



01 ABR. 2005

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones


Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

COMISIÓN 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 XXXV



1927



MADRID

30-Calle de la Ballesta-30

Feb. 150
5

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

→ Arte * Arqueología * Historia ←

MADRID. — Marzo de 1927

AÑO (4 NÚMEROS), 16 PESETAS

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

TIZIANO EN EL MUSEO DEL PRADO

VIII

OTRA VEZ EN AUGSBURGO

El 31 de Mayo de 1550 salían de Bruselas Carlos V y el Príncipe D. Felipe camino de Augusta donde estaba convocada la Dieta, y allí pernoctaron el 8 de Julio, leyéndose el 26 la oración imperial.

En ella se proponía el César, principalmente, hacer cumplir el *Interim*, y que los protestantes reconocieran la autoridad del Concilio que de nuevo se había de reunir en Trento el 1.º de Mayo del siguiente año.

Llevábale también el deseo de acordar en familia la sucesión del Imperio en favor de su hijo y perjuicio de su sobrino carnal Maximiliano.

No obstante la gravedad que entrañaba la resolución de tan espinosos asuntos, en medio de preocupaciones tan diversas, el Emperador, allá por Octubre, llamó a Tiziano para que le pintara un cuadro síntesis del estado de su espíritu cada día más encariñado con la idea de la abdicación y del retiro, por sentir que sus fuerzas físicas no correspondían a la de su inteligencia robusta; unido también al deseo ferviente, consecuencia de su religiosidad, no de estigmas degenerativos, de renunciar a las vanidades mundanas para pensar sobre todo en la salvación de su alma.

Quería, además, el Emperador, que el preclaro artista tan honorificado por los maravillosos retratos imperiales, hiciera uno del Príncipe que pudiera con ellos ser comparado.

En Milán no hubo tiempo para ello, ni fué posible tampoco que don Felipe llegará hasta Venecia y allí, con más vagar, Tiziano pintara el retrato anhelado, digno de él y su egregio modelo (1).

El glorioso viejo, cumplidos los setenta años, emprendió el viaje dejando las comodidades de su casa veneciana, acudiendo presuroso al llamamiento imperial: era mucha la honra que se le hacía y hubo de olvidar con la pesadez de los años, los disgustos familiares.

Muerta en el pasado Marzo su hermana Orsa, que de madre sirvió a sus hijos, tenía que dejar a Lavinia al cuidado de sus dos jóvenes hermanos, no siendo ciertamente el mayor Pomponio, por su viciosa conducta, el más a propósito para ampararla cuando había comenzado sus honestas relaciones amorosas con Sarcinelli, que después fué su marido. Pero convenía obedecer y Tiziano marchó a Augusta.

El 4 de Noviembre el impresor Vico comunicaba al Aretino la llegada del *compadre*, quien le escribía el 11 participándole que había entregado al Emperador las pinturas (2) que le llevaba, delante del Príncipe, el Duque de Alba y D. Luis de Avila; y con ellas la carta que Aretino dirigiera a la Majestad imperial, que la recibió amablemente.

Tiziano con sus elogios correspondió a la confianza en él puesta por Pietro, que entonces soñaba con el rojo sombrero y deseaba el apoyo de Carlos V cerca de Julio III.

El Duque de Alba no pasaba día que no hablase a Tiziano del *divino* Aretino, *perché molto vi ama e dice che vuole esser agente vostro oppresso Sua Maesta* (3). Pero a pesar de ser el honor de Italia, *come è vero*,

(1) Domingo de Gaztelu a Fernando I: ".....Tiziano aguardava aqui a su alteza para retratalle, porque se tenia por cierto que vernia. Y como scriven de Mantua que se partia de allí por las postas a Insprugg, no podra hazello, aunque el lo desseava. Los otros retratos que tiene ya hechos, que pensava dallos a su alteza, procurare de aver y embiallos he a vuestra magestad.— De Venecia a 16 de Noviembre de 1549." Esta carta, inserta en el *Anuario de las colecciones imperiales de Austria* (1890, documento núm. 6.415), demuestra también la estancia de Tiziano en Milán; pero ha despistado a los pocos que la conocían por no advertir que en ella hay un garrafal error de copia. El Príncipe D. Felipe partió de Mantua para Innsbruck el 17 DE ENERO de 1549 y el 1.º de Abril entraba en Bruselas. Aquí estaba el mes de Noviembre, después de haber sido jurado en los diversos Estados de la baja Alemania.

(2) *le Pitture portategli*.

(3) Publicada por vez primera esta carta de XI de Noviembre de 1550, en la *Vita dell'insigne pittore Tiziano Vecellio*..... da Anonimo Autore, pág. xxiii de la impresión de Venecia, 1809.

e si sa, según el Vecellio, el Pontífice no se deshonró dando el capelo al padre de Adria y Austria.

Como siempre Tiziano fué muy bien acogido en la corte imperial, donde tenía buenos amigos (1), y muy especialmente por Carlos V que celebró con su pintor íntimas conferencias, tan comentadas que llegaron a conocimiento de Felipe Melanchton y de ellas daba cuenta a su amigo el gran humanista Joaquín Camerario (2).

En Augusta conoció el veneciano a otro pintor más viejo que él, que también había acudido al llamamiento de su señor para distraerle en su cautiverio; el anciano Cranach que estaba con Juan Federico de Sajonia.

Algunas veces departía el César con el artista luterano, que le había retratado de niño y le contaba que tan sólo enseñándole una lanza se había conseguido que levantase la vista y permaneciese un instante quieto; y también le recordaba Carlos V, que en tiempos más felices, estando en Spira, el Elector de Sajonia le había regalado una cacería por Cranach pintada, en que aparecía el Emperador con Juan Federico (3).

Cuentan que en este año retrató a su compañero Tiziano. Lástima grande que se haya perdido.

O dejándose retratar, o retratando a los demás, transcurrían los días sin que Tiziano hiciera el que principalmente había motivado su viaje: el de D. Felipe.

Sin duda ahora tuvo delante más de una vez y con el tiempo necesario al gran Duque de Alba, del cual había hecho *una cabeza* en Milán; pero entonces por la rapidez de la estancia no hubo lugar, seguramente, de hacer uno con el detalle que se observa en el que se admira en el palacio de Liria (4), y aquellos otros que se quemaron en el Pardo y en el Alcázar madrileño.

(1) No pudo encontrar en ella al Canciller Granvela, según dicen Cavalcaselle y Crowe, porque había muerto el 21 de Agosto.

(2) Titianus pictor Venetus est Augustae, qui saepe accedit ad imperatorem Carolum, a quo accersitus est.—*Epist. Melanct. Lipsiensis* 1569, pág. 614. Apud Ticozzi, *Vite dei pittori Vecelli*, pág. 190. Milano, 1817.

(3) ¿El núm. 2.175 del Museo?

(4) Fischel, en la última edición alemana de *Tiziano*, págs. 154 y 155, reproduce como distintos el de la propiedad del Duque de Huéscar y el perteneciente al Duque de Alba. Se trata del mismo retrato. El ducado de Huéscar es uno de los innumerables títulos del ilustre Duque de Berwick y de Alba, que usa siempre el primogénito de la Casa.

Para Felipe II trabajó a poco de residir en Augsburgo, pues en las cuentas de su casa aparecen pagos al Vecellio: el 19 de Diciembre, de 60 escudos de oro; y el 6 de Febrero de 1551, de 200 escudos por ciertas obras (1). Tal vez fuesen estas el retrato de Giacomo, su secretario, y su enano (2).

En Augusta se reunió la familia imperial; y clausurada ya la Dieta el 14 de Febrero de 1551, con la eficaz ayuda de D.^a María de Hungría, logró el César imponer su voluntad, y el 9 de Marzo, con todo secreto, se convino en que cuando D. Fernando heredase el Imperio, D. Felipe sería elegido Rey de Romanos; y a su vez, ya este Emperador, pasaría su primo hermano Maximiliano a ser el Rey de Romanos, delegando en él toda la administración de Alemania.

En vida de D. Fernando correspondería a Felipe II el vicariato de los estados italianos y habría de casarse con una de sus hijas. Fantasías que no tuvieron realidad alguna.

Al siguiente día de la firma de este pacto, salieron de Augsburgo D. Fernando y su sacrificado hijo Maximiliano.

Resueltas por el momento, y muy de momento, las dificultades políticas, el Príncipe pensó ya en que Tiziano le hiciese el retrato tan anhelado.

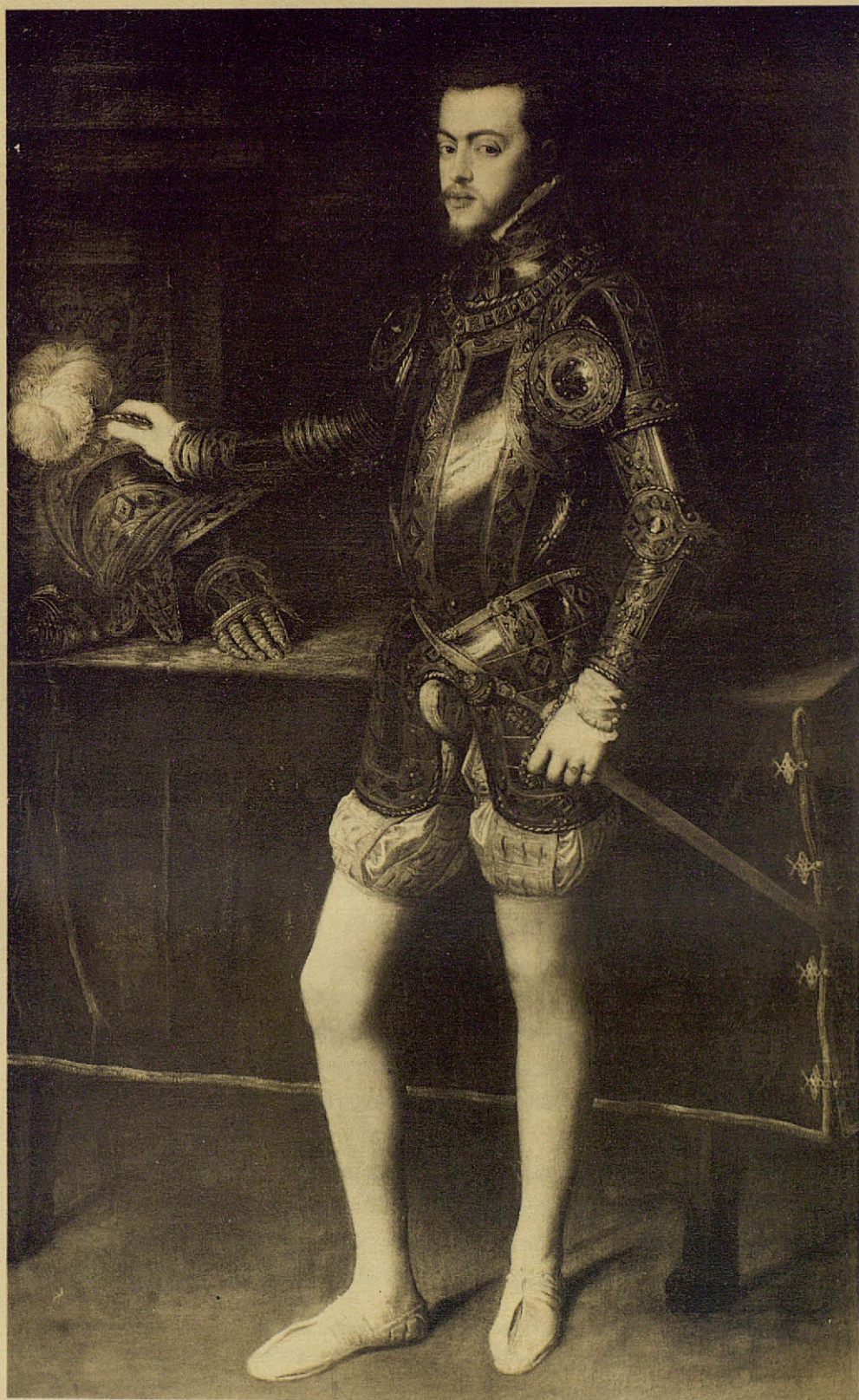
Seguramente que en los meses que llevaba el viejo pintor viendo a D. Felipe, tendría bien grabada en su retina la figura del modelo y aún habría hecho algunos bocetos, más ligeros que el milanés, en previsión de encargos posteriores.

Que el retrato, hoy en Madrid, se comenzó tarde no hay duda: *se le parece bien la priesa con que le ha hecho*, dijo Felipe II a su tía D.^a María, que no pudo llevarlo consigo al salir de Augsburgo el 7 de Abril.

411 (454).—Retrato en pie del Rey Felipe II.—Representado de edad juvenil, de cuerpo entero y tamaño natural. Lleva media armadura rica-

(1) "..... A Tiziano Vecelli pintor doscientos escudos de a veynte y dos baços y medio cada uno, por haver estado ocupado en ciertas obras de mi servicio..... Augusta a vi de hebrero 1551 años." Simancas. Estado. Leg. 1556, fol. 91.

(2) El enano polaco Estanislao, que murió por 1579, gran aficionado a la montería de lobos, zorras, gatos monteses y tejones, que mataba con arcabuz de que era destrissimo, andando encubierto por la pequeña estatura suya entre las matas, vestido del color del monte. V.^e Argote, pág. 58.—En El Prado en 1564 se inventarian dos retratos suyos; y sólo uno en 1700, sin que aparezca después. No se dice que fueran de Tiziano, pero como de él lo copió Rubens.



Fototipia de Hausen y Menet-Madrid

TIZIANO

Felipe II.

(MUSEO DEL PRADO, 411.)

mente cincelada y calzas blancas; descansa su mano izquierda en el puño de la espada, y la derecha sobre el yelmo, puesto encima de un bufete cubierto de terciopelo carmesí.

Nació Felipe II, en Valladolid, el martes 21 de Mayo de 1527, siendo bautizado en la iglesia del convento de San Pablo el 5 del siguiente Junio. En las Cortes de Madrid de 1528, el 19 de Abril, fué jurado como Príncipe de las Españas en el monasterio de San Jerónimo el Real.

El 27 de Julio de 1529 embarcaba el Emperador en Barcelona con rumbo a Italia, no regresando hasta el 21 de Abril de 1533. Durante este tiempo cuidaron exclusivamente del Príncipe niño, su madre, de grata memoria, y una de sus damas portuguesas, D.^a Leonor de Mascarenhas (1).

En 1534 se puso casa a D. Felipe y recordando el César cuán descuidada fué la suya, quiso que la educación de su hijo no se limitara a los ejercicios corporales y se cuidase de que saliera príncipe ilustrado digno de regir los vastos dominios que habría de heredar. Desgraciadamente no vino el famoso humanista flamenco Viglio, y dirigió los estudios del Príncipe el catedrático de Salamanca Martínez Siliceo, ayudado por el docto valenciano Honorato Juan y el insigne cordobés Juan Ginés de Sepúlveda.

De la educación caballeresca se encargó al fidelísimo y muy discreto D. Luis de Zúñiga, Comendador mayor de Castilla, tan estimado por el Emperador.

Allá por 1543, no se mostraba el César muy satisfecho de la dirección de Siliceo, y decía a su hijo: "El Obispo de Cartagena, conoceysle y todos le conocemos por muy buen ombre, cierto que no ha sydo ny es el que más os convyene para vuestro estudio; ha deseado contentaros demasyadamente: plegue a Dyos que no aya sydo con algunos respectos particulares. El es vuestro capellan mayor, vos os confesays con él; no serya bien que en lo de la conciencia os desease tanto contentar como ha hecho en el estudio" (2).

De todos modos si no tanto como deseara Carlos V, aprovechó bastante, porque el embajador de Venecia, Federico Badoero, que estuvo cerca del Príncipe de 1554 al 57, escribía al Senado: "Ama Sua Maestà gli studi e legge l'istorie; intende assai della geografia e alquanto della

(1) Es digno de ser leído el interesante trabajo del Sr. Sánchez Cantón, titulado *Doña Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria*. Madrid, 1918.

(2) Carta autógrafa, secreta, de 6 de Mayo de 1543.

statuaria e pittura, e sente piacere alle volte operando in esse. Nella sua lingua parla raramente (exquisitamente) e l'usa sempre, e la latina, como principe, la parla molto bene; intende la italiana e un poco la francese: in somma e principe nell quale si trovano molte parti lodevoli" (1).

En su aspecto físico era muy semejante al Emperador: De menor estatura, pero bien conformado, pálido, rubio cual su madre, de labios gruesos, sensuales, caído el inferior y con el prognatismo característico de su raza, no tan pronunciado como en D. Carlos (2).

De orgullo intolerable, carácter altanero, se hizo antipático a todos desde que desembarcó en Italia hasta que llegó a Flandes, y ya lo hizo notar el mordaz Aretino socapa de excusarle (3).

Pero inteligente y dócil al consejo del padre y de María de Hungría, cambió en absoluto.

Siempre fué D. Felipe elegantísimo en el vestir. *Vestono però riccamente e pulitamente, mettendo in ciò troppo studio*, decía Badoero; y Marino Cavalli, otro embajador veneciano, notaba también que el Príncipe *veste sontuosamente e ornatamente con grande attillatura*.

Nada tonto, de buena figura, elegante y pródigo, es natural que fuera afortunado con las damas, que tanto le gustaron aunque lo nieguen biógrafos ñoños.

El que lo hereda no lo hurta, y de casta le venía la afición. Es preciso distinguir entre el galán caballero que pintó Tiziano, y el Felipe II que retrataron Sánchez Coello o Pantoja.

(1) Véase en *Albéri*. Serie I, vol. 3.º, pág. 236.

(2) El embajador veneciano que le vió en 1533, escribe: ".....Era il principe suo fiol, è putò per la età assai grande, bianchissimo, rappresenta molto la madre, non ha quel mento in fuora come ha Cesare, è bello et in apparentia assai gallardo....."—*Sanuto*, tomo 58, pág. 291.

Ni aun en su vejez tuvo Felipe II el aspecto repulsivo con que le presentan los *enemigos fieros*, de

ojos siniestros que a veces
de una hiena parecían.

(3) "Grida il vulgo, che sua eccellenza è tanto superbo, quanto il padre benigno, che non degna mirare altri in viso, che se gli parla in ginocchioni... Nell'altro caso anchora merita laude; perche la Fortuna nel felicitar'gli huomini, gli conuerte con la sopiabondanza delle beatitudini, in imagini di Dei. Onde è a imitatione de i Santi, che achi genufessi le riuerisce, non fan motto a niuno."—Di Novembre in *Venetia*, M.D.XLVIII.

Antes de salir de España tuvo amores con D.^a Isabel Osorio, y cuando emprendió su viaje a las tierras de la baja Alemania, corrían por Castilla versos en que a ellos se aludía:

Soy zagalexo, soy pulidillo,
soy enamorado y no osso dezillo.

.....

Y la dama le pregunta:

Carillo, ¿por qué te vas
y me dexas tan penada?
Cata que no hallarás
en el mundo tal amada (1).

No le calumniaron, por tanto, los embajadores venecianos, al comunicar a la Señoría que era muy dado a los amores (2) y en Flandes había tenido sucesión con una flamenca (3); y luego en España con D.^a Eufrasia de Guzmán, a quien casó con el Príncipe de Ascoli (4). Estas relaciones terminaron a los tres o cuatro años de casado con Isabel de Valois (5), y muy probablemente fué su último devaneo.

No creo que tuviera amores con la Princesa de Eboli en vida del marido, y mucho menos después de la muerte de éste ocurrida en 1573. Felipe II acreditó siempre su buen gusto, y por este tiempo *la tuerta* habría cumplido los treinta y tres años y tenido 10 hijos (6).

Repito que nada calumnioso hay en cuanto va dicho.

Condenado a muerte D. Gonzalo Chacón, hermano del Conde de

(1) *Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI*, dados a conocer por el ilustre Director de la Real Academia Española, D. Ramón Menéndez Pidal. Véase el BOLETÍN de Abril de 1914, págs. 163 a 66.

(2) ".....e nelli piaceri delle donne è incontiente, prendendo dilettaçione di andare in maschera la notte anco in tempo di negoziazioni importanti, e sente molta dilettaçione di vari giuochi..... in niuna altra cosa spendono il restante del tempo fuor che in amori....." Relación de Federico Badoero. — ".....le donne delle quali mirabilmente si diletta, e con loro di nascoto ben spesso si ritrova". Relación de Paolo Tiepolo.

(3) Relación de Paolo Tiepolo.

(4) Idem de Giovanni Soranzo.

(5) En 1564 lo comunicaba el embajador francés Saint Sulpice a Catalina de Médicis, quien lo supo por el Príncipe de Eboli.

(6) En 1578, según Alberto Badoero, el Rey era *deviato da ogni sorte di piaceri. Ama a la Reina tenerissimamente*.

Montalbán, por *encintar* a una dama de la Princesa D.^a Juana, la madre del delincuente consiguió que se conmutase la sentencia en destierro y casamiento de los amantes; y escribe Cabrera de Córdoba: *cuyos yerros conocía el Rey, y sabía mejor que otro con experiencia en sí mismo eran dignos de perdón* (1).

No y mil veces no: Felipe II, como dijo el insigne Menéndez y Pelayo, no fué el monstruo apocado y vil de Quintana, aunque mucho menos sea el beato imbécil y ñoño, que en son de triunfo nos presentan algunos apologistas, incapaces de comprender más alto ideal.

Basta de digresión y volvamos al retrato maravilloso, donde se ha puesto *en armonía la forma con el alma, sacrificando los accidentes insignificantes y móviles de la fisonomía para conservar los esenciales y permanentes*.

No pertenece a la época en que Tiziano terminaba sus cuadros con tanta fineza que lo mismo podían verse de cerca que de lejos, como notó María de Hungría con certero juicio. Pronto llegará el periodo de la *escoba*.

La influencia de este retrato en la obra de Velázquez es innegable. Hace ya muchos años escribía yo (2): "Casi todos los críticos que en nuestros días han estudiado al Greco y a Velázquez, citan la armadura del Señor de Orgaz, para demostrar el influjo de Dominico sobre el yerno de Pacheco. Ante unanimidad tal de pareceres, emitidos por los primates de nuestra crítica artística, no hay más que bajar la cabeza; pero no he de hacerlo sin una pequeña observación modestísima como mía.— Sinceramente pienso que la armadura del Conde de Benavente, pintada por D. Diego, nada debe al candiota; es esencialmente tizianesca y hermana gemela de la que Felipe II viste en el retrato que nos ocupa, demostrándolo el que la efigie de aquel magnate se inventarió en la colección de Isabel de Farnesio, como del pincel de Tiziano. Y esto se hizo indudablemente, ni más ni menos que por la armadura.— Además, el cuadro del Greco estaba lejos, y el retrato de Felipe II continuamente a la vista de Velázquez, en el Alcázar madrileño.— Y pienso también que tal vez se ha exagerado la influencia de Theotocopuli en la obra velazqueña....."

Hoy sólo he de añadir la opinión de persona tan competente como

(1) *Historia de Felipe II*. Tomo II, pág. 169.

(2) *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones*, Agosto, 1914.

el difunto Conde de Valencia de Don Juan, que en su notabilísimo *Catálogo de la Real Armería* (1), al ocuparse del arnés de Felipe II, dice así: "Una particularidad curiosa, relacionada con el pintor Diego Velázquez, pueden advertir los entendidos al examinar esta armadura. El insigne maestro vistió con ella a D. Antonio Alonso de Pimentel, noveno Conde de Benavente cuando le retrató (cuadro núm. 1.090 del Museo del Prado), sin considerar, que armaba a un caballero del siglo xvii, ya mediado, con arnés de época bastante lejana: casi cien años."

En 5 de Mayo de 1551, Felipe II mandaba a su tesorero Domingo de Orbea que pagase a Tiziano mil escudos; el 13, doscientos por haber estado ocupado en ciertas obras de su servicio; y el 15, que se le abonasen doscientos en cada año. La generosidad del Príncipe, quedó una vez más demostrada.

El 16 de Mayo escribía D. Felipe a su tía María de Hungría enviándole, con otros, su retrato, que llevaba el Duque de Alba (2).

Al siguiente día debió salir de Augsburgo, pero se lo impidió un dolor de costado y hasta el 25 no pudo dejar la ciudad imperial.

El 30 de Junio estaba en Génova, y el 12 del mes siguiente, con Maximiliano, desembarcó en Barcelona; y ya no volvió a salir de España hasta el 13 de Julio de 1554 que embarcó en La Coruña con rumbo a Inglaterra. Por lo que después se verá, interesa no olvidar estas fechas.

Cuando se estaba *negociando* el matrimonio de María Tudor con el Príncipe D. Felipe, manifestó la Reina de Inglaterra el deseo de poseer un retrato del novio, y como el que *tenía entre manos* Lucas, era sobre tabla, difícil de transportar, y con sólo la cabeza concluída, se mandó el de Tiziano (3).

(1) Madrid, 1898, pág. 74.

