

## SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

—\* Arte \* Arqueología \* Historia \*

MADRID.—Junio de 1927

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

*Sr. Conde de Cedillo, Presidente de la Sociedad, General Orda, 9 moderno**Director del Boletín: Sr. Conde de Polentinos, Plaza de las Salesas, 8.**Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.*

## TIZIANO EN EL MUSEO DEL PRADO

## IX

## TIZIANO, PINTOR DE FELIPE II

Regresó Tiziano de Augsburgo encantado del Príncipe D. Felipe y reconocido a su generosidad, y por legítima conveniencia no perdió el tiempo, comenzando con presteza desusada a trabajar para él, sino es —como creo— que le enviara obras comenzadas antes de su viaje. Lo cierto fué que llegó a Venecia en Agosto de 1551, y en 3 de Junio del siguiente año ya el Vecellio había entregado dos cuadros al embajador Vargas, que había de llevar a D. Felipe el Obispo de Segovia, y anunciaba que el pintor trabajaba en otros dos (1).

Suspendidas las sesiones del Concilio tridentino el 22 de Abril de este año 52, volvieron a sus diócesis los prelados españoles; pero algunos de ellos, como el segoviano D. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, hijo del Conde de Miranda, quisieron antes visitar diversas ciudades célebres de Italia. Del D. Gaspar, consta que estuvo en Venecia por la referencia

(1) "Venecia, 3 de Junio de 1552.—Don Juan de Mendoça, quando se fue de aqui, me dijo de dos quadros que se avian de embiar a vuestra alteza, los quales me dio Tiziano luego que se los pedi, e yo los he consignado al obispo de Segovia, que ha poco estuvo aqui y los lleva a recaudo para dallos a vuestra alteza. Tambien me ha dicho Tiziano que entiende en otros dos que a su tiempo me dara, y que dessea en gran manera servir a vuestra alteza..."—Simancas. Se.<sup>a</sup> Estado. Leg. 1.319, fol. 321.



de Vargas, y, además, por carta que le escribió Aretino en el mes de Mayo, dándole las gracias de una cadena que le había enviado para su hija Austria y anunciándole que iría a besarle la mano en casa del embajador Cesáreo.

El Obispo se detuvo en su viaje más de lo que pensara Vargas, según escribía a D. Felipe, el 11 de Octubre, al mandar un retrato de Tiziano con carta de éste. En ella se mencionan los cuadros aludidos, que eran: una *Reina de Persia*, *Santa Margarita* y *Un país* (1).

Los dos que se dieron al Obispo de Segovia y la carta del Cadorino llegaron a poder del Príncipe; pero no la *Reina de Persia*, según nos revela la siguiente que D. Felipe escribió al pintor el 12 de Diciembre de 1552, y copio porque Cavalcaselle y Crowe la suponen perdida (2). Dice así:

“A Tiziano. Amado y fiel nuestro. Vuestra carta de xj de octubre nos embio el embaxador Francisco de Vargas, y los dos quadros que vos le distes nos truxo el obispo de Segovia, que son como cosa de vuestra mano, y nos haveis hecho mucho placer en embiarnoslos, por lo qual os damos muchas gracias. Y el que dezis que embiavades de una reyna de Persia, no ha venido: avisarnos a quien le encomendasteis. Y sy ay alguna cosa en que haceros favor y merced, pues teneis conocida la voluntad que os tengo. Y remitiendome a don Juan de Benavides, no diré en esta mas.”—De su alteza a Tiziano, pintor de Venecia a xij de diciembre 1552 (3).

El 23 de Marzo de 1553, el ilustre y ladino pintor acusaba recibo a D. Felipe de esta carta *tanto gratiosa et favorevole che essendo uecchio*—decía—*mi son ritornato jiuane, de modo che V. Altezza ha fatto miraculo in me*; y le mandaba el *retrato pequeño*, de que poco antes hablé, *interim*—añadía—*che metto al ordine le poesie* (4).

De la *Reina de Persia* no se vuelve a decir nada. El *país*, sin duda alguna, se quemó en el Alcázar (5).

**445 (469).—Santa Margarita.**

Advierte Madrazo, al describir este cuadro, que sólo por respeto a la

(1) Puede verse en Cavalcaselle y Crowe, tomo II, pág. 172.

(2) Tomo II, pág. 178, *nota I*.

(3) *Simancas*. Estado, Leg. 1.319, fol. 357. La publicó Zarco.

(4) *Dánae y Venus y Adonis*.

(5) Dos se inventarían, en 1666, en la *Galería del Mediodía*.





Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid

TIZIANO

Santa Margarita.

(MUSEO DEL PRADO. 445.)



tradición conservaba el nombre de *Santa Margarita* a la santa en él representada, a la cual—dice—convendría mejor quizá el nombre de *Santa Marta* (1).

La cita de Molano (Jean ver Meulen), alegada, es contraproducente. Santa Marta, según *Molanus*, hizo manso al dragón (la *Tarasca*), que tantos daños causaba entre Arlés y Aviñón, y prometió que no dañaría a nadie con manifestarle la señal de la cruz y rociarle con agua bendita. Lo que advirtiéndolo el pueblo, a golpes de lanza y a pedradas, le mataron al instante. Este milagro—añade—*se representa en la acostumbrada pintura de Santa Marta, pintando un dragón a sus pies y un hisopo de agua bendita.*

Basta hojear *La leyenda dorada*, donde se inspiraban todos los pintores, para advertir el error de D. Pedro. Santa Margarita de Antioquía, virgen y mártir, estando en la prisión, suplicó al Señor que se le apareciera, en forma visible, el enemigo que luchaba contra ella, y se le presentó un dragón horroroso que quiso devorarla; pero Margarita hizo la señal de la cruz y desapareció. Y continúa Voragine: *O como afirma una leyenda, el monstruo, cogiéndola por la cabeza, se la tragó; entonces ella hizo la señal de la cruz, reventando el dragón y la virgen saltó de su cuerpo sin daño alguno. Más esta leyenda es apócrifa y debe tenerse por fábula sin fundamento.*

Para los artistas esto era suficiente, y ya antes que el Vecellio, Julio Romano, por dibujo de Rafael, había pintado a Santa Margarita saliendo del dragón (2).

No por necia pedantería y afán de rectificar a Madrazo, y sí para que, fundándose en su reconocida autoridad, dejen de repetirse sin examen sus afirmaciones, erróneas a todas luces, he de hacer aquí, y repetiré más adelante, observaciones detenidas que justifiquen mi aserto tan contrario al del crítico ilustre.

Escribe D. Pedro poco después (3):

(1) *Catálogo extenso*, pág. 262.

(2) La Santa Margarita del Louvre está catalogada (núm. 1.501) a nombre de Rafael. — La de Viena (núm. 31), como de Julio Romano. Ésta puede verse copiada en el lienzo de Teniers, de nuestro Museo (núm. 1.813), *Galería de cuadros del Archiduque Leopoldo Guillermo*. En ella se inspiró Tiziano, pues el cuadro de *Giulio Pippi* estaba en Venecia el año 1528.

(3) *Catálogo extenso*, pág. 262.



"Procede de la *Aulilla* del R. Monast. del Esc., donde tenía la santa tapada la pierna que hoy aparece descubierta, según se colige de la noticia que da Ceán en su art. "Tiziano". En tiempo de Carlos II había decorado la *Galería del Mediodía* del R. Alc. de Madrid."

Y en las *Rectificaciones y adiciones*, pág. 342: "Dijimos en la nota ilustrativa a este cuadro, que mientras permaneció en el R. Monast. del Esc. tuvo cubierta la Santa la hermosa pierna que hoy aparece desnuda. Quizá no hubiera parecido ocioso añadir que la operación de tapar esta desnudez, pecaminosa sin duda a los ojos de los buenos monjes, fué fiada por los PP. Jerónimos al pintor Luca Giordano (!), que tantas obras ejecutó en el insigne monasterio. Tomamos esta historieta de la curiosa obra del inglés Rich. Cumberland: *Anecdotes of eminent painters*, etcétera, vol. I, pág. 65."—Más útil le hubiera sido la lectura del clásico P. Sigüenza.

Como si no fueran ya bastantes los errores, en las *Nuevas ilustraciones*, pág. 680, escribió: "Fué colocada por Velázquez en la *antesacristía* del templo del Escorial, y mudada luego al *aula de Sagrada Escritura*, donde la describió el P. Santos en 1667.—Consérvase una repetición de este cuadro en la *sala vicarial* de dicho monasterio, y una copia en la llamada *aula de Moral*.—Duda el Doctor Waagen si fué esta obra, o alguna copia de la misma, la vendida en Londres al embajador español D. Alonso de Cárdenas por la suma de 100 libras."

Este lienzo de Santa Margarita, hoy admirado en el Museo del Prado, JAMÁS estuvo en El Escorial.

El enviado por Tiziano a Felipe II, aparece en la entrega de cuadros, ya varias veces citada, hecha el 15 de Abril de 1574:

*Vn lienzo en que está pintada S.<sup>ta</sup> Margarita de mano de Tiziano, que tiene nueve pies y medio de alto y siete y medio de ancho.*

Leo en el P. Sigüenza (1): "En el zaguán de la sacristía ay otros dos quadros grandes del mismo (Tiziano); el vno es otra oracion del Huerto..... Frontero della esta vna santa Margarita, que sale del dragon rebentando por los hijares; valiente figura, aunque algo corrompida vna singular parte della, por el zelo indiscreto de la honestidad; echaronle vna ropa falsa en vn desnudo de vna pierna, que fue grosera consideracion..."

(1) Tercera parte de la *Historia de la Orden de San Gerónimo*. La última página está fechada el día de San Mateo de 1602. No se imprimió hasta 1605.





TIZIANO

Santa Margarita.

(ESCORIAL -CLAUSTRO ALTO )



Fototipia de Hauser y Menet;-Madrid.

TIZIANO

Santa Margarita.

(FRAGMENTO.)





Copia de TIZIANO

Santa Margarita.

(ESCORIAL.-AULA DE MORAL.)



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

¿TIZIANO?

Santa Margarita.

(CATEDRAL DE CALAHORRA.)



El P. Santos en la primera edición de su obra, 1657, la describe así en el *Aula de Escritura*: "Aquí al lado de la Iglesia ay tambien otros dos originales del Ticiano... El vno es de Santa Margarita, que sale del Dragon, el rostro despavorido, y hermoso, el movimiento estremado, el tamaño del natural: este estava en la *Ante-sacristia*."

Y en el mismo sitio la reseña en las ediciones de 1667 (única que parece conoció Madrazo), 1681 y 1698.

Y leo también en Palomino, refiriéndose a las pinturas de Tiziano en San Lorenzo (1): "...y otra de Sta. Margarita, que sale del dragon reben-tando por los hijares: y es una gentil figura aunque ofendida con una ropa falsa, que le echaron por cubrir el desnudo de una pierna que ver-daderamente le desgracia; y desgracia tuvo en ser sola y haber caido en un sitio tan religioso: que si estuviera en un cuadro de juicio final, no se reparara en esa menudencia aunque estuviese en el Vaticano. Pero a bien que Jordan puede muy bien subsanar allí este, y otros muchos excrepulos, en lo que dejó ejecutado".

Este texto mal entendido por Cumberland, dió origen a la *historieta* recogida por D. Pedro.

Pudiera no seguir, pues ya hacia más de cincuenta años figuraba en el Alcázar madrileño la *Santa Margarita*, del Museo, que Madrazo afirma colocó Velázquez en la *antesacristía* del Monasterio de El Escorial, y en tiempo de Carlos II decoraba la Galería del Mediodía del Alcázar.

Pero deseo apurar la prueba, aún siendo pesado.

Prescindo del P. Ximénez (2) y cojo a Ponz, tomo II (3), abro y leo en la pág. 159: "En la parte que corresponde a la Iglesia (describe las pinturas de la *Aulilla de Moral*), hay dos preciosos quadros del mismo Ticiano: el uno es el Entierro de Cristo... El otro es Santa Margarita, figura PORTENTOSA del natural, en pie, con el dragon a los pies. Se le cubrió a la Santa una pierna que tenía desnuda, de lo que muchos han dicho mal; y el mismo P. Sigüenza en su parte tercera *Historia de la Orden de S. Gerónimo*, en la pág. 831, siente muy mal de que por zelo indiscreto se hiciese semejante cosa en una figura tan PEREGRINA COMO ES ESTA y de las MÁS EXCELENTES que se guardan en el Escorial, del Ti-

(1) *Parnaso español*, etc., pág. 380 de la edición *Sancha*.

(2) *Descrip. del Real Monast. de San Lorenzo del Escorial*, 1764.

(3) Ed. 1773 del *Viaje*, etc.



ciano (1). También D. Antonio Palomino desaprueba este remiendo y dice.....“

Y Ceán (1800) en su *Diccionario*, artículo “Tiziano”, al enumerar sus cuadros en El Escorial, cita la FAMOSA *Santa Margarita que tiene TAPADA la pierna*.

Federico Quilliet, por desgracia muy inteligente en pintura, que fué el encargado de organizar los robos en el Monasterio durante la invasión francesa, entre los cuadros que de allí sacó, menciona: *La famosa S. Margarita la cui gamba era si bella, eche in seguito fu coperta con pittura a guazzo* (2).

Volvió allí de nuevo, y el P. Fray Damián Bermejo en su *Descripción artística del Real Monasterio, etc.* (Madrid, 1820), la reseña en el *Aula de Moral*: “11. Idem de más de dos varas de ancho con alto proporcionado: Santa Margarita del tamaño natural junto al dragon, tenido por el original de Ticiano”.

Según los inventarios de El Escorial de 1838 y 1846, continuaba en el *Aula de Moral*, tenida por el original de Tiziano, y lo mismo dice Quevedo en 1849.

Creo haber demostrado cumplidamente que la Santa Margarita a que se refería Tiziano en su carta de 11 de Octubre de 1552, la envió Felipe II a El Escorial y allí estuvo hasta que la trajo Quilliet a Madrid, devolviéndose después al Monasterio.

Si alguna duda pudiera haber, creo que se desvanecerá examinando despacio la reproducción total que por vez primera se da a conocer, y el detalle de la pierna; en este—sin retoque alguno—se percibe con claridad la parte que estuvo cubierta y llegaba hasta el empuje del pie izquierdo de la figura.

Se trata de un lienzo completamente destrozado; no está el color barrido, sino *fregado*.

Se halla en el *Claustro principal alto* del Monasterio, inmediato a otra *ruina*, la copia que Sánchez Coello hizo del lienzo de Tiziano *Aparición de Cristo a la Magdalena*, de que antes se hizo mérito. Al ver hoy en tan lamentable estado a la *Santa Margarita famosa*, en otros

(1) No se olviden estos elogios.

(2) *Le Arti italiane in Ispagna*. Roma, 1825. Hay edición francesa que no tengo a la mano.



tiempos alabadísima, se niega en absoluto que sea un original de Tiziano. Ya sé lo que cuesta deshacer errores de los maestros—y no será el último—, pero me parece que no hago afirmaciones gratuitas para ser reídas, sino para estudiarlas despacio.

De *reir* es que Cavalcaselle y Crowe, por fiarse de D. Pedro (que llevaba y traía el cuadro del Escorial, según le plugo), al ver que la *Santa Margarita* del Prado tenía ya descubierta la pierna, escribieran que al *levantar* el repinte que la *tapaba*, se *barrió* la pintura primitiva de esa escandalizadora pierna; y al elogiar la copia exactísima de nuestra *Santa* que se halla en El Escorial, digan que la otra (la original enviada por Felipe II) *es una copia posterior*.

Y vamos ya al cuadro del Museo, en el que no se ha *destapado* nada.

Se encuentra inventariado, por vez primera, el año 1666, en el Alcázar de Madrid, *Galería del Mediodía*, bajo el núm. 589: *dos varas y media de alto, dos de ancho; Santa Margarita con el dragon de mano de Ticiano: 300 ducs. de plata*.

Según los inventarios de 1686 y 1700, seguía en el mismo sitio. Después de este año se le aumentó en la parte alta la tira horizontal que hoy vemos.

Palomino en la vida de Tiziano, al reseñar los cuadros que de él había en el Alcázar cita: *El célebre quadro de santa Margarita que en otro tiempo debió de estar en este convento de san Geronimo de Madrid, segun dice Pacheco*.

Se salva del incendio del Alcázar, y figura en el inventario de 1734 con el núm. 59. Ya había *crecido*, pues tiene tres varas de alto y poco más de dos de largo y se califica de *bien tratado*.

En 1746 pasó con el mismo número al Palacio del Buen Retiro; pero ya al hacer en 1772 el inventario de los cuadros del Palacio nuevo, figura, núm. 59, en el *Paso de tribuna y trascuartos*. En 1794, núm. 59, en la *Pieza verde de chimenea*, y al redactarse el inventario de 1814, que se firmó el 19 de Marzo de 1818, en la *Pieza azul*.

Se trajo al Museo, y encontramos la *Santa Margarita* con el núm. 410, en la catálogos de 1821 (1), 23 y 24; y con el núm. 687 en el de 1828. En el inventario que se hace el año 1834, al morir Fernando VII, se tasó en 40.000 reales.

(1) Ya había vuelto la del Escorial. No se olvide que la *Descripción, etc.*, del P. Bermejo es de 1820.



¿De dónde procede este cuadro? Hasta ahora se viene diciendo, y yo lo he repetido más de una vez, que fué adquirido en la almoneda del infortunado Carlos I de Inglaterra, pagándose por él 100 libras.

Mejor estudiado este asunto, me asaltan dudas que por el momento me es imposible resolver de modo definitivo. Y dudo, porque antes de la muerte de Carlos I ya había en Madrid otra *Santa Margarita* de Tiziano, según Pacheco nos cuenta, que debe de ser la del Museo.

En el capítulo que trata *De la Orden decencia i Decoro que se deve guardar en la invencion*, refiriéndose a Tiziano escribe:

"..... si bien careció de buena consideracion, quando pintó la Santa Margarita, como a cavallo sobre la Serpiente. I desnuda casi toda la pierna hasta mas arriba de la rudilla, como se ve oi en San Gerónimo de Madrid" (1).

Pacheco bajó a Castilla a últimos de 1611; después, con su yerno Velázquez, en 1623; y por última vez, a lo que parece, en 1626.

Suponiendo que viera el cuadro aludido en 1611, no pudo haber en él confusión alguna con el escorialense, porque ya hacía algunos años que la Santa Margarita tenía allí tapada la *vitanda* pierna (2).

Y a mayor abundamiento, copio el siguiente texto de Palomino tomado de la vida de Carreño:

"..... y en prueba de su gran modestia, me hallé yo un dia con nuestro Carreño en casa de don Pedro de Arce, Regidor que fue de esta villa de Madrid donde vimos entre otras cosas una copia muy indigna del célebre cuadro de la Santa Margarita de mano de Ticiano, que está en Palacio; y abominándola mucho los que la veíamos, dixo Carreño: pues para que ninguno desconfie de aprovechar, sepan ustedes que ese quadro es de mi mano en mis principios".

Carreño nació en Marzo de 1614, y a los nueve años, en el de 1623, entró en el taller de Pedro de las Cuevas. Después de diez de aprendizaje creo que podría hacer una copia regular; y por muy *porro* que fuera en sus principios, seguramente antes de la decapitación de Carlos I, que fué el 9 de Febrero de 1649.

Luego es indudable que en Madrid había una *Santa Margarita* de Tiziano, cuya procedencia se ignora, desde comienzos del siglo xvii.

(1) *Arte de la Pintura, etc.* Sevilla, 1649, fol. 87.

(2) Téngase presente la crítica del P. Sigüenza.



¿La que se compró en Inglaterra no podía ser una copia de la madrileña hecha por Miguel de la Cruz (Cros)?

Suele pasar inadvertido que Carducho, al ocuparse de las aficiones del Príncipe de Gales (Carlos I después), dice:

"..... y aora tiene aqui a Miguel de la Cruz, que anticipa sus obras a su edad, que le está copiando todas las pinturas de Ticiano, que nuestro Rey tiene en Palacio; y despues irá al Escorial a copiar las que alli huuiere, que ya que no puede tener los originales, no quiere carecer de las copias" (1).

¿Se adquirió, repito, como original y aqui se notó después la equivocación?

No sería la primera vez, ni la segunda, que tal ocurriese; y no es inverosímil que reconocido el error se guardara en sitio poco frecuentado y luego, en tiempo que no puedo precisar, esa copia se enviara al Escorial, donde aún se encuentra en la *Aulilla* o *Aula de Moral*. A Cavalcaselle y Crowe les pareció bella copia o réplica de la del Museo.

No me satisface esta explicación, y mucho menos después de haber sabido que en la Catedral de Calahorra existe otra Santa Margarita, tenida por original de Tiziano, exactamente igual a la de nuestro Museo y su copia en El Escorial, como podrá fácilmente comprobarse por la fotografía que aquí se publica (2).

Inútiles han sido mis esfuerzos para averiguar su procedencia. Confío en que otros más perspicaces y documentados que yo, den cumplida solución a este problema artístico que no era tal antes por las afirmaciones de Madrazo.

416 (486).—*Santa Margarita, con la palma en la mano izquierda y a sus pies el dragón.*—*Más de media figura de tamaño natural.*

Esta sí que vino del Monasterio de San Lorenzo.

Fué entregada allí al mismo tiempo que la de cuerpo entero, pero sin expresar el autor. Leo en el libro de entregas de 15 de Abril de 1574:

(1) *Diálogos de la Pintura*. Madrid, 1633, fol. 22. —Es nombre olvidado por los críticos, que cuando encuentran una copia de cuadro de Tiziano procedente de España, parecen ignorar la existencia de Cruz y la atribuyen a Mazo, o dicen que es de mano española.

(2) Aprovecho la oportunidad para dar públicamente las gracias al muy inteligente aficionado Sr. Marqués de Montesa, que me dió la noticia y tuvo la bondad de regalarme la fotografía que doy a conocer.



“Un lienço en que esta pintada sancta Margarita con la cabeça del dragon, que tiene cinco pies y medio de alto y quatro y medio de ancho”.

No habló de ella el P. Sigüenza y sí el P. Santos al describir los cuadros de la *Sacristía*, considerándola pintura famosa de Tiziano.

Ignoro cuándo la adquirió Felipe II.

Cavalcaselle y Crowe creían que era del taller del Vecellio, y a su opinión me inclino.

**425 (455) (1).**—*Dánae recibiendo la lluvia de oro.*

Una de las *poesías* ofrecidas por Tiziano en la carta de 3 de Marzo de 1553 (2), antes citada, era indudablemente esta Dánae, que debió de llegar a manos de D. Felipe poco antes de su partida para Inglaterra.

En otra, sin fecha, que le dirige llamándole todavía *Príncipe*, le comunicaba haber recibido del embajador Cesáreo *il dono più conforme alla grandezza vostro, che a' piccioli meriti miei*. Como la lluvia de oro seguía también para el preclaro artista, que si no *tonto era un poco codicioso el viejo*, prometía, agradecido, terminar la fábula de *Venus y Adonis* en un cuadro semejante al pagado tan espléndidamente.

El asunto es bastante escabroso, pero no asustó a Felipe II, que era muy artista, ni de joven ni de viejo.

Fué Dánae hija de Euridice y de Acrisio, rey de Mesenia; y como al nacer consultase el padre al Oráculo, y respondiera que el hijo que de ella naciese había de matarle, determinó, para evitar todo contacto varonil, encerrarla en una torre custodiada por fuera con numerosa guarda y feroces perros por dentro. Pero empeño inútil, porque *Júpiter que todo lo ve; que todo lo sabe*, se enamoró de su gran belleza y para poseerla se convirtió en oro derretido y entrando por alta ventana, cayó sobre su regazo tomando al punto forma humana. Y de este divino contacto vino a nacer Perseo, que según predijo el Oráculo, mató, aunque sin intención, a su desdichado abuelo.

(1) Este cuadro debía ponerse siempre en el Catálogo antes que el de *Venus y Adonis*.

(2) Con notoria equivocación dice Madrazo que Tiziano habla de este hermoso cuadro en dos cartas dirigidas a Felipe II, siendo Rey de Inglaterra, en 1551 y 1552. —Ni D. Felipe era Rey por estos años, ni hay referencia a él antes de éste de 1553. Luego insistiré. — También erró al afirmar que la *Dánae* pintada en Roma el año 1546, para Octavio Farnesio, sea la de Viena; es la de Nápoles.



Elegantemente dice nuestro inmortal Fr. Luis de León, traduciendo a Horacio (1):

Asaz tenía guardada  
a Dánae de noturnos amadores,  
la torre fabricada  
de metal, y de perros veladores  
la centinela alerta,  
y más fuerte que acero la gran puerta  
si del padre medroso,  
guardador de la virgen, no burlaran  
Venus y el poderoso  
Júpiter, y ambos juntos acordaran  
ser seguro camino  
para entrar, convertirse en oro fino.

Y Pablo el Silenciarlo, según el P. Fr. Baltasar de Vitoria:

La fábula es aquesta (si no engaña  
mi parecer) que la pared de hierro  
el oro quiebra, los cerrojos fuertes,  
y vence el arte de la llave diestra,  
y hace humanar la ceja inexorable.  
Así fué Dánae, al interés rendida;  
y así, el amante que tuviese oro,  
puede muy bien rogar a aquesta Venus.

Y quedó convertida la infeliz *Dánae* en el prototipo de..... mujeres interesadas.

Creo que los poetas, enemigos mortales del *vil metal*, la han calumniado; pero no hay que hacer caso de esos vates

*Que en invierno se embozan con la lira.*

La del oro fué una de tantas transformaciones escogidas por Júpiter en sus aventurillas galantes, para rendir beldades; y más afortunadas estas víctimas amorosas que se le entregaron transformado en cisne, toro o cuclillo—Leda, Europa, Juno—no han merecido censuras, siendo, como sin duda lo es, más noble ceder al oro que a un animal.

Pero quédese esto así, que no voy yo a imitar a Don Quijote defendiendo la honestidad de la reina Madásima.

(1) Libro III. Oda XVI.



Esta admirable pintura de *Dánae*, llamó mucho la atención por aquellos tiempos, y bien presente la tenía Antonio Pérez al referir en una de sus sabrosas cartas la historia de la bella toledana, que termina así:

“Llegó con ella hasta la puerta del jardín y despidióla con la p... de la madre, que en todo este tiempo no hizo otro oficio que de estatua o sombra de pintura de aquellas de Ticiano”.

Dice Madrazo en sus *Nuevas ilustraciones* (1):

“El Sr. Zarco del Valle ha publicado (*Col. de Doc. inéd.*, t. LV) un papel de descargo del Protonotario Villanueva, del año 1634, de mil ducados de a 11 rs. entregados a Velázquez por 18 pinturas, entre las cuales figura la *Dánae de Ticiano*. ¿Sería acaso una copia ejecutada por el gran pintor español?” No, señor; era un cuadro traído por Velázquez, como original, al regresar de su primer viaje a Italia, que sin duda por estar la otra en el Alcázar se llevó al Palacio del Buen Retiro: aquí aparece inventariada el año 1701 (2) y también en el de 1794, bajo el núm. 1274, diciéndose: “Otra (pintura) original de lo mejor de Ticiano, con una *Dánae*, de vara y tercia de alto y dos varas y media de ancho, 6000 reales”. Igual tasación que la del Museo, guardada entonces en la *Casa de Rebeque*, taller de los pintores de Cámara.

En este inventario (mandado formar por orden de 10 de Enero de 1789, pero que no se firmó por Maella, Ramos y Jiménez de Cisneros hasta 25 de Febrero de 1794) se olvidaron de poner nota de que en 14 de Junio de 1793 había pasado a la Academia de San Fernando por la causa que después se dirá (3).

Tráigase a la memoria que al tratar de las *Venus* dije que con la *dormida* y la del *perrito* se llevó el Intruso la *Dánae* del Retiro; pero que formando parte del equipaje del rey José, que cayó en poder del Duque de Wellington, hoy figura en la Galería de su descendiente. De modo que será o no de Tiziano (4), pero nunca copia hecha por Mazo, como dubitativamente pensaran Cavalcaselle y Crowe.

422 (455). — *Venus y Adonis*.

Indudablemente, Tiziano se inspiró al pintarle en *Las Metamorfosis* de Ovidio, aunque no sería imposible que conociera la *Fábula de*

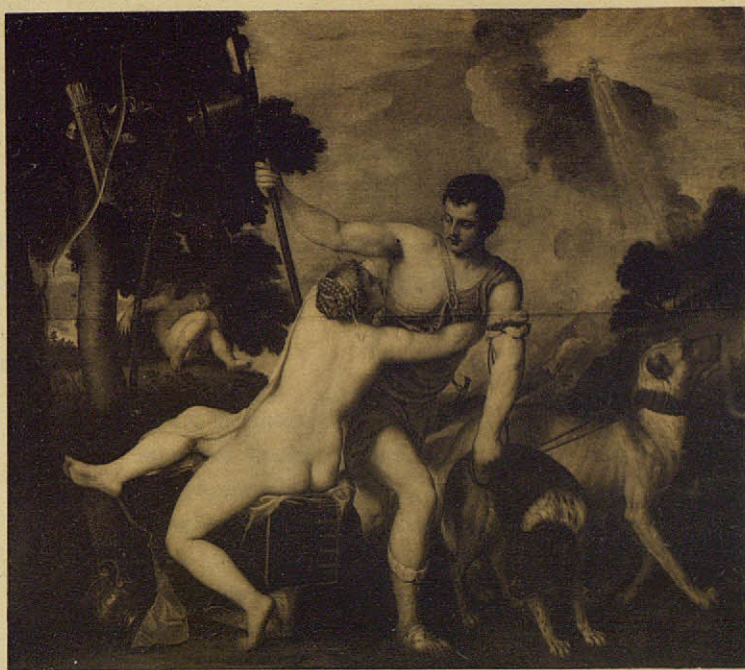
(1) *Extenso*, pág. 679.

(2) No se conoce inventario anterior.

(3) El 4 de Enero de 1796 también se mandó la otra *Dánae*.

(4) Por causas que no son del caso, no la vi durante mi estancia en Londres.





TIZIANO: Venus y Adonis.

(MUSEO DEL PRADO. 422.)



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid.

TIZIANO

Dánae recibiendo la lluvia de oro.

(MUSEO DEL PRADO. 425.)



*Adonis, Hipomenes y Atalanta*, de su gran amigo D. Diego de Mendoza (1).

Adonis era hijo de

Mirra que, enamorada de su padre,  
fué de su mismo hijo hermana y madre.

El amor que inspirara a Venus fué su desgracia, porque celoso Marte del gallardo cazador, transformóse en jabalí y de un colmillazo acabó con él.

Lo presentía Venus, y

Con lágrimas le ruega y compasión;  
mas poco le aprovecha este cuidado:  
«Huye, Adonis—le dice—, la ocasión;  
no seas con mi daño tan osado.  
Ni lo sufre el peligro, ni razón  
ser contra los valientes esforzado;  
acometer las bestias es locura  
a quien armas tan bravas dió natura.»  
.....

Y aunque al parecer convencido,

Luego en medio del prado se asentaron,  
y trabándose estrecho con los brazos,  
la yerba y así mismos apretaron  
mezclando las palabras con abrazos;  
nunca revueltas vides rodearon  
el álamo con tantos embarazos  
ni la verde y entretejida hiedra  
se pegó tanto al árbol o la piedra.

Adonis dejó tan dulces cadenas y se fué a buscar la muerte. Por ella desesperada Venus, según el insigne Lope, quiso meterse monja en el templo de Vesta, y Cupido, algo desvergonzado, dijo a la diosa:

Cuando yo fuere fraile, madre;  
madre, cuando yo fuere fraile (2).

No hay mejor descripción, insuperable en mi concepto, de este soberbio cuadro, que la hecha por Dolce en su carta *al magnifico*

(1) Véase *Obras poéticas*. Tomo XI de la *Colección de libros españoles raros o curiosos*, págs. 235 a 244.

(2) *Venus y Adonis*. Comedia mitológica.



*messer Alessandro Contarini*, que aquí no se inserta por ser muy extensa (1).

Con sobrada razón terminaba diciendo:

“Ma tutto questo che io mi sono faticato di dirvi é un acennamento picciolo rispetto della divinità (ché altra parola non si conviene) di questa pittura. Vi può bastare che ella é di mano di Tiziano, e fatta per lo re d’Inghilterra.....”

Es esta de *Venus y Adonis* la otra *poesía* prometida en la carta de 1553, que Tiziano envió el 10 de Septiembre del 54, según sabemos por la que con dicha fecha escribió a D. Juan de Benavides (2).

Seguramente que al propio tiempo se dirigía a D. Felipe, ya Rey de Inglaterra, enviándole la pintura. “E per ché la *Danae*, che io mandai già a Vostra Maesta, si vedeva tutta dalla parte dinanzi; ho voluto in quest’ altra poesia variare, e farle mostrare la contraria parte, acciocchè riesca il camerino, dove hanno da stare, più grazioso alla vista.....” (3)

Del daño que sufrió el cuadro da cuenta Felipe II a Vargas en una carta muy interesante fechada en Londres a 6 de Diciembre del propio año de 1554. Dice así en la parte que nos interesa:

“.....El quadro de Adonis que acabó Tiziano ha llegado aquí, y me paresce de la perficion que dezis, aunque vino maltrado de VN DOBLEZ QUE TRAYA AL TRAUES POR MEDIO DEL, (4) el qual se deuio hazer al

(1) El Sr. Díez Canedo, en una conferencia notable dada en el Museo del Prado el 29 de Mayo del pasado año (*Tiziano o el imperio de Venus*), leyó de ella una traducción gallardísima.—La carta de Dolce puede verse en *Ticozzi*, pág. 207, o en el *Dialogo della Pittura*, de Lodovico, edición Le Monnier. Firenze, 1910, páginas 208 a 214.

(2) Erró, pues, Madrazo —vuelvo a repetir— cuando escribió que tenía noticia de tres cartas del Vecellio en que se hace mención de este lienzo: dos dirigidas a Felipe II como Príncipe de España y Rey de Inglaterra, en 1551 y 1552, y otra escrita en este ÚLTIMO AÑO a D. Juan de Benavides. Por lo visto citaba y no leía.

(3) Publicada por vez primera, creo, en la edición citada ya de la *Vita de Tiziano*, etc., 1809, pág. xxv.

(4) Ciego será el que no le vea en el lienzo que en nuestro Museo se admira. Y a pesar de todo algún técnico como el Sr. Araujo Sánchez, negaba que fuera de Tiziano *aunque lo atestigüen los documentos*. Verdad, también, que Carducho tenía como copia —y olvidé decirlo— nuestra *Dánae* (*Diálogos*, etc., folio 155). No han caído en ello algunos críticos, que si no, se la *cuelgan* a Sánchez Coello. Sobre mi cabeza pongo los dictámenes de técnicos aunque alguna vez sus autores imiten al buen Homero, y haya que despertarlos. ¡No sólo erramos los humildes teóricos!



cogelle, verse ha el remedio que tiene; los otros quadros que me haze le dad prisa que los acabe, y no me los enbieis sino auisadme quando es tuuieran hechos para yo os mande lo que se aura de hazer dellos....." (1).

De esta carta tan importante y de las otras anteriormente reseñadas, resulta que Tiziano ni había salido de Venecia, ni pensaba salir.

Y llamo la atención respecto de este particular, porque durante algún tiempo creí en su estancia en Inglaterra aunque guardaran silencio acerca de ella biógrafos acreditados. Y lo creía, porque es terminante la afirmación del Duque de Villahermosa, D. Martín de Aragón, quien al describir la moneda de *Tasso aguelo de Europa, la que robó Júpiter*, termina: "El gran Tiçiano, pintor famosísimo de nuestros tiempos, me dió en Ingalaterra vn quadro pintado de esta fábula, el qual por su excelencia de la pintura y por memoria del pintor, estimo en mucho" (2).

Sabido es que el Príncipe D. Felipe embarcó en La Coruña hacia las tres de la tarde del día 13 de Julio de 1554, llegando a Southampton el 19; y el miércoles 25, día de Santiago, casó en Winchester con María Tudor.

El Duque de Villahermosa, que no figura entre el séquito de don Felipe, seguramente estuvo en Inglaterra en este tiempo; pero ya había salido de allí el 27 DE MAYO DE 1555, como se prueba por la carta que inserta el doctísimo Sr. Mérida, en su interesante estudio biográfico, firmada en Hampton Court por Gonzalo Pérez (3).

En Venecia estaba Tiziano el 20 de Marzo, día en que se firma el contrato de boda de su hija Lavinia, que se celebró el 19 de Junio del dicho año 1555.

(1) (A la espalda) 1554=Su Mg.<sup>d</sup> Real VI de diz.<sup>e</sup> 1554=R.<sup>da</sup> en XIX de enero 1555=Por el Rey príncipe=A fran.<sup>co</sup> de Vargas del consejo de su M.<sup>d</sup> y su Embaxador en Veneçia.=(Dentro) El Rey Príncipe=Francisco de Vargas del consejo de su Mag.<sup>d</sup> y su Embax.<sup>or</sup>= Las cartas etc.

Comienza refiriéndose a las noticias relativas a la llegada de D. Luis de Córdoba, y después del párrafo transcrito, de asuntos políticos diversos.—*Simancas*. Secretaría de Estado. Leg. 1.498, fol. 17.

(2) *Discursos de medallas y antigüedades* que compuso el muy ilustre señor don Martín de Gurrea y Aragón. Duque de..... sacados ahora a luz por la Excm.a Señora D.<sup>a</sup> María del Carmen Aragón Azlor, actual Duquesa del mismo título, con una noticia de la vida y escritos del autor, por D. José Ramón Mérida..... 1902, pág. 100.

(3) Dicha copia (pág. LXX y LXXI) aparece con la firma de Antonio Pérez; pero no es exacto. He podido comprobar en el original, que es de su padre.



El 3 de Septiembre abandonó el Rey la Gran Bretaña, y a ella no volvió hasta el 18 de Marzo de 1557.

En Italia, pues, y no en *Inglaterra*, regalaría Tiziano *El rapto de Europa*. Se trascordó el prócer aragonés.

No era el viaje para que pasase inadvertido y nada dijeron de él Pietro Aretino, Dolce y Vasari.

Y tampoco, años más tarde, su pariente Tizianello, que precisamente —en 1622— dedicaba la *Vita dell'insigne pittore Tiziano Vecellio* a una inglesa, la Condesa de Arundell, "*por la stima—dice—che il suddetto Illustrissimo ed Eccellentissimo suo marito ed Ella fanno delle opere di Tiziano; delle quali sono copiosamente ornate le sue famosissime Gallerie.....*"

Pocas ocasiones más oportunas para referirse al viaje de su tío.

\* \* \*

Siguió pintando el Vecellio para Felipe II, pues cada día estaban más satisfechos el uno del otro. Fué este el periodo de las *vacas gordas*, comenzando el de las *flacas* antes de lo que pensara el gran artista.

A *Venus y Adonis*, siguieron las poesías de *Perseo y Andromeda*, *Jason y Medea*, una *devoción* para la Reina de Inglaterra y algunos retratos; obras que D. Felipe decía a Vargas deseaba recibir antes de partir para Londres (1), pero que no se le entregaron hasta después del triunfo de San Quintín (2).

El 21 de Septiembre de 1558 moría el gran Emperador, y a poco—el 17 de Noviembre—María Tudor; y desde el convento de Groenendaele, donde se retiró Felipe II, ordenaba la Navidad de este año, para él tan desgraciado, al Gobernador de Milán Duque de Sessa, que se pagaran a Tiziano todas las pensiones que se le adeudaban desde los tiempos de Carlos V.

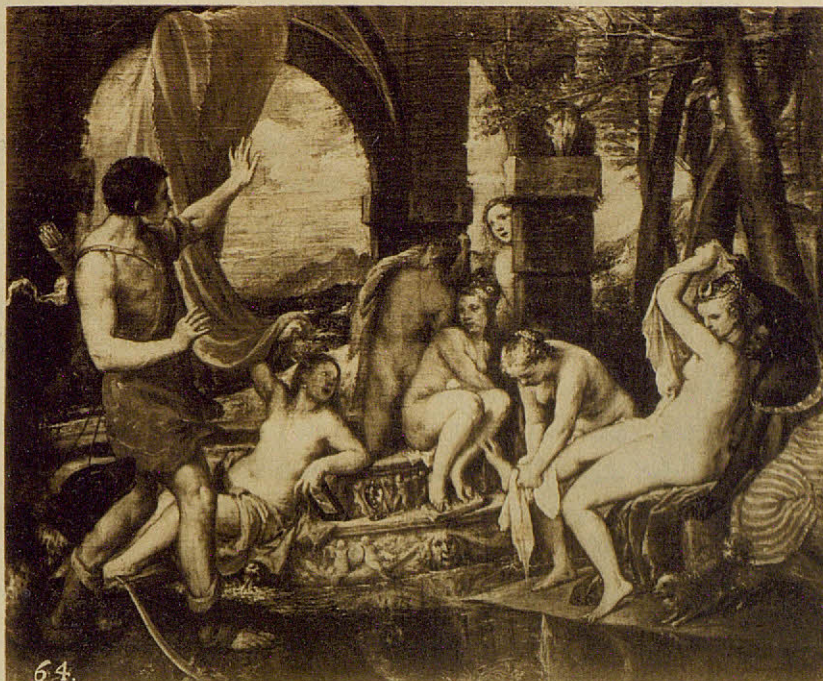
Cobro que tan caro habría de costar al buen Oracio Vecellio.

El 19 de Junio de 1559, desde Venecia, comunicaba Tiziano a Felipe II que tenía ya terminadas otras dos *poesías* a él destinadas: *Diana en la fuente sorprendida por Acteon*, y la de *Calisto, embarazada por Júpiter, mandada desnudar por Diana*; y se dedicaría a concluir *Cristo en el huerto*, *Europa sobre el toro* y *Acteon despedazado por sus perros*.

(1) Carta desde Bruselas, a 10 de Agosto de 1554.

(2) Idem, firmada en Gante el 7 de Septiembre de 1557.





Diana y Acteón. Museo del Prado. 423.



Fototipia de Hauser y Manet.-Madrid

### Copias de TIZIANO

Diana descubriendo la debilidad de Calisto.

(MUSEO DEL PRADO. 424 )



No decía mucha verdad el pintor insigne, porque según escribía García Hernández al Rey, el 3 del siguiente Agosto, aun tardaría en acabarlas unos veinte días; dándole también entonces, *Cristo en el Sepulcro*, y otro pequeño de una *Turca* o *Persiana* (1).

El 27 de Septiembre, participa Tiziano a Felipe II que manda los cuadros y con ellos *il rittrato di quella che è patrona assoluta dell' anima mia*.

Evidentemente parece aludir a un retrato de su hija Lavinia, no a uno de *fantasía*; pero en su carta de 11 de Octubre, García Hernández al dar cuenta al Rey de que ocho días antes Tiziano había dado término a los cuadros referidos, vuelve a citar la *Turca* o *Persiana*.

¿Pero por qué el artista había de engañar a Felipe II? Tal vez los dos tuvieran razón y se tratara del retrato de Lavinia en hábito turquesco (2).

Seguro es, pues lo dicen Vasari y Ridolfi, que el Vecellio retrató a Rossa, mujer del Gran Turco (y a Cameria, su hija); y seguro es, también, que vino a España, aunque yo —confieso mi torpeza— no haya encontrado de ese lienzo indicación alguna en los inventarios palatinos. Sólo quedan referencias de alto valor literario.

De Quevedo:

.....  
Ya se vió muchas veces,  
¡ó pincel poderoso!, en docta mano  
mentir almas los lienzos de Ticiano.

Entre sus dedos vimos  
nacer segunda vez, y más hermosa,  
Sultana mujer de un Gran Turco  
aquella sin igual lozana Rosa,  
que tantas veces a la Fama oímos

.....  
(El Pincel.)

(1) .....«Ticiano terna em perfeccion los dos quadros de Diana, y Calisto dentro de xx días porque como son grandes y de mucha obra quiere satisfacer a algunas cosillas que otros no mirarian en ellas. Juntamente con estos me dara otro Christo en el Sepulcro, mayor que el que se embiava a Vra mad que tiene las figuras enteras, y otro pequeño de vna Turca o Persiana hecho a su fantasía, que todo es exmo.....» —*Simancas*. Estado. Leg. 1.323, fol. 262. Como siempre, prescindo de la parte política de esta carta.

(2) No se olvide el de una *Sultana*, que hoy tiene en Londres, Sir George L. Holford.



De Lope:

*Ludovico.*—Más hermosa muger, no la pintó el Ticiano, aunque entre Rosa Solimana, la fauorecida del Turco.

*Fernando.* - ¿No pudiérades dezir Sophonisba, Atalanta o Cleopatra?

*Lud.*—Essas no las pintó el Ticiano.

*Fer.* - Bien dezis, que este retrato lo auemos todos visto.

(*La Dorotea.*—Acto III.—Scena Quarta.)

Y a mayor abundamiento, de este retrato tenía una copia la Duquesa viuda de Arcos (1), en su Casa-huerta camino del Pardo. Dice así el inventario que hace Nicolás Lameyra en 1782: *Retrato de Rosa yja (sic) de Solimán Emperador de los turcos hecha por la de Ticiano. Cinco quartas de alto por vara de ancho. 900 reales.*

423 (482).—*Diana y Acteon.*

424 (483).—*Diana descubriendo la debilidad de Calisto.*

Estaba escrito que los originales de estos dos lienzos se perdieran para nosotros.

Fueron regalados por Felipe IV al Príncipe de Gales, juntamente con el *Rapto de Europa* y la *Dánae*, según cuenta Carducho. Deshecho el matrimonio con la Infanta D.<sup>a</sup> María, aquí quedaron; pero años más tarde, en el de 1704, Felipe V obsequió con ellos al Duque de Gramont. No cabe duda alguna de que se los llevara, pues aparte de las notas en el inventario de 1700, citadas por Madrazo, en el Archivo de Palacio se encuentran los recibos que firmó. Pasaron luego a poder del Regente, Duque de Orleans, y se encuentran en el *Catálogo de la Galería del Palais Royal*, publicado en 1727 (2) y dedicado a su hijo por Du Bois de Saint Gelais.

Vendida la Galería en Inglaterra, después de guillotinado *Felipe Igualdad*, fueron adquiridos por el Duque de Bridgewater y los conservan sus descendientes.

(1) Doña Mariana de Silva, hija del Marqués de Santa Cruz, que casó tres veces. La primera con el Duque de Huéscar, la segunda con el Conde de Fuentes y la última con el Duque de Arcos, muerto el 13 de Diciembre de 1778. Ella falleció el 17 de Enero de 1784. Fué Académica de honor y Directora honoraria de la de San Fernando.

(2) *Description des tableaux du Palais Royal.* Paris, rue S. Severin, Chez d'Houry.



Madrazo redactó la nota ilustrativa de estos lienzos con *cierta confusa habilidad* para evitarse una afirmación terminante: QUE ERAN COPIAS, REDUCIDAS, HECHAS POR AUTOR HASTA AHORA IGNORADO, DE LOS ORIGINALES QUE SE REGALARON AL DUQUE DE GRAMONT.

De haber escrito esto se hubiera ahorrado dos inexactitudes, *garrafal* una de ellas:

1.<sup>a</sup> Mazo no copió — como afirma D. Pedro — varios lienzos de Tiziano, según revela el inventario formado en tiempo de Carlos II. Este inventario, que es el de 1686, *revela* que sólo copió tres, y religiosos. De Rubens, que no es lo mismo, más de cuarenta.

2.<sup>a</sup> Vasari no pudo suministrarle el dato de que Tiziano pintase también cuadros de fábulas mitológicas para el Marqués de Astorga, porque nada dice de eso.

A D. Pedro se le fué el santo al cielo, o erró a sabiendas, para seguir incluyendo entre los originales estas evidentes copias.

No se fijó, o no quiso fijarse, en que terminada ya la biografía de Tiziano, Vasari dice:

*Ma quegli che più di tutti ha imitato Tiziano, e stato Paris Bondone.....* Y más adelante, al enumerar sus obras, esto (1): *Nel medesimo tempo dipinse molte favole d'Ovidio al Machese d'Astorga* (2).

Hoy se prefiere la *verdad* a la *habilidad*. Estas copias estuvieron separadas algún tiempo: una, en El Pardo (*Calisto y Diana*), y otra, en el Alcázar (3); pero aquí se juntaron antes del incendio, pues después de éste, en 1734, se inventarían como copias, y lo mismo en el Retiro (1746), *Diana y Acteon*; y *Diana y Calisto* (1747), en el Alcázar. Ya en 1772, ambas en el Retiro, se reseñan como originales en la *Pieza de Besama-*

(1) *Vita*, etc. Tomo VII, pág. 465. Edición Milanesi.

(2) No trato de sacar consecuencias, pues me gusta ir sobre seguro, pero recuerdo a los eruditos este párrafo de Jusepe Martínez, al referirse a los pintores que trajo el Duque de Villahermosa. Dice a sí: «..... el uno se llamaba Micer Pablo Esquert; éste en su mocedad estuvo en Venecia, debajo del amparo de Tiziano, y aunque siempre trabajó por su cuenta, grangeó de tal modo la voluntad de Tiziano, que le dejó copiar en cuadritos pequeños algunos cuadros de su mano, y en particular *las poesías que hoy se hallan en el palacio de S. M.*»—(*Discursos practicables*, etc., página 136.)

(3) Desde 1666, por lo menos, en el *Pasillo de la Galería del cierzo* sin designar autor, pero como copia de Tiziano.



nos, y como tales se llevaron a la Academia de San Fernando, salvados de la quema, de donde vinieron al Museo en 1827.

Y vamos a otro error de Madrazo, en el que por su autoridad hemos tardado harto tiempo en caer, y aun figura por esto en el catálogo del Museo.

En el de 1873, al describir el núm. 1.614 (hoy 1.693): *El rapto de Europa*, copia por Rubens, dice: *Copia de un cuadro de Tiziano, que modernamente formó parte de la colección del Excmo. Sr. D. José de Madrazo*.

Bien sabido es, por referirlo Pacheco, que Rubens copió todas las cosas de Tiziano que tenía el Rey Felipe IV, que son, añade, los dos baños, la Europa, etc.

Luego lo que Pedro Pablo copió para él, no con destino al Príncipe de Gales, fué el *Rapto de Europa* que con los dos baños, se regalaron al Duque de Gramont, firmando el recibo de aquél el 1.º de Septiembre de 1704. Se describe también el *Rapto* en la Galería del Regente y con los demás cuadros que la formaban se vendió en Inglaterra el año 1793, y de Lord Berwick, que dió por ella 700 libras, la adquirió el Conde de Darnley, quien la presentó en la Exposición de Manchester de 1856.

Es de notar que en este año figura, con el núm. 272, en el Catálogo de la Galería Madrazo, el original—o lo que fuese—de Tiziano que después perteneció a D. José Salamanca y hoy no sé dónde se halla (1).

No puede dudarse por lo expuesto, que el cuadro pintado para Felipe II es el que procedente de la Galería Darnley se encuentra ahora en la de Mrs. Gardner, de Boston.

Bien pudiera ser el cuadro de Madrazo, aquel que el Cadorino regaló al Duque de Villahermosa. El dilucidarlo no me interesa.

La copia de nuestro Museo aparece en los inventarios de El Pardo—1674 y 1703—sin autor; y como copia de Tiziano hecha por Rubens en el del Palacio nuevo de 1772: *Paso de tribuna y trascuartos* número 935. Pero en el de 1794: *Pieza de comer*, como original de Tiziano. Por lo que puede justificarse el error cometido en el Catálogo.

(1) Las copias que hay de la *Europa* en las Galerías Dulwich (número 273) y Wallace (número 5), no son de esta procedencia.



Pintó también Tiziano para Felipe II, por lo menos otras dos poesías: *Venus con el Amor, que le tiene el espejo*, y *La desnuda con el país y el sátiro* (1).

Aquella desapareció de las colecciones reales durante la invasión francesa; esta última es la llamada *Venus del Pardo*, que regaló Felipe IV al Príncipe de Gales. En la venta que se hizo después de la muerte de Carlos I de Inglaterra, la adquirió el banquero Jabach y a poco la vendió al Cardenal Mazarino, a cuyos herederos, en 1611, la compró Luis XIV. Representa a *Júpiter y Antiope* y se guarda hoy en el Museo del Louvre (núm. 1.587). Inmediata a ella (*Salón carré*, núm. 1.118) se admira la *Antiope*, de Correggio, que jamás estuvo en España y que por error, de los que hacen época, en obras muy estimables se ha confundido lamentablemente con el cuadro de Tiziano.

Del Correggio tenía el poco asustadizo Felipe II la célebre *Leda*, que Felipe III regaló a su tío el Emperador Rodolfo II, *pero* quedándose con la copia que hizo Caxés y guarda nuestro Museo (núm. 120).

No he de referirme aquí para nada al Rey Felipe II como político, a quien como tal ni he de atacar ni defender. Estamos en la región purísima del arte: y *el arte es una purificación, flor de la vida, un consuelo para permanecer en ella, una emancipación de algunos instantes*, en opinión de Shopenhauer. Así lo comprendió el *Demonio del Mediodía*, el *Hamlet maléfico*, y por ello me es grata su memoria.

*El infame viejo*, que dijo Moratin, era un espíritu artístico de primer orden, y con sobrada razón afirmó hace tiempo el doctísimo Sr. Tormo, que "es más acreedor que ningún otro gobernante español, antiguo ni moderno, a la gratitud de los amantes de las Bellas Artes". Y si se recusa—y no hay porqué—la opinión del ilustre Catedrático de la Central, repásese el magistral estudio de Justi "*Felipe II como amante de las Bellas Artes*".

Ni soy de vanguardia, ni de retaguardia. Me educaron en el odio a la memoria del protector de Tiziano, y ahora le hago justicia.

(1) Sostiene Mr. Hourticq que es el *Acteon despedazado por sus perros*, cuadro prometido por Tiziano en la carta de 19 de Junio de 1559. Lo dudo mucho. Si ese lienzo no parece ser que llegara a manos de Felipe II por causas que ignoramos, es indudable que lo pintó, y en sus galerías lo tuvieron el Archiduque Leopoldo (se ve en la reproducción de Teniers, núm. 458 del Museo de Bruselas), Cristina de Suecia y el Regente de Francia. Hoy lo posee Lord Lascelles, de Londres.



Y ahora me sonrío cuando leo en tan gran poeta como Quintana:

¿Qué vale ¡oh Escorial! que al mundo asombres  
con la pompa y beldad que en ti se encierra  
si al fin eres padrón sobre la tierra  
de la infamia del arte y de los hombres?

Finísimo conocedor de las artes y católico ferviente, miraba sus cuadros con casto placer estético y sentía ante ellos sincera emoción artística, no perturbándole en su contemplación, como sin duda a otros, los impuros deseos de la carne; ni alcanzaba a comprender Felipe II en su santo entusiasmo por la belleza, que sus hermosas *poesías* tizianescas pudieran ser materia de escándalo, induciendo al pecado.

Por esto en ninguna época de su vida se le ocurrió quemarlas, ni a sus confesores aconsejárselo.

Pero es innegable que no ocurría lo propio fuera del Alcázar madrileño, y el desnudo artístico causaba horror como atentatorio a la moral, salvo en hombres análogos a D. Felipe; al P. Sigüenza me refiero.

Y con pena se lee que nada menos que un Bartolomé Leonardo de Argensola, en la epístola dirigida a D. Nuño de Mendoza, sobre los vicios de la Corte, abominara de esas pinturas tan caras al *tétrico* Felipe II

Convidale otro a visitar los senos  
desta gran población, de seda y oro,  
y de pinturas admirables llenos,  
que a ley de ingenio valen un tesoro,  
en la de Dios él sabe lo que cuesta,  
*Léda en el cisne, Europa sobre el toro;*  
*Venus* pródigamente deshonesto,  
Sátiros torpes, Ninfas fugitivas,  
*Diana entre las suyas* descompuesta;  
que las tendría por figuras vivas  
quien juzgarlo a sus ojos permitiese,  
tanto como las juzga por *lascivas*;  
mas ¿qué ni un cortés pámpano creciese  
el favor del pincel, ni otro piadoso  
velo, que a nuestra vista estorbo hiciese?

Natural era que, andando el tiempo, otro aragonés y pintor pusilánime, Jusepe Martínez, al tratar del inmenso Tiziano, apocadito y asus-



tadizo escribiera de sus *poesías*; que a no ser tan humanas las tuviera por divinas, ¡*lástima grande para nuestra religión!*

Y hace honor a Felipe III, *que ganaba más batallas con su rosario que sus generales con la espada*; y al *hechizado* Carlos II, que conservaran respetuosos aquellos vitandos lienzos. En cuanto a Felipe IV, todo el mundo sabe que dotado de gran sensibilidad estética y fervoroso amante de las letras y las artes, aumentó con particular inteligencia la colección de pinturas religiosas y profanas, ascéticas y *alegres*, hoy orgullo de nuestro Museo.

Tampoco a la Venerable de Agreda se le ocurrió pedir que las quemara.

Pero cuando menos podía esperarse triunfaron los enemigos del desnudo y se da orden de quemar cuantas pinturas de esta clase había en las colecciones reales.

Brevemente trataré de este desagradable asunto.

PEDRO BEROQUI

---



# ILLESCAS

## NOTAS HISTORICO-ARTISTICAS

---

Al dar estas líneas a la publicidad, no me propongo descubrir Illescas. Nada de eso. Más humilde aun, su móvil sólo tiene una mira fija: la de intentar por todos los medios se conserven los magníficos tesoros artísticos que aun existen y que por verdadera casualidad se han podido librar de la ignorancia de muchos, los descuidos de varios y la desidia de todos. Por esto, el propósito que persigo al alentarlos, sea cualquiera su posición social, es para que sacudan mis contemporáneos la legendaria apatía y procuremos conservar lo que para honra de propios y extraños en la actualidad tenemos.

Pocas, muy pocas serán las localidades que puedan ostentar tal cúmulo de recuerdos históricos y tan soberbias joyas artísticas; por eso, es deber de todos, no sólo el hecho material de su conservación, sino en toda su pureza artística, oponiéndonos a profanaciones absurdas y monstruosas so pretexto de deterioro. ¡Qué no deteriorarán los años!

Contemplad, páginas más adelante, la bellísima torre mudéjar y esas grietas, esos ladrillos carcomidos os dirán más que todo cuanto yo imaginara contaros y por un momento cerrad vuestros ojos; recogeros en tan gratos recuerdos; abridlos presto y verla convertida en otra por su anacrónico chapitel, el reloj que estropea lo que los siglos no consiguieron y por añadidura revestida por infame revoco de cal. ¿Puede imaginarse nada más absurdo?, dirán todos. Pues lo que nosotros no concebimos, lo hubieron de presenciar, aterrados, nuestros abuelos. ¡El tiempo! El, con buen acuerdo y dándonos su ejemplo, ha borrado en su transcurso lo que torpes manos ejecutaron al servicio de mezquinos sentimientos. Penetrad en el interior de su hermosa iglesia, contemplad con detenimiento los pocos vestigios de su primitiva decoración, y calculad lo que sería cuando una persona inculta lo mandó dar de llana por el enorme delito de su deterioro.



Salid de esta iglesia y penetrad en la de la Caridad. Admiraréis su grandioso conjunto y la solemnidad de su atrevida nave, pero al llegar al altar mayor, vuestro asombro no tendrá límite. Contrastando con lo descripto y dando un solemne mentis al buen gusto, os hallaréis en presencia de una moderna decoración chillona y chabacana en desarmonía con el resto.

Estas, y otras enormidades como a diario sufrimos, son las que me mueven a describir Illescas y sus joyas artísticas con todo detenimiento, para que, sirviendo a modo de catálogo, puedan quedar unas cosas a salvo de perderse y otras a cubierto de nuestra ignorancia o desinterés.

.....

Asentada Illescas en la parte septentrional de la muy fértil llanura de la Sagra, debió merecer en remotos tiempos de la predilección del hombre prehistórico, a juzgar por los abundantes instrumentos que de sus primitivas y rudimentarias industrias se han hallado.

En dos grupos principales pueden ser divididos los ejemplares encontrados: los tallados en sílex unos y los fabricados con fibrolita otros. Ambas clases se han encontrado en cantidades abundantísimas, pero en condiciones absolutamente distintas.

Referente a los primeros, los encontrados en el sitio denominado Cerros del Prado, aunque sumamente incompletos, pueden ser distribuidos en tres grupos, que comprenden lascas en forma de punta o raederas de aspecto *musteriense*, y que corresponden al paleolítico inferior el primero. Un segundo grupo, atribuibles al paleolítico superior, con raspadores de distinto tamaño, fácilmente adaptables al *magdalenense*, y, por último, un tercero, al que corresponden los restantes; todos ellos de tamaño pequeño, y que perfectamente encajan en el neolítico. Como ya digo, todos estos útiles han sido en su mayoría encontrados incompletos, predominando los tamaños pequeños, como para ser utilizados para puntas de flecha o lanza, con absoluta carencia de algunos que por su forma o proporciones habría sido adaptado como hacha de mano.

Lo reducido del área donde estos objetos se han encontrado induce a creer en la existencia de un taller para su fabricación, aprovechando el sílex de los yacimientos cercanos, con escasa población de permanencia poco duradera, sólo tal vez en las excursiones de caza, por la carencia de cavernas o abrigos para realizar largas estancias.

Estos Cerros del Prado, situados al SE. de la población, están cons-



tituidos por caliza terciaria. Atravesados por la línea férrea, al hacer su tendido fueron hallados numerosos y grandes huesos fósiles de animal prediluviano. Rotos en trozos pequeños para repartírselos, ignoro la suerte que aquéllos corrieran; sólo se conserva en la localidad uno, y que por su aspecto y condiciones parece ser un fragmento de rótula de un animal de gran tamaño.

El otro gran grupo, o sea el de los instrumentos fabricados con fibrolita, tiene aún más importancia que el anterior, en atención a lo abundante de sus hallazgos y a la rara perfección de muchos de ellos. Repartidos por todo su término, aunque con marcada preferencia en algunos sitios, estos útiles, fabricados por el hombre neolítico, son prueba concluyente de que esta región fué habitada por numerosa colonia. Que esta densidad de población fuese debida a la existencia de algún taller de fabricación análogo al de los Cerros del Prado, no es aventurado presumirlo dado el número de objetos, unos perfectos y otros fragmentados, tan en abundancia hallados en sus cercanías, a más teniendo en cuenta que los yacimientos de dicho mineral empleado, casi con exclusión de todos los demás, se hallan a una distancia no menor de 70 kilómetros en la Sierra de Guadarrama. De este sitio, como más próximo, debió transportar el hombre prehistórico la fibrolita para la construcción de objetos diversos, y buena prueba de ello pudiera ser el hallazgo de un trozo de tamaño bastante grande, en el cual se pueden apreciar las huellas quedadas al arrancar porciones para en ellos tallar sus útiles.

Aun admitida la hipótesis de considerar esta región como centro de producción análogo al de instrumentos de sílex, salta a la vista las diversas condiciones en que los dos se desarrollaron, pues mientras éste es exclusivo de los Cerros del Prado, y aun en éstos de uno casi de ellos, o sea el que mira a la Sagra, en el otro se encuentran los objetos repartidos en una extensión por demás considerable. Qué condiciones reuniría esta localidad en aquellos remotísimos tiempos, es cosa que con certeza ignoramos, pero de su bondad nos hablan estos numerosos y variados hallazgos de tan diversas épocas, y que con tan rara predilección en este terreno han sido encontrados.

La mayoría de los objetos que por sus condiciones de perfección merecen ser conocidos, son los que aparecen en las diversas fotografías que de ellos se insertan, y todos son ejemplares que figuran en la inte-



resante colección de Paleontología que en Illescas posee mi hermano Fernando de Aguilar.

Pero dejemos tiempos tan remotos, para entrar en la parte realmente histórica.

Fundada Illescas por Griegos Curétes o por Griegos Almunides, según diversos historiadores, ha atravesado esta villa las más variadas alternativas de esplendor y decadencia, hasta llegar a su estado actual. Teniendo en cuenta la costumbre de los antiguos de poner a los pueblos que fundaban nombres de su patria y lengua, el de Ilarcuris, que es el primitivo que conocemos, se derivaría de Ili-Curis o Ciudad de Curétes. Estos abandonaron España por los años de la Creación de 2933, y fué motivado por la pertinaz sequía que hubo. Posteriormente, hicieron su entrada los Cerritanos o Curitanos, que algunos llamaron Almunides, por más que hay historiadores que los distinguen y dicen entraron al tiempo de los fenices y permanecieron hasta el 3380, en que Nabucodonosor los expulsó en unión de las demás naciones extrañas. Fundada probablemente por los Curétes, y restaurada o repoblada por los Almunides, los primeros la hicieron como fortaleza o colonia, y sirvió de refugio como ciudad sacerdotal.

Ptolomeo, en el año 162, en su segunda tabla de Europa, cita a Ilarcuris en la Carpetania y señala exactamente su situación en grados respecto a Toledo. No se vuelve hacer mención de ella hasta el año 636 en que San Julián, Arzobispo de Toledo, al hablar de San Ildefonso, dice fundó un monasterio de religiosas en la pequeña villa Dubiense. El motivo de nadie mentarla en tan largo intervalo, fué, indudablemente, debido por haber desaparecido casi por completo hacia el año 433, en que murieron, por hambre y epidemias, casi todos los habitantes de la Carpetania, sobre todo Mantua (Madrid) y Toledo.

Tomado éste y su provincia por los moros e, indudablemente, debido a su situación, la restauran y conservan, no como plaza fuerte, sino como lugar de recreo y utilizan y también mejoran su hermoso Alcázar.

Reconquistada, el rey Alfonso VI la donó a la iglesia de Toledo, de cuyo poder pasó a la de Segovia, ignorándose la causa y fecha; pero duró poco su dominio, pues el año 1124 el rey Alfonso VII la redimió de la iglesia mediante carta de truco que hizo con D. Vicente, Arzobispo de Segovia, y permaneció real hasta 1158 en que el rey Sancho dispuso en su testamento se donase nuevamente al Arzobispado de Toledo, lo



cual no se llevó a cabo hasta el 1176 en que Alfonso VIII lo realizó. Años antes, en 1154, aquel Monarca firmó la carta puebla de esta ilustre ciudad (1). En cuanto a la carta de truco, que asimismo insertamos, lleva fecha de 21 de Marzo de 1124 (2).

(1) Carta puebla de la villa de Illescas, concedida por Alfonso VII el Emperador; en Toledo a VIII de los idus de Abril Era 1192. (6 de Abril de 1154). (*Versión castellana*).

En el nombre del Señor, amén. Yo Alfonso, Emperador de España, en union de mi mujer la Emperatriz D.<sup>a</sup> Rica y con mis hijos los Reyes Sancho y Fernando, otorgo a vosotros los hombres de Illescas, así presentes como futuros y a vuestros hijos y descendientes todos, esta carta de donacion de cuantas heredades poseeis actualmente y ya poseiais en la villa de Illescas, para que desde hoy disfruteis libre y pacíficamente, sin que por ellas pagueis cánon alguno, sino tan solo sendos cahices de pan mediado de trigo y cebada. Y os doy por término a Casarrubuelos, y a Torrejón, y a Azaña, y a Balaguera, y a Boadilla y dispongo que nadie pueda tener allí heredad sino los gascones, y os doy como fuero que no tengais en la villa de Illescas Alcaide, ni Juez, ni Alcaldes, sino gascones, y hágolo para que desde hoy lo hagais y poseais vosotros y vuestros hijos y descendientes por juro de heredad perpetuamente, por ser esta mi firme voluntad. Si empero, alguien intentare contravenir a ella, sea maldito, excomulgado y condenado al infierno con el traidor Judas y peche al real erario mil maravedises. Hecha esta carta en Toledo, era 1192, a VIII de los idus de Abril reinando el referido Alfonso, Emperador, en Toledo, en León, en Galicia, en Castilla, en Nájera, en Zaragoza, en Baeza y en Almería. El Conde de Barcelona, vasallo del Emperador. Sancho, rey de Navarra, vasallo del Emperador. Yo Alfonso, Emperador de España, de mi propia mano corroboro y confirmo esta carta que mando escribir.

El rey Sancho, hijo del Emperador, confirma.

El rey Fernando, hijo del Emperador, confirma.

El conde Poncio, mayordomo del Emperador, confirma.

Juan, Arzobispo de Toledo, y primado de España, confirma.

El conde Amalrico, lugarteniente en Baeza, confirma.

Gutierre Ruiz, Alcaide en Toledo, confirma.

Gutierre Fernandez, confirma.

El Alguacil Julian Decapela, confirma.

Garcia Garciaz de Aza, confirma.

El Alguacil, Julian Perez, confirma.

Nuño Perez, Alferez del Emperador, confirma.

Esteban Abembran, Zalmedina, confirma.

Juan Fernandez, Chantre y Canciller del Emperador, mando escribir esta carta.

(2) *Carta de truco*. - En el nombre de Dios, amén. Por que la razon pide que aquellas cosas que son hechas por los Reyes e por los Emperadores per escrito, se firmen per que con la antigüedad de los tiempos no se entreguen al olvido, por eso



A partir de esta época, gana Illescas y adquiere fama parecida a Alcalá, compartiendo los reyes su estancia como sitio de descanso y recreo. Enrique III viene a reponer su salud después de la peste por que pasó Madrid en 1394. Su hijo Juan II siguele en aprecio y envía a su esposa la reina D.<sup>a</sup> María a dar a luz a Illescas, y nombra el numeroso séquito que la ha de acompañar, entre el cual figuran D.<sup>a</sup> Teresa de Ayala y su hija D.<sup>a</sup> María, bastarda del rey D. Pedro, sacando autorización para que pudiera abandonar el convento y asistir a la reina. El parto fué en 5 de Octubre y nació la infanta D.<sup>a</sup> Catalina. El rey dirigió a la citada D.<sup>a</sup> Teresa la siguiente carta:

“Yo el rey envio mucho saludar a vos soor doña teresa priora del monasterio de sto. dgo. el real de toledo fagavos saber q̄ por q̄to la reina mi mujer esta en tiempo de parir e en tal caso debe estar cerca della personas destado e vuestras por end̄ acorde q̄ vos estuvieredes allí considerado vra persona por q̄ es lo cierto q̄ guardaredes lo q̄ a mi servicio cumple por q̄ vos ruego ese placer me haveds de dar q̄ luego partiades dende e vos vayades a la villa de Illescas donde la dicha reina esta e estedes ayenella a su encaescimiento ca ese mesmo envio madar e rogar a sor doña maria mi tia q̄ vaya alla por end̄ plegaros a pasar mandamos q̄ ambas a vos vayades a estar con la dicha reina segn̄ dicho es con lo ql̄ me paredes grad̄ plaser e servicio dada en ocaña tres días de septiembre. Yo el rey.”

Firma autógrafa (1).

Yo, Alfonso, Emperador de España juntamente con mi mujer D.<sup>a</sup> Rica, Emperadora, y con mis hijos Sancho y Fernando, Reyes: A vos Vicente y a todos vuestros sucesores, hago carta de trueque y cambio de aquella villa que está en término de Segovia y que se llama Aguilafuente, y aquella otra que está en término de Toledo y se llama Boadilla; estas dos villas arriba mencionadas, vos las doy por trueque y cambio de la villa de Illescas, la cual vos me dais, y os las concedo a vos con sus tierras y con sus términos y pertinencias e con todas sus derechos para que desde este día las tengais y poseais vos y todos vuestros sucesores por juro de heredad para siempre jamás; si acaso algún hombre de mi linaje o de otra cualesquier calidad que sea, este hecho procurare romperle o ir contra él, sea maldito y descomulgado y con Judas, traidor a Nuestro Señor, en el infierno condenado, y peche a la parte del Rey mil maravedises; hecha esta carta en Toledo en la Era de mil y ciento y sesenta y dos (1124 de la Era Cristiana), imperando el mismo Alfonso, Emperador en Toledo, en León, Galicia, Castilla, Navarra, Zaragoza, Baeza y Murcia. El Conde de Barcelona, Vasallo del Emperador, lo confirma. Sancho, Rey de Navarra, Vasallo del Emperador, lo confirma, y Yo, Alfonso, Emperador de España, esta carta que mandé hacer, con mi propia mano la firmo y la confirmo.

(1) El original se halla en el Convento de Santo Domingo el Real, de Toledo.



Desde este rey, hasta Carlos I, pasa Illescas por las vicisitudes propias a su importancia, a más las alteraciones de aquella época (1).

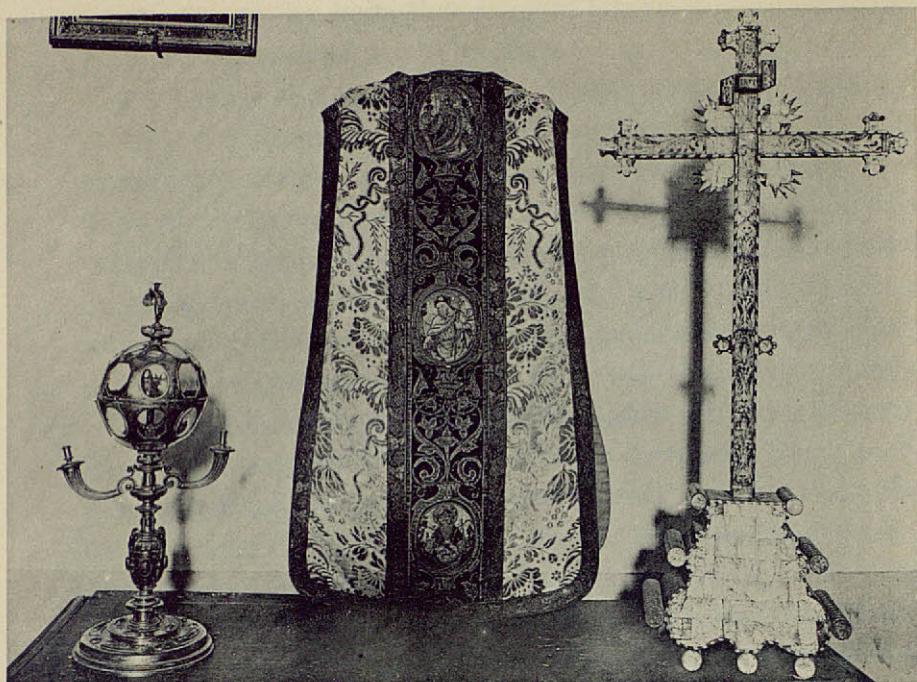
D.<sup>a</sup> Leonor de Austria, hermana de este Emperador y viuda del rey D. Manuel de Portugal, residía en ella habitualmente y en su palacio de la calle Real. En él estuvo prisionero el rey Francisco I a su regreso de la batalla de Pavía, y en el mismo se casó con dicha señora, a cuyo acto concurrió el propio Emperador, que bajó acompañándole desde Madrid y al cual se concedió solemnidad inusitada. Vuelto el rey a Francia, queda en rehenes el Delfín y su hermano a responder de la palabra dada por su padre, y allí vivieron durante mucho tiempo en compañía de doña Leonor.

Durante el reinado de Felipe II goza también Illescas de prerrogativas reales, y este rey la visita y reside con frecuencia, como lo demuestran los muchos documentos que existen firmados en la misma. También debió merecer su predilección, pues al sacar Breve del Papa Gregorio XIII en 6 de Mayo de 1575 para vender 40.000 ducados de rentas y vasallos eclesiásticos a cambio de iguales rentas en alcabalas, en tiempos del arzobispo D. Gaspar de Quiroga, entre lo desmembrado a la iglesia toledana figuraba Illescas, la cual no fué vendida como las demás y quedó en poder del rey. Como consecuencia de ello manda extender Real cédula a favor de la villa de Illescas y sus lugares y jurisdicciones, y por ella ordena que en adelante nadie, ni por nada, sea retirada la dicha villa de la corona real. Esta cédula se conserva hoy en el Archivo municipal con firma autógrafa del rey y de su secretario Pedro de Escobedo, y, además, con la confirmación de su hijo el rey Felipe III.

La orden de cumplirse el Breve del Papa Gregorio XIII la dió Felipe II en San Lorenzo y comisionó a su escribano para que fuese e inspeccionase la jurisdicción de la villa y sus anejos y se reuniese con la representación de la dignidad Arzobispal de Toledo. Hecha la investigación de sus rentas en los cinco años precedentes, resulta le pertenecía a Illescas 36.474  $\frac{1}{2}$  maravedises, cantidad que ordena se cobre en alcabalas de la ciudad de Toledo, correspondiendo 18.232 maravedises a la alca-

(1) Todavía figuraba como principal plaza fuerte cuando el alzamiento de las Comunidades. A éstas perteneció D. Francisco de Guzmán, hijo de esta villa. Capitán de las Compañías de Padilla, con él peleó en la batalla de Villalar, y logrando huir, siguió guerreando en esta provincia a las órdenes de la viuda de Padilla y del arzobispo Acuña. Confiscados sus cuantiosos bienes, fué arrasada su casa y su solar sembrado de sal. En la casa que sobre éste hoy se alza, se ha puesto una lápida conmemorativa de tan noble hijo y la cual ha sido costeada por suscripción particular.





Lignum crucis del siglo XVII. Capilla de Pacheco. Hospital. Casulla bordada en seda de colores. Siglo XVI. Santa María. Cruz de Jerusalem, guarnecida en nacar. Siglo XVII. Hospital.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

Interior de la Iglesia parroquial. Trasformación en obra gótica decadente del siglo XVI.

ILLESCAS. (Toledo.)



bala de la carne y 18.232  $\frac{1}{2}$  a la del vino Esta desmembración a la iglesia toledana no debió de ser muy del agrado del arzobispo Quiroga, por cuanto a los hermanos Cristóbal y Francisco de la Higuera y a los demás vecinos que solicitaron la concesión de dicha Real cédula fueron excomulgados, por lo que el rey Felipe II intervino en su favor.

#### IGLESIA PARROQUIAL

Este edificio, antiguo entre los de su género (fines del siglo XII), sólo conserva de su primitiva hechura parte de la sacristía, la torre y uno de los tres ábsides de su cabecera, si bien completamente transformado por haber perdido sus detalles más característicos. Reformada en los siglos XVI y XVIII, debió perder en aquellos tiempos su traza general por las muchas adiciones de capillas del peor gusto arquitectónico, y al destruir su hermosísimo ábside central quedó definitivamente convertida en mediana obra gótica, lo que era magnífica románico-mudéjar.

Modernamente, al levantar su suelo unos dos metros para evitar la humedad que tenía, quedaron las basas y parte de sus columnas enterradas, desfigurando el conjunto de sus tres naves, que al perder elevación, perdieron esbeltez y armonía. Poco o nada conservan éstas de su primitiva decoración, la cual debió ser delicadísima a juzgar por los escasos vestigios que de ella quedan. Las varias fotografías de su interior dan idea exacta de su arquitectura, pudiendo apreciarse sus varios arcos tímido-apuntados, bóveda de crucería, ventanillos lobulares que proporcionaban luz del exterior, sus cúpulas y nervios espinosos de refuerzo de que toda ella está dotada.

Sus diversas capillas no merecen especial mención; todas ellas son de arquitectura vulgar y corriente, así como los retablos que a algunas de ellas adornan (1).

Sus imágenes, tampoco merecen ser descritas, a excepción de la hermosísima talla de El Salvador. Procedente de la iglesia románica, ya derruida del Arrabal, esta notabilísima escultura estuvo arrinconada en un cuarto trastero, hasta que manos piadosas, conociendo su exacto valor, la colocaron en lugar adecuado. Mide de altura un metro. Su actitud

(1) Sólo la llamada del Ángel, la que ocupa el único ábside románico-mudéjar del lado del Evangelio, debe ser nombrada, pero despojada de la falsa tradición como sitio en que se le apareció al rey Alfonso VIII el enviado de Dios, en profecía de la derrota de Alarcos y como castigo por los amores con una bellísima judía de Toledo.



rígida, hierática, cual corresponde a las imágenes de la decimasegunda centuria, armoniza con su inexpresivo semblante. El plegado perfecto de sus vestiduras, su casual y admirable conservación avaloran este interesantísimo monumento medioeval, feliz ejemplar de aquellos tiempos.

Las fotografías del exterior demuestran sus varios periodos de renovación y en su cabecera aun se pueden percibir claramente parte de los adornos de su ábside lateral, cuyas arquerías ciegas conserva, pudiéndose entrever por los descostrones que en su revoco se han producido.

No queda, pues, de su primitivo estilo mudéjar nada más que su delicadísima torre. Bellísima cual las mejores, en su reproducción se puede admirar su elegantísimo porte y la delicadeza de sus adornos y relieves. Del más puro mudejarismo, como lo demuestra el casi exclusivo empleo del ladrillo en toda su construcción, con él, ejecutaron los alarifes del siglo XII los habilísimos adornos de sus paramentos. Su forma es cuadrangular, de alminar mahometano, con cuerpo central macizo y escaleira entre ambos. Su primitiva cubierta piramidal de teja desapareció hace tiempo, y sin duda a sus iniciadores les pareció más propio sustituirla por el actual chapitel, que si no carece de proporciones en sus líneas, desentona lastimosamente con el resto. No poseo la fecha de la transformación de su remate, ni cual fuera la persona que los dirigiera, pero no sería aventurado achacarlo a los mismos que ordenaron su revoco. La cara que mira al mediodía presenta una raja de bastante profundidad y altura, lo que a primera vista hace creer en grave deterioro de su base, pero un examen minucioso comprueba está su cuerpo interior en perfecta conservación y, por tanto, no ser de temer un inminente y serio peligro. No obstante, su conservación debe ser la preocupación de todos, pues monumento como éste honra la población que le tiene. En la actualidad, y por iniciativa de muy pocos y del que estas líneas escribe, ha sido declarada con la iglesia Monumento Nacional. Nada más justo que así sea; pero una vez ya declarado, no se debe dejar todo a la iniciativa oficial, pues sabemos a lo que estos procedimientos conducen.

#### HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD

En el año 636, San Ildefonso, Arzobispo de Toledo, mandó construir a expensas suyas un convento de monjas y honradas dueñas de la Orden de San Benito, en el pago Dubiense de la villa de Illescas. Cual era





Abside y cuerpo románico-mudéjar.  
SIGLO XII. PARROQUIA DE SANTA MARÍA.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

Grupo escultórico, obra del artifice Basilio Fumó. 1772.  
PROCEDE DEL PALACIO REAL DE MADRID.



el sitio donde radicó este pago y su monasterio, es un asunto que sólo por conjeturas podemos averiguarlo. El único historiador que de esto se ha ocupado es el jesuita fray Gaspar, que en su libro dedicado a la Virgen de la Caridad cree estar colocado en el sitio llamado la Aldehuela, por su proximidad a la villa, su dirección camino de Toledo y por su mismo nombre. Esta explicación, por demás ingenua, carece en absoluto de fundamento. Los historiadores coinciden en que el citado pago y su monasterio estaban junto a la villa de Illescas, sin precisar distancia, y en dirección de Toledo y Talavera. Si, efectivamente, esta era su situación, mal podía ser la Aldehuela su sitio, pues hasta hace pocos años, este citado sitio, formaba parte del casco del mismo Illescas, por donde en tiempos de su prosperidad tuvo su principal expansión, y lo comprueban las escrituras de casas en que consta que sus puertas y balcones abrían al arroyo de la Aldehuela. A más, la presencia de la parroquia románica de El Salvador, que se levantaba en tan populosa barriada, demuestra constituir un gran núcleo de población lo que hoy son campos de labrantío, luego, lógicamente, tenemos que buscarle en algún otro sitio de su término. Pasando revista minuciosa a éste, nos encontramos con que al Suroeste de él, y precisamente entre los caminos de Toledo y Talavera, existe un pago llamado Balanzana, que según la tradición, alojó en tiempos al poblado de su nombre y un convento. El sitio asignado a éste, es el llamado actualmente Cerrón de Balanzana, altozano de muy buena orientación y que domina aquellos parajes. Que en este pago debieron estar aldea y convento, no cabe dudarlo, pues en algunas tierras se encuentran restos diversos de cerámica antigua al removerlas con los arados, y en el citado cerro se han sacado piedras de cimentación en grandes cantidades, en épocas aún cercanas. Creo, por tanto, más verosímil fuese este el sitio donde se alzó el Monasterio por su distancia a Illescas de dos mil metros y ser su orientación la que indican los antiguos historiadores. La invasión mora, y las mil vicisitudes propias de aquellos revueltos tiempos, fueron, a no dudarlo, la causa de que aquella fundación perdiera poco a poco su carácter, y en 1163 sólo aparezca la ermita y un pequeño hospital u hospedería, y así continúa hasta el año 1500 en que el Cardenal Ximénez de Cisneros, queriendo levantar en dicho sitio un convento de religiosas franciscas, pidió a la villa de Illescas su permiso, que fué concedido, con la condición de que elevara otra ermita y hospital dentro de población. ¿Desistió entonces el



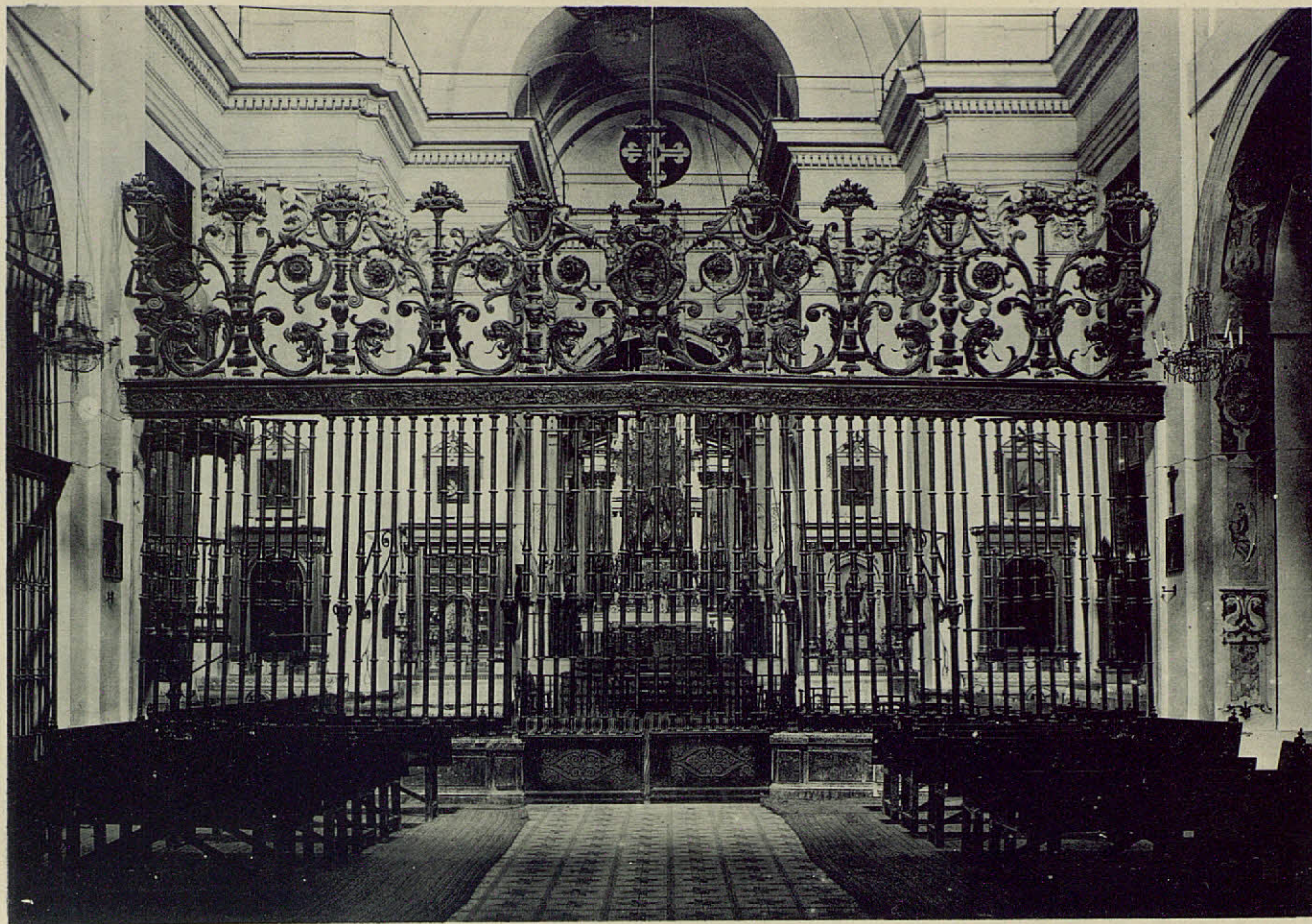
Cardenal de levantar en aquel sitio su convento y hacer ambos edificios dentro de la villa? Indudablemente sí, y llevado el pensamiento a cabo, fueron construídos en el sitio que ocupan en la actualidad. Si el monasterio Dubiense hubiera estado colocado donde ahora asienta el convento franciscano de Cisneros, no se comprende cómo le pusieron la condición de que llevara la imagen de la Virgen de la Caridad a una ermita dentro de la población, puesto que ya estaba dentro de su radio. Es, pues, de presumir, que al querer los illescanos tener a su imagen dentro de la población, es porque antes no la tenían y, al no tenerla, alguna distancia de consideración les separaba de ella. Indudablemente, y debido a la escasez de materiales que esta región siempre ha tenido, demolerían los restos del monasterio y ermita, y los aprovecharían para las nuevas, siendo ésta, por tanto, la causa de que en el cerro de Balanzana sólo los cimientos se hayan encontrado.

Devuelta Illescas a la corona real en 6 de Mayo de 1575, trátase de levantar un templo más suntuoso a la Virgen de la Caridad, y llevada a efecto la idea, comenzaron sus obras en 1588, para terminar en 4 de Junio de 1600. En su construcción utilizaron el ladrillo y piedra, y ésta la allegaron derruyendo el antiquísimo Alcázar que la villa poseía desde tiempo inmemorial al Este de la población. Lástima grande, pues lo que los moros no ejecutaron dando una prueba de sensatez y civilización, lo hicieron sus habitantes por ahorrarse el traslado de materiales de las canteras no lejanas (1).

(1) En la Real cédula que se conserva en el archivo, al referir la toma de posesión del escribano real, menciona la ceremonia efectuada al corresponder el turno al castillo o fortaleza que la villa poseía, y por ser casi el único documento antiguo en que he encontrado se haga de él mención, transcribo íntegra su relación, por creerla de alto valor y singular rareza. Dice así:

.....“E despues de lo suso dicho en la villa de Illescas el dicho día mes y año suso dicho el dicho señor juez fué a la fortaleza de la dicha villa e que es un castillo derribado por muchas partes y mando abrir las puertas del lo cual se hizo por su mandado y entró dentro con los testigos e personas infra escriptas y tomó la posesion del dicho castillo en nombre de su magestad abriendo y cerrando las puertas y hechando la gente que estaba dentro fuera e haciendo los demas autos de posesion necesarios tomando como tomó dicha fortaleza e castillo de su magestad y no hubo casa alguna en el que poder inventariar aunque su merced fue informado que algunas municiones y armas del dicho castillo estaban en poder de cebedeo de madrid mayordomo que fue del arzobispo y para que hasta en tanto que su magestad otra cosa provea recibiendo en si el nombrar alcayde y mando que se hiciera el inventa-





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Verja de principios del siglo XVII. Iglesia del Hospital de Ntra. Sra de la Caridad.

ILLESCAS. (Toledo.)



*Iglesia.*—Su fotografía da perfecta sensación de la esbeltez de tan grandioso monumento. La parte externa no podía ser excepción que se sustrajese a la deplorable norma seguida desde su fundación, y consecuentes con ella, fueron rotos los muros de sus costados para dar hueco a dos puertas y rellenar el espacio comprendido entre sus atrevidos y airoosísimos botareles, por dos pórticos del peor gusto, que al ensanchar sus muros le quitan proporciones y armonía.

Con forma de cruz latina, este suntuosísimo edificio merece descripción minuciosa en gracia a las muchas obras artísticas que en su recinto atesora. Su elegante y atrevida nave está dividida en dos partes por una magnífica verja asentada sobre fuerte zócalo de mármol. De sólidos barrotes de hierro, su hechura no desmerece en nada de las más famosas de iglesias y catedrales, pues su chapa repujada y remate de flores honran al artífice que la llevara a cabo. Detalle curioso: pesa 612 arrobas y sólo costó *33.108 reales*. A excepción del altar mayor,

rio jurídico de las municiones y cosas pertenecientes al dicho castillo para que el alcaide que fuere nombrado lo tenga a su cuenta è cargo testigos que fueron presentes a lo que dicho es alvaro de castro e baptista de caceres e alonso lopez vecinos de la dicha villa que lo firmaron de sus nombres juntamente con el dicho señor juez que avsi mismo lo firmo el doctor jiluerte de vedoya por testigos baptista de caceres alvaro de castro escribano alonso lope ante mí baltasar de linares.....“

El inventario que se hizo de lo entregado por Lope de Vaillo, alcaide del castillo, ante el apercibimiento de mil ducados de multa por haberse negado en principio para hacer la entrega, dice así:

.....“Primeramente dos cadenas de la puente levadiza Iten dos tiros de hierro desencavalgados: Iten un tiro de bronce mediano encavalgado: Iten un sirvidor de hierro puesto en un palo: Iten doce escopetas: Iten una garrucha de armar ballestas en un cajon: Iten nueve petos de armas viejas los siete con espaldar y los dos sin ellos: Iten dos moriones: Iten cuatro brazaletes viejos: Iten seis arraenas de ballestas viejas: Iten dos lanternas viejas: Iten un tiro de hierro desencavalgado que es medio tiro: Iten otro tiro de hierro grande encavalgado en una caja: Iten una reja de hierro encajada en madera: Iten una cruz de hierro con una veleta que estaba en uno de los cubos de la fortaleza. Todos los cuales bienes.....“

En el citado archivo municipal he encontrado una copia del privilegio dado por Alfonso X a los vecinos de Illescas, para que no obedeciesen al arzobispo, dean, ni iglesia de Toledo y derribasen el Alcázar que estaban reparando. Con todos estos datos, no es aventurado conjeturar, aún más firmemente, la antigüedad de tan singularísima fortaleza, que de existencia anterior a la dominación sarracena sería restaurada en el oncenio siglo al amurallar Alfonso VI la villa y convertida, de sola estancia primitiva, en Alcázar mudéjar, ya más en consonancia con el ambiente guerrero de la época.



sólo dos merecen ser descritos; los restantes o no salen de lo vulgar de la mayoría de nuestras iglesias o al restaurarlos recientemente, perdiendo su dorado antiguo, perdieron el único valor que poseían.

Los dos a que hacemos referencia están ocupados por magníficas pinturas del Greco. El más admirable de los dos, el de la izquierda, según se mira al altar mayor, representa a San Ildefonso, Arzobispo de Toledo, en su oratorio, y el de la derecha, la Caridad, amparando o protegiendo a varias personas, que tiene, a más, el mérito de ser retratos de personajes de aquella época. Entre ellos está el Tiziano. Este cuadro no es el primitivo que allí se colocó; aquél representaba los desposorios de la Virgen, pero en uno de los antiguos y repetidos saqueos a que esta iglesia ha estado sometida, desapareció y fué sustituido por una copia malísima. En 1720 todavía se conservaba esta hermosísima obra, digna gemela de su compañera, pero a partir de esta época su existencia se esfuma y es notorio que antes de la guerra europea se exhibía en el Palacio Real de Rumania (1).

Otros tres cuadros debidos al pintor cretense, posee aún esta iglesia. Dos están colocados en los muros laterales que dan paso al presbiterio y otro pasada la verja, a la derecha. Representan los laterales la Anunciación y los desposorios de la Virgen, y el otro su coronación.

Como digo anteriormente, los demás altares no ofrecen mérito de ninguna clase y a excepción de los modernos, los antiguos fueron profanados cuando la última restauración de la iglesia.

*Capilla de las reliquias.*—De construcción posterior a todo el edificio, esta capilla está adosada a su muro norte, cerca de la cabecera. Se penetra en ella por la izquierda del presbiterio y consta de una nave espaciosa, dividida por buenísima verja de bronce, de principio del

(1) Según noticias, que amablemente he recibido de Bucarest, allí está, en efecto, colocado en una rotonda que da acceso a un pequeño despacho particular del Rey. Representa, como ya hemos dicho, el casamiento de la Virgen, y la disposición de las figuras es la siguiente: en medio del grupo, el gran sacerdote con todos sus paramentos, en la cabeza la áurea Mitra y sobre los hombros la argentada casulla. Sale del Santuario; la amplia colgadura que oculta el Santo lugar a los fieles está cerrada. El sacerdote tiene entre las suyas la mano de María para ponerla en la de José. La Excelsa desposada lleva un manto azul celeste, y a través de un velo muy pálido de gasa azulada, apenas si se descubre el perfil de la Virgen. San José lleva, bajo los rasgos del pintor, una túnica violada, cubierta a medias por un manto amarillo. A la derecha hay dos hombres y a la izquierda dos mujeres, ricamente vestidos.





Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

SAN ILDEFONSO

GRECO. 1600 A 1604.

Iglesia del Hospital.

ILLESCAS. (Toledo.)



siglo XVII. Fué mandada construir por D. Fernando de Pacheco y en ella depositó las reliquias que trajo de Italia y Flandes cuando fué embajador de la curia romana. Estas, en número de 262, adornan los tres altares de que consta la capilla, a más de otras varias que hay repartidas en la cornisa de su cúpula. Todas ellas son muy notables en su factura y algunas de verdadero mérito artístico, y acreditan su autenticidad bulas de los Papas Clemente VIII y Paulo V. La capilla fué dotada por su fundador de grandes rentas para invertirlas en el culto y hospital, a más de muchos cuadros. Uno de éstos, con el retrato del fundador, es debido a Pantoja y tiene firma de 1593.

*Altar mayor.*—Adornado con un retablo del Greco, tiene en el centro la Virgen de la Caridad, coronándole en su parte alta las tres virtudes. La Fe y la Esperanza, de talla, y a derecha e izquierda de la Caridad, pintada modernamente por un mediano y desconocido artista. Quitado el primitivo Greco, fué sustituido por esta moderna pintura de ningún valor y dudoso gusto. En los laterales, y cada uno guardando su nicho, están en enormes tallas, también debidas al Greco, el Profeta Isaías y San Simeón (1).

De la restauración que ya he hecho mención no hubo de escaparse este meritisimo conjunto; sus estofas, sus dorados antiguos, sus pinturas, tan en armonía y tan en carácter con el estilo de la época, fué sustituido

(1) El Greco era frecuente que se repitiera en sus obras; así, al planear ésta, siguió la norma trazada al llevar a cabo el retablo de Santo Domingo el antiguo, de Toledo. Para ello, ideó el conjunto que nos referimos, adornándolo con varias pinturas y las dos tablas de los nichos laterales del presbiterio. Además, pintó dos lienzos que fueron colocados en altares del lado del evangelio y la epístola, respectivamente.

El ejecutar esta obra también costó al Greco grandes disgustos, pues el alcaballero de Illescas pretendió cobrarle el tributo creado sobre el arte de la pintura. Alzóse de este acuerdo, defendiendo su exención, y sostuvo largo pleito, que terminó con sentencia a su favor.

Algo de este meritisimo conjunto que hoy, aunque profanado, podemos admirar, no fué muy del agrado de algunas personas de aquella época, pues según documento que se conserva en el Archivo de la casa, el 15 de Mayo de 1606 acordaron el prioste y seises de la junta del Hospital, quitar el cuadro que el Greco hizo para el altar mayor representando la virtud de la Caridad, y en el cual puso dos rostros de personas señaladas y conocidas en Toledo "con unas lechuguillas abiertas con mucha indecencia". Por esto, acuerdan quitarle y poner en su lugar uno de "*buena mano*". Afortunadamente, desistieron de su acuerdo, o por causas ignoradas, no fué llevado a cabo, pues de ejecutarlo, se habría perdido seguramente, y no le admiráramos en la actualidad.



por un dorado chillón y unas pinturas chabacanas que desentonan terriblemente.

Como queda dicho, el centro de este retablo está ocupado por la imagen de la Virgen de la Caridad. Tallada en madera, como casi todas las imágenes de remota antigüedad, fué adorada en sus primitivas centurias tal como el escultor la ideara, pero a principios del siglo XVI, y siguiendo la deplorable costumbre llegada de Grecia y Egipto, fué vestida, desapareciendo para siempre imagen tan interesante. No sólo se preocuparon de vestirla, sino que yendo más allá, y en su torpe afán de fin ignorado, la cubrieron de una armadura en forma de cono truncado, fuertemente defendida de gruesa tela, toda cosida y clavada minuciosamente, que en definitiva privó de contemplarla. Para adaptarla esta armadura, aserraron en aquellos tiempos el respaldar de la silla o escabel en que aparecía sentada, como igualmente las manos, sufriendo enorme mutilación, a todas luces innecesaria. Más modernamente, y ya casi en nuestros tiempos, su cara morena, cual la correspondía, fué sustituida por la blanca y sonrosada que hoy ostenta.

Estos atentados y profanaciones llevados a cabo en el curso de las cuatro o cinco últimas centurias, tienen alguna justificación en aquellas primeras, pero las que modernamente, y a diario presenciamos, unas llevadas a cabo por el afán de lucro, y las más por ignorancia, es fuerza que se acaben y seamos piadosos en conservar lo poco que aún tenemos (1).

Como toda imagen antigua, tiene también su tradición, y ésta nos dice fué tallada por el Evangelista San Lucas, en unión de la del Sagrario de Toledo, el cual se las enviaba al Apóstol San Pedró desde Antioquía, quien la trajo en uno de los viajes que hizo a España en los años 50 y 60. San Elpidio, primer Arzobispo de Toledo nombrado por el Apóstol Santiago, fundó en el año 58 un Monasterio dedicado a la Virgen María, en cuyo lugar después se alzó el Agaliense y en él puso una de las imágenes traídas por San Lucas. Se presume, por tanto, pudiera ser

(1) La junta que rige en la actualidad el patronato del Hospital de la Caridad está formada por personas competentes, y desde luego amantes de todo lo que sea avalorar su riqueza artística. Pues bien, desde estas líneas me permito rogarles coronen su obra deshaciendo lo que antaño no se debió realizar. Desechen prejuicios que hoy ya no admite el menos culto, aparten sin temor todo lo que la eterna rutina pudiera entorpecerles y descubran esa talla, en la seguridad de que habrán hecho por el Arte una obra de reparación, tal vez de ignorado alcance, que todos aplaudirían.



ésta, pues cuando la donó San Ildefonso, siendo aún Abad del último, al fundar en Illescas el Monasterio Dubiense, era considerada como una imagen antiquísima.

#### ROPAS Y OBJETOS ARTÍSTICOS DIVERSOS

Colocada en el altar de las reliquias, se puede admirar una pequeña talla en madera, de San José. De autor anónimo, pero de irreprochable factura, constituye una notabilísima joya perfectamente conservada. Su fotografía da exacta idea de ella.

La sacristía encierra algunos objetos de indudable mérito artístico. Encima del guardarropa, dos magníficos espejos de madera tallada y luna veneciana, en perfecta conservación. Dos arcas de nogal, una de ellas monumental y con bonito herraje y una preciosa Cruz de Jerusalén de madera con profusos adornos de nácar, obra de últimos del siglo XVII.

Omito la descripción de la Corona, Custodia, mantos y demás ropas antiguas que en gran cantidad existen, pues las fotografías de ellas dan suficiente idea de algunas de tales joyas.

En la torpe restauración de la iglesia, de que ya he hecho mención, dos grandes palomillas artísticas, congéneres de la verja, servían de sostén a dos grandes lámparas de plata; mas no pareciéndoles indudablemente apropiadas, fueron sustituidas por dos angelones chillonamente policromados, muy en armonía con la deplorable norma seguida a la sazón. Hoy, siguiendo un criterio más amplio y más en armonía con los tiempos, han sido repuestas en su primitivo sitio. De igual hechura que ellas es el púlpito contiguo a la verja y en el cual su portavoz de delicada talla no escapó de la ya citada renovación.

En el patio existen todavía las rejas de ventana, con su típico ventanillo, de cuando había hospedería y que en unión del precioso herraje renacimiento que tiene el pozo, le dan tanto sabor de su época.

*Hospital.*—Fundado por el Cardenal Cisneros en el año 1500 en unión de su pequeña iglesia, perdió su carácter oficial en la restauración llevada a cabo en 1588 y quedó convertido en patronato particular. Primitivamente constaba de dos salas en el piso bajo y otras dos en el principal, para hombres y mujeres, a más de habitaciones reservadas para transeúntes y epidemiados. Tenía departamento para oficina y botica provista de abundantes medicamentos.

En la actualidad sólo se conservan las dos salas bajas, teniendo cada



una cuatro camas y separadas por tabiques y cortinas que impiden verse los enfermos. En las grandes renovaciones modernas que esta institución ha experimentado, no pudo pasar inadvertido este local y hubo de sufrir los rigores de la piqueta. En sus dependencias altas fueron instaladas dos nuevas salas, bonitas en apariencia, pero desprovistas del más elemental sentido higiénico, demostrado por su constante abandono, no usándose en la actualidad sino las primitivas de la planta baja, que por sus buenas condiciones se pueden ocupar en toda época. En la antedicha obra, perdió este histórico hospital lo poco que de su traza antigua le quedaba, siendo más de lamentar por la inutilidad de su transformación.

A la larga y apreciable relación hecha de las joyas que por todos conceptos tiene este edificio, deberíamos añadir aquellos que en el decurso de los años se han perdido, pero generoso con nuestros antepasados, omito la enumeración de los cuadros, lámparas, bustos, tapices, ropas y demás objetos que los tiempos han visto perderse y que hoy constituirían valiosísima colección.

Por lo cual, y es idea que lanzo para que también la recojan los patronos de esta fundación y demás personas que estimen nuestra riqueza artística, sería convenientísimo, por todos conceptos, reunir en un pequeño Museo todas las expresadas joyas, y que indudablemente se vería enriquecido por muchas de las que existen diseminadas, y que al amante de nuestras artes le es casi imposible admirar.

#### EL ARTE MUDÉJAR EN ILLESCAS

A más de la bellísima torre parroquial, este arte conserva restos de su antiguo esplendor, diseminados en algunos locales de la población.

El más importante es el palacio mudéjar de la calle Real, que aunque dividido en varias viviendas, ellas conservan la traza de la época y restos de su primitiva decoración, sobresaliendo las señaladas con el núm. 33 de la calle y 10 de la Plaza Mayor. A la primera daba acceso una enorme puerta coronada por esbelto arco ojival-túmido, que al ser vendida no ha mucho con su clavazón, se reemplazó por la actual que conduce a una amplísima estancia con techo de resistencia inverosímil por la longitud de sus maderas y sobre el cual asienta el salón principal del palacio que, por su artesonado plano y pintura, fué digno de alojar a reyes y emperadores. La segunda casa de que hacemos mención tiene, como



la anterior, aunque convertido en estancias, restos del claustro alto, en uno de los cuales se encuentra perfectamente conservada la decoración de un hueco de ingreso a alguna estancia principal. De puro estilo mudéjar, por su factura, da idea nuevamente esta decoración de cómo sería este interesantísimo palacio, que remonta la fecha de su construcción, por lo menos, al reinado de Enrique III.

#### DIVERSAS ARTES ANTIGUAS

Además del descrito como perteneciente al palacio mudéjar, existe otro artesonado en la casa de la calle Real, núm. 30, de indudable valor arquitectónico. Otros varios hay que, aunque de menor mérito artístico, son ejemplares del trabajo de la carpintería en aquellas centurias.

En herraje antiguo se conservan algunos notables ejemplares, además de los descritos, pertenecientes a la iglesia del hospital. En el convento de Concepcionistas, fundado por el Cardenal Ximénez de Cisneros, existe un buen ejemplar de púlpito y una falleba delicadísima. Dos rejas de ventana de verdadero valor artístico existen en la actualidad, y que unidas a otras varias más sencillas, diseminadas por el pueblo y de la misma época, dan la sensación de un mismo artífice que las llevara a cabo o que las dirigiera. La puerta falsa de la casa núm. 30 que ya hemos hecho mención, conserva parte de su herraje gótico y la cual por sus grandes dimensiones y valor es digna de mejor sitio. Algunos otros clavos o restos diversos de llamadores y tiradores se pueden hallar diseminados, pero la mayoría de ellos se encuentran hoy bien guardados y, por tanto, a cubierto de la avaricia de chamarileros y explotadores.

En loza talaverana, cuadros, muebles de nogal y demás objetos artísticos, aún se conservan excelentes ejemplares en algunas casas de esta antigua e histórica población, de cuya arquitectura son prueba fehaciente las diversas fotografías que se publican.

---

Para terminar estas líneas, sólo me resta dar gracias a todos los que me han ayudado ¡y sufrido! en las molestias propias de este trabajo y excitar a todos para que, unidos, coadyuven al bienestar y conservación del pueblo, digno por todos conceptos de mejor suerte.

ALBERTO DE AGUILAR



## BODEGONES DE ZURBARÁN

---

Por todos es sabido que a Zurbarán se le ha considerado siempre como el máximo pintor de la vida ascética. Si muchas de sus obras son de asunto religioso, lo que mejor caracteriza su producción son los cuadros de monjes y penitentes. Eso es su fama, y en ello coincidieron ya sus antiguos biógrafos y remotos historiadores. De su labor como pintor de naturalezas muertas, nadie, que sepamos, hasta hace unos cuatro años, ha hablado ni identificado obra alguna; y tampoco sus antiguos biógrafos trataron de este particular: ni en Pacheco, ni en Palomino, ni en Ponz, ni menos en Ceán Bermúdez hemos sabido encontrar qué se diga de bodegones o cosas semejantes pintados por Zurbarán.

Actualmente, por interesantísimos hallazgos y coincidencias, se puede unir a los méritos de Zurbarán el de ser un portentoso pintor de naturalezas muertas, incluso en la forma que llamamos bodegón. Los hechos complementadores del conocimiento del arte zurbanesco, son los siguientes:

En el número de *The Burlington Magazine*, correspondiente a Mayo de 1924, Mayer publicó un corto artículo referente a un cuadro existente en una colección particular de Roma, cuadro que, según decía, se publicaba por vez primera (en el frontispicio de la dicha revista), y estaba considerado en Italia como obra de Velázquez. Se trata del cuadro *La Educación de la Virgen*, según Mayer, de Zurbarán y producido del 1630 al 1635. Para atribuirlo y fecharlo se basaba, principalmente, en una rara coincidencia importantísima: en la misma colección existía un bodegón firmado y fechado por Zurbarán en 1633, y en él, lo mismo que en el citado cuadro, un tema consistente en una bandeja sosteniendo una taza con algo que Mayer supuso fuera chocolate. Este bodegón lo publica por vez primera en el número del *Burlington* correspondiente al pasado Noviembre, dedicándole un pequeño artículo. Por consecuencia del primero, Sir Robert Witt escribió al editor de la Revista una carta



comunicando como conocido otro bodegón de Zurbarán en la colección Khanenko de Leningrado, ya publicado en el *Apollo* de 1916; carta y gráfico aparecieron en el número de Julio de 1924 de *The Burlington Magazine*. Aunque esta obra no está excelentemente conservada y el gráfico publicado no es muy perfecto, parece ser de Zurbarán, por lo que luego se dirá. Este bodegón no lo cita Mayer en la edición castellana de *La Pintura española* (trad. de Sánchez Sarto, 1926. Colección Labor) y si el bodegón fechado en 1633 (ídem, pág. 148.)

---

¿Son los tres cuadros de Zurbarán? No hay duda de que, por su firma, el fechado en 1633, lo es. El que representa *La Educación de la Virgen*, con la sobriedad típica de Zurbarán, quien empleaba lo indispensable para la expresión de su idea; con el ritmo suyo peculiarísimo, a base de líneas circulares mantenidas por las masas y los accesorios, circundando la figura principal y dando a ésta siempre la máxima importancia; con aquellos sus paños tan típicamente aterciopelados y, en algunos casos, resueltos por característica superposición de planos fundidos, no puede ser de otro artista que no sea Zurbarán, aunque faltase el tema de la bandeja y la taza, por el cual la atribución es indiscutible. El bodegón de la colección Khanenko presenta, por su mal estado y gráfico, algunas dificultades para su atribución; pero si nos fijamos en la posición perspectiva de la mesa, a cuyas perspectivas bajas era tan aficionado—tan distintas de lo velazqueño y de las de Murillo—y anotamos la simplicidad lineal de la composición—a base de triángulos, empleados también en muchas de sus obras, conjuntamente con los ritmos circulares—y la característica pequeña cantidad de objetos, no titubearemos en atribuirlo a la obra zurbanesca, máxime existiendo el tema de la bandeja y la taza, bol en este caso (1).

(1) Mayer, en ninguno de sus dos citados artículos, se atreve a asegurar que fuera chocolate el contenido; pero sí lo asegura, sin que sepamos sus razones, en su traducida obra citada. No hay duda de que lo fuera, porque tal alimento ya se conocía en España—y muy extendido su empleo en tiempos de Zurbarán—desde el descubrimiento de Méjico, de donde lo trajeron los conquistadores y diéronlo a conocer primero en Extremadura y Andalucía. Además el bodegón de la colección Khanenko tiene el instrumento preciso para prepararlo: el molinillo, que se ve a la derecha del cuadro.



La fecha que Mayer propone para *La Educación de la Virgen* es muy razonable. Si el bodegón firmado da la fecha 1633, decir que aquel cuadro pudo ser producido del 1630 al 1635 no es aventurado. Pero ambas obras tienen tantas semejanzas, en ciertos detalles que, incluso, se puede creer que Mayer ha pecado de prudente; y no será difícil afirmar cómo ambos cuadros se pudieron pintar en el mismo año y aun en fecha cercanísima, pues para ello hay favorables detalles.

Efectivamente, en el extremo de la mesa sobre el que se apoya San Joaquín, está la bandeja con la taza, en la misma disposición que en el bodegón de 1633, aun cuando el tamaño y disposición vertical de la taza varía—por razones de composición, que luego se dirán—. Ambas son la misma taza, conteniendo lo mismo. De la rosa que en el bodegón se ve, aparecen los pétalos, ya más abiertos, sobre el borde de la bandeja en *La Educación de la Virgen*. Extremo de mesa y tema de bandeja, taza y rosa, son los mismos que los del bodegón, probando cómo Zurbarán aprovechó los elementos preparados para su bodegón en complementar el cuadro aquel, simulando un refrigerio para la Santa Niña, constituido por frutas, que le da Santa Ana—tema muy en armonía con las costumbres populares andaluzas, tan hondas en el espíritu de Zurbarán, y no extrañas sus representaciones pictóricas a la escuela andaluza—y una taza de chocolate—también costumbre andaluza en este tiempo, de abolengo extremeño—. Que los pétalos de la rosa aparezcan más abiertos y deshecha ella en *La Educación de la Virgen*, ratifica la expuesta opinión: terminado el bodegón, siguió la complementación del cuadro. Por consecuencia, no parece fuera de lo racional proponer la misma fecha para ambos cuadros: 1633.

Difícil es fechar el bodegón de la colección Khanenko. Fundándonos en la composición de masas y líneas, en la que aun no aparece influencia ninguna de lo murillesco, ni de ello en lo que se puede apreciar de su factura, tal vez no sea aventurado proponer el cuarto decenio de la vida de Zurbarán, en cuyo período se manifiestan sus más característicos valores: simplicidad, fuerte composición arquitectural y corporeidad máxima, condiciones todas que aparecen en este bodegón.

---

De sublime puede calificarse el bodegón de 1633, no sólo por su portentoso realismo, sino también por la rara sabiduría con que ha lo-



grado Zurbarán evitar la monotonía siempre latente en toda composición por ritmo lineal y numérico tripartito.

Como se vé, este bodegón es una composición resuelta por disposición triangular—un muy abierto triángulo obtusángulo—cuyo elemento dispositivo aparece en otras composiciones zurbanescas; pero aquí existe como único patrón, y en que apareciera sobradamente claro radicaba uno de los peligros de aquella antes aludida monotonía. Para evitarla, Zurbarán, mediante un foco de luz proyectado por los 40° de círculo, produce, desde mitad de la sección central del cuadro, un conjunto de sombras que, disminuyendo los elementos iluminados del cesto de naranjas, gradúa el paso de su gran masa a la menor de todo el cuadro, constituida por rosa, taza y bandeja. En la izquierda, los grandes limones iluminados por luz directa y refleja, al mismo tiempo que, por el efecto de luz, se relacionan con la masa del cestillo—la cual resultaría exagerada de no tener el contrapeso luminoso de los limones—, pasan a contrastar—graduándose el contraste por el intermedio de las naranjas—con los pequeños elementos de la derecha y sus toques luminosos, deshaciendo, mejor dicho, aminorando la sugerencia de un obtusángulo equilátero.

La mayor monotonía, y en la que más fácilmente puede caerse cuando se trata de composiciones a base de ritmos lineales y numéricos tripartitos, es la simetría absoluta, otro de los peligros aquí evitados por Zurbarán mediante un sencillo recurso delicioso—uno de tantos casos de esa simplicidad tan característica de lo zurbanesco, constituyendo, precisamente, su sabiduría, pues que Zurbarán es, como de modo innato, un profundo estético, un refinadísimo compositor de la pintura, de lo que tendremos ocasión de tratar en trabajo que preparamos—, tan sencillo que apenas se nota el enorme acierto de la solución. Veamos. En vez de colocar en la bandeja de la derecha frutas que darían formas redondeadas y, por ello, nos presentarían una agobiadora simetría, coloca la taza, alargada—más alargada, por cierto, que era en el natural, como debía ser por el cuadro *La Educación de la Virgen*; y la alarga, precisamente, para coordinar mejor su forma y tamaño con el cestillo central—, cuyo tema, sin más aditamentos, quedaba suelto y sobradamente contrastante con formas, masas y luces del grupo de los limones, aunque algo coordinado con parte del grupo central. ¿Cómo restablecer el equilibrio, imperiosamente demandado por la composición según sus líneas



y sus masas? Precisaba un elemento curvo que sirviera de paso lineal desde las naranjas a la taza. Y puso la rosa, esa rosa nacarina, como final de un arabesco formado por las flores de azahar y las hojas de naranjo, en función, también, de punto de partida de un arco circundante del central y más importante tema.

De esas soluciones de problemas, como de la impresión que causa el cuadro, lo que más emociona es su simplicidad maravillosa. Claro está que eso no es novedad en la producción zurbanesca, pero lo es en la serie española de bodegones y naturalezas muertas, más propicios sus autores a composiciones de espíritu barroco que a conceptos de austeridad en la disposición y número de elementos. Y en este aspecto de austeridad, parejo del misticismo pictórico de Zurbarán—a pesar de su enorme, potísimo realismo, gracias al cual el fondo espiritual del autor, mejor que en ninguna otra, tal vez, se manifiesta en esta obra, fondo y forma tan de los místicos de nuestro siglo de oro—ese bodegón de 1633 nos presenta a Zurbarán insospechadamente, paradójicamente, como un precursor de los conceptos estéticos ultramodernos, cuyos propulsores y cultivadores, basándose en un deseo de retorno a lo sencillo, a lo ingenuo, llegan a ello por un exceso de virtuosismo en espíritu y en técnica, por un exceso de ciencia—o de contraciencia, que a la postre es lo mismo, por cuanto es cálculo constante de no caer en ella—, siendo en Zurbarán resultado de su intuición formidable, motor de su sabiduría, por consecuencia de su ingenua y profunda religiosidad.

En fin, este bodegón, por su composición tan arquitectural, con sus bases lineales de triángulos y arcos, tan sabiamente ponderada; por su estupendo verismo; por su simplicidad elocuentemente emocionadora; por todo ello, es obra que puede parangonearse con algunos de sus más famosos cuadros de santos y de monjes. El mismo Zurbarán debió tenerlo en grande aprecio, por cuanto no titubeó en firmarlo y fecharlo él, el pintor de lo espiritual y celeste.

J. AMORÓS

15 Diciembre 1926.



# CERÁMICA FARMACÉUTICA

---

## APUNTES PARA SU ESTUDIO

### IV

#### TARROS, BOTES Y JARROS FARMACÉUTICOS E INSCRIPCIONES

No puede precisarse con exactitud la fecha en que las vasijas fueran empleadas exclusivamente a usos farmacéuticos, porque cuando tuvo necesidad el hombre de aplicar a la curación de sus males los correspondientes remedios, es de suponer que siendo éstos internos y líquidos, recurrieran para su ingestión y empleo a las vasijas corrientes y usuales que a su alcance se hallaron, utilizando en principio cortezas de árboles, pericarpos de frutas, cuernos, piedras cóncavas, etc.; más tarde procurarían señalar las que entre ellas habían de ser destinadas a estos menesteres, y, por último, aunque toscamente, tratarían de confeccionarlas, dándolas otra forma y aspecto distinto para conservarlas convenientemente. Las vasijas farmacéuticas son, pues, tan antiguas como el arte de curar, y las de arcilla o barro remontan a los más pretéritos tiempos, como lo prueban los encuentros de las mismas en las cavernas cuaternarias. A éstas seguían las de cuerno, madera, marfil, mármol, jaspe, alabastro, vidrio, plomo, gres, loza, porcelana, etc. Lo cierto es que hasta el siglo I de nuestra Era aparece muy oscuro cuanto se relaciona con este asunto; pero ya en esta época Pedamio Dioscórides, médico y naturalista griego, fué el primero que estableció reglas para el mejor repuesto y conservación de drogas y medicamentos, recomendando que las vasijas o vasos que habían de contener líquidos medicinales fueran de plata, vidrio, loza de barro no poroso, madera, también no porosa, concediendo el uso de las de cuerno y aconsejando especialmente las vasijas metálicas para conservar medicamentos jugosos y para contener los aplicados a la curación de los ojos, particularmente los preparados



con vinagre, alquitrán o resina de cedro, y reservando los de estaño para contener grasas y medulas de huesos.

Saladin de Ascolo en su *Compendium Aromatariorum*, publicado en 1488, describe la variedad de recipientes que han de usarse para contener drogas y medicamentos; Brunfels, en 1536, insiste sobre esta cuestión, y Juan de Renou, en 1608, también indica la distribución que debe hacerse con las vasijas a este objeto y añade que "la teriaca merece ser guardada en vasija de oro, aunque una de estaño o de plomo también puede servir para contenerlo"; se ocupa además a principios del siglo xvii en su *Tratado de Farmacia* de la instalación y organización "de la casa y botica del farmacéutico", y en uno de los capítulos, intitulado "De articulis, pixidibus, et aliis officinæ vasis", describe siete suertes de vasijas destinadas a contener medicamentos, entre otros las *chevrettes*, bajo el nombre de capríncula y pequeños recipientes de estaño para las masas pilulares.

Desde Dioscórides hasta Juan de Renou, todos los autores que se han ocupado del arte farmacéutico han dado preceptos para la conservación de drogas simples y compuestas, indicando los recipientes más propios, sin asignar a las diversas suertes de medicamentos los recipientes y denominaciones especiales.

Antes de la general adopción de ajuste de vasijas de barro, madera, plomo, estaño, vidrio y loza, fueron principalmente usadas las inscripciones pintadas a mano o escritas sobre una tira de papel fijado o pegado directamente al envase, o a veces a una tira metálica atada con alambre.

La introducción del esmaltado en Europa en estos recipientes fué hecha por los moros en España, quienes dieron a conocer el empleo del estaño para producir vidrio opaco; y habiendo encontrado abundancia de este metal en nuestro suelo, abandonaron el uso de la cubierta silicea sobre sus productos cerámicos, dedicando el claro vidrio alcalino exclusivamente a la producción de botes esmaltados. El primero y principal centro de fabricación morisca de estas vasijas fué establecido en Málaga, y ya en 1350 se recuerda que "sus hermosos y bellos tarros de oro son exportados a los más distantes países", apareciendo entre estos países Majorca, y como corrupción del nombre de esta isla — maiolica — para designar un tipo de botamen.

El denominado *albarello* en español, *albarello* en italiano, es el bote



prototipo de farmacia más antiguo; el origen de este nombre no está aún aclarado, pero se cree fué dado a la forma común de estas vasijas en los países orientales. Están destinados a contener sustancias sólidas o viscosas; de aquí su forma cilíndrica y boca ancha, aunque hay que tener en cuenta que la alfarería en los tiempos medievales llegó a ser un arte, poniendo empeño en construir vasijas adecuadas con típicas características para ser empleadas estrictamente a un determinado uso.

Su forma permite diferenciar la base o pie del cuerpo, asas, cuello, boca, peculiaridad especial de los más antiguos tipos, siendo por sus lados ligeramente cóncavos.

La frecuente aparición de frutas como motivo de ornamentación sobre el albarello oriental, hace suponer que fueron precisamente usados para conservar confecciones de las mismas.

Este tipo, conocido en Francia con el nombre de *bote de cañón*, era considerado exclusivamente como bote de farmacia, y en 1772 fué dictada una sentencia, en virtud de la cual se les prohibió a los especieros de Chauny el uso de botes que tuvieran estos atributos de farmacia.

El *cheurette* de los franceses fué el bote de farmacia por excelencia; sólo los boticarios tenían el derecho de poseerlos y exhibirles en el escaparate o ventana de su oficina; así que perseguían encarnizadamente a los especieros que se permitían adornar su tienda con estas vasijas, usurpando con ello la calidad de boticario, para inducir al público a error. En los archivos de muchas boticas de París aún se conservan sentencias contra especieros poseedores de *cheurettes* y de botes de cañón, así como otras por tener medicamentos compuestos, salvo las cuatro grandes composiciones galénicas, triaca, mitridates; confección alquermes, y confección de jacintos; vender las drogas simples en menor peso de cuatro onzas, poseer signos exteriores propios o reservados a boticarios y tener retortas, alambiques y otros útiles de la farmacia. Esta prohibición se hacía extensiva a cirujanos y barberos, los cuales no podían suministrar ningún medicamento interno ni exhibir botes de farmacia.

Ya en las antiguas *spezierias* italianas se celebraban frecuentemente reuniones entre los notables de la localidad para tratar de estos y otros importantes asuntos; por esto Castiglioni reclama para la Farmacia el honor de haber sido el origen en Italia de todos los centros culturales establecidos más tarde, lo mismo políticos y literarios que científicos.

En una de estas farmacias o *spezierias* que podemos tomar como



modelo, existía una mesa maciza de madera, opuesta a la puerta de entrada con dos bancos o asientos a cada lado. Las paredes, guarnecidas de roble, se hallaban divididas en hornacinas o huecos sobre los cuales eran alineados los botes; una de estas hornacinas, generalmente la central, se reservaba para la estatua de Esculapio o la de la Diosa Higea. El techo y a veces las paredes de estos locales se pintaban con representaciones alegóricas, eligiendo para ello asuntos mitológicos.

En algunos cuadros en que aparece pintado el interior de una farmacia de Italia en aquella época, muéstrase al médico en el acto de escribir una prescripción a un paciente que allí acude a consultarle.

Las *spezierías* durante la noche y a ciertas horas eran los centros de cultura donde se reunían médicos, abogados, sacerdotes, maestros de las artes y de las letras, entablándose conversaciones que versaban sobre asuntos convenientes al mayor progreso social, artístico y científico, y de ellas recibieron el primer impulso toda clase de mejoras encaminadas al mayor progreso y cultura de los pueblos.

Aún recordamos haber conocido en nuestro país algunas de aquellas famosas reboticas, continuación de estas *spezierías* italianas, donde, a semejanza de ellas, tenían lugar las tradicionales tertulias a las cuales asistían lo más escogido de la localidad, tomando el carácter que las aficiones o aptitudes del farmacéutico las imprimiera; resultando unas veces casinos de juegos de tresillo, círculos políticos o punto de reunión donde los intelectuales cambiaban impresiones, siendo estas reboticas españolas las precursoras de los centros culturales y ateneos de nuestros días.

A este período siguió el de la fundación de hospitales y con él aumentó el número de medicamentos y la apertura de nuevas vías de comunicación que, al unir los pueblos, creó en los mismos otros tantos mercados. En este aumento no podía dejar de ser incluido el comercio de cerámica farmacéutica, merced a cuyas demandas alcanzó mayor grado de desarrollo el arte cerámico italiano, como lo evidencia la producción decorativa de sus vasijas.

La fabricación cerámica constituyó una antigua y gran industria en Toscana, existiendo en Florencia, en 1267, treinta y cuatro talleres de jarros para aceites; pero el desarrollo de este arte en el país fué en gran parte debido a Luca de la Robbia. Después, bajo la influencia del Renacimiento, la cerámica italiana, rompiendo los moldes tradicionales de la



decoración hispano-morisca, adoptó para su ornamentación inspiraciones naturales y propias.

Muchos fueron los centros famosos en Italia por la fabricación de mayólica; citaremos entre ellos Urbino, Pesaro, Gubbio, Diruta, Siena y Faenza, los cuales han dado nombre a su esmaltado. Castel-Durante hizo un gran comercio de botes, y Piccolpaso, director de uno de los talleres de cerámica en aquella ciudad hacia el año 1550, en su trabajo titulado *I tre libri dell'arte dei vasaro*, en uno de ellos trata de *Albarelli di spezierie e confezioni*.

En aquella época el albarello alcanzó el apogeo de su desarrollo, y los numerosos ejemplares de este período existentes en museos y colecciones particulares muestran claramente la belleza de sus colores y ornamentación variada, afectando unas veces la forma sencilla de hojas y flores o escudos de armas de familia, escenas mitológicas, animales, retratos, etc., siendo por lo general estos asuntos y los tres pavos reales, escudo de Lorenzo el Magnífico, los más frecuentemente encontrados en estos botes de farmacia, poniendo también de manifiesto esta variedad de estilos los escritos de las inscripciones.

En Holanda, entre el 1650 y 1680, la industria cerámica alcanzó en Delft gran prosperidad, declinando después por la competencia de la inglesa; en dicho punto los ceramistas llegaron a constituir una asociación conocida con el nombre de "Gremio de San Lucas", no permitiendo establecer ningún taller sin su consentimiento.

En Suecia figuraba entre los almacenes más notables y antiguos el de Rörstrand, y de él existen en el Museo farmacéutico Finnis de Helsingfors, capital de Finlandia, una colección de botes del siglo xv, únicos en su clase, de forma de jarro corriente, poco ensanchados en la parte inferior unos y en forma de pequeñas tinajas con pitorro y tapadera metálica otros.

Antes del siglo xvi los botes no estaban dotados de carácter alguno que les imprimiera distintivo; eran rudos, desprovistos de ornamentación y a lo sumo estaban cubiertos con una capa vidriosa de color verde o amarilla. Los mismos a que hace alusión Shakespeare en el boticario de *Romeo y Julieta*, eran *Green earthen pots*, tarros de tierra verde.

En el siglo xvi fueron importados en las proximidades de Colonia botes de loza llamados por entonces de piedra, y la petición formulada por Willian Simpson a la reina Elizabeth para hacer botes fué denegada.



Carlos I concedió permiso en la patente número 35 del año 1626 a los comerciantes de Londres Thomas Rous y Abraham Cullyn en la forma siguiente: "en lo futuro y en el presente en el Reino de Inglaterra y nuestros otros dominios están y estarán autorizados para hacer botes de piedra, jarros de loza dura y botellas o frascos, a excepción de los puntos fuera de mi alcance y los lejos de los mares". Concedido un privilegio real para la hechura y venta de estas vasijas, los inventores ofrecieron voluntariamente para la renta cinco libras esterlinas anuales.

En 1671, John Dwig estableció un taller en Fulham (Inglaterra), logrando descubrir el misterioso secreto de la transparencia de la loza de tierra, comunmente conocida con los nombres de porcelana de China y de Persia, obteniendo por ello la patente número 166, en la que Carlos II le concedía el derecho exclusivo de introducir su fabricación en territorio inglés, por lo que había de pagar 20 chelines de derechos a la Real Hacienda, privilegio que le fué concedido por cuarenta años. En este tiempo alcanzó tal grado de perfección que llegó acaparar el comercio interior e impidió se hiciera el exterior, por su ventajosa construcción y competencia.

En 1650 se llegaron a establecer en Lambeth hasta veinte cerámicos holandeses. El comercio y tráfico de este punto era superior al de Delft, presentando lozas de vidrio blanco, cremoso, con paisajes y figuras en azul, jarros para vinos, botellas, con inscripciones, referentes a la clase de vino y fecha de su elaboración con muchos adornos. Esta cerámica floreció hasta fines del siglo XVIII en que cesó por la competencia de los cerámicos de Staffordshire, que por la abundancia de arcilla y carbón para sus hornos hicieron de esta población el centro de fabricación cerámica de Inglaterra.

Jhon Philip Ehlers, por sus conocimientos químicos, consiguió producir un género de bote rojo mezclando las arcillas locales, y agregándolas manganeso, logró darlas un hermoso color negro; pero quien verdaderamente elevó la cerámica a arte en Inglaterra fué Josiah Wedgwood por haberle dejado su padre, que había sido cerámico en Burslem, su fundación y talleres, en los cuales fabricó su hermosa crema coloreada haciendo famoso el comercio de loza y china de la Reina, que a más de producirle pingües ganancias le labró su reputación aumentando por ello sus negocios, de tal modo, que erigió hornos y talleres de nuevo tipo de fabricación en número extraordinario, a los que bautizó con el



nombre de "Etruria". En 1745 esta fabricación de porcelana había alcanzado en Inglaterra tal perfección, que hasta los cerámicos franceses declararon encontrar más bella la de Sajonia. Más tarde, el químico William Cook-worty, de Plymouth, descubrió depósitos de arcilla y loza en Cornwall, lo que contribuyó al mayor incremento de esta industria.

En Francia, en el siglo xvi, se emplearon vasijas de gres conocidas con el nombre de vasos de Beauvais, vasos arenosos, vasos pétreos y vasos de guijarros. El boticario de París, Michel Dusseau, hace referencia a los botes de gres y de plumbagina para guardar ungüentos, aceites y grasas, reservando los botes de otras formas, *boëttes et chevrettes*, pintados y dorados de varios colores, llamados por esta causa "de Damas" a otros usos farmacéuticos; León de Laborde entiende por botes de Damas los objetos de origen oriental llamados en la Edad Media hechuras de Ultramar, que son lindas vasijas de barro esmaltado, es decir, de loza. Estos fueron algunos importados por los peregrinos como recuerdo de sus excursiones a Tierra Santa, aumentando posteriormente su número por las relaciones comerciales con el Oriente. Pero no sólo tenían esta procedencia, sino que también llegaban de Italia donde se fabricaban admirablemente, como lo prueban las que se exponen en los museos del Louvre, Cluny, Sevres, etc. España también les suministró muy bonitos, distinguiéndose particularmente los de Valencia. Sin embargo, las vasijas de loza no se adoptaron para reemplazar las de arcilla, gres, estaño, etc., y el uso del ajuste o colecciones de botes en las farmacias francesas no llegó a generalizarse sino después de la creación de las fábricas cerámicas de Nevers, Rouen, Moustier y Estrasburgo, próximamente en el siglo xvii. Después por el descubrimiento de los famosos depósitos de kaolin de San Irieux, por Marc-Hilaire Vilaris, fundador de la farmacia de l'Hotel de Ville y de San Andrés de Burdeos, fueron reemplazando gradualmente las farmacias francesas su antiguo material por estos botes más uniformes. Numerosos ejemplares de estos botes se encuentran en las viejas boticas, comercios de antigüedades, museos y colecciones de curiosidades pertenecientes a los siglos xvii y xviii. Nicolás Lemery, en 1697, reconoció la preferencia que se daba a la loza sobre las otras tierras por su belleza y nitidez. Un siglo después se opta por la porcelana, porque ya la industria estableció precios más asequibles en París, Lila, Orleans, Marsella, Arras y otros puntos.



Hasta mediados del siglo XVI no se encuentra en los inventarios de las boticas ninguna vasija que tenga un nombre especial, así en 1408 el boticario especiero de Dijon, tiene 22 pintas de estaño para medir jarabes y 15 botes de damas. En 1501, el boticario del Hotel Dieu de Beaune, poseía 12 bellos botes de estaño para ceratos y conservas, 6 botes de damas, 6 cubilletes, 4 botes para triaca y mitridates y otros.

Por último, Laurent Simón, boticario de París, en 1553, es el que por primera vez se le oye hacer mención de un bote especial de farmacia.

Los botes de loza de farmacia pueden clasificarse con arreglo a su forma, dimensiones y usos en seis tipos distintos, que designaremos con los nombres de Albarelos, Botellas, Botijos, Cántaros, Jarrones y Orzas, los cuales iremos describiendo a continuación.

*Albarelos*.—Son vasijas de forma cilíndrica, de boca ancha y cuello corto, sin pie o con él, pero apenas iniciado, teniendo generalmente la parte central algo más estrecha que el pie y la boca, para facilitar su manejo.

El nombre de albarello proviene de la palabra italiana *albarello*, y nosotros lo adoptamos porque en España son tales botes comúnmente conocidos con este nombre.

Los franceses denominan a estas vasijas *cañones o botes de cañón*, pero nosotros, creyendo impropio este nombre, lo reservamos exclusivamente para los botes que afectan la forma cilíndrica regular.

Los llamados botes pildoreros son estos mismos, pero de menores dimensiones y, como su nombre indica, estaban destinados a la conservación de pildoras oficinales, así es que sólo se encuentran en las farmacias de hospitales.

Richelet, en 1679, definía el cañón, diciendo que era un bote de loza, un poco largo, que los boticarios de París llamaban *bote de ungüento*. Unos veinte años más tarde, Nicolás Lemery manifestó que los boticarios denominaban a estas vasijas *botes de cañón*, a causa de su forma y que en ellas ponían electuarios, bálsamos y ungüentos. En 1762, época de Beaumé, se conservaban en estos botes los electuarios, opiatas y confecciones.

Estos medicamentos, por razón de su consistencia, mayor que la de las mieles y jarabes, eran menos alterables, y, por tanto, podían ser envasados en estos botes, aunque la boca de los mismos fuese algo más ancha.



Las denominaciones de *cañón* y de *bote de cañón* han sido ignoradas por la mayor parte de los arqueólogos, los cuales, para designar este tipo, han empleado las expresiones de "vaso de farmacia", "vaso en forma de corneta, llamado albarello" y "corneta de farmacia", siendo en cambio designados por otros con el nombre de albarello y con el cual se les conoce, no sólo en Italia, sino también en España.

De la colección del Dr. Paúl Dorveaux, de París, es el albarello representado en la lámina II, fig. 9, el que denomina bote de cañón, teniendo una altura de 0,215 mm. y como decorado dos brazos cruzados; el uno, vestido, y el otro, desnudo y, al fondo, una cruz.

La forma de albarello es la más comúnmente adoptada por los botes de farmacia, por cuyo motivo son numerosísimos los que de esta clase existen en las diversas colecciones, pudiendo citar los muy interesantes de últimos del siglo xvii de la colección de Sir Williams Pope (lámina III, figuras 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 17, 18, 19 y 22); los de la colección del Profesor italiano Castiglioni (lámina IV, figs. 2, 3, 4, 5, 6, 9, 14, 16, 19, 20 y 21) de los siglos xv y xvi; dos botes existentes en el Museo de Cluny, de París, de fines del siglo xv, representados en la lámina II, figuras 4 y 8, así como otros muchos que omitimos el citar por ahora, y que iremos indicando al ocuparnos de las colecciones.

Entre los botes de farmacia, denominados albarellos, procedentes de Talavera, y del siglo xvii, podemos mostrar uno muy corriente (lámina VIII, fig. 8) procedente de la farmacia de El Escorial. Lleva en la parte superior la parrilla, como atributo o representación de San Lorenzo, y en la inferior, el León, propio de los Jerónimos, teniendo en el centro una franja donde va escrito el nombre del medicamento que contiene. Tanto el escudo como la parrilla están pintados en amarillo, y el resto en azul y amarillo, *a la esponja*, recibiendo este nombre porque el decorado lo hacían empleando una esponja.

En la lámina VII, fig. 21, presentamos diferentes botes de farmacia, tipo albarello, procedentes de Talavera, y desde luego pertenecientes a los siglos xvi, xvii y xviii.

De la primera época de la fábrica de Alcora conocemos dos bellos ejemplares del Sr. Conde de Casal, los que están representados en la lámina VIII, figs. 1 y 7, los cuales tienen una altura de 0,29 metros, tienen las leyendas S. Apii y Capparum y están decorados en claroscuro azul, estilo Bérain.



A propósito de los botes de farmacia fabricados en Alcora, indica el Sr. Conde de Casal en su obra mencionada lo siguiente:

“Algunos de ellos aluden en su decorado a los efectos que producian las drogas que encerraban, revelando la gracia del autor, que se inspiró al hacerlos en las obras de Sebastián Le Clerc, dibujante y grabador, nacido en Metz en 1637 y muerto en París en 1714, fechas que coinciden con las del más famoso de los Bérain.

„En uno, propiedad de D. Félix Boix, se lee la *fecha de 1745*, dato que nos da idea exacta del tiempo en que fueron fabricados tan curiosos ejemplares, cada vez más apreciados por coleccionistas y anticuarios“ (1).

Estos dibujos al estilo Bérain fueron realizados en la fábrica de Alcora por el dibujante Francisco Grangel (2).

*Botellas.* — Definense diciendo que son vasijas de cuello largo y angosto, de forma varia, según su procedencia; así unas, como las fenicias, tienen un asa que une el cuello con la panza de la vasija; otras, son de forma de botijo, con asa semicircular, y algunas afectan la forma de ánforas, sin asas. A pesar de lo expuesto, la botella propiamente dicha carece de asas, teniendo la panza esférica u ovoide, y en algunas ésta es ligeramente aplastada, en cuyo sitio pónese el rótulo, llegando a tener de 26 a 30 centímetros de altura y unos dos litros de capacidad próximamente.

Algunas botellas se hallaban provistas de anillos o asas de suspensión, orejas o puntas, que de todos estos modos se les llamaba, por los cuales se pasaba un cordel o correa, sirviendo para suspenderlas del techo de la cueva, a donde se las llevaba en invierno, pues se aconsejaba guardarlas en los sótanos para evitar la congelación de las aguas destiladas que comúnmente contenían. En los grandes hospitales se empleaban para conservar esta clase de líquidos grandes cántaros, de los que nos ocuparemos más adelante.

La Farmacia Central de los Hospitales Civiles de París posee varias grandes botellas; una (lámina I, fig. 1), de 0,45 metros de altura, de

(1) Conde de Casal. Obra citada, pág. 117.

(2) Francisco Grangel nació en Alcora en 1710; se casó con Vicenta Gash en 1736, habiendo sido contratado por el Conde de Aranda desde 1727, llamando poderosamente la atención sus decorados por la finura y corrección con que fueron realizados. Grangel fué pintor de la fábrica de Alcora hasta el año 1783, y en 1743 tuvo a su cargo el trabajo más fino.



15 litros de cabida, con las siguientes inscripciones: por delante, *A pauer R* (agua papaveris Rhœadis, agua de amapola), y por detrás, *S. iean D<sup>e</sup> dieu* (San Juan de Dios), teniendo aproximadamente 9 litros de cabida. Estas grandes vasijas, fabricadas en Francia, tienen formas poco elegantes y decoración mediocre, que no pueden compararse con las magníficas botellas italianas expuestas en los museos de París. Estas grandes botellas eran de difícil manejo, sobre todo cuando estaban llenas, y desde luego las que eran de loza y se destinaban a tener aguas destiladas se denominaban búcaros en 1634.

De la colección de Castiglione representamos una botella (lámina IV, fig. 1) del siglo XVI, ornamentada con vivos colores e inscripción gótica de *Aqua val<sup>er</sup>ianæ* (agua de valeriana), y de la colección holandesa de Van der Wielen dos elegantes botellas (lámina V, figs. 3 y 7); la una, con rótulo de *A. Fumarice*, y la otra, con el de *A. Vitæ*.

*Botijos.*— Se caracterizan los empleados en farmacia por ser vasijas de abultado vientre, con asa en la parte superior; a uno de los lados y en el opuesto un pitón (vulgo pitorro) con boca proporcionada, más bien ancha, en la parte superior, diferenciando de los ordinarios, por lo tanto, en la colocación de la boca y las asas, siendo siempre de loza o porcelana vidriada.

Los franceses los llaman *chevrettes* y Juan de Renou los describe diciendo que son todos de tierra blanca y pulida al interior y reluciente por fuera, esto es, de loza; llevan un asa al lado, para cogerlos más cómodamente, y en el opuesto, un pequeño tubo por el cual se vacía fácilmente el contenido; su boca superior es ancha y se halla abierta con el fin de llenarlos fácilmente; por fuera y en el resto de la vasija se hallan embellecidos con varias y diversas figuras, empleándose para jarabes principalmente y también para aceites. Antes de fabricarse estos recipientes en Francia, los boticarios los recibían de España y de Italia.

La etimología de la palabra *chevrette* ha sido dada por Chaussier en uno de los volúmenes de la Enciclopedia metódica titulada *Chimie Pharmacie et Metallurgie*, tomo III, página 260, París. Dicha *chevrette* es una especie de vasija oblonga de ancha boca, de loza o porcelana, la cual de un lado tiene un asa y del otro un pitón saliente, que se ha comparado al cuerno de un corzo o cabrita, a lo que debe su nombre.

La forma y dimensiones de estos botijos presentan numerosas variedades: su altura ordinariamente es de 18 a 20 centímetros, su capacidad,



de 1 a 3  $\frac{1}{2}$  litros, y el diámetro de su boca, de 9 a 12 centímetros; esta boca fué cubierta, durante mucho tiempo, con papel pergamino, tela o cuero, y en el siglo XVIII ya se usó una tapadera de loza y se colocó un corcho en el orificio del tubo lateral.

Estas vasijas han sido empleadas durante cerca de tres siglos, no sólo para la conservación de los jarabes, sino para aceites y mieles. Beaume, en sus *Elements de Pharmacie*, obra publicada en París en 1762, dice que fueron abandonados por los boticarios hacia mediados del siglo XVIII, por los inconvenientes que presentaban; en efecto, los jarabes y mieles fermentan en pocos días, los principios volátiles y aromáticos se disipan, y cuando no, estas preparaciones cristalizan y se desecan, de suerte que en el espacio de dos meses, las composiciones han cambiado de naturaleza y son defectuosas; sin embargo, en fines del siglo XVIII continúan decorando las farmacias.

En la actualidad se encuentra esta clase de botijos en algunas farmacias cuyos dueños son aficionados a estos estudios, y las exhiben en los escaparates, sustituyendo a las clásicas esferas de cristal con agua coloreada, que parecían haber sido adoptadas por acuerdo de la clase, para distinguirse de los demás establecimientos (1).

También se hallan botijos en las farmacias de hospitales antiguos, museos, etc., pero generalmente no se les ha dado este nombre, ni tampoco el de *chevrettes*, pues vemos que, tanto en el *Magasin pittoresque* como en la *Historia profesional de la Farmacia en Francia*, por Chauvel, como en la *Historia de los boticarios*, por Philippe, y en la *Revista Científica*, los *chevrettes* son llamados buretas estranguladas; en *La Farmacia a través de los siglos*, de Gilber, se les llama botes de tierra barnizados por dentro y por fuera, así como botes de tierra con asa y pico; en el *Tesoro del Hotel-Dieu de Chateau-Thierry*, de Henriet, y, por último, en el *Catálogo del Museo Cluny*, de París, se les llama botellas de panza esférica u ovoide con asa y pico, jarros de farmacia, etc.

Un modelo de botijo italiano representaremos en la lámina I, fig. 3, el cual está decorado con un escudo, tiene una altura de 0,20 m. y lleva la inscripción SY.D.PAPAVE (Jarabe de amapolas).

(1) A propósito de esto, indicaremos que la Farmacia Borrell, de Madrid, mostraba en su escaparate una de estas esferas, llena de líquido verde, y fué durante mucho tiempo el punto de cita en la Puerta del Sol, bastando mencionar la bola verde, para dar por convenido el sitio fijo donde había que esperarse.





Fototipi de Hauser y Menet.-Madrid.

CERÁMICA FARMACEUTICA.



De la colección de Sir William Pope conocemos varios botijos (lámina III, figs. 12, 13, 14, 15 y 16), de los que los dos últimos son rumanos, de fecha 1578; los hay igualmente italianos, ingleses y franceses, como también los encontramos en la colección del Profesor Castiglioni (lámina IV, figs. 7, 8 y 12) y en otras varias.

En la colección de cerámica hispano-morisca que posee el Instituto de Valencia de Don Juan, hay dos botijos de esta clase, los cuales representamos en la lámina IX, figs. 11 y 15.

*Cántaros*.—Vasijas grandes, anchas de cuerpo, con el cuello más bien largo y la boca ancha, de diámetro aproximadamente igual al largo del cuello, llevando una o dos asas sólidas que van del cuello a la panza, siendo su base reducida.

En los grandes hospitales se empleaban para contener aguas destiladas y jarabes en cantidad. La mencionada farmacia de los hospitales de París tiene una colección de estos cántaros, unos bellamente decorados, de 0,35 metros de altura y 8  $\frac{1}{2}$  litros de capacidad, y otros de 0,45 metros de altura, y un contenido de 14 litros (lámina I, figuras 9 y 10).

En Francia, y al contrario de lo que acontecía con las *chevrettes*, los cántaros eran comunes a boticarios y especieros, pues éstos no contenían más que aceites, careciendo de decoración, y llevando solamente las inscripciones respectivas siguientes: "Aceite de lino", "Aceite de colza", etc.

En el Museo Arqueológico, de Madrid, existen dos cántaros de esta clase, que reproducimos en la lámina VII, figs. 2 y 6.

*Jarrones*.—Puede decirse que estas vasijas por su forma, dimensiones, elegancia y decorado, son las más selectas de la cerámica farmacéutica, y así por eso eran destinadas a contener los medicamentos más preciados en la terapéutica antigua.

El jarrón, en términos generales, es una vasija de boca ancha y cuello corto, con el cuerpo de forma ovoidea, diversa, asas en número de dos, que parten de la base del cuello al vientre, teniendo un pie que se destaca del cuerpo de la vasija, y que sirve de base sólida a la misma, estando, por regla general, provista de su correspondiente tapa.

Respecto a su decorado, puede decirse, sin temor alguno, que, en general, son un dechado de arte, y en ellas los artífices han hecho gala de su buen gusto.



Estos jarrones han sido dedicados de preferencia a contener las cuatro grandes composiciones galénicas—tríaca, mitridates, confección de alquermes y confección de jacintos—, así como otras preparaciones populares, como el orvietan, que se despachaba en pequeños botes de plomo, la opiata de Salomón, etc., etc., distinguiéndose generalmente por su altura y su volumen, superiores a los de otros botes de farmacia y porque tenían una forma esbelta y bella decoración, sobresaliendo entre éstos los de la tríaca (remedio popular por excelencia) por su amplitud.

En 1702, Rouviere, farmacéutico de París, poseía una colosal vasija, seguramente la mayor que hasta entonces se había creado, fabricada, según sus indicaciones, la cual contenía 2.200 libras de tríaca, preparada por él mismo.

G. Planchon, en un trabajo publicado en el *Journal de Pharmacie et Chimie* de 1892, en la pág. 442, a propósito de la confección de la tríaca, describe una de estas vasijas destinada a contenerla, que hoy se conserva en el Museo retrospectivo de nueva creación de la Facultad de Farmacia de París, siendo su altura de 9,90 metros y su circunferencia de 1,90 metros.

La Farmacia Central de los Hospitales Civiles de París, posee varios ejemplares de esta clase, los cuales reproducimos en la lámina I, figuras 2, 4 y 7.

Son dignos de citarse también los jarrones de la colección de Sir William Pope, lámina III, figs. 10 y 11; uno de ellos destinado a contener el mitridates; el jarrón toscano, representado en la lámina IV, figura 18, destinado a contener la confección de jacintos perteneciente a la colección de Castiglioni, así como los dos bellísimos jarrones existentes en el Museo de Artes decorativas de París, lámina II, figs. 10 y 16, destinados a contener las confecciones de alquermes y de jacintos.

De la segunda época de Talavera, o sea del siglo xvii, conocemos un magnífico jarrón, de la colección del Sr. Páramo (lámina VII, figura 7), periforme, con asas retorcidas, cenefa renacimiento en azul, cubierta decorada y teniendo en el centro el escudo del Carmen.

Un jarrón parecido al anterior posee el Sr. Conde de Casal en su colección (lámina VII, fig. 1), también de Talavera, el cual está decorado en azul con asas de serpiente, tapa ahuevada, rematando con unas figu-



ras de niños en relieve y teniendo pintado en el centro el escudo de la Orden de San Francisco.

*Orzas.*—Vasijas que difieren de los cántaros en que carecen de asas generalmente y cuando las tienen son pequeñas e insertas en el vientre; la boca es más ancha y el cuello es corto. Estas orzas se destinaban a contener féculas, polvos, algunas semillas oleaginosas, grasas, etc.

Tipo de orza con asas pequeñas la tenemos en la lámina IV, fig. 11, perteneciente a la colección de Castiglioni, la cual es un vaso toscano con las armas de los Médicis, decorado de gris azulado y amarillo, del año 1745. A la misma colección pertenecen las dos de las figuras 13 y 15, lámina IV, que son sin asas; la primera está ornamentada con pavos reales, en verde cobalto y amarillo y es del año 1450, siendo la segunda toscana del siglo XVI, decorada con vivos colores y ornamentada con las armas del Duque de Urbino.

Una orza de fabricación francesa y con las asas muy pequeñas apenas iniciadas, la representamos en la fig. 5 de la lámina I, la cual lleva en su frente el escudo de los jesuitas.

Entre las diversas orzas de fabricación española podemos indicar dos bellos ejemplares que posee el Sr. Conde de las Almenas (figuras 2 y 6, lámina VIII), procedentes de la fábrica de Alcora, que debieron ser fabricados durante la primera época, la cual se caracteriza porque los objetos fabricados aún no se marcaban con la conocida inicial A, por lo rojizo de la pasta y el estilo de la decoración, pues se pintaban mucho los combates y cacerías de F. Lans Floris y de Tempesta, así como los motivos ornamentales estilo Bérain y estilo chinesco.

Estas dos orzas de dibujo azul sobre fondo blanco, tiene una la inscripción Rafur. C. C. "rasuras de cuervo de ciervo" y la otra SARFAFRAS "safrás", teniendo una altura de 0,26 metros y estando pintadas al llamado estilo Bérain.

También posee dos orzas de esta clase en su grandiosa colección D. Félix Boix, de las que una la reproducimos (lámina VIII, fig. 4) y que lleva el rótulo de "Agaricus".

En la cerámica de Talavera también encontramos vasijas de esta forma, pero unas son sin asas y otras con ellas, aunque pequeñas.

De este tipo posee una en su numerosa y selecta colección D. Platón Páramo (lámina VII, fig. 16), la cual está pintada con azul y pardo de manganeso, con una cenefa estilo renacimiento y el escudo de la Mer-



ced, sostenido por águilas imperiales, siendo estos dibujos policromados. Pertenece esta orza al siglo XVI, o sea a la primera época de esta industria.

Al siglo XVII pertenece una magnífica orza con asas policromada de la colección de D. Félix Boix, que ostenta un escudo de los frailes Jerónimos de El Escorial, o sea el león y la parrilla (lámina VII, fig. 4), la cual probablemente pertenecería a la farmacia de dicho Real Sitio. Corresponde a la segunda época de Talavera, seguramente la más brillante de su cerámica.

De la tercera época talaverana, o sea del siglo XVIII, presentamos una magnífica pareja de orzas, con tapadera y asas pequeñas, pertenecientes al Sr. Páramo y que antes fueron del convento de Carmelitas de Toledo (lámina VII, figs. 19 y 23), ostentando el águila imperial bicefala en azul, y en el centro el escudo del Carmen.

*Inscripciones.*— Los griegos y romanos ya tenían botes de farmacia adornados de inscripciones que indicaban la naturaleza de su contenido. Algunos de éstos han sido estudiados por Millin, en 1814, en su *Description d'un vase trouvé a Tarente*; por Tochon-d'Anneci, en su *Disertation sur l'inscription grecque laconoc AYKION et sur les pierres antiques qui servaient de cachets aux medecins oculistes en 1816*, y por Simpson J., en sus *Notes on some ancient greek medical vases for containing lykion; and the modern use of the same drug in India*, en Edimburgo en 1853. Los citados botes eran pequeñas vasijas destinadas a contener (1) lycium, hechas de tierra cocida, cuya inscripción griega indica a la vez el nombre de la droga y el del médico o boticario que la había preparado. Los botes con estas inscripciones son bastante raros.

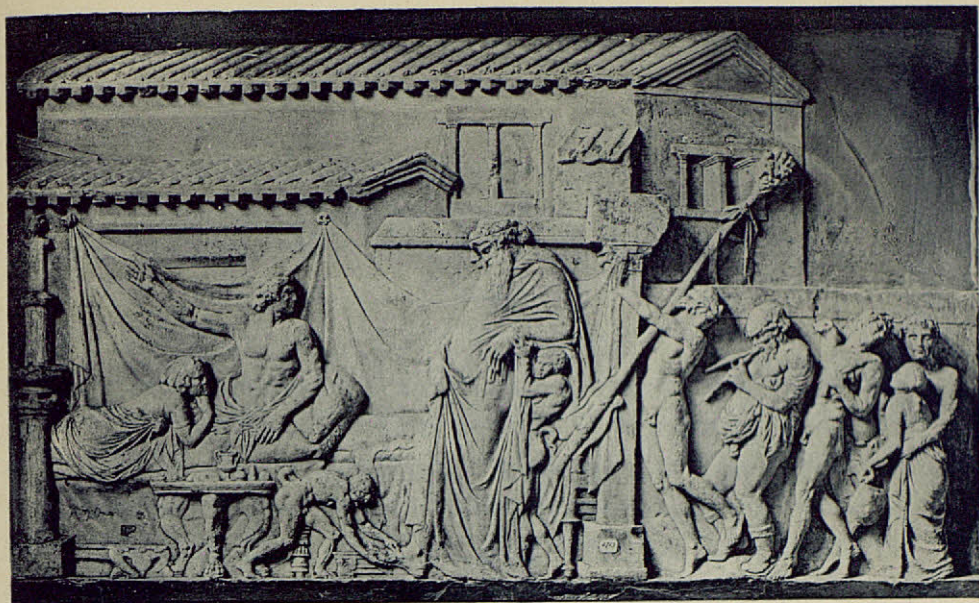
CIRO BENITO DEL CAÑO

Y

RAFAEL ROLDÁN Y GUERRERO

(1) El lycium de Plinio fué identificado en 1833 por Royle con el nombre de *rusot* o *rasout* de los bazares del Indostán, y es un extracto preparado con el leño o raíces de varias especies de *Berberis* que crecen en el Norte de la India, entre otras la *Berberis Lycium*, que contienen principios astringentes y eran empleados para las enfermedades de los ojos.





Baco Indio, invitado a descansar por Icario.

RELIEVE DEL MUSEO DE NÁPOLES.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

Repetición de la Bacanal de Ribera, al parecer hecho por Lucas Jordán.

3'50 X 4'00.

COLECCIÓN PARTICULAR



## EL "BACCHANAL" DE RIBERA Y SU ORIGEN

---

Como se sabe, se quemó en uno de los funestos incendios del Palacio, en el siglo XVIII, probablemente en aquel de 1734, un lienzo importantísimo de Ribera, *El triunfo de Baccho*. De los fragmentos que se salvaron, trozos que se cortaron del gran cuadro, cuatro cabezas adornaron, en tiempos de Carlos III, el palacio del Buen Retiro. De éstos se nos han conservado dos en el Museo del Prado: la *Sibila* y el *Sacerdote de Baccho*. La colección del Marqués de Casa Torres contiene otra cabeza juvenil, y la de Mr. W. F. Cook, en Pittsburg, Pa., la de un *Sileno*.

No había esperanza de poder reconstruir el cuadro perdido, para darse idea de sus verdaderos méritos. Ahora bien: en 1926 recibí noticia de un cuadro, en poder de un particular francés, que su dueño opinó era de la mano de Ribera. Lo publicamos hoy y creo que de la fotografía el lector suscribirá mi idea: que este cuadro aunque no sea de la mano del Españoleto, sino más bien de su discípulo Lucas Jordán, ha de ser juzgado como repetición bastante fiel del gran cuadro perdido. Mide 3,50 X 4 metros. Se reconoce pronto por los fragmentos conservados. El propietario del lienzo grande ha llamado mi atención al hecho de que el cuadro de Ribera deriva lo más directo de un bajorrelieve romano, conservado en el Museo de Nápoles. Y este es el punto más interesante.

En el último tiempo se ha querido negar el gran arte de composición que distingue a Ribera más que a muchos otros de sus contemporáneos.

Así mi compañero y compatriota Hugo Kehris ha podido escribir en su libro *Spanisch Kunst*, pág. 342: "También Ribera compone de una manera muy española-primitiva; nadie podrá ganar de su obras la idea de un movimiento necesario, lleno de unidad y de ritmo".

La comparación de la composición del *Bacchanal* de Ribera con su modelo prueba otra vez más su maestría y su manera personal de composición.



El relieve de que se trata representa la escena *Baco Indio invitado por Icario a descansar*.

Se nota en seguida la concentración de la composición barroca, la mayor unidad, en relación al clasicismo, del relieve antiguo. Especialmente está cambiado el ritmo de la parte derecha. El sátiro joven que sostiene al Baco romano se ha transformado en un mozo pícaro que hace un papel importantísimo en ligar las dos personas principales de la parte derecha. ¡Qué diferencia de movimiento! ¡Qué diferencia, también, en el naturalismo, distinto de la época romana y del siglo XVII!

El escenario de Ribera no es muy profundo. Pero por corto que sea, da más espacio que el relieve antiguo y lo subraya de todas maneras, entre otro, por la introducción de una figura vista de espalda.

AUGUST L. MAYER



## Notas sobre algunas pinturas en Museos provinciales de Francia

Los Museos provinciales en el Sur de Francia contienen crecido número de pinturas españolas. Bien conocidos son los Museos de Avignon y de Montpellier y menos que aquellos los de Aix en Provence, Nimes y Arlés.

Me permito publicar unos breves apuntes sobre los cuadros españoles y pseudoespañoles de estos Museos, así como de los Museos de Marsella y de Dijon.

### 1) AIX EN PROVENCE

Número 444.—*San Pablo, eremita*, atribuido a Caravaggio. Este cuadro, grande, es obra importante y característico de Jusepe de Ribera.

„ 536.—*Martirio de San Bartolomé*. Copia bien pintada, siguiendo la famosa aguafuerte de Ribera.

„ 536.—Luis de Morales: *Ecce Homo*. Obra auténtica.



## 2) NIMES

Número 245.—Ribera: *San Pablo*. Obra del taller.

- „ 238.—Vic. Joanes: *San Francisco y la pobreza*. Obra de la segunda mitad del siglo XVII, quizás de Donoso.
- „ 436.—Murillo: *Sagrada Familia*. Pintura posterior a Murillo.
- „ 482.—Escuela española: *Adoración de los pastores*. Si no es pintura napolitana del siglo XVII, es del pintor borgoñón Quintín, que tantas relaciones tiene con la pintura española de los principios de dicho siglo, como lo demuestran sus pinturas en el Museo de Dijon.

## 3) ARLÉS: MUSEO REATU

El *Santiago* y el *San Jerónimo*, atribuidos a Jusepe de Ribera, no son obras de este maestro.

## 4) MARSELLA: MUSEO

- Número 837.—Ribera: *San Juan de Prócida*. Parece más bien un Santiago. Cuadro auténtico, aunque la firma es algo rara.
- „ 841.—Zurbarán: *Un fraile*. Es pintura italiana.
  - „ 843.—Escuela española: Ni es retrato de *San Francisco de Borja*, ni español; seguramente italiano.
  - „ 816.—Desconocido: *Retrato de hombre*. Es quizás obra de Alonso Sánchez Coello.

## 5) DIJÓN: MUSEO

La Collection Grangici posee en el núm. 2 una tabla importantísima, *La Coronación de San Agustín* (?). Obra que recientemente ha sido mencionada por D. Elías Tormo en su excelente estudio sobre “Bartolomé Vermejo”. Efectivamente, la tabla tiene muchas relaciones a Vermejo, pero parece ejecutada por un discípulo o colaborador aragonés.

El *San Damián*, atribuido a la escuela del siglo XVI, es parte de un banco de un retablo y quizás pintura valenciana.

## 6) NARBONNE: MUSEO

Número 523.—*Adoración de los pastores*, atribuido a Alonso Cano, es más bien de Luca Giordano.



- Número 527. — *El Niño Jesús que se aparece a San Antonio de Padua*, atribuido a Murillo, no es quizás ni español su autor.
- „ 528. — *Fraile en meditación*, atribuido a Juan de Ribalta, me parece puramente francés.
- „ 529. — *San Andrés*, de Ribera, no se conoce enteramente como obra de la mano de este artista.
- „ 530. — *Mendigo*. No es de la escuela de Ribera, sino de la francesa.
- „ 532. — *La calle de la Amargura*. Seguramente de la escuela andaluza, pero no se conoce la atribución a Valdés Leal.
- „ 533. — *El Retrato de un guerrero*, clasificado como de Velázquez, es quizás francés su autor, emparentado con el arte de los Le Nain.
- „ 536. — *Las lavanderas*. No es de la escuela española de fines del siglo XVIII, sino de la de Milán.

#### 7) BEZIERS: MUSEO

- Número 282. — *Archiduquesa*, atribuido a Carreño, es de la escuela francesa.
- „ 283. — Enteramente fantástica la atribución a Goya de un bocetocopia de una *Piedad*, de Van Dyck.
- „ 285. — *San Francisco de Asís*. Pintura muy mediana, atribuida no sé con qué razón a Pedro de Moya.
- „ 286. — Murillo: *La Virgen*. Imitación.

AUGUST L. MAYER



# ULTIMOS ECOS DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID

---

## LA PUERTA DEL SOL

Bien pudiera haberse llamado, por antonomasia, *Puerta de Madrid* la antigua de "Guadalajara", cuando al levantarse en el centro de alineación de las hoy calles de Carretas y la Montera, allá en el reinado de Carlos V, dióla el nombre del *Sol*, más para mí que su posición ante el naciente astro del día, la representación del mismo que la sirvió de elemento decorativo, pues tanto esa puerta en el siglo XVI como la plazuela, más que plaza, que al derribarla quedó allí, fué y sigue siendo tránsito obligado de la mayor parte de los extranjeros y provincianos que llegan a esta simpática villa del oso y del madroño.

Nunca fué monumental, ni por la reforma iniciada en 1856, ni anteriormente, en que no gozó de la armonía de alturas con que el Duque de Lerma, en nombre de Felipe III, quiso embellecer a su rival hermana la Plaza Mayor.

Su posición topográfica en el camino más usado por tropas, príncipes y magnates que del centro de Europa procedían o a él se dirigieran, primero, y el servir de unión al regio alcázar con el sitio real del Buen Retiro después, hizo pasar por la "Puerta del Sol", al través de los años y los siglos, invasores ejércitos y pacíficos cortejos, mientras se preparaba a servir de centro vital a los madrileños de todas las épocas, ávidos de pasar a diario por el corazón de la antigua Corte de los Austrias.

Fué un día el vistoso acompañamiento que desde Guadalajara rodeó a Felipe II y a Isabel de Valois en su viaje nupcial; otro, aquel de Felipe III y Margarita de Austria, entre los esplendores aún del boato desplegado en Valencia por el todavía Marqués de Denia, quien, según las crónicas de su época, invirtió en aquellos albores de su privanza la respetable suma de 300.000 ducados, en inoportuno contraste con la miseria general del Reino.



Otra vez era el mismo Carlos II, que poco antes, en 1677, burlara la presencia del pueblo, en la plaza congregado, para ir secretamente a jurar los fueros aragoneses, quien pasó por ella en la festividad de San Ildefonso de 1680, acompañado de la Reina María Luisa de Orleans, al trasladarse, días después de sus bodas, desde los tranquilos jardines del Buen Retiro a las lóbregas estancias del viejo alcázar. Que así y por distintos motivos se iniciaba el obligado paso de los cortejos nupciales de los Borbones, desde el Palacio de Oriente a la tradicional Basilica de Atocha, como al histórico templo de San Jerónimo en el actual reinado.

Otras veces fueron los reyes Felipe IV y Felipe V los que volvían de sus campañas del Principado y de Italia respectivamente, como Alfonso XII de la del Norte, o curiosos viajes que llamaron la atención de los madrileños, como aquel del Duque del Infantado, que para visitar al Rey, hubo de trasladarse de su residencia de Guadalajara con acompañamiento más propio de soberanos que de magnates, o el de la célebre Princesa de Carignan y de tantas embajadas y personajes que harían interminable esta sencilla evocación.

Sin embargo, anotemos la manera cómo se preparaban las fachadas de los edificios durante el siglo XVIII para engalanarlas en aquellos grandes festejos con que se celebraban bodas, juras y entradas de nuestros soberanos.

El cuadro que aquí se reproduce refleja admirablemente uno de esos aspectos en la columnata jónica levantada en torno de la célebre Mari- blanca frente al Buen Suceso, con motivo de los festejos con que celebró Madrid la entrada de su nuevo rey D. Carlos III, el día 13 de Julio de 1766, venturoso presagio de necesarias reformas y artísticas manifestaciones de que fué pródiga aquella centuria.

Precisamente en la exposición se exhibe una variada colección de estampas que, a veces, forman álbum de cierta rareza, en las que se admira el buen gusto con que se cubrieron los vulgares caserones de la Corte con motivo de la proclamación de Carlos IV el año de 1789, *disfraces* que, de haberse confeccionado con materias más duraderas, hubieran transformado por completo, y en plazo breve, la Corte de nuestros reyes. Hay, entre ellas, la que sirvió de boceto a Ventura Rodríguez para el proyecto de reedificación del palacio del Marqués de Astorga, que, iniciada luego en la parte de la calle de la Flor Alta, quedó como





JOAQUÍN SIGÜENZA.

Entusiasmo del Pueblo de Madrid al saberse la Toma de Tetuan. 1860.

1'37 X 1'04.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

Ornato de la Puerta del Sol con motivo de la Entrada en Madrid del Rey Carlos III.  
(13 de Julio de 1766.)

CUADRO AL OLEO. 1'64 X 1'10





RAMÓN CORTÉS.  
La Puerta del Sol en 1855.

2'13 X 1'50.

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.



muestra, que hoy subsiste, de la arquitectura palaciega, tan escasa entre nosotros.

No tuvieron esa rareza, por desgracia, los sucesos políticos que, en más de una ocasión, ensangrentaron el suelo de la Puerta del Sol, mudo testigo de crímenes y desahogos populares, que culminaron en las célebres revueltas del 2 de Mayo, de lo que da fe la lápida puesta recientemente en la fachada del Ministerio de la Gobernación, mientras que un siglo antes, el 4 de Agosto de 1706, se desarrollaban similares escenas, y por análogos motivos, al levantarse el pueblo madrileño contra los partidarios de otro Rey, que consideraron también intruso, y cuyos representantes llegaron a gobernarles breve, pero duramente, al imponer hasta la pena capital a quienes de ellos murmurasen, lo que no favoreció, ciertamente, la causa del archiduque Carlos.

Después..... los múltiples motines del reinado de D.<sup>a</sup> Isabel II, pródi-go en ellos, entre los que merecen especial recordación el que causó la muerte a Canterac en 1834, la toma del *Principal* el año 54, la trágica noche de San Daniel, el 65, primero de tantos otros con que los estudiantes de otras generaciones aprovecharon cuantas ocasiones se presentaron para *no entrar en clase*; que en todo tiempo ha sido la primera plaza de Madrid sitio adecuado para toda colectiva manifestación, no siempre trágica, ya que otro cuadro que reproducimos se refiere, tan sólo, al entusiasmo popular que acompañó durante varios días a las tropas que, en la breve campaña del 60, supieron ofrecer nuevos laureles a la Patria, combatiendo al "*infiel marroquí*".

Otro aspecto de la Puerta del Sol recógelo, convenientemente, el cuadro firmado en 1855 por Ramón Cortés, y que, expuesto también en el certamen, se reproduce aquí, dando perfecta idea del sitio y costumbres en una mañana de festivo día, en que se agolpa, en abigarrado conjunto, tipos populares tan clásicos como la aguadora y el cojo de las cerillas con caballeros de capa y chistera y otros de uniforme, protocolaria vestimenta, que cuando se trataba de empleados palatinos era usual a cualquier hora. El reloj del Buen Suceso marca la de la una y media, mientras un cartel, fijado en un farol, indica que es también una de las de la devastadora *guerra de Oriente*, tan beneficiosa para España, que hizo célebre la conocida copla de "Lluvia y sol y guerra en Sebastopol".

El paseo de entonces verificábase a esa primera hora de la tarde coincidente con la *Misa de dos*, a cuya fundación alude el precioso abanico



que expone la señora Duquesa del Infantado, tradición madrileña que, como otras, puede ser general de una época al través de las fronteras, ya que un mismo hecho histórico suele resultar tan apropiable por distintos pueblos, como los estilos y las modas.

Cuéntase, que a una dama de nuestra Corte faltóle, en cierta ocasión, un valioso collar de perlas, y recayendo las sospechas del robo en la doncella, por ser la única que se comprobó entraba en el gabinete de su señora, donde ésta lo había dejado, fué condenada a muerte, pena que a pesar de sus reiteradas manifestaciones de inocencia, sufrió en el patíbulo madrileño y a hora de las dos, y no precisamente por crueldad de los tiempos, sino por el respeto que siempre gozó entre nosotros el hoy discutido derecho de propiedad, ya que los viejos rezagados recuerdan todavía aquellos rótulos que, campeando en las barricadas de nuestras no lejanas revoluciones, advertían de la *pena de muerte al ladrón*. Días después, una fortuita coincidencia comprobó tardíamente la inocencia de la doncella, cuando se sorprendió en el nido, que en la copa de centenario castaño del jardín tenía la *urraca ladrona*, la propia joya desaparecida. Añade la tradición, que recogemos, que la dama, no pudiendo salvar una vida que el error de los hombres inmoló, quiso librar el alma de su fiel y calumniada servidora de las penalidades del purgatorio, estableciendo a perpetuidad la *Misa de dos* del Buen Suceso, que tantos beneficios espirituales había también de reportar a los perezosos jóvenes madrileños (1).

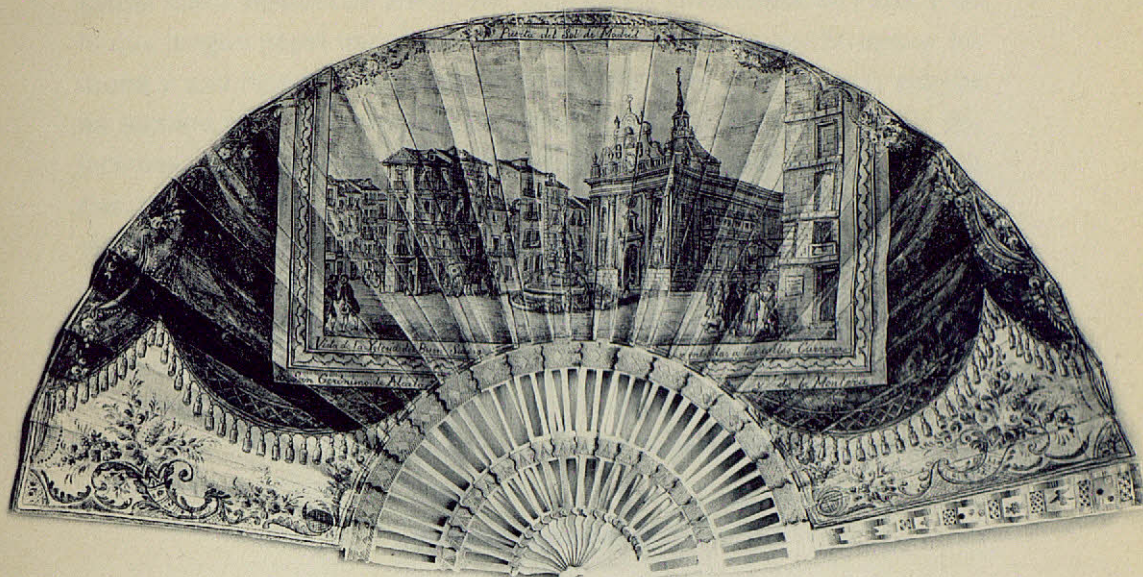
Sin embargo, hemos querido comprobar el fundamento de tan pintoresca leyenda en la propia parroquia castrense del Buen Suceso, hoy en la calle de la Princesa, adquiriendo la decepción de que la *Misa de dos* sólo se debe al extraordinario culto que siempre tuvo la venerable imagen, que presentada a Paulo V por los hermanos Obregón recibió del Papa el nombre con que hoy la conocemos, y de nuestros convecinos tal número de encargos de misas —30.000 algunos años—, que hizose preciso habilitar todas las horas primeras del día (de la aurora a las *dos*) para aplicarlas.

Con argumento similar, Rossini estrenó en Milán, el año 1817, y en la noche del 30 de Mayo de 1820 en Madrid, su aplaudida partitura *La*

(1) Según referencias de una elevada personalidad, existe en el Palacio del Real Sitio de San Ildefonso un retrato de la aludida doncella.

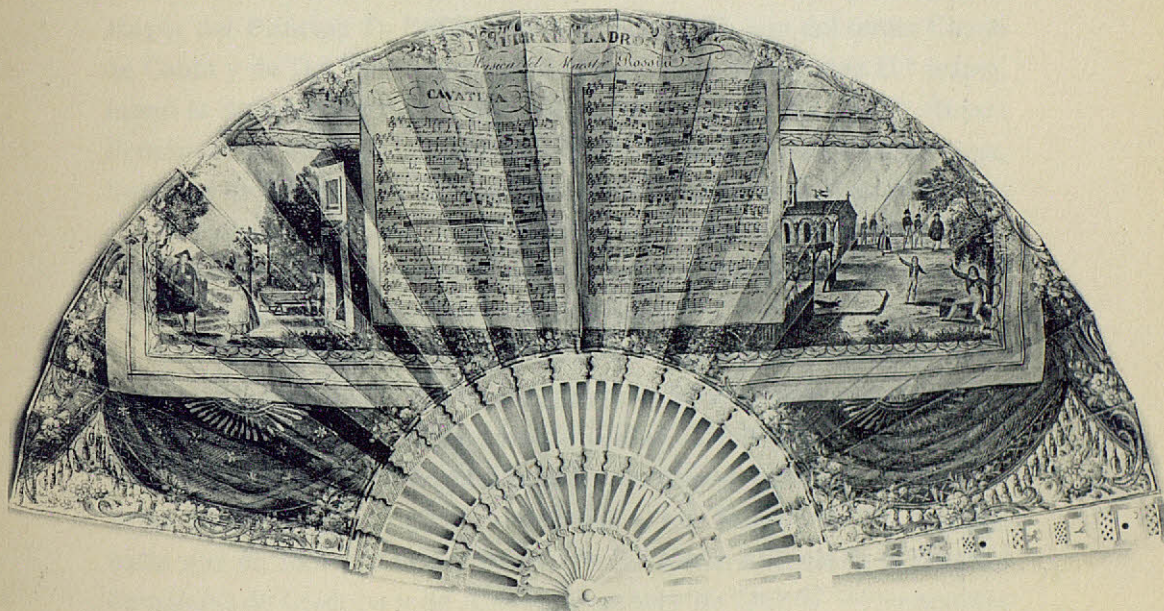


Abanicos de Principios del Siglo XIX.



1.

1. Vista de la Iglesia del Buen Suceso.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

2.

2. Apoteosis de la Gazza Ladra. (Urraca Ladrona.)



*Gazza ladra*, historia de amor, que pasa en los alrededores de París, y en la que juegan papel importante el robo de un cubierto por la urraca ladrona y una incumplida sentencia de muerte; pero el dramático enredo no termina en la fundación de una Misa expiatoria, sino en otra de velaciones, más apropiada a una *ópera semi-seria*, como reza un libreto que, para la representación de *La urraca ladrona* (música de Rossini) en el teatro del Príncipe de esta Corte, se imprimió en casa de Sancha el año de 1826.

¡Cuántas tradiciones más verosímiles no tendrán tampoco mayores fundamentos!.....

EL CONDE DE CASAL

De la Comisión organizadora.



## VISITA AL PALACIO DE LA CONDESA DE ALCUBIERRE <sup>(1)</sup>

D. Álvaro Fernandez de Córdoba, Señor de Valenzuela y Caballerizo Mayor del Príncipe D. Felipe (después Felipe II), hijo del tercer Conde de Cabra y de D.<sup>a</sup> María de Aragón, dama de la Emperatriz D.<sup>a</sup> Isabel, formó la ilustre línea de los Marqueses de Peñalva. Su hijo D. Álvaro Fernández de Córdoba y Aragón casó con D.<sup>a</sup> Inés de Alagón y de Luna, hermana de los cuarto y quinto Condes de Sástago, que al morir sin sucesión éstos heredó todos los derechos a los títulos y estados de la Casa, que entró por fin por este enlace en la de los Marqueses de Peñalva, después de un pleito que duró cuarenta años.

Esta Casa Condal de Sástago tenía un espléndido palacio en Zaragoza, que fué arruinado durante la guerra de la Independencia y que hoy en día es el casino de dicha heroica ciudad. Trasladada esta familia a Madrid habitó durante bastantes años en otro palacio en la plaza de Santa Bárbara, que después perteneció a los Marqueses de Argelita, hasta que en 1830 por el matrimonio de D.<sup>a</sup> María Antonia de la Soledad Fernández de Córdoba y de Alagón, Bernaldo de Quirós, décimaquinta

(1) Esta visita tuvo lugar el día 27 de Marzo.



Condesa de Sástago (1), con D. José María Escrivá de Romani y Dusay, Barón de Beniparell y Marqués de Monistrol de Noya, se trasladaron al edificio que antes ocupó el Banco de San Carlos y que fué restaurado y arreglado por el arquitecto Sr. Velázquez algún tiempo después.

Este actual palacio de Sástago es un hermoso edificio que tiene fachadas a tres calles y está coronado por dos torres cuadradas en los ángulos, con entrada por la calle de la Luna, con un gran portal o zaguán que da a un hermoso patio central. A la derecha está la espléndida escalera, adornada con tapices y arcones tallados en madera, y en cuyo último rellano sorprende al visitante una linda silla de manos con pinturas de amorcillos y flores, sin duda decorada por algún pintor francés.

El vestíbulo que hay en seguida de la escalera está adornado con tapices flamencos y platos y jarrones de Talavera y Alcora, y pendientes de sus paredes varios retratos: uno, de Carlos II, atribuido a Pantoja, y otros dos, de los Condes de Glimes de Brabante: D. Ignacio Francisco de Glimes de Brabante, Capitán general de los Reales Ejércitos de S. M. Católica y Coronel del Regimiento de Infantería de Guardias Walonas, nacido en Namur (Flandes), y su mujer D.<sup>a</sup> María Francisca Dauneux de Wargnies, nacida en Brabanzon, Obispado de Lieja, e hija del Marqués de Wargnies, Príncipe de Brabanzon.

Otros dos retratos hay en esta habitación pintados por Carlos Blanco en 1829: son, el de la izquierda, D. Joaquín María Francisco de Paula Fernández de Córdoba y Alagón, Glimes de Brabante, décimocuarto Conde de Sástago y último varón de la casa de Córdoba que ostentó el título, puesto que su hijo, que aparece retratado en el mismo cuadro en un medallón que tiene su padre en la mano, llamado D. Joaquín María de la Soledad Fernández de Córdoba y Bernaldo de Quirós, quinto Marqués de Aguilar, murió siendo niño. El otro personaje retratado a la derecha es D. Francisco Fernández de Córdoba, hijo segundo de D. Francisco Cristóbal Fernández de Córdoba, décimoprimer Conde Sástago y de D.<sup>a</sup> María Felipa Glimes de Brabante, nacido en el palacio de Zaragoza en 1758, quien primeramente y como hijo segundo de la casa usó el apellido de Espés y fué Barón de Espés, dedicándole al estado ecle-

(1) La Condesa de Sástago fué hija de D. Joaquín María Francisco de Paula Fernández de Córdoba y de Alagón, Vera de Aragón, Glimes de Brabante, XIV Conde de Sástago, y de D.<sup>a</sup> María de la Soledad Bernaldo de Quirós y Colón. Antes estuvo casado con D.<sup>a</sup> Francisca de Paula Magallón y Rodríguez de los Ríos.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Triptico atribuido a Van Eyck.

COLECCIÓN DE LA CONDESA DE ALCUBIERRE.



siástico, siendo también Abad de Lodosa; pero no teniendo vocación, entró como cadete en el Cuerpo de Guardias de Corps, al servicio de Carlos III, llegando a ser con el tiempo Capitán general de Ejército, Jefe Superior de los Guardias de Corps de la Real Persona, primer Duque de Alagón, Grande de España y Gentilhombre de Cámara de Fernando VII, privado y gran amigo suyo y el hombre de toda su confianza y compañero en sus diversiones (1).

La habitación inmediata es un gran salón que recibe luz cenital por una claraboya con vidrios de colores que representan los escudos y blasones de la casa y espléndidamente alhajado con tapices flamencos y de Gobelinos, cuatro armaduras completas de a pie y una sillería de tapices antiguos completan el adorno. En el centro, un gran jarrón decorado como la loza de Urbino, y a los lados, en sus caballetes, un arcabuz y una ballesta con incrustaciones, y encima de una mesa un reloj de bronce dorado, firmado por Francisco Juderías en Zaragoza, y en los lados de la habitación soberbias arcas góticas de madera tallada y una de cuero con clavos.

La vitrina que hay en este salón contiene preciosas figuras de porcelana blanca del Retiro y cuatro candelabros de la misma fábrica que en tono sepia tienen adornos y carteles de asuntos religiosos, como la Samaritana, la Coronación de la Virgen, la Cena y Jesús flagelado; son una magnífica muestra de lo que se hacía en la citada fábrica, aunque con reminiscencia de la porcelana de Capo di Monte. La joya de este salón es un hermoso tríptico que figuró en la exposición histórico-europea y que el Sr. Rada y Delgado clasificó como de Van Eyck, y cuyo asunto es una Pietá en el centro y en las portezuelas la Magdalena y Nicodemus.

El Sr. D. Marcelo Cervino, que visitó esta casa en 1926, hace una descripción tan exacta del tríptico, que no puedo menos de copiarla, y dice así:

“La composición llena de gravedad y decoro, la admirable y devota expresión de las figuras, ataviadas lujosamente con trajes curiosísimos y fantásticos, según usanza de los pintores de aquel tiempo, el dibujo, el colorido sólido y armonioso, el admirable modelado del cuerpo des-

(1) Se cuenta de este General que rompió el bastón de mando al entregar el cadáver del Monarca y su señor en el Monasterio de El Escorial



nudo de Cristo, la maravillosa verdad de los detalles, que no caen, sin embargo, en extremo de minuciosidad enojosa; todo, todo hace de este tríptico, una obra maestra."

El despacho y antedespacho del Marqués, que fué de Monistrol, está también lleno de obras de arte. En la segunda de estas piezas hay dos cuadros, al parecer de Bassano, regalados a la casa por el Barón de Eroles, y que son la *Cena de Emaus* y la del *Ricoavariento*. Encima de una puerta una tabla de un *Ecce Homo* con atributos de la Pasión. Una tabla de la *Sagrada Familia y San Juan*, de escuela italiana, así como una *Oración del Huerto y San Juan Evangelista*, *La Transverberación de Santa Teresa*, de Lucas Jordán, y *El coro de El Escorial*, de Vicente Poleró.

En el centro de esta salita, y en una vitrina, hay un precioso libro de horas, del que va una reproducción en este artículo: privilegios y cartas reales, entre ellas una con la firma de Fernando el Católico, Reales Despachos de Títulos de la Casa, con pinturas y orlas artísticas, y, sobre todo esto, un álbum de dibujos que formaba parte de tres que adquirió en Italia un antepasado de la casa (y cuyos otros dos posee hoy nuestro consocio e ilustre académico D. Félix Boix), y de gran importancia; de este álbum, del que van dos reproducciones por separado, citaré los autores que están representados en él, y que son los siguientes: Sebastián Conca, *Un dibujo a la aguada*; Angelino Medero, *Una figura de mujer, fechada en 1627*; Luca Giordano, *La Virgen y unos Santos*; Juan de Baldez, *Una penitente con un crucifijo y un pequeño ángel en adoración*; *La Adoración del Vello de oro*; Antonio Castillo, *Unos dromedarios*; *Dos monjes con niños y la Santísima Trinidad*; Reinoso, *La aparición de la Virgen a un señor o Santo*; Francisco Vieira, *Una Virgen a la sepia*; Becerra, *Varios desnudos de hombres*; Alonso Cano, *Un Santo en oración, al parecer Santo Domingo, al que se le aparece la Virgen*; *Una Concepción*; *La Asunción y varios dibujos a pluma, entre ellos el Sacrificio de Isaac*; Pereda, *Una Visitación*; Ribalta, *La venida del Espíritu Santo*; Manuel de Rueda, *La muerte de un Monje*; Carlo Maratta, *Una Dolorosa*; *Las santas mujeres y un ángel de Pantoja*; Bloemart, *Un ángel exterminador*; Bobadilla, *La Adoración de los pastores*; Murillo, *Tres vírgenes con el niño*; Guido Reni, *La Virgen con el niño, rodeados de ángeles*; Herrera el Viejo, *Un San Isidro Labrador*; Morales, *Un entierro de Cristo*; Luis de Vargas, *Un desnudo de mujer*, y varios





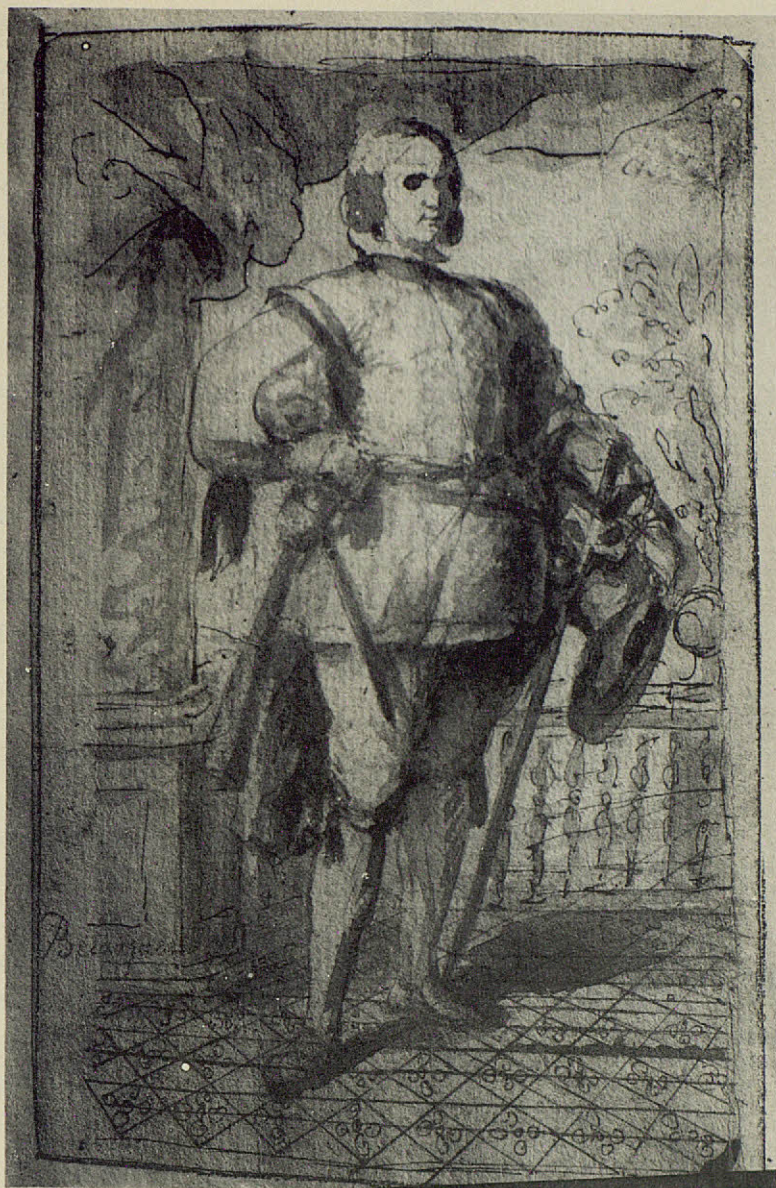
Dibujo firmado por Mateo Pérez de Alico, en 1617.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

La Anunciación. Miniatura de un Libro de Horas.





Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

Dibujo atribuido a Velázquez.

COLECCIÓN DE LA CONDESA DE ALCUBIERRE.



otros dibujos de Palomino, Julio Romano, Pelegrín de Coloma, Sebastián Martínez, Mateo Pérez de Alisio, García Reinoso y el *Mudo*.

El despacho del Marqués está adornado con los siguientes cuadros: *La Crucifixión*, tabla de Lucas Cranach; *La impresión de las llagas de San Francisco*, *Santa Cecilia* y *San Luis Beltrán*. Un pequeño retablo de los llamados de batea, que perteneció a la casa de San Luis Beltrán, antepasado del Marqués de Monistrol, compuesto de siete tablas y una predella con orla pintada; otras tres, *La oración del huerto*, *Jesús con la cruz acuestas* y *El Santo Sepulcro*, que conservaba la familia, y otra representando el martirio de un santo, adquirido por la Condesa de Sástago para igualar con ellas.

En una galería de cristales que da a un patio central está un cuadro de Sánchez Coello que representa el Viático a un infante enfermo, de la época de Felipe II o III y que tiene en su ángulo inferior de la izquierda una larga inscripción que se lee difícilmente por estar barnizado encima y algo borrosas las letras que seguramente serán la explicación del asunto del cuadro. En la misma galería hay otros dos tapices y una escena de guerra, de Bourgognon.

Además del salón de baile, decorado en época moderna, hay tres saloncitos llamados por el color con que están decorados: gabinete azul, amarillo y salón verde.

En las paredes del primero penden: un *Descendimiento*, en tabla, de Van der Weyden, reproducción, con ligeras variantes, de la del mismo autor y asunto de El Escorial. Cinco cuadritos de Juan de Juanes (*San Juan Evangelista*, *San Vicente Ferrer*, *San Bruno*, *San Juan Bautista* y la *Sagrada Familia*); un pequeño cobre de una bacanal con niños; *La Asunción de la Virgen*, de Guido Reni; un pequeño lienzo de la *Muerte de San José*, por Maella, y una linda miniatura de una Marquesa del Espinardo, indudablemente D.<sup>a</sup> Francisca de Asís Vera de Aragón y Manuel de Villena, casada con D. Francisco Fernández de Córdoba y Alagón, XIII Conde de Sástago, en su villa del Espinardo en Murcia en 1798.

El segundo de estos saloncitos no tiene digno de ser anotado más que un pequeño retrato de Isabel II y dos pequeños esmaltes. El salón verde está destinado todo a retratos de familia. El Marqués de Monistrol, por Caba; su mujer, la Condesa de Sástago, por Madrazo; el hijo de éstos, Marqués de Aguilar, padre del actual Conde, pintado por Caba;



la Marquesa de Aguilar, hoy Condesa de Alcubierre, por Masriera; el Conde y la Condesa de Sástago, por Poleró, y otro de los Condes de Glimes de Brabante. Sirven de adorno a esta habitación una mesa de piedras duras embutidas y cuatro vargueños de distintas épocas.

En el cuarto llamado de noche, a la vez salón de música, además de dos pequeños tapices enmarcados y colocados en sus correspondientes caballetes que representan *La Dolorosa* y la célebre *Virgen de la Silla*, hay los siguientes cuadros dignos de ser estudiados: un *San Jerónimo*, atribuido a Ribera; un dibujo a la sepia, de Rafael, del que va reproducción en fototipia; un retrato de señora, de Holbein; *Las bodas de Neptuno*, de Ferri; un cuadro de costumbres populares, firmado por Franco; dos pequeños de una madona y una escena de guerra, en cobre; un Cardenal subiendo a la gloria, de autor desconocido; una Virgen, firmada por Palmaroli; un pequeño y lindo esmalte de la flagelación, una no menos linda miniatura de un señor de principios del siglo XIX, y una tabla de la Virgen de fines del XV o principios del XVI, policromada y con dorados en las orlas de los vestidos (1), y, por último, tres óvalos al pastel, de las tres hijas de la Condesa de Alcubierre, las marquesitas de Campillos, Peñalva y Espinardo, que así como uno de la Condesa, su madre, con mantón de Manila, son debidos al pintor Sr. Béjar.

En las restantes habitaciones, comedor y salón de billar, dos grandes tapices en las paredes del primero, así como dos retratos de Felipe III y la Reina D.<sup>a</sup> Margarita de Austria, una colección de platos hispanoárabes y bandejas de plata repujada, y en la segunda de estas habitaciones además de un tapiz flamenco, una colección de siete cuadros de pequeño tamaño, al pastel, de escenas y tipos españoles, de Lorenzo Tiépolo, el segundo de los hijos de Juan Bautista Tiépolo, el famoso pintor de algunos de los techos del Palacio Real de Madrid y que decoró la iglesia de San Pascual, de Aranjuez, y cuyos cuadros están en el Museo del Prado.

En la capilla de la casa, además de una almohada que estuvo sosteniendo en el sepulcro la cabeza de San Luis de Beltrán, antepasado de la familia de Escribá de Romani, existen dos soberbios tapices góticos de comienzos del XVI y que representan pasajes de la Pasión.

Antes de terminar esta deshilvanada crónica quiero citar cuatro pe-

(1) Según noticias procede de la Catedral de Sigüenza.





Dibujo de Rafael para el Pasma de Sicilia.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

DOMINGO TIÉPOLO.

Un caballero, un majo y una maja.



queños cuadros, dos de vistas del golfo de Nápoles y los otros dos la calle de Toledo y la Plaza Mayor de la referida ciudad italiana, atribuidos a Canaletto. Una Virgen de Maella y el retrato de la Condesa de Glimes de Brabante, D.<sup>a</sup> Francisca de Glimes de Brabante, Condesa de Santo Imperio (1), casada con el Conde de Sástago en 1786.

En el otro pasillo, un cuadro de grandes dimensiones, de una escena histórica, sin duda algún tratado, representada por varios personajes de la época de Felipe V o Fernando VI.

Los numerosos consocios (pasaron de cien), que estudiaron las interesantes obras de arte que el Palacio contiene, fueron acompañados y asesorados admirablemente con noticias y atribuciones sobre los cuadros, tapices y demás objetos, por el Conde de Glimes de Brabante y su hermana la Marquesa de Espinardo y de Valterra, hijos de la Condesa de Alcubierre, saliendo encantados de las maravillas que habían visto y de las atenciones de sus dueños la Condesa de Alcubierre y sus hijos, a quienes, por mi conducto, da la más expresivas gracias la Sociedad Española de Excursiones.

C. DE P.

(1) A esta señora, que tiene una rosa en la mano, es tradición de familia que le fué concedida por Su Santidad la Rosa de Oro.



## BIBLIOGRAFIA

---

**Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Publiée sous la direction de André Michel. Tome VIII. "L'Art en Europe et en Amérique au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>". Seconde partie. Paris A. Colin.**

Comprende este volumen: la arquitectura en Francia desde 1850 hasta nuestros días; la escultura en igual periodo; la pintura desde 1848. La arquitectura, escultura y pintura en Italia desde 1870 hasta nuestros días. El arte en Alemania y Austria; el arte en los Países Escandinavos; en los Balkanes y Países Eslavos, desde 1850 hasta nuestros días. El arte en España y Portugal desde el final del siglo XVIII. El arte en Suiza durante el siglo XIX, y, por último, la Estampa desde 1850. Todavía anuncian los editores un nuevo volumen con el que piensan terminar la obra.

Tarea difícil es la de hacer una reseña de materia tan abundante y compleja, y preferimos entresacar algunas notas sobre lo que a nuestro juicio pueda interesar más a nuestros lectores.

Las etapas de la arquitectura francesa desde 1850 pueden establecerse en esta forma: eclecticismo clásico; los racionalistas; la resistencia clásica y los nuevos ensayos, que caracterizan el "modern styl", y el cemento armado.

La técnica del cemento armado ha ejercido una influencia considerable sobre toda la arquitectura. Un artículo publicado en 1912 por M. Paul Véra, en la revista *El Arquitecto*, fué el verdadero manifiesto de la nueva escuela. "El arquitecto debe interesarse por la razón y no por el sentimiento, renunciar al concepto pintoresco y a los ornamentos superfluos, porque el arquitecto no debe ser más que arquitecto y no pintor o escultor. Las superficies serán planas, porque los materiales son paralelepípedos y los albañiles tiran las líneas a cordel. Procurará interesarse por la relación entre huecos y masas, salientes y entrantes. El cubo es económico, porque es el más espacioso de los volúmenes que pueden construirse con una cantidad determinada de albañilería." Este gusto por la sencillez, la armonía y la lógica; el atrevimiento en el empleo de superficies lisas, en el dibujo de formas limpias y sólidas, esta sinceridad que no oculta los materiales más modestos, todas estas cualidades se afirmaron progresivamente en las obras de Bonnier, Paquet, Lecoœur, Pontremoli, etc. Como quiera que la afición a construir despierta siempre el gusto por lo macizo y gigantesco, el cemento armado ha dado lugar a un estilo monolítico, como por ejemplo: el faro de la Pointe de Grave, por M. Ventre. En las casas particulares también se han aplicado



estos principios. Hay proyectos de ciudades enteras con casas cúbicas cubiertas con terrados y desprovistas de adornos. La modernidad de muchos consiste en recordar los palacios asirios o las construcciones del primitivo Egipto.

También las ideas modernas sobre la higiene y el sport influyen grandemente en la arquitectura: los entresuelos aplastados, las piezas sin aire ni luz, los pasillos estrechos se rechazan; esto por una parte, pero por otra, la carestía de la vida y la crisis de la vivienda determinan la constitución de cooperativas de construcción y todas las combinaciones jurídicas que llevan consigo. El papel del arquitecto se complica por lo tanto; no basta ser artista, ni ingeniero: tiene que ser también, director de empresas, higienista, abogado, y esta evolución no es posible contenerla imponiendo en las escuelas de arquitectura el estilo clásico que imperaba desde el Renacimiento. Lo pasado parece abolido; aun quedan algunos admiradores fieles, pero el porvenir, a juzgar por lo que se anuncia, ha de ser otra cosa.

La pintura francesa en la segunda mitad del siglo XIX puede dividirse en las siguientes modalidades: el realismo; el impresionismo; la vuelta al clasicismo, y el período contemporáneo.

El realismo triunfante durante el segundo imperio, si bien tuvo el mérito de desterrar la pacotilla romántica sustituyéndola con la representación de la vida moderna, permanecía apegado a la pintura de taller o estudio, oscura, bituminosa como las sombras del Caravaggio o de Ribera. La necesidad de una pintura más clara, más diáfana, dispuesta a recoger los aspectos fugitivos de la naturaleza se hacía sentir, y esta necesidad dió origen al impresionismo, una de las más grandes revoluciones que pueden registrarse en la historia de la pintura, de formación puramente francesa, y tan fecunda en resultados y consecuencias como la invención del arte gótico, que tal vez iguala por su fuerza expansiva (1).

El nombre apareció por vez primera en el artículo de un modesto periodista de *El Charivari*, L. Leroy, que al reseñar una exposición organizada por la Sociedad anónima de artistas pintores, escultores y grabadores, en la fotografía de Nadar del bulevar de las Capuchinas (1874), vió un cuadro de Monet así titulado: *Impresión, sol naciente*; juzgó la etiqueta adecuada y tituló su crónica: "Exposición de los impresionistas."

La denominación cayó en gracia, y aunque algunos pintores, clasificados con este remoquete, le juzgaron inoportuno y casi injurioso, esforzándose por llamarse independientes, prevaleció, sin embargo, contra todos los esfuerzos y acabaron por aceptarlo exponiendo sus obras en 1877 bajo ese nombre, que al cabo no estaba mal escogido, puesto que una de las características de la nueva escuela es precisamente el sustituir la composición con la impresión del momento. El hábito no hace al monje, como vulgarmente se dice, y ya hacía tiempo que el impresionismo existía, puesto que su origen puede remontarse al famoso Salón de 1863, en donde Monet expuso el *Almuerzo sobre la hierba*, pintura de tintas claras y ejecutada con tonos superpuestos.

(1) No olvidemos que es francés el autor de estos trabajos críticos.



La influencia japonesa se manifiesta en los impresionistas por primera vez a consecuencia de la revolución japonesa que abrió, en 1868, esta nación al progreso, europeo. El arte oriental irrumpe en el arte francés de tal modo, que pudiéramos llamar al impresionismo *japonizante*, ya que en los artistas nipones encontró cualidades que acordaban con su ideal.

El impresionismo no renovó tan sólo los procedimientos técnicos de la pintura, sino también la manera de ver el natural, pero fiel a la constante tradición del arte francés que afirma su continuidad a través de sus evoluciones, aunque es una reacción contra el realismo (1), no desecha a ciegas lo adquirido por generaciones anteriores y señala como objeto de la pintura la representación de la vida moderna, pero si los realistas la ejecutan en el estudio, con luz fría y convencional, los impresionistas se colocan al aire libre en pleno sol, y de esta innovación capital se deducen importantes consecuencias. El asunto, por ejemplo, es indiferente. El rincón de tierra más ingrato, el objeto trivial, resulta a ciertas horas maravilloso, basta con que la luz le transfigure. Llevando esta observación a sus consecuencias últimas, el paisajista impresionista por excelencia, C. Monet, pinta veinte veces seguidas el mismo motivo a diferentes horas del día y cada vez parece distinto.

Con este modo de concebir la naturaleza, las figuras y los objetos pierden fijeza y consistencia, son una sucesión de apariencias en perpetua renovación, y como es consiguiente, la técnica pictórica tiene que renovarse. Contribuye también a ello la fotografía instantánea y los descubrimientos ópticos; la primera, con el análisis de los movimientos, y la óptica, enseñando que los colores fundamentales del prisma se realzan con la proximidad de los complementarios, de suerte, que los impresionistas, en lugar de mezclar los colores en la paleta, yuxtaponen los tonos sobre el lienzo y es lo que llaman división del tono. La mezcla se produce en la retina a cierta distancia del cuadro y el ojo del espectador compone lo que el artista separó. El resultado del procedimiento es que los lienzos de los impresionistas de cerca parecen informes y caóticos, pero al separarse un poco, los brochazos se armonizan y funden, y se obtienen efectos de vibración luminosa y transparencias en la atmósfera imposibles de lograr de otra manera.

Monet, Degas y Renoir son los principales maestros, a los que siguen entre los paisajistas, Pissarro Sisley, Guillaumen y Lebourg, etc.—*J. P.*

**Colección Labor.—Arte romano, por el Profesor Herbert Koch.**  
Traducido por Ernesto Martínez Ferrando. Barcelona. Editorial Labor, S. A. 1926.

Después de una introducción en la que se ocupa del Arte romano en general, sus relaciones con el griego e influencia en el europeo, trata de la arquitectura describiendo la casa romana, palacios, templos, termas, etc., relieves de historias y retratos, todo ilustrado con planos y fototipias, constituyendo un manual de vulgarización de útil y agradable lectura.—*J. M. de C.*

(1) Diríamos nosotros mejor una transformación.