y Gómez, obra de Rivera.

FURINI (Francesco).

144—(161)—Lot y sus hijas.

Inventario de 1701. Buen Retiro. En 1792 se envió a la Academia de San Fernando, de donde vino en 1827.

GENTILESCHI (Artemisa).

149—(167)—El nacimiento de San Juan.

Firmado: Artemitia Gintileschi F.

GIORDANO (Luca).

198—(232)—Retrato de doña María Ana de Neubourg.

Desde 1873 viene equivocada la medida. Es igual al anterior. Alto, 0'81; ancho, 0'61.

JOLI DE DIPI (Antonio).

232—(279 a.)—233—(279 b.)—Embarco de Carlos III.

En el primero hay un letrerito en la muralla, sobre un personaje que está faltando a los ban-

dos de policía, que dice: *Imbarco de S. M. C. in Napoli il 6 otto 1759.*

En el segundo en la vela de una lanchita de la derecha: *Imbarco de S. M. C. il di 6 otto in Napoli. 1759.*

LUINI (Bernardino).

242—(290)—Sacra familia.

No pudo enviarla al Escorial Felipe IV porque ya estaba allí en tiempo del P. Sigüenza.

La regalaron a Felipe II, en Florencia.

Se creía de Miguel Angel, *aunque ay quien diga que mas parece obra de Leonardo de Vins.*

LOTTO (Lorenzo).

240—(283)—Un desposorio.

Inventario de 1747. Como de *Juan Lotus.*

Museo. Inventario de 1834. Descrito de esta curiosa manera: Depósito entresuelo. 167-358. Petrarca poniendo el anillo a Laura, unido con el laurel por un genio coronado, figuras de medio cuerpo.

Autor. Paris Bordon. Tasado en 500 reales.

MANTEGNA (Andrea).

248—(295)—El tránsito de la Virgen.

Por algún tiempo estuvo en el Palacio de Madrid.

Inventario de 1814. *Pinturadas almacenadas.*

Inventario de 1834. Museo. Tasado en 9.000 reales.

RAFAEL.

298—(386)—*El Pasma de Sicilia.*

El Inventario de 1686 dice: ...que por su primor y grandeza llaman el Pasma.

Como eso que copié pudiera inducir a error a los poco enterados en estas historias, recordaré que el cuadro ha recibido aquel nombre no porque *pasmase* a nadie, sino en consideración al convento de Palermo de donde se trajo, que era el de PP. Olivetanos de *Santa Maria dello Spasimo*, o sea del *extremo dolor*.

Véase Madrazo, *Catálogo extenso* y Mengs, *Obras*, pág. 231.

299—(367)—Retrato del Cardenal Alidosi.

Los Sres. Allende-Salazar y Sánchez Cantón parece que demuestran es el del Cardenal *Antonio di Monte S. Savini*.

Al hacerse el Inventario del Museo, el año 1834, se tasó en 50.000 reales.

301—(369)—*La Perla.*

Adquirida en Venecia el año 1627 por el anticuario francés Danielle Nys, para Carlos I de Inglaterra.

RAFAEL (Copia de).

306—(374)—El Sol.

Pardo. 1564. En el Inventario que el 30 de septiembre firma Luis Hurtado, aparecen también siete lienzos de *Los Planetas*, casi del mismo

(1) La trajeron unos portugueses en 1581 y dió el nombre a esa calle de Madrid.

tamaño que éstos. Debieron quemarse en el incendio de 1604.

Los del Museo vinieron de Valladolid en 1635 (con los números 514 a 518) y figuran en la *Memoria de las Pinturas y plata que se han traydo... de la casa Real de Valladolid a la del sitio del Buen Retiro por mano de Francisco de Praues* (1).

En el Retiro estuvieron todos hasta que se les trasladó al Museo.

391—(436)—Judith y Holofernes.

Fué de Ensenada, según dice el Inventario de 1772.

393—(415)—La purificación del botín de vírgenes madianitas.

Inventarios de 1686 y 1700. Alcázar. *Bóvedas de Tiziano*.

En la alcoba de la primera pieza (2) de estas Bóvedas en el techo: Una pintura aovada de unas ninfas y un baño de mano de Tintoretto en su circunferencia seis adornos de pintura de diferentes fábulas puestas a la gracia y adorno de la pintura principal.

Según el Sr. Sánchez Cantón esos seis adornos de pinturas de diferentes fábulas, no son otros que los núms. 386, 388, 389, 394, 395 y 396, de este Catálogo. Expuse su idea a los Sres. Villegas y Garnelo, que la estimaron verosímil y piensan mandar hacer una fotografía de conjunto para juzgar del efecto.

La pintura principal y los dos frisos, *La Casta Susana* (núm. 386) y *La Castidad de Joseph* (número 422), como pinturas *pecaminosas* se hallaban expuestas en la *Sala reservada* al morir Fernando VII. Aquella se tasa en 8.000 reales y en 2.000 las dos últimas. Por estar excesivamente escotadas, allí se encontraban también los retratos de las venecianas, valorados en 2.000 reales, excepto el de la joven de la rosa (núm. 420), que no pasó de mil.

398—(428)—*El Paraíso*.

El que figura en el Louvre, que procede del Museo Napoleón, ¿será el del Escorial?

El largo de nuestro cuadro viene equivocándose desde 1872. Es 5'44, no 3'41.

399—(410)—Batalla de mar y tierra.

En todos los Inventarios borbónicos figura un cuadro de Tintoretto con el título *El martirio de las once mil vírgenes*, que creía perdido, pero indudablemente daban aquel nombre al de nuestro Museo, como lo demuestra el número 92 que tiene el lienzo y con el cual se le señala a partir de 1734.

La explicación del asunto hecha por Madrazo es ingeniosa y hay que admitirla mientras no se demuestre lo contrario.

No encuentro el hecho en López de Gómara (1), pero eso nada demuestra.

