BRUGALLA-1949.

01 ABR. 2005

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

COMISION EJECUTIVA

PRESIDENTE:

Sr. Conde de Cedillo

SECRETARIO:

Sr. D. Elías Tormo

VOCAL:

Sr. D. José Ramón Mélida

DIRECTOR DE EXCURSIONES:

Sr. D. Joaquín de Ciria

DIRECTOR DEL BOLETIN:

Sr. Conde de Polentinos

BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte ▪ Arqueología ▪ Historia

TOMO XXXVIII

1930

MADRID

30, Calle de la Ballesta, 30

Reg. 153

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
ARTE - ARQUEOLOGÍA - HISTORIA

Año XXXVIII.—Primer trimestre || MADRID — Marzo de 1930

HOYUELOS

Hoyuelos, donde escribo estas páginas, y mi residencia preferida desde hace no pocos años durante la estación estival, es un humilde pueblecillo enclavado en la provincia de Segovia, partido judicial de Santa María de Nieva, de la que dista por carretera nueve kilómetros.

De su fundación, documentalmente nada se sabe. Tengo para mí que, prescindiendo de indagaciones que pretendan ahondar más en lo incógnito, fué una de tantas aldeas que se fundaron o restauraron al repoblarse esta tierra, cuando, en el curso del siglo XI y bajo el Rey Alfonso VI de Castilla y León, pasó definitivamente del dominio de los islamitas al de los cristianos. Estableceríanse aquí algunos pobladores, cultivadores del terruño, por estar próximos a un manantial tan caudaloso como el de nuestra fuente pública, que brota junto al arroyo Cercos y en su margen derecha y también por la cercanía de esta corriente, tributaria del Voltoya, corriente que nunca deja de serlo, ni en lo más riguroso del verano: circunstancia muy propicia para la salubridad del lugar y para las más elementales necesidades de la vida.

Parece justificar mi hipótesis cuanto a la fecha de la fundación el carácter de la portada de la iglesia, supervivencia que indica que cuando las necesidades del poblado lo reclamaron, aquí surgió el templo rural, más que mediada ya la Edad Media.

La etimología del nombre del lugar no ofrece dudas ni requiere disquisiciones toponímicas, muchas veces fantásticas y que aquí no

lo serían. Hoyuelos está en un *hoyo* rodeado de pequeñas prominencias por todas partes menos por la línea de la dirección de la vaguada descendente, que proviniendo por el Sur del término de Laguna-Rodrigo, se interna por el N. O. en el de Melque.

La palabra *Hoyo* deriva de la latina *fossus*, que equivale a *cavado*. El diminutivo de aquella voz en el bajo latín adoptaría las formas de *fossulus*, *fossuelos y foyuelos*. *Foyuelos* se decía el pueblo en fines del siglo XIII, como se ve en cierto privilegio otorgado por el Rey Don Sancho IV de Castilla (1). De *Foyuelos* a Hoyuelos no hay más que un paso, que se da con toda seguridad, apoyándose en una bien conocida ley de la fonética castellana. Cuanto a la ortografía, *Hoyuelos* y *Oyuelos* se vino escribiendo indistintamente desde la Edad Media a la contemporánea, en que prevaleció la H.

La latitud del lugar (41° Norte, exactamente), y sobre todo la situación y la altitud (en la submeseta septentrional peninsular, altiplanicie del Duero y a más de los ochocientos metros sobre el nivel del mar) dan la pauta de sus condiciones climáticas: muy frío en invierno, seco y fresco en verano.

Hoyuelos es uno de los pueblos felices de que se afirma lo son por no tener historia. En lo civil fué lugar realengo, de la jurisdicción de Segovia, correspondiente al llamado *Sexmo de la Trinidad*, cuya *cabeza de Sexmo* fué Villoslada. En lo eclesiástico fué anejo del mismo Villoslada hasta 1640, en que su parroquia quedó independiente.

Otras circunstancias que concurrían en Hoyuelos a mediados del siglo XVIII conocemos por el *Expediente de única contribución*, cuaderno en folio y empergaminado, hecho en el pueblo en 21 de Septiembre de 1751. De las respuestas a su interrogatorio resulta, entre otras cosas ya dichas anteriormente:

---

(1) Privilegio por el cual concede el Rey grandes franquicias al Convento de Santa María de los Huertos, de Segovia, y entre otras la de que haya libre e quito por juro de heredad cuanto posea en muchas localidades segovianas que cita y entre ellas «en Aragoneses, en la firuienza e en *foyuelos*». Su fecha en Toro, a 12 de Septiembre de la era 1325 (año 1287). Cítase este documento, como existente en el Archivo histórico nacional de Madrid, en el *Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*, de Vergara y Martín (Guadalajara, 1903), páginas 270 y 271.

Aragoneses y la Hirbienza son localidades cercanas a Hoyuelos.

Que el término de *Oyuelos* se extiende de E. a O. dos cuartos y medio de legua y de N. a S. uno y medio, siendo su circunferencia de dos leguas poco más o menos.

Que las tierras son de regadío y de secano, viñas, prados, eras, pinar y tierra yerma.

Que el término tiene 2214 obradas de tierra poco más o menos, de las cuales, setenta de pinar.

Que hay un molino propio del concejo, con una rueda.

Que hay cuarenta y cuatro vecinos, todos del estado general y treinta y siete casas, todas habitables.

Que hay un tejedor de lienzos.

Y que hay veinte colmenas.

Amén de que los declarantes se quedaron bastante cortos en la cabida de tierras y en las distancias, hay que observar como casi todas estas circunstancias han variado mucho desde el tiempo de Fernando VI hasta nuestros días. Así, pues, en 1916 Hoyuelos tenía ya 91 edificios (había doblado el número desde 1751), 309 habitantes de hecho y 299 de derecho (1). En tanto que el cultivo agrícola se ha intensificado mucho, como ocurre en todas partes, ya no hay aquí tejedores ni colmeneros. Y cuanto a las setenta obradas de pinar, véase a lo que han venido a reducirse y es dato elocuente como uno de tantos que mucho dicen sobre nuestra depauperación forestal. A unos dos kilómetros al O. de Hoyuelos está el hoy llamado *Cerro del pino*, en que hubo un pinar de propios del pueblo; y allí queda, en efecto, un solo corpulento pino albar, propiedad del municipio. Unos trescientos metros más lejos, en la misma dirección, hay una tierra de mi propiedad, que mide tres cuartas de obrada, dicha *el Pinar*, por que lo fué en otro tiempo y en que se mantiene para recuerdo otro hermoso pino albar. Y en fin, a unos tres kilómetros del pueblo hacia el mismo cuadrante hay en una tierra de unas ocho obradas un tallar de pino negral, propio de tres vecinos. Y esto es todo.

Al extremo S. O. del lugar, junto a la bajada a la fuente y ante una dilatada plaza está, construído en piedras cárdenas, el llamado

---

(1) *Nomenclátor... de España*, de la Dirección general del Instituto geográfico y estadístico (Madrid, 1916).

palacio de Hoyuelos, donde estoy escribiendo, cuadrilonga fábrica de extensa área, que edificó en el primer tercio del siglo XVI mi undécimo abuelo D. Pedro Arias Dávila, vecino y regidor de la ciudad de Segovia, señor de Hermoro (1). Es un ejemplar muy caracteristíco de de vieja casona segoviana, con su típica portada plateresca que decoran columnas, medallones, geniecillos y los escudos nobiliarios de Arias Dávila y Osorio de Virués (águila, castillo y cruz, y dos lobos pasantes) (2).

He aquí cómo se describe esta casa-palacio en cierto *Apeo* de las heredades que en término de Hoyuelos poseía este mayorazgo, redactado en 1618 y existente en mi archivo familiar.

«Iten este dicho dia prosiguiendo el dicho apeo y deslindamiento apearon en el dicho lugar de hoyuelos las casas principales de el dicho mayorazgo que son texadas y labradas de manos i pinturas y de piedras cardenas y con su zaguan y la entrada de las dichas casas arrodeada de asientos de piedras cardenas y labrada la techumbre de diferentes labores y con su patio de pozo corrales caballerizas paxares e corrales zercados delante i ai almenas dentro y all rrededor de ella por la parte de azia la iglesia y el arroyo de hoyuelos y delante dellas antes de la puerta principal tiene una plazuela quadrada que las dichas casas alindan y afrentan por todas partes y con las calles publicas de el dicho lugar de hoyuelos y la dicha plazuela ansi mesmo alinda con la calle publica que va a la villa de marti muñoz y por azia el arroyo afrenta en el egido de el conzexo de el dicho lugar de hoyuelos las quales apearon y deslindaron por de el dicho mayorazgo» (3).

---

(1) Ya advertí en alguno de mis libros que no ha de confundirse a este Pedrarias Dávila con su homónimo y primo hermano, célebre en la Historia y segoviano también; nacido en 1440 y muerto en León de Nicaragua en 1530; conquistador y gobernador del Darien y de Nicaragua y a quien por sus condiciones personales y por sus hazañas en las guerras de Granada y de Italia, en Africa y en América, llamaron sus contemporáneos *el Galán, el gran Justador* y *el Bravo.*

(2) En el *Catálogo monumental de la provincia de Segovia,* de D. Francisco Rodríguez Marín (inédito), se menciona el palacio de Hoyuelos, pero en estos términos, por varios conceptos deficientes:

«Hoyuelos.

»Se conserva aunque muy modificado, un palacio fortaleza de origen ogival. Quédanle actualmente pocos elementos de su arquitectura primitiva.»

(3) *Apeo que hizo el S.r Pedro Arias davila y de la Hoz Señor de Hermoro en el Lugar y su termino de Oyuelos de las heredades que alli posee del Maiorazgo*



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Hoyuelos (Provincia de Segovia), Palacio.

Devastado el palacio por un incendio en 6 de Septiembre de 1907, le restauré entre los años 1910 y 1911 y de él hice mi habitual residencia veraniega. Tras el palacio están un jardín y un huerto, este último bordeado por el arroyo Cercos. El palacio de Hoyuelos fué desde su fundación frecuente residencia de los Arias Dávila segovianos en sus dos ramas de los señores de las Alcabalas de Hoyuelos y de Hermoro (1); y por enlace de doña María Arias Dávila con D. Pedro del Hierro, caballero también segoviano, vino a la casa de los Vizcondes de Palazuelos, que recayó en el siglo XIX en la de Cedillo.

Tengo noticia de dos personas de mi familia, nacidas en el

---

que fundo el S.r Lic.do Geronimo Arias de Virues su quarto Abuelo. Año 1618. Volumen en folio encuadernado en pergamino. Fol. 137. Archivo de la Casa de Cedillo. Vizcondado de Palazuelos.

(1) El origen de estos dos vínculos y señoríos radica en el testamento de Pedrarias Dávila, otorgado en Segovia, en sus casas principales de la colación de San Román, en 4 de Junio de 1505, ante Pedro Gómez de Tapia, escribano público del número de la ciudad. Facultado para ello por el Rey Don Fernando el Católico en 20 de Noviembre del anterior año 1504, fundó e instituyó el *mayorazgo y vínculo de Hermoro* «en el heredamiento y término redondo de Hermoro, lugar y jurisdicción de la ciudad de Segovia, según y como él entonces lo tenía y poseía y tuviese y poseyese al tiempo de su muerte»; con más, las casas de la colación de San Román y otros bienes propios, todo lo cual debía pasar a su muerte a Antonio Arias Dávila, su hijo primogénito y de su primer matrimonio con doña Isabel de Herrera. El término redondo de Hermoro habíanlo adquirido los padres de Pedrarias, Gómez González de la Hoz, Regidor de la ciudad de Segovia e Isabel Arias Dávila, por escritura otorgada en aquella ciudad, a 19 de Febrero de 1461, ante el escribano Lope García de Almazán y testigos, en que consta que aquéllos tomaron a censo enfitéutico de Pedro de San Román, hijo del doctor Juan García de San Román, «toda la heredad de pan llevar y prados y pastos y exidos y salidos solares y heras y fronteras y arboles de con fruto y sin fruto llevar y todas las viñas y heriales y aguas corrientes y estantes y manantes y todas las otras cosas y cada una de ellas raices que al dho Pedro de San Román pertenecieron, pertenecian y pertenecen podian y devian asi de fecho como de dro o en otra o por otra qualquier causa y razón y titulo que fuese o ser pudiese en Hermoro, Villoslada y Foyuelos y Valisa y Laguna Rodrigo y Paradinas y en cada uno de ellas y en los terminos de dichos lugares que son de la Ciudad de Segovia, todo a fumo muerto desde la piedra del rio fasta la foxa del monte y desde la foxa del monte fasta la piedra del rio segun lo tenia y pertenecia al Pedro de San Roman...»

A continuación Pedrarias designaba los bienes y haciendas que reservaba a sus otros hijos.

Falleció el testador en Segovia, en Diciembre del mismo año 1505; pero hasta algunos años después, en 1513, a 2 de Diciembre, no se otorgó la escritura de partición de los bienes de Pedrarias, que autorizó el escribano público de Segovia Antonio Daranda. Firmaron la escritura los cuatro hijos de Pedrarias: Antonio, Juan, Jerónimo e Isabel y el bachiller Alonso de Guadalajara, marido de esta última. No se menciona en ella a Antonio que, como era el mayorazgo, se quedó con el señorío de Hermoro

palacio de Hoyuelos, sin que pueda afirmar que sean las únicas, pues antes del año 1549 no había en la parroquia libros sacramentales. Una de ellas, D. Gonzalo Arias de Virués, hijo del Sr. Pedrarias de Virués, bautizado en 27 de Diciembre de 1564. La otra, D. Tomás

---

y toda su fincabilidad. Pero hacen constar los hermanos su disconformidad con las legítimas señaladas en el testamento de su padre a los tres hijos menores; y así de común acuerdo todos cuatro, adjudican a Juan la dehesa de Malpartida, en tierra y jurisdicción de Sevilla; a Jerónimo, la heredad de Hoyuelos, y a Isabel el heredamiento de Abad don Blasco.

Consta por cierto documento que en Setiembre de 1579 aún existían en el lugar de Hermoro las «casas principales con su Torre y ciertos tiros de Artillería» y que además había casas accesorias del mismo mayorazgo, que también estaban habitadas.

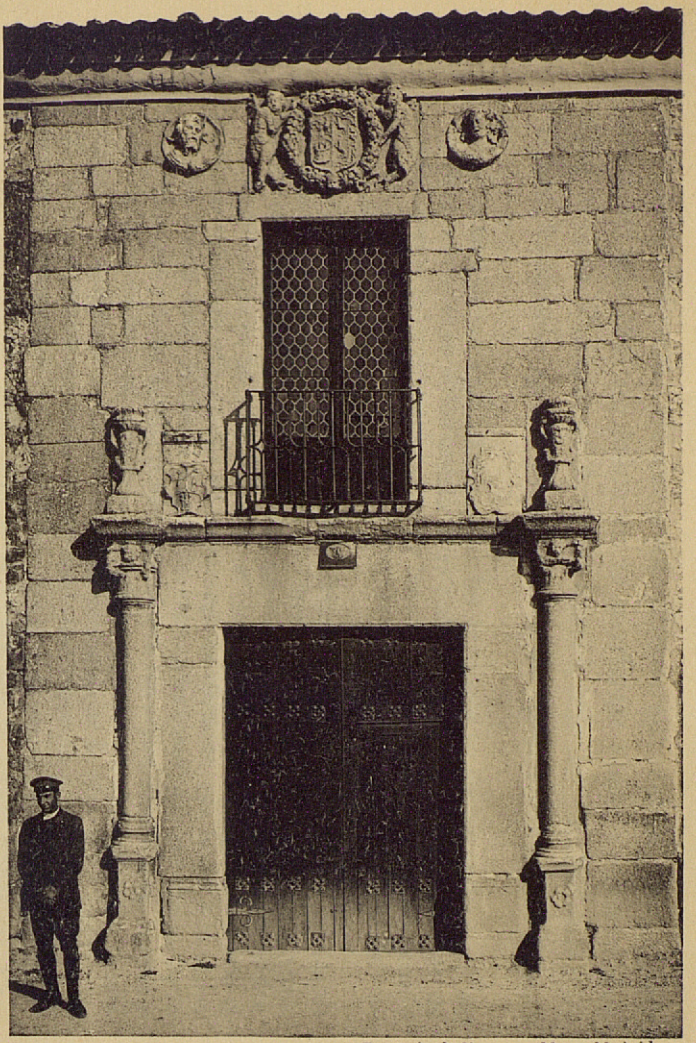
Según se lee en las actuaciones de un pleito que por Febrero de 1705 movió el pueblo de Villoslada al poseedor del mayorazgo de Hermoro, que lo era a la sazón D. Pedro Tomás Arias de Virués, alegó éste, entre otras cosas, que era «dueño de la Casa, Fortaleza y Torre intitulada de Hermoro con sus armas en ella y en la Iglesia como dueño privativo del término». La iglesia existente en el lugar tenía tierras propias; y en el deslinde de las fincas del mayorazgo, que se hizo aquel mismo año 1705, se ve que todavía quedaban en Hermoro cinco casas pequeñas habitadas y «vna Torre que ha quedado de la Casa pral, que hoy sirve de paneras a dicho mayorazgo».

D. Jerónimo Arias Dávila, o Arias de Virués, que de ambos modos suena en los documentos, gran jurista y a la sazón uno de los mejores letrados de estos reinos, y a quien había cabido como legítima la hacienda de Hoyuelos, incluídas las casas principales, en unión de su mujer doña Catalina del Campo, otorgó testamento en Valladolid, donde eran vecinos los cónyuges, en 7 de Agosto de 1569, ante Juan de Rozas, escribano público del número de aquella villa. Por una de sus disposiciones fundaron un mayorazgo y vinculación a favor de su hijo Pedro Arias de Virués y de sus descendientes, prefiriendo siempre las líneas masculinas a las femeninas. Los bienes incorporados al mayorazgo eran las casas principales con otras casas, solares y huertas en Hoyuelos y muchas tierras en los términos de Hoyuelos, Laguna, Villoslada, Balisa y Hermoro y en el lugar de San Cristóbal, arrabal de Segovia.

Eran, pues, dos los mayorazgos y señoríos recaídos en dos de los hijos de Pedrarias Dávila. De éstos, en el de Hermoro sucedió otro Pedrarias Dávila, hijo de Antonio Arias, pero muerto sin sucesión y aunque quedaba su hermana entera, doña María Arias Dávila, mujer de D. Pedro del Hierro, Regidor de Segovia y Caballero de la Orden de Santiago y más adelante Comendador de Montiel y Trece de aquella Orden, púsole pleito que se siguió en la Chancillería de Valladolid en 1547 su hermano de padre, hijo de Pedrarias y de su segunda mujer doña Ana Osorio, el Licenciado D. Jerónimo Arias de Virués y le ganó por haberse considerado el señorío, de agnación rigurosa. Siguieron en la posesión del señorío de Hermoro los sucesores varones de D. Jerónimo, pero la línea varonil se extinguió en fin del siglo XVIII a la muerte de otro D. Pedro Arias Dávila Virués; recayó el derecho al mayorazgo en el Brigadier D. Antonio del Hierro y Arriaga, Vizconde de Palazuelos como sexto nieto legítimo que era de doña María Arias Dávila y de don Pedro del Hierro; entablóse pleito, por los años de 1806, siguióse juicio de tenuta en el Real Consejo y triunfó el Vizconde, por ser el único varón descendiente del fundador y de su línea primogénita. El señorío de Hermoro (hoy Baronía de Hermoro por Real decreto de 6 de Febrero de 1922) recayó, por sucesión familiar directa, en quien escribe estas páginas.



Iglesia parroquial.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Portada del palacio.

Hoyuelos (Provincia de Segovia)

Mascaró y del Hierro, nieto del Vizconde de Palazuelos, Señor de Hermoro, y tío segundo mío, nacido en 18 de Septiembre de 1824 y bautizado el siguiente día 19 (1).

El templo parroquial de Hoyuelos es una modesta fábrica en que aparecen bien patentes tres distintas épocas. De una parte, la portadita, que está en el frente meridional, es románica, de los siglos XII o XIII. Sencilla y de piedra de sillería, sus componentes son un par de jambas y dos arcos semicirculares en diminución, cuya archivolta bordea un menudo exorno en ajedrezado. De otra parte, el ábside,

---

Cuanto al mayorazgo de Hoyuelos, muerto sin sucesión el ya mentado don Pedro Arias de Virués, descendiente directo del fundador D. Jerónimo, hubo también de recaer en el antes citado Vizconde de Palazuelos y en este sentido falló la Chancillería de Valladolid por sentencia de revista dictada en 16 de Setiembre de 1803. La carta ejecutoria de la Chancillería es del 28 de Setiembre de 1805.

Pero pocos años después, un vecino de La Coruña, D. José María Bermúdez de Castro, Caballero del Hábito de San Juan, promovió pleitos sobre sucesión en propiedad de varios vínculos y mayorazgos segovianos, entre ellos el de Hoyuelos, fundado por D. Jerónimo Arias de Virués, que a la sazón poseía mi abuelo materno don Jerónimo del Hierro y Rojas, Vizconde de Palazuelos. Y la Chancillería de Valladolid pronunció sentencias de vista y revista en 14 de Setiembre de 1832 y en 17 de Junio de 1834, respectivamente, en favor de Bermúdez de Castro.

Los sucesores de Bermúdez de Castro enajenaron toda la fincabilidad de Hoyuelos y las casas principales fueron utilizadas para usos impropios hasta que en 6 de Setiembre de 1907 fué devastado por un incendio, quedando en un estado lamentable. Poco después lo adquirí yo por compra con varias fincas que fueron suyas para reintegrarlo a la hacienda familiar y lo restauré entre los años 1910 y 1911.

Como se ve, según queda dicho en el texto, las dos ramas de Arias Dávila poseyeron el palacio de Hoyuelos e históricamente se sabe que en él residieron durante más o menos largas temporadas. Por mi parte, procuro seguir en esto las huellas de mis mayores.

(Documentos propios de mi Archivo particular. *Vizcondado de Palazuelos.)*

(1) He aquí el texto de la partida de bautismo de D. Gonzalo, trasladada del libro 1.º de bautizados, que comienza en 1549 y termina en 1681, que es una de las que figuran en el año 1564.

«Don gonçalo arias de virues † En 27 de Diziembre se baptizo gonçalo hijo del Señor Pedrarias de Virues que a la sazon fue nuestro señor servido tener el parto la señora doña Ana de Castañeda su muger en este lugar. Parece fueron sus padrinos el Señor Martin Caro vezino de Martin Muñoz y la Señora doña Isabel hija del Señor Pedro del Campo vecina de Segovia. Baptizole el dicho Cura y escribió el dicho Juan Martin sacristan este dicho baptismo y lo firmó Juan Martín.» *(Están deshechas las abreviaturas.)*

D. Tomás María Ramon Mascaró y del Hierro, hijo de D. Agustín y de doña María Blasa, vecinos de Hoyuelos, y hermana esta última de mi abuelo materno, don Jerónimo del Hierro y Rojas, Vizconde de Palazuelos, Señor de Hermoro, tuvo por madrina a su hermana D.ª Francisca y fué bautizado por el Cura propio D. Cayetano de Antonio Velasco. (Libro de bautizados que comienza en 1729, al folio 227 r.)

al saliente, es de arquitectura ojival, acaso del siglo xv o de muy principios del xvi. De forma pentagonal, muestra en los ángulos cuatro contrafuertes de sillería y en el costado del sur una ventana de arco de medio punto y de góticos perfiles, también de sillería. La única nave, en fin, obra de mampostería, sin caracteres artísticos determinados al exterior, es notoria reconstrucción de plena época del Renacimiento. En los libros de fábrica de la iglesia nada consta tocante a obras antiguas ni modernas en el edificio, salvo partidas de retejos y otros reparos de poca importancia. Tres construcciones posteriores, vulgares y antiartísticas, fueron agregadas a la nave, es a saber: la sacristía vieja, junto al ábside, por el norte, hoy cuarto trastero; la sacristía nueva, junto al mismo ábside, por el sur, que se hizo en 1671, como consta en las cuentas de fábrica de este año; y otro departamento secundario a los pies de la iglesia, al oeste.

Agregada también a la iglesia, en el centro de la banda septentrional, se alza la torre, cuadrada, de ladrillo, sin interés artístico y protegida por tejado a cuatro vertientes. Dos épocas se descubren en ella, pues sobre el viejo cuerpo inferior, cuyos arcos semicirculares están cegados, el segundo, con arcos abiertos, con destino a las actuales campanas, es bastante más moderno, acaso del siglo xvii. Acerca de esta fábrica más reciente de la torre nada hallé tampoco en los libros de fábrica de la iglesia.

La visita al interior confirma las impresiones recibidas exteriormente. El goticismo permanece patente en la capilla mayor o presbiterio. La bóveda de crucería, exornada con pequeños florones circulares en las intersecciones de los arcos cruceros, apoya en cuatro mensulillas provistas de la tan característica labor de bolas. La ventana gótica semicircular ilumina el presbiterio por el lado de la Epístola. Asimismo gótico y de piedra es el arco de triunfo, semicircular, que da paso a la nave.

Ojival fué, igualmente, ésta, y resto de tal anterior modalidad es un gran arco de piedra rebajado, que por uno de sus extremos apoya en una ménsula con labor de bolas, el cual arco comunica con una especie de estrecha nave lateral, agregada por el sur, y que no es sino el paso o ingreso al templo. Y de la misma arquitectura es otro arco rebajado y mucho más pequeño y también separatorio, que hay a continuación del anterior, hacia los pies de la iglesia.

La nave debió, pues, de reedificarse o reformarse en el siglo XVII, pues ofrecen el carácter de este período artístico el entablamento y la bóveda de medio cañón con lunetos, adornada de abundantes yeserías. De los propios caracteres participa la bóveda, que aquí es rebajada, que cubre la a manera de nave complementaria que ya quedó mencionada.