(2) "Con esta van los retratos de Ticiano, que vuestra alteza me mandó que le enbiase, y otros dos qu'el me dió para vuestra alteza; al myo armado *se le parece bien la priesa con que le ha hecho y si ubiera más tiempo yo se le hiciera tornar hazer*. El otro le a dannado un poco el barniz, aunque no en el gesto y se podrá alla adereçar y la culpa no es mya sino de Ticiano.—De Augusta a 16 de Mayo 1551.—Las pinturas no he osado enbiar con correo, porque no se maltraten. El duque de Alva las dará a vuestra alteza, como he mandado que las llebe, pues la ida de su magestad será tan presto, de la qual no debe destar poco contenta vuestra alteza serenissima."

(3) "...Le pourtraict de monseigneur nostre prince, que Lucas a entre se mains, et sur bois et grand, et se pourteroit mal aysément, encoires, qu'il n'y aye que la

No sé quién pueda ser el pintor Lucas. Con indisculpable error se ha supuesto que era Cranach, muerto en Weimar el 16 de Octubre de 1553, luterano y gran amigo y servidor, como se dijo ya, del Elector Juan Federico de Sajonia.

No creo, tampoco, que fuera Lucas de Heere, pues parece ser que se hallaba en Francia y de allí marchó directamente a Inglaterra, donde sí consta que retrató a Felipe II.

No me explico cómo a Granvela se le ocurrió un solo momento pensar en el aludido retrato del Lucas incógnito, que siendo posterior al de Tiziano, tenía que estar hecho *de memoria*, o pintado por uno enviado de España, donde se encontraba el Príncipe desde que salió de Augsburgo.

Por esto niego que el retrato de Felipe II, *núm. 1.949* del catálogo del Prado, atribuído a Lucas de Heere (maestro de Pacheco), por los Sres. Allende Salazar y Sánchez Cantón (1), sea el aludido en la carta de Granvela a Renard. El del Prado, sea o no de Heere, *acusa de modo indudable la presencia del natural*.

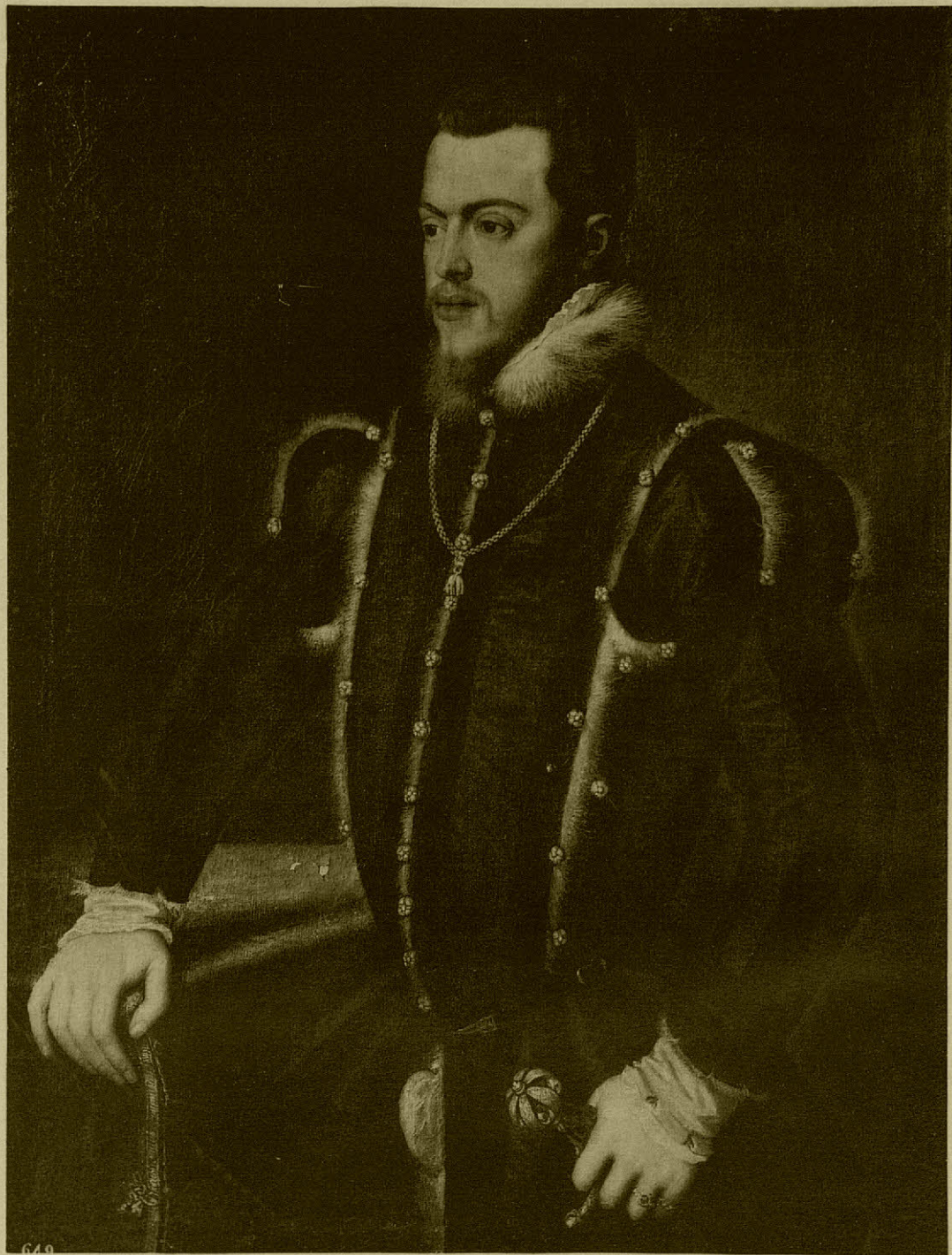
Que el remitido a la Tudor fué el que se admira en nuestro Museo, no cabe duda alguna, pues es terminante la carta de María Hungría que se copia (2); de ninguna manera el de Nápoles y menos el de medio cuerpo de que me ocuparé en seguida.

teste; mais je suis après afin que la royne en envoye ung qu'elle a de la main de Titiano, que j'espère sera par le premier corrier...."

El Obispo de Arras a Simon Renard. de Bruxelles a 13 Noviembre 1553. — *Papiers d'Etat du Cardinal de Granvelle*, tomo IV, pág. 144.

(1) *Retratos*, etc., págs. 59 y 60.

(2) ".....Et vous lui direz dadvantaige qu'ayant entendu, par ce que escripvez a l'évesque d'Arras, le desir qu'elle avoit de veoir la pourtraicture dudict sieur prince, que nous vous lu envoyons, avec ceste, une faicte de la main de Titiano il y a trois ans. jugée par tous, selon qu'il estoit lors, fort naturelle. Vray est que la poincture s'est un peu gastée par le temps et en l'apportant dois Augsbourg ici; si est-ce qu'elle verra assez par'icelle sa ressemblance, la voyant a son jour et de loing, comme sont tuotes poinctures dudict Titian que de près ne se reconnoissent, et jugera assez que ce n'est chose faicte a la main, pour être la poincture faicte de si longtemps.... et lui présenterez ladicte poincture de nostre part avec une seule condition, qu'est de ravoir icelle comme chose morte, lorsqu'elle aurale personnaige vif en sa présence...." — María de Hungría al embajador Simón Renard. — Bruxelles xix de Novembre 1553. — *Papiers d'Etat du Cardinal de Granvelle*, tomo IV, páginas 149-151.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

TALLER DE TIZIANO

Felipe II.

(MUSEO DEL PRADO, 452.)

La Reina agradeció el envío, y al dar cuenta de la entrega el socarrón de Renard, escribía al Emperador el 28 de Noviembre de 1553: “..... je lui envoia la pourtraicture de Son Alteze, que la Roine d’Hongrie lui, a envoiée, qu’elle vist tres volentiers. Mais encoire plus volontier veroit elle la vive image.....”

La condición impuesta por María de Hungría se aceptó por la Tudor (1), y celebrado el matrimonio le fué devuelto el retrato, y con la hermana del César a España llegó (2); y al morir Felipe II se inventaría en su *Guardajoyas*. Pieza 2.^a

452 (498). — *Retrato de Felipe II, de edad juvenil, con ropilla negra muy ajustada, de seda y terciopelo, forrada con piel de cisne.*

Está catalogado entre las copias de Tiziano.

En los comienzos del año 1553, viajaba también, de Italia a España, otro retrato de Felipe II, que los Sres. Cavalcaselle y Crowe suponen que es el guardado hoy en el Museo de Nápoles (núm. 78 de su catálogo).

Efectivamente, en carta escrita por Tiziano a D. Felipe el 23 de Marzo, le anuncia el envío de un retrato, y el entonces Príncipe de las Españas le acusa recibo con fecha 18 de Junio siguiente. Pero ese retrato no era de cuerpo entero y tamaño natural, sino *pequeño*.

Véase la prueba.

Carta del Embajador en Venecia, Vargas, al Príncipe con la data de 24 de Marzo: “A Tiçiano hable y di la carta de vuestra alteza, la qual ha estimado quanto es razon. Responde y embia a vuestra alteza un retrato pequeño”.

Contestación de D. Felipe el 18 de Junio: “Con el dicho Ortiz recibimos el retrato que nos embio Tiçiano, que es como cosa de su mano.

(1) “.....remerciant très affectueusement a Madame ma bonne soeur et cousinne, la Roine d’Hongrie, la péine qu’elle a prinse de suppléer la maine de Votre Majeste, et de l’envoit de la pourtraicture dudit sieur prince..... l’ayant recu a la condicion qu’elle a commendée.....”

María Tudor al Emperador. Londres, 1.º Diciembre de 1553. (*Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, tomo IV, pág. 230.)

(2) Cargasele mas vn rretrato del rrey don Pelipe nuestro señor armado el medio cuerpo con calças blancas e çapatos blancos, quitado el morrion e la vna manopla: hecho por Ticiãno en lienço metido en vna caxa redonda cubierta de lienço gordo.....—*Inventario* ya citado.

Y aunque yo le escribo, todavía le dareys las gracias de nuestra parte, por el servicio que en esto nos ha hecho" (1).

Creo, firmemente, que este retrato *pequeño* (2) es el que nos ocupa. Debió de estar en Aranjuez, o inventariado en 1600 en el Alcázar, sin especificar (3).

En 1636 se le describe perfectamente en la *Pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano*. "Otro retrato de medio cuerpo arriba de el Señor Rei Phelipe segundo quando se caso en Ingalaterra: esta vestido de negro con vivos de armiño; tiene la vna mano sobre vn bufete carmesi y la otra sobre la guarnicion de la espada: es de mano de Tiziano."

No tiene nada de particular la indicación errónea del casamiento en Inglaterra, hecha ochenta y dos años después, porque éste fué en Julio de 1554, y el retrato llegó casi a mediados del 53.

Es completamente inexacta la afirmación de que ese retrato desapareciera de los inventarios posteriores, pues se encuentra en 1666, 1686 y 1700 (juntamente con el de María Tudor, pintado por Moro), en una de las *Piezas pequeñas de las bóvedas que salen a la Priora*, como original de Tiziano.

Se salvó del incendio del Alcázar ocurrido en 1734, y con el núme-

(1) Simancas. Estado. Legajo 1.321, folios 263 y 300. Las dió a conocer el erudito Zarco del Valle y se ha comprobado su exactitud, recientemente, en Simancas.—Copio a continuación la de Felipe II a Tiziano, porque Cavalcaselle y Crowe (tomo II, nota, pág. 163) la publicaron en italiano con algunas inexactitudes. No está puesta la minuta en la misma carta del pintor, sino en pliego aparte, ni es de letra de don Felipe. Dice así: "A Tiziano — Amado y fiel nuestro.—Con Ortiz, criado del embajador de Venecia, recibimos vna carta vuestra y el retrato que con el nos embiastes que es como de vuestra mano, y por el cuydado que tuuistes dello, os damos muchas gracias y assy podeis tener cierta nuestra voluntad para lo que se os ofreciese como es razon."—En la carpeta de la minuta: "Venezia - 1553—a Tiziano pintor a xviii de Junio 1553—para Italia.—Con don Antonio de Biueros-de-Madrid (Estado. Leg. 1.336).—Me complazco en dar públicamente las gracias al inteligente Jefe del Archivo de Simancas, D. Mariano Alcocer, por sus constantes bondades para conmigo.

(2) Las medidas del napolitano son: 1,87 alto; 1 de ancho. El de medio cuerpo de nuestro Museo: 1,03 alto; 0,82 ancho.

(3) Es difícil la identificación de los retratos en habitaciones donde había varios, porque, para abreviar, los inventariadores decían con frecuencia: *Seis retratos de Tiziano*; o simplemente: *16 retratos de la Casa de Austria*.

ro 25 se inventaría en 1747 (1), y con el mismo número le encontramos en el Palacio nuevo de Madrid el año 1772, como original de Tiziano, en la *Antecámara del Rey*, también con María Tudor, de Moro.

En 1794, sin número y separado de su mujer, se hallaba en la *Pieza de librería, la de Apolo*.—Retrato de Felipe segundo, abreviado de Ticiano.

De allí vino al Museo y Eusebi en sus catálogos lo atribuyó a Tiziano siguiendo la tradición.

¿Lo es?—Evidente que no.

Creía Madrazo (*Catálogo extenso*, pág. 278), que pudiera haber sido ejecutado por Alonso Sánchez Coello, que copió muchas obras de Tiziano, o por la célebre Sofonisba Anguisola. Con todos los respetos debidos a la memoria del benemérito D. Pedro, me parece ésta una opinión harto ligera. Sofonisba no retrató a Felipe II hasta 1560, lo más pronto, y en el del Museo aparece de menos de treinta años. Cierto que hizo un retrato del Rey muy alabado, pero olvidó Madrazo que en el Pardo se quemó. Aparte de que esta dama es pictóricamente un *mito* y no podía saber el ilustre crítico cómo pintaba.

De Sánchez Coello, *que tanto copió a Tiziano* (2), ni veo nada, ni creo posible que el redactor o redactores del inventario de 1636 en el que precisamente, según hemos consignado antes, se hace la distinción de las *Furias* obra de Sánchez Coello y las del Vecellio, considerara original de éste una copia de aquél.

No puede chocar a nadie que Felipe II creyese el retrato original. En el Alcázar madrileño no había entonces término de comparación y el Príncipe comenzaba su educación estética. Pero qué más, ante las obras capitales del Cadorino reunidas en el Museo Real, y después de contemplar el magistral retrato de Felipe II armado, Viardot prefería y le parecía mejor (!!) el de medio cuerpo (3).

Este discutido retrato, que también se ha supuesto tomado de uno

(1) Por detrás aún conserva el lienzo ese núm. 25, en cifras características del siglo XVIII.

(2) Y mal, según D. Pedro, como veremos después, aunque él no supo que era suya la copia, y tal vez por esto la censuró.

(3) “.....Philippe II, avec son visage pâle, blond, effeminé, est représenté deux fois, en pied et à mis-corps. Ce dernier portrait me paraît le meilleur.....” (*Les Musees d’Espagne*, pág. 46 de la 3.^a edn., 1860.)

de Moro, no es ni más ni menos que *un arreglo* del pintado en Augusta el año 1551. Compárense los dos en las reproducciones que ilustran este trabajo y se verá que la cabeza es la misma, y en la parte izquierda de la figura se sigue casi servilmente la del retrato armado: hasta del propio modo y con igual disposición de los dedos está cogida en uno y otro la empuñadura de la espada.

Tengo el convencimiento de que en *el taller* de Tiziano se hizo, con apuntes y bocetos que trajo de Augsburgo, y de allí salieron las copias *exactamente* iguales a la nuestra que se conservan en la Galería Corsini, de Roma, y en el palacio Brignole de Génova, y la variante del armado, hoy en Nápoles, pintado para un Farnesio (¿Margarita de Parma?) y que nunca estuvo en España.

Tiziano esta vez abusó de la inexperiencia artística de su real protector.

Para establecer alguna unidad en estos difusos apuntes, agruparé ahora los últimos trabajos del pintor veneciano destinados a la Majestad Imperial, que se hicieron simultaneados con los encargos de D. Felipe. De esta manera podré luego ocuparme exclusivamente de Tiziano como pintor de Felipe II.

437 (467).—*Ecce-Homo*.—*Menos de media figura; tamaño natural*.—Firmado: *Titianus*.—Pizarra.

443 (475).—*La Virgen de los Dolores con las manos cruzadas*.—*Media figura*.—Tabla.

444 (468).—*La Dolorosa*.—*Menos de media figura; tamaño natural*. Firmado: *Titianus*.—Mármol (1).

Pintados por el orden en que se enumeran. El *Ecce-Homo* lo llevó Tiziano a Carlos V, según dijimos, en su primer viaje a Augsburgo. Siguiendo a Cavalcaselle y Crowe, que citan una carta del Aretino dirigida a su *compadre* en Enero de 1548, en la que describe la copia que éste le regaló (2), *che non disfferice punto da quello di Madrid*, dicen los ilustres escritores, se ha supuesto que el original es el de nuestro Museo. Precisamente el texto alegado es el que me hace dudar, porque ese Cristo tenía caña y el del Prado no (3).

(1) No pizarra, como decían las ediciones del catálogo anteriores a la de 1920.

(2) ¿Hoy en Chantilly?

(3) *La copia di quel Cristo, e vivo, e vero, che voi portate all'Imperadore, mandatami questa mattina di Natale..... Impara a esser umile chi contempla l'atto misserimo della canna, la quale sostiene in la destra.....*

Sea de esto lo que se quiera, es indudable que lo pintó Tiziano y con las dos *Dolorosas* estuvo en Yuste hasta la muerte del Emperador.

Los reservó para sí Felipe II, y en 15 de Abril de 1574 fueron entregados en el Monasterio de El Escorial, atribuyéndose a Rafael la *Nuestra Señora*, pintada sobre tabla (1).

Esta quedó en El Escorial y vino al Museo en 1839. El *Ecce-Homo* y la *Dolorosa*, sobre piedra, estuvieron allí poco tiempo, pues al morir Felipe II aparecen en el Alcázar inventariados entre las *Pinturas de devoción* (2).

En 1636, en la *Pieza alta de la torre en que está la librería de S. M.* En 1666, 86 y 1700, en la *Alcoba de la galería del Mediodía*. Después del incendio, en el Palacio nuevo—1772 y 1794—*Antecámara de S. M.* Figuran en los catálogos del Museo a partir del de 1821.

La *Dolorosa*, sobre tabla, se supone que es una de las pinturas que entregó Tiziano al Emperador, en su segundo viaje a Augusta.

Más tarde, en Septiembre de 1554, le mandó al propio tiempo que la *Trinidad*, la pintada sobre mármol.

Al año siguiente se le encargó otro cuadro de *Nuestra Señora*, también sobre piedra, y el embajador Vargas comunicaba a Carlos V, el 8 de Marzo, que Tiziano lo haría como se deseaba, aunque tenía por dificultoso hallar la piedra, pero que se haría toda la diligencia posible y si no se hallare será en tabla (3).

El último del mismo mes escribía Vargas al César: "Ticiano entiende en lo del quadro, e yo le solicito a hallado piedra a propósito que no a ssido poco" (4).

Tal vez no se llegó a pintar este cuadro por no recibir el Vecellio el *patrón* a que se refiere la siguiente carta de Carlos V al Embajador: "Bruxellas vltimo de Mayo M. D. LV.—Presto se enviará a Ticiano el

(1) Otra tabla en que está pintada la figura de Nra S^{ra} con vn velo leonado y vn manto azul, que fue del emp^r nro señor, es de mano de Rafael de Urbina. 3 pies menos cuarto y de ancho dos. (Libro de *Entregas*, en el Archivo de Palacio.)

(2) Un retablillo de madera dorada y pintado de negro, con dos pinturas la una de Christo y la otra de Nra Señora, de medio cuerpo, al holio, sobre piedra pizarra, de mano de Ticiano.—*Strve en el altar del oratorio del quarto vajo nuebo de Palacio*. 120 ducados.

(3) Simancas. Estado. Legajo 1.323, folios 47-51.

(4) Estado. Leg. 1.323, folios 41 y 42.

Patron de la imagen de nra. S.^a y para entonces le solicitareis como lo haveis hecho por lo passado“ (1).

Años más tarde un Secretario de Felipe II (¿Gabriel de la Cueva?), en carta sin fecha, que por la respuesta debe ser de 1564, remitía al Rey dos cuadros pequeños de Tiziano, de *Cristo* y *Nuestra Señora* (2).

Seguramente serían los que aun se hallaban en el Alcázar el año 1636, en el *Oratorio de S. M.* (3), y Felipe IV regaló, con tantos otros, al Monasterio de El Escorial. Se colocaron en la *Iglesia antigua*, como remate de los altares donde estaban *La Adoración de los Reyes* y *El entierro del Señor*, del propio Tiziano.

En el Monasterio, antes de la francesada, había también del Cadorino, un *Ecce-Homo*, de lo bueno que pintó, en la *Celda Alta del Prior*, y otro maravilloso, en el *Aula de Escritura*, según el P. Santos (4).

Estos cuadros no están documentados, y como hoy se ignora dónde han ido a parar no hay para qué buscar antecedentes.

Sospecho que alguno de ellos fuera el pintado para el Emperador en 1548, y no el del Museo, pero como el intentar la prueba sería tarea larga y engorrosa, me limito a una mera insinuación.

432 (462).—*Cuadro llamado de la Gloria.*

El gran estilista y crítico P. Sigüenza, le describe de esta elegante manera: “En el aula del convento está aquella famosa pintura que llaman la gloria del Ticiano, quadro grande donde se muestra la santísima Trinidad, y la Virgen junto a ella algo más bajo. Y en medio del quadro la Iglesia, en figura de una doncella hermosa, que está como presentando a Dios los principes del nuevo y viejo Testamento, y muchos principes y personas de la casa de Austria. El Emperador Carlos V, con la Emperatriz y su hijo el Rey don Felipe, y la Princesa doña Juana, y otras personas de la misma casa, que aunque están muy altas, y como con rostros llenos de gloria y aballados de luz, se conocen los retratos, historia de

(1) Estado. Leg. 1.323, folios 24 y 25.

(2) Duquesa de Berwick y de Alba, *Documentos escogidos*, pág. 465.

(3) Dos lienzos al olio, de mano de Ticiano, con molduras doradas y negras; que tienen de ancho vna bara escasa y de alto otra poco mas o menos, en que estan pintados en el vno vn Ecce-homo atadas las manos y vna caña en ellas; y el otro de Nuestra Señora enlazados vnos dedos en otros, con el manto sobre los hombros.

(4) El P. Sigüenza describe en la *Sacristía* un *Hece-Homo* y su *Santisima Madre* que le está mirando.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

TIZIANO

La Gloria

(MUSEO DEL PRADO. 432.)

gran ingenio y artificio; lindas posturas y habitudes, los mouimientos propissimos, las ropas y el colorido y labrado de gran excelencia; auia mucho que dezir en este quadro, si fuera de mi profesion, y supiera ponderarlo todo; quédese para los que tienen más gusto del arte."

Llegó Tiziano a Venecia allá por Agosto de 1551 muy dispuesto, sin duda, a comenzar cuanto antes el lienzo encargado por el Emperador; pero si su voluntad era grande, eran más sus años que ya se acercaban a los setenta y cuatro, y si un día trabajaba bien, al siguiente no se sentía capaz de pintar nada bueno. Efecto seguramente de su edad y no de la *disposición de los astros*, como él creía.

Lo cierto es que en 1553 Carlos V no tenía noticia alguna de su cuadro, y como hubiese corrido en Bruselas la de que el admirado pintor había muerto, escribió el César a su embajador Vargas, el 31 de Mayo, preguntándole si era cierta y en qué estado se hallaban sus encargos. El inteligente Vargas contestó a su señor—30 de Junio— que Tiziano gozaba de buena salud y le había enseñado la *Trinidad*, prometiéndole concluir la para Septiembre, y en lo que él podía juzgar, sería obra digna de su nombre, no menos que la *Aparición de Cristo a la Magdalena*, destinado a la Reina María de Hungría. Añadiendo que no estaba terminada la *Virgen de los Dolores*, compañera del *Ecce-Homo* que poseía S. M., por no haber recibido sus dimensiones.

Como de costumbre, no cumplió lo ofrecido el glorioso artista, y hasta Octubre del siguiente año no salía la *Trinidad* de Venecia.

El 10 de Septiembre anunciaba Tiziano al Emperador el envío del deseado cuadro, con la *Dolorosa*, a la que suplicaba intercediera con S. M.

Pretendía el anciano pintor el pago de la pensión milanesa, que no había modo de cobrar, y la concedida a su hijo, pues se hallaba necesitado por sus enfermedades y *havere maritata sua figliuola*. La posdata es curiosa, dice así:

"Il ritratto del signor Vargas posto nell'opera ho fatto di comando suo; se non piacerà a V. M. C., ogni pittore con due pennellate lo potrà conuertire in altro" (1).

(1) D. Francisco de Vargas Mexía era natural de Madrid. Colegial mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá: años después Fiscal del Consejo Supremo de Castilla, y como jurisconsulto eminente se le envió a Trento en 1546, y como

Con la misma fecha se dirigía el Vecellio a su amigo Granvela, mandándole por intercesora una *Magdalena*.