¿Por qué lo pintó Tintoretto? Tal vez sea una consecuencia de la *piccola battaglia* turquesca que le encargó el Cardenal Ercole Gonzaga, según nos revela la siguiente curiosa carta:

«R^{mo} et Ill^{mo} Monsignor et patron mio oss^{mo}.

Non ho risposto prima che adesso a quella di V. R^{ma} et Ill^{ma} S. perchè desiderava di rispondere insieme con le parole anco con l'opera che quella ricercava dame. Hora ho finito la battaglia turquesca, la mando a V. R et Ill^{ma} S. tal quale ella si sia. Desiderarei bene che V. Ill^{ma} S. ni adoperasse in cosa che fosse de mia maggiore professione che di fare queste figure picciole. Però quella acceterà il buon animo; et se son stato in servirla, ne fu cagione la difficoltà dell'opera la quale ricerca lungezza di tempo. Baccio le mani all'Ill^{ma} S. V. et prego N. S. Iddio che la conservi lungo tempo et faccia si che glisia grato questo picciol dono mio et di mio fratello.

De Venetia alli 9 di maggio 1562.

De V. Ill^{ma} e R^{ma} S.

Servitor

Giacomo Tentoreto pittore». (2)

TIZIANO.

407—(477)—Retrato del autor.

Tasado en 8.000 reales al hacerse el Inventario de 1834.

408—(452)—Retrato de Alfonso I de Erte.

1772.—Palacio nuevo. *Antecámara del Infante don Luis*.

409—(453)—Retrato en pie del Emperador.

Tasado en 30.000 reales, el año 1794. En 160.000 el 1834.

410—(457)—Retrato ecuestre del Emperador.

Inventario de 1600. *Casa del Tesoro*. Pieza 5.^a Se tasa en 200 ducados. En mil doblones el año 1700, y en 200.000 reales el año 1834.

411—(454)—Retrato en pie de Felipe II.

Inventario de 1600. *Guardajoyas*. Pieza 2.^a Tasado en 100 ducados. En 160.000 reales, el año 1834.

417—(471)—Alocución del marqués del Vasto.

Este célebre general del Emperador, murió en Milán el domingo 10 de abril de 1546. Su

(1) Martí. *Estudios* pág. 617.

(2) El Inventario de 1700 dice: En el techo del aposento donde está el Nilo y las tasa en 600 doblones.

(1) *Crónica de los Barbarrojas*. T.^o 6 de los Documentos inéditos para la historia de España.

(2) *Archivio storico dell'Arte*.—Año III.—(1890).—Fas. V-VI, pág. 208.

entierro fué célebre en toda Italia, y fuera de ella, y dió tema a Cristóbal de Villalón para censurar estas vanidades impropias de cristianos (1).

Hasta 1772 inclusive, se inventaría como el marqués de Pescara. En 1794 creyeron que era Carlos V.: y en 1814, San Fernando.

Inventario de 1614 ¿Pardo-Zaguán?

1686.—Alcazar de Madrid. *Pieza de las bóvedas que cae debajo del despacho de verano.*

1794.—*Antecámara del Infante don Antonio.* Tasado en 1.500 reales.

1814.—Palacio de Madrid. *Pieza 4.ª* Un caso de la vida de S. Fernando exhortando a su ejército.

Vino al Museo en 1827, y figura ya en el Catálogo de 1828 (núm. 644), como el marqués del Vasto. Tasado en 30.000 reales el año 1834.

Desde esta época existe en el almacén una interesante copia con variantes. En ella el Marqués tiene un crucifijo en la mano derecha y una vara de azucenas en la izquierda.

El alabardero de primer término ha perdido la alabarda y en su lugar sostiene una corona real.

Pudiera ser el cuadro que estuvo en San Lorenzo del cual habla el P. Santos *únicamente*, en la 2.ª edición de su obra *Descripción del Escorial*, Madrid, 1664.

No recuerdo que se ocupe de ella el P. Ximenez.

1794.—Quinta del Duque del Arco, número 345 (2).

1814.—Palacio. *Callejón que llaman de Paso a las tribunas.* San Fernando exhortando a sus tropas y un Page que le tiene el morrión. Pablo Veronés.

Es una buena copia, pero floja en mi opinión para atribuirle tan alto origen.

Y sin embargo, al limpiarla hace unos días se ha descubierto un monograma que parece que dice P. Veronés.

En el almacén grande al hacerse el Inventario del Museo el año 1834, tasada en mil reales.

418—(450)—La Bacanal.

1794.—Palacio. *Pieza de tocador.* Tasado como el siguiente, con el cual se hallaba en esa habitación del *Cuarto de la Princesa*, en 40.000 reales. El año 1834, a 600.000 reales cada uno.

420—(459)—Venus recreándose con la música.

En la nota a este cuadro, dije que la *Casa de Rebeque*, obrador de los pintores de Cámara

(1) *El Crotalón* de Christophoro Gnosopho.—*Orígenes de la Novela.*—Tomo II.

(2) Es difícil seguir la pista a la copia y al original, porque ya no tienen los números antiguos.

borbónicos, desapareció cuando la francesada. Seguí a los historiadores de Madrid, que creo se equivocan en este particular. En 1814 se inventarian allí pinturas, y de esa *Casa* se habla en el expediente personal de don Vicente López.

A la pequeña lista de cuadros de Tiziano que en la misma nota se citan como perdidos o cuyo paradero ignoro, hay que añadir el siguiente:

Granja.—1746. Colección de la Reina.

Venus en la cama, en la mano derecha un ramillete de rosas y a lo lejos una mujer y una niña sacando ropa. Alto, cuatro pies y dos dedos; ancho, seis y cuatro.

Seguramente sería una copia de la Venus de Urbino, hoy en Florencia (Offices).

422—(455)—Venus y Adonis.

Inventario de 1834. Tasado en 400.000 reales.

426—(465)—Sisifo.

1772 a 1794.—Palacio nuevo. *Antecámara de S. M.* Con el siguiente y el 420. Tasados los primeros en 1834, en 50.000 reales cada uno, y el núm. 439, en 120.000.

430—(476)—La Religión socorrida por España.

Inventario de 1600. Cosas de oratorio. Creían que era Santa Margarita. Firmado: Titianus.

431—(470)—Alegoría. Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo el Príncipe don Fernando.

En la lista de los cuadros que de la casa real de Valladolid trajo a la del Buen Retiro Francisco de Praves, el año 1635, figura un cuadro con este asunto, por eso dije que allí estuvo; pero olvidé que desde los tiempos del señor rey don Felipe III figuraba en aquel palacio (Inventario de 1614), uno de Blas del Prado (dos varas en cuadro), que seguramente sería una copia del pintado por Tiziano. Por lo tanto éste no salió de Madrid.

Inventario de 1834. Tasado en 160.000 reales.

433—(384)—La Adoración de los Santos Reyes.

Creo que es una copia del que se halla en la Biblioteca Ambrosiana de Milán. Tiene un monograma que aún no he descifrado.

VAN VITELLI (Gasparo).

475—(522)—La ciudad de Venecia.

Firmado: F.º 1697: Gas V. Wi.

VERONESSE (Carlo).

479—(548)—Alegoría.

Me dicen que en Simancas hay documentos que prueban es encargo hecho a Parrasio y que se representa el nacimiento de un hijo de Felipe II. No he tenido tiempo de comprobarlo.

480—(549)—Santa Agueda.

Descrito ya por el P. Sigüenza, no es exacto que lo enviase al Escorial Felipe IV. De allí vino en 1839.

VERONESSE (Paolo).

484—(542)—Retrato.

De autenticidad dudosa como los números 485, 486 y 488.

490—(531)—Asunto místico.

No es suyo, más parece de la razón social «Hijo y herederos de Veronés».

491—(527)—Jesús Niño disputando con los doctores.

Inventario de 1834. Tasado en 500.000 reales.

497—(530)—El martirio de San Ginés.

El P. Santos y el P. Ximénez, en sus descripciones del Escorial, dicen que no se sabe quien sea el santo martirizado, y sin embargo en el cuadro hay un letrado donde se lee confusamente, que es el de San Clemente. Como aquellos padres no le vieron, debió salir o ponerse en la restauración de 1773. El guerrero armado vestido a la veneciana que vemos en el primer térmi-

no de la izquierda, tiene un papel con dos renglones escritos que no se entiende por estar borrados y a la terminación unas iniciales borrosas también, que se me figuran son V. P. F. (¿Veronés. Pictor. Fecit?)

527—(577)—Retrato de señora joven.

Sofonisba Anguisola, a quien Frizzoni atribuye este retrato, nació mucho antes de 1540, fecha que daba Morelli, pues Van Dyck dice que cuando él la visitó (1623), tenía 96 años. Murió en 1626.

553—(603)—Retrato de un personaje desconocido.

Madrazo le hallaba semejanza con don Juan José de Austria. No se parece absolutamente en nada.

PEDRO BEROQUI

(Continuará.)

LA FASTIGINIA

(Continuación) ⁽¹⁾

Había á más de esto en Valladolid casas de figones, que eran hombres que tenían presto á cualquier hora del día y de la noche todo género de manjares, empanadas, tortas, pasteles y todos los guisados y dulces; y también cuando alguien deseaba dar una merienda, concertaba con ellos que habían de dar tantos platos para tantas personas y á tal hora, por diez, quince ó veinte mil reis conforme querían, y ellos mismos daban la vajilla y ponían la mesa; mas porque pervertían á la gente y nadie se podía excusar con esta comodidad, se prohibieron por la poca vergüenza con que ellos piden y la facilidad con que los oficiales fian, por la rapidez con que ejecutan.

En su lugar tienen muchas cocinas de algunos señores suma grandeza, y es que en todo tiempo se halla en ellas todo cuanto se desea, y allá van también á vender de fuera las cosas extraordinarias, como los sollos, salmón, vaca, uvas y frutas fuera de tiempo y cosas semejantes de que están provistas, y de estas cocinas hay

más de 150 en Valladolid. Y todo es necesario para gastar las inmensas rentas que tienen y para creer que gastan 200.000 cruzados, y aun se empeñan, como todos hacen, pues están debiendo muchos millones, como el de Medina Sidonia con 300.000 cruzados de renta y el de Osuna con 150.000 y todos los demás que tienen poco menos, que parece que es necesario para gastarlos la invención de los reyes de Egipto en fabricar Pirámides en arena, en que se ocuparon 360.000 hombres veinte años, y tenía el pie de cada estatua cien brazas. Y dicen que el rey viejo (1) fué el que hizo emtrampar á todos los grandes de España, para que con la falta de dinero no les hirviese la sangre.

Volviendo á nuestras meriendas: sus platos ordinarios son tortas de todas clases, manjar blanco (2), mermelada, melocotones, guindas, membrillos, ciruelas y demás frutas, empanadas francesas, pavos con sopas dulces, y en todo azúcar

(1) Felipe II.

(2) Plato hecho con pechuga de gallina, picada y junta con azúcar, harina de arroz y leche.

(1) Véanse los números 123 á 125, 127, 128, 131, 133 á 136, 138, 140, 143, 145, 147 á 151.

y más azúcar, y torrezno; mas los demás guisados ordinarios no valen nada. No saben hacer ningún picado, ni con la limpieza y aroma de los nuestros, y de igual modo los dulces, principalmente azúcar rosado y mermelada, que son bellaquería. Mas los cubiertos, muy buenos los que vienen de Valencia.

Los confites buenos cuestan cinco reales; los otros, cuatro; grajea, ó sea confites rosados, cinco; de almendras tres y medio; tallos de calabaza, lechuga y escorzonera, cinco; mermelada tres, la de Lisboa cinco y seis; de los melocotones cubiertos, doce reales; acitrón, 8; peras buenas, 8; los ordinarios y cermeños, cinco; bizcochos, que es el mantenimiento ordinario, siendo de los bañados, cinco; de los otros y rosquillas, tres y medio; jalea, que es el almibar de todas las cosas, hasta de limones y de ciruelas, cinco.

Usan también caramelos con hojas de rosas, á que llaman azúcar rosado blanco, y dulce de zanahoria en caja y seco, que es muy ordinario, y de todo esto en gran cantidad. Lo que me admiró fué valer las ciruelas de Génova 880 el arrate y entran una docena en arrate; y limones cubiertos, uno cuatro veintenes.

Antes que entrasen los toros, yendo hacia allá, me pareció que conocí el coche de doña Ana de Souza: iba con la sobrina y otras amigas. Llegué, cuando ella entraba por la puerta de la casa de Ayuntamiento, para subir, porque el marido es regidor de Valladolid, y llaméla yo, diciendo (1): «Señora doña Margarida de Sinzal, no me huya V. Md., que no podrá». Volvió, diciendo: «¿Quién me conoce? ¿Aun hay aquí quien me quiera?» Y, con estar con las otras, me hizo mucho agasajo, diciendo: «Basta, señor don Turpin, que no hay darle alcance á V. Md., que para concluir aquel coche tengo ido dos veces por su calle, sin hallarle en casa». Díjela que andaba perdido desde aquel día, mas que cuando «fuese servida, lo trataríamos». Estaba oyendo todo una doña Clara, que es muy hermosa y mucho más que ella y de buena presencia, á la que conocía de casa de doña María de Herrera. Preguntándole cómo estaba, dije yo á doña Ana: «¿Qué le parece á V. Md. la señora doña Clara». Respondió: «Que me parece mucha justicia que parezca á V. Md. tan bien, y me parece más, que nunca peor ni más mal tocada; y, ya que no presto para nada, suba arriba V. Md., que quiero ser alcahueta, y acompañenos, que quiero le conozca D. Alonso á V. Md. (2) y que me vengue su ma-

rido de la señora doña Clara». Acompañélas y me volví; díjome que la importaba hablarme, para comunicar conmigo ciertos papeles que me mostraría en el Prado, yendo yo allí cualquier día, que siempre iba allí por las tardes.

Olvidábame de contar que para estos toros nos habían dicho que había de hacer un hechicero un milagro, con el vuelo de una sierpe que había de andar volando hasta la Plaza, y fué el negocio un papagayo de alambres, como los muchachos acostumbra, atado á un cordel, que tenía forma de sierpe, y vino volando con el viento sobre la Plaza, de lo que estaban muy asombrados.

Diéronme aquí ventana doña Ursula y aquellas señoras de la Platería, que habían vuelto, y moraba allí una prima suya; y estando todos en la ventana sin quitarnos de ella, me dijo doña Ursula si era posible darla allí recados y respuestas de amores. Dije yo que, si no fuera por hechicería, era imposible; y ella me dijo que para entender que era imposible guardar una mujer, disimulase, y cuando me diese de codo, contestase; y era el negocio que de una ventana que quedaba encima estaba un paje tirando con una cervatana y la dejaba caer hasta la cabeza de doña Ursula, y por allí la daba recados del amo, diciendo si quería dulces y que era mayordomo del Condestable, si quería coche y también que se llamaba Fulano. Vencíme entonces, porque con estar juntos tantos unos al lado de otros, y éramos trece, ninguno reparó en ello, sino yo, á quien ella lo dijo; y aquí vi otra habilidad en mi amigo para hablar á la mal casadita, y la bellaca que dijo al marido no sé qué dichos que os contaré de palabra, para que veáis lo que hacen dos pecadores y qué cosa es la mujer sin el amor del marido.

7 DE JULIO

Este día me hicieron levantar de madrugada é ir al Prado muy temprano.

Era nell'ora che traeva i cavalli
Febo del mar con rugiadoso pelo:
E l'Aurora di fior vermigli e gialli,
Veniva spargendo d'ogn'intorno il cielo (1).

Y así, hacía una mañana muy hermosa. Hallamos mucha gente y algunas señoras principales que van en sus coches ó á pie á hacer ejerci-

Alonso López de Mella, que ejerció aquel cargo durante varios años. En el de 1605 no había otro regidor del mismo nombre.

(1) *Orlando furioso*, c. XII, oct. 68.

(1) En castellano el diálogo.

(2) Si en este D. Alonso se refiere doña Ana á su marido (el cual, según más arriba expresa Pinheiro, era regidor de Valladolid), es casi seguro que se trata de don

cio, que ellas llaman *tomar el acero*, que es beber agua de hierro y luego pasear una hora ó dos antes de salir el sol, que hallan muy provechoso para la salud (1). Usan las las enfermas del bazo por necesidad y las enfermas de los riñones por bellaquería; y así van en estas mañanas á las huertas y jardines á coger flores, y á las veces fruto, y vuelven madres á casa, por no decir prometidas; y así acuden también aventureros á dar y tomar la medicina, como dice nuestro Camoens.

De la anfibología de este *tomar el acero* se aprovecha Ledesma en un soneto excelente (como son las más de sus cosas), porque en cuanto á mí, es su libro el mejor que en esta materia lírica se compuso hasta hoy en España, por la galantería de los retruécanos, abundancia de conceptos, fertilidad de las sentencias, gentileza de los versos, suavidad, continuidad y propiedad de las metáforas, anfibologías de las razones y equívocos de las palabras. Y así dice:

SONETO

Hizo Dios medicina provechosa
de trabajos y afrentas desta vida,
botica milagrosa, aunque tenida
del infelice mundo por costosa.

El palo santo Pedro tomar osa
y Benito la zarza desabrada,
Juan las unciones, Diego la bebida,
tomó el acero Catalina hermosa.

Vos, Jerónimo santo, habéis gastado
desta botica, viendo lo que medra
el enfermo, que viene aquí derecho;

y así, teniendo el pecho levantado,
tomastes un terrón de azúcar piedra,
que es cosa muy probada para el pecho (2).

Ellas no tendrán en este *tomar del acero* tanto merecimiento como Santa Catalina en lo de las navajas, para el alma, mas lo hallan provechoso para el cuerpo y para la vida buena, que es su mayor cuidado, porque todas son profesoras de la nueva filosofía de doña Oliva Sabuco (3), que busca la ocasión y origen de todas las dolencias en la tristeza que causan los decaimientos del cerebro, y el remedio de ellas es la alegría, que conserva y recrea; y así ninguna ocasión de gusto ni desenfado dejan perder, principalmente como es salir de casa, y pienso que no puede haber gente más amiga de llevar buena vida que los

castellanos, que no hay ninguno viejo en la condición y así andan rapados como los dos hermanos Apolo y Baco, uno músico y otro inventor del vino, instrumentos que por igual alegran el corazón; uno médico y otro sacerdote, porque estas son las medicinas y sacrificios con que curan el cuerpo y recrean el espíritu y siguen la doctrina del excelente filósofo Marcilio Ficino, que en el libro *De vita longa* (1) el remedio que señala, es éste: «... *laborem rursus corporis atque animi, et solitudinem, et moerorem. Musicam repetam, si fortè intermiserint, nunque intermittendam. Ludos quosdam et mores quoad decet olim anteaetae puerituae revocent. Difficilimum namque est (ut ita dixerim) rejuvenescere corpore, nisi ingenio prius repuerascas. Itaque in omni etiam aetate magnopere conducit ad vitam non nihil pueritiae retinere, et oblectamenta varia semper aucupari*». Que quiere decir: Huyan del demasiado trabajo del cuerpo é inquietud del espíritu; continúen la música, mercedora de no consentir intermisión; ocúpense en algunos desenfados y costumbres de la infancia, porque es imposible remozarse en el cuerpo, conservando la vejez en el ingenio; por lo que en toda edad aprovecha para la vida retener algunas cosas de la niñez y procurar siempre nuevos géneros de desenfados.

Y conforme á esta ley son inmortales, según los gustos que procuran en la vida y cuán mozos son en las costumbres; mas perjudicanles aquellos tres monstruos que el mismo autor dice que se nos atraviesan en el camino de la larga vida, que son: la hermosa Venus con sus gustos, los dos hermanos Baco y Ceres con su hartura y la nocturna Hecate con su resplandor. En lo cual proceden con tanta disolución que dan la noche al Prado, los días á Baco y Ceres, y uno y otro á los mimos de Venus.

Y así para la vida no alabo su largueza ni nuestro cautiverio, mas paréceme bien el medio que Venus en su oráculo daba á los viejos, diciendo: «Llegaos, amigos, que quiero zumbiar y no brincar con vosotros; recibid por oráculo estas alegres razones. Yo, hijos, con el deleite y movimiento fuí media vida vuestra y por ellos mismos os la quiero conservar por diferente manera y ha de ayudarme el padre Baco. El, como libre, aborrece á los que viven cautivos, y la vida que promete solamente la da á los libres. Reinando Saturno, aprovecho mi vida y entendimiento, y cada día me aprovecho de ella: desead de mí jardín las flores, y dejad los frutos, soy niña vieja, y así amo lo nuevo y destruyo lo viejo y lo anti-

(1) La costumbre existía, en efecto, tal como lo cuenta Pinheiro. De ella tomó pie Lope de Vega para su comedia *El acero de Madrid*.

(2) *Conceptos espirituales*.—Madrid. Imprenta Real, 1602.—Fol. 300.

Como se ve, Pinheiro gustaba sobremanera de los alambicados conceptos del poeta segoviano.

(3) Hoy está demostrado que fué Miguel Sabuco quien escribió el famoso libro atribuido á su hija doña Oliva.

(1) *De vita producenda, sive longa*.—Corrijo las erratas conforme á la edición de Basilea, 1576.

guo, y como mujer pública no trato de lo particular, sino de lo general y soy más amiga del género que de la especie, trato de la generación y no de lo que engendra, á costa de vuestro sér le doy al que crío, y como cigarra de vuestras entrañas (1) fabrico el nuevo Fénix que sustento con vuestra sangre.

Mas en cuanto cristiano y aun filósofo, más cuidado debe el hombre al espíritu y entendimiento, porque parece tiranía adorar el esclavo y despreciar el señor, venerando el cuerpo y despreciando el espíritu, principalmente siendo doctrina de Platón que de tal suerte pende el cuerpo del alma que es imposible estar con salud el cuerpo, estando enfermo el espíritu, por donde el autor de la medicina Apolo no juzgó á Hipócrates, aunque descendiente suyo, por más sabio, sino á Sócrates, porque cuanto cuidado puso Hipócrates en la salud del cuerpo, tanto estudió Sócrates la perfección del alma y el entendimiento.

Y, á la verdad, sin el espíritu no puede el mismo cuerpo recibir gusto; y si éste está perturbado, imposible es que los sentidos puedan obrar perfectamente sus efectos; y así, decía el otro á la mujer: «Señora mujer, estas cosas quieren gusto y yo no lo tengo» (2).

Concluyo nuestro sermón con que para la vida importa la alegría honesta y perjudica la viciosa; los desenfados y recreaciones del cuerpo y el espíritu permitidas y no las perjudiciales, en que ni nosotros, ni los castellanos sabemos guardar un medio: nosotros, por muy cautivos; ellos, de demasiado libres.

Tornando al Prado hallamos aquí á D.^a Elena Osorio, vuestra amiga, con cuartanas de un año, pero aún muy bien parecida. Venía con su tío el caballero Giber y su tía Urganda la Desconocida (3), con otras mozas, á saber: D.^a Margarita, su vecina, y otra con ellas; á no ser corcobada y tener aquélla joroba de camello en las espaldas, la diera el primer lugar; mas como la fachada está buena, no pierden las casas alquiler y le cae por fuera. Yo la tengo por muy honrada, porque en todo este tiempo no pude alcanzar falta ninguna en ella. Venían como cáscaras de almendrucos y ramos de manzanas verdes.

Contáronme que venían de la huerta de un hidalgo portugués, que iban allí aquellas mañanas y que, al entrar, se ponía él á esperar en una celosía, y al volver, se escondía, y ellas se ponían

á enamorarle, pidiéndole que bajase, que no le habían de forzar, y él nunca quiso, por conservar la autoridad de su bayeta y de sus botas.

«¿Y qué vida—decían ellas—llevará la pobre mujer que cayere en las manos de aquel carcelero, que la debe enterrar viva?» (1). Y preguntáronme si eran así de necios todos los hidalgos de Portugal. Dijelas que no, que él era conde de Monsanto y no le estaba bien familiarizarse tanto, por ser un hidalgo tan principal. Respondió: «¿Y dónde halló V. Md. que la cortesía encuentre la nobleza y que no se puede un hombre ser juntamente noble y cortesano? Sino que el pelón, porque imaginaba que le pedíamos algunas manzanas, ó (que) algunas necesidades quiso antes hacerlas y quedar por necio. Es el conde de Nieva de ochenta y cinco años (2), y yendo yo y estas señoras por la claustra de la Trinidad (3), llegóse el hijo á hablarnos y adelantóse el buen viejo con su bordón, diciendo:—Señoras, dejen V. Mdes. el potrillo, que no está domado y no hará cosa buena, y arrímense al caballo viejo, que las sacará del peligro.—Y díjele yo:—Más vale domar potro que me lleve, que caballo viejo que se eche en el lodo conmigo; que V. Md., señor viejo de Santa Susana, más es para maestro de niños que para ejercitar las armas.—Y díjole doña Elena:—Padre nuestro: padrenuestros y buen vino, y dejar esas oraciones á los mozos: no relinche como potro, pues puede ser caballo del Cid.—Y holgóse tanto que nos dió alcorcillas que llevaba» (4).

10 DE JULIO

El domingo se hizo la fiesta del Sacramento en la Merced (5) con mucha solemnidad. Fuimos allí á misa y estaban las claustras llenas, en extremo hermosas y con altares de figuras de plata y oro y de reliquias, de que en Valladolid hay mucha cantidad é infinidad de vasos hermosísimos y cuerpos de santos, pues en toda Castilla la Vieja hay muchas reliquias. Estaban armadas de costosísimas colgaduras y llenas de toda clase de mujeres: *et tentare pares et respondere paratæ* (6); porque en Valladolid todo el año entran

(1) En castellano.

(2) D. Antonio López de Zúñiga, 5.º conde de Nieva.

(3) Situado en la calle de la Boariza, hoy del Veinte de Febrero. Era convento magnífico.

(4) *Alcorcillas*: confituras de alcorza.

(5) El convento fundado por D.^a Leonor Téllez, sito en la plaza de su nombre.

(6) Jocosos remedo, como suele hacerlos Pinheiro, de Virgilio, egl. VII, v. 5.

(1) Los antiguos creían que la cigarra no envejecía nunca.

(2) En castellano.

(3) Sigue Pinheiro tomando de los libros de caballerías donosos apodos.

en las claustros de los frailes sin excomuni6n y se sientan en rueda todas, segun las place, y acuden los frailes con sus dulces, de que los legos que pasan llevan su parte, porque ellas no se matan mucho por la Iglesia, que no es triunfante en Castilla y ni por militante la admiten; y tienen por ley que el fraile *sit tibi tanquam ethnicus et publicanus* (1).

Estando cerca de una, oyendo misa en el Capitulo, acabado el Evangelio, llegaron unas embozadas y dijo una (2): «Señores, ¿podemos aún oír misa?» Dijela yo: «Sí, señoras, que el Evangelio que falta es que son V. Mds. tan perezosas como hermosas.» Respondió una: «No me descontenta el hombre para sastre, que vuelve muy bien una ropa vieja.» Y dijo esto porque el dicho que yo la dije, fué dicho de un viejo, que cuentan que el Almirante tenía una hermana muy fea, que, estando con dolor de muelas, fué con unas estopadas á misa y llegó al salir del altar el cura, que era muy decididor. Pidióle que la dijese un Evangelio de San Juan, y él, echándola una mirada y viéndola tan fea, la dijo: «Juro á Dios y á esta cruz ✠ que es V. S.^a la más fea dama que hay en la corte, y esto es el Evangelio de San Juan.» Y con estas niñas no hay jugar dado falso.

Estando yo otra vez en San Francisco, oyendo misa y rezando, por la cuaresma, entraron unas rezagadas, y una, que era mejor parecida, sentándose, dijo á la otra: «Hermana, por no quedar sin misa, pida ella, que es hermosa, á este devoto cristiano, pues tiene breviario, que nos diga un Evangelio, que parece sacristán con sus lechuguillas» (3). Dijele yo: «El Evangelio deben V. Mds. saber de memoria, que es de la Samaritana, y así, en lugar del Evangelio, enviaré una epístola á V. Mds., que es mi profesión.» Respondió: «Venga, que en Evangelio de Samaritana no está mal epístolas de San Judas, que le pintan bermejo, como el señor capellán.»

Estando en el Carmen un día de estos con Constantino de Menelao y D. Pedro, vimos que salían unas señoras mozas, con su madre, de las cuales una nos pareció un ángel, y fueron antes del Evangelio; y como habíamos oído misa, fuimos en su seguimiento y dijela yo la misma oración del ciego: «Porque V. Mds. no vayan sin Evangelio, digo que no habemos visto ni más hermosa ni agraciada dama, ni ojos que más me

agradasen, y esto es Evangelio.» Volvióse la madre y dijo: «Hacen V. Mds. merced á D.^a Casilda como caballeros que son, aunque ella no lo merezca.» Y ella: «Beso á V. Md. las manos por la merced que me hace, pues es el primer regalo con que me he desayunado hoy.» Volvía á decir: «El gusto y regalo reciben los ojos en ver á V. Md., y la merced recibiremos en que se sirvan V. Mds. de que las acompañemos como escuderos, ó se vayan en aquel coche.» Lo agradecieron mucho, diciendo que tenían la casa cerca, mas que lo aceptaban para la tarde y que mandásemos un criado que subiese á casa; y después supimos que era una sobrina de la marquesa de Falces y gente muy principal y virtuosa. Y con todo agradecen que las llamen hermosas, porque dicen que para eso se aderezan y que se huelgan cuando las dicen que son ricas y bien dispuestas; y ¿por qué no holgarse, cuando las dicen que son hermosas?

Y así, yendo una vez las dos damas encontraron á unos hidalgos que iban platicando y no las dijeron nada; y dijo una á otra, mirando hacia ellos: «Mira, hermana, qué perdido fué el trabajo de estarnos á componer dos horas, pues no nos dicen nada; por ti pierdo yo, que debes ser desgraciada y ellos poco cortesanos.»

Y así, es el lenguaje ordinario en las visitas, en lugar de preguntar por la salud, decir: *Guarde Dios á V. Md., que está muy hermosa*; y esto aunque esté el marido, porque no se extraña.

Por la tarde, aunque había la misma fiesta y concurso, por tener nuevas de haber venido nuestros despachos, gastamos la tarde en negocios. Sobre la tarde, nos fuimos á nuestra huerta antigua; hallamos á la puerta un coche de muchas hermosas, á las que no abrieron. Dijelas yo (1): «Yo no creo sino que tienen á V. Mds. por las vírgenes locas, pues baten y no las abren.» Respondió una: «Por eso nos trae Dios los portugueses, que no nos desecharán por locas, que un coche de portugueses es una casa de orates.» Dijela yo: «Pues entren V. Mds. y sigamos, y verán que, como llevamos aceite y candil, nos abren donde llegamos.» Dijeron que «de buena gana, y nos hacían regalo de merendar con nosotros, si había qué.»

Ya dentro, vine á conocer á las señoras que la otra vez que aquí estuve al desposarse la segunda hermana, me hallé en *Sancti Spiritus*, donde me dieron dulces, y era entonces un serafín y ahora estaba muy gastada para lo que fué.

En efecto, eran madre y cuatro hijas y dos primas, la mayor llamada Isabel López, la segunda

(1) Palabras de Tertuliano.

(2) En castellano el diálogo.

(3) Las *lechuguillas* eran, como dice Covarrubias, «los cuellos ó cabezones que de muchos anchos de holandá ó otro lienzo recogidos, quedan haciendo ondas, semejantes á las hojas de las lechugas encarrujadas.»

(1) En castellano el diálogo.

Doña Catalina Velázquez, la tercera D.^a Angela de Frías, la cuarta D.^a Victoria de Salcedo, y todas hijas de uno que fué herrador.

Por lo cual decía D.^a María que «de ser hijas de herrador venía por herencia andar todas erradas.» Y como sólo la mayor tenía *don*, las apodamos las siete cabrillas, la constelación que llamamos *Sete-estrello* (1), de las cuales la que no se casó con Dios escóndese (2), y por eso aparecen sólo las seis, y la razón es que ésta casó y quedó sin honores; las otras arrimáronse á gente honrada y quedaron en concepto de títulos.

Por lo cual dicen que *quien á buen árbol se arrima buena sombra le cobija* (3). Y como, por dar, dan, y la honra no la da sino quien la tiene, hallan mejor darla á un hidalgo que pedirla á un villano ruin, y la más vieja se quedó con el título heredado y ellas con los adquiridos: por donde se ve cuán gran bien es servir á los buenos.

Es ordinario en Castilla, en siendo dama una mujer, tomar *don*, y las hermanas casadas quedarse sin él, porque se hallan mejor *bien abadas que bien casadas* (4), que es una historia que cuenta D.^a Inés de Avila (5): que, yéndose á casar á Portugal, la servía una tendera y una hija moza; y, diciéndola que bien casada la viese, respondió: «Mejor ventura le dé Dios, señora. Bien abada, sí, bien casada, no; que tenía dos hermanas y la mayor está casada con un oficial, llena de hijos, que le da muy mala vida; la otra tiene abad, que está tan fresca y linda que es un contento, y unas rosquillas en la garganta y pechos, que es una bendición de Dios» (6).

Y, en verdad, en Castilla es el abuso excesivo en esta parte, que decía la otra que hasta al aire le ponían *don*, llamándole donaire; «y no hay más linajes que tener ó no tener, como decía el rey viejo, y los hidalgos son los que tienen algo, y quien tiene algo tiene *don*, hasta el algodón» (7).

(1) En portugués, naturalmente.

(2) Dice sin duda Pinheiro que doña María no se casó con Dios, por no ser su matrimonio muy ordenado. Así es que luego la llama la *mal casada*.

(3) En castellano este refrán.

(4) En castellano.

(5) Sin duda, alguna conocida de Pinheiro y de su amigo.

(6) En castellano.

(7) Id.—Acudirá á la memoria el conocido epigrama:

Vuestro don, señor hidalgo,
es el don del algodón,
que para tener el don
necesita tener algo.

El uso abusivo del *don* por parte de quien no tenía derecho á él, dió asunto á no pocos escritores para sus burlas y censuras.

Y porque no os parezca que sólo vos hacéis condes palatinos y dais don, como hicisteis á D.^a Elena, como la picota de Ecija se llama rollo (1), sabed que hemos constituido consejo de honor, porque hemos graduado á muchas de nuestras feligresas; y porque sepáis el estilo, os contaré uno de los grados que dimos.

D.^a María, la mal casada, llamábase María de la Cruz, como una tía; después que dejó la cruz por el yugo del matrimonio que puso al marido, la segunda vez que la vimos se hizo consulta y se acordó que se la diese don; y tratándose de sobrenombre, dije yo: ese trae ella ya consigo por razón de la cruz, porque así se llamaba Elena de la Cruz y el amigo Jorge la convirtió en Osorio; y así como los Mendozas verdaderos son Hurtados, las cruces putativas son Osorios.

Acordado esto con el maestrescuela, me encomendaron el grado. Yéndola á ver vino una criada diciendo (2): «Bien hicieron V. Mds. en venir, que ya estaba mi señora María de la Cruz muy quejosa.» Dijela yo: «¿Cuánto tiempo ha que estáis vos con la señora doña María?» Respondió que «dos meses»; repliqué: «Bien parece que no la conocéis vos, como nos, ni sus padres, y son de los principales caballeros de Olmedo, y Osorios muy legítimos, y su madre D.^a Micaela, y su padre D. Francisco de Benavides Osorio; y sois muy mal criada no llamarla la señora doña María, que aunque no está casada á su gusto, como quien es, y se quiera encubrir por su modestia, lo hace muy mal, y la he de reñir mucho.»

Ya en este tiempo ella oía la plática y fué disculpando á la moza, que ella lo mandó así, y que no la diese don, pues tenía tan poco gusto, mas «pues yo le tenía, que sólo á mí sufriría honrarla.» En fin, quedóla el don, y después el Osorio; y como el paño es bueno, no se le conoció la trama porque todo la está bien, por lo bonita y agraciada que es, y á la verdad, honrada.

De igual modo se graduó D.^a Margarita, cuya hermana ya estaba graduada en D.^a Isabel de Castro delante de Dios y del mundo, y D.^a Mariana, la música, y D.^a Leonor de Negreros, y otras dos. Y os aseguro que todas son de muy buen término, y que sin crisma y con orden y sin matrimonio, se la mudó el nombre, porque sólo tenemos buena conversación, reir y zumar con estas necesidades, y así decía D.^a Ursula, por nosotros, que todo era «hacer conciertos», mas que nunca «nos veía llegar á desconciertos.»

Tornando á los huéspedes, vinímonos á cono-

(1) Era grande la fama del rollo de Ecija. «Rollo del mundo», le llama Vélez de Guevara en *El Diabolo Cojueto*.
(2) En castellano el diálogo.

cer y contóme D.^a Catalina que el novio se había ido sin efectuar el matrimonio y quedó en casa de una tía, y que las otras hermanas estaban con la madre, y á cada uno de nosotros nos dijeron morar en diversos lugares para engañarnos.

Hasta á la vieja cayó en gracia á D. Pedro decir sus dichos, de que las jóvenes se reían, y una comenzó á decir: «Oh, señora, señora! Bueno va el sarao, mire que viene mi padre.»

Jorge Fernández estaba improvisando versos á D.^a Victoria, y díjole á D.^a Catalina: «Miren, señores, cómo este caballero echa de repente en la victoria y no presta mi galán para darme gusto ni de pensado.»

Trajéronnos unos bizcochos y confites; y Jorge Fernández, metido en la plática, se olvidaba de

acudir, y tornó ella á decir: «¡Ah, señor! No se pierda V. Md. como los capitanes victoriosos, no se eche á dormir con la victoria, que le robarán el campo.» Habíamos hablado mal de ellas y la dueña de la huerta lo mismo, mas yo no vi sino que engañar á todos los amigos, mandándoles ir á diversas calles, y cuando comieron los bizcochos, decir: «Comida acabada, compañía desecha»; y se pusieron á reir de nosotros, diciendo unas que vivían en el Rastro, otras en el Rollo, y así nos fuimos, cantando dos de ellas muy bien.

PINHEIRO DA VEIGA

Trad. de

NARCISO ALONSO CORTÉS

(Continuará).

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Crónicas vallisoletanas, por D. Casimiro González García-Valladolid.

Nuestro estimado consocio señor González García-Valladolid, cronista honorario de esta ciudad, ha tenido la amabilidad da remitirnos el primer volumen de sus *Crónicas vallisoletanas* (folleto de 108 páginas en doble columna), continuación de su extensa obra *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*.

Constituye este primer volumen una serie de once asuntos, tratados en forma periodística, con copia de documentos oficiales, que fijaron la atención de la ciudad y sucedieron de 1901 á 1910; entre los cuales descuellan la visita oficial de Su Majestad don Alfonso XIII y los Príncipes de Asturias, lo referente al III Centenario de la publicación de *El Quijote*, el quincuagenario de la Inmaculada, etc.

No perdona el señor González detalle alguno y son, aquellos, exactos relatos de lo que todos hemos visto; de algún interés con el tiempo—aunque la prensa periódica será en lo sucesivo fuente de información para la Historia—, por

tener reunido en un solo epígrafe todo lo relacionado en cada tema.

Es el señor González un trabajador infatigable y un entusiasta admirador de su pueblo y el nuestro; por ello, solamente, es digno de alabanza y elogio; pero, francamente, desearíamos verle enfrascado en trabajos de más empeño y de más interés histórico. La historia de nuestra ciudad está necesitada de incansables investigadores que la depuren y amplíen; los archivos de protocolos, de Chancillería, del Ayuntamiento, están deseando exploradores de constancia y buena fe, y el señor González podría ser uno de ellos, con fortuna, por lo mismo que conoce lo que hasta la fecha se ha dicho de nuestra ciudad.

No quita esto mérito á la nueva obrita de nuestro consocio, mérito que desde luego reconocemos; pero pensará con nosotros que las cosas del día se encuentran con facilidad en las colecciones de los periódicos; en cambio, hay muchas cosas ignoradas de otros tiempos y temas aún sin tratar. Y son de interés.

J. A.