Dan luces no muy abundantes a la iglesia, a más de la ventana del presbiterio: otra abierta en un luneto de la nave, a la izquierda, otra, en el muro del cuerpo complementario, o sea, a la derecha, y un óculus, que perfora lo alto del muro occidental o de los pies. De este lado, como es la común práctica, aparece en alto la tribuna de madera, provista de un viejo órgano sin uso. Prolongación del cuerpo complementario lateral es el baptisterio, cuya granítica pila, decorada, como tantísimas otras, a manera de concha, debe datar del siglo XVI.

Examinemos ahora los retablos, imágenes y demás objetos más o menos artísticos que guarda el templo parroquial de Hoyuelos, algunos de los cuales he podido documentar tras un detenido examen del archivo parroquial, a que me autorizó amablemente el celoso Cura Párroco D. Aniceto Arribas.

El retablo mayor es de madera y talla dorada, barroco de principios del siglo XVIII, y se adorna con cuatro columnas salomónicas y profusión de motivos propios del estilo. En el centro de su cuerpo principal aparece una buena efigie en talla que representa la *Asunción de la Virgen*, sobre ángeles, titular de la parroquia, y a uno y otro lado vense, en lienzos al óleo, a *San Francisco Xavier* y a *San Nicolás de Tolentino*. En el cuerpo alto del retablo, que es casi semicircular, adaptándose a la arquitectura del edificio, hay otro cuadro en lienzo en que se figura la *Inmaculada Concepción*.

Para sustituir a un *retablo viejo* que consta hubo anteriormente en este presbiterio, con licencia del señor Provisor de la diócesis, labró este retablo, entre los años 1710 y 1712, según se lee en las cuentas de fábrica de la iglesia, el maestro escultor Manuel Carretero, vecino de Segovia, por el precio de seis mil reales, de los cuales, tres mil se le entregaron a cuenta en 1712 y el resto en 1713. La efigie de la Asunción, «con su trono, serafines y cinco ángeles», costó dos mil cien reales, que se pagaron también en 1713, pero de aquella cantidad, quinientos ochenta y cinco reales y medio se satis-

facieron con donativos hechos por las mujeres del lugar, por D. Diego de Chaves, Cura que había sido del mismo y, a la sazón, de Bernardos, y por otros devotos (1).

Permaneció en blanco este retablo hasta por los años de 1750, en que entre el Cura y el maestro dorador vecino de Segovia, Joaquín Casado, se ajustó su dorado, que debía realizarse «de oro limpio», como efectivamente se hizo. Pero al pagarse la obra, el maestro no se conformó con recibir sólo lo acordado; puso pleito al Cura y al mayordomo de la iglesia, y se siguieron autos, alegando el dorador, con varias razones que aducía, que la obra valía mucho más. Al cabo llegaron a una transacción; y en 15 de Julio de 1754, el señor Provisor y Vicario general del Obispado dictó en Segovia un auto, mandando que, según lo acordado entre ambas partes, el Cura y el mayordomo de la iglesia de Hoyuelos, del caudal de ésta, pagase al dorador dos mil novecientos reales más sobre el precio ajustado (2).

Mencioné el retablo viejo que hubo antes del labrado en el siglo XVIII. He aquí cómo se describe en el Inventario de todos los bienes de la iglesia, que, con ocasión de la visita eclesiástica girada en Noviembre de 1658, se hizo por orden del Visitador: «Retablo grande de pincel con compartimientos de madera sobredorada con diez quadros chicos y grandes y la custodia de el Ss.^{mo} Sacramento y ençima vna ymagen de nra. ss^{a} de bulto con su niño en los braços» (3).

Desapareció este retablo, como solía ocurrir con sus congéneres, al ser sustituído por el nuevo. Y he aquí que al examinar hace unos cuantos años el interior de la torre de la iglesia una persona de mi familia, descubrió dos estropeadísimas pinturas en tabla, que habían sido mucho tiempo antes colocadas para servir de peldaños de la rústica escalera de madera de subida a dicha torre. Tengo para mí que estas tablas formaron parte de aquel retablo. Una de ellas representaba la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* y la otra *la Virgen coronada por ángeles y con Jesús, niño, en los brazos*, y en ellas, aunque en un estado lamentable por el empleo a que se las dedicó,

---

(1) Libro de cuentas de fábrica de la iglesia, cuentas de 1712 y 1713.
(2) *Libro de Visitas y de Cuentas de fábrica* de esta iglesia, del siglo XVIII.
(3) *Libro de Visitas eclesiásticas.* Archivo parroquial.

parecía reflejarse la época del 1500 y la escuela castellana con influencias italianas y flamencas.

Mi sobrino el Marqués de Lozoya, doctísimo tratadista de arte, que conoce estas pinturas, y otra también en tabla, procedente asimismo de la iglesia de Hoyuelos, y que representa la *Anunciación*, las cree obra de Andrés López y Antonio de Vega, pintores segovianos de principios del siglo XVI, probables autores del antiguo y muy interesante retablo de la Capilla de los Del Campo, en la iglesia parroquial de la Trinidad, de Segovia, y de los cuales ha dado en un reciente opúsculo muy curiosas noticias (1).

En la misma capilla mayor, en uno y otro muro laterales, vense frente a frente sendos retablos de idéntica traza, barrocos no muy recargados, de dos cuerpos, dorados y con ciertos detalles pintados, también de época. En el centro del cuerpo principal del del lado de la Epístola hay una efigie de época de *Santa Catalina Virgen y Mártir*, de talla pintada, estofada y dorada, de bastante mérito y en igual sitio del retablo del lado del Evangelio, la *Virgen del Rosario*. Igualmente de época son dos pequeñas pinturas que se ven en los cuerpos altos de ambos retablos.

Retablos de la Virgen del Rosario y de Santa Catalina ya había en estos mismos sitios al girarse la Visita antes citada, de Noviembre de 1658. El inventario formado este año nos dice que aquella Virgen era «de bulto con su nino en los braços». Y cuanto al altar de Santa Catalina, menciona el «Retablo grande de pinçel con compartimientos de madera sobredorada y blanca con cinco quadros y enmedio Santa Catalina de bulto y estofada.» Creo que las dos imágenes así descritas son las mismas que hoy vemos, pero que los retablos son distintos. Consta en cuentas de la iglesia que hacia 1722 se doró a costa de los devotos el retablo de la Virgen del Rosario y que en 1729 se pagaron 199 reales por *asear* este retablo del Rosario «poniéndole unos festones y otras piezas nuebas». Consta asimismo que en 1751 se pagaron 300 reales por dorar y estofar a Santa Catalina (lo que parece dar a entender que la imagen ya era

(1) *Vid. Un pequeño museo de primitivos. La capilla de los Del Campo en la Parroquia de la Trinidad, de Segovia.* Madrid, 1929. Publicóse este trabajo en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XXXVI, año 1928, página 245, haciéndose de él una pequeña tirada aparte.

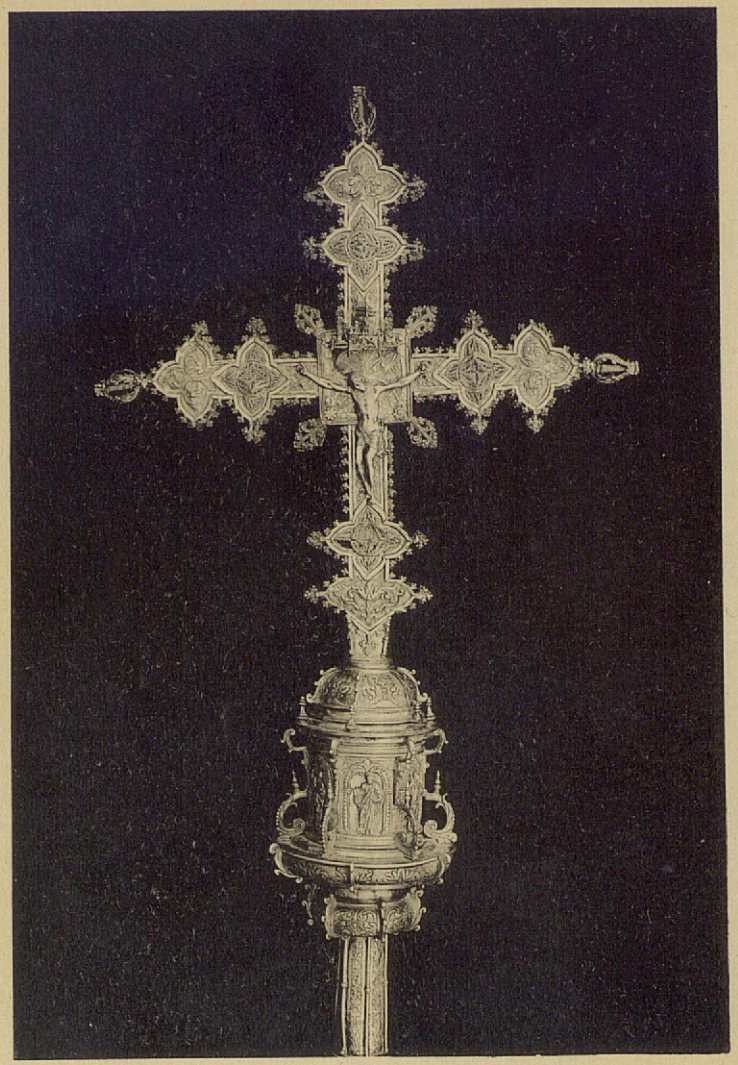
vieja y necesitaba este nuevo aliño) y por algunas otras cosas; y que en 1755 se dieron al dorador Joachin Casado, vecino de Segovia (el mismo que había dorado el retablo mayor) 2.900 reales por varios trabajos hechos en la iglesia y entre ellos «estofar a Santa Catalina» (otra vez) y varias mejoras introducidas en su retablo.

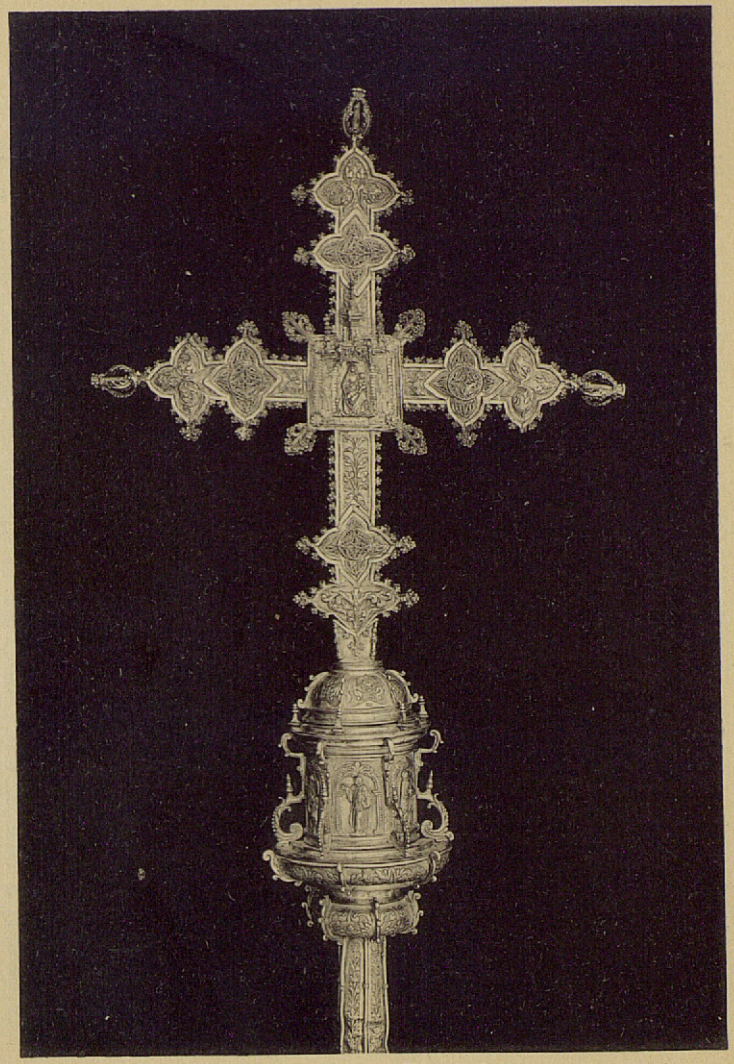
Otros dos retablos más hay en la iglesia, pequeños, barrocos del siglo XVII, pintados y dorados ambos: el uno, adosado al muro izquierdo de la nave, que contiene las exiguas efigies de San Antonio de Padua y de San Roque; y el otro, fijo en la estrecha nave complementaria de la derecha, y en que se venera la efigie en talla pintada, del *Cristo del Amparo*. Lo que de estos retablos y efigies tengo averiguado, se reduce a lo siguiente. En 1750 la iglesia de Hoyuelos puso 625 reales, para concluir la paga del retablo de San Antonio, que tuvo de toda costa 1.020 reales, bien que el resto lo dieron los vecinos, de limosna.

Cuanto al Cristo, debe de ser éste «un Santo christo de bulto de la cofradia», que menciona el ya citado Inventario formado en 1658, sin mentar retablo alguno. Y cuanto al retablo, véase este apuntamiento, tomado del libro de Fábrica que comprende los años 1664 a 1669:

«Altar nuevo. Año de 1666. Colocose el Sancto christo del Amparo en un altar que se hizo nuevo a la entrada de la yglª a mano derecha el año de mil seiscientos y sesenta y seis dia de nra Protectora y ynclita y gloriosa martir sancta Catalina. Y tiene un respaldar de damasco carmesí con galon de punta sobredorado y un frontal de seda rosa seca con galon azul y plateado.» La efigie del Cristo del Amparo existía ya, pues, en la iglesia de seguro con anterioridad a 1666, en que se hizo el altar y retablo nuevo y muy probablemente también desde antes de 1658 en que se hizo el Inventario; y en verdad la escultura, cuyo autor se desconoce, tiene todas las trazas de ser obra del mismo siglo XVII.

Con relación a la plata labrada, propia de esta iglesia, su principal pieza es la bella cruz procesional. La primera impresión que produce es la de ser obra fuertemente influída por el arte gótico, aunque ya de franca transición al Renacimiento. Pero un examen más detenido permite reconocer en ella dos períodos artísticos. El pedestal es de estilo renaciente de la segunda mitad del siglo XVI





Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Hoyuelos (Provincia de Segovia). Cruz parroquial.

y muestra labores de este arte y seis pequeños relieves dorados, con otros tantos Apóstoles. La cruz es puramente gótica del último período (primer tercio de la XVI.ª centuria) y se engalana con los motivos propios de tal gusto, tales como florones, rosetoncillos, y dos doseletes con pináculos. En el anverso, el Cristo crucificado es de plata blanca, con el cabello y el cendal dorados; y en el reverso, de relieve dorado del todo, aparece la Virgen con el Niño en los brazos. Ahora bien, tanto esta Virgen como los seis Apóstoles antes citados, son detalles sobrepuestos, tal vez al acercarse el 1600 o ya en el siglo XVII. En el pedestal, dos pequeños punzones con el acueducto, revelan que es obra segoviana; y otros dos punzones en que se lee: *Naiera* y dos más con el apellido *Albares*, nos dan a conocer los nombres de los plateros de Segovia que labraron esta pieza. En la cruz, casi a la altura de la cabeza de Cristo, a la izquierda, descúbrese un punzón de mayor tamaño, también con el segoviano acueducto. La altura total de la cruz es 0'92 m. Su arte, aunque no muy fino, es muy estimable y característico.

En el varias veces citado Inventario de 1658, se describe así esta alhaja:

«Vna cruz de plata grande de manga blanca braços y arbol con labores y cartelas por vna parte vn santo christo crucificado de plata y el cendal sobredorado y por otra parte nra sseñora toda sobredorada la mançana a lo antiguo de torreçillas con seis apostoles sobredorados y le faltan siete piececillas que pessa con su alma de yerro y madera.»

Por aquel tiempo poseía también la iglesia dos cálices de plata blanca; un viril para llevar el Santísimo, un incensario, una caja, tres crismeras, dos coronas y cuatro *agnus dei*, todo de plata. Además, contaba con los ornamentos, frontales, palios, pendones, mangas, ropa blanca, libros y misales y demás objetos y efectos necesarios y propios para el culto.

El examen del archivo parroquial me ha permitido reconstituir en parte la harto modesta historia eclesiástica de Hoyuelos, de sus cofradías, obras pías y ermitas.

Acaso en los principios del lugar constituiría Hoyuelos una parroquia independiente; pero a lo menos durante todo el siglo XVI y mucha parte del XVII era anejo de la vecina Villoslada, donde residía

el cura propio, habiendo en Hoyuelos un teniente cura. Por los años de 1640, segregóse Hoyuelos de Villoslada, y se unió con el lugar de de Juarros del Voltoya, formándose con ambos un solo curato, cuya cabeza era Hoyuelos. Su primer cura propio fué el licenciado Antonio Calvo, que en 1656 todavía lo era, pero no ya en 1658, con que debió de morir en este intervalo. Según se ve por el texto de la Visita del dicho año 1658, el nuevo cura, licenciado Cristóbal de Chaves, declaró haber cumplido como pudo los mandatos de las Visitas pasadas y que decía misa por todos sus feligreses, así de *Hoyuelos*, como de *Juarros* y de *Hermoro*. Este último nombre revela que por aquella época el señorío jurisdiccional de los Arias Dávila estaba incorporado en lo eclesiástico al lugar donde estos señores tenían su residencia. En fines del siglo XVIII Juarros era todavía anejo eclesiástico de Hoyuelos, y Hermoro ya se había despoblado.

Cinco son las cofradías antiguas erigidas en la iglesia parroquial de Hoyuelos, a saber: la *Esclavitud del Santísimo Sacramento*, la *Cofradía de la Vera Cruz*, llamada también de las *Cinco llagas*, la *de Nuestra Señora del Rosario*, la *de Santa Catalina* y la *de San Benito*. De ellas, las dos primeras subsisten y las tres restantes desaparecieron.

La principal, pero no seguramente la más antigua, es y parece haber sido la Esclavitud del Santísimo Sacramento, que tiene sus libros propios y en el más antiguo de los cuales se ve que fué fundada en 1.º de Enero de 1665. Otro de sus libros, que por su escritura parece de principios del siglo XVIII, contiene las *Reglas y Constituciones que deben observar los Esclavos del SS.mo Sacramento de este lugar de Oyuelos*. Diez y siete son estas *Reglas* en que se estipulan los deberes y obligaciones de los Esclavos y las funciones que han de celebrar. Se preceptúa que una de éstas sea en los terceros domingos de todos los meses del año, con misa mayor a que los Esclavos están obligados a asistir, y con hachas a la procesión del Santísimo, que en dichos días se andará *alrededor de la Iglesia* (regla 3.ª). Todo esto sigue cumpliéndose puntualmente y, cierto, la procesión es muy típica.

De la aún existente cofradía de la Vera Cruz sólo sé documentalmente que ya existía con ordenanzas propias en 1757, pero creo que con bastante antelación también.

La cofradía de Nuestra Señora del Rosario debió de crearse en lejano tiempo por iniciativa o sugestión de los religiosos dominicos de Santa María de Nieva. Que existía ya en 1680 lo demuestra un estado o relación que en dicho año firmó el cura de Hoyuelos, de los derechos que le pagaban «el muy honrrado concexo deste lugar» y las cuatro cofradías a la sazón vigentes por las funciones y procesiones que se celebraban y entre las cuales cofradías se menciona la de la Virgen.

Antigua era también la cofradía de Santa Catalina, y existente en 1680, según prueba el documento a que acabo de remitirme. Pero otros documentos de 1757 y de 1780 prueban asimismo que ya entonces no existía, que estaba perdida y extinguida, y sus rentas y heredades, agregadas a la iglesia. No obstante, el día de la santa, 25 de Noviembre, seguía celebrándose misa cantada, con sermón y procesión *alrededor de la iglesia* con la efigie de dicha santa. Y la festividad de santa Catalina sigue celebrándose con gran devoción y solemnidad en el pueblo, para el cual es una de las principales, con procesión que recorre las calles.

Cuanto a la cofradía de San Benito, se la da como existente en la ya citada relación de 1680; pero se le niega aquel carácter en la *Declaración del Cura*, tras las cuentas de 1757, en que al referirse a la ermita de San Benito, se dice que administra unas tierras «la que se dice cofradía». Y al enumerar las cofradías a la sazón existentes, añade el cura que hay otra «que se llama cofradía y no lo es» en la ermita de San Benito.

En esta iglesia de Hoyuelos se fundaron por lo menos dos capellanías. Por su testamento, otorgado ante Bartolomé González, notario público, en 16 de Setiembre de 1525, Frutos García, clérigo, fundó una de una misa cantada cada semana, los miércoles, de la Anunciación de Nuestra Señora, *en el altar de Santa Catalina*, con otras condiciones y circunstancias que no hacen al caso. Tiempo adelante, las misas de esta capellanía se redujeron mucho.

Según datos de la Visita eclesiástica de 1658, también Juan Clavo y su mujer, Antona, fundaron otra capellanía de una misa cantada, cada sábado, de la Concepción de Nuestra Señora, dotándola con heredades y viñas. En otra Visita posterior se dice que no hay noticia de cuándo se hizo esta fundación.

Dos ermitas hubo en Hoyuelos: la de *San Benito* y la del *Cristo del Humilladero,* de las que desapareció la primera y se conserva la última.

La de San Benito estuvo situada en un otero o cerrillo de suave subida, a medio kilómetro al S. E. del pueblo. En un viejo libro del archivo parroquial, en el que se anotaban las fundaciones, aniversarios y cargas del curato de Hoyuelos y de su anejo Juarros y las costumbres de ambos, se menciona solamente esta ermita (prueba de que no existía otra), consignándose que en ella se decía misa en los días 21 de Marzo y 11 de Julio. Que en 1757 aún estaba en pie, y que poseía unas tierras, lo hemos visto en la declaración del Cura al rendir las cuentas de 1757, el cual añadía que quedaba reparada y aseada y que se decía misa en ella. Pero pronto debió de abandonarse, con lo que sobrevendría la destrucción, pues en las declaraciones del Cura, a partir de 1789, en que se menciona nominalmente la otra ermita, no se habla ya de la de San Benito. Lo añejo de la desaparición se confirma con el examen del sitio. Ya nada de la ermita se conserva, y algunos ancianos del pueblo que aún viven o vivían hace pocos años, tan sólo han conocido de ella en pie algunos paredones.

La ermita del Cristo del Humilladero permanece, aunque sin culto, en las afueras del pueblo, al S. S. E., a la derecha del arranque del camino de Villoslada. Es una modestísima fábrica rectangular con la entrada al poniente. En una de las fachadas laterales, un letrero indica que se hizo esta obra en el año 1716. Una techumbre de madera cubre el recinto, en el cual hay un altarcito que contiene tres antiguas imágenes. En el centro del pavimento vese una losa de pizarra, por cuya inscripción consta que allí está sepultado D. Cayetano de Antonio Velasco, Cura párroco de Hoyuelos, que murió en 25 de Enero de 1847.

Con anterioridad al año 1716, que figura en el letrero exterior, la ermita ya existía, pues uno de los mandatos del Visitador eclesiástico en 1715, ordena que mientras no se rectifique y componga la *hermita del Vmilladero,* que esté cerrada, por estar amenazando ruina y exhorta a los vecinos a que se apliquen a su reparo con sus limosnas. Por lo que dicho queda, los vecinos respondieron pronto y bien al mandamiento de la autoridad. En la declaración del cura,

en 1757, se titula a la ermita *del Santo Christo de la Luz* «que está al cuidado de la debocion»; reparada y aseada y se dice misa en ella. En otra declaración del párroco, de 1789, se añade que mandó S. I. que en el término de un año se hicieran apeo y deslinde de las fincas de esta ermita. Por la declaración de 1794 consta que la ermita está «bien reparada». Pero pronto se vuelven las tornas. Sabemos por la declaración de 1806 que en la ermita del Santo Cristo del Humilladero no se celebra misa «por estar poco decente y arruinandose». Y en la declaración de 1829 afirma escuetamente el cura «que no hay en el distrito de su parroquia hermita ni santuario»; lo cual en realidad no era exacto, pero como la ermita estaba en peligro de ruina y sin culto alguno, prescindió oficialmente de ella de un plumazo.

Casi un kilómetro más abajo de Hoyuelos, al N. O., a la derecha del arroyo Cercos, en la entrada de una angostura que forma su valle, se halla el molino harinero, mencionado por el *Expediente de única contribución*. Su construcción es muy añeja, acaso de los siglos medios, y a ello persuade la vista de lo que queda más antiguo, del lado del socaz. En este molino, que es hoy de mi propiedad, instalé hace diez y ocho años, después de reformarle convenientemente y de dotarle de maquinaria moderna, y sin perjuicio de conservarle su carácter de molino harinero, una pequeña central hidroeléctrica para dar luz a los pueblos de Hoyuelos y Melque.

No cerraré este artículo tocante a Hoyuelos sin mencionar a un distinguido eclesiástico que, si no nació en el palacio pueblerino, en él hubo de residir con frecuencia, como hijo que fué de su señor D. Pedro Arias Dávila y Virués y de doña Ana de Castañeda, y hermano del D. Gonzalo que, según se dijo más arriba, nació en el mismo Hoyuelos. Refiérome al doctor D. Pedro Arias Dávila y Virués, nacido en Segovia en 1562. Siguió sus estudios eclesiásticos, canónicos y civilistas en su patria, en Valladolid y en Salamanca, y una vez terminados pasó a Roma, donde hizo de él particular estimación el papa Clemente VIII, encargándole de comisiones en que se distinguió por su actividad y talento y nombrándole su capellán de Cámara y más adelante, arcediano de Sepúlveda en la Catedral de Segovia. Vuelto a su ciudad natal, allí obtuvo del Cabildo consecutivamente, una media Ración y una Canongía. Por indisposición del deán, en 1614 Arias Dávila fué designado para este cargo, y en 1624 fué también

Gobernador eclesiástico de la diócesis. Segoviano muy calificado por sus aficiones, su erudición y sus virtudes, y ardiente sostenedor de la Concepción Inmaculada de María, compuso en latín, por encargo del Cabildo, el oficio y rezo propio de San Frutos, Patrón de la diócesis y el de la Inmaculada Concepción, de los cuales, el primero se imprimió en Salamanca, en 1610, y el segundo, aunque aprobado en Roma, no llegó a imprimirse porque cuando el autor se disponía a ello, acometióle una enfermedad de que falleció en 3 de Julio de 1626. «Segovia—dice un biógrafo—hizo grande sentimiento por la pérdida de este ilustrado y benemérito sacerdote; pues su amor a las tareas literarias, su carácter afable y su trato expansivo y ameno, atraían a su casa una sociedad escogida de sabios que se ocupaban exclusivamente de asuntos científicos, en los que Don Pedro poseía conocimientos nada vulgares» (1).

El Conde de Cedillo

---

(1) Baeza y González. *Apuntes biográficos de escritores segovianos* (Segovia, 1877). Pág. 180.

Vergara y Martín. *Ensayo de una Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia.* (Guadalajara, 1903). Pág. 439.

LOS ORÍGENES DE LA FABRICACIÓN DEL VIDRIO Y SU INTRODUCCIÓN EN ESPAÑA

I.—La industria fuera de España.

Los orígenes de la industria del vidrio fué un acontecimiento que ha preocupado a los historiadores de todos los tiempos; empezando por la conocida relación de Plinio que, recogiendo una tradición fantástica, atribuye el descubrimiento a ciertos mercaderes de Siria, que transportaban por las orillas del río Belus un cargamento de nitro, y los que faltos de piedras donde soportar sus marmitas para calentar la comida, decidieron hacerlo sobre ladrillos de su mercancía, que en contacto con la arena del desierto y al calor de las llamas, fundió, en un líquido transparente que solidificó amorfo en regueros y lágrimas de vidrio, sin que Plinio pudiera tener en cuenta que la temperatura que se logra en un hogar abierto es en absoluto insuficiente para que la reacción se produzca; algo parecido ocurre a muchos autores contemporáneos que colocan como frontispicio de sus trabajos la reproducción del relieve de las paredes de hipogeo de Beni-Hassan-el-Gami, que se ha querido interpretar como representación de la industria del vidrio, en la que trabajan dos obreros soplando la masa todavía en el seno de las llamas; alcanza este relieve al siglo xv antes de J. C., y si es este el momento en que se generaliza la industria, debe de recordarse que la técnica del soplado no se descubre hasta una docena de siglos más adelante, siendo todas las piezas contemporáneas del relieve fabricadas en pasta, como más adelante se detalla, y, por lo tanto, aquél, cosa que nada puede tener que ver con la industria del vidrio.

A nuestro juicio, el origen de la fabricación del vidrio, puede tener una explicación muy sencilla; conocida y dominada en aquellos

tiempos la industria metalúrgica, es necesario que los talleres de fundición conocieran, no tan sólo la misión química de las escorias, sino su composición y sus características; y teniendo en cuenta que éstas, en último término, son nada más que silicatos múltiples, es decir, vidrios más o menos complejos y más o menos impuros, con facilidad se comprende que cualquier fundidor buscase una solución comercial o artística a este producto secundario.

El caso es, que hacia los comienzos del siglo XVI, antes de Jesucristo, empieza a usarse una materia vitrificada, independiente de la base de piedra o de cerámica que hasta entonces le sirvió de soporte, es decir, que la manufactura del vidrio se establece como industria independiente, considerándose como la pieza más antigua un ojo de vidrio azul imitando turquesa, que lleva el nombre de Amenhotep I (1550 a. de J. C.).

En la misma época se usan como decoración perlas negras de vidrio con uno o dos puntitos de pasta blanca, piezas que continúan fabricándose en todas las épocas hasta el final de la dominación romana y de las que se encuentran ejemplares en Ampurias, Baleares, etc., y como ejemplares de mayor importancia se conservan tres copas, una que perteneció a un favorito de la Reina Kamare, hermana de Tahutmes III, decorada en verde claro, azul y amarillo sobre un fondo azul verdoso, ejemplar que se guarda en el Museo del Cairo; la segunda, también de color azul turquesa, que está decorada solamente en amarillo y existe en el Museo británico, y la tercera, hasta hace poco, en el comercio, sobre igual fondo, tiene su ornamentación a base de hilos azules oscuros y amarillos.

La industria se desarrolla rápidamente, y en tiempo de Amenhotep III y IV, es decir, al comenzar el siglo XV, antes de J. C., se fabricaba en azul de Prusia y en azul claro, en verde, en amarillo, en violeta, en naranja y en rojo, blanco claro y blanco lechoso, además del negro; pero ya los artistas de la XVIII dinastía, es decir, a mediados del siglo XVI, antes de J. C., practicaban el grabado y el cortado de vidrio y hasta se producía en pasta relativamente desprovista de toda coloración, en espesores que llegaban a poco menos de un centímetro.

De los tiempos de Amenhotep IV, que comenzó a reinar hacia el año de 1460, antes de J. C., se conocen los restos de una fábrica de

vidrio en Tell-el-Amarna, que permite reconstituir la técnica de la industria.

Se comenzaba por fabricar un vidrio, que se obtenía fundiendo guijarros de cuarzo seleccionados y alcalí procedente de las cenizas de maderas; de este modo se lograba una pasta clara, que, sin llegar a ser perfecta, era lo suficientemente pura para obtener sobre ella una coloración determinada. Así confeccionado este producto, se fundía nuevamente en unos platos de gres de unos 10 ó 12 centímetros de diámetro por unos dos de profundidad, donde se colocaba la pasta de vidrio y la frita o colorante. Cuando toda la masa estaba bien fundida y las materias bien mezcladas, se dejaba enfriar todo y se rompía el plato en pedazos, separando la superficie espumosa y lo que pudiera quedar de sedimento. El vidrio así purificado y seleccionado por sucesivas operaciones, se calentaba nuevamente y se batía, terminando por darle forma cilíndrica, para lo que se arrollaba oblicuamente sobre una barra de metal hasta que quedase reducida al grueso de un lápiz. Al enfriarse el conjunto, la varilla metálica se reducía grandemente de diámetro en proporción distinta a la masa de vidrio y podía ser retirada de la pasta, quedando ésta formando un cilindro hueco. La varilla, en forma de caña, era nuevamente calentada y estirada hasta quedar reducida a unos tres milímetros de espesor, poco más o menos, y servía en esta forma como primera materia para la decoración o la confección de los ejemplares.

Para hacer una pieza determinada, un vaso o una jarra, se tomaba un mandril de cobre ligeramente cónico y de diámetro algo menor que el futuro orificio del cuello del ejemplar. Sobre el extremo de este mandril se modelaba en pasta silícea lo que había de ser el macho o molde macizo de la pieza proyectada, fijándose el modelo al mandril por medio de trapos y ligaduras, cuya huella puede verse claramente en muchos ejemplares. Se calentaba este conjunto, y cuando su temperatura era poco distinta a la del vidrio en estado pastoso, se extendían o, mejor dicho, se devanaban sobre él capas repetidas e iguales de la masa de las varillas antes descritas, recalentando frecuentemente para que la superficie del ejemplar quedase lo más unida posible. Terminada la pieza se procedía a su decoración, arrollando sobre la pasta aún caliente hilos de vidrio de distintos colores, que el obrero alternaba a voluntad, cuidando de extenderlos

sobre la superficie bien pulimentada y recalentando frecuentemente la pieza para que los hilos fueran penetrando en el espesor de la capa de vidrio, obteniendo así una superficie lisa y sin asperezas. Por fin, incrustados de esta manera una serie de anillos polícromos, se corrían o se estiraban con un punzón que se arrastraba sobre la superficie aún pastosa, paralelamente al eje del mandril, y este arrastre de materia producía, por deformación en los hilos incrustados, bucles, y si el arrastre se hacía tirando alternativamente en sentidos opuestos, se obtenían ojivas de un efecto muy agradable.

La industria del vidrio, que en un siglo nace (de Amenhotep I y Tahutmes III a Amenhotep IV, 1560 a 1460 antes de J. C.), se desarrolla y llega a un curioso grado de perfeccionamiento, permanece estacionada durante siglos por lo que a su técnica se refiere. Los fenicios, pueblo esencialmente comercial, como todos sabemos, asimilan los procedimientos de fabricación, y sus naves extienden el producto por todas las márgenes del Mediterráneo, primero, y, a través de las cuencas de los grandes ríos, internan su mercancía hasta las tribus y comarcas más lejanas.

Los modelos primitivos permanecen como técnica y como tipos invariables, pero las formas se modifican lentamente al ponerse en contacto los productos con otras civilizaciones mediterráneas, muy especialmente con la griega.

* * *

En un principio fueron las piezas de vidrio poco menos que una reproducción de los ejemplares cerámicos (vasos de Tahutmes III), pero inmediatamente adquiere la industria formas y proporciones originales, que aunque recordando en la mayoría de los casos piezas de loza, no son una reproducción a escala, antes por el contrario, tienen personalidad inconfundible. En los ejemplares más típicos de la industria egipcia, las proporciones del cuerpo, propiamente tal, tienden a las formas, o marcadamente cilíndricas o exageradamente esféricas; son las asas unos diminutos apéndices que más estorban que ayudan a la composición; el cuello es ancho y siempre o demasiado corto en las de tipo esférico o demasiado largo en los modelos cilíndricos. Más adelante, las formas se modifican, el cuerpo esférico

se prolonga en una disposición más o menos cónica, cuyo vértice termina en una pequeña esfera; las asas adquieren una importancia grande y forman parte principal de la decoración; el cuello es menos ancho y de proporciones armónicas; por fin, la boca, rigurosamente cilíndrica en los tipos arcaicos, acepta francamente las soluciones griegas y se desarrolla en tres lóbulos, copiando exactamente el aenochoe helénico. Esto no quiere decir que los modelos primitivos se abandonen por completo; en la industria del vidrio las supervivencias son grandes.

De muchas de las piezas así fabricadas se conoce su aplicación: se usaron con frecuencia para guardar esencias, perfumes y ungüentos y por ello tuvieron una misión principal en el rito funerario, lo que ha permitido el que llegasen hasta nosotros un cierto número de ejemplares; lo que puede ser curioso es indicar la forma cómo se guardaban estas piezas cuando se destinaban al uso corriente de la vida; en la obra de Kysa, por todos conceptos fundamental e interesantísima, se reproduce una pieza, de original rareza, de la que guardo en mi colección otro ejemplar completo, gracias a la amabilidad de mi buen amigo el señor Marqués de Valderrey; es una pieza de fabricación relativamente moderna, quizás de los tiempos de Augusto o tal vez de los finales de la república romana; el conjunto es un recipiente de forma esférica, ya en vidrio soplado, pero hasta cierto punto grueso, de cuello corto cilíndrico con solape plano y dos asas pequeñas; en resumidas cuentas, un esenciero idéntico a los fabricados con pasta, aunque mayor que la generalidad de aquéllos, pero evidentemente una continuación del servicio y una supervivencia de la forma. Lo extraordinariamente curioso del ejemplar es que las dos asas de vidrio contienen a su vez anillas de cobre y éstas vienen entre sí unidas por otra pieza curva de bronce a manera de asa, cuyas extremidades se cierran sobre sí mismas después de abrazar las correspondientes anillas. El examen del ejemplar no deja duda, a nuestro juicio, de que así debieron completarse los destinados a perfumes y usos análogos, fabricados en pasta durante muchos siglos.

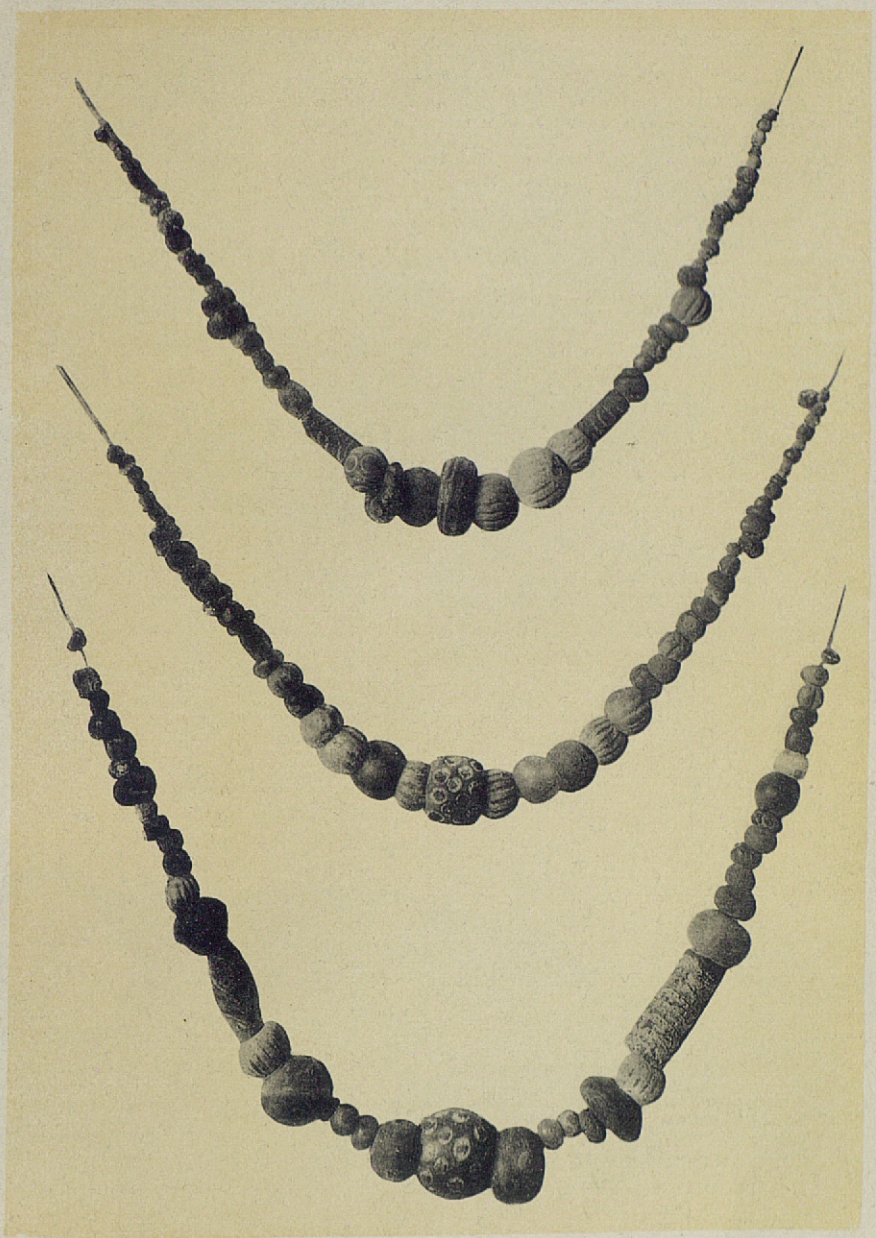
La industria, con mayores o menores modificaciones en forma y tamaño, continúa de un modo invariable, hasta que en los momentos de la terminación del apogeo de Grecia, en un instante que no ha

podido ser determinado, pero que ni puede ser anterior al período de los Diadocos, ni posterior al establecimiento del imperio en Roma, es decir, en los últimos siglos anteriores a J. C. y en región que tampoco se ha definido, pero que todas las circunstancias hacen suponer que pueda ser Siria, se verifica una innovación definitiva, estableciéndose la industria del vidrio soplado. Es decir, que los siglos y los años que corresponden al engrandecimiento de Roma, y que fueron de una gran actividad comercial y política, conocieron las dos formas de la industria en pleno desarrollo mercantil y técnico, fabricando piezas de pasta que son cada vez menos frecuentes, hasta que desaparece la industria en los comienzos de la era de Cristo, para vulgarizar los ejemplares de vidrio soplado, cada día más bellos, más finos y complejos, absolutamente desconocidos antes de las guerras de sucesión de Alejandro.

La historia de la fabricación del vidrio desde la vulgarización de la técnica del soplado es más o menos conocida en cada región; los talleres de Roma, de las Galias del Rin y de España, hicieron ejemplares maravillosos que evolucionan hacia una complicación y amontonamiento de elementos que trata de suplantar a los ejemplares de orfebrería hasta que la llegada de los pueblos del Norte impone criterios y estéticas distintas.

II.—La industria en España

Cuando se realiza la transformación técnica que abandona los trabajos de pasta de vidrio para comenzar la fabricación de los ejemplares soplados, en España, según todas las probabilidades, existían manufacturas de vidrios. El examen directo de piezas encontradas en la comarca de Almería por una parte; los ejemplares hallados hace un cierto número de años en las proximidades del Burgo de Osma que pertenecieron a la interesante colección del Sr. Chicote, quizás contemporáneos de muchas de las piezas procedentes de las excavaciones de Ampurias y que asimismo pertenecieron a la colección del Sr. Cazurro, por otra; y los ejemplares mucho más modernos, ya de técnica soplada, como los de la colección de Caballero Infante, hoy de la señorita Amatller, con los de las excavaciones de Palencia encontrados por D. Francisco Simón y Nieto y también algunos de los en-



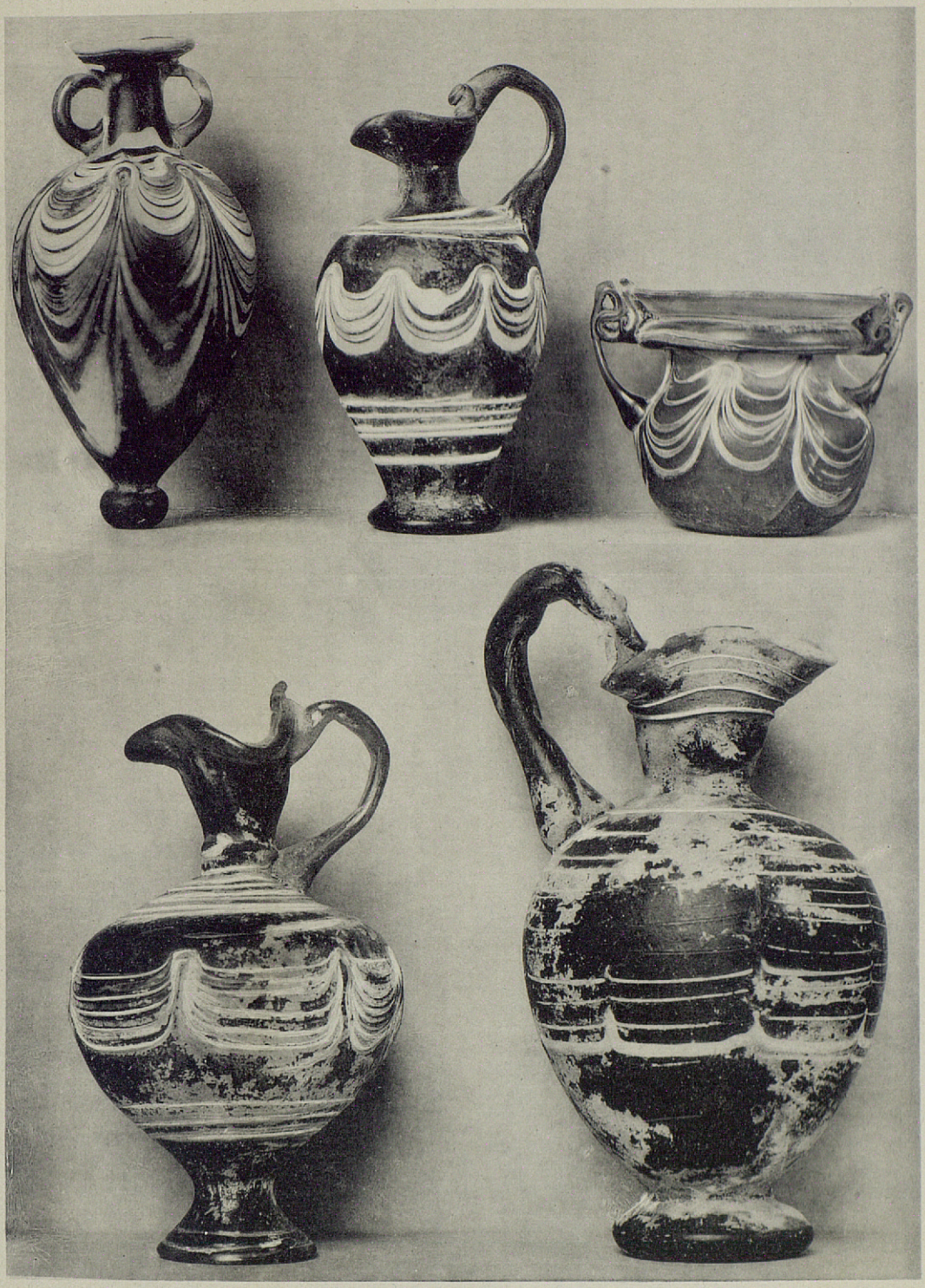
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Cuentas de vidrio de collares, halladas en Ampurias y montadas recientemente.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Ejemplares procedentes de la comarca de Almería; primera fase de la implantación de la industria del vidrio en España.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Piezas halladas en las cercanías del Burgo de Osma; segunda fase de la implantación de la industria del vidrio en España.



Ejemplares de pasta de superficie agallonada, fabricados en Ampurias; el central roto con el molde de barro dentro.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Ejemplares de pasta encontrados en Andalucía y en Baleares.



En la parte central, entre dos lacrimatorios deformados por el calor de la hoguera de incineración, un molde para la fabricación de camafeos, procedencia de Ampurias.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

En el centro, una jarra del tipo del Burgo de Osma y dos piezas de pasta, una lisa y otra lobulada, todo procedente de Ampurias.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Piezas de vidrio soplado procedentes de Ampurias; última fase de la implantación de la industria del vidrio en España.

contrados en Ampurias; constituyen a nuestro entender ejemplares que pertenecen a tres momentos distintos y sucesivos de la fabricación del vidrio en la península, pero todos ellos de procedencia indígena.

Desde luego, entendemos que estos tres conjuntos de ejemplares corresponden a épocas distintas y se podrían clasificar en tres momentos: el siglo IV antes de J. C. para los orígenes de la fabricación en España y producción de los ejemplares del tipo de Almería; en una época poco distinta de los siglos III al I antes de J. C. para las piezas del Burgo de Osma y la mayor parte de las de pasta encontradas en Ampurias, Baleares, etc.; y para el tercer grupo de vidrio soplado, o sean las piezas de Caballero Infante, de Sevilla; de Simón y Nieto, de Palencia y otros de Ampuria, cuyo instante es el de mayor florecimiento, pudiera ser del siglo I a. de J. C. al III después de J. C.

Los ejemplares encontrados en Almería se caracterizan por ser de pasta de vidrio, que no ha llegado a la transparencia, como las piezas producidas en Egipto, antes y después de este momento, pero las que no pretenden basar en su propia diafanidad ni coloración un elemento decorativo. Los ejemplares importados por los fenicios con anterioridad, son de vidrio de pasta azul, de pasta verde, siempre de pasta de un color concreto y definido. Los ejemplares encontrados en Almería son de una pasta de vidrio ligeramente traslucida, de una débil coloración terrosa nada homogénea, consecuencia con toda seguridad de una exagerada proporción de impurezas que no se ha sabido eliminar de las primeras materias que sirvieron para la fabricación; pero la característica fundamental que presentan estos ejemplares y que nos inducen a sospechar que hayan podido ser producidos en los momentos en que se implanta la fabricación, es el que aparecen decorados, de una manera infantil, con filetes de vidrio blanco, seguramente fosforoso, y más que el hecho en sí, la forma cómo se realiza.

El estudio de los ejemplares, así como la forma en que vienen los hilos distribuídos y trabados sobre las dos piezas de que disponemos, es de un interés considerable. Es el primero un maravilloso ejemplar, intacto, con sus dos finísimas asas, en las que por la disminución del espesor de pasta, se permite apreciar la transparencia de la misma; termina el cuerpo periforme en botón o esfera; su con-

junto es, tanto por la silueta como por sus proporciones, elegantísimo, respirando todo él una armonía de formas que demuestra la influencia de la civilización griega de su mejor época.

Al segundo ejemplar le falta una de las asas y su final en forma de botón o esfera, de proporciones un poco más ampulosas, de mucha menor elegancia que el anterior, todavía está francamente influído por la civilización griega.

En el primero, los hilos de vidrio blanco fosforoso que constituyen el elemento ornamental, empiezan por arrollarse de un modo desigual y poco menos que amontonándose en la primera parte del cuerpo del vaso a partir de su cuello. Otro cierto número de hilos se arrolló en su extremo inferior o base; y todos ellos con la pasta aún demasiado caliente se corrieron por un punzón hacia la parte superior o cuello, provocando el arrastre violento de los hilos que se desarrollan poco menos que en vertical, paralelamente, dando la demostración sincera de que se conoce el fundamento de la técnica, pero no se domina el sistema de obtener bucles o cenefas lanceoladas, que tan a la perfección se hacían por aquel tiempo en los talleres fenicios y en Egipto.

En el segundo ejemplar, los hilos blancos de vidrio fosforoso se han repartido sobre la totalidad del cuerpo de la pieza de un modo más regular; en cambio su colocación se hizo a demasiada temperatura y la pasta fundió sobre la superficie del ejemplar. El arrastre también ha sido violento, y desde luego, como en el ejemplar anterior, no se ha pretendido producir más que un pequeño número de bucles nada más que tres o cuatro sobre todo el desarrollo de la superficie.

En los dos ejemplares es evidente que se sabe cuál es el sistema de decoración usado en Egipto y en Fenicia; pero es tanto o más evidente que sabiéndolo se balbucea en la aplicación de su técnica. Se conoce la fabricación del vidrio, pero sin llegar hasta el límite de saber depurar la pasta y todavía no se ha caído en la cuenta de que este defecto puede ser disimulado, dando a la masa una coloración azul, verde o blanca que tal vez no resulte de una pureza extraordinaria, pero que nunca acusará el defecto de la impureza de la pasta como en los ejemplares de que se trata. Esta serie de circunstancias hacen sospechar que se trata en primer lugar de una fabricación indígena, porque no sería lógico el importar desde el otro ex-

tremo del Mediterráneo ejemplares que tanto por las características de su pasta como por los balbuceos y defectos de su decoración no pudieran ser considerados como piezas perfectas y desde luego con toda seguridad para aquel entonces mucho menos emocionantes o si se quiere mucho menos llamativos que los de fabricación usual que se importaban en esta época de Egipto y de Siria.

Es cierto que los dos ejemplares que reproducimos, muy especialmente el que se halla intacto, con toda seguridad mucho más por su coloración suave, que por la armonía y las proporciones de sus formas, resulta pieza de una belleza imponderable, pero es necesario trasladarnos a su tiempo y en aquel entonces esas características que hoy más nos emocionan, fueron defectos de fabricación imperdonables en el comercio, que había de preferir los modelos de decoraciones polícromas y brillantes a los ejemplares de que tratamos.

De la época de su fabricación poco puede decirse; parece lógico el atribuirlos al siglo IV antes de J. C. En este momento las influencias griegas en todo el Levante español, y por lo tanto en las costas de Almería, eran más que suficientes para que los industriales de su tiempo produjeran tal vez inconscientemente dentro de las normas más puras del arte griego; el cuello circular, las características de las asas antes indicadas, cada una de sus dimensiones y la elegancia y ponderación de las proporciones, su tamaño excepcional para ser ejemplares de pasta, todo parece que coincide en la misma fecha. Este conjunto de circunstancias y el hecho de que no se encuentren más piezas que se puedan sumar al grupo, de un grupo que no debe ser de importación sino de fabricación local, hacen suponer que se trata de piezas que se labraron en los momentos mismos de la implantación en España de la industria, de una industria que poco después trabaja aproximándose cada día más a los ejemplares fenicios que fueron con seguridad su prototipo.

* * *

Hace un número de años bastante grande que fueron encontrados en las cercanías del Burgo de Osma, en excavaciones prácticadas con una finalidad distinta, cinco ejemplares de pasta de vidrio

azul, de tamaño nada corriente en este número de piezas, aunque proporcionalmente menores que los ejemplares de Almería; también de indiscutible sabor griego, pero de un gusto mucho menos puro y mucho menos exquisito que el de aquéllos, decorados todos por bucles de hilos, en los que predomina el blanco y el amarillo en coloraciones alternadas y arrastrados, según la técnica ya conocida. Es de notar, en primer término, como queda dicho, que son de dimensiones excepcionales para piezas de este género, cuyos trabajos son, en general, de dimensiones comprendidas entre los 5 y los 10 centímetros. Los ejemplares del Burgo de Osma son piezas excepcionales por todos conceptos, y ello nos inclina a suponer que se trata de fabricación, si no recién implantada, por lo menos, tosca en su conjunto y en sus detalles, incapaz aún de encerrar y desarrollar en una pieza de pocos centímetros toda una teoría de decoración y de técnica. Desde luego, los hilos arrollados sobre la pasta para ornamentarla se incrustaron con un mayor conocimiento que en los ejemplares de Almería; se establece, como en los tipos originarios del extremo Mediterráneo, y, más adelante, de un modo sistemático, en Ampurias, que la decoración alcance una sola faja del ejemplar, los arrastres se hacen recorriendo el punzón toda la longitud de la zona, desde luego con temperaturas todavía demasiado elevadas; los bucles, en algunos, como consecuencia, no llegan a modularse por el arrastre, y en otros, queda al final del camino seguido por el punzón una especie de nudo sobre la superficie de la pieza. Desde luego, no se domina por completo el procedimiento. En ciertos casos la pasta está demasiado fría (la jarra más grande), y los arrastres apenas determinan otra cosa que unos pequeños ángulos; en otros, la pasta se halla demasiado caliente y los hilos se funden y se deforman sobre el ejemplar (la jarra más pequeña). A pesar de lo dicho, la fabricación demuestra un evidente progreso sobre los ejemplares anteriores de Almería; en primer lugar, se conoce la manera de dar coloración a la pasta, unas veces azul, por medio de cobalto, y en muchos hilos el amarillo con antimonio; pero esto no quiere decir que se domine la fabricación por completo. La repetición de hilos blancos y amarillos y su distribución sobre la superficie, inclinan a suponer que si el taller hubiera conocido la manera de fabricar hilos de otros colores, los ejemplares hubieran venido decorados con hilos de pasta

verde, roja, negra, etc., principalmente con el verde, tan elemental y sencillo de obtener y cuya ausencia nos demuestra que los talleres donde se fabrican estos ejemplares conocían nada más que a medias los secretos del arte de su tiempo, pues hacía siglos ya que se habían vulgarizado los otros colores en Egipto y en Siria. Los cinco ejemplares que se reproducen y que nosotros consideramos por todo lo dicho como de fabricación nacional, fueron encontrados juntos en las cercanías del Burgo de Osma, pero es el caso que el lote no constituye los únicos ejemplares de esta técnica hallados en España. Incluso en colecciones tan modesta como la nuestra se han podido reunir piezas que indudablemente pertenecen al mismo centro de fabricación.

Otra jarrita azul de dimensiones parecidas, es decir, excepcionalmente grande para ser un ejemplar de pasta, con bucles de gran desarrollo de hilos blancos y amarillos, con boca trilobulada, acusando su influencia griega, pero de procedencia distinta a los ejemplares recogidos por el Sr. Chicote en el Burgo de Osma, ha ingresado recientemente en nuestra colección; y no deja de ser también muy curioso el que entre los ejemplares de pasta que pertenecieron a la colección del Sr. Cazurro, procedentes de la primera época de las excavaciones de Ampurias, se encuentre uno a modo de tarro de boca ancha, de vidrio azul, decorado con hilos blancos y amarillos en bucles grandes, arrastrados exactamente igual que como lo fueron las piezas del Burgo de Osma y la jarrita posterior a que hemos hecho referencia, demostrando que se trata de otro ejemplar perteneciente al mismo centro de fabricación o, por lo menos, de características y técnicas exactamente parecidas.

En el Catálogo de la colección de la Srta. Amatller, de Barcelona, tan extraordinariamente interesante por las piezas que la forman y que reproduce, como por el texto, debido a nuestro respetado y buen amigo Mosen Gudiol, se hace tímidamente la indicación de que una pieza de pasta procedente de las excavaciones de Ampurias, presenta la particularidad de que los arrastres para producir los bucles de su decoración se realizaron con intensidad exagerada, lo que dió como consecuencia el que la pasta se deformase por las líneas de arrastre, quedando la superficie del ejemplar, que debía ser lisa, con un perímetro más o menos lobulado; todo ello parece insinuar la idea de

una fabricación local imperfecta que no había sabido realizar con la habilidad indispensable el trazado de los bucles sobre la superficie de la pieza. La casualidad de haber podido adquirir recientemente todos los ejemplares de vidrio que pertenecieron a la colección del Sr. Cazurro me ha puesto en condiciones de generalizar la observación de Mosen Gudiol a todas o por lo menos una gran mayoría de las piezas de pasta que se fabricaron en Ampurias, porque, en efecto, la casi totalidad de los ejemplares correspondientes a esta técnica que proceden de aquellas excavaciones, algunos de los cuales reproducimos hoy, presentan esta particularidad curiosísima de que su superficie se halla lobulada por el arrastre del punzón fué demasiado intenso; pero además el hecho de que existió fabricación en Ampurias es hoy evidentemente cierto; en primer lugar se ha encontrado una pequeña ánfora de las dimensiones normales de las piezas trabajadas en pasta, rota, pero conservándose dos terceras partes del original y sobre cuya superficie aparece la decoración, lobulada por exceso de profundidad en el arrastre y por demasiada temperatura en la pasta, característica, como acabamos de decir, de los ejemplares fabricados en Ampurias, y esta jarrita como alguno de los ejemplares encontrados en Egipto en la fabrica del siglo xv antes de J. C., de que hemos hecho mención anteriormente, está hecha a base de un núcleo de tierra, sobre la cual se arrolló la pasta; el ejemplar llegó a su terminación completo, pero tal vez por haberse introducido en el horno demasiado tiempo para recalentarlo o a demasiada temperatura, cosa que justifica la deformación lobulada, el caso es que el núcleo que sirvió de base y que debió de salir en polvo por la boca, una vez terminada la pieza, adquirió una consistencia casi cerámica, no fué posible vaciar el núcleo de barro y tal vez en estos intentos se rompió el ejemplar, dejando el núcleo perfectamente visible, demostrando bien claramente no tan sólo cuál fué la ya conocida marcha de su fabricación, sino lo más interesante para nosotros, esto es, que existía la manufactura; porque un ejemplar en estas condiciones, claro está que no podía ser objeto de una exportación, y como los ejemplares de Ampurias presentan sus mismas características, es evidente que proceden del mismo centro de fabricación y mucho más si se encontraron en su propio recinto, resultando evidente que todos esos productos de perímetro lobulado se hicieron en Ampurias. Por si

acaso pudiera ocurrir duda sobre la existencia de la industria en esta localidad, tenemos otro argumento definitivo: se ha encontrado una piedra tallada; se trata de un pequeño molde para la obtención de camafeos de vidrio; lo reproducimos como curiosidad en unión de dos ungüentarios o lacrimatorios deformados por el fuego de la pira en que seguramente fué incinerado el cadáver de la dama que en vida los disfrutó.

Terminada la conquista de la península por Roma, es evidente que la fabricación se perfecciona y se extiende; Plinio nos habla de ella y San Isidoro la menciona como cosa conocida y vulgarizada durante la cultura que a él le precede. El estudio de los ejemplares que nos han llegado a nosotros desde aquellos tiempos, no dejan de tener un gran interés y emoción. Desde luego, la primera dificultad con que nos encontramos es la de que producen nuestros talleres piezas similares a los de todo el mundo; Roma, Colonia, las Galias, como España, hacen objetos de una delicadeza y una belleza incomparable; quizás la diferencia fundamental estriba en que en España no se encuentran trabajos de los últimos momentos de la decadencia, recargados de ornamentación por vidrios de colores, con figuras fundidas reproduciendo peces, pájaros, conchas..., rebordeados con festones, componiendo figuras o estilizando motivos naturales, con hilos de color pegados en caliente sobre superficies lisas, etc., etc. Todos estos ejemplares, más o menos frecuentes en las orillas del Rhin y en el Norte de Francia, son poco menos que desconocidos en España.

En cambio, al comparar los objetos de la colección Amatller, anteriormente de Caballero Infante, con los de Simón y Nieto, encontrados en excavaciones realizadas en Palencia, con los más modernos de Ampurias y con los mismos llamados de Bolonia, procedentes de Andalucía, que se guardan en el Museo Arqueológico Nacional, no puede menos de emocionar la coincidencia de modelos y de técnica; ejemplares de una extrema delicadeza, con nervaduras o agallonados obtenidos soplando sobre molde, con frecuencia realizados en color, siempre con un gran dominio de la pasta para la ejecución de asas, para la formación del cuello, etc.

El examen de los lotes antes mencionados da la impresión de que los ejemplares pudieron pertenecer indistintamente a uno o a otro de los talleres sin que repugnase la mutación; en cambio, son to-

dos ellos algo muy diferente y muy separado de los productos romanos decadentes de la orilla del Rin.

Madrid, Febrero de 1930.

PEDRO M. DE ARTÍÑANO

(Ejemplares de la colección del autor.)

EL MUSEO DEL PRADO

(NOTAS PARA SU HISTORIA)

ADVERTENCIA

La historia del Museo del Prado puede dividirse en dos grandes períodos.

1.° El Museo Real.

2.° El Museo Nacional.

El 1.° se ha de subdividir en otros dos:

a) Desde su fundación hasta la muerte de Fernando VII.

b) El Museo Isabelino.

El 2.° en dos también:

a) Desde la revolución de 1868 hasta la creación del Patronato en 7 de Junio de 1912, por Real decreto que refrenda el ilustre Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes D. Santiago Alba.

b) Período actual.

Por ahora, sólo pienso tratar del Museo Real.

No se me oculta que hay huecos que llenar en este modesto trabajo, y así lo harán otros más diligentes o afortunados que yo.

Son las mías *Notas* para su historia, no una *Historia* completa. No olvide esto el que tenga la bondad de leerlas.

I

COLECCIONES REALES

Los 2.001 cuadros catalogados en 1858 (2.119 expuestos), salvo una escasa docena, procedían de las colecciones austriacas y borbónicas.

Todos nuestros reyes, unos bastante más que otros, fueron aficionados a la pintura y llegaron a reunir tal número de cuadros en

cantidad y calidad, que sus colecciones no admiten comparación con las similares extranjeras.

«Los predecesores de Carlos V —dice un ilustre y competente escritor—, carecieron de *colecciones* de pinturas en el sentido moderno de esta palabra, mas carecieron también de aquel exaltado amor al arte, de donde se deriva el aprecio público que, en cierta manera, deifica el genio del artista... Pero todo cambia después de la muerte de la reina doña Juana, y causa verdadera maravilla el considerar cómo el amor a lo bello se comunica de repente (!!) a todos los allegados a la familia y corte del emperador, a quien la suerte reserva el lauro de ser el más afortunado colector de objetos artísticos entre los monarcas de su tiempo.»

No hay tal maravilla y sí alguna inexactitud. La infeliz doña Juana murió el Viernes Santo 12 de Abril de 1555. En octubre abdicaba el Emperador, y al siguiente año, 13 de septiembre, embarcó con rumbo a España para encerrarse en Yuste. Al César acompañaban sus hermanas doña Leonor y doña María. Los tres murieron en 1558.

Ya hacía tiempo que se les había comunicado el amor a lo bello, no *de repente* y sí por educación.

Los tres habían estado bajo la tierna e inteligente dirección de aquella gran mujer que se llamó Margarita de Austria y Borgoña (1), quien por delegación de su padre el Emperador Maximiliano, fué tutora de Don Carlos desde Abril de 1507 a enero de 1515.

Por el tratado de Arras (23 diciembre de 1482) debía casarse con el Delfín Carlos, hijo de Luis XI, y el 2 de junio de 1483 entraba en París. El 30 de Agosto moría su suegro.

En Francia estuvo hasta 1491, y en esta refinada Corte recibió una esmeradísima educación, llegando a dominar el francés que escribió con singular elegancia y en el que hizo también lindos versos.

La reinecita era gentil, elegante e instruída, y a todos encantó por sus bellas cualidades físicas y morales, pero la razón de Estado, la incorporación de Bretaña, hizo terminar el idilio.

Por otro tratado, el de Senlis, de 23 de mayo de 1493, Margarita

---

(1) Nació en Bruselas el 11 de Enero de 1480 del matrimonio del Archiduque Maximiliano (después Emperador) y María de Borgoña, única heredera de Carlos el Temerario.

era devuelta a su patria y se restituía la Borgoña a su hermano Felipe.

Esto explica el que, a pesar de sus aficiones francesas, aquella Casa Real encontrase en ella una temible rival política.

Sabido es cómo después se concertó su matrimonio con nuestro Príncipe D. Juan, y el 20 de Enero de 1497 embarcó en Flessingue para venir a reunirse con su prometido.

La travesía del Canal de la Mancha fué muy peligrosa, y cuando después de noche de terrible tempestad abonanzó el tiempo y alegre conversaba con sus damas, desaparecido el peligro, con ellas convino en que cada una hiciese su epitafio, improvisando la Princesita el siguiente:

Cy gist Margot, la gentil damoiselle,
Qu'ha deux maris et encore est pucelle.

Dejó de serlo con D. Juan, a quien mató el exceso amoroso (1), y la infeliz Margot regresó a su patria a fines de 1499.

Casada de nuevo con Filiberto el Hermoso, duque de Saboya, y otra vez viuda el 1504, se negó en absoluto a contraer matrimonio con Enrique VII de Inglaterra, encontrándose muy bien en su retiro de Bourg-en-Bresse, dedicando piadoso recuerdo al bien amado Filiberto; pero de allí la sacaron los acontecimientos políticos para ejercer, como antes dije, la tutela del futuro Emperador Carlos V y gobernar los Países Bajos, cuidando también, con maternal cariño, a sus dos sobrinitas.

Mujer de elevado espíritu, de notoria habilidad política, apasionada de las artes, protectora de literatos y hombres de ciencia, pintora a ratos (2), compitió con las grandes princesas de su tiempo, Isabel de Este, en Italia, y Margarita de Navarra, en Francia.

Si años después Carlos V lamentaba su deficiente educación, seguramente no fué por culpa de doña Margarita y sí del para nosotros funesto Chievres.

Mayor libertad hubo de tener para dirigir a doña Leonor y

---

(1) Carta autógrafa del Emperador a D. Felipe, de 4 mayo 1543.

(2) En el inventario de sus bienes se lee esta partida: *Un fainct livre contenant une petite boite d'argent et V pinceaux garniz d'argent dedans le dit livre, le tout servant pour le passe-temps de Madame a paindre.*

doña María, y por esto fueron de superior cultura que su hermano el César.

De todos modos, el ambiente en que se educó D. Carlos necesariamente había de ejercer influencia beneficiosa sobre él, y si no practicaba como su tía y su hermano D. Fernando, *algunas artes de mano*, pintar y esculpir, también las amó y le interesaron.

Que el Emperador fué amante de la pintura lo demuestra sus excursiones por Bolonia y la recomendación que años más tarde hiciera a Francisco de Holanda de que no dejase de ver allí las pinturas de San Miguel. En Augsburgo de los luteranos que acompañaban al prisionero Juan Federico de Sajonia, únicamente le mereció bondadosa acogida el viejo Cranach, que le había retratado de niño y le contó que sólo enseñándole una lanza consiguió que levantase la vista y permaneciera quieto unos instantes.

Pero Carlos V era exclusivista y si admiraba a Corregio y Parmigianino, *su pintor* fué Tiziano, a quien vivamente instó para que viniese a España y le acompañara en la expedición a Túnez.

Durante la segunda estancia del ilustre Cadorino en Augusta, fueron muy comentadas las íntimas conferencias que celebraba con el Emperador, de las que hubo de salir la ejecución de *La Gloria*, que con él llevó a Yuste el César y fué la última pintura que contempló.

El inventario en francés de los cuadros que el Emperador trajo a España, se firmó en Bruselas a 18 de agosto de 1556. En él figuran, además de *La Trinidad* (La Gloria) (1), *Ecce-Homo* y *Dolorosa* (2), retratos del *Emperador* y la *Emperatriz* juntos, la *Emperatriz*, sola, y el *Emperador* armado, todos de Tiziano; varios cuadros religiosos de Coxcyen, y el retrato de María Tudor, pintado por Moro (3).

Y los mismos cuadros se hallan en el inventario que después de muerto el César hicieron en Yuste, Quijada y Gaztelú, desde el 28 de septiembre al 1 de noviembre de 1558 (4).

---

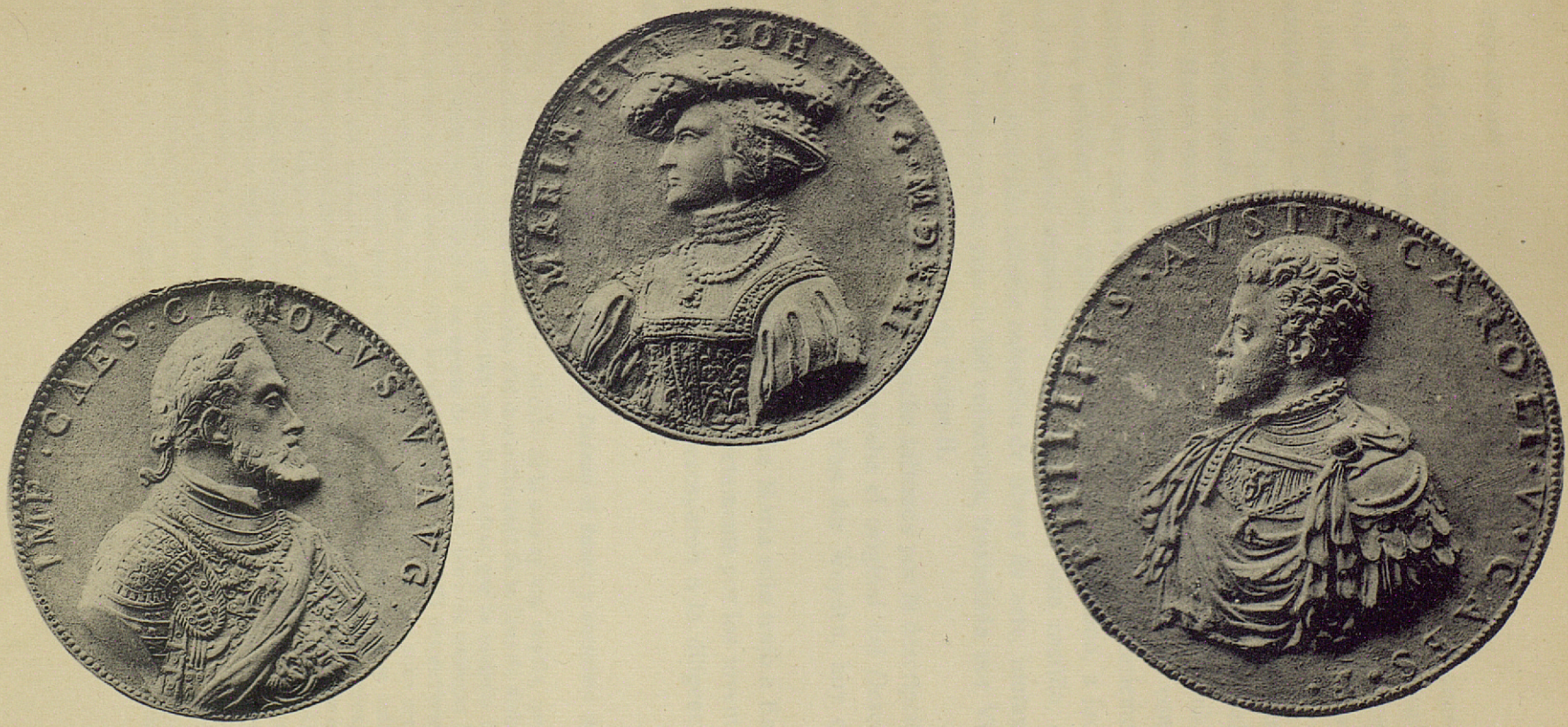
(1) Núm. *432* del Museo del Prado.

(2) Núms. *437* y *444*.

(3) Núm. *2.108*.

(4) Ambos inventarios los publicó a dos columnas—a la izquierda el francés—Mr. Pinchart en la *Revue Universelle des Arts*, abril y septiembre de 1856, páginas 225 a 239.

Los cuadros son idénticos pero varían las atribuciones.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

LEONE LEONI. - Medallas de Carlos V, María de Hungría y Felipe II.

El de los cuadros que en el castillo de Simancas guardaba D. Carlos, lo insertó Madrazo en su *Viaje artístico*, corrigiendo la copia de D. Modesto La Fuente. Ninguno ha llegado a nosotros. El último perdido fué el de la *Anunciación*, que aún en 1794 se inventaría en la Casa de Rebeque (1).

Doña María de Austria, hermana del Emperador, fué dama de gran valer, hábil en el gobierno, de carácter enérgico y muy trabajadora. Menos instruída y artista que su tía Margarita, sin embargo, aunque prefiriera la música, protegió las artes hermanas, como lo demuestra las pinturas y esculturas que reunió en Mariemont y Binche, palacios que mandó construir, al estilo italiano, a Jacques Dubraeucq, célebre arquitecto y escultor. Y en otro castillo, el de Turnhout, guardaba notable colección de obras de arte, juntamente con rica biblioteca de más de 300 volúmenes, trasladada por Viglius a Bruselas en 1559 de orden de Felipe II.

De las preciosidades de Binche sabemos por la descripción de Calvete de Estrella. Y allí creo que estaba el original del *Descendimiento de la Cruz* (2), pintado por Van der Weyden, hoy en El Escorial.

De sus colecciones artísticas, doña María sólo trajo a España una pequeña parte que conocemos perfectamente por los inventarios que se custodian en Simancas (3), y se escaparon a la diligencia de Madrazo.

---

(1) Véase el prólogo que puso a mi *Tiziano*, el ilustre y doctísimo maestro D. Elías Tormo.

(2) Dice Calvete de Estrella: «... al cabo de la sala ay vna capilla, que tiene la portada de jaspe y dentro vn retablo d'el descendimiento de la Cruz de divina pintura...» *El felicísimo viaje*, etc., folio 182 vto.—Recuérdese que la estancia de don Felipe en Binche fué del 22 al 30 de agosto de 1549. En el libro de entregas hechas en El Escorial el 15 de abril de 1574, leo el siguiente asiento: «El descendimiento de la Cruz de maestre Rogier, con Ntra. Sra. y otras ocho figuras, que solía ser de la Reina María.»—Por tanto doña María intervino, sin duda, para que se cediese la copia hecha por Coxcyen, que ella había dejado a la Cofradía de ballesteros de Lovaina; y luego su sobrino, por herencia, adquirió también el original que aún en 1564 se hallaba en El Pardo y fué sustituído por la copia que allí estuvo inventariada hasta 1703. Pasó luego al Palacio nuevo de Madrid, de donde se trajo al Museo, figurando ya en el catálogo de 1828 (núm. *560*), pero atribuída a la escuela de Durero. Madrazo, hasta que publicó su notable trabajo (algo confuso respecto de la adquisición de copia y original) en el *Museo Español de Antigüedades*, 1876, t. IV, la hacía figurar en los catálogos como original, y consideraba copia la tabla de El Escorial.

(3) Uno hecho al llegar a España, y el otro después de la muerte de doña

Están formados por 112 partidas. Figuran 20 retratos de Tiziano; 4, de Moro; 1, de Van Eyck; 1, de Francisco de Holanda, y 14, anónimos. Las pinturas de asuntos diversos son 18, y 17 las esculturas. El resto, mapas, descripción de ciudades y genealogías.

De esta procedencia tenemos en el Museo lo siguiente: Retrato en mármol de doña *Leonor de Austria*, catalogado en la Escultura (núm. *259*), como obra de Leoni, siendo de Jacques Dubroeucq, según cumplidamente han demostrado los Sres. Allende Salazar y Sánchez Cantón (1).

Retrato ecuestre del *Emperador Carlos V* (núm. *410)* y Retrato en pie de *Felipe II* (núm. *411)*. Retrato de la *Emperatriz* (núm. *415)*. Retrato del elector Juan Federico, *Duque de Sajonia* (núm. *533)*. Todos ellos de Tiziano y encargados y pagados por el Emperador.

Sisifo (núm. *426)* y *Ticio*, no Prometeo (núm. *427)*, los pintó Tiziano para doña María. Y aunque ésta la trajese, creo fué regalo a Carlos V de Federico de Sajonia, *La cacería* de Cranach (número *2.175)*.

El Salvador en su aparición a la Magdalena (núm. *442)*. Pintura de Tiziano para la reina de Hungría, de la que sólo se conserva el busto del *Señor*. Se reseña así en las entregas hechas en el monasterio de El Escorial el 15 de abril de 1574: «Vn lienzo de pintura de la figura de Cristo nro sr de *Noli me tangere*, es el que se cortó, de mano de Tiziano...». Antes de su total destrucción fué copiado por Sánchez Coello. En muy mal estado, puede verse esta copia en el Claustro principal alto del Monasterio (2).

El único desnudo descrito en el inventario que nos ocupa: «... un lienço grande y en él pintado la diosa Venus e Cupido detras de ella quando Siches se presentaua ante Venus, hecho por Ticiano», no vuelve a encontrarse en ninguno de los posteriores que iremos citando.

Por fortuna se conserva, aunque desgraciadamente salió de España durante la invasión francesa, y es una de las joyas de la

---

María. *Contaduría mayor*, 1.ª época. Legs. 1093 y 1017. Yo tengo copia íntegra del segundo. El primero lo publicó, extractado, Mr. Alexandre Pinchart en la citada *Revue*, etc., 1856, págs. 139-41.

(1) *Retratos del Museo del Prado*, págs. 61-64.—Es de notar que nunca figuró entre las esculturas de Leoni, inventariadas en 1582 y 1600.

(2) Reproducida por vez primera en mi *Tiziano*.

National Gallery, el retrato de *los Arnolfine*, regalado por D. Diego de Guevara a Margarita de Austria.

Todo lo demás ha desaparecido o por incuria o en los incendios de El Pardo y Alcázar de Madrid.

De Felipe II, escribió el embajador veneciano Badoero a la Señoría: «Ama Sua Maestá gli studi e legge l'historie; intende assai della geografia e alquanto de la statuaria e pittura e sente piacere alle volte operando in esse.»

Podrá abominarse de él políticamente: pocos serán los elogios que se le prodiguen como amante y fomentador de las artes bellas. «Fué—dice Justi—un nuevo Mecenas, pero no como el *Rey de la gran peluca*, porque se le hubiera dicho que los ecos de la poesía y del arte resuenan durante siglos, y que son estas las mejores trompetas de la fama, pues el monarca español no permitió jamás que se escribiera la historia de su reinado.»

De amplio espíritu y fina comprensión artística, se adelantó a su tiempo; y si con mano pródiga protegió a los artistas vivos, gastó no pocos ducados en la adquisición de obras de los muertos, estimando tanto el realismo de los flamencos como el idealismo de los italianos, contemplando con pura emoción estética cuadros religiosos y de asunto mitológico. Admirador de Van Eyck y Van der Weyden, gustaba de los *disparates* del Bosco, y al lado de los retratos de Tiziano, colocaba los de Moro. *El Gran inquisidor* nunca pensó en suprimir de la copia del retablo la *Adoración del Cordero místico*, por escandalosas, las figuras de Adán y Eva, ni se le ocurrió destrozar la *Leda* del Correggio.

Para conocer las riquezas artísticas que reunió, hay que leer detenidamente los inventarios del Alcázar de Madrid, Casa real de El Pardo y Monasterio de El Escorial.

CASA DEL PARDO

Entre las heredadas de doña María y adquiridas por él, tenía Felipe II una selectísima colección de cuadros. Verdadera sala de museo era la denominada *Real*, donde se admiraban 47 retratos: 15, pintados por Moro; 11, por Tiziano; 9, de Sánchez Coello; 2, de Lucas de Heere; 1, de Sofonisba, y los restantes de pintor descono-

cido. Fuera de esta serie de personas ilustres, convenientemente apartados, se veían dos del enano Estanislao, ennoblecido por el magistral pincel de Tiziano. Y completando la decoración, vistas de Valladolid, Madrid, Londres y Nápoles, con 8 tablas de las jornadas del Emperador en Alemania, de mano del *Barbalunga* (Bermeyen).

En la primera sala alta se guardaba como preciosa joya el soberbio cuadro que Tiziano pintó hacia 1567 para Felipe II, representación de *Júpiter* y *Antíope dormida*, hoy en el Louvre (número *1.587*), que torpemente se ha confundido con el lienzo de Correggio, también en el propio Museo (núm. *1.118*), que jamás estuvo en España.

Como ya se dijo, al hacerse el inventario de 1564 (no conocido por Madrazo) en la capilla se hallaba el original de Van der Weyden, que se entregó en El Escorial diez años después; pero al describir Argote de Molina la casa de El Pardo, se había sustituído por la copia que él, bien enterado, dice estar contrahecha por maestre Miguel.

En total allí había 117 pinturas (1).

MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Según Stirling, quizá sea la mayor empresa arquitectónica que un solo hombre haya concebido y ejecutado. En él tenía Felipe II la flor de los cuadros religiosos heredados o que por él fueron adquiridos.

De ellos hay notas detalladas en las entregas hechas en diversas épocas. Ya he citado la de 1574, y no es menos importante la de 1593.

En aquélla figuran 76 pinturas. Entre ellas, a más del *Descendimiento*, otra obra de maese Rugier (2), «Una tabla grande en que está pintado Cristo Ntro. Sr. en la cruz con Ntra. Sra. y San Juan, que estaba en el bosque de Segovia... y estaba en la cartuja de Bruselas»

«Tentación de San Antonio con tres mujeres en un paisaje, las

---

(1) Es muy curiosa la comparación de ese inventario de 1564 con la conocida *Descripción* de Argote, publicada en el volumen IV de la *Biblioteca venatoria*.

(2) Hoy en la *Sala capitular* (izquierda).



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

El Alcázar de Madrid en tiempo de Carlos II.

figuras de mano de maestre Coyntin, y el paisage de maestre Joachin» (1).

En 1593 figura como de *Lotto* el San Jerónimo del Museo (núm. *448*), que tanto tiempo estuvo entre las obras de Tiziano, y entran por vez primera buen número de cuadros de Bassano. De Justus Tiel, se recibe un cuadro hoy perdido: «Retratos del Papa Clemente (hoy es), y Urbano después de fallecido.»

Y no cito más porque la descripción magistral del P. Sigüenza, hecha antes de que se recibieran cuadros de Felipe III, da perfecta idea de la riqueza pictórica del Monasterio, sobre todo tratándose de italianos, aunque como el *Demonio del Mediodía*, sentía gran predilección por el Bosco, al que después se calificó de *pintor ateísta.*

El gran escritor y crítico contó «en lugares públicos y comunes de este convento, en claustro y capítulos, sacristía, celda del Prior, aposentos Reales y algunas oficinas, más de doscientos y cincuenta quadros de pintura, que es cosa admirable y todas de piedad y religión de Dios o de sus santos, y se que no me alargo».

ALCAZAR DE MADRID

El 13 de septiembre de 1598 moría Felipe II en su Monasterio de El Escorial, y el 12 del siguiente mes de octubre, en la villa de Madrid estando en ella Don Felipe III, para cumplir una de las cláusulas del testamento bajo el cual murió su padre, se personó en el Guardajoyas del Alcázar el Licdo. Juan Sarmiento de Valladares, y ante el escribano Blas García se notificó a Antonio Roto el auto mandando hacer inventario de todas las cosas que como guardajoyas estaban a su cargo, para que se pudieran apreciar y estimar por las personas que se nombraran. Y notificado el auto *se comenzó el dicho inventario.*

Pero como *las cosas de Palacio van despacio*, las tasaciones no comienzan hasta junio de 1600, y leemos alguna de noviembre de 1607 (2).

Todavía por este inventario no sabemos la distribución de las

---

(1) Patinir y Metsys. Núm. *1.615*, del Museo.

(2) El tasador de las pinturas fué Juan de la Cruz Pantoja. Así en el texto.

diversas habitaciones del Alcázar. Hay alguna referencia a la *alcoba* del Rey, *capilla* y *torre dorada*, pero la casi totalidad se hallaban en el *Guardajoyas, Contaduría* y *Casa del Tesoro.*

Cuento *358* pinturas distribuídas en esta forma: 52 devotas, 17 con *desnudos*, 8 del *Bosco*, 175 retratos, 28 descripciones de ciudades, tierras de España, Alemania, etc., y 78 de asuntos diversos. Hay entre ellas «un lienzo muy grande pintado de aguada en que parece está pintada la guerra de Granada». Sin duda alguna, el encontrado en Segovia, que sirvió para copiar en El Escorial la batalla de la Higueruela.

En la sacristía se admiraba la del famoso retablo de Gante, *Adoración del Cordero místico*, hecho por Coxcyen, y firmada en 1550, que se tasa en 2.500 ducados. Se salvó del incendio del Alcázar, pero gustó tanto al gobernador militar francés general Belliard que la *expiló* al salir de Madrid, y antes de la gran guerra hubo de servir para completar el retablo en la Catedral de San Babon de Gante (1), y en el Museo de Berlín, salvo las copias de la *Virgen* y *San Juan*, que guardaba el de Munich.

Existía también otro retablo de gran interés, regalado a Felipe II por D. Francisco Zapata, conde de Barajas, que representaba la *Genealogía de Nuestra Señora;* de una vara y dos tercias de alto por cinco y tres cuartas de ancho, abierto.

Lo cito porque aunque hasta ahora no se haya caído en ello, tengo seguridad absoluta de que de él formaba parte la tabla número *1.296* de nuestro Museo: *Un patriarca del Antiguo Testamento* (2), catalogada como de estilo de Quentin Metsys, y en la tablilla como Jean Prevost (3).

---

(1) Estas copias, completo ya el retablo original con la parte de Berlín, se custodian en los almacenes del Museo de Bruselas.

(2) Es Zacarías, padre de San Juan Bautista.

(3) Puede afirmarse que es de la misma procedencia la núm. *2.202 C* (1.051 anti.º) del Louvre: *Sainte ou donatrice lisant* (creo que Emerencia o Humenia), catalogada como de Escuela de Brabante, y que según Mr. Demonts puede ser de Jean Prevost o Provost (1462 † 1529).—Mr. Hourticq, sin fundamento, la considera *d'une époque assez récente*. Por estar cortada, es más pequeña que la nuestra.—Hace muy poco la ha estudiado por mi indicación el ilustre artista D. Federico Amutio, habilísimo restaurador del Museo, a quien debo un precioso apunte del reverso (que yo no pude ver) y afirma que no es moderna. Según el inventario, las tablas tenían por el reverso santos franciscanos. Efectivamente, en la muestra está San Bernardino de Sena y Santa Clara, en la del Louvre.

Y anoto también el retrato de Felipe II, según *iba en San Quintín*, que después pasó a Valladolid y allí estuvo hasta 1635.

Por más que le repasé una y otra vez, no logré encontrar en el inventario ninguna de las pinturas profanas que Tiziano envió en diferentes épocas a Don Felipe. Seguramente que en la *Torre dorada* no estaban (1). Supongo que se guardarían en Aranjuez.

En este inventario cuya reseña termino, figuran sin contar los retratos de medio relieve de oro y otros metales, que son 52, de ellos 24 adquiridos de D. Diego de Mendoza, 156 *retratos* y *figuras de entero relieve de mármol, bronce y otras cosas.*

El Cardenal Montepulciano, en carta fechada en Roma el 14 de diciembre de 1561, anunciaba a Felipe II el envío de doce emperadores en mármol, una pintura de *Cristo resucitando a la hija del Archisinagogo* y «una figura di metallo tragettata qui da una che è nel Campidoglio, delle piu rare antichitá di Roma, la quale stá in atto di cavarsi una spina del piede...» Se trata de la estatuilla de nuestro Museo (núm. *163)*, tradicionalmente llamada *Rodriguillo Español.*

San Pío V regaló al Rey otros doce bustos de emperadores, y de D. Diego de Mendoza se adquiriera 48 estatuas. De la casa de Pompeyo Leoni se trajeron y depositaron en las bóvedas de Palacio, doce obras suyas y de su padre León, que, menos una, se guardan hoy en nuestro Museo.

Felipe III ya se sabe que en todo fué inferior al padre. La nota dominante de su carácter era la piedad religiosa poco ilustrada, por lo que contando con la notoria debilidad del Rey fué *más asaltado de religiosos.* Según los embajadores venecianos Priuli, Soranzo y Contarini, demostró gran afición a las comedias, el baile y la caza y no olvidaron la del juego, que también sabemos por Cabrera de Córdoba, que cuenta que en dos noches le ganó más de 100.000 ducados D. Enrique de Guzmán.

Pero al fin y al cabo, educado por hombre que tanto amó las artes y las damas, si no salió mujeriego, no desdeñó la contemplación de las bellezas pintadas; y si regaló la *Leda* a su tío el emperador Rodulfo II, guardóse la copia hecha por Caxes (2); y no hay que ol-

(1) Sólo se reseñan seis pinturas: un lienzo en que están Mardocheo y sus dos hijos, el retrato de un niño y cuatro vistas de ciudades (T.° II, fol. 984).

(2) Núm. *120* del Prado.

vidar su contento al saber que no se había quemado en El Pardo la *Antíope*, de Tiziano.

Sin duda alguna, aunque en modestas proporciones, fué un aficionado a las artes bellas.

De los cuadros guardados en el *Alcázar*, no hay inventario completo. De ellos tenemos noticia únicamente por los que se hicieron en 1612 de las pinturas del *oratorio* la Reina y de los retratos que le pertenecían. De éstos sólo se pueden identificar en el Museo el de *Cosme II*, Gran Duque de Toscana (núm. 7), y el de *Cristina de Lorena* (núm. 8). También existe relación de 39 pinturas religiosas de la Reina, de escaso valor artístico. Y para mi objeto son de poca importancia las 76 que constan en el inventario hecho después de muerto Felipe III, el 17 de septiembre de 1621, y las 68 que estaban en el *oratorio* del Rey y se quitaron para convertirle en dormitorio del Infante Don Carlos.

No he podido encontrar en el Archivo de Palacio los documentos que cita Madrazo (1) referentes a la colección del Conde de Mansfeld, procedentes de Flandes, y al pintor Pedro Antonio Vidal, pero todo lo expuesto, y algo más que pudiera añadirse, permite asegurar que Felipe III acrecentó la colección del Alcázar heredada de su padre, aunque no con obras de capital importancia.

Desgraciadamente a Gil González Dávila no le interesó nada de esto y en la compendiosa descripción del Alcázar sólo nos dice que había en una sala «vnos quadros, acompañados de pinturas de diferentes fábulas, de mano del gran Tiziano». ¡El beato Don Felipe dando lecciones de cultura artística!

EL PARDO

En su Casa real durmieron los Reyes el 10 de marzo de 1604. El 11 sacaron de pila al hijo del conde de Barajas y al otro día partieron para San Lorenzo, «y sucedió—dice Cabrera de Córdoba—que las damas dejaron lumbre encendida en sus aposentos y se prendió fuego en el cuarto de la Reina, el cual se quemó y mucha parte de la casa de El Pardo, antes que se pudiera atajar el fuego».

(1) *Viaje artístico*, etc., págs. 81-82.

Según León Pinelo, comenzó a la una de la tarde del sábado 13 y duró hasta las tres de la madrugada del siguiente día, y sólo en la *Galería alta del Rey* se quemaron cincuenta retratos, y doce cuadros de Flandes en el *Corredor del Sol* (1).

El Rey mandó que inmediatamente se repararan los daños sufridos, concertándose la obra en 90.000 ducados.

De los cuadros que allí se pusieron de nuevo, y de los que se salvaron, guarda el archivo de Palacio el «inventario hecho el 21 de enero de 1614 por el Guardajoyas Hernando de Espejo de las pinturas y demás cosas que tenía a su cargo el conserje Xaques Lemuch».

Contando sus partidas nos resultan *336* pinturas, de ellas 125 retratos, de los cuales consta que Pantoja de la Cruz hizo 35, y más tarde se añadieron once, debidos al pincel de Bartolomé González.

Indudablemente se trajeron cuadros del Alcázar para completa decoración, tales como el retrato ecuestre de *Carlos V*, la *Fe* y *Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo Don Fernando*, los tres de Tiziano.

De este inventario tan deficiente (2), sólo puedo identificar en el Museo, *El carro de heno*, copia del Bosco (núms. *2.052-2.052a-2.052b*); *El cirujano del lugar*, de Hemessen (núm. *1.541*); *Parábola del Rey que convidó a las bodas de su hijo*, Escuela Flamenca (núm. *1.970*); y la copia de Moro hecha por Bartolomé González, Retrato de *Ana de Austria* (núm. *1.141*).

ALCAZAR DE VALLADOLID Y CASA REAL DE LA RIBERA

En 10 de enero de 1601, con la pena consiguiente de madrileños y cortesanos, se publicó el traslado de la Corte a *Valladolid la rica*, donde por escritura otorgada el 11 de septiembre del año anterior el favorito duque de Lerma había adquirido las casas que fueron del Secretario del Emperador, D. Francisco de los Cobos, que por otra escritura fecha 11 de diciembre de 1601, traspasó, no sin ventaja, a Felipe III.

El espléndido Duque, fastuoso y protector a su modo de las

(1) *Anales de Madrid*. Ms. 1764 en la Nacional.

(2) En él se lee: 36 retratos de medio cuerpo de la Casa de Francia o Flandes, 16 retratos de medio cuerpo de la Casa de Austria, etc., etc.

artes, había comprado también del otro lado del Pisuerga, deleitosas huertas, y mandó construir para su recreo una suntuosa casa que adornó con gusto Bartolomé Carducho, colocándose en ella copiosa colección de cuadros, en su tiempo más alabada de lo que en realidad merecía.

Falto de ducados, aunque eran grandes los ingresos, y deseande atender preferentemente otras obras—la ampliación de San Pablo una de ellas—vendió igualmente al Rey la Ribera, con todas *sus pinturas.*

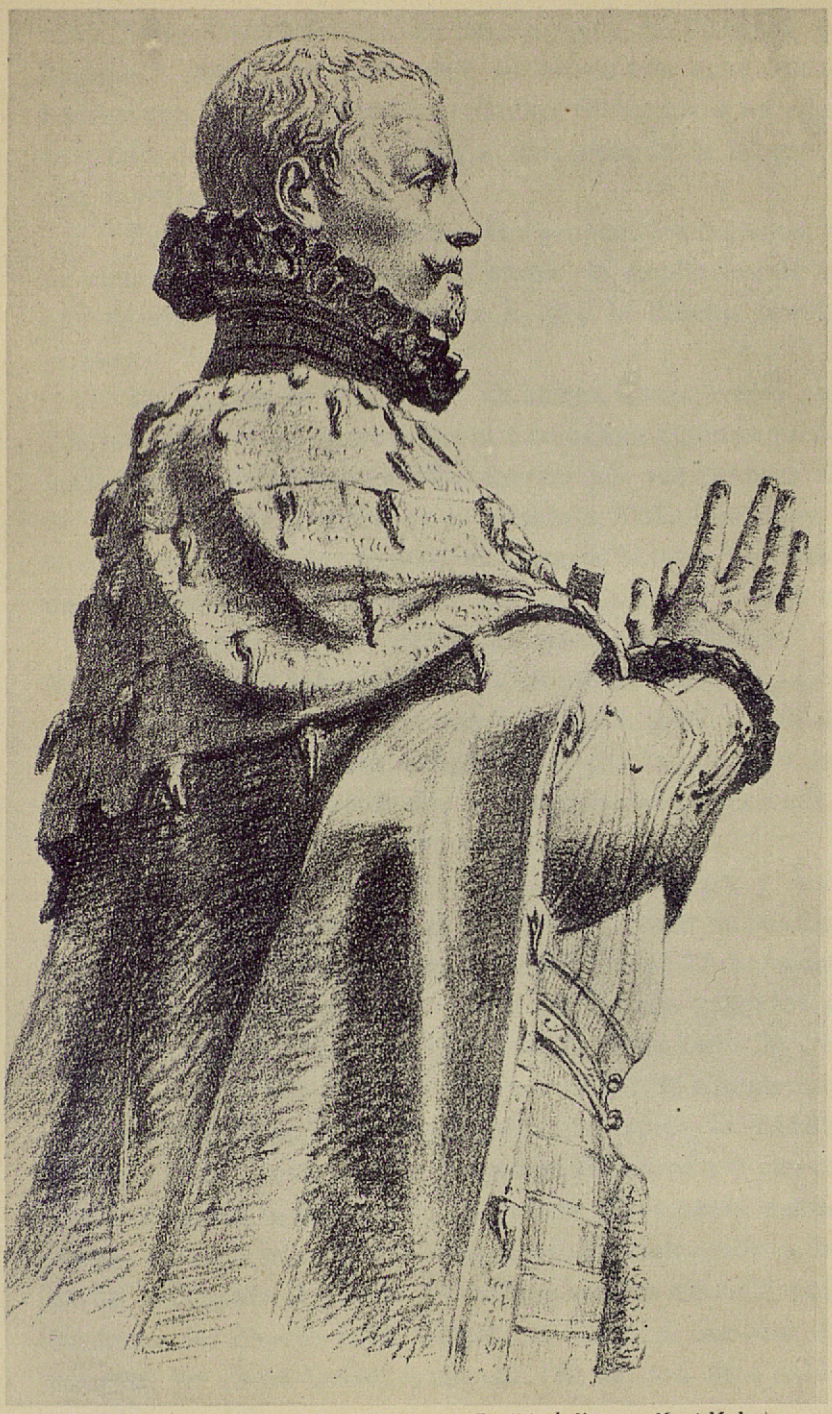
De las que se guardaban en ambas Casas reales conocemos dos interesantes inventarios que nos resuelven algún pequeño problema artístico, pero como en ellos aparece por vez primera el nombre de Rubens, algo diremos de su venida a Valladolid para entregar ricos presentes que su protector el duque de Mantua Vincenzo I, destinaba al Rey, duque de Lerma, D. Rodrigo Calderón y otros magnates.

Deseando tener propicio al omnímodo favorito, verdadero Rey de España, y sabedor de las aficiones artísticas de Lerma, quiso obsequiarle con algunas pinturas; pero no le juzgó digno de poseer obras maestras y procuró obligarle más por la cantidad que por la calidad, y siendo dueño de una de las primeras colecciones de Italia, no le regaló ni un solo cuadro original.

Ya en 1602 pensaba en el obsequio Gonzaga, y Arrigoni, su embajador en Roma, recibió el encargo de buscar un buen pintor que hiciera algunas copias de insignes maestros. El 17 de Agosto aún no se habían comenzado, porque no se encontraba quién las ejecutara, según se quería, a 25 escudos cada una. Se subió hasta 30, y el 2 de noviembre comunicaba Arrigoni que Pietro Fachetti tenía terminados los cuadros. Y el 21 de diciembre escribía al Duque: «Io mando i quadri a S. A... i quali sono posti in 4 cannoni di lattone a 4 per cannone et questi rinchiusi in 4 cassette. La pittura rappresenta la *creatione del mondo* et *i sette pianeti* et il disegno e di Raffaele colorito dal Salviati et da Baldassar da Siena et questa pittura el nella chiesa della Madonna del Popolo nella cappella di Ghisi, il che dico a V. S. per rispetto dei corpi ignudi acció che l'A. S. non se n'habbia a maravigliare...» (1).

---

(1) Luzio. *La Galleria dei Gonzaga.* Milano, 1913, pág. 281.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Detalle de la estatua orante del Duque de Lerma (Museo de Valladolid).

Dibujo de D. José Martí

En Mantua, según la relación del conde Guerrieri al canciller Chieppio, se copiaron *Cristo muerto*, de mano de Tiziano, y otros varios que no nos interesan por haberse perdido.

Bien sabido es que Pedro Pablo no llegó a Valladolid hasta el 13 de mayo de 1603 (1), y que las pinturas por efecto de las lluvias continuas durante veinticinco días en el trayecto desde Alicante, se recibieron casi podridas. Pero afortunadamente los Reyes no estaban en la ciudad del Pisuerga, y por causas diversas, entre ellas la muerte de la duquesa de Lerma, la entrega no se efectuó hasta el 13 de julio, y mientras tanto el hábil flamenco pudo restaurar los lienzos, excepto dos que se perdieron totalmente: un *San Juanito* y una *Virgencita*, copias de Rafael. En su lugar y para completar el número de ellos pintó el *Heráclito* y *Demócrito*, hoy en nuestro Museo. En perfecto estado sólo estaban dos cuadros: *San Jerónimo* (2) y el retrato del duque de Mantua.

Salvo las copias de la *Creación* (3) y los *Planetas*, dicen los enviados mantuanos que se tomaron por originales las demás. Amabilidad no es ignorancia y tan gran cortesano como Lerma, no había de empequeñecer el valor del obsequio. Y no hay que olvidar que Bartolomé Carducho vió y examinó los lienzos.

Y el propio Rubens escribía al canciller ducal Annibale Chieppio, el 24 de mayo: «... Si peró la commissione del Sig^r^ Ducca fosse tale, havrei potuto con piu honore suo e mio dar molto maggior satisfattione al Ducca de Lerma non essendo il buono da lui ignoto per singolar suo diletto e prattica di veder quotidianamente tante cose bellissime del Titiano et Raphaello et altri *che mi hanno fatto stupire in qualita e in quantita in casa del Re et in Escuriale et altrove.*» ¡Y Rubens venía de Italia!

Del retrato ecuestre del duque de Lerma, pintado por Pedro

---

(1) Todas las incidencias del viaje de Rubens, mejor que en Baschet y Cruzada Villaamil, pueden hoy estudiarse en la correspondencia inserta en el *Codex Diplomaticus Rubenianus*. T.° I. Anvers, 1887, págs. 124-251.

(2) El Núm. *1.560* de nuestro Museo puede ser el que trajo Rubens, pero de ningún modo debe considerarse original de *Q. Metsys*, como creía Mr. Baschet, pues no vinieron más que copias. El original todavía estaba en Mantua el año 1627: *342. Un quadretto dipintovi S. Gironimo che cegna una testa da morto... oppera di Quintino.*

(3) Núms. *514* al *518* del Museo *(Escuela Florentina)*, que deben colocarse con los núms. *306* al *312*, como copias de *Rafael.*

Pablo, que se creía perdido, nada diré, pues fuera temeridad después del magistral estudio que le dedicó el muy docto académico e inteligente aficionado D. Félix Boix (1).

Y vamos a los inventarios.

PEDRO BEROQUI

(Continuará)

---

(1) *Arte Español*, 1924 (2.° trimestre). Hay tirada aparte de 250 ejemplares.—Mi ilustre amigo tuvo la bondad, que mucho le agradecí, de llevarme a ver el retrato en casa del Sr. Conde de Valdelagrana, su afortunado poseedor.

EL RETABLO DE LA IGLESIA DE VENTOSILLA

Con el nombre de Ventosilla se conocen dos sitios a cual más famosos y honrados los dos con las cacerías de los Reyes de la Casa de Austria. Ventosilla la del Tajo, con su palacio-castillo fundación del Cardenal Quiroga, fué el sitio más querido de Felipe IV para cazar y holgar.

De la abundancia de la caza, nos dicen varios autores ser cosa extraordinaria, y «una buena escopeta no necesita hacer muchas habilidades para matar en un día veinte liebres y otras tantas perdices». Sus bosques y prados fueron cantados por varios poetas, y uno de ellos, tan lleno de gracia cuan desnudo de arte, dice que Felipe IV, a quien llama el «Galantuomo de España», había matado en una cacería siete lobos, «con regocijo de los tiernos corderillos y de las tristes ovejas». En Ventosilla del Tajo se siguen dando cacerías reales.

La segunda Ventosilla se halla en la ribera derecha del Duero. Coto de caza como su homónima, fué a su vez el sitio privilegiado de Felipe III, quien distraía el mal gobierno de su nación, con las venidas frecuente a caza de palomas torcaces. Era la casa de su favorito el duque de Lerma, y éste había construído un palacio severo al gusto de la época, y en un cerrillo vecino, un mirón para que Su Majestad esperase la caza.

Las primeras noticias que tenemos sobre el sitio de Ventosilla, son la compra de ésta por los Reyes Católicos al conde de Rivadeo. Su hija doña Juana, para pagar deudas de la guerra de Africa, la vende a su curador, D. Bernardo de Rojas, con sus tierras y fortaleza, en 1510.

D. Luis de Rojas y Sandoval, por cédula real, incorpora todas las dichas tierras al mayorazgo del marquesado de Denia y, por último, su nieto D. Francisco de Sandoval, primer duque de Lerma y favorito de Felipe III, obtiene de éste el permiso para cerrar y acotar

las tierras y sitio de la Ventosilla por haberse despoblado su caserío. Todo debido, como decía el Rey, al mucho servicio y señalados favores que me hace el duque en aquellas tierras.

La historia de Ventosilla tiene páginas escritas de grandes alegrías y también de grandes miserias. El ruido y algazara de muchas cacerías, la fragua de la política de aquel tiempo, el paso de la Reina Católica, la hospitalidad al enfermizo y moribundo Cardenal Cisneros, las tantas venidas e idas de San Pedro Regalado que atravesaba por el aire la finca camino del Abrojo de Valladolid, la estancia del Venerable Palafox y amén de ser ella testigo de las grandes penas y haber recibido al duque de Lerma, cuando caído de su privanza, minada por su propio hijo y su confesor, escribía desde ella, el 17 de julio de 1612, una carta al Rey pidiéndole permiso para retirarse al estado religioso y para vestir la púrpura cardenalicia. Con pasmo recibiría la triste noticia de la muerte de Rodrigo de Calderón en una horca, el poderoso secretario del duque, que pagaba con su cabeza los desaguisados del gobierno de su señor. Ventosilla durmió la noche del olvido en manos de los duques de Medinaceli, después de los del duque de Mandas, y últimamente comprada por el Excmo. Sr. D. Joaquín Velasco, volvió a salir el sol: el silencio se rompió por el ruido de las maquinarias eléctricas; los arados abrieron sus tierras; volvió la vida, y el viento llevó de nuevo la fama de la explotación agrícola, honra de España. La holganza se volvió en trabajo.

La iglesia de San Andrés de Ventosilla.—No cabe la menor duda que lo que hoy es capilla de la finca fué en otros tiempos iglesia parroquial de un pueblo que claramente hemos visto se despobló. En la Biblioteca del Seminario de Vitoria hay un manuscrito antiguo de los pueblos de España, y en él figura como tal nuestra Ventosilla de Roa, no dejando pensar otra cosa la pila bautismal que existe todavía.

La arquitectura de la iglesia es bien pobre. Una nave románico-ojival, unas ventanas, hoy tapiadas, y la puerta de medio punto, los nervios de la bóveda y las columnas sin capiteles trabajados, de piedra, pero sin arte alguno. Un solo capitel labrado encontramos en la puerta de entrada y pareja de otro desgastado por el tiempo. Representa a tres caballeros en camellos, que por el número y por los

Ventosilla (Burgos)



San Andrés ante el juez.

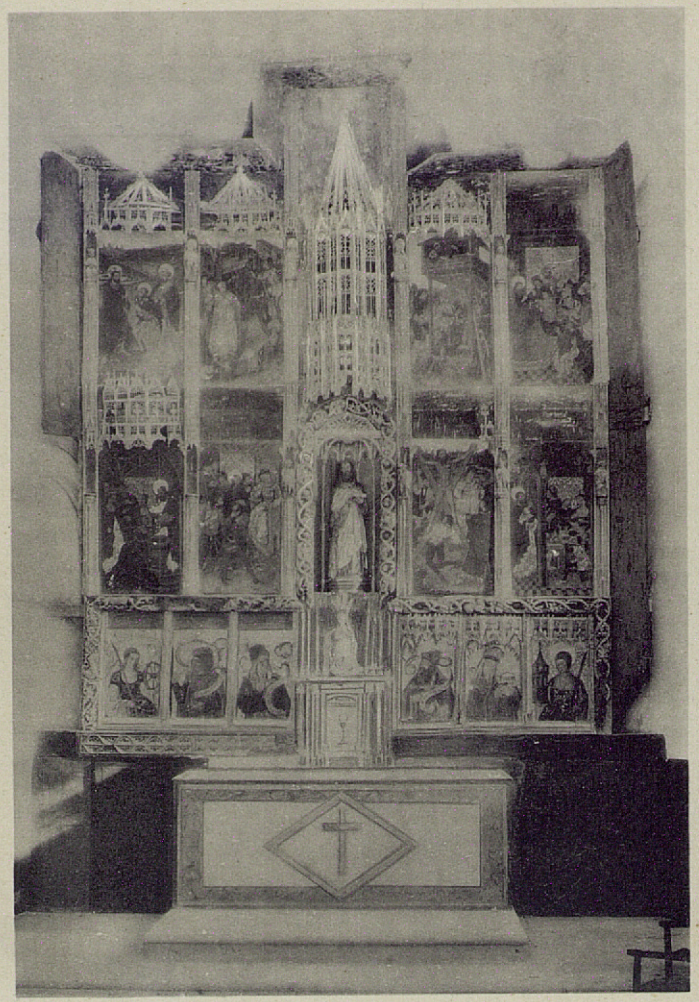


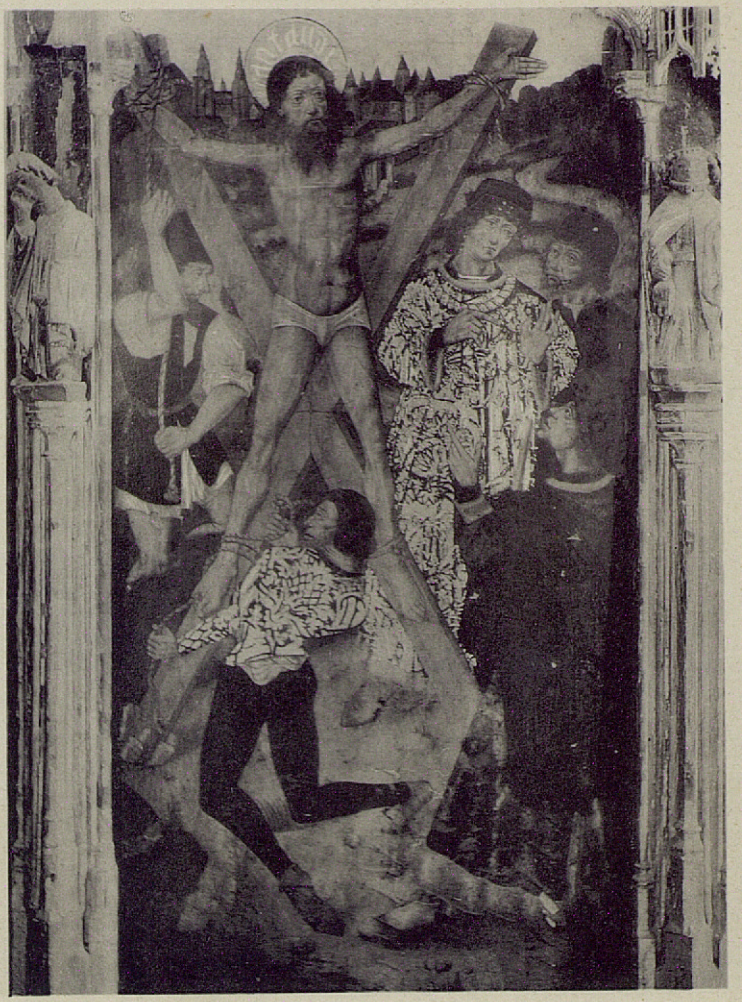
Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

San Andrés defiende de una tentación a un obispo devoto suyo.

Retablo gótico de la Iglesia de San Andrés (fragmentos).

Ventosilla (Burgos)





Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Retablo gótico de la Iglesia de San Andrés.

Martirio de San Andrés (fragmento).

animales nos harían pensar en los Reyes Magos si no fueran vestidos de guerreros y llevar una especie de lanzas tan desarrolladas que llegan a parecer azadas o picachones.

El ábside de la iglesia es de forma poligonal con cinco lados, en tres de los cuales lleva las ventanas. Los nervios, viciados por el tiempo o mal nacidos desde un principio, se reúnen en una clave donde se ve, mal rebajado, un escudo de los Lermas, que se colocó allí al hacer en el siglo XVII una restauración de la nave mucho más que miserable. El altar primitivo debió ser, como en las iglesias románicas, la sola mesa de piedra, y a ello me inclino por encontrarse debajo del actual partes de él y por haber estado decoradas las paredes con pinturas e inscripciones que se ven detrás del altar donde, impedida por éste, no llegó la mano de blanqueo.

Toda la construcción es de argamasa, predominando la arena, por lo que es sumamente débil, a excepción de las columnas y nervios que son de piedra arenisca.

El altar.—Es un buen ejemplar de fines del siglo XV. Como la mayoría de los retablos de la época es de forma rectangular. En medio, la estatua gótica del santo patrón, San Andrés, en una magnífica hornacina coronada con un templete de filigrana gótica que sube sobre el rectángulo del altar. A los lados, ocho cuadros con la historia del santo y sus milagros, todos ellos con sus templetitos, de los que no quedan más que cuatro. Formando la base de todo ello viene el sagrario del siglo XVIII con tres tablas a cada lado, representando cuatro profetas y Santa Catalina y Santa Bárbara. Recuadran a éstos y sus templetes respectivos una greca tallada con asuntos de campo, varias vacas, leones, toros, aun cochinos, entre una artística combinación de flores y frutos, predominando la bellota.

El colorido de todas las tablas es espléndido. Las seis del primer cuerpo tienen los fondos dorados con adornos en relieve; los ocho de la vida del santo llevan fondo de paisaje. Los personajes, ricamente vestidos y tocados con terciopelos y perlas preciosas; varios de ellos visten de oro con adornos en relieve como los fondos de los anteriores cuadros.

¿Quién es el autor? Difícil será encontrarlo entre tantos autores extranjeros que en aquella época trabajaban en España. Tiene bastante parecido y semejanza a las obras catalanas de entonces,

como, por ejemplo, con el altar del Museo de Barcelona, procedente de Sarriá. Tiene bastante de la escuela de Berruguete, y en todo caso es de muy buena mano.

Mirando y estudiando todo él se ven en las cartucheras de los soldados varias iniciales, que son: A. M., A. A., V. V. y en unas tablas de dos altares laterales del mismo tiempo que las presentes, pero de muy diferente mano y muy buenas también, se ven tres iniciales grandes grabadas en unas piedras de un Nacimiento, y éstas son: S. R. T.

Buscando algún dato, no he encontrado más que Palomino en su obra hablando del pintor Antonelo de Mecina dice haber visto en casa del duque de Uceda un Ecce-Homo de mano de este artista; siendo Ventosilla de la casa del duque, tal vez y muy probable sería trabajara algo más para la familia.

La composición e inspiración del altar está sacado de la Leyenda Aurea, de Jacobo de Verágine, arzobispo de Génova y varón de Dios. Había nacido por el año 1230 y entrado en la Orden de Santo Domingo el 44, y murió el 14 de julio de 1298. Escribió varios sermones de Cuaresma, de las Dominicas del año, de la Virgen y una Historia hasta sus tiempos de Génova. Pero la más conocida e importante de sus obras, fué sin duda alguna, la Leyenda Aurea, donde cándidamente narra la vida de los santos y toda la leyenda de aquella época, tan rica en imaginación. Este libro, que leían las familias al pie del hogar y que los niños oían contar sus historias desde que se les abría los oídos, fué popularísimo, y los artistas de los siglos siguientes, lo tuvieron ante sus ojos para inspirar sus obras, pintando todos sus hechos apócrifos y falsos, pero de grandes enseñanzas morales, como si fueran verdades evangélicas.

En nuestro retablo, cuatro de sus cuadros son de la vida del santo; la elección de San Andrés y de San Pedro, el santo arrastrado por las calles delante del juez y el martirio admirable del santo, en cruz. Los otros cuatro son la leyenda. Uno de ellos, que reproduzco en las ilustraciones, es la historia de un obispo piadosísimo, que vivía honestísimamente y que cuantas obras hacía, las hacía por amor de Dios y de San Andrés. El demonio, envidioso de la santidad del obispo, se viste de doncella hermosísima y va a palacio preguntando por el obispo, a quien se quiere confesar. Contóle mil patrañas

Ventosilla (Burgos)



Cruz románica de bronce y esmalte.



Imagen de Ntra. Señora.
Siglo XIII.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Retablo de la Iglesia de San Andrés (Fragmento).
Jeremías, Isaías y Sta. Bárbara.

de ser hija de un rey y de querer casarla éste con un príncipe poderosísimo a quien ella renunciaba por haberse consagrado a Dios con voto de castidad. Anímala el obispo en sus propósitos y la convida a comer, sentándola a su derecha. Durante la comida empezó a fijarse el obispo en la hermosura de su comensal, y «el viejo enemigo de los hombres le hirió el corazón, formando el obispo el propósito de hacer obra prohibida con ella en la primera ocasión». En el momento tocan a la puerta, y resulta ser San Andrés, que viene a defender de la caída a su devoto obispo.

Hay también de la iglesia una buena cruz procesional románica, de 50 por 40 centímetros. Lleva el clásico Cristo románico sobre la cruz flordelisada con adornos grabados por ambas partes. Le faltan varias chapas con esmaltes pero quedan dos: una representando la Coronación de Nuestra Señora y otra mayor con un Cristo sentado con el mundo en la mano, y sobre el fondo de esmalte azul estrellas doradas. En el reverso tiene los cuatro Evangelistas, representados por sus animales simbólicos respectivos y sus nombres grabados en orlas.

Nos queda por último, una imagen del siglo XIII de Nuestra Señora. Tiene unos 50 centímetros de alta. El Niño, sentado sobre la izquierda de la Virgen, es francamente feo, a pesar de tener algún parecido a su Santísima Madre que, por el contrario es de las pocas vírgenes guapas de ese tiempo. Está sentada sobre un sencillo escaño, y toda ella dorada con algo de pintura posterior, mala y descascarillada. En su mano derecha lleva la imprescindible manzana, símbolo de su Virginidad y causa de su primer anuncio al género humano en las personas de nuestros primeros padres. Me es imposidejar de constatar el gran parecido que la encuentro con Nuestra Señora de Iciar en todo, hasta en sus proporciones de cabeza y cuerpo y en la medida casi exacta.

Sirva todo lo dicho en este breve y superficial artículo como aviso de una iglesia y un retablo a estudiar por los eruditos.

ALFONSO TEJADA

Ventosilla, día de Santa Agueda de 1930.

UNA EXCURSIÓN MAS

El domingo 16 de febrero último, algunas damas y varios caballeros de la Sociedad Española de Excursiones fueron a almorzar a Aranjuez; se detuvieron en ciertos pueblos del camino, en cuyos templos parroquiales penetraron para quedarse fríos, y regresaron a Madrid al atardecer, muy satisfechos por haberles cabido la suerte de que el sol luciera esplendoroso, después de una semana de verdadero rigor invernal, con nieve y todo.

En realidad, así podría describirse nuestra primera excursión del corriente año. Ahora bien, por si algún lector siente (que no lo sentirá) no haberse adherido al *grupo excursionista* de nuestra Sociedad (permítase el empleo de la frase subrayada en atención a que siempre somos casi los mismos) en su viaje a través del sur de la provincia de Madrid, diremos cómo se pasó el día.

A la hora señalada para la partida, en lugar de aparecer el auto contratado, llegó un delegado de la empresa alquiladora y nos anunció que no podían facilitarnos coche. «¡Bien empezamos!» —dijeron algunos *exigentes;*— pero nuestro administrador, Paco Pérez Linares, con la actividad que sabe desarrollar en las grandes ocasiones, se puso en campaña, y antes de media hora disponíamos del mejor coche de Madrid, amplio, cómodo y con un letrero en el que se leía, no ¡Viva mi dueño!, precisamente, sino *El Pardo, Aravaca, Pozuelo.* Consignamos con gusto este pormenor, que sirvió para que creyeran en varios pueblos que se trataba de un auténtico coche de línea, cuyo *chauffeur*, perdida la cabeza, había alterado su habitual itinerario.

Nuestro primer punto de destino era Getafe, pueblo del que se apoderó Fernando VI antes de tomar Toledo. Por si no lo saben nuestros lectores, diremos que el Marqués de Liche, de fealdad tan conocida como la hermosura de su mujer, tuvo la ocurrencia de traer a Madrid, en el verano de 1655, a los labradores de Getafe para que

trabajasen en una comedia de las organizadas en el buen Retiro para solazar a Felipe IV. Ignoramos el éxito que alcanzaran aquellos émulos de los *recitantes de la compañía de Angulo el malo*, con los que se encontraron *Don Quijote y Sancho* camino de Zaragoza.

¿Quién no ha estado en Getafe? Por si falta alguien por ir, diremos que tienen allí una iglesia herreriana, dedicada a Santa María Magdalena, si no tan grande como la del Escorial, por lo menos, sí tan fría. La sacristía se la añadieron en el siglo XVII, a expensas del Cabildo de sacerdotes naturales de Getafe, y se restauró el templo, que es «de tres naves de bóvedas, tipo de lonja, sobre colosales columnas dóricas, de Alonso Covarrubias (ejecutado por José Francés). Entre sus muchos retablos, el mayor (1) tiene grandes bellos lienzos (1639), de Nardi (los dos altos a derecha?), Jusepe Leonardo (los dos altos a izquierda?) y Víctor Castello (los dos bajos?) y esculturas (de Apostolado, Calvario, etc.), de Alonso Carbonell y Juan Porres, y en los dos colaterales, bellos cuadros (grandes y chicos) de Santa Ana, Santa Isabel, Circuncisión, San Miguel, San José, etc., de Alonso Cano (1645), tallas de Salvador Muñoz. En la sacristía, réplica del Descendimiento, de Pereda, del Museo de Marsella, y otras más notables pinturas de Claudio Coello, y de otros, en el conjunto de ebanistería. Los frescos del crucero, de autor desconocido. Hierros de las puertas del templo, de José Castillo, en 1612» (2).

No vimos la iglesia de San Eugenio, donde se asegura que pernoctaron las reliquias del Santo, al ser trasladadas desde París a Toledo en tiempos del sucesor de Carlos I en el trono.

El segundo pueblo que visitamos fué Pinto, de fundación árabe, como todos los lugares que figuraban en nuestro itinerario. Esta villa perteneció a los duques de Arévalo, quienes la cedieron, en 1479, a Rodrigo de Mendoza. Andando el tiempo pasó al duque de Frías, propietario del torreón del siglo XV, que se alza cerca de la estación del ferrocarril, arbitrariamente remozado con almenas de ladrillo. A él nos dirigimos para dar tiempo a que en la iglesia terminara la solemne misa dominguera.

Algunos audaces excursionistas franquearon las puertas de

---

(1) Véase la lámina correspondiente.

(2) *Aranjuez*, por Elías Tormo y Monzó, publicación del Patronato Nacional del Turismo.

la fortaleza, hoy defendidas con cierres metálicos, de los usuales en las tiendas, y no vacilaron en encaramarse por tortuosa escalera hasta ganar los más altos pisos. Enemigos de ascensiones de este género, entretuvimos la espera con la evocación del verano de 1579, a fines de cuyo mes de Julio llegó a este castillo, bien contra su voluntad, doña Ana de Mendoza, Princesa de Éboli, viuda de D. Ruy Gómez de Silva, dama celebérrima por su ilustración, por su hermosura, por sus amores con Felipe II, por sus intimidades con Antonio Pérez, favorito del lóbrego monarca, y por el ruidoso episodio del asesinato de Escobedo, en que anduvo mezclada. A esta mazmorra de Pinto se la trasladó, luego de haber sido detenida en Madrid, hecho que presenció el propio Soberano entre las sombras del atrio de la iglesia de Santa María, frontera a la morada de la bella, para cerciorarse de que sus órdenes se cumplían y acaso para dirigir la última mirada a la mujer que había logrado ocupar un puesto en su duro corazón. En efecto, mucho debía querer Felipe II a la *divina tuerta*, porque aquella noche llegó a palacio dominado de gran excitación y no se acostó hasta la madrugada.

Más tarde pasó la de Éboli a la prisión de Santorcaz y, por último, se la recluyó en su palacio de Pastrana, donde vivió muy vigilada y acabó sus días sin querer solicitar clemencia del Rey, a pesar de que sus parientes la instaron a que lo hiciese. A la desgraciada dama se alude en estos conocidos versos:

"Un párpado levantado
mostraba negra pupila,
con cuyo fuego aniquila
cuanto una vez ha mirado.
Y el otro cubre caído,
como venda bienhechora,
la pupila matadora,
que cerrada se ha dormido."

En el mismo reinado estuvo preso en Pinto, también, D. Juan Fernández de Espinosa, condenado a restituir, en el plazo de diez días, la respetable suma de 600.000 ducados (1).

Camino de la iglesia nos cruzamos con grupos de muchachos que recorrían el pueblo entonando canciones al son de panderos,

(1) Cabrera.—*Historia de Felipe II.*



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Púlpito plateresco en la iglesia de Santo Domingo de Silos.
Siglo XVI. Pinto (Madrid).

guitarras, tambores y otros instrumentos, más o menos armoniosos. Eran los que habían de engrosar las filas del Ejército que se despedían de sus amistades. Si los oye el maestro Benedito, organizador de la Masa Coral de Madrid, se retira a la vida privada.

Lo más notable, por no decir lo único, que en el templo existe, es un bonito púlpito plateresco, decorado prolijamente, así como la pilastra a que se halla adosado, según puede apreciarse en la lámina que lo reproduce.

En el corto viaje de Pinto a Valdemoro, hubo alusiones al legendario borracho que, al seguir nuestro mismo camino, se detuvo en un arroyo, que separaba los términos de ambos pueblos, y se entretuvo en saltar de una a otra margen, exclamando a cada salto: *Ya estoy en Pinto* o *Ya estoy en Valdemoro*, hasta que se cayó enmedio del arroyo y dijo: *Ahora estoy entre Pinto y Valdemoro*, alusiones que hubieran sido, si no más oportunas, más justificadas, después de la comida.

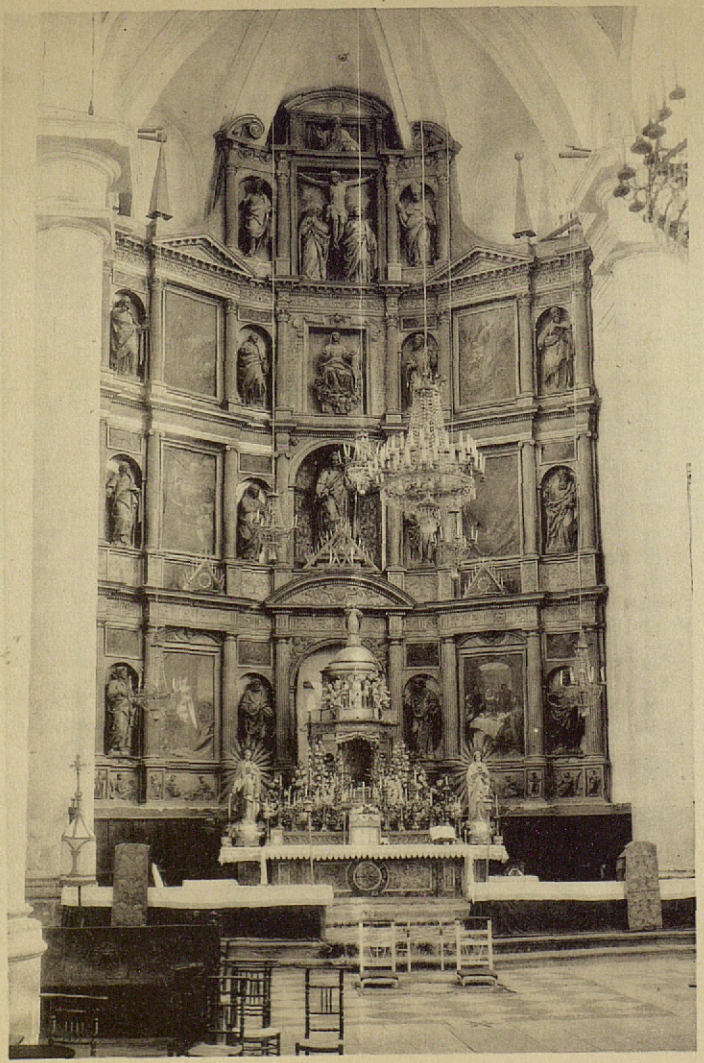
La cuna de Valdemoro se pierde en la España árabe. De la villa se apoderó Alfonso VI en 1083. Sobre su jurisdicción pleitearon largo tiempo los obispos de Palencia y Segovia y, en 1190, triunfó el último. Surgieron nuevos litigios entre los concejos de ambas poblaciones sobre los términos de Valdemoro y otras aldeas de Segovia y los de algunos lugares de Madrid; y el propio Fernando III se vió obligado a personarse en Valdemoro para dirimir la contienda.

Acompañaron al rey, el célebre D. Rodrigo, arzobispo de Toledo, los obispos de Osma, Segovia, Cuenca y Córdoba, el maestre de Calatrava, varios alcaldes y numerosas personalidades. El monarca examinó privilegios, cartas y alegatos de los pleiteantes, oyó el parecer de obispos y letrados, mandó poner cuarenta y dos mojones para señalar linderos a cada concejo y dispuso *que todo el término e todas las heredades que son contra Xarama dentro de estos moiones, que son nombrados, sean siempre de Segovia. Y que el término y las heredades que son fuera de estos moiones contra Madrid, sean siempre de Madrid.* No cupo mala suerte a Valdemoro, como aldea de Segovia, pues alcanzó importancia y fué cabeza de sexmo de los lugares de su tierra. A fines del siglo XIV se le concedieron honores de villazgo y pasó a los arzobispos de Toledo, por carta real de Enrique III, el Doliente. Felipe II, de acuerdo con la bula de Grego-

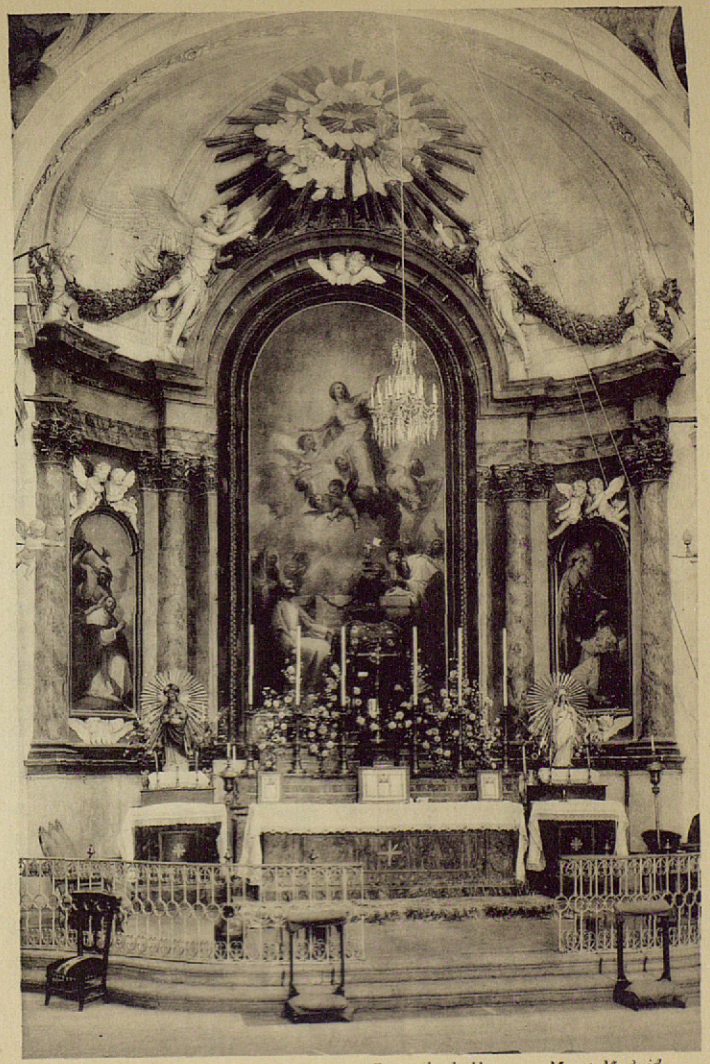
rio XIII, que autorizaba a los prelados a permutar con el rey sus soberanías territoriales por rentas de la Corona, incorporó Valdemoro a su patrimonio y dió al arzobispo 14.314 maravedises de renta anual en alcabalas. El mismo soberano vendió la villa, en 1577, a don Melchor Herrera, marqués de Auñón, quien hizo de ella mayorazgo que heredó su hija Ana, mujer de D. Diego Iñigo de Velasco; autorizada por Felipe III, doña Ana la vendió al duque de Lerma, por quince cuentos, 330.845 maravedises; el duque fomentó la fabricación de tejidos, fundada por D. José Aguado y Correa. Por último, Fernando VII, la agregó a la provincia de Madrid.

La iglesia está situada en la parte más elevada de la población. Llegamos allí, nos ecercamos a un individuo (estaba arrimado a una tapia frontera al templo, lugar, por cierto, bien soleado, y leía un periódico) y le preguntamos por el sacristán; se limitó a decir que la iglesia no se abría sin permiso del párroco, dobló su periódico, se lo guardó en un bolsillo, nos volvió la espalda e hizo mutis lento. Una vez más quedaba planteado el pavoroso problema de las llaves, de tan difícil solución. Entonces hizo falta requerir la presencia de D. Francisco García Serrano, para el cual llevábamos una recomención de D. Antonio Cánovas. Dimos con él; amablemente se puso a nuestra disposición, y al conjuro de su influencia, presentóse de nuevo el hombre del periódico, que resultó ser el propio sacristán, el cual dió nuevas y reiteradas muestras de su *amabilidad*, pues se complació en poner cuantas dificultades le sugirió su *celo* para estorbar la obtención de fotografías.

Varias veces he llamado la atención de los elementos directivos de la Sociedad sobre la conveniencia de recabar de los Poderes públicos autorización para viajar acompañados de un cerrajero que, *por las buenas o por las malas* (eso podrá depender de la resistencia que ofrezcan las cerraduras), nos franquee la entrada en aquellas iglesias, capillas y ermitas, cuyas llaves no se encuentran jamás, cual si las tuviera a su cargo algún invisible gnomo, de esos que guardan los castillos encantados de los cuentos de hadas. Se podrían señalar numerosos casos y muy singularmente el de Torija, pueblo en el cual estuvimos, hace algunos años, dos veces el mismo día (una por la mañana de paso para Brihuega y otra por la tarde al regreso de la misma población) sin lograr penetrar en su iglesia. Después de todo,



Parroquia de la Magdalena. Retablo mayor.
Siglo XVII. Getafe (Madrid).



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Retablo mayor de la parroquia. Siglo XVIII.
Valdemoro (Madrid).

con extender un acta, en la que constara (*y fuese cierto*) que nada nos llevábamos, y dejar cerrada la puerta, quedaba todo arreglado. Hasta la fecha, cuando hé hablado de esto, sólo he conseguido hacer reír a quienes me escuchaban. Veamos si ahora aprovechamos la feliz coincidencia de que el Presidente del Consejo de Ministros y los ministros de Estado e Instrucción Pública y Bellas Artes son consocios nuestros y logramos alguna solución, aunque no sea tan radical como la expuesta.

El techo de la iglesia de Valdemoro (se quemó y lo renovó el conde de Lerena hacia 1752) era, antaño, artesonado; pero le añadieron el actual y quedó algo bajo en relación con las proporciones del templo. Dicho techo aparece decorado con pinturas, muy deterioradas, que representan la Adoración de los Reyes, el Martirio de San Sebastián, los cuatro Evangelistas y el cielo. Como puede apreciarse por la lámina que reproduce el retablo mayor, hay, en su centro, un cuadro de la Asunción, por Francisco Bayeu; el de la izquierda, en el que se ve a San Pedro mártir, es de Ramón Bayeu, y el de la derecha, representativo de la Virgen y San Julián, obispo de Cuenca, se ha acordado que sea de Goya; pero es pintura de aquellas que nada añaden a la reputación del baturro.

El tabernáculo, construído para las Salesas de Madrid, no le gustó a Carlos IV y se lo regaló a Lerena, quien lo donó a esta iglesia, en recuerdo de haber sido bautizado en ella. Es pieza de ébano enriquecida con adornos de piedras finas orientales, que fué una maravilla, y le faltan, porque lo destrozaron los franceses, columnas con adornos dorados a fuego y balaustradas con figuritas en bajo relieve.

En urna que hay detrás del altar estuvieron los restos de San Vicente mártir, trasladados, en marzo de 1790, desde la casa del conde de Lerena, en Madrid, a la de su hermano, en Valdemoro, para depositarlos en la iglesia, donde reposaron hasta que los franceses los sacaron de allí y los esparcieron.

Se dice que, en la capilla del bautismo, hay un cuadro que representa el de Cristo, atribuído a Valdepérez, Van de Pere o Vanderpere (quédense los lectores con el que más les agrade), lienzo que no vimos por estar aquel recinto a oscuras.

El almuerzo estaba encargado en Aranjuez y nos dirigimos a

dicho Real sitio, encareciendo al «chauffeur» que pisara el acelerador para llegar cuanto antes, porque el aire del campo siempre despierta el apetito. En todo el camino no hay paisaje que requiera la menor atención, y como los jardines de Aranjuez en invierno, no son para descritos, echarán de menos los lectores ese elemento tan importante en toda crónica de viaje que se estime. Y tampoco decimos nada acerca de los palacios, porque nos lo veda la reciente publicación en nuestro BOLETÍN de una completa guía de Aranjuez, escrita por don Elías Tormo.

Limitémonos, pues, a decir que comimos a la orilla del Tajo, saliendo inmediatamente, camino de Chinchón, cuyo término baña el Jarama. Es pueblo de origen problemático, que dominaron los árabes, quienes levantaron, en el siglo XV, el castillo de Casasola, albergue hace más de cincuenta años, de elevados personajes, allí reunidos para tratar de la proclamación de Alfonso XII. Este castillo lo poseyeron los condes de Puñonrostro. Otro castillo, el de los condes de Chinchón, que está en ruinas, lo cedieron los Reyes Católicos, en 1475, a D. Andrés de Cabrera, con el título de condado, título que pasó al Infante Don Felipe de Borbón y Farnesio, en 1738. Uno de los condes de Chinchón, nacido en este pueblo, fué D. J. Fernández de Córdoba Bobadilla, Virrey del Perú, que mandó a España la quinina, cuyos efectos había podido notar, cortando la calentura a los individuos de su servidumbre. Los franceses, el 25 de diciembre de 1808, incendiaron muchas casas de Chinchón y asesinaron a más de ciento cincuenta personas para tomar venganza de la muerte de dos soldados compatriotas suyos.

Por asentarse en la cumbre y falda de un collado, tiene este pueblo toda la fisonomía de cualquier suburbio de la capital de la vecina República portuguesa. Quienes han estado en Tánger afirman que Chinchón, visto desde la carretera de Villaconejos, ofrece gran semejanza con la ciudad internacional.

Grupos de alborozadas máscaras del sexo femenino alegraban, con los brillantes colorines de sus disfraces, la monotonía del simple atuendo de los mozos (blusa azul y pantalón de pana negra), y sus gritos llenaban de ecos la enorme plaza del pueblo. Algo sorprendidos de que Antruejo se hubiese anticipado, nada menos que una quincena, solicitamos informes sobre caso tan raro y se nos dijo que



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Asunción de la Virgen, por Goya.
Iglesia parroquial de Chichón (Madrid).

allí *desde San Antón máscaras son*, y a diario circula por las calles la gente moza luciendo sus disfraces, siempre que en una misma jornada no rindan culto a Momo máscaras de ambos sexos.

Nuestra actuación se limitó a visitar la parroquia, y eso con prisa, porque jamás falta quien sienta el temor de llegar tarde (aquel día injustificado en absoluto) o el deseo de volver pronto. Está la iglesia en la parte alta del pueblo, muy separada de la torre (tanto que entre una y otra fábrica existe un teatro), porque la primitiva parroquia, que estaba adosada a la torre que se conserva, desapareció, y hoy hace sus veces la que fué antigua capilla de los Condes de Chinchón.

El cuadro de la Asunción, pintado por Goya, colgado a bastante altura en el altar mayor, justifica (¡ya era hora!) este viaje a Chinchón. Beruete, en su libro dedicado al maestro de Fuendetodos, califica tal lienzo de poco conocido y muy citado. Así es, efectivamente, pues la primera y, hasta hoy que la publicamos nosotros también, única reproducción de la obra, apareció en el núm. 9 de *Archivo Español de Arte y Arqueología*, publicación del Centro de Estudios Históricos, con notas de D. Juan Allende-Salazar, que relaciona, justamente, el cuadro con la estancia en Chinchón de Camilo Goya, hermano del pintor, sacerdote con poca vocación, que lograría aquella Capellanía por influjo del artista con los Condes de Chinchón.

Según se ve, se trata de una de las mejores y más atrayentes pinturas religiosas de Goya; de correcto dibujo, plena de finura, brillantez y entonación. Lástima que le sirva de fondo un horrible retablo, hace poco fabricado, de escayola pintada imitando nogal. Por cierto que en su parte baja central hay una Virgen, producto de la moderna industria de santos, allí colocada en sustitución de una preciosa estatua de alabastro, hoy relegada al rincón de una capilla, donde mal puede admirarse.

De cuatro a cinco de la tarde echamos pie a tierra en el pueblecito de Titulcia, conocido por Bayona de Tajuña hasta hace poco más de un siglo, época en la cual, el marqués de Torrehermosa, gestionó el nuevo nombre, en recuerdo de una población romana que allí hubo, según afirmación del propio marqués. Luego se ha dicho que no, que Titulcia, probablemente, estuvo donde hoy Aranjuez.

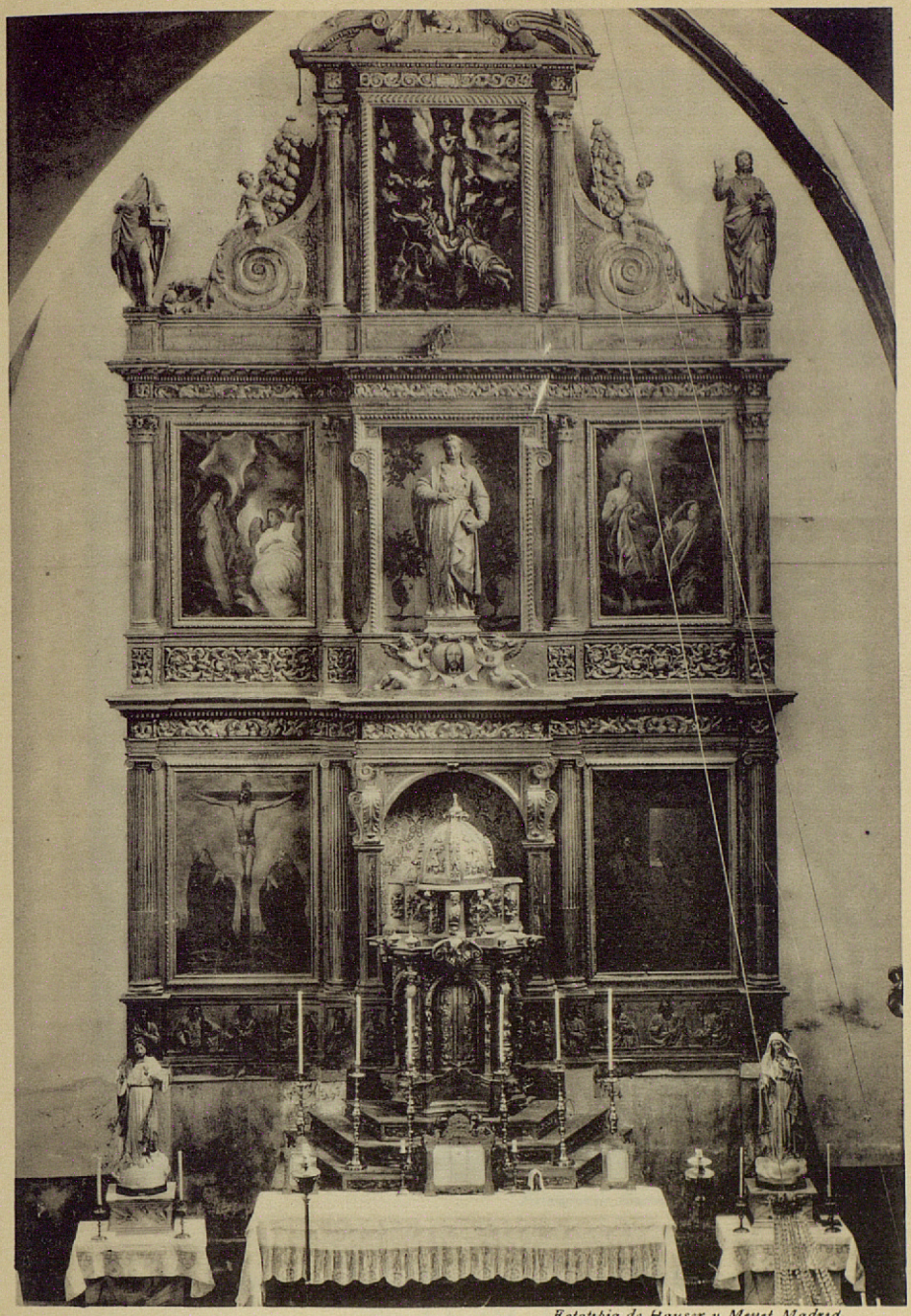
El hallazgo de la llave resultó fácil, relativamente, y pronto

estuvimos dentro de la iglesia, que guarda «cuatro retablos escultóricos de la primera mitad del siglo XVII, el mayor tiene pinturas contratadas (1609), por Jorge, el hijo del «Greco», alguna perdida, otras repintadas, otra de *Tristán* (?) y la del ático, del padre, entonces aún vivo; es una Magdalena arrebatada por los ángeles, obra de las más bellas y el más notable desnudo del «Greco» (1).

A nuestra Revista cabe hoy la satisfacción de publicar, por vez primera, y completo, el retablo mayor de Titulcia, y su obra capital, la Asunción de la Magdalena; y, aunque su gráfica elocuencia ahorraría toda descripción, parece oportuno repetir aquí lo dicho por Cossío a propósito de cuadro tan interesante: «En él nos muestra el pintor, con la audaz naturalista despreocupación que le caracteriza, a la santa completamente desnuda, de pie, de frente y sostenida en el aire por dos ángeles, apareciendo aquí nuevamente otra reminiscencia de Alberto Durero; desnudo de mujer muy raro en el Greco, y más raro todavía, tanto en él como en los demás pintores de la época, el encontrarse expuesto, tan sin rebozo, en un altar, a la veneración de los fieles». Afirma, asimismo, Cossío que tal retablo se compuso de cinco lienzos, todos del Greco, representativos de las escenas siguientes: Cristo hablando con Magdalena en casa de ésta y el Angel apareciéndose a la santa (lado del Evangelio); la aparición de Jesús a Magdalena después de resucitado, y La comida en casa de Simón (lado de la Epístola), cuadro este último que ya faltaba y se suponía en París, cuando vió el retablo el maestro Cossío, quien dice, además, en su conocida obra acerca de Theotocópuli: «Si los lienzos se hubieran vendido al cardenal Portocarrero, quien, según Palomino, ofreció por ellos *5.000 pesos y poner otros de mano de Lucas Jordán*, tal vez se hubieran salvado de ser groseramente embadurnados, como lo han sido, supongo que en el siglo XVIII. Una mano hábil y concienzuda, es probable que lograse restituir la pintura a su pureza primitiva, pues el repinte me parece superficial; mas, por ahora, semejante desdicha nos priva de aquilatar al pormenor sus cualidades».

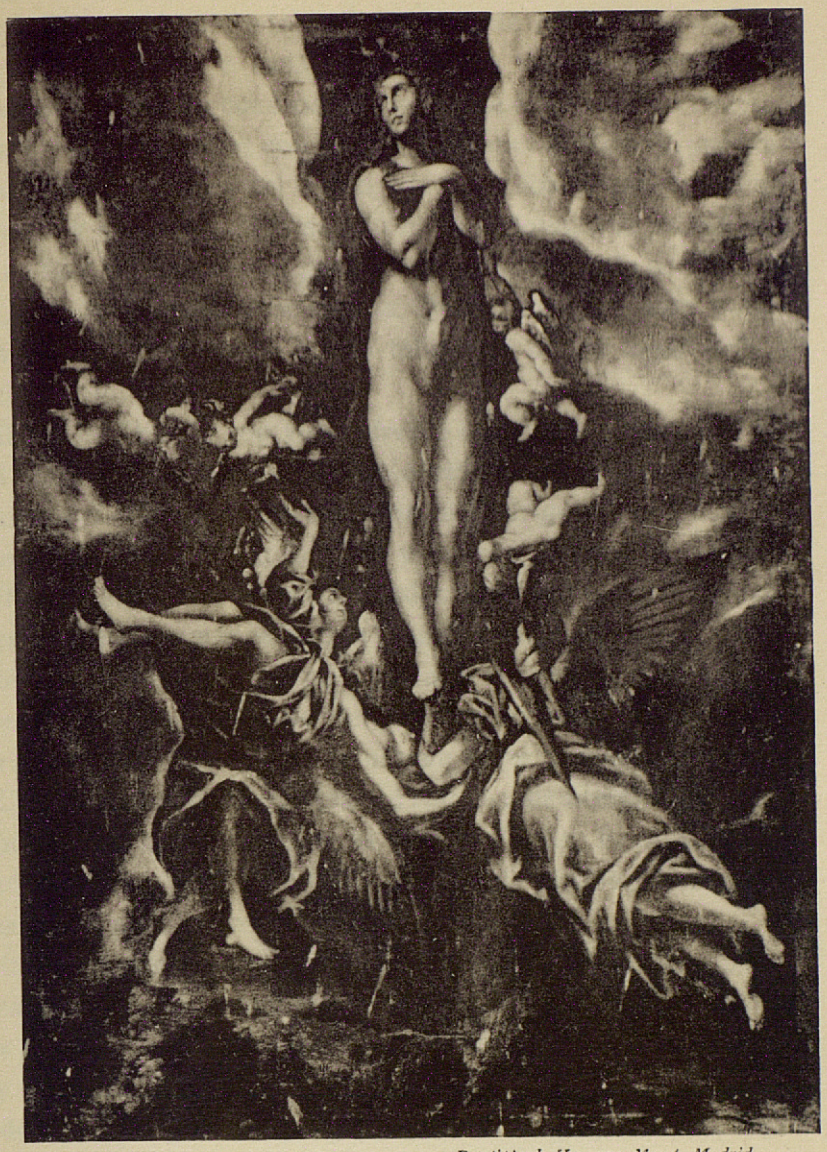
Sabido es que, más tarde (el recuerdo, vivo aún en el vecindario de Titulcia, se traduce en poner trabas a cuantos pretenden obtener fotografías en su iglesia y quien hizo las que publicamos,

(1) *Aranjuez*, por Elías Tormo y Monzó, publicación del Patronato Nacional del Turismo.



Fototipia de Hauser y Menet-Madrid.

Retablo mayor de Titulcia (Madrid)
Con la Asunción de la Magdalena por El Greco,
en el ático, Siglo XVII.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

Asunción de la Magdalena por El Greco.
Titulcia (Madrid)

actuó ante el juez, el alcalde y el secretario), las telas del Greco que quedaban, salvo la del ático (acaso la librara del expolio la considerable altura a que está colocada), con ocasión de hallarse en ruinas la iglesia, fueron a parar a casa de un vecino y nada se volvió a saber de ellas. Dos de los cuadros que se ven en el retablo tan citado, por sus asuntos, coincidentes con las descripciones de Cossío, pueden ser copias de los originales del Greco; los otros dos, el que representa el Calvario, y el cuarto, cuyo asunto ni en la fotografía ni allí en la iglesia es fácil (ni la luz ni el poco tiempo disponible lo permitían) averiguar, son de ignorada procedencia. Queda por citar algo notable y es la estatua de la santa, buena talla, que ocupa lugar preferente en el retablo.

Salimos de Titulcia con viento fresco (aludimos al aire que se levantó al atardecer) para regresar a Madrid. Pasamos por Ciempozuelos, patria del célebre arquitecto Ventura Rodríguez, cuya estatua se levanta en la plaza de su nombre y no nos detuvimos, porque existen allí dos casas para orates, fundadas hace medio siglo por fray Benito Menni, de los hermanos de San Juan de Dios, y quien más, quien menos, todos abrigábamos un poco el vago temor de reunir condiciones para ocupar un puesto de meritorio en aquellos pensionados.

No sé si será verdad, pero en alguna parte he leído que donde hoy está Ciempozuelos hubo una ciudad romana, de nombre Ischadia, fundada por gentes que vinieron de la isla de Ischia, llamada en la antigüedad Aenaria, y de la ciudad de Puzol, también italiana y homónima de un pueblecito valenciano.

Falta consignar, de acuerdo con la antigua costumbre hace poco tiempo restablecida, los nombres de los intrépidos viajeros. Ellos fueron los siguientes: señoras y señoritas de Bernar, Cincúnegui, Cortejarena y Cabañas; marqués de Almunia, condes de Polentinos, de Morales de los Ríos y de Mayorga; y señores Yagüe, Briceño, Cabañas, Cortejarena, Cincúnegui, Bernar, Barandica, Suárez Bravo, Arnáiz, Enríquez, Díez de Rivera, Pérez Linares y el abajo firmante.

Por último, si algún lector estimase poco seria cualquiera de las apreciaciones de este artículo, que tenga en cuenta, para disculparnos, nuestro encuentro con las máscaras de Chinchón y la circunstancia de haber dedicado la semana de carnaval a redactar estas líneas.

PEDRO C. SORRIBES

BIBLIOGRAFIA

André Michel: *Historie de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jus qu'á nos jours:* Tome VIII. *L'Art en Europe et en Amérique au* XIX^e *siècle et au début du* XX.^e Troisième partie. A Colin, Paris.

Con este volumen más otro de índices y tabla general de la obra, da fin la magnífica publicación que en conjunto se compone de 18 volúmenes.

El contenido del volumen 17 es el siguiente: Primeramente un estudio acerca de A. Michel y la labor que hizo desde que propuso al editor la empresa de esta magna obra hasta que la muerte interrumpió sus tareas en 1925. Sigue después el capítulo XXI, consagrado a la arquitectura y escultura en Bélgica y Holanda en el siglo XIX y comienzos del XX. En el capítulo XXIII se estudia la pintura de esos dos países durante el siglo XIX. En el XXIV, el arte en Hungría desde sus orígenes de la Edad Media hasta nuestros días. Capítulo XXV, dedicado al arte en la América Latina (mejor diríamos española). Capítulo XXVI, el arte en los Estados Unidos y en el Canadá, y, por último, el capítulo XXVII, que trata del renacimiento de las Artes decorativas al final del siglo XIX y comienzos del XX.

Merece especial atención por nuestra parte el capítulo dedicado al arte hispanoamericano. El descubrimiento de América es el hecho más importante de la historia moderna que, por un crecimiento súbito de la tierra y del capital, ensanchó los límites del mundo, las posibilidades de la Humanidad y aportó una fortuna a la herencia de Europa.

Para el arte, el descubrimiento de Colón marca en América el comienzo de un nuevo capítulo, pues los conquistadores, prescindiendo de la cultura y del arte que tuvieron los indígenas, instalaron allí las ideas, la lengua y el arte europeos. En estos últimos años, después del resurgimiento de los estudios sobre el arte precolombiano, las antigüedades de América constituyen una rama de la Arqueología; se funda una nueva estética, influye en el arte cubista y el nacionalismo de ciertos pueblos americanos trata de despertar el genio de aquellas antiguas razas; pero durante tres siglos fué sólo la cultura europea la que dominó caracterizada especialmente por dos impulsos, el religioso y el económico. Al tomar posesión del Nuevo Mundo los descubridores, lo hacían en nombre de Dios; los nombres de las ciudades que fundaban eran de santos; por doquiera se plantaba la Cruz; la conversión de los indios para salvar sus almas estimulaba a los españoles, y es lo cierto que si se cometieron excesos no deben achacarse al celo religioso, antes por el contrario, los frailes fueron los defensores de los indios contra la rapacidad de los aventureros, y en la

América católica es donde se conservan las razas primitivas de América, que casi han desaparecido en los Estados Unidos. Y, por otra parte, desgarrada la iglesia con las luchas de la Reforma durante el siglo XVI, consideraba el descubrimiento de América como una compensación providencial que se ofrecía en momento oportuno para reemplazar el mundo viejo y corrompido, con otro nuevo y sano.

El impulso económico, acrecentando prodigiosamente la riqueza, despertó la fiebre del oro en un sin fin de aventureros, y aseguró la hegemonía de España durante ciento cincuenta años sobre los demás estados europeos. Los tesoros de los templos y los palacios indios, las minas después, los productos naturales que aquella tierra virgen ofrecía en veneros inexaustos, dieron un avance extraordinario a la civilización hispanoamericana. Más tarde, las condiciones cambiaron; el desarrollo de la industria en los E. E. U. U. después de la guerra de secesión, marca el triunfo del Norte de América, acelerado prodigiosamente en estos últimos años por la organización del trabajo y el crecimiento desmesurado del capital.

El Arte católico de la conquista es una de las armas más fecundas del arte en estos últimos siglos; los monumentos de México y Perú, los más espléndidos de América, y el número de iglesias secundarias, realmente incalculable, fué una cruzada monumental sólo comparable con la que se desarrolló en Europa en el siglo XII y constituye un hecho artístico capital en la historia del Arte después del Renacimiento. Desde luego no hay que buscar en estas obras carácter nacional. La metrópoli enviaba los modelos de iglesias, palacios, etc., y el método de trabajo. Eran como obras en serie que cubrieron el suelo americano desde Texas a Buenos Aires.

Pero los obreros fueron indios que se adiestraron pronto en todos los oficios, y esta colaboración, que tanto honra a España, dió cierto carácter local a la ejecución de las obras, a semejanza de lo que ocurre con un tema clásico realizado por aldeanos.

Los comienzos del Arte en Nueva España, son debidos a los monjes. Las primeras instalaciones eran muy modestas y han desaparecido; muchas se situaron en el emplazamiento de los templos aztecas. Más tarde se construyeron iglesias fortificadas, pues los conventos servían también de puestos avanzados. Como tipo, citaremos la iglesia franciscana de Cholula (Puebla, 1552). En estos templos de formas sencillas, el trozo más decorado es la puerta principal, copiada generalmente de alguna española. Hay además, un elemento original, el atrio, especie de patio rodeado de muros que termina en una capilla abierta o iglesia y sirve para refugio del pueblo en caso de peligro, y en tiempo de paz como mercado, centro parroquial y cementerio. La mayor parte de estos edificios, construídos por frailes que no eran del oficio, presentan una amalgama de estilos tomados en sus detalles decorativos de muchos modelos, incluso del arte árabe. La Catedral primitiva de México, fundada en 1524 por Cortés, se consideraba ya insuficiente a mediados del siglo, y decidida la construcción de una nueva, comenzaron los trabajos en 1573, bajo la dirección de A. Pérez de Castañeda. Con largos intervalos, duró la obra hasta 1813, en que se terminó la fachada y es el monumento más suntuoso del Nuevo Mundo. La planta, muy influída por la de Toledo, consta de tres naves con crucero y capillas entre las contrafuertes, que reemplazan las otras naves laterales. En el interior, pilares cuadrados, flanqueados

por columnas acanaladas con capiteles dóricos, sostienen directamente los arcos de las bóvedas; una galería con balaustrada rodea el coro, que tiene magníficos órganos. En 1791, el famoso artista español Tolsa reconstruyó la cúpula con tambores y linterna.

La Catedral de Puebla, cuya construcción empezó tarde, 1530, sobre el plan de la de México, pero es de un estilo más desnudo de ornamentación, que hace suponer se utilizaron dibujos de Gómez de Mora que no habían servido para la de México, y recuerda, en cierto modo, la iglesia de El Escorial. En Perú, la Catedral de Lima, fundada por Pizarro en 1839, se arruinó por un terremoto; la actual es de 1755 y una de las más grandiosas de América por sus proporciones. El estilo gótico arcaizante tiene alguna semejanza con las de Blois y Orleans.

El siglo XVII fué una época de gran prosperidad, y en él se construyeron multitud de parroquias rurales (más de 7.000, según dicen, tan sólo en México). Estas iglesias son de gran sencillez y sólo tienen un valor afectivo, pero hay dos elementos en ellas muy característicos: la cúpula y la torre o campanario. Las cúpulas, sencillas, en forma de media naranja, construídas por procedimientos instintivos que recuerdan las cúpulas persas, recubiertas de tejas esmaltadas y terminadas en una linterna, son tan populares como en Oriente.

En el siglo XVIII, al introducir el arte barroco los elementos de un sistema tan en armonía con el genio decorativo de los mejicanos, dió lugar a una serie de monumentos en donde el furor ornamental llega a extremos inverosímiles, como puede verse en la fachada de la Catedral de Zacatecas. Y el efecto es tanto mayor cuanto que todas las fantasías se concentran en un punto del edificio y el resto es de una gran sencillez. La policromía contribuye también a aumentar la brillantez. Sería interminable la enumeración y el análisis de tantos monumentos que, sin duda alguna, son una de las más bellas creaciones del arte religioso. La reacción académica está representada principalmente por Tolsa y Tresguerras. El primero, valenciano de nacimiento, fué también un gran escultor y trabajó principalmente en la Catedral de México, transformando las fachadas y la cúpula y adornándolas, así como las torres, con graciosas estatuas. El criollo Tresguerras, que se distinguió en todas las artes, utilizó en arquitectura los órdenes clásicos con la mayor elegancia, según puede verse en la iglesia del Carmelo, de Celaya. Pero la exageración del purismo causó destrozos en los retablos barrocos y devastó muchas iglesias en nombre de la unidad de estilo.

La arquitectura civil es menos rica y compleja que la religiosa. Hasta mediados del siglo XVII no se formó una verdadera burguesía, y de esa época aproximadamente datan los primeros monumentos privados. En el norte de la Argentina, Córboba y Salta conservan casi intacta la imagen de la antigua América española, con sus casas semejantes a las de Andalucía y Extremadura. En México hay más construcciones civiles, pero la mayor parte tienen en la actualidad destino distinto del primitivo, como, por ejemplo: la prisión de Guanajuato, que antes fué alhóndiga. En los palacios de los nobles como en las viviendas más modestas es elemento importante el patio, y en muchas el decorado de azulejos a semejanza de España.

Escultura.—Las artes plásticas prosperaron al igual de la Arquitectura bajo la protección de la Iglesia, pero el empleo de las imágenes se realizó con cierta parsimonia por desconfianza de los ídolos, tanto, que a fines del siglo XVI, el tercer Concilio de México daba la preferencia a la pintura como medio de fomentar la piedad y proscribir en todo caso las estatuas para vestir. En los tímpanos o cuadros esculpidos que decoran algunas fachadas se encuentran, sin embargo, obras de gran interés iconográfico. Pero los dos géneros de escultura populares en México son las tallas de las sillerías y de los retablos, dignos de competir con los de España. Citaremos la sillería de la Catedral de México, obra de Juan Montano, en 1584; la de Puebla, ejecutada en 1519 por Pedro Muñoz, y las de Cuzco y Lima. En retablos, los más antiguos son de principios del XVI. Los churriguerescos abundan en modo extraordinario, y el temperamento mejicano dió en ellos rienda suelta a su ardor decorativo. El llamado de los Reyes en la Catedral de México es una prodigiosa gruta de oro, una fantasía de formas rebuscadas, de volutas de estalactitas, donde se mezclan, de modo extraño, el misticismo y la voluptuosidad. En 1700, la escultura de imágenes fué tomando carácter nacional, distinguiéndose en Puebla José Villegas y en Querétaro Mariano Perusquía. Manuel Tolsa, formado en España en la escuela de los escultores franceses de la corte de Felipe V, adornó con bellas figuras la fachada de la Catedral de México. Pero su obra famosa es la estatua ecuestre de Carlos IV, que mereció grandes elogios de Humboldt, al punto de considerarla la mejor, después del Marco Aurelio, de Roma.

Obra de gran aliento en que sin alterar los rasgos fisonómicos del Rey, lo presenta con la grandeza de un César, montado en magnífico corcel de larga cola, blandiendo en la mano una bengala en actitud heroica y, movida por el viento de la carrera, la clámide

Pintura.—Ya en tiempos de Hernán Cortés y entre sus soldados había un tal Rodrigo de Cifuentes, que hizo retratos de Cortés y la india doña Marina. En los franciscanos de Haxalca se conserva un Bautismo de Maxicatzin de su mano, y en el Museo de México, el Martirio de San Hipólito con la figura de Cortés, arrodillado, en el estilo de Vasari. Pero la pintura era parte de la cruzada religiosa y sirvió de auxiliar para propagar la fe entre aquellos pueblos ignorantes, de suerte que durante tres siglos, salvo algunos retratos de eclesiásticos y funcionarios, no hubo pintura profana y el Arte estuvo consagrado al servicio de la iglesia con el invariable repertorio de asuntos referentes a la vida de Jesús, la Virgen y los Santos.

La cantidad extraordinaria de cuadros que se conservan en las iglesias de América es, sin embargo, de mediana calidad; generalmente son un arte de reflejo, de tercera mano. Gustaban los frailes de contemplar lo que habían visto en las iglesias de Europa, y así, los cuadros más célebres de Rubens o Guido se reprodujeron a la manera española. Los indígenas mostraron desde luego gran habilidad en la pintura. Otra fuente fecunda de asuntos la constituyen las vidas de santos con grabados, editadas por los Jesuítas de Amberes. También pasaron al Nuevo Mundo algunos artistas flamencos, como Fray Pedro de Gante, que fundó la primera escuela de Artes y Oficios para enseñanza de los indios a mediados del siglo XVI, y Simón Pereyus.

El primer pintor de gran estilo que se trasladó a México fué Baltar de Echave, vizcaíno de nacimiento, discípulo de Joanes, que tal vez estuviera en Italia aprendiendo la manera de Cararagio y Carraci. El Martirio de San Polenciano en el Museo de San Carlos de México, es una de sus obras más notables. Trabajó entre 1606 al 30.

José Suárez, pariente de Luis Suárez, también pintor y oriundos de México, es el mejor artista de esta primera época. Trabajó en la segunda mitad del siglo, y recuerda el estilo de Zurbarán en muchas de sus obras. Mencionaremos también a Diego Borgraf y Pedro García Ferrer, en Puebla.

La generación siguiente decae y pierde la verdadera originalidad. Echave, el mozo, que es el mejor, posee ciertas cualidades de buen pintor, pero en general, los cuadros son combinaciones de asuntos conocidos, según el gusto del cliente.

En el siglo XVIII la influencia del arte europeo se muestra con más fuerza en la imitación de Rubens y Murillo. Además de los asuntos devotos, también se utilizan ciertos temas propios de las obras del siglo XV, como la Virgen del Apocalipsis y la Fuente de la vida, que recobran actualidad. Mencionaremos a Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, de principio del siglo, y más tarde a Ibarra y a M. Cabrera, que adquieren gran celebridad; este último sobre todo, que fué presidente de por vida en la Academia, desde su fundación, era el favorito de los Jesuítas y Dominicos, y decoró claustros enteros con lienzos de gran tamaño. Tiene también algunos estimables retratos como el de la célebre sor Juana Inés de la Cruz, que recuerdan la manera de Carreño. En el resto de América ocurría aproximadamente lo que venimos señalando en Puebla y México.

El Apeles del Nuevo Mundo, como llamaban pomposamente a Gregorio Vázquez (1638-1711), educado en Santa Fe de Bogotá, no merece ciertamente tan exagerado elogio, pero se distingue por la belleza de la ejecución y cierta originalidad. Humboldt se maravillaba del instinto con que este pintor había adivinado las prácticas de los venecianos y el barón Gros, hijo del pintor de este título y ministro de Francia en Bogotá, llevó pinturas de Vázquez a París.

Los asuntos de sus cuadros son los conocidos, pero impregnados de un sentimiento de intimidad muy atractivo. Se distinguió también como retratista, y entre sus mejores obras citaremos la Predicación de San Francisco Xavier, en el Sagrario de Bogotá.

Artes menores.—La América española disfrutó durante dos siglos, bajo los virreyes, de la dulzura de vivir y los viajeros que al comenzar el siglo XIX llegaban de Europa huyendo de las guerras y revoluciones, se asombraban de la tranquilidad que allí se disfrutaba. El lujo de las colonias fué siempre legendario y los comerciantes ricos eclipsaban con su fausto las grandes fortunas de los de la Metrópoli. Pero toda aquella riqueza desapareció mas tarde en las guerras y revoluciones, y sólo se salvaron algunas piezas de Museo y lo conservado en el tesoro de las iglesias.

En el mobiliario se imitan los modelos españoles, exagerando la riqueza y la minuciosidad en la mano de obra. Los trabajos de taracea estuvieron muy en boga hasta el punto de utilizar las incrustaciones de nácar en los techos de las habitacio-

nes y escaleras. Además de las sillerías se conservan en las iglesias magníficos púlpitos y puertas. También las rejas de coros y capillas, sin contar las de las ventanas de los palacios, son de extraordinaria riqueza, como las del coro de México y Puebla, hechas con una aleación de cobre, oro y plata, llamada de tumbaga.

La orfebrería prosperó de modo fabuloso en aquel país donde los metales preciosos servían desde antiguo para los usos domésticos. En Guadalupe, la balaustrada de plata pesa, según dicen, 24 toneladas; marcos para espejos y pinturas, cajas, encuadernaciones, vasijas, todo era de plata y los obreros construían vasos en formas de perros, llamas, ciervos, leones, añadiendo también los animales fantásticos de Persia y China, y es de advertir que, en Perú sobre todo, mantuvieron los indígenas sus formas tradicionales del tiempo de los Incas.

Tradicional era también la cerámica popular que siguió fabricando objetos y a la cuenta se añadieron los modelos árabes, como el azulejo, que desempeñó importante papel en el decorado de iglesias y palacios, recubriendo a veces fachadas enteras. En realidad, no se hizo nada original ni en el dibujo ni en la fabricación, y los ejemplares más antiguos se distinguen por el empleo del color verde y amarillo. Notables los hay en el claustro de San Francisco de Lima, donde se mezclan el decorado árabe y los del Renacimiento grotecos.

Época moderna.—Las guerras coloniales y la emancipación de América son una crisis desfavorable para el arte. Al cambiar el régimen regular de la propiedad de la producción y del trabajo, las jóvenes repúblicas tenían que organizar el caos resultante del fraccionamiento del imperio español, y en esta tarea, agravada por las guerras de fronteras y las revoluciones políticas, unas naciones tomaron la delantera en el desarrollo de la civilización y otras quedaron más rezagadas. Por otra parte falta saber si nuestra civilización utilitaria será capaz de producir un arte que valga lo que ha valido el que se formó al amparo de la religión y de la aristocracia. No hay que ser, pues, muy exigentes con los americanos.

La arquitectura en el siglo XIX.—En el orden material, lo primero que aparece en esta época, es la creación de grandes ciudades y desplazamiento de antiguas capitales. Así, por ejemplo: Río sustituye a Bahía en el Brasil, y se agranda extraordinariamente Buenos Aires, que apenas existía en el siglo XVIII, y es ahora la puerta grande para comunicación de América y Europa. Estas ciudades necesitaban las construcciones indispensables para los servicios modernos, y si en Europa todavía no hemos encontrado un estilo original, no hay para qué reprochar a los americanos el que no lo hayan logrado. Han seguido las huellas de Francia unas veces; otras, se han inspirado en los E. E. U. U.; otras, en la Italia del Risorgimento. Las grandes avenidas, las perspectivas y conjuntos al estilo de París, ofrecen poco interés en general, salvo algún detalle, a pesar de los suntuosos edificios. Más acierto han logrado en el trazado de parques y paseos adornados con la magnífica vegetación de los trópicos. También es grandiosa la transformación del plano de Río Janeiro, ideada por el francés Agache, proyecto que sólo tiene semejanza con la creación de San Petersburgo o Washington.

Escultura.—El culto de los héroes reemplazó al de los santos en la América española, y encontró terreno apropiado para su desarrollo, pues cada ciudad

quiso tener un monumento consagrado a los héroes de la conquista o de la independencia. Primeramente se encargaron a los artistas italianos, hábiles en obras de carácter teatral. Más tarde se valieron de escultores franceses, y desde hace treinta años la creación de museos y colecciones particulares ha favorecido el desarrollo de una escuela de escultura, si bien dominan en ella los italianos o hijos de italianos, como Gargiullo, Perloti, Bigatti, con algunos pocos españoles, como Cullen, Navarro y Avendaño.

La Pintura.—Después de la influencia de los discípulos de Mengs, aparece la de David con sus cuadros de historia, llevada por J. B. Debret. Este artista y su compañero Taunay, que se dedicó al género y al paisaje, llegaron al Brasil y extendieron luego su influencia por toda América, desarrollando el gusto por los asuntos nacionales. Es difícil trazar el cuadro de la pintura de esta época en la América hispana, porque el sentir individual y las influencias personales tienen más importancia que la nacionalidad. París es el centro donde se inspiran. Citaremos a Víctor Meireilles y a Pedro Americo en el Brasil, y a Luis Montero en Lima. Ignacio Merino, que vivió y murió en París, compuso cuadros históricos de asuntos españoles.

En 1926 concurrieron a las exposiciones de Venecia y de París varios pintores argentinos que se mostraron dignos de figurar al lado de los más notables artistas europeos. Tales son, Martorell, con tipos populares; Maliuverno, paisajista; Butler y Guttero.

En México, la revolución, que ha sido un movimiento social y de raza, produjo en materia artística las escuelas de pintura al aire libre, fundadas en 1913 y muy desarrolladas en 1925. En estas escuelas no se enseña, y el papel del maestro se reduce a dejar hacer al discípulo, favoreciendo su espontaneidad. Gangin, que fué el profeta del arte bárbaro, fué también el inspirador del nuevo arte mexicano.

Diego Rivera, educado en París, atravesó por todas las experiencias de la pintura moderna, y al regresar a su patria a los cuarenta años, emprendió una serie de obras en la Escuela preparatoria de México que produjeron sensación. Más tarde viajó por Rusia y acabó de formarse su ideología, que desarrolló en una serie de frescos en varios edificios públicos de Chapingo. Su obra, de carácter docente y propagandista, es a manera de Biblia del proletariado; una teogonía y una apocalipsis fulgurantes, que rematan en el Edén de la Humanidad regenerada por el materialismo socialista y agrario. Los azares de la vida han dado lugar a que se desarrolle en México una obra sin equivalencia en el resto del mundo, incluso Rusia. Otro maestro en el género es J. Clemente Orozco, pintor autodidáctico, amante de los tonos terrosos, que cultiva la nota trágica y visionaria. Por último, Zárraga, que trabaja en París con más apacibles y brillantes notas, ha traído a Europa un reflejo de este arte apasionado que tal vez sea lo más original que se ha producido en nuestros días.

Con este trabajo damos fin a las reseñas que en varios años hemos trazado, siguiendo el curso de la publicación de la Historia del Arte, de Michel. La dificultad de encerrar en pocas páginas el contenido de tan extensa obra es grande, y nos daremos por contentos si hemos logrado marcar con exactitud algunos temas que puedan dar idea a nuestros lectores de su importancia e interés, sin ninguna otra pretensión crítica.—*J. P.*

La primera vuelta al mundo en el «Graf Zeppelin». — *Doctor Jerónimo Megías.* —15 agosto-4 septiembre 1929.—Prólogo de M. R. Blanco-Belmonte. — Hauser y Menet. — Ballesta, 30. — Madrid.

En el libro del Dr. Megías (J.), de pulquérrima presentación tipográfica, cuyo texto ilustran copiosas fototipias de los más remotos lugares del globo, se relata el periplo famoso de modo que resulta ameno, instructivo y pleno de emoción. En estos tiempos, cuando todo se mira demasiado a ras de tierra, pese al auge de la aviación, la visión del mundo que el autor nos ofrece desde una altura de más de mil metros, convida a plurales reflexiones. Además, esta narración, hasta por su laconismo, conserva toda la frescura de unas notas de viaje y resulta tan atrayente que una vez iniciada su lectura, no se abandona hasta darle fin.

El Dr. Megías (J.), de personalidad científica bien destacada, en su viaje triunfal ha contribuído a prestigiar a nuestro país y por ello le debemos gratitud todos los españoles. Desde las columnas de este Boletín, órgano de la S. E. de E., que se honra en contar al Dr. Megías (J.) entre sus afiliados, nos complacemos en felicitarle por su viaje y por su libro, haciendo resaltar el altruísmo del autor, que dedica a fines benéficos el importe de la mitad de la edición, pues la otra mitad no se vende.—*P. C. S.*

Early engraved ivories, *in the collection of the Hispanic Society of America.* From excavations by George Edward Bonsor. New York 1928. IX × 121 págs., notas y bibliografía.

En sus exploraciones a lo largo del Guadalquivir, Georges Edward Bonsor descubrió varios enterramientos en la serie de colinas llamadas los Alcores, que separan el valle del Guadalquivir de la meseta existente entre sus tributarios el Guadaira y el Corbones, cerca de Carmona. En algunos de estos enterramientos, cubiertos con túmulos, excepto en Cruz del Negro, fueron halladas piezas de marfil labrado de estilo fenicio.

En el prólogo de este catálogo se hace la historia sumaria de estos hallazgos, métodos de cremación empleados en Acebuchal, Cruz del Negro, objetos hallados en los mismos y en Alcantarilla, Santa Lucía, Bancarrón, etc. A continuación describe hasta cincuenta y cinco objetos de marfil, detalladamente, tamaño de cada uno y lugar en que fueron hallados.—*J. M. de C.*

Fourteenth-century painting in the Kingdom of Aragon beyond the sea. *Printed by order of the trustees. New York, 1929.* Diez y nueve páginas de texto, notas y referencias bibliográficas.

Forma parte este folleto de la colección «Hispanic notes and monographs» que publica la «Hispanic Society of America».

En sus breves páginas hace un claro resumen de la Historia del Reino de

Aragón, sus conquistas, comercio, influencias italianas y borgoñonas en los pintores aragoneses, catalanes y valencianos, describiendo obras de primitivos existentes en Palma de Mallorca, Inca, Pollensa, Rosellón, Cerdeña, Sicilia, terminando con algunas consideraciones sobre el Ducado de Atenas y viajes de artistas a la Isla de Chipre. Cita el caso de Esteve Rovira, valenciano, cuyo nombre aparece en contratos del siglo XIV, como Esteve Rovira de Chipre, indicando esto, probablemente, que residió durante algún tiempo en aquella Isla.

El folleto va ilustrado con muy buenas láminas.—*J. M. de C.*

Catalogue of paitings (*16 th, 17 th, and 18 th centuries) in the collection of. The Hispanic Society of America. New York, 1929.*
Compiled by Elisabeth du Gué Trapier.
XXXVI × 280 págs. y un pequeño plano del museo con la numeración y colocación de las obras.

Una introducción expone en diez y seis páginas un resumen de la historia de la pintura española a partir de la aparición de los primeros renacentistas hasta Vicente López y los dos Lucas; sigue una larga serie de referencias bibliográficas, por orden alfabético de autores, y entra en la descripción de las obras de la colección, precedido cada grupo de la biografía de su autor, citando y estudiando las que produjo y lugar en que se hallan, ilustrado todo el catálogo con magníficas láminas. Termina con un índice completísimo de autores y obras.—*J. M. de C.*

Gráficas Marinas, Santa Lucía, 3 - Teléfono 17.638.—MADRID