El día 15 de Octubre, Vargas comunicaba a Carlos V la salida de los dos cuadros grande y pequeño (*Trinidad* y *Dolorosa*); pero no decía nada de su retrato (1). Indudablemente no agradó al Emperador verle allí y *con dos pinceladas se convirtió en otro* (2).

No era buen pagador Carlos V, pero en esta ocasión cabe disculpa, pues la bolsa imperial debía estar harto vacía a causa de la guerra con Francia y los enormes gastos ocasionados por la boda de D. Felipe con María Tudor. Este fué el encargado de cumplir con el pintor ilustre según veremos después.

Bien pudo perdonar el César la tardanza de Tiziano que no exageraba al decirle el trabajo y celo que había puesto en este lienzo, realmente pasmoso.

Además no hay que olvidar, aparte de su avanzada edad, que Tiziano — y esto no lo decía — no pintaba de *golpe*. Comenzaba la obra y con rapidez extraordinaria cubría la tela que dejaba más que abocetada, pero lejos de seguir hasta darla por conclusa, vuelta a la pared permanecía en su taller largo tiempo y cuando de nuevo se dedicaba a ella la examinaba implacablemente, como cosa ajena, y la corregía con sumo cuidado desconfiando de la improvisación, pues solía decir *che chi canta all'improvviso non può formare verso erudito, né ben aggiustato*. Ya en esta época usaba pinceles como *escobas* — según Vargas — y para terminar el cuadro se valía más que de ellos de los dedos.

Este de la *Trinidad* es asombroso, aunque según algún pacato se

embajador al reanudarse sus sesiones. Lo fué en Roma de Felipe II en 1559. Murió desengañado del mundo en el Monasterio de la Sisle, cerca de Toledo, según nos informa Alvarez Baena.

(1) En primero del presente scriui a Vuestra Magestad la rota y huyda del Turco.... A Vuestra Magestad he embiado los dos quadros grande y pequeño de Ticiano, partieron de aqui quatro dias ha. El se ha detenido mucho en hazerlos y no es poco hauer hecho con el los acabasse, pero todo se le ha de perdonar por la uoluntad y desseo que tiene de seruir a Vuestra Magestad y bondad dellos que cierto el mayor es obra de grande estima. Nuestro Señor la Imperial persona y estado de Vuestra Magestad Guarde y prospere por largos tiempos con acrescentamiento de sus Reynos y señorios.—De Venecia quince de Octubre 1554. (*Simancas*. Secretaría de Estado. L.º 1.322 antiguo, 506 moderno, folio 119.)

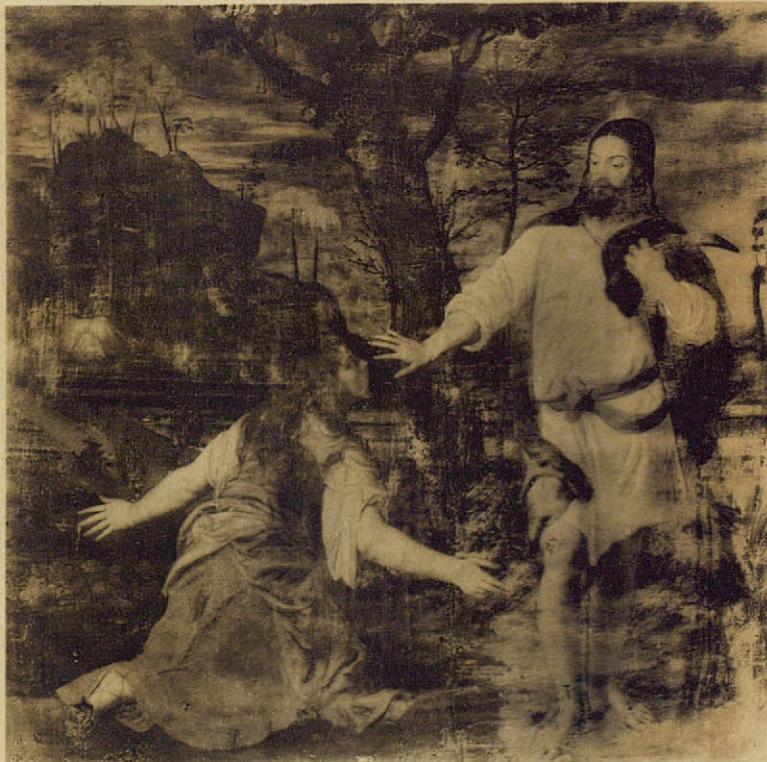
(2) Véase Allende y Cantón, *Retratos*, pág. 72.—Pero sí quedó el de Tiziano.



TIZIANO

El Salvador en su aparición a la Magdalena.
Fragmento de un cuadro perdido en el Monasterio del Escorial.

(MUSEO DEL PRADO, 442.)



Fototipla de Hauser y Monet.-Madrid.

SANCHEZ COELLO

Copia del cuadro de Tiziano que se perdió en el Monasterio
del Escorial.

(CLAUSTRO ALTO DEL MONASTERIO.)

haya faltado a las leyes de la composición. Lo celebramos, así es más genial.

Ni es *apoteosis*, ni *alegoría de cortesano*, es, como se dijo, un cuadro síntesis de los anhelos del Emperador que ya hacía largo tiempo, en la plenitud de su poderío, deseaba abandonar las vanidades terrenas convencido de que no se halla la felicidad y descanso que todos buscamos en el mundo, sino en Dios, y a Él fué a buscar para recibir el galardón prometido por el Divino Maestro a los que por su amor y el del Evangelio habían dejado todas las cosas.

De extremada devoción, ferviente católico, le preocupó hondamente el salvar su alma y por eso se encerró en Yuste.

Paulo IV, dijo al saber su retiro, que había perdido el juicio como su madre.

Habló el Soberano temporal enemigo irreconciliable de Carlos V, no el Pontífice.

En el magnífico lienzo de Tiziano, el César, despojado de la corona imperial, como pecador ruega, suplica el perdón divino. No está en el Paraíso, aspira con los suyos a entrar en él por la intercesión de María Santísima. No está perdonado, quiere serlo. No es *apoteosis*, ni *alegoría cortesana*.

Días antes de morir el Emperador, hallándose en el terrado cerca de su aposento, a la tarde del 31 de Agosto, "mandó traer el retrato de la Emperatriz, y aviéndole mirado un poco, mandó también traer el de la *Oración del Huerto*, y estuvo mirando y contemplando en él grande rato: últimamente mandó traer el del *Juizio*, y estando mirando bolvió el rostro al médico Mathis y díjole, estremeciéndosele el cuerpo: — Malo me siento, doctor—; y de allí lo llevaron a la cama, de donde no se levantó, si no es para la sepultura" (1).

El miércoles, 21 de Septiembre de 1558, a las dos y media de la madrugada, acabó *el más principal hombre que ha habido ni habrá*, según su fiel Mayordomo Luis Quijada.

442 (489).—*El Salvador en su aparición a la Magdalena*.—Busto de tamaño natural.

Pintado para D.^a María de Hungría.

Se ignora cómo este lienzo se arruinó en El Escorial, pero según nos

(1) Relación del monje anónimo de Yuste.

revela el acta de entrega de éste y otros muchos cuadros que, en 15 de Abril de 1574, hizo Hernando de Virviesca al Vicario y diputados del Monasterio, ya lo estaba entonces.

Dice así el asiento referente a él: "Vn lienzo de pintura de la figura de Christo nro S^r de *Noli me tangere*, es el que se cortó, de mano de Tiziano; tiene dos pies y tres quartos en quadro".

Antes de su destrucción el cuadro fué copiado por Alonso Sánchez Coello, según demuestra la siguiente partida: "Vn lienzo en que está pintado Christo nro señor quando apareció a la Magdalena, de *Noli me tangere*, de mano de Alonso Sánchez, contra hecha a la de Titiano: tiene ocho pies y vn quarto de alto y ocho de ancho".

Madrazo no conoció este *Libro de entregas* (1), y sin duda por esto la califica de *mala copia*. De haber sabido que era de Sánchez Coello, ¿qué hubiera dicho? Hoy está en tan deplorable estado que no me atrevo a emitir juicio (2). En el Claustro principal alto del Monasterio puede verse. El fragmento vino de allí al Museo en 17 de Abril de 1839 (3).

PEDRO BEROQUI

(1) Se guarda en el *Archivo de Palacio*.

(2) A la bondad de mi ilustre amigo el Rvdo. P. Fr. Julián Zarco, doctísimo escritor, debo la fotografía de este cuadro, hasta hoy casi desconocido.

(3) Cuenta Madrazo, que su padre le encontró en la despensa debajo de una tinaja de aceite.

GREGORIO FERRO, PINTOR

(1742 - 1812)

APUNTES PARA SU BIOGRAFÍA

Primera cuestión a resolver en la biografía de Ferro es la del lugar de su nacimiento. En la distribución de premios de 1760 se dice es natural de Santa María de Lamas, Arzobispado de Santiago; pero como son varias las aldeas de este nombre, los pareceres no han sido unánimes: Vesteiro cree es provincia de Orense; a él, sin duda, alude Murguía cuando dice "un escritor gallego", y para contradecirle invoca la tradición constante que hace a Ferro hijo de Santiago y el hallazgo de la partida de bautismo, dato que sería decisivo si el autor de la *Historia de Galicia* nos dijera dónde y cómo la encontró, pues al no hacerlo hemos de creerle bajo su palabra.

Según Murguía, pues, nace Ferro el 24 de Diciembre de 1742 en la Parroquia de Santa María de Lamas y aldea del mismo nombre, Ayuntamiento de Boqueijón (La Coruña), siendo sus padres Cayetano Ferro, natural del mismo lugar de Lamas, y María Requeyjo, de Sergude.

En San Martín, el inmenso monasterio benedictino—hoy seminario—, estudió dibujo "en bien temprana edad" con un monje, quien aconsejó a la familia del futuro artista que lo matriculara en las cátedras de la Academia de San Fernando—Viñaza—o simplemente que pasara a Madrid—Murguía—, donde fué acogido por Felipe de Castro, maestro fervoroso, de particular acierto como profesor, quien es de suponer extremara su proverbial solicitud con su joven paisano.

También — según Murguía y Viñaza — fué alumno de Corrado Giaquinto, quien vino a España en 1753 y aquí estuvo hasta que llegó Mengs en 1761. Ceán parangona a Corrado con Lucas "fa presto" por su facilidad como fresquista, suavidad de tintas y cambiantes y gracia en el temple y acorde de colores.

La llegada en 1761 de Antonio Rafael Mengs, el pintor filósofo, el

hombre a quien—según Azara—toda la nación aclamó desde un principio como el gran pintor que era, se cree motivó la marcha de Giaquinto.

Ferro es uno de los muchos que se entregan incondicionalmente al nuevo ídolo, siendo Mengs el único de sus maestros a quien cita, y añade al hacerlo que trabajó con él todo el tiempo de su estancia en España, o sea durante diez y siete años (1761-1778), tiempo muy bastante para matar toda posible originalidad en el espíritu del pintor gallego, quien en otro lugar nos dice que durante las noches dibujaba “en el natural”.

Sin duda, era hombre laborioso, pues obtiene por oposición algunas ayudas mensuales y una pensión de la Academia en la Corte; terminada ésta le asigna Mengs otra mayor y le emplea en “hacerle algunas copias de quadros de los mejores autores” del agrado del maestro, quien las llevó consigo a Roma.

Copió, desde luego, a Rafael, el artista que poseyó la parte esencial del Arte, que es la expresión — Azara — el más estudiado por Mengs, y también es verosímil que copiara a Murillo, el Guerchino y Cerezo, como dice Viñaza. Las copias de Cerezo también son mencionadas por Sánchez Cantón.

Siendo discípulo de Corrado, en 1760, cerca ya de los diez y ocho años, y no a los quince como dice la relación del reparto—error ya notado por Murguía—, gana por vez primera en la Academia una medalla de plata de tres onzas, recompensa correspondiente al segundo premio de la tercera clase, no al primero como dice Viñaza.

Las obras que hubo de ejecutar Ferro para optar al premio fueron dos dibujos, copia el primero de la estatua de *La Noche*, de Miguel Angel, existente en la Academia, hecha en medio pliego de papel de Holanda, de marca mayor, y entregada a los seis meses de la publicación del Edicto —1.º de Febrero de 1760—y de la estatua de *Narciso*, el segundo, para ser hecho dentro de la Academia en plazo de dos horas.

Alumno ya de Mengs en 1763, a los veinte años obtiene por cinco votos, contra tres su contricante Francisco Javier Ramos, un primer premio de segunda clase, con un asunto histórico para la obra “de pensado”: *El suicidio de un español sometido al tormento por haber dado muerte a Lucio Pisón, general de los romanos*—dibujo en pliego entero de papel de Holanda de marca mayor—y mitológico para la hecha en la Academia: *La contienda musical de Apolo y Marsias*.

En 1772, a los veintinueve años, aparece su nombre entre los concursantes de primera clase y entonces demuestra Ferro una gran rapidez de ejecución, ya que en la obra concluída en dos horas, con un asunto de historia medieval—no deja de ser interesante la persistencia de la aparición del tema de la Edad Media en época que le era tan hostil—, la *Entrega del cadáver del conde de Tolosa por Fernán González a la vista de su ejército victorioso*, obtiene siete votos, y tan sólo cuatro al cotejar dicha obra con la “de pensado”.

Siendo ésta el primer cuadro grande original de Ferro que conocemos, la estudiamos en otro lugar.

* * *

Los cargos que Ferro desempeña aparecen ya citados por Murguía, Ossorio, Viñaza y Sánchez Cantón. Añadiré algunos datos referentes a ellos, resultado del examen de los papeles del artista en el archivo de la Academia de San Fernando (1).

Ponz, secretario de la citada Academia, propone a ésta en 1781 la admisión de Ferro, quien presentaba un cuadro con *El martirio de San Sebastián*, de tamaño natural. Recuerda su calidad de alumno de la Academia y los premios que ha obtenido. Propuesto para académico de mérito obtiene en votación de 26 vocales 22 votos.

Siete años más tarde asciende D. Francisco Bayeu a Director actual de pintura, y son propuestos para la vacante de teniente-director Ferro, José Castillo y Bernardo Barranco. Este último obtiene tan sólo un voto, mientras que Ferro y Castillo empatan en 14, dando el triunfo al primero su mayor antigüedad.

Cuando muere Bayeu son propuestos para ocupar su vacante (2): Goya, en primer lugar, con 17 votos; Ferro, en segundo, con 8; y Francisco Ramos, en tercero, con 1.

Pasados dos años—en 1797—dimite Goya, y entonces opta de nuevo Ferro a la plaza de Director de pintura, triunfando por 27 votos, contra 3 para Javier Ramos y ninguno para Cosme de Acuña (3).

D. Pedro Arnal, Director general por Arquitectura, concluye en 1804

(1) Arm. 1, leg. 41.

(2) Junta ordinaria del 6 de Septiembre de 1795.

(3) Votación del 4 de Junio de 1797.

su trienio; y correspondiendo en el siguiente un Director general de Pintura, se elige entre Maella y Ferro, actuales, y Goya, honorario; y teniéndose presente que Maella había sido ya Director general en el anterior trienio de pintura, son propuestos por la Junta particular a la general Goya y Ferro.

Pedida a ambos relación de sus méritos en 27 de Setiembre, contesta Ferro el 29, y es interesante contrastar su escrito correcto y circunstanciado con el desaliñado e impreciso de Goya.

En votación secreta (1) vence Ferro a Goya por 29 votos contra 8.

Recojamos como detalle curioso este triunfo de un hombre oscuro sobre otro inmortal.

Según Sánchez Cantón, llegó Ferro a pintor de Cámara antes de 1804.

Tales son los únicos datos que hoy poseo de la vida de quien, según D. J. M. Gil, "reúne a la composición del gran Rafael el colorido aéreo de Velázquez" Y, sin embargo, esta hipérbole brutal palidece si leemos a Vesteiro, quien dice frases como éstas: "A poco que se considere el estado del arte en la nación y los esfuerzos de Ferro para regenerarle....." Y en otro lugar: "tan valiente como inspirado, un solo temor se adivina en su pincel, que es el del extravío por oposición".

Claro es que tanto Gil como Vesteiro eran tenidos en su época por historiadores.

* * *

Tanto Murguía como Viñaza—quienes como Ossorio se informan en una fuente común, Navarrete—dicen ser de Ferro buena parte de las ilustraciones de la obra de Ponz, a quien aquél había acompañado en algunas de sus excursiones artísticas por la Península—Viñaza—.Thieme cita como de Ferro las de la edición de 1772.

Ésta no la he visto, pero sí otras, de las cuales el ejemplar de la Biblioteca Nacional posee mayor número de láminas, sin firma de dibujante, y en todo caso, poco a propósito para aumentar la fama de su autor, sea quien sea, pues son de bien escaso interés. Ferro, por de contado, no las menciona nunca.

En cambio sí menciona varias veces—y esto nos prueba tratarse de una obra de su agrado—que tuvo el encargo de inventar y dibujar los asuntos del poema de la Música, escrito por D. Tomás de Iriarte, y en

(1) 1.º de Octubre de 1804.

efecto este libro (1) lleva un frontispicio y cinco láminas más, una frente al comienzo de cada canto; todas ellas dicen al pie: "Dibuxada por G. Ferro".

Las describo una por una, pues, junto con el *Retrato de Fr. Sebastián Sillero*, son lo mejor del Ferro dibujante.

1. Frontispicio. Lema: *Música y Poësia | En una misma lira tocaremos*. Dos mujeres: una, totalmente vestida con amplio ropaje; otra, con brazos y pierna izquierda descubiertos, apoya su mano sobre el hombro de la primera. Ambas, mirándose, pulsán la misma lira. Por el suelo, papeles de música. Detrás de las figuras, un altozano con árboles. Paisaje ondulado, casas, mar de recortadas costas. Sin duda, Grecia.

2. Frente pág. 3. Lema: *Mide y combina el tiempo y el sonido*. El tiempo, anciano desnudo con grandes alas—sólo una es visible como en el mayor de los ángeles de la madona de Dresde—cruza las piernas y sostiene su reloj de arena. A los pies, la guadaña. Enfrente, un fauno de corvas espaldas toca la siringa sentado sobre una piel de macho cabrío. Ambos están atentos a un papel de música pendiente ante un ara en cuya parte alta un niño desnudo inclina su cabeza señalando el ritmo con sus manos. Bosque.

3. Frente pág. 29. Lema: *Mas ¿quién como la música sítave | De expresar las internas sensaciones | Y moverlas también, el arte sabe?* Un pastor desnudo, su flauta en la diestra, a los pies su cayado, señala a una joven sentada a su vera el grupo de niños desnudos situado en la orilla opuesta de un riachuelo que cruza la escena, símbolos de la expresión musical de sensaciones alegres, dolorosas, bélicas, etc. Gruesos troncos encuadran el trozo de paisaje en que se mueven los pequeños.

4. Frente pág. 51. Lema: *Ofrenda y sacrificio | Hace a la Religión de sus inventos | En el uso de voces e instrumentos*. La Religión, mujer sentada en taburete alzado sobre gradas, brazos desnudos, mano izquierda hundida en un libro, cruz apoyada en el hombro, recibe a la Música coronada de laurel, quien le presenta un gracioso grupo de tres niños desnudos, uno de los cuales pulsa la lira, otro ofrenda con los brazos extendidos un papel de música, y el tercero, sentado en el suelo, empuña un instrumento. A la derecha, un ara. Templo con grandes columnas

(1) Impreso en 1779.

acanaladas, arcos de medio punto con casetones. Al fondo dos niños desnudos ante un órgano.

5. Frente pág. 73. Lema: *Jommelli ante el gravísimo congreso | De esta suerte el carácter exponía | Del músico teatro y su progreso*. Grupo de seis personajes rodeando a Jommelli (1) quien señala a una careta. Todos ellos llevan coronas de laurel y vestiduras clásicas. Bosque.

6. Frente pág. 101. Lema: *Arte no menos grato y necesario | Al hombre en sociedad, que al solitario*. Ante un conjunto arquitectónico grandioso—léase: Rafael, la escuela de Atenas—varios niños simbolizan las distintas fases de la música. A la izquierda, ante el clave, lee uno en actitud meditabunda; enfrente, otros cuatro—violín, flauta, cello y trompa—dan sin duda un concierto; bajo el gran arco de casetones danzan otros acompañados por tres músicos y al fondo surge un paisaje de Libro de Horas, con faenas campestres: pastor, gañán, pescador.

El año siguiente, en 1780, dibuja Ferro una lámina para la edición del *Quijote*, hecha por la Academia; una sola y no varias, como dicen Murguía y Viñaza, al menos en el ejemplar que yo he logrado ver, pues el número de láminas varía y así Rius, cita 29, además de los cuatro frontispicios, y Suñé, 31, mientras que el del Sr. Uriarte, de Madrid, posee más y es el único visto que incluye la de Ferro, de muy poco valor y no citada por él entre sus obras.

Es de gran interés, en cambio, la estampa de Fr. Sebastián de Jesús Sillero, que se encuentra en la Biblioteca Nacional y no en la Academia de San Fernando, como dicen Murguía y Viñaza, calificada de magnífica por Caveda, dibujada por Ferro “teniendo presente un retrato que se hizo en vida del venerable y un vaciado que se sacó después de muerto”, y grabada por Carmona en 1782.

Es un retrato de medio cuerpo, con una admirable cabeza, de expresión entre socarrona y seráfica, en actitud humilde, sujeta con la mano derecha el saco para las limosnas y con la izquierda un enorme roscón.

Ferro lo menciona como dibujo hecho de orden del Rey para grabar. Tal vez sea ésta su mejor obra, pero ignoramos lo que en ella se debe al retrato hecho en vida de Fr. Sebastián (1665-1734).

Último en fecha entre los dibujos conocidos de Ferro es uno citado

(1) Jommelli, (Nicolás). Compositor italiano, nació en Aversa en 1714; m. en Nápoles en 1774.



GREGORIO FERRO

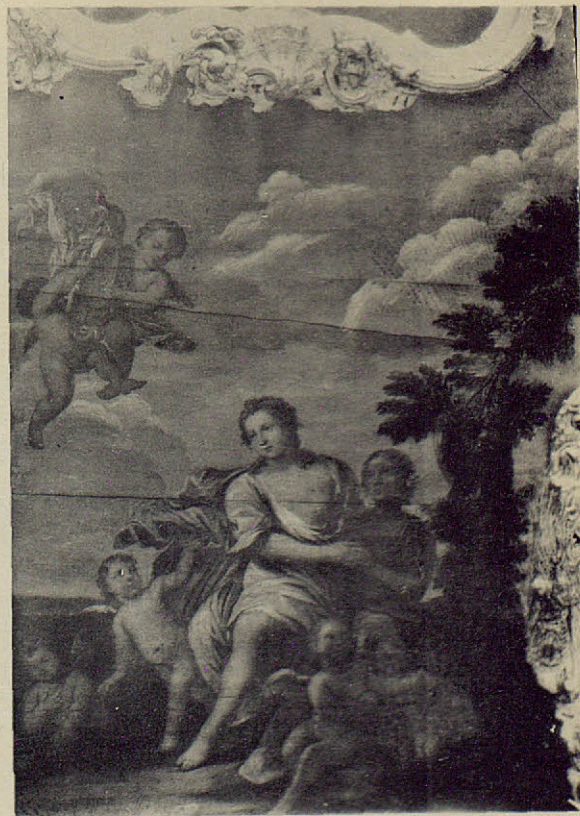
Grabado para el Poema de la música, de Iriarte. (1779.)



GREGORIO FERRO

Retrato de Fr. Sebastián de Jesús, Sillero. (1782.)

MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

GREGORIO FERRO

Detalle de la silla de manos, propiedad del Sr. Duque de Medinaceli. (Antes de 1795.)

en la breve noticia que de nuestro pintor da la *Enciclopedia Espasa* y es el retrato de Cervantes para la colección de varones ilustres. En efecto, el núm. 17 de los "*Retratos de los españoles ilustres, con un epitome de sus vidas. Madrid. Imprenta Real, 1791*", es el de Miguel de Cervantes y dice al pie: "D. J. Ferro lo dib^o; D. F. Selma lo grab^o".

No teniendo noticia de ningún otro Ferro dibujante en esta época, creo poder atribuir a D. Gregorio esta figura en pie, de gran distinción, ojos vivos, que apoya el codo izquierdo en un ejemplar abierto del *Quijote* y muestra su fina mano, mientras la derecha está oculta.

* * *

Antes he aludido ya a la labor de copista realizada por Ferro y he de insistir en ella ahora, pues nos servirá de introducción a la parte de su obra que llamaremos original.

Las noticias más precisas relativas a copias hechas por Ferro se refieren a cinco cuadros: el *Pasmo de Sicilia*, de Rafael; los retratos de *Carlos IV*, joven, y de la *Archiduquesa de Parma* y la *Encarnación*, de Mengs; y el *Cristo*, de Velázquez.

Dejaré la primera obra para más adelante, pues sirve de cuadro pareja a otra original.

Debo noticia de los retratos de *Carlos IV* y la *Archiduquesa de Parma* a "Diego de Muros" (1), Secretario del Gran Hospital de Santiago, en cuya Sala Real se hallan. Dicho señor ha tenido la bondad de facilitarme los datos siguientes: En el Libro de Cabildos del Gran Hospital Real de Santiago correspondiente al año 1783, el 14 de Septiembre se tomó el siguiente acuerdo: "En este Cabildo manifestó el Sr. Teniente que el „Sr. D. Antonio Páramo y Somoza, actual Administrador y Capellán „Mayor, cedía graciosamente a favor de esta Real Casa y obra pía la „sillería, mesas, bastidores, retratos, espejos y cuadros con que a sus ex- „pensas había adornado la Sala Real con la decencia que a todos es „notoria....."

Páramo había estado bastante tiempo en Madrid, en 1783, a causa de unos pleitos del Hospital, y por cartas que obran en el Archivo se sabe era amigo y protector de varios artistas, entre ellos Ferro; luego los cuadros donados — y no comprados, pues constaría de ser así en las

(1) D. Celestino Sánchez Rivera.

cuentas — es muy verosímil que sean de su mano. Son copia de dos retratos existentes en el Prado (1).

Otra obra de Mengs que copia Ferro—y ésta la cita— es la *Encarnación* existente en Palacio, con destino, la copia, al altar mayor del Real Sitio del Soto de Roma, en Granada, hoy posesión del duque de Wellington.

He aquí cómo un lugar dotado de una parroquia de miserable construcción debió poseer en otro tiempo copia de la obra última que Mengs pintó en España; de aquella en que el famoso artista echó el resto de su saber, en que se superó a sí mismo, pintándola según el estilo de una sonata de Corelli (2), cosa que le hacía tanta gracia, tal vez demasiada, a D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

La única noticia respecto a esta copia, además de la que nos da Ferro, es la orden autorizándola (21 de Enero 1783), que el Sr. Sánchez Cantón encontró en el Archivo de Palacio.

Todas las copias citadas son de fecha bastante cierta. No ocurre lo mismo con la del *Cristo* de Velázquez, que Ferro no menciona— aunque esta obra demuestre bien su gran habilidad de copista — y sí Murguía, Viñaza, Sánchez Cantón y, por último, el Sr. Tormo, a cuya amabilidad debo una papeleta completa con las citas de los catálogos de 1818 y 1829. Por aquella época se encontraba la obra que nos ocupa en la sala 12.

* * *

Obras originales de asunto religioso, son:

A) *Cuadros en la Academia de San Fernando.*

Conozco los dos cuadros de Ferro allí existentes tan sólo por fotos Lacoste, y nada puedo decir, por tanto, de su colorido.

El primero en fecha es la obra “de pensado”, que obtiene el segundo premio de primera clase en el reparto de 1772. *Dios encomienda la custodia del recién nacido Infante a los Santos Angeles, a San Lorenzo y a San Jenaro* es su asunto, compuesto en triángulo:

En el vértice superior, el Padre Eterno, en trono de nubes, dirige su vista hacia los dos santos que le contemplan arrodillados, también sobre

(1) Números 2.187 y 2.189. Catálogo Madrazo, 1910.

(2) Azara. Prólogo a las obras de Mengs, XXVI.



GREGORIO FERRO
El nacimiento de un Infante. (1772.)
(ACADEMIA DE SAN FERNANDO.)

Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

GREGORIO FERRO

San Sebastián. (1781.)

(ACADEMIA DE SAN FERNANDO.)

nubes, el báculo a los pies de San Jenaro, la parrilla en la mano izquierda de San Lorenzo.

Marcan la dirección del otro lado del triángulo la diestra de Dios señalando al Infante y el brazo derecho de uno de los dos ángeles, situados en pie junto a una mujer coronada—¿España, la Monarquía?—que sostiene en su regazo a un niño desnudo—el Infante.

En el centro, un león apresa entre sus garras la esfera del mundo—el imperio español—y en el ángulo de la izquierda dos niños desnudos sostienen el escudo de España.

Por entre las nubes revolotea hasta una docena de angelillos, que con sus actitudes llevan la mirada hacia la figura central del Altísimo.

En los rostros y aspecto general de los personajes hay suavidad, dulzura y gracia murillescadas.

El *San Sebastián mártir* es citado por Ferro y también por Ossorio; creo ya dije antes valió a su autor el cargo de académico en 1781.

Es figura de tamaño natural, y muy amanerada, pues el tema de San Sebastián, teatral por esencia, adquiere en ella caracteres de pantomima, gracias, sobre todo, a la rebuscada actitud de danza de los brazos. Los adjetivos de suave y graciosa que cuadran a la figura chocan con su asunto, y es nota de lamentable mal gusto el cartel suspendido de la rama.

B) *La Crucifixión* (Aranjuez).

Gracias a los cuadros pintados para la iglesia parroquial de Alpagés en el Real Sitio de Aranjuez parece enriquecerse con una nueva lista de obras de Rafael de Urbino, ya que, según Viñaza y el anónimo autor del Inventario Monumental de la provincia de Madrid, la *Crucifixión* que en dicha iglesia existe del lado del Evangelio es copia del pintor de las Madonas.

Los autores citados han sufrido una confusión, porque Ferro ejecutó para dicha iglesia por orden del Rey una copia del *Pasmo de Sicilia*, obra existente en Palacio, para servir de cuadro pareja a otro original de la *Crucifixión* donde representó—también por mandato del monarca—los mismos “individuos, caracteres y ropajes” que hay en el de la Amargura.

Así podemos ver hoy los dos cuadros enfrentados, escenas sucesivas del mismo drama; pero en la penosa ascensión han sufrido los persona-

jes grandes pérdidas en intensidad de color, corrección de dibujo y dignidad de expresión, pues si la copia es buena, la obra original no merece tal calificativo (1).

En la bisectriz del ángulo que forman dos colinas de vertientes opuestas álzase la cruz, y en ella Cristo, no clavado ni dolorido, su cuerpo sin sangre y sin heridas, la cara tranquila, la pierna derecha ligeramente doblada—estamos en los antípodas de Grünewald.

A su diestra San Juan, la Virgen y la Magdalena; el Evangelista levanta la cabeza hacia la Cruz, dispara a lo alto su mano izquierda, que surge sobre su frente, y apoyando la derecha sobre el pecho remata su actitud de orador barroco; la Virgen en actitud que intenta ser profundamente dolorosa y resulta vacía, con sus manos cruzadas, alta la cabeza y la Magdalena al pie, abrazada a la Cruz, presenta una consternación inmóvil, de persona sin alma.

A la izquierda uno de los ladrones es clavado en la cruz y grita atormentado, mientras camina el otro con las manos atadas a la espalda.

Cielo oscuro, fondo derecha borroso, carnes no tan ladrillo como en Rafael, los rojos desteñidos.

C) *La Sagrada Familia* (Madrid, San Francisco el Grande).

Ferro dice en 1788 haber hecho de orden de Su Majestad uno de los cuadros para la iglesia de San Francisco y en otro lugar indica tratarse del San José.

Se le remuneró, lo mismo que a Goya y a Castillo (2), al recibir el encargo en 20 de Julio de 1781 con 6.000 reales y con 4.000 más cuando lo hubo terminado. En el expediente se encuentra en un oficio carta, referente al pago de la segunda partida, un decreto marginal, sin firma, pero probablemente de Floridablanca —Beruete— que dice: “Librénses otros 4.000 reales a cada uno; aunque los quadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos son los menos malos.”

Indudablemente no es gran cosa la *Sagrada Familia*, de Ferro—no dejemos de tener en cuenta, como y advierte Murguía, que ha sido res-

(1) Alvarez de Quindos, en su *Descripción de..... Aranjuez*, pág. 255, dice: “El año de 1780 se mandaron quitar las dos efigies de Cristo que estaban en los altares, y en su lugar se pusieron dos grandes cuadros..... de Ferro.”

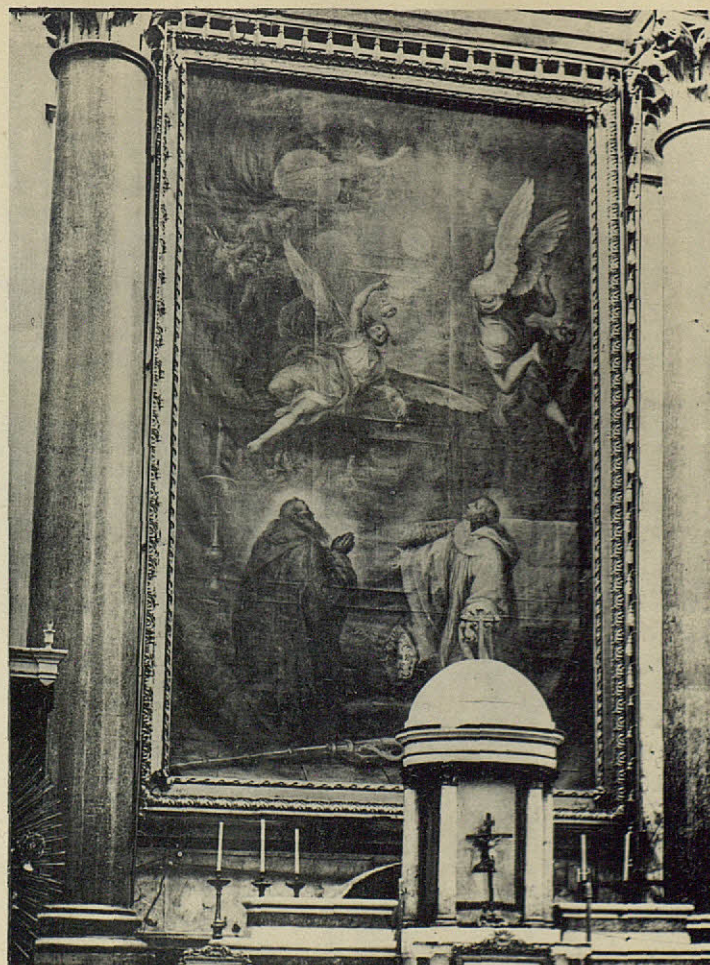
(2) Beruete: *Goya*, tomo II, pág. 22.



GREGORIO FERRO

S. Agustín y el niño que mete el agua del mar en un hoyo.
(1788-1795.)

(MADRID. CONVENTO REAL DE LA ENCARNACIÓN.)



Fototipla de Hauser y Menet.-Madrid.

GREGORIO FERRO

S. Bernardo y S. Benito adorando al Santísimo. (1804.)

(MADRID. CONVENTO DEL SACRAMENTO.)

taurada, juntamente con los otros cuadros de su capilla y la de San Francisco—, y no puedo saber a qué alude Sentenach al decir representa una dirección nueva en el modo de tratar los asuntos religiosos.

Mesonero Romanos, por el contrario, dice que es obra “que no justifica la alta estima que el autor alcanzó en su época” y censura el prosaísmo con que está tratado el asunto y la pesadez y uniformidad del colorido.

Es bastante atrevido hablar de una obra invisible, pues la que nos ocupa en ninguna época del año tiene luz natural suficiente y para mayor desgracia la capilla en que se encuentra carece de luz eléctrica.

Yo con grandes trabajos he logrado distinguir a San José —túnica morada, manto amarillo o castaño claro— que desciende un escalón, llevando en brazos al Niño Jesús, quien a su vez le abraza y apoya la cara en su mejilla.

La Virgen —rojo— de rodillas, hace la cuna ayudada por ángeles, mientras delante otros, desnudos, ofrecen bandejas con frutas; a la derecha, cesta con ropa; arriba, ángeles y nubes.

Una zona clara, amarillenta, se abre tras San José y el Niño; el resto en sombra.

Resumiendo, este cuadro justifica el juicio que a Beruete merecen todos sus compañeros: son obras fáciles que denotan amaneramiento y carecen de gracia y de espíritu español, y consiguientemente de personalidad.

D) *San Agustín y el niño que mete el agua del mar en un hoyo* (Madrid, Convento Real de la Encarnación).

Ferro en 1795 y 97 indica haber pintado para esta iglesia, pero no dice el asunto del cuadro. Vesteiro y el Inv.^o Monumental precisan se trata del que se encuentra entrando a la izquierda y representa a San Agustín cuando al tratar de comprender el misterio de la Trinidad vió en la playa a un niño que se empeñaba en meter las aguas del mar en un hoyo abierto por él en las arenas, símbolo de la impotencia del hombre.

El cuadro, cerrado a la derecha por un gran árbol, al que se opone en la izquierda el mástil de la lancha con su vela plegada, aparece

dividido horizontalmente en dos partes mediante una zona de nubes grisáceas:

Arriba, en resplandor dorado, surge la Trinidad. Cristo abre los brazos acogedor y el Padre apoya sobre un libro la diestra, y la siniestra sobre el mundo.

Abajo, en el centro, destaca la túnica rosa del niño sobre el mar azul intenso —apenas si unos débiles rizos blancuzcos señalan en la orilla ligera resaca—.

Los caracoles marinos manifiestan, con ingenuidad de primitivo, que la escena es una playa, ante unos acantilados cuya línea coincide con la del brazo derecho del Santo y resbalando por los del niño nos hace descender hasta el hoyo destinado a contener el mar, centro del asunto del cuadro.

La costa asciende rápida; marca la pendiente una línea de verde más oscuro que zigzaguea hasta unas casas situadas en lo alto, pareciendo afirmar ser ésta la dirección seguida por el Santo en su descenso dos grandes piedras situadas tras él; se opone la mancha negra de sus hábitos, equilibrando así el rosa de la túnica del niño, a la negra también de la barca en la que van tres hombres: desnudos de medio cuerpo los remeros, de actitud imposible; con jubón amarillo el que hala las redes con su brazo tenso —V. el cartón de *La pesca milagrosa*, de Rafael—.

Esta obra, que ha debido ser hecha en la época plena del artista, hacia los cincuenta años —su fecha puede oscilar dentro de los límites 1788-1795 es, juntamente con el *Retrato de Fr. Sebastián Sillero*, lo mejor de Ferro.

E) *San Bernardo y San Benito adorando al Santísimo* (Madrid, Convento del Sacramento).

Cuando Ferro en 1804 aspira al cargo de Director general menciona este cuadro cuya ejecución debía ser bien reciente, pues el altar mayor de la iglesia del Sacramento lleva la fecha de 1805.

Mencionado por Murguía, Viñaza y el Inv.^o Monumental, es descrito con alguna extensión por Martí y Monsó en su estudio acerca de la Eucaristía en el arte pictórico, donde nos dice ser ésta la única noticia conocida de Ferro.

Asunto del cuadro es la adoración del Santísimo por San Bernardo

y San Benito, y el autor —como Claudio Coello en El Escorial— hace verificarse la escena en el lugar para donde estaba destinada su obra.

Los dos santos se arrodillan en las gradas de un altar—no en vistosa tarima como dice Martí—contrapuestas las actitudes, rodeadas las cabezas por halos, mayor el de San Benito, cuyo rostro es terso y rosa en demasía para acordar con su cabello cano.

Más natural de colorido es la faz de San Bernardo, arrugada y de cera; los hábitos de éste son los más correctos de dibujo, pues los de San Benito atonelan con exceso su figura.

Separa la parte alta una masa de sombra, en la cual, sólo a muy poca distancia del cuadro, se distinguen monjas arrodilladas leyendo sus oraciones.

Encuadran la composición, a la izquierda, un cirio —cuya luz no destaca—y a la derecha una columna toscana.

Arriba con débil resplandor —amarillo muy claro — surge la hostia, y en lo más alto un globo azul apagado, sin duda el sol oscurecido por su brillo. La hostia está rodeada de ángeles; los dos mayores inciensan —no uno solo como dice Martí—y sus esbeltas figuras llevan volantes paños, azules el izquierdo, rosas el derecho.

Este contraste—rosa, azul—y el inferior—negro, blanco—juntos con el amarillo central superior dan a este conjunto pentagonal entonación muy grata.

F) *La aparición de los Santos Niños a Asturio* (Toledo, Santos Justo y Pástor).

Al cuadro del altar mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pástor de Toledo no alcanzan los papeles de Ferro, pero lleva su firma y la fecha de 1807.

Parro dice de él que lo pintó “un tal Gregorio Ferro” y el conde de Cedillo que es sólo notable por su tamaño.

Representa la aparición de los mártires Justo y Pástor a Asturio, prelado de Toledo, para revelarles el oculto paraje en que yacían sus cuerpos.

San Asturio—ropaje azul claro, capa pluvial roja—contempla a los Santos Niños aparecidos sobre nubes cárdenas, dos elegantes figuras de líneas alargadas, llevan la palma del martirio—paños verde sucio el izquierdo y rosa el derecho.—

Tras el prelado marchan los acólitos portadores de mitra y báculo.

Tres hombres buscan los santos cuerpos: el primero, arrodillado de espaldas, viste jubón verde claro con mangas cortas azules y calzón granate; el segundo, inclinado de frente—túnica gris violeta—una vela en la diestra, el gorro en la siniestra que apoya sobre el pecho; el tercero con jubón oscuro, su diestra en una piedra, contempla el hoyo donde aparecen las cabezas de los mártires.

A la derecha, el pedestal de una estatua; al fondo de un campo desvaído, un gran edificio.

El color es flojo y lamido, más que en las obras anteriores.

* * *

Veamos ahora algunas pinturas de asunto profano debidas a Ferro. Mucho menos numeroso este grupo que el anterior, ofrece, en cambio, el interés de manifestar las obras en él contenidas, junto con los dibujos del poema de la Música, un nuevo aspecto del arte de Ferro no mencionado, que yo sepa, por ninguno de los que se han ocupado de su obra.

Las pinturas del actual Ministerio de Marina.

Lástima es que, dadas las condiciones de mi visita a la primera en fecha de estas producciones, no pueda hacer de ella un estudio más completo, como hubiera sido mi deseo.

Se trata de las pinturas que decoran los techos de algunos salones en el actual Ministerio de Marina, edificio construído para que lo ocupase el ministro de Estado, marqués de Grimaldi, y todos los que sucesivamente desempeñasen dicho cargo; en él residió el príncipe de la Paz, y recuerdo de su estancia es el gran número de corredores subterráneos (1)—algunos aún existen—que comunicaban con palacio.

Realizaron la citada obra de decoración Ferro y el entonces teniente director de Pintura D. José Castillo—el conde de Floridablanca les comunicó en 20 de Julio de 1787 la Real orden de Carlos III; se les asignaron diez y ocho mil reales anuales—invirtiendo en ella cinco años, o sea que debió terminarse hacia 1792.

Las pinturas, de estilo pompeyano, muy finas, están bastante deterioradas.

(1) V. el artículo de Gómez Renovales en *La Voz*, 1.º Abril 1926.

Las mejores son las del despacho de Godoy, que hoy ocupa el ministro: en el centro un globo sostenido por ángeles y en torno doce mujeres portadoras de los signos del Zodíaco.

En otro salón hay cuatro graciosos grupos de mujeres danzantes, uno en cada lado.

En el que llaman dormitorio de Godoy, además del grupo central que representa el rapto de Ganimedes, hay en dos montantes sendas figuras de mujer acostadas en hamacas.

La silla de manos del Sr. Duque de Medinaceli.

La silla de manos a que alude Ferro en 1797 debe ser la existente hoy en la escalera principal del palacio de los duques de Medinaceli—izquierda del rellano—pues es la única litera pintada que hay en él y por su estilo las pinturas se parecen mucho a los dibujos del poema de la Música, si bien indican una mano más segura—recuérdese que el poema es de 1779 y la silla no ha de ser anterior a 1795.

Al frente, mujer desnuda, reclinada —manto azul sobre el regazo—; media luna en la frente; mano derecha sostiene lanza apoyada en el hombro; la izquierda, sobre la rodilla; detrás, un hombre sentado, con paño terciado sobre el hombro derecho, en actitud declamatoria. Arriba, un ángel extiende horizontal un manto rojo; a la derecha de la mujer, otro ángel, sentado, y a la del hombre, un can, que prueba no era Ferro un gran animalista.

Lado izquierdo, mujer sentada, descubiertos pecho y pierna, siniestros — a su espalda paño flotante rosa—, abraza a un guerrero cuyas armas cuelgan del árbol que cierra a la derecha; enfrente, dos ángeles volantes sostienen un espejo con gran marco de relumbrón; abajo, otros ángeles con carcajs; arriba de todo, junto a la ventanilla, dos ángeles llevan un carro dorado en forma de nave.

La figura de mujer, más delicada que la anterior, recuerda algo la Mlle. de Blois de “La fábula de Leda”, de Pierre Gobert.

Detrás, abajo, divinidad marina—¿Venus?—; un seno descubierto; manto azul sobre las rodillas y pierna izquierda; camina por las aguas en carro dorado que arrastran animales fantásticos, rodeada por cuatro tritones con sus caracolas; arriba, tres ángeles sostienen rojo paño que descuelgan sobre el respaldo del sillón que ocupa Venus.

Detrás, arriba, ante un fondo de montañas azules, en una cumbre, un rubio guerrero — vestido azul, paño volante rosa, penacho rojo en el casco—ofrece tres flechas a una divinidad desnuda, sentada sobre nubes, a quien un ángel sostiene el escudo, y otro, el blanco paño que vuela por su espalda y cubre su regazo; tres ángeles volando sostienen un espejo; otro, toca un tambor sentado en el suelo, donde se desparraman escudo, lanza y piezas de armadura.

Lado derecho, diosa coronada de laurel; túnica blanca—cinturón dorado—, desceñida, descubre pechos, brazos y pierna derecha; recibe corona de oro y báculo de personaje sentado detrás — cota amarilla y ropajes azules—; ángeles entre nubes con ramas de laurel; otros, con una concha.

* * *

Habiendo de ocuparme ahora de las producciones de Ferro, que no he visto, hablaré primero de aquellos sitios para donde fueron pintadas varias obras, conocidas por datos algo extensos, como son las que procedentes del Monasterio de San Rosendo, en Celanova, existen hoy en el Museo provincial de Orense; las de la sacristía de la Catedral de Santiago y las de Frómista.

A) *Celanova, Monasterio de San Rosendo*

En la Sala Rectoral de este Monasterio han debido estar hasta hace poco—Cristóbal de Castro dice los vió allí al hacer el Inventario Monumental de la provincia—los retratos de San Rosendo e individuos de su familia, obra, según Murguía, fría de color, aunque de buenas condiciones de ejecución, “como lo demuestran la cabeza del fundador y la figura de Santa Ildaura, que es el mejor lienzo de todos”.

Censura el anacronismo de que se presente a D. Gutierre, padre, y a D. Froila, hermano de San Rosendo, en traje siglo XVI, mientras que la hermana D.^a Hermesenda lleva el de fines del XVIII.

El Sr. Sánchez Cantón me indica recuerda haber visto estos cuadros en el Museo de Orense, siendo en ellos el deterioro grande y la factura bastante mala, lo cual hace verosímil que sean de los comienzos de nuestro artista y no de últimos del siglo XVIII como dice Murguía, quien tampoco explica por qué sabe son de Ferro.

B) *Santiago, sacristía de la Catedral*

Ferro se limita a decir dos veces que pintó para Santiago de Galicia.

Murguía comienza por estudiar el cuadro de *El perdón de la mujer adúltera*, opinando debió pintarlo Ferro cuando daba los primeros pasos del arte, pues las figuras no son de dibujo muy correcto ni les convienen las grandes dimensiones del cuadro (6 por 4 varas). En el aspecto de Jesús no hay nobleza y la mujer es vulgar, siendo buena, en cambio, la factura del fariseo que se ve a la derecha del Salvador.

Tiene esta obra interés porque su colorido difiere por completo del adoptado por Ferro en sus restantes cuadros, como se observa comparando éste con la *Anunciación* y el *San Jorge*, que, juntos con dos medallones—todo en la misma sacristía— pintados para un altar de la Soledad, entonces en proyecto, son de época muy posterior.

C) *Frómista*

En la relación de méritos de 1797 dice Ferro haber pintado cuatro cuadros grandes para el Monasterio de benedictinos de Frómista.

No quedando de dicho convento más que ruinas y fracasada la rebusca bibliográfica, hube de apelar a la solicitud directa de informes, con rotundo éxito esta vez, gracias a la inteligencia y abnegación del doctor D. Rafael Navarro de Palencia, que realizó un viaje a Frómista con el objeto de suministrarme datos, y son los siguientes:

En la iglesia parroquial de San Pedro de Frómista hay dos cuadros gemelos, grandes, ambos del lado del Evangelio.

El primero representa a *San José con el niño en brazos*. Es de factura académica, está muy bien conservado, el niño es de gran belleza y San José tiene la silueta de las imágenes del propio Mengs. No está firmado o al menos no se descubre la firma. Este cuadro es, con su compañero, el más moderno de San Pedro. La pintura es del XVIII y hay en la cabeza cierto goyismo que parece responder a una precursión o anticipo de la culminación de Goya. El colorido es sobrio y poco brillante. Sólo la cabeza está bien estudiada.

—Es evidente que se trata de una réplica del motivo principal del cuadro de San Francisco el Grande—.

El otro cuadro es un *Cristo* de las mismas dimensiones que el anterior. Es de concepción algo velazqueña, con la cabeza fuertemente inclinada adelante y abajo, los cabellos caídos, cendal anudado a la derecha de la figura con lazo muy espaciado y pomposo; fondo oscuro casi uniforme. Buena figura, muy académica, nada trágica, discreta, mejor colorido que San José, bien conservado. No tiene firma, pero debe ser del mismo autor que San José; es cuadro parejo, de época y estilo de Mengs.

—Se trata sin duda de otro Ferro: recordemos que había copiado el *Cristo* de Velázquez, recordemos la *Crucifixión* de la iglesia de Alpagés con su *Cristo* a quien cuadran los mismos calificativos de discreto, nada trágico y hasta lo espaciado y pomposo del nudo del cendal que observa el Sr. Navarro en el de Frómista—.

En la iglesia de Nuestra Señora del Castillo hay otro cuadro, idéntico en dimensiones, estilo y factura a los anteriores. Es un *San Benito asistido por dos ángeles*, casi de la estatura del santo, vestidos con luengas ropas, muy amanerados, sus rostros son finos y femeninos. El color pobre, excepto en la cabeza del Santo.

—Pensemos en los ángeles del cuadro de 1772 y en el San Benito de la iglesia del Sacramento—.

En la misma iglesia, del lado de la Epístola, hay otro cuadro algo menos ancho y alto. Color, dibujo, estilo, todo coincide con los otros cuadros. Representa a *San Mauro, obispo*.

No parece haber duda de que el éxito ha coronado las pesquisas del Sr. Navarro, pues las obras del convento nuevo de benedictinos comenzaron en 1707 y continuando la construcción a lo largo del siglo XVIII en la época de Ferro, los frailes le encargaron cuadros, sin que deje de tener relación con esto, seguramente, el haber sido un benedictino el primer maestro del pintor gallego.

* * *

Ferro pintó antes de 1749 algún retrato para la Academia de la Historia, verosíblemente el de algún Director.

De los retratos existentes en el salón de Sesiones ¿no podría ser obra de Ferro el de D. Pedro de Góngora y Luján, Duque de Almodóvar, cuarto Director, elegido en 7 de Enero de 1792 y que muere, desempeñando el cargo, en 14 de Mayo de 1794?—el retrato aludido está entran-

do a la izquierda, es figura delgada, lleva casaca violeta y banda azul sobre chaleco blanco—.

El no conocer ningún retrato debido al pincel de Ferro me impide el cotejo y, por tanto, una atribución con visos de certeza.

* * *

He de mencionar por último, a modo de programa para futuras buscas, algunas obras aisladas de las cuales poseo solamente noticias escasas o nulas.

Son éstas un *Cristo* hecho por orden de Carlos III que se grabó para los Misales y la estampa de a pliego de *San Rosendo* con medallones que reproducen escenas de la vida del Santo, grabada en 1799 y costeada por Fr. Mauro Crespo Abad, entre los dibujos.

En cuanto a cuadros, veamos primero dos no citados nunca por Ferro.

Uno es el que según Falcón en su libro sobre Salamanca, existe en la capilla de San Jerónimo de aquella Universidad y representa al *Beato Ribera*, único dato que hasta ahora poseo de dicha obra.

Otro es el que Murguía y Viñaza mencionan como hecho para una parroquia de Alcalá con el mismo asunto del cuadro del altar mayor de la iglesia de los Santos Niños Justo y Pástor de Toledo. Creí sería la obra en cuestión alguno de los cuadros de este tema existentes en la iglesia Magistral, pero consultada luego la cartilla "Tormo" de Alcalá, he visto ser sus autores Vicente de la Ribera y J. Sevilla.

El Infante D. Luis de Borbón, malquistado con su hermano Carlos III por su casamiento morganático con D.^a María Teresa de Villabriga en 1776, se retiró de la Corte y edificó en lo alto de Arenas un alegre palacio con trazas de D. Ventura Rodríguez, y en él llamaba la atención, entre otras mil preciosidades, una completa y escogida colección de pinturas de las mejores escuelas nacionales y extranjeras.

De esta colección debían formar parte algunos Ferros, pues él nos dice que por informes de su maestro Mengs estuvo en Arenas, al servicio del citado Infante, haciendo dibujos y retratos.

Ahora bien, como D. Luis era conde de Chinchón — título vendido en 1738 al infante D. Felipe de Borbón Farnesio y a sus sucesores cardenal D. Luis Antonio, D. Luis y D.^a María Teresa de Borbón, esposa que fué de D. Manuel Godoy y a la hija de ambos, Carlota Luisa de

Godoy, esposa de D. Camilo Ruspoli— su colección de cuadros se conserva en esta casa (1), parte en Madrid y parte en el palacio de Boadilla del Monte, donde es de suponer haya algún Ferro.

También por encargo de su maestro pintó nuestro artista, para un palacio que los duques de Alba tuvieron en Piedrahita, incendiado por los españoles durante la guerra contra Napoleón por tildarse de afrancesados a sus dueños.

Barcia, en su *Catálogo de la colección de pinturas del duque de Alba*, no menciona el nombre de Ferro, siendo de temer se haya perdido la obra.

Hizo en Madrid una *Concepción* para el Consejo de órdenes y éste debe ser uno de los dos cuadros grandes hechos para los "oratorios de los Reales Consejos" y citados en otro lugar.

Los cuadros antes existentes en el Palacio de los Consejos están hoy depositados en el Prado y en los inventarios no aparece nombrado Ferro.

Pintó para Torrejón un cuadro grande con *San Juan Evangelista en la isla de Patmos escribiendo un paisaje del Apocalipsis*.

El de Torrejón es posible sea de Velasco o de la Calzada, pues en el de Ardoz existía, y aún existe, obra del mismo asunto debida a Claudio Coello.

Para Guadix dos cuadros grandes que representan *El Salvador del mundo en acto de perdonar los pecados del género humano representado en nuestros primeros padres*, el otro es *San Jerónimo en el desierto*.

Pintó además para Méjico (2), Cuenca, Murcia y Solsona.

RAMÓN IGLESIA

* * *

Insertamos el siguiente documento, por ser de especial interés para la biografía del artista:

Don Gregorio FERRO, teniente-director de Pintura.

Don José Camaron, pintor académico de mérito.

Votación, propuesta y nombramiento de director de Pintura, el primero, por dimisión de don Francisco Goya, y de teniente-director, el segundo, por ascenso de FERRO, ambos en 13 de Junio de 1797.

Año de 1797.

(1) Debo estas noticias a D. Elías Tormo.

(2) Dice Ferro la palabra Méjico en 1795, mientras que dos años más tarde sólo habla de que pintó algunos cuadros para fuera de España.

Excmo. Señor.— Don Gregorio FERRO, actual teniente-director en Pintura de la Real Academia de San Fernando, a los Pies de Vuestra Excelencia con el debido respeto hace presente: Que fue Discipulo de Don Antonio Mengs todo el tiempo que estuvo en España, que obtuvo tres premios generales, en tercera, segunda y primera clase, que igualmente ganó por oposicion una de las pensiones que acostumbraba dar la Academia en esta Corte, y diferentes ayudas de costa de las mensualmente se repartian (sic) a los mas benemeritos y continuando siempre estudiando Anatomia y Perspectiva dibujando y pintando; concluyo el tiempo de la pensión que ganó de la Academia, bajo la direccion de su Maestro, y este despues a sus expensas le señaló otra pensión mayor, y le empleo en hacerle algunas copias de quadros de los mejores autores, unos pintados y algunos dibujos, que despues se llevó a Roma.

Que por informes de su Maestro Don Antonio Mengs pasó a servir a Su Alteza el Señor Infante Don Luis en varios dibujos y retratos.

Que en primero de Julio de 1781 fue recibido Academico de mérito por un quadro del Martirio de San Sebastian, figura del tamaño Natural, que por encargos del Señor Vice-Protector de la Academia Marqués de la Florida hizo varios dibujos, para las salas de principios, lo que executó sin interes alguno.

Que de orden de Su Magestad el Señor Don Carlos tercero, hizo un dibujo de un santísimo Christo, que se gravó para los Misales: dos quadros grandes de la Pasión de nuestro Redemptor para el Real Sitio de Aranjuez, que existen en dos Altares de la Iglesia de Alpajez. El Original representa la Crucifixion del Señor con los mismos individuos, Caracteres y Ropages que hai en el de la Amargura, de Rafael de Urbina, del que hizo copia, para que sirviera de quadro pareja.

Para el Altar mayor de la Iglesia del Real Soto de Roma, un quadro grande copia del misterio de la encarnacion que existe en Palacio pintado por Mengs, y pintó para Su Magestad el retrato de Frai Sebastián de Jesús del que se hizo estampa. Para la iglesia de San Francisco de esta Corte, el quadro de San Josef. Hizo los dibujos del poema de Música que escribió Don Tomas Iriarte.

Y ultimamente por Real orden de Su Magestad el Señor Don Carlos III, comunicada por el Excmo Señor conde de Floridablanca en 20 de Julio de 1787, se empleo cinco años pintando a Fresco, en compañía del teniente-director, Don Josef Castillo, los techos y bobedas de la casa del Rei que habitaba, en Madrid, el Ministro de Estado, con la asignacion de diez y ocho mil reales anuales. Pintó también dos quadros grandes para Guadix, que representan, al Salvador del mundo en acto de perdonar los pecados del género humano, representado en nuestros primeros padres, Adan y Eva. Y el otro a San Jerónimo en el desierto. Otros quatro grandes para el Monasterio de Benedictinos de Formesta, para el lugar de Torrejon un quadro grande, que representa a San Juan Evangelista en la isla de Patmos escribiendo un pasaje del Apocalipsi. Para los Oratorios de los Reales Consejos también pintó dos quadros. Para el Excmo. Señor Duque de Alba, por encargo de su maestro, un quadro grande que existe en Piedrahita. Y para el Excmo. Señor Duque de Medina Celi una silla de manos.

Omite por no molestar la atencion de V. E. los que ha hecho para Santiago de Galicia, Solsona, Murcia y Cuenca, y algunos para fuera de España; trabajando y estudiando continuamente para el desempeño de cuantos encargos se le han ofrecido.

Que en 20 de Agosto de 1788 octuvo la plaza de teniente-director, la que siempre ha desempeñado con el Zelo que es notorio a Vuestra Excelencia, por todo lo qual

Suplica a V. E. tenga presente, para el nombramiento de Director de su referida clase de pintura. Madrid 30 de Abril de 1797.

(Real Academia de San Fernando. Archivo 1, legajo 41.)

CERÁMICA FARMACÉUTICA

APUNTES PARA SU ESTUDIO

El ilustre prócer señor Conde de Casal, inteligente aficionado a la cerámica, que posee una de las más valiosas colecciones de esta materia, ha descrito no hace muchos años, en una interesante obra debida a su pluma (1), la historia de la cerámica de Alcora, en la cual manifiesta que el gran desarrollo de esta industria debióse al Conde de Aranda, el cual, en los primeros años del siglo XVIII, construyó una gran fábrica, a la que llevó obreros especializados del extranjero, y que dicha fábrica debió empezar a funcionar el 1.º de Mayo de 1727.

Bajo la protección del Conde de Aranda, esta fábrica fué adquiriendo cada vez más importancia por la bondad y belleza de las piezas salidas de sus hornos, y en ésta, que se denomina primera época de la fábrica, el incremento fué tan grande, que en 1738 contaba con 56 pintores, 11 maestros, 20 oficiales de rueda y 25 aprendices, llegando a producir por aquel entonces unas 300.000 piezas al año.

La segunda época de esta importante fábrica de Alcora, puede decirse que empezó cuando la poseyó el décimo Conde de Aranda, famoso Ministro de Carlos III, pudiéndose decir que comenzó hacia el 1749, año en que se publicó el segundo Reglamento de la fábrica, continuando con el mismo esplendor y desarrollo próximamente hasta 1781.

Por último, la tercera época de dicha fábrica, puede considerarse empezada en 1789, poseyéndola la casa de Híjar, para acabar hacia 1858 con una escasa y deficiente producción.

Hemos de ocuparnos también de otros centros importantes de fabricación de cerámica, tanto en azulejos como en loza, y hemos de repetir que, habiendo sido la raza árabe la verdadera introductora de la cerámica en España, fueron las regiones periféricas y no solamente lo vemos

(1) *Historia de la Cerámica de Alcora*, por Manuel Escrivá de Romani, Conde de Casal. Madrid, 1919.

en Valencia, como ya hemos dicho, sino que estas enseñanzas se extendieron a Andalucía y Cataluña, principalmente, fabricándose en Sevilla, como en Barcelona, importantes objetos de cerámica, en los cuales se notan las características de arte morisco, de donde se derivaban.

En cambio, en la región central, como Castilla y Aragón, si bien los ceramistas debieron su iniciación en esta industria a la técnica de los árabes, dan a sus obras un sello especial, que las diferencia notablemente de las del resto de España.

En este sentido es Toledo, y, principalmente, Talavera de la Reina, la que, apartándose de las prácticas antiguas, encauza su industria por nuevos derroteros que determinan un gran florecimiento y prosperidad en esta industria, cuyos objetos van invadiendo seguidamente no sólo el mercado de España, sino el de otros países y, muy principalmente, el de América.

Empiezan los alfares de Talavera a dar muestras de su existencia en época bastante remota, pero, desde luego, en los comienzos del siglo XVI es cuando ya bien se observa una producción bastante apreciada.

Un inteligente coleccionista, el Sr. D. Platón Páramo, vecino de Oropesa (Toledo), en donde posee un magnífico museo de cerámica, ha escrito un interesante folleto, en el que trata y describe esta industria de Talavera de la Reina (1), consignando que, allá por el año 1490, se daba ya noticia de la existencia de la loza vidriada de Talavera, como también en la historia inédita de Talavera, escrita por García Fernández, en 1536, se ocupa del barro vidriado y que de él se proveen, Castilla, Andalucía, Portugal e incluso las Indias, encontrándose, además, rastros de la existencia de esta fabricación en documentos de los años 1545 y 1566.

La cerámica de Talavera divídela el Sr. Páramo para su estudio en tres épocas distintas, correspondientes cada una a los siglos XVI, XVII y XVIII respectivamente.

De la primera época son los comienzos de este arte, que produjeron, sobre todo, platos hondos pintados en azul sobre fondo blanco, lechoso, fabricándose también algunos policromados.

Pocos son los jarrones de esta época llegados a nosotros, y éstos suelen estar decorados con el azul y el amarillo, apareciendo figuras geométricas y cenefas policromadas, presentando, al finalizar este siglo, formas

(1) *La cerámica antigua de Talavera*, por Platón Páramo. Madrid, 1919.

clásicas, pues adornaron los jarrones con fajas, asas sencillas o con serpientes y, además, decorándolos bien con asuntos mitológicos o con los escudos de los particulares o comunidades religiosas que encargaban los objetos de referencia.

La segunda época perteneciente al siglo xvii, es, desde luego, la más floreciente, llegándose en ella a una gran perfección, no sólo en la hechura y en el cocido del barro, sino también en la artística decoración, siendo de esta época los hermosos jarrones azules o policromados existentes en varios museos y colecciones particulares, como también la inmensa variedad de botes de farmacia, llamados *albarellos*, los cuales presentan varios escudos, tanto el muy corriente de las águilas imperiales como el de varias y diversas comunidades religiosas.

Al siglo xviii pertenece la época tercera, en donde se inicia ya una gran decadencia de la cerámica talaverana hasta el extremo que al empezar este siglo, de 22 alfares que había en Talavera y 12 en Puente del Arzobispo, quedaron reducidos en los primeros años del siglo xix a uno en Talavera y dos en Puente, influyendo grandemente en la pérdida y ruina de esta industria la guerra de la Independencia, ya que muchas de las fábricas de loza de esta región fueron saqueadas e incendiadas por las tropas de Napoleón.

La decoración empleada durante este período fué en su mayor parte estilo Luis XV, y hacia el final dominó el estilo imperio con guirnaldas, florecitas y pabellones.

Al mediar el siglo xix, apenas quedó rastro de la industria talaverana hasta que a principios del siglo actual los Sres. Guijo, Ruiz de Luna y Páramo, con un desinterés y alteza de miras que les honra, lograron instalar una fábrica y con ella el resurgimiento de la cerámica de Talavera, tan artística como estimada.

“Es la cerámica de Talavera—dice el Sr. Páramo—un arte viril muy español y muy personal, sin afeminamientos que demuestran el temple independiente de la raza. Sus jarrones, dentro del estilo barroco español, son elegantes y graciosos.”

“La policromía de los objetos talaveranos y ese azul suave y transparente sobre el blanco lechoso de sus fondos, unido a la rica ornamentación, es de un encanto infinito; y esos graciosos dibujos caricaturescos que en muchos de sus cacharros se ven, revela en los pintores cerámicos el espíritu burlón, heredado de los artistas anteriores, que, en capiteles,

gárgolas y sillerías de coro, nos dejaron muestra de su imaginación y fantasía, al mismo tiempo que de su gracia satírica.“

Otro centro de producción de cerámica española, del que hemos de ocuparnos, es la llamada Fábrica de la China, del Buen Retiro, creada con tanto interés como entusiasmo por Carlos III.

Cuando dicho Monarca reinó en Nápoles fundó en Capodimonte una fábrica de cerámica de gran importancia, y al venir a España, para ocupar el trono de sus mayores, quiso trasladar a Madrid la fábrica de Capodimonte, a cuyo efecto ordenó el traslado a la Corte de España de más de 225 operarios con sus familias (unas 400 personas), que en unión de utensilios, materiales, etc., vinieron a Madrid a instalar la fábrica del Buen Retiro.

Dicha fábrica empezó a construirse en Diciembre de 1759, en el lugar que hoy ocupa el *Angel Caído*, en el Retiro de Madrid, terminándose las obras, ejecutadas con gran celeridad, por los deseos del Rey, en Mayo de 1760, empezando seguidamente la elaboración de piezas bajo la dirección del italiano José Gricci, insigne artista y modelador, cuyo nombre va unido a la Sala de la China del Palacio de Aranjuez, y que después de ser nombrado Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, falleció en Madrid en 1770. A éste sustituyó en la dirección de la fábrica, su hijo Carlos, datando de esta época el primer Reglamento que tuvo la fábrica y que lleva la fecha de 27 de Mayo de 1785.

Durante ésta, que suele llamarse primera época de la fábrica (1760-1804), se trabajó la vieja pasta napolitana propia tan solo para el modelado de estatuas y otros objetos de arte, de elevado precio, pero impropia para la fabricación de vajilla, artículo que era preciso elaborar para sostener la fábrica convenientemente y librarla de la decadencia económica, cuyos primeros síntomas se dejaban sentir.

Ya hemos dicho anteriormente las medidas que se adoptaron para remediar este estado de cosas, consecuencia de los informes emitidos por el Intendente de la fábrica Sr. Torrijos, y cómo fué enviado a París para estudiar en Sevres la fabricación de la porcelana el joven D. Bartolomé Sureda, el cual marchó a la capital de Francia en Enero de 1802.

Por haber fallecido en 2 de Septiembre de 1803 Felipe Gricci, sucesor de Carlos en la dirección de la fábrica, fué prematuramente llamado a España, Bartolomé Sureda, para que se encargase de la dirección, y después de haber asistido durante veinte meses a la fábrica de Sevres y

haber recibido las lecciones del insigne Brogniart, llegaba a la fábrica del Retiro el 18 de Octubre de 1803, empezando los ensayos de la nueva pasta, con la que tan felices resultados obtuvo, siendo por fin en vista de sus éxitos nombrado Director general de labores, en 8 de Agosto de 1804, con el sueldo de 60.000 reales anuales, procediendo con gran pericia y celo incansable a la reorganización de la fábrica.

Sureda obtuvo una magnífica porcelana, con tierras de los alrededores de Madrid y de Galicia, superior a la que, en opinión de Proust y de Brogniart, se elaboraba en Sevres, fabricándose desde entonces innumerables piezas de vajilla, cuya venta iba creciendo de día en día hasta el extremo de lograrse fueran mayores los productos de la venta que los gastos de la fábrica, con lo cual quedaba su vida económicamente asegurada.

Pero aquella felicidad duró bien poco; pues como bien dice el señor Pérez Villamil (1): "A no haber cortado la espada de Napoleón el hilo de nuestra historia, y las guerras civiles el curso de nuestros progresos, España hubiera podido disputar a Francia el cetro de la industria y de las artes."

En efecto, estallaron en Madrid los luctuosos sucesos del Dos de Mayo de 1808, y en 24 de Junio de aquel mismo año ordenó el Príncipe de Murat se desocuparan varias piezas del edificio de la Fábrica del Retiro, con el fin de establecer allí un destacamento de tropas francesas, razón por la que dimitió su cargo Bartolomé Sureda, y se nombró en su lugar a D. Manuel de Agreda, que simpatizaba más con los franceses. Durante el tiempo que las tropas francesas evacuaron Madrid, o sea, desde el 31 de Julio al 5 de Diciembre de 1808, Sureda volvió a la fábrica, pero no a trabajar piezas de cerámica, sino en esta ocasión para fundir *bujes* para las cureñas de artillería, hasta que en 5 de Diciembre de aquel año por las tropas francesas "fué saqueada y en parte destruída, estableciendo en ella un reducto fortificado con numerosa artillería y depósito de municiones" (2).

A la retirada de los franceses, en Agosto de 1812, el populacho invadió el edificio y destruyó lo que aun quedaba del Archivo; pero el golpe de gracia se lo dieron las tropas inglesas, nuestras aliadas, ya que "el 30

(1) Pérez Villamil. Obra citada, pág. 125.

(2) Pérez Villamil. Obra citada, pág. 63.

de Octubre de 1812, el general Hill, a su paso por Madrid para incorporarse al grueso del ejército aliado, mandó prender fuego al edificio, que durante varios días fué presa de las llamas, elevándose desde aquellas alturas negra humareda, en que se desvanecían tantas esperanzas y tantos sacrificios de la Corona y de la Nación" (1).

En la fábrica del Buen Retiro, y tanto en la época de los Gricci como en la de Sureda, se llevó a efecto la fabricación de botes para la Farmacia Real, pues sábese que en Agosto de 1794, y de Real orden suscrita por el Duque de Alcudia, se mandaron hacer botes para la referida farmacia, que deben ser los que aun en ella se conservan. Hemos de señalar también, por su rareza, el que en esta época se fabricó en el Retiro una vajilla en la que se reproducían plantas medicinales, teniendo debajo el nombre científico, los cuales fueron copiados de la famosa obra de Cabanilles *Icones et descriptiones plantarum*, etc., editada en Madrid en 1791. Por último, en una relación de las obras hechas en el Buen Retiro, en 1808, se lee este epigrafe: "Botes para la Real Botica, *con plantas*", y los cuales ignoramos a donde hayan podido ir a parar.

Como bien dice el Sr. Laiglesia (2), "vemos, pues, que la fábrica del Retiro, a pesar de su escasa duración, realizó una obra artística considerable, creó modeladores y pintores españoles que compitieron con lo mejor que se hacía entonces en el extranjero y que, sin llegar a tener desarrollo industrial y práctico para asegurar su vida económica, logró, en 1765, primero, y con Sureda, después, en 1806, una perfección y un progreso que no han sobrepujado luego con la protección del Estado. Meissen, Berlín y Sevres, que viven y mejoran aún, probando esto el valor artístico, la originalidad y el gusto de nuestra raza, cuando se cultivan y educan sus condiciones naturales, cuando los reyes o los gobiernos inician, sostienen y cultivan, como hizo Carlos III, los medios propios para el desarrollo de estas cualidades".

Terminada la guerra de la Independencia, un nuevo intento de restaurar el arte cerámico vino a hacer Fernando VII, ya que por Real orden de 5 de Julio de 1817 se mandó el crear una fábrica que fuese continuación de la del Retiro; pero esta vez fué instalada, con parte del material recogido de la antigua, en el edificio llamado Granjilla de los Jerónimos,

(1) Pérez Villamil. Obra citada, pág. 63.

(2) Pérez Villamil. Obra citada. Carta-prólogo de D. Francisco Laiglesia, página XIII.

en el Real Sitio de la Florida, en lo que es hoy conocido por la Moncloa.

La dirección fué primeramente encomendada a D. Antonio Forni, de origen italiano, cuyos antecesores vinieron de Capodimonte; pero iban tan mal las labores de la fábrica, que en 26 de Junio de 1820 ordenó el Rey a D. Bartolomé Sureda pasase a practicar una detenida inspección, lo que dió por resultado el que se encomendase a Sureda la dirección facultativa de la fábrica en 26 de Marzo de 1821.

Merced a la hábil y acertada dirección de Sureda, la fábrica empezó a dar positivos frutos; pero la desgracia parecía cebarse en aquella industria, ya que en la noche del 7 de Julio de 1825 estalló un voraz incendio que en pocas horas destruyó la fábrica, cuando empezaba a producir.

Poco después se volvió a levantar la fábrica, y a los pocos meses se reanudaron los trabajos; pero Sureda, ya viejo y cansado de luchar, pidió su jubilación en 1829. Sucedió a Sureda D. Antonio Salcedo; a éste, don Mateo Sureda (hermano de D. Bartolomé) desde 1834 á 1846, siendo realmente un verdadero continuador de la obra de su hermano; pero como la fábrica no producía ingresos por lo anticuado de los procedimientos de fabricación, se trajo a un francés, Mr. Juan Federico Langlois, a quien se confiaba la dirección de la fábrica en 23 de Junio de 1846 con grandes esperanzas, que se vieron desvanecidas, pues el francés ni hizo nada de provecho ni enseñó los secretos de su arte, ni consiguió mejorar los artículos que se fabricaban, teniendo que ser despedido, al fin, por Real orden de 17 de Mayo de 1848.

Después de todas estas peripecias, la fábrica estaba herida de muerte; tanto es así, que en 26 de Marzo de 1850 se dictó una Real orden mandando cerrar la fábrica, que continuó algunos meses más trabajando para consumir las pastas e ingredientes que quedaban, hasta que en 6 de Septiembre de aquel año cesó por completo la elaboración.

Este fué el triste epílogo de una fabricación digna de mejor suerte, pero de la que han quedado obras de arte de inestimable valor, que pueden admirarse no sólo en colecciones particulares, si que también en algunos museos y principalmente en los Palacios de la Corona de España.

CIRO BENITO DEL CAÑO

Y

RAFAEL ROLDÁN Y GUERRERO



Fototipla de Hauser y Monet.-Madrid.

CERÁMICA FARMACEÚTICA.
Lámina III.



1.



2.



5.



6.



8.



3.



4.



7.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



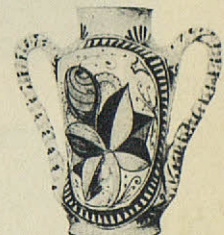
19.



20.



21.



22.

Fototípla de Hauser y Menet.-Madrid

CERÁMICA FARMACÉUTICA.

Lámina IV.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

CERÁMICA FARMACÉUTICA.

Lamina VI.

En el Museo del Prado: Conferencias de Arte cristiano

SANTA INÉS

En el Cónon de la Misa puede verse la importancia que la Iglesia de Roma concedía a los santos y santas. La Iglesia romana fué al principio una de tantas, pero al extender su hegemonía sobre las demás del mundo occidental, impuso su Cónon, que las otras aceptaron añadiendo, cada una, el suyo indígena. En el Cónon romano o dípticos de la Misa se nombra a Inés en el grupo de las mártires, juntamente con Felicitas y Perpetua, casadas, y Águeda, Lucía, Cecilia y Anastasia, que en junto eran siete. En las Letanías Mayores ocupaba también un lugar entre otras siete, que eran las mismas del Cónon, menos las dos casadas, Felicitas y Perpetua, que fueron sustituidas por María Magdalena y Catalina. Es, por tanto, una santa de gran importancia para la Iglesia romana. No lo fué menos para la española, visigoda o mozárabe, pues en los once calendarios visigótico-mozárabes, aparece, con los cánticos correspondientes, en nueve, en compañía de Emerenciana, su hermana de leche, probablemente hija de esclava, que la madre de Inés crió. No obstante, Emerenciana, mártir a los pocos años, murió en fecha distinta a la de Inés. El Martirologio romano celebraba la fiesta de Inés en 21 de Enero. El visigótico en el 20 del mismo mes.

Santa Inés tiene, en su culto, historia grande como se ve, pero obscura sin embargo. Tuvo dedicada una basílica en Roma, y en tiempo de Constantino otro edificio cercano que más tarde se convirtió de cementerio particular, en cementerio general, dándole el nombre de Catacumbas de Santa Inés, su sepulcro. San Jerónimo dice de ella que su nombre sonaba en todas las lenguas y en todas las iglesias. Prudencio, el primer poeta hispano latino cristiano del siglo IV, le dedica el Himno 14 del Peristéphanon. En Nápoles le estaba dedicada una lápida del siglo II (?), con "Agnes Sanctissima". En el texto del "Depositio Martyrum", calen-

dario romano del 354, se le cita también, celebrando su fiesta el 21 de Enero. San Ambrosio la nombra en uno de los sermones intercalados en su "De Virginibus"; y finalmente el Papa San Dámaso, supuesto madrileño, o por lo menos y seguramente de Hispania, de los primeros de la Iglesia, tanto por la época en que vivió como por su amor a las letras, le dedicó el epitafio de su sepulcro, magnificas poesías escritas en letra llamada damasiana por ser de invención de su escribiente.

Su nombre es dudoso; mas parece adjetivo puesto a la Santa según su vida, pues Inés proviene, seguramente, del griego *agné* que significa "pura". Después, simbolizando esta pureza en un corderillo y haciendo derivar su nombre del latín *agnus* (cordero), vino a ser como el emblema de Inés y su pureza. Así, llevando ella misma su emblema, con el corderillo en brazos, se le pintó generalmente.

Hoy el Papa, el día de su conmemoración, bendice dos corderillos blancos en la basílica de Santa Agnese, fuera de Muros, en Roma. Estos corderillos se entregan luego a las monjas de Santa Inés, que los cuidan y con sus lanas tejen los palios que el Papa ha de bendecir el día de San Pedro y colocar sobre su sepulcro para después ser enviados a los nuevos arzobispos, que van a ocupar una sede arzobispal, sin lo cual no pueden ejercer su oficio. Estos palios acompañan al cadáver a la muerte de los arzobispos. Cada arzobispo puede tener tantos palios como sedes haya ocupado.

Todos los santos y poetas citados que hablaron en alabanza de Inés, dan noticias biográficas pero muy inciertas, como ya se dijo antes. Todos están conformes en que murió muy joven, pero lo demás permanece obscuro y dudoso. Más tarde Vorágine en su *Leyenda Aurea*, fuente iconográfica en la que se inspiraron los artistas de la Edad Media, recogió leyenda e historia y compuso vidas de santos. De Santa Inés dice que sufrió la muerte a los trece años. Y cuenta que cuando un día volvía de la escuela (?), el hijo del procónsul le declaró su amor. Inés no quiso escucharle, diciéndole que ella amaba a otro, bellissimo y fiel, y se extendió en la descripción de Jesucristo. Entonces, dice Vorágine, enfermó el joven de amor. El procónsul, al enterarse de la causa del abatimiento profundo en que su hijo había caído, e indignado contra la fe de Inés en Cristo, dió, a la futura mártir, a elegir entre permanecer virgen entre las paganas sacerdotisas de Vesta, que habían de ser necesariamente vírgenes bajo pena de muerte, o ser conducida a un lupanar. Inés

optó por lo último, mas con el propósito firme de defender su virtud hasta la muerte. Allí fué conducida y desnudada. Pero un milagro defendió su pureza: su gran mata de pelo y el manto que un ángel le bajó cubrió su tierno cuerpo. Así la representó Ribera en el cuadro conservado en la Pinacoteca de Dresden. En este cuadro, lleno de luz, maravilloso, de tonalidades amarillentas resplandecientes en el manto que le tiende el ángel, Inés, de la que parte toda luz del cuadro, junta sus manos dando gracias a Dios que la cubre con un manto milagroso.

Inés fué llevada entonces a la cárcel donde el enamorado pretendió gozarla, pero cayó muerto en el acto. Acudió el padre y creyendo el milagro una brujería, le amenazó con la muerte si no volvía la vida a su hijo. Así hizo Inés, y el enamorado volvió a la vida, pero convertido al cristianismo.

Sobre su muerte no hay gran certeza. Murió mártir, desde luego, pero el modo del martirio es dudoso. Dicen que fué condenada al fuego que la respetó, y que entonces le quitaron la vida con cuchillo, pero algunos textos dejan traslucir que murió quemada. No obstante, si murió a golpe de cuchillo, no se determina aún con claridad si fué muerta separándole la cabeza del tronco, ó si murió de una puñalada en la nuca. Estas dudas hicieron a un cardenal del principio del siglo XVI, italiano, muy devoto de Santa Inés, excavar su tumba, hallándose dos esqueletos que se supusieron de Inés y Emerenciana. Ninguno de los dos tenían señales de mutilación, lo cual hace pensar en el golpe de puñal y no en la decapitación.

Veremos ahora algunas de las representaciones artísticas de Santa Inés. Su representación gráfica data de muy antiguo, en San Apolinar Nuevo de Rávena, por ejemplo, figura ya en la gran procesión que, como enorme friso de mosaico, corre en la basílica de los pies al arco triunfal por ambos lados de la nave central. El arte bizantino en el formulario iconográfico del monasterio del monte Athos, no tiene más indicación para Santa Inés que la de ser joven. El Dominichino, pintor italiano de principios del siglo XVI, y uno de los que más fama alcanzaron entre los eclécticos de las escuelas y academias del Norte de Italia, fundadas después de la muerte de Miguel Angel, desarrolló en uno de sus cuadros el último momento de Santa Inés, cuando cae acuchillada. Es un cuadro de gran "machina", que llaman los italianos; de gran escena, que diríamos nosotros; de gran aparato, con multitud de ángeles

volando en el espacio. En la época moderna escasea la representación de esta santa. Reinach, en su *Repertoire de peintures*, sólo cita tres: una de Andrea del Sarto, otra de arte de Thierry Bouts y otra de Leonardo, pero esta última con evidente equivocación, pues no es un corderillo lo que lleva, sino un perro. En el arte español la representaron Juan de Juanes, Zurbarán, Valdés Leal y Alonso Cano; Zurbarán la pintó con gran brillantez en un cuadro que perteneció al Hospital de la Sangre de Sevilla y hoy está en el Museo de la misma ciudad. Del mismo es también otra Santa Inés que pertenece al Duque de Béjar; es menos brillante que la anterior, y fuera de la serie a la que pertenece la del Hospital de la Sangre. Valdés Leal la pintó juntamente con otras santas, y es cuadro que pertenece a un convento de Córdoba. La Santa Inés de Lázaro Galdeano, es más que de Valdés Leal de Herrera el Mozo, o quizás de Rizzi.

En el Museo del Prado existen los siguientes cuadros con este tema: uno de Juan de Juanes o su padre, que representa el momento en que Inés es decapitada. Es obra poco más o menos del 1540; otra, de Francisco Pacheco, en el que se ve a Inés en pie, con un corderillo bajo el brazo y con la palma del martirio; está la santa lujosamente vestida. Su factura es seca, conforme era su estilo. Está firmado y fechado; dice: *F. Paciecus * 1608 **. Es cuadro que perteneció a un retablo. Por último, en el tríptico de la Adoración de los Reyes Magos del Bosco, está Santa Inés como protectora de la mujer del donador. Esta vez no lleva el cordero en el brazo, sino que aparece a lo lejos.

Otro cuadro de Juan de Juanes, en el que figura Santa Inés, se conserva en la Catedral de Valencia. Es un cuadro grande, y fué encargado por el venerable Juan Bautista Agnesio, ilustre antecesor de San Felipe de Neri, tanto por su virtud como por sus profundos conocimientos del griego y del latín. Era hijo, Agnesio, de mercaderes genoveses, y su nombre de Agnes lo llevaba porque su familia creía descender de la de Santa Inés. Agnesio encargó el cuadro dicho a Juan de Juanes. En él se representa el bautismo de Cristo y a San Juan Evangelista, muy joven, escribiendo. En un lado está Santa Dorotea con sus flores y frutos, y al otro, de rodillas, el donante poniendo una sortija de boda a Santa Inés. El cuadro citado del Museo del Prado en el que aparece Santa Inés cree el Sr. Tormo debió pertenecer a la predella del dicho cuadro de la Catedral, y que verosíblemente es obra de su hijo.

Ribera (lo Spagnoletto le llamaban en Italia por su pequeña talla) en su cuadro de Dresde (del que ya se ha hecho mención) retrató a su hija, mujer de gran belleza que en Nápoles enamoró a D. Juan de Austria. Llevado el príncipe de sus aficiones a la pintura asistía al taller de Ribera en dicha ciudad. Allí conoció a la hija de Ribera y con ella se fugó de la casa de su padre. De ella tuvo una hija, hecho éste que acabó de amargar el alma de su honrado padre y que finalmente costó la vida al gran pintor español. La nieta de Ribera y de Felipe IV, el aún dueño de la política de dos mundos, ingresó en las Descalzas Reales de Madrid con el trato de Excelentísima.

Finalmente, otra Santa Inés en el arte español es la de Alonso Cano, hoy en el Museo de Berlín.

SAN ILDEFONSO, PRIMER ARZOBISPO DE TOLEDO

Fué un santo completamente nuestro, aunque el nombre parezca ser germánico. Covarrubias, al tratar de la etimología y origen del nombre Alfonso, dice que viene de la primera letra griega, alfa, pero olvida que el nombre de Alfonso no es su forma original, sino que es corrupción de Ildefonso, que más verosímelmente podemos hacer derivar de Hildebuntz, nombre germánico que viene a significar "fiel amado". Hacia principios del siglo VII, época del santo, había en España dos razas: la germánica y la latina. No se puede saber con certeza si era visigodo o latino; parece sería hispano-romano, aunque el nombre es germánico.

Nació en 607, en Toledo, donde vivió la mayor parte de su vida. Era de noble linaje, sobrino de Gregorio III, santo y prelado de aquella metrópoli, al que sucedió. Poeta, escritor, músico y orador, su educación no desmerece de la que le pudo dar en Sevilla el gran santo Isidoro, con quien terminó sus estudios literarios.

Los calendarios mozárabes hacen su fiesta en el mismo día que ahora se celebra, el 23 de Enero, aunque no ha tenido oficio propio, él, que fué el que escribió el de la Concepción, entre muchos.

Para su biografía hay dos fuentes de información; una de ellas la de San Julián, su sucesor inmediato en la silla toledana, que se ocupa de él más que todo en su aspecto de hombre de letras, y la otra, la de Cixilo,

diácono de San Isidoro, que da cabida a la vida del santo como tal. Este último es el que cuenta la aparición de Santa Leocadia saliendo de su sepulcro a San Ildefonso, escena representada por Orrente en una pintura de la catedral de Toledo. En la manga de Cisneros se representa, bordada, una parte de este mismo milagro, cuando corta con un cuchillo, dado por el rey Recesvinto, un trozo del velo de Santa Leocadia.

Pero el hecho más importante de la vida del santo, y el que tuvo mayor transcendencia en el arte, fué el de la descendición de la Virgen e imposición de la Santa Casulla. Este milagro se convirtió en símbolo heráldico para la catedral de Toledo y dió tema a pintores de todos los tiempos, aunque sólo españoles (incluyendo también a Rubens), para pintar este asunto tan genuinamente nacional. El texto de que se valieron los pintores para ello fué el de Cixilo. Ildefonso, que sentía gran devoción por la Virgen y su pureza, escribió entre otros tratados uno sobre la perpetua virginidad de la Madre de Dios, y otro sobre la virginidad en el parto; tratados cuyo principal objeto era defender a la Virgen de las doctrinas heréticas del Oriente, que patrocinaban Joviano y Helvidio. Dice Cixilo que una vez Ildefonso entró en la catedral a rezar acompañado de un diácono y un subdiácono y vieron dentro un gran resplandor que hizo huir a los acompañantes del Santo; Ildefonso vió que su silla obispal estaba ocupada por la Virgen, acompañada y rodeada de otras santas vírgenes que llenaban el aire de hermosos cantos. Vió que todas las sillas del coro estaban ocupadas por una muchedumbre de santas y se maravilló de tan hermosa aparición. La Virgen le dijo: "acércate y toma este regalito" (*sic*); y le puso la casulla celestial en los hombros.

No fué esta la única vez que tuvo apariciones de la Virgen, según cuentan sus biógrafos, pero sí fué ésta la más importante. San Ildefonso murió en 667; ocupó la sede toledana desde 659, al morir San Eugenio. El año anterior había firmado como Abad de Agalia el concilio X de Toledo.

Murillo se valió de la relación de Cixilo para pintar su cuadro del Museo del Prado, añadiendo por su cuenta una figura con una vela, que no se atiene a ningún texto. Respecto a la procedencia del cuadro no se sabe con seguridad de dónde vino; dos o tres años antes del viaje de Palomino, Felipe V y su mujer llevaron de Sevilla a Madrid varios Murillos que hoy constituyen casi la totalidad de los del Prado. Según Augusto L. Mayer, esta obra es de fecha que oscila entre el 1675 y el 82.

El Greco lo representa cuando, bajo la inspiración de la Virgen, San

Ildefonso escribe sus tratados en defensa de la virginidad perpetua de María. Es un maravilloso cuadro perteneciente a la Caridad de Illescas (provincia de Toledo), donde se venera una imagen de la Virgen que falsamente dice la tradición es la regalada por San Ildefonso, imagen que es la que aparece en el cuadro del Greco.

En el Palacio Episcopal de Sevilla se guarda un Velázquez procedente de la iglesia de San Antonio, que representa el momento en que San Ildefonso recibe sobre sí la casulla que la Virgen le regala. Según Allendesalazar es obra del año en que Velázquez fué a Madrid, 1623. Parece que, según su costumbre, aquí retrató en la Virgen a su mujer. Pero lo más singular es la cabeza del santo y su gran semejanza con la que el Greco hizo para Illescas, y que es de suponer vió cuando hizo su primer viaje fracasado a Madrid.

Caxés también desarrolló esta escena en un cuadro que parece de predella, que se conserva en el Prado.

El año 1630 encargó a Rubens Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y gobernadora de los Países Bajos, para la cofradía de San Ildefonso, que Alberto, su esposo (que fué arzobispo de Toledo y virrey de Portugal), fundó en Lisboa en 1588, un tríptico representando en su hoja central el acto de la imposición de la casulla a San Ildefonso, y en las hojas laterales San Alberto de Lieja y Santa Isabel de Hungría. Este tríptico, del cual existe boceto en el Ermitaje de San Petersburgo, fué adquirido por la emperatriz María Teresa en 1776 por 40.000 golden de Brabante y hoy figura en el Museo de Viena. En el Prado tenemos una copia de él.

Jacomart pintó para Játiba otro San Ildefonso, pero se acordó que era monje y lo representó completamente tonsurado, como hizo San Julián, sucesor y biógrafo de San Ildefonso, con el rey Wamba. Está San Ildefonso sentado en una silla de mármol, con decoración y arquitectura en general renacentista, protegiendo con su mirada y su mano izquierda a D. Alfonso de Borja, donador del retablo del que forma parte esta tabla y que después fué el papa Calixto III.

Gallego hizo por encargo del cardenal Mella (y lo retrató en él como donante) un retablo en el que se desarrollan varias escenas del santo, para la catedral de Zamora, lugar donde hoy se venera el cuerpo de San Ildefonso. Mella murió en 1467, siendo esta fecha verosíblemente próxima a la de ejecución del cuadro, que además lleva la firma de Fernando Gallego. En el centro del retablo, la visión e imposición de la casulla,

escena que presencia el cardenal; y a ambos lados, la visión de Santa Leocadia y un milagro del santo.

El Louvre guarda un cuadro, comprado en 60.500 francos, y del que no se sabe seguro más, que procede de Valladolid. Un crítico húngaro lo atribuyó a Dalmau, pero no lo parece, entre otras cosas por tener un escudo de Castilla y Dalmau no trabajó más que en Cataluña. El S. Angulo halló su semejanza con otra tabla del Museo de Valladolid. En la colección Pacully se guardaba una tabla atribuida a Memling. La atribución es inexacta, pues el tema (Imposición de la casulla a San Ildefonso) y el escudo son españoles, aunque aun no se sepa el autor. El S. Angulo, relacionando estas tres tablas, de París, Valladolid y de la colección Pacully, descubrió, por semejanza de la arquitectura y pavimento pintado en los cuadros y por las carnaciones, que la tabla de Pacully debía ser la central de un tríptico cuyas dos hojas laterales están en el Museo de Valladolid y en el del Louvre, en cuyos detalles coinciden por completo en las tres tablas. No obstante el nombre del autor es aun desconocido, pero es español aunque flamenquizante.

En la capilla de Albornoz de la catedral de Toledo se levantó un gran retablo por mandato de D. Gil de Albornoz, donde se representaba el tema de esta conferencia, retablo que se perdió por la sustitución en el siglo XVIII por otro, obra de Ventura Rodríguez y Manuel Álvarez, y que costó 12.000 duros.

SAN VICENTE MÁRTIR

Entre los muchos Vicentes santos, varios son españoles, y entre ellos están los dos más famosos: Vicente diácono y mártir y Vicente Ferrer, confesor. Además son españoles también, Vicente, de Talavera de la Reina o ciudad de Portugal, que murió en Avila con Sabina y Cristeta; otro del siglo III al IV, que murió mártir en Francia; San Vicente y Orancio, los dos gerundenses que murieron también martirizados en Francia; otro catalán también, del Rosellón; otro diácono de Agen, mártir también del siglo III; San Vicente, monje de León, mártir de los suevos por 555. En el siglo XV ya hemos citado a Vicente Ferrer, de Valencia; en el siglo XVII San Vicente de Paúl (que se supone fué español de nacimiento, al menos el apellido de su madre español era) y en el XVIII Vicente da Cunha, lego jesuita mártir en Tonkín.

En los puentes de Valencia hay dos estatuas entre tres columnas. Una

de las estatuas representa al mártir de la ciudad, patrono de ella, y otra al predicador de la provincia y patrono de ella. El primero, San Vicente diácono, está representado con su caballete de tortura; el segundo, San Vicente Ferrer, el del Compromiso de Caspe, con traje de dominico señalando con el dedo un letrero que dice: "Teme a Dios porque se acerca la hora de la muerte."

El Peristéphanon de Prudencio dedica el himno V a cantar a Vicente mártir; este himno pasó al culto mozárabe y se canta aún hoy en la Capilla mozárabe de Toledo. Es un himno que a pesar de las libertades poéticas es, por su parte histórica, de gran fidelidad. Según los textos y el acta del martirio, San Vicente diácono y mártir debió nacer en Zaragoza en el siglo III, o en Valencia, como dice el Martirologio romano (?). Hijo de Eustaquio y de Enola; se dedicó al estudio y el obispo de Zaragoza, Valero, le encargó la predicación del Cristianismo. Hacia esta época llegó a Zaragoza como gobernador enviado por Roma, Daciano, ante el cual confesaron su fe Valero y Vicente, por lo que fueron llevados encadenados a Valencia a sufrir el martirio. Allí volvieron a confesar su fe y la falsedad del politeísmo, y Vicente fué condenado a sufrir la torturación de sus miembros en un caballete. En él le descoyuntaron sus huesos y luego con garfios de hierro le rajaron las carnes. Vicente sufrió estos tormentos sin exhalar un quejido. Después fué tumbado en una parrilla y tostada su carne con planchas candentes. Sobre las llagas echaron sal. Lo metieron en una cárcel cuyo suelo estaba cubierto de tejas, vidrios y cacharros rotos donde fué obligado a acostarse y finalmente le acostaron para mayor crueldad y escarnio en una mullida cama donde expiró. Mas con el fin de evitar que cayese en manos de los cristianos y le diesen culto fué abandonado su cadáver en un campo para ser comido por las alimañas y aves de rapiña.

Pero según cuenta el "Acta" ocurrió que, "como un cuervo, ave perezosa y muy pausada, que no estaba muy distante, demostrando en cierto modo con su tétrica figura, que estaba llorando, ahuyentase lejos del cuerpo con cierto ímpetu las demás aves que se iban acercando, aun aquellas que eran más de temer por su mayor ligereza de vuelo, ahuyentó, también corriendo velozmente, a un feroz lobo, el cual volviendo la cabeza hacia el sagrado cuerpo, estaba parado, atónito, y según nos persuadimos estaba mirando a los ángeles que le custodiaban". Visto el respeto que hasta las aves y animales voraces tenían al cuerpo le hicieron

la afrenta más grande que podía hacerse a una persona, lo arrinconaron con un mico, un perro, un gato y una víbora hambrientos, lo cual solían hacer solo con los parricidas a los que encerraban vivos con estos animales. Finalmente ataron el cuerpo a una enorme piedra y lo arrojaron al mar (según Prudencio) y con ella seguía flotando. Según las "Actas" dejaron el cuerpo y se marcharon los de la lancha sin darse cuenta del milagro. Las olas le debieron envolver en los arenales de la playa de Valencia, donde se le encontró y fué recogido por Jónica. En este lugar se levantó luego una iglesia mozárabe, la de San Vicente de Roguer. No obstante, no parece se conserve ni una pequeña parte del cuerpo.

Childiberto al invadir España halló la estola del santo diácono en Zaragoza y la trasladó al monasterio de Santa Cruz y San Vicente, cerca de Paris, hoy Saint Germain-des-Pres. El moro Rasis, cronista del reinado de Abderraman I (pero que escribió su crónica hacia 935, es decir, ciento setenta y cinco años después de la muerte de Abderraman), dice que el cuerpo de San Vicente, cuando los árabes invadieron España, a principios del siglo VIII, los cristianos lo trasladaron a la costa Sur de Portugal, al Algarve, dando nombre a la punta de tierra que avanza en el Atlántico, al cabo de San Vicente. A finales de la Alta Edad Media, por 1139, fué trasladado a Lisboa, traslación que algunos negaban, hasta que en 1614 se descubrió su sepulcro después de un olvido de varios siglos. Dicen, por otra parte, que unos monjes franceses, Aimon y Andaldo, robaron el cadáver y se lo llevaron a Chartres, donde estaba su convento, en 855. En Italia pretenden también al menos tener parte de su cuerpo, pues cuentan que después de la pérdida de España fué llevado a Capua. De allí, uno de los Otones de Alemania, lo trasladó a Metz. El Emperador Enrique II (siglo XI, cuyo retrato ecuestre se ve en las catedrales de Bamberg y Basilea), regaló un diente de San Vicente a la catedral de Basilea, que estaba bajo la advocación del santo y donde pretenden también conservar el cuerpo de San Vicente. Parece (según el canónico Chavás, de la catedral de Valencia), que su sepulcro fué el hallado hace poco; es estrigilado y se conserva en el Museo de Valencia.

Sevilla tuvo antiguamente su catedral bajo la advocación de San Vicente. El monasterio de San Vicente de Le Mans (Francia) pretende tener reliquias del santo, como también en Poitou y Tournay; en Bari (Apulia, Sur de Italia) creen tener un brazo del santo. Su extensión es, pues, grande como santo de devoción, demostrando la fe que en él se tenía,

la multitud de lugares que dicen poseer su cuerpo o parte de él y el número de iglesias que están bajo su advocación. Su culto traspasó el mundo romano y llegó al griego, donde se le venera.

En el arte español fué un tema muy frecuente, sobre todo en el de los primitivos. No así en el extranjero, pues Reinach, en su *Repertoire* (de 1280 a 1580), no cita más que dos; en uno de ellos, en el de Fray Bartolomeo (principios del siglo xvi), del Louvre, figura entre otros muchos santos adorando a una Madonna con el Niño; el manuscrito de Dionisios no lo trae, pero sí los Menologios griegos.

En el Museo del Parque de Barcelona se guarda un retablo (tipo de antependio) de San Vicente y seis escenas de su muerte. Es obra del siglo xiv. La tabla central representa al santo de pie con un aspa en las manos, instrumento de su primera tortura. A ambos lados tres escenas con el caballete, la habitación llena de tejas y cacharros rotos, su sumersión en el mar, el respeto del cuervo y el lobo y el hallazgo del cadáver en las playas valencianas por la viuda Jónica.

También es del siglo xiv (principios) el antependio de Liesa (Huesca) con doce escenas de la vida y martirio de San Vicente.

Sampere y Miquel dió el célebre retablo de San Vicente de Sarriá (hoy en el Museo del Parque de Barcelona) como obra de Pablo Vergós, mas el mismo rectificó su atribución dando la obra a Huguet. De las nueve tablas que componen el retablo sólo pueden ser suyas las de la ordenación, la de la hoguera y la de los cantores, siendo el resto de otros dos autores desconocidos. Los azotes y la muerte del santo es lo más renacentista, obra de un pintor de fines del siglo xv, posterior a las otras dos manos que intervinieron en el retablo. Es una obra fuerte y realista, sobre todo en los rostros y en los ademanes, con fondos de estuco dorado, como era moda en el siglo xv en los retablos del reino de Aragón.

Hacia 1390 se debió pintar el retablo de Liria (Valencia) con el martirio de San Vicente y San Esteban. En él aparecen ambos santos de pie. San Vicente leyendo un libro y con los atributos de su pasión, una parrilla y un aspa. En el Museo de Zaragoza se conserva otro retablo en el que, entre otras cosas, hay dos escenas de la muerte del santo. Colores como de miniaturas, de manifestación popular (que recuerda la cerámica pintada de Paterna) propia del origen de la escuela valenciana. En Segorbe (Valencia) en la catedral, existe un retablo de Masip Senior en el que está entre otros santos, el que nos ocupa. También aparece en un

retablo del Museo de Huesca, en el de Ainsa, en la tabla central, obra de primera mitad del siglo xv con un calvario en la parte alta y escenas del santo y su figura sentada con una rueda en la mano. En la Seo de Zaragoza, Vallfogona desarrolló en su retablo la historia de San Lorenzo, San Vicente y San Valero. Este famoso escultor, catalán, del siglo xv, tuvo una grandísima riqueza de imaginación que llevó a su escultura como lo acredita la predella de su retablo de la catedral de Tarragona, obra anterior a la de Zaragoza (hacia mediados del siglo xv) y del cual dijo Emil Bertaux que "su fantasía no tiene semejante (a principios del siglo xv), ni en Flandes ni en Italia..... no hallando casi equivalente más que en las alucinaciones realistas del extremo oriente".

En Valencia, en las estatuas del puente del Real de la capital, obra de Vicente Lleonart (1603); otra estatua del santo en la portada del Miguelete, de Corrado Rodulfo. En la Catedral dos estatuas de plata: una, de San Vicente, diácono, de Esteve Bonet (1800), y otra, de San Vicente Ferrer, obra de José Era, en 1606. En la capilla de San Vicente un lienzo de Vicente López y esculturas de José Esteve Bonet.

En el Museo del Prado, en el legado Bosch, figuran dos tablas de primitivo aragonés, en la que se ve a Daciano contemplando el martirio del santo diácono, la escena de los cuervos, la de la cama de hierro ardiente y la del cuerpo en la playa. Se dice que es de Pedro de Aponte y procede de Zaragoza de la capilla de San Vicente, de la Catedral. En la escena de Daciano aparece un donador que dice: "San Vicente, ruega por nosotros". Según el Sr. Tormo es obra del pintor del prelado Mur, Martín Bernard de Zaragoza, compañero de Bermejo con el que aparece en algunos documentos. El prelado Mur (Dalmacio, después arzobispo de Zaragoza), fué el que reunió el célebre congreso de arquitectos en 1416 en Gerona, para ver de cubrir la empezada Catedral con una inmensa bóveda que convirtiese la iglesia de tres naves en una sola enorme. Es la bóveda gótica mayor del mundo.

Ribalta, pintor valenciano, representó a San Vicente mártir, a San Vicente Ferrer y a un santo dominico (que seguramente es el portero del convento, que murió en olor de santidad y del que hay varias estatuas en Valencia, iguales al probable retrato de Ribalta), en un cuadro descubierto por el Sr. Tormo, en San Petersburgo.

UN DIA EN EL ESCORIAL

Acaso por tratarse de visitar un monumento que todos conocen o, mejor dicho, creen conocer, tal vez por los vendavales y torrenciales lluvias que precedieron al domingo 21 de Noviembre último, señalado para el viaje, no obstante el sugestivo programa que ofreciera D. Elias Tormo al invitar a nuestra Sociedad a concurrir a la lección de su curso acerca de la "Historia del Crucifijo en España", que había de tener lugar en el famoso Monasterio, y con olvido de que no suele ser fácil ni frecuente contar con el concurso de "guías" de la alcornia artística del ilustre profesor, no llegó a la docena el número de los "valientes" dispuestos a efectuar la excursión, "aun con mal tiempo", cual rezaban las invitaciones. Los elementos premiaron nuestra "intrepidez" aquietándose un tanto, y salvo el aguacero, no muy copioso, que las nubes nos sirvieron, como un postre más, después del almuerzo, bien puede afirmarse que el día no fué, ni mucho menos, todo lo inclemente que era de temer.

Nuestro menguado grupo engrosó de modo considerable con los alumnos que seguían el curso, entre los cuales figuraban bastantes muchachas, cuyo buen humor, hijo de sus años mozos, aportó una nota de sana alegría, en nada incompatible con la seriedad del acto y muy adecuada para entibiar un poco la lobreguez dominante en la austera mole escurialense.

Lejos de nosotros, por pedantesco y pueril, el propósito de "descubrir" a estas alturas el Monasterio a San Lorenzo consagrado por Felipe II para conmemorar el triunfo de nuestras armas en San Quintín, únicamente pretendemos dejar consignado en esta Revista, siquiera seamos incapaces de hacerlo con la precisión debida, el recuerdo de algo de lo mucho y muy importante que tuvimos ocasión de escuchar de

labios del erudito Secretario de la Comisión Ejecutiva de nuestra Sociedad.

Anunciado estaba que se vería lo que "nunca" o "casi nunca" puede verse, y así fué, en efecto. Los ocho trípticos de los cuatro ángulos del claustro principal bajo que, invariablemente, permanecen cerrados, ostentaban abiertas sus puertas. Autores son de estas obras los artistas siguientes: Rómulo Cincinato, nacido en Florencia, discípulo de Francesco Salviati y autor del cuadro *La Circuncisión de Jesús*, reputado como su obra maestra y que guarda la Academia de San Fernando; Pellegrino Tibaldi de'Pellegrini, natural de Valsolda, que siguió las enseñanzas de Ramenghi en Bolonia y que, como el anterior, pintó mucho en El Escorial; Luis de Carvajal, toledano, discípulo de Villoldo (autor este último de los "sargazos" de San Juan de Letrán, templo vulgarmente conocido en Madrid con el nombre de Capilla del Obispo y en cuyo claustro suelen colgarse los tales "sargazos" en Semana Santa), y Miguel Barroso, que vió la luz en Consuegra, fué discípulo de Becerra y pintor de cámara de Felipe II. Recordó el Sr. Tormo que Cincinato y Tibaldi vinieron de Italia, como otros artistas, traídos a peso de oro por Felipe II, que los despachó pronto, porque gustaba poco de las obras de aquellos "manieristas" que sólo se preocupaban de la imitación de las formas de Rafael y Miguel Angel, sin dar importancia al color, lo cual no impidió que alguno de ellos, Tibaldi, volviera rico y ennoblecido a Milán, donde en 1570 fué arquitecto jefe de la Catedral, de la cual hizo la fachada moderna. En las puertas, también pintadas al exterior, de uno de los trípticos de que hablamos, el de La Crucifixión, que reproducen, aunque con alguna variación, la escena representada en la tabla principal, nos hizo notar donosamente el Sr. Tormo, con gran regocijo de la concurrencia, que el caballo, verdadero matalón, que monta un soldado de los que asisten al suplicio de Cristo, era digno antepasado de aquel que se ve en el cuadro de Zuloaga, titulado *La víctima de la fiesta*, que hace poco tiempo hemos admirado en la exposición de las obras de este pintor, celebrada en el flamante edificio del Círculo de Bellas Artes.

En la iglesia vieja, de cuyos muros penden las coronas dedicadas a los reyes muertos, oímos algunas observaciones acerca del Cristo que, acompañado de dos santos, figura en el altar mayor, y una vez más adivinamos el martirio de San Lorenzo, de Tiziano, porque verlo es imposible.

Ya en las Salas Capitulares no pudo dejar el Sr. Tormo, interpretando deseos de todos, de dedicar algunas pocas palabras a los hermosísimos cuadros que allí se admiran, dignos de figurar en los mejores museos del mundo, y digo que pocas palabras porque el padre agustino que nos acompañaba, me parece que era el propio P. Zarco, autor de una buena guía de El Escorial, no se cansaba de recordar, amablemente, a nuestro experto "ciceronazo", como él mismo se apela, que era mucho lo que habíamos de visitar en el poco tiempo de que disponíamos, lo cual le obligaba a continuar su disertación en marcha, mientras nos trasladábamos de uno a otro recinto, de lo que claramente se deduce que no fué desaprovechado ni un solo minuto en todo el día.

Como feliz calificó el Sr. Tormo la idea de Felipe II de no colocar en los lados bajos del altar mayor los espléndidos lienzos, con tal fin encargados a Tintoretto y Veronés, en su deseo de que se vieran con mejor luz y a buena distancia, y, tal vez, para disculpar a aquel monarca, por el que siente entusiasta admiración, dijo, con respecto al desdeñado San Mauricio, del Greco, que acaso no se pusiera en el altar de su destino natural con igual propósito; pero del juicio que el Greco mereció al segundo de los Felipes, es testimonio bien elocuente la narración hecha por el P. Sigüenza, años más tarde, en 1605, del efecto que la obra de Theotocópuli causó al fundador de El Escorial: "De un Dominico Greco, que agora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte, y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano."

En este punto compartimos el juicio de Beruete, cuando dice: "No hay que lamentar su fracaso (el del Greco) en El Escorial. No era este templo sepulcral y frío el fondo adecuado para hacer resaltar las creaciones de este artista, tan intensas, tan espirituales y tan ricas de color. Sus obras hubieran desentonado en aquellos griseos muros de granito en que tantas otras de completa vulgaridad tienen cabida."

Objeto de examen fueron los Cristos que aparecen en el díptico de marfil del siglo XIII, en el retablo de campaña del Emperador Carlos V, de bronce y ébano y en el grupo del Descendimiento, labrado en marfil, continuando la exposición de los puntos de vista sostenidos en lecciones anteriores del curso por el Sr. Tormo.

Vimos el Cristo de Bernini "conservado en el más olvidado y nunca visitado rincón de El Escorial, es decir, en la diminuta sacristía de los sacerdotes del Colegio, que bajan a decir misa al templo". Es de bronce dorado, regalo de Inocencio X a D.^a Mariana de Austria, y se destinaba al panteón de reyes, donde estuvo y no quedó por su gran tamaño. El propio Sr. Tormo en su documentado estudio, titulado *Los cuatro grandes Crucifijos de bronce dorado del Escorial*, no muestra gran entusiasmo por esta escultura, siquiera no regatee, en ciertos aspectos, el elogio que merece la maestría del artista, juicio que repitió ante nosotros que veíamos por primera vez el Cristo de que se trata.

Si el Cristo de Bernini, única obra suya en España, no se ve nunca, el de Tacca, también de bronce dorado, colocado entre dos ángeles del mismo metal, en el retablo de la Sagrada Forma que ocupa el testero sur de la sacristía y cubierto por el famoso y tan conocido lienzo de Claudio Coello, en el que aparece Carlos II adorando la Sagrada Forma, sólo puede verse los días 29 de Septiembre y 28 de Octubre "y en tales ocasiones de suma devoción, con luz tamizada y muy escasa y exponiéndose el curioso a ser tachado de indiscreto e irreverente por los devotos". Como el de Bernini, estuvo este Cristo de Tacca en el panteón y por la misma causa que el otro,—su tamaño—no continuó en el fúnebre recinto. El Sr. Tormo, en el estudio citado, muestra un creciente entusiasmo al analizar esta obra que califica "de maravilla de gracia en el modelado, cual no la alcanzó igual el rococo un siglo después, figura alargada, tendida de miembros, melódicas prolongadas líneas de contorno con dulzura suprema de respetuosa concepción, admirable singularmente por la tersa morbidez de aquel divino cuerpo muerto, delicadamente viril, blando, virgíneo".....

Es de jaspe, mármoles y bronces el templete, y en él se ve una custodia gótica dorada a fuego, dibujada por D. Vicente López, empezada por D. Ignacio Millán y acabada en 1854 por D. Francisco Pecul, en Madrid, que ocupa el lugar de otra que se llevaron los franceses. La construcción de este retablo recuerda un acontecimiento político: la prisión de Valenzuela, que es uno de los episodios más dramáticos de nuestra historia y al cual aludió el Sr. Tormo.

Era D. Fernando de Valenzuela natural de Ronda y había entrado al servicio del duque del Infantado, que le llevó a Roma cuando fué embajador, e influyó para que se le otorgara un hábito de Santiago,

satisfecho de sus servicios. Después estuvo a las órdenes del P. Nithard, y contrajo matrimonio con D.^a María Juana de Uceda, camarista favorita de la reina, recibiendo una plaza de caballero.

D.^a Mariana de Austria, sin la colaboración del jesuita expulsado de España, necesitaba quien la enterara de cuanto ocurría, y fué la mujer de Valenzuela la que propuso a su marido para este servicio de espionaje, que prestó de manera tan secreta—dada la facilidad con que, por su oficio en Palacio, introducía la Uceda a Valenzuela por las noches en el cuarto de la reina—que se dijo que había un duende en el Alcázar, no acertando a comprender cómo D.^a Mariana estaba al tanto de todo lo que pasaba y se decía.

El encumbramiento de Valenzuela fué rápido, y su intimidad con la reina la comidilla de las gentes, a tal punto que un día aparecieron pegados frente a los muros del Alcázar los retratos de D.^a Mariana y del favorito, aquélla con la mano puesta sobre el corazón, con un letrado que decía: "Esto se da", y Valenzuela señalando con la suya a un emblema de las dignidades y empleos, diciendo: "Esto se vende."

Nombrado el valido primer ministro y hecho Marqués de Villasierra y grande de España, la nobleza, que no lo veía con buenos ojos, decretó su caída, movida más por la envidia que por los abusos de poder del ministro, que, sin ser un hombre de Estado, valía más que los arbitristas de su tiempo, y, a tal fin, de acuerdo con D. Juan de Austria firmaron un documento los duques de Alba, Osuna, Medinasidonia, Uceda, Pastrana, Veragua, Gandía, Híjar y Arcos; los marqueses de Falces, Liche, Leganés y Villena; los condes de Altamira, Benavente y Monterey y en representación de sus respectivas casas las duquesas del Infantado y de Terranova, condesas de Oñate, Lemos y Monterey y D. Antonio de Toledo, comprometiéndose a realizar lo necesario para separar a la reina de Carlos II y conservar a D. Juan de Austria junto al rey.

Separado Carlos de su madre, y en el poder el de Austria, Valenzuela huyó a El Escorial con conocimiento y beneplácito del monarca que llamó al prior del Monasterio, fray Marcos de Herrera, diciéndole: "Te he llamado porque no tengo de quien fiarme sino de ti; quiero que te lleves a El Escorial a Valenzuela y lo salves." Averiguado el paradero del valido en desgracia, por delación de un sangrador, el duque de Medinasidonia y D. Antonio de Toledo, hijo del Duque de Alba, con

doscientos caballos, se presentaron en El Escorial y pidieron al prior la entrega del fugitivo, a lo que se negó porque no llevaban orden del rey. Los jefes de la comitiva se entrevistaron con Valenzuela en la iglesia sin llegar a un acuerdo, y viendo el prior que las tropas se adueñaban del Monasterio encerró a Valenzuela en un escondite que había detrás del templo, sobre el dormitorio del rey. Entonces la soldadesca se entregó furiosamente a la busca del que se había convertido en duende del Monasterio después de haberlo sido en Palacio. Se cometieron tales excesos para registrarlo todo, que hasta los altares rodaron por tierra, y tuvo el prior que poner de manifiesto el Santísimo para ver si se aplacaban los sacrílegos en su vesánica actitud. Nada logró, y entonces pronunció sentencia de excomuni6n contra Medinasidonia y todos sus cómplices; se apagaron las lámparas y candelas, enmudecieron las campanas y se hicieron todas las ceremonias acostumbradas en tales casos.

Las pesquisas habrían sido inútiles, pero el miedo hizo a Valenzuela descubrirse por sí mismo una noche, que creyendo que un grupo de soldados que oyó hablar habían descubierto su escondite, con las sábanas y las ligas hizo una soga y se descolgó al camaranch6n llamado de Monserrat, saliendo aturdido a un claustro, donde topó con un centinela que le conoció y le dijo generosamente: "Vaya V. E. con Dios y él le guíe y favorezca; la contraseña, Bruselas." Esta circunstancia que debió salvarle, le turbó más y fué a parar al dormitorio de los novicios, quienes le llevaron a un pequeño camaranch6n de la celda de Juanelo, poniendo un cuadro delante de la ventana donde le colocaron; pero a la mañana siguiente, ya porque le vieran los centinelas o porque le delatará un criado llamado Juan Rodríguez, el de Toledo se fué al escondite, y a medio vestir como estaba Valenzuela, lo llevó al alojamiento de Medinasidonia y partieron seguidamente para Madrid, encontrando, al llegar a las Rozas, orden de llevar al preso a la fortaleza de Consuegra, sin pasar por la Corte.

Fueron anuladas por D. Juan de Austria todas las mercedes, títulos y despachos que Valenzuela había obtenido y empezaron las gestiones para que el Prior de El Escorial absolviera a los sacrílegos, a lo que no accedió, aprobando el Pontífice su conducta. Después de solicitar el rey del Papa tres veces el perd6n, éste fué concedido bajo la obligaci6n para los excomulgados de edificar una capilla correspondiente a la ma-

jestad y grandeza del templo que habían profanado, capilla en la cual tendría lugar la absolución concedida. Como el plazo era largo y mucho el coste que la condición les imponía, lograron que el rey propusiera suplirla con la entrega de una alhaja de tanto valor como pudiera tener la capilla mandada construir, alhaja que fué el reloj de plata sobredorada y cubierto de piedras preciosas que el emperador Leopoldo había regalado a Carlos II, que fué transformado en custodia y que desapareció de El Escorial cuando la invasión francesa, según hemos dicho.

Aceptado el cambio y recibida la alhaja, se designó la iglesia de San Isidro el Real, de Madrid, para absolver a los excomulgados. El día señalado, en la puerta del templo estaba el Nuncio vestido de pontifical, con gran acompañamiento y ante él comparecieron el duque de Medinasiona y D Antonio de Toledo descalzos y puesta una ropilla sobre la camisa, arrodillándose a los pies del Nuncio que los iba hiriendo en las espaldas con una varita y luego los introducía en la iglesia, del brazo.

Parece que años más tarde, no satisfecho el rey con la entrega de la alhaja referida, dispuso la erección del retablo de que ya nos hemos ocupado.

El desgraciado Valenzuela, después de sufrir toda clase de vejámenes, fué desterrado a Manila, de donde pasó a Méjico y allí murió de una cox de un potro que estaba domando.

Por la escalera del Patrocinio y tránsitos alrededor del templo, llegamos al coro. Nos hizo observar el Sr. Tormo cómo la disposición del altar mayor, levantado sobre doce gradas de mármol sanguíneo, permite verlo desde el coro sin necesidad de que esté a igual altura, como ocurre en Santo Tomás, de Ávila; llamando también nuestra atención sobre la armonía existente entre el retablo y los enterramientos reales colocados a los lados de la capilla mayor, recordando la poca frecuencia de este caso, notado por M. Bertaux, y que tiene ejemplo en el Monasterio del Parral de Segovia; y a propósito de las bellísimas esculturas de bronce dorado de los Leoni, que adornan los distintos cuerpos del retablo (San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio, los cuatro Evangelistas, San Andrés, Santiago el Mayor, la Virgen, San Juan, San Pedro, San Pablo y el hermoso Crucifijo de que después hablaremos), nos dijo que en España se estableció siempre un distingo entre las que se llamaron imágenes, por estar policromadas, y las estatuas de bronce, conocidas con el nombre de escultura religiosa; se refirió a la

desaparición de la moda de poner estatuas en los enterramientos, que hizo que en los de Carlos V y Felipe II no fuera colocada ninguna nueva escultura, no ya delante de aquellos monarcas, por quien pudiera creerse superior a ellos, como rezan las latinas inscripciones allí grabadas, sino ni siquiera detrás; también nos mostró que la planta de la iglesia, que desde abajo resulta de cruz griega, recordando el primer proyecto de la de San Pedro, de Roma, se convierte en el coro en cruz latina por la prolongación de éste sobre el atrio o coro bajo; a propósito de la altura de este templo ciclópeo, señaló el Sr. Tormo que la torre del Miguelete cabía debajo de la cúpula y seguramente pasó para él desapercibido el gesto de duda de uno de los visitantes "desconocidos" que habían ido engrosando nuestro grupo atraídos por la amenidad de la charla de nuestro director. Acaso fuera valenciano y se considerara lastimado en su orgullo regional. Bien es cierto que el buen hombre acabó por conceder que "cuando aquel señor lo aseguraba, razones tendría para ello".

En el tránsito que hay a espaldas de la silla prioral del coro, en el macizo de la pared, se forma una capilla cuadrada, de reducidas dimensiones, delante de una de las tres ventanas que miran al patio de los reyes. En ella se decía la misa que desde dicho patio oían los soldados en la antigüedad y allí está el crucifijo, tan famoso, de mármol blanco, de Benvenuto Cellini, acompañado de las pinturas de *El Mudo* que representan a San Juan Evangelista y la Virgen, que admiramos.

Se nos permitió, en el Palacio, el acceso a las cuatro piezas de maderas finas, que tampoco se visitan más que con permiso muy especial, y pasamos un buen rato contemplando aquellas delicadas obras de ebanistería, comenzadas en tiempos de Carlos IV y terminadas en 1831, con un coste de veintiocho millones de reales. Con la visita de las habitaciones de la Infanta Isabel Clara Eugenia y de Felipe II, su padre, donde el Sr. Tormo nos refirió pormenores de la vida del soberano en El Escorial, muy interesantes, dimos por terminada la sesión matinal y nos fuimos a almorzar con el apetito propio de las tres o cuatro horas que habíamos estado "danzando".

A las tres de la tarde nos encontrábamos dispuestos a continuar la visita. El rato que hubimos de esperar para que fuese franqueada la entrada del Monasterio se nos hizo corto oyendo al Sr. Tormo, que se ex-

tendió en consideraciones acerca de la construcción de la inmensa fábrica, proyectada en principio por lo que se refiere a los edificios laterales del inmenso patio de Reyes, destinados a convento y colegio, con la mitad de la altura que tienen, buscando un mejor efecto de grandiosidad de la fachada y torres del templo, crujeas que hubieron de ser elevadas en atención a las necesidades que se hicieron sentir.

Continuando la interrumpida visita, descendimos al panteón de reyes, y gracias a la previsión de uno de los concurrentes, que llevaba una minúscula linterna eléctrica, pudimos "entrever" el Cristo de Guidi, también de bronce dorado, como los de Bernini y Tacca, "el menos interesante y menos significativo; obra de un excelente trabajador de esculturas, no de un verdadero artista", colocado donde hoy le vemos con intervención de Velázquez, en sustitución de los citados, que en este lugar hubieron de precederle.

Nos trasladamos después al panteón de infantes para escalar en seguida las amplias cornisas del templo y ver de cerca el maravilloso Cristo de Leoni, en el ático del retablo mayor, que "está tan alto como las nubes y lo atisban tan sólo, sin verlo ni mirarlo, todos los visitantes de El Escorial". De la imposibilidad de admirar esta obra, que el señor Tormo estima el más hermoso de los Crucifijos de la Península, es prueba la anécdota que nos recordó y copiamos de su trabajo, repetidamente por nosotros citado: "D. Angel Barcia Pabón, tan fino conocedor y enamorado de las bellezas del Arte italiano, mostraba en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional a los mejores conocedores de estas cosas, un vaciado de la cara y parte de la cabeza de un desconocido Cristo muerto, que él admiraba, aun con lo ingrato que es el tamaño mayor que el natural para una mascarilla. Y nunca había logrado rastrear cual fuera el original del portento, hasta que un día D. Manuel Gómez Moreno Martínez dió en su recuerdo vivo la idea de que sería el de El Escorial, de lo alto del retablo mayor, como así se vino a comprobar."

Por último, entramos en la Biblioteca. Los ricos códices que se guardan en las ocho vitrinas centrales habían sido abiertos, como se anunciara, por aquellas páginas cuyas letras capitulares ostentan miniaturas alusivas a la Crucifixión; y fué prolija, documentada, interesante y amena, como suya, la disertación con que nos regaló el Sr. Tormo en esta última fase de la lección de su cursillo.

Admiramos, de pasada, cual no podía menos de ocurrir, los retratos de Carlos V, Felipe II y Felipe III, de Pantoja, y el de Carlos II, de Carreño, sin olvidar el del eximio historiador del Monasterio, fray José de Sigüenza, clásico escritor castellano a quien Menéndez y Pelayo ponía al nivel de Cervantes.

Terminada la visita, de la que todos los concurrentes guardaremos el más grato recuerdo, nos dirigimos a la estación del ferrocarril, a pie, y durante el camino todavía tuvo la amabilidad de referirnos el infatigable Sr. Tormo las impresiones del viaje que realizara por el extranjero el último verano, con ocasión de haber sido invitado por una Universidad de Alemania para dar una conferencia.

Creo interpretar el sentir de nuestra Sociedad, o por lo menos de los asistentes a esta excursión, por tantos motivos agradable, expresando al Sr. Tormo la gratitud de todos por habernos permitido disfrutar con tanta largueza del inagotable caudal de su cultura artística.

PEDRO C. SORRIBES

Nuevas noticias referentes al poeta Garcilaso de la Vega

Dos artistas quedan mencionados en el interesante documento copiado: Espinosa, pintor, y Linares, escultor. El primero, por un documento incluido en el *Inventario* de los bienes que quedaron de D.^a Elena, se llamaba Francisco; el segundo es el escultor toledano Francisco de Linares. Se menciona también al pintor Francisco Rodríguez.

De ambos instrumentos se deduce: que Francisco de Espinosa y Francisco Rodríguez trabajaron en la obra de la Capilla, y que Francisco de Linares hizo los bultos de ambos *Garcilasos*. Espinosa era pintor de imaginaria; nació hacia 1523; se desposó con Juana de Torquemada; hizo algunas obras en la provincia, vivía en la parroquia de San Román y falleció en 1588 ó 1589.

El escultor Linares era vecino de Toledo y parroquiano de San Lorenzo. Estuvo casado dos veces: la primera, con María de San Lucas; la segunda, con Catalina Ruiz. Vivía en sus casas a la parroquia de San Miguel, Cofrade de la Cofradía de San Justo; dejó al morir importantes cantidades de sus bienes a las iglesias y monasterios de Toledo. Hizo algunas obras para las iglesias de Yébenes, Manzaneque, Colmenar Viejo y Escalona; con el escultor Juan Bautista Monegro, algunos retablos para conventos de la ciudad. Era amigo de los escultores Isaac del Helle, Juan de Tovar y otros de su tiempo. Murió en Toledo en 1575.

Los tres artistas han permanecido ignorados hasta hoy.

A Linares encomendó D.^a Elena la hechura de las esculturas de su esposo e hijo, las cuales fueron ejecutadas desde 1558 a 1562. No era un *águila* de la escultura como Covarrubias, Berruguete, Nicolás de Vergara *el viejo*, Gregorio Pardo o Pedro de Egas, artistas notabilísimos que había en Toledo por estas fechas. Es lo cierto que D.^a Elena al encomendarle esta obra, destinada a ser admirada por la posteridad, dió al artista el plan y el modelo para ejecutarla, modelo que fué indiscutiblemente el retrato original, para que el escultor con su buril y mazo imprimiera fielmente en el alabastro el *sello* que distinguía a padre e hijo.

D.^a Elena tenía el retrato de su marido, del cual tomó Linares la insigne figura. Sospechar esto, afirmarlo rotundamente, es natural y lógico. Si no hubiera complacido la obra a la ilustre dama, seguramente la

hubiera rechazado. En el conjunto y en lo característico hay que convenir que las estatuas tienen el sello acusado en los lienzos, presentando los rasgos y expresión que cuadraban.

Conocidos estos valiosos datos, bien puede afirmarse que las estatuas son auténticas; es decir, están ejecutadas a la vista de retratos que como sagrada reliquia conservaba D.^a Elena de Zúñiga, retratos ante los cuales no dejaría de estremecerse su hijo Fray Domingo de Guzmán y Garcilaso, su pariente, al verles, cuando hicieron el inventario de aquella y los cuales recibieron con extraordinario interés y amor filial, primero D.^a Sancha de Guzmán y después de ella, con veneración y familiar cariño, sus herederos.

DOÑA ELENA Y EL MONASTERIO DE SAN PEDRO MÁRTIR

La ilustre señora, en 17 de Diciembre de 1562, concertó con los muy reverendos Padres de este Monasterio, que para después de sus días y vida y en cada semana perpetuamente se dijera en su Capilla por los religiosos, por su ánima, por la del Sr. Garcilaso de la Vega, su marido, de sus hijos y difuntos y de las otras personas que están y estuvieren enterradas en ella, tres misas rezadas, una el domingo de la dominica, otra en lunes de Requiem y la otra en viernes, con un responso en cada una de ellas.

Además, que los religiosos del mencionado Monasterio la hicieran tres fiestas, con vísperas y misa cantada con diácono y subdiácono; una, en el propio día de la Asunción de Nuestra Señora; otra, el día de la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo y otra el de la Navidad de Nuestro Señor; y que el día de Todos los Santos y el de Difuntos de cada año cubran dicha Capilla, poniendo cuatro cirios que ardan a las vísperas y misa mayor y la ofrenda correspondiente de pan y vino que pareciera al Prior del Monasterio.

Para atender estas cargas dejó 20.000 maravedis, de juro perpetuo, y 3.000 para reparos de la Capilla, situados en rentas de las alcabalas de Toledo.

Dejó por patrón de esta memoria a Garcilaso de la Vega y Guzmán, Señor de Cuerva, Batres y los Arcos.

Aceptados estos deseos por el Monasterio, fueron otorgadas las correspondientes escrituras ante el escribano Juan Sánchez de Canales.

EL COMANDANTE GARCÍA REY
C. de la Real Academia de la Historia.

APÉNDICE NÚM. 1

DONACIÓN DE DOÑA SANCHA DE GUZMÁN A SU HIJO
GARCILASO DE LA VEGA

Toledo, 27 de Agosto de 1525

Al margen: donación.

In dey nomine amen. Sepan quantos esta carta de donacion vieren como yo doña sancha de guzman muḡr q̄ fuy del señor don grā laso de la vega com^o q̄ fué de leon difunto q̄ aya gloria, señora de las villas de batres e cuerva, digo q̄ por çuanto el dho señor don grā laso mi marido mando e mejoró a vos don grā laso de la vega su hijo e mio por clausula de su testamento enl dr^o e cobranza q̄ vale o valiese el servicio e montazgo del paso del ganado de badajoz segund q̄ en la dha clausula se contiene. Et agora es puesto e tratado e asentado plaziendo a dios n̄ro señor q̄ vos ayades de desposar e desposes por palabras de presente fazientes matrim^o e vos veles en faz de la santa madre y gha con las señora doña elena de çuñiga dama de la serenissima Reyna de portugal fija legitima de los señores yñigo de çuñiga e doña alda de salazar su muger vs^o de la villa de aranda el al dho tpo q̄ se concertó el dho desposorio fué asentado q̄ sobre ochenta mill m̄rs pocos más o menos q̄ vale dho servicio e montazgo vos fiziere donaçion a conplim^o de dozientas mill m̄rs por manā q̄ vos diese e donase para en cada vn año ciento e beynte mill m̄rs por razon del dho servicio e montazgo e donaçion q̄ asi vos fiziese toviesedes dozientas mill m̄rs en cada año las qlēs dhas çiento e beynte mill m̄rs q̄ asy vos diese vos señalase q̄ toviesedes en la dehesa o dehesas q̄ yo tengo en term.^o de la dha cibdad de badajoz q̄ vos quisieseds e escogesedē e yo cunpliendo lo asentado cerca desto e por q̄ desta cavsa ovō efeto el dho matrimonio, por la present de mi propia e libre e agradable e espontanea voluntad, otorgo q̄ por la dha cavsa onorosa vos doy e dono e fago graçia e donaçion por contrabto entre bibos o en otra manā quel dr^o mejor logar aga de las dhas çiento e veynte mill m̄rs a conplim^o de los dhos dozientos mill m̄rs poco mas o menos q̄ as y vos vale el dho servicio e montazgo del dho paso del dho ganado de badajoz donaçion buena e acabada e libremeñt dada e donada luego, syn ninguna ni alguna condiçion por q̄s mi voluntad de vos lo dar e donar e doy e dono por las cavsas suso dhas, o en otra manera q̄ mejor conenga para su validaçion a vn q̄ sea en poca o en menos cantidad e esceda del balor de los quinientos sueldos q̄ la ley dispone porq̄ tantas quantas vezes escediese vos la fijo e quiero q̄ vala e aga efecto como si fuesen mnifas donaçiones e entretiempos de partidas fechas e otorgadas por manā q̄ ninguna dellas exceda dt dho valor de los dhos quinientos sueldos e a mayor avndamiento renunçio el dr^o e ley q̄ por no ser ynfinada esta dha donaçion ante competente juez me compete e pertenesçe e competir puede e por donde esta dha donaçion podría ser revocada prometo de no vsar dl dho dr^o ante lo renunçio e traspaso en vos el dho don grā laso de la vega mi fijo regidor de to-

ledo q̄ estades presente e resçibiente la obligacion e apelaçion desta presente cā e otorgo q̄ la ynsinue e de por ynsinuada ante competente juez con todas las solenidades e çircunstancias q̄ de dr^o para su validaçion q̄ requiera e desde oy dia q̄ esta cā es fecha en adelante me desisto e aparto de los dhos çiento e veynte mill m̄rs de renta de cada año q̄ asy vos doy e dono e apodero en ellos a vos el dho don gr̄a laso mi hijo e vos doy poder cunplido para q̄ por mi e en mi nonbre e p̄a vos mismo desde oy y dho dia de la fecha desta cā en adelante en cada año podads cobrad de los arendadores q̄ son o fuesen de las dhas dehesas e de aq̄tta o aq̄ttas dellas q̄es cogeredes los dhos çiento e beynte mill m̄rs e asy vos doy e dono para cada año e dellos podads dar v̄ras carta o cartas de p̄go e de finiquito q̄ valan y como sy yo lo rescibiese, e para q̄ lo podads pedir e demandar en juizio en fe del e ante qualesq̄r justiçias de qualesq̄r parts q̄ sean ante las quales podads pedir esencion o escenciones por los dhos çiento y veynte mill m̄rs de cada año q̄ así vos doy o por la parte o parts dellos q̄ dellos vos q̄daren por cobrar e todos los otros abtos e diligencias q̄ se requieran fechas hasta q̄ realmente e condevido efecto cobred̄s los dhos çiento e veynte mill m̄rs de cada año q̄ así vos doy e dono e prometo de guardar e conplir esta donaçion so pena de vos p̄gar el balor de los dhos çiento e veynte mill m̄rs de cada año q̄ así vos doy y con el doblo e con todas las costas daños e yntereses q̄ por lo non conplirse vos resultaren e la pena p̄gada o non, q̄ todavía sea obligada o me obligo a conpld lo sobre dho, para lo qual todo quanto deveds asi guardar e conpld, obligo todos mis bienes avidos e por aver e por esta cā doy pod̄r cunplido a todos e qualq̄r justiçias de su magestd̄s e de la su casa e corte e chançilleries e desta dha çibdad de toledo e de otra qual quier çibdad, villa o lugar q̄ sea q̄ de lo suso dho fuese pedido conplim^o e exencion q̄ me competan e apremien por todos los remedios del d^o a tener e guardar e conplir lo q̄ dho es, bien asi como sy sobrello en vno oviesemos contendido en juizio y cuya definitiva fuese dada contra mi e por mi fuese consentida e pasada en cosa juzgada e renuncio todas ferias de pan e de vino o gr̄. e todas otras quales q̄r leyes e dr̄s^o escritos y q̄l cuerpo dl dr^o e fé dl e por mi aya e aver pueda para non guardar lo q̄ dho es q̄ non vala e espeçialmente renuncio a la ley e a los derechos en q̄ diz q̄ general renunçiaçion non vala, e otrosy renunçio la ley e avsilio dl enperador justiniano e del senastus consulto veliano e la ley nueva fecha en toro en q̄ se contiend̄ q̄ nin pr^a alguna no puede faser cosa q̄ de su daño sea q̄ meno- vala e yo el dho don gr̄a. laso q̄ presente soy a lo q̄ dho es acebto esta dha donaçion q̄ beso las manos por ello a vos la dha doña sancha de guzman mi señora en testimonio de lo qual otorgue yo ha dha doña sancha de guzman esta cā ante el escribano público e ts^o de yuso escriptos q̄ fué fecha e otorgada en la dha çibdad de toledo estando en las casas de la morada de la dha señora doña sancha veynte e syete dias del mes de agosto año dl nascim^o de n̄ro salvador ihu xp̄o de mill e quis^o e veynte e çinco años, ts^o q̄ fueron presentes R^o niño e Juan daguirre e Jorje velasco vs^o de la dha çibdad para esto llamados.—*Doña Sancha de Guzman.*—Firma autógrafa.

E yo p.^o nuñes de navarra escriu^o de Camā de sus magestds e escriu^o pu^{co} de los del núm^o de la dha çibdad de toledo doy fé a todos quantos la

presente vieren y ante my pasó esta cā de donaçion oy fā de la q^l escribí este myo sygno en testimonio de verdad.

P.^o Nuñes - Escrib^o pu^{co} - Signo notarial y rúbrica.

Archivo de Protocolos de Toledo. —Escribano Pedro Núñez de Navarra. —Folios 469-471.

APÉNDICE NÚM. 2

PODER OTORGADO POR GARCILASO A SU MUJER DOÑA ELENA DE ZÚÑIGA
PARA COBRAR ALGUNAS CANTIDADES

Toledo, 3 de Abril de 1534.

Sepan quantos esta carta bieren como yo grā laso de la vega e de guzman caballero de la orden de santiago v^o de la muy noble çibdad de toledo otorgo e conozco q̄doy e otorgo todo mi poder cunplido en la mejor forma e manera que puedo e de dr^o debo a vos la Señora doña elena de suñiga mi muger questays presente espeçialmente pā q̄ por my y en my nonbre podays demandar, recabdar, resçebir e cobrar del q̄s o fuere arendador, recabdor, tesorero o receptor de las rentas de las alcabalas del madqsadgo de villena deste año de quis^o e treynta e quatro as^o e de los dos años venyderos de quis^o e treynta e çinco e treynta e seys años çiento e sesenta mill mrs q̄ en el me estan librados por razon de librami^o de su mag^d sellada con su sello sobre çera colorada e librada de los señores sus contadores mayores en el dha año de quis^o e treynta e quatro as^o veynte mill mrs y en el dha año de quis^o e treynta e çinco as^o otros setenta mill mrs e en el año de quis^o e treynta e seys as^o otros setenta mill mrs pā los pagar a çiertos plazos y términos y en çierta forma e mānā según se contiene en la dha cā de libram^o de su mag^d a q̄ me refiero, e otrosí pā q̄ podays demandar, recabdar del conçejo e justizia e regidores e ofiçiales omes buenos de la ysla de gran canaria encabeçados de las rentas de la dha ysla dl año pasado de quis^o e treynta e tres as^o çinquenta mill mrs q̄ en él me fueron librados por cā de libram^o de sus mag^{es} escripta en papel e sellada con el sello real sobre çera colorada e librada de los señores sus contadores mayores pā me los dar e pagar en çiertos plazos e en çierta forma e mānā según se contiene en la dha cā de libram^o a q̄ me refiero. Otro sy pā q̄ por mi y en mi nonbre e pā mi mismo podays demandar, recabdar, resçebir aver e cobrar dl qs o fuere arendador, o recabdador o tesorero o resçebtor de las ventas del marqsadgo de villena dste presente año de quis^o e treynta e quatro años treynta mill mrs q̄ en él me fueron librados por cā de libram^o de su mag^{td} escripta en papel, sellada con su sello sobre çera colorada e librada de los señores sus contadores mayores pā me los dar e pagar a çiertos plazos y en çierta forma e mānā según se contiene en la dha cā de libram^o de su mag^t a q̄ me refiero, e pā q̄ de los dhas mrs o de cada vna cosa e pte dellos q̄ asy por mi y en mi nonbre cobrareds e recibiereds podays dar e otorgar e deys e otorgueys vras cā o cas, albalá o albalaes de pago e de reçebim.^o e de

libre finiquito firmes e bastantes las \bar{q} en la $\bar{d}ha$ razon cumplieren e menester fueren e $\bar{p}\bar{a}$ \bar{q} en este año e cumplidero vos fuere sobre la $\bar{d}ha$ cobrança entrar en contienda de juyzio, podays paresçer e parezçays ante qualesquier justizias eclesiásticas o seglares que dello puedan o deban conoscer e podays fazer e fagays todos los demas pedims̄, re \bar{q} rim^o, protestaçiones, çitaçiones e plazams^o, fianzas e confinams^o o remates de bis e todas las otras diligencias, abtos judiciales o estrajudiciales \bar{q} convenga e menester sean, e \bar{q} yo mismo haria..... (*Sigue lo demás en estos casos usado*)..... fecha y otorgada en la $\bar{d}ha$ çibdad de t^{do}..... en las casas o morada del señor lope de guzman tres dias del mes de abril año del nascim^o de n \bar{r} o salvador chux^o de mill e quis^o e treynta e quatro años, ts^o \bar{q} fueron presentes Juan escibalivrde clérigo e pedro de alcoçer e fran^{co} ximenez de villa franca criado del señor lope de guzman estantes en la $\bar{d}ha$ çibdad de toledo.

Garcilaso.—Firma autógrafa.

Arch. de prot. de Toledo.—Escribano, Bernardino de Navarra. Folio 196.

APÉNDICE NÚM. 3

TESTAMENTO DE GARCILASO DE LA VEGA Y GUZMAN

Coruña, 22 de Junio de 1554.

“Memoria de las deudas \bar{q} tengo.

Primeramente por quanto yo estoy obligado a los graphtes mercaderes de Agustín por mil y ueinte ducados los quales les e librado en mis gajes \bar{q} cobré por poder mio desde el tercio segundo del año de 1554 como parecerá por el poder mado \bar{q} lo \bar{q} se les restare deuiendo quãdo yo muriere les sea pagado al mismo plazo \bar{q} ellos vueran de cobrar vibiendo yo.

Mas deuo a dō pedro de Auila dozientos escudos de deuda liquida los quales quiero \bar{q} le sean muy bien pagados.

Mas deuo a los erederos de bernaldo nuñez ueinte ducados prestados de los quales a de tener conocimiento mio.

Mas deuo a Raphael seluago ginoues \bar{q} es del abito de sã Juan quatro ducados.

Mas deuo a frias aposentador \bar{q} fue Juez de la pelota en madrid seiscientos reales.

Mas deuo a dō Alvaro de luna mi primo y a dō p^o gonçalez su ermano ueinte ducados a cada vno diez.

Mas deuo a dō baltasar ladrō veinte y cinco escudos \bar{q} me prestó.

Mas deuo a dō diego de cordoua hijo mayor del marques de comares diez escudos.

Mas deuo a dō luis de briamot \bar{u} escudo.

Mas deuo a dō Juã de Mendoça hijo del q^e de Coruña quatrocientos reales por \bar{q} se los libro en mi dō Alvaro de mēdoza hijo del marçs don p^o gonçalez a quien yo los deuia.

Estas son las deudas q̄ tengo líquidas las quales si muriere es mi voluntad q̄ seā pagadas sin pleito ni trāpa lo mas presto q̄ se pudierē cūplir, y si por uentura al t̄pō q̄ yo muera vuiere pagado alguna dellas en mi poder se hallarā cartas de pago, y si por uētura no se hallare ninguna páguese por q̄ será señal q̄ todavia lo deuo, y por q^{to} las cuentas q̄ se tienen con oficiales yo no tengo noticia de como está, mādō q̄ lo q̄ se les deuere les sea pagado conforme a lo q̄ dixere el criado mio q̄ supiere aq̄llas cuentas.

Memoria de las deudas de juego.

yo deuo a dō grabiél de la cueua hijo del duque de Albuqr̄ dos mil escudos los quales soy informado q̄ cōforme a mi hazienda segū conciencia puedo no pagallos, en la qual deuda mādō q̄ se haga esto si yo muriere antes q̄ mi madre estos dos mil escudos mādō q̄ no se paguen por q̄ tengo respeto a ella y a la necesidad q̄ tendrá, y si yo muriere a t̄pō q̄ ella sea muerta mādō q̄ se paguē los dos mil escudos en la mejor forma y m̄ra q̄ se pudiere tomando plazos largos por q̄ las deudas mas líquidas seā primero pagadas.

Mas deuo de juego a gutierre lopez ciento y cincuenta ducados.

Mas deuo otros tantos a don luis de caruajal.

Mas deuo al q^e de cifuentes tres mil reales de los quales le tengo hecha obligacion.

Mas deuo a dō luā de Castilla hijo de dō luā el alcaide de Arājuez deziocho escudos.

Mas deuo a dō gonçalo de Caruajal ermano de dō luis ciento y sesenta reales.

Mas deuo a juā de Caruajal criado de dō Antonio de Çuñiga ochenta y dos ducados.

Mas deuo a dō fernādo de rojas diziseis escudos.

Mas deuo a dō p^o de vrias sesenta escudos.

Estas son las deudas q̄ tengo de juego q̄ quiero q̄ seā pagadas despues dehello las otras primeras q̄ son deudas líquidas, y por quāto a mi me deuen de juego algunos dineros los quales yo declararé aqui, mādō q̄ si el q̄ me los deue los quisiere pagar de su uoluntad se tomen pā pagar lo q̄ yo deuo de juego, y sino quisiere no le sean pedidos, del juego me deue dō francisco de mendoça dozientos escudos, deuda líquida, me deue Alonso osorio criado del enperador ciento y veinte ducados q̄ le presté para pagar a dō baltasar ladron.

fuera de lo q̄ toca a mis deudas en lo q̄ toca a mi hazienda es esta mi uoluntad q̄ si yo muriere antes q̄ mi madre ella sea eredera de todos mis bienes y como tal disponga de ellos despues de mis dias en la manera y forma q̄ mas quisiere, pagando primero mis deudas o dando orden q̄ seā pagadas las líquidas primero y las otras despues, fuera los dos mil escudos de dō grauiel q̄ estos soy informado q̄ puedo mandar q̄ no se paguen en especial quedando mis bienes a mi madre y así quedando ella eredera despues de mis dias como de derecho lo es, no le dexo ni mādō q̄ le quede obligacion ninguna de obras pias de limosnas mas de las q̄ ella de su uoluntad quisiere

hazer por mi alma, solamēte le suplico q̄ mādē decir dos mil misas por los comēdadores y honbres del orden de Santiago q̄ uvieren muerto mientras yo tengo el abito.

Si mi muerte fuere despues de los dias de mi madre que me quedara a mi facultad de testar libremēte y mādā mis bienes a quien quisiere en tal mādō q̄ la parte q̄ yo tengo en el rincō de gilla y Calapar dehesas de tierra de badajoz las aya despues de mis dias garcilaso de la vega hijo mayor de dō p^o laso de la uega mi tio, y el dicho garcilaso las aya para él y para sus erederos q̄ del vinierē y se incorpore la dicha hazienda con la de su mayorazgo para q̄ la tenga y posea el q̄ tuviere y poseyere el dicho mayorazgo, y asi es mi uoluntad que haya el dicho garcilaso de la uega mi primo ermano obligándose primero a pagar todas mis deudas líquidas y de juego y dando como mis acreedores feā contentos, y en caso q̄ el dicho garcilaso erede los dichos mis bienes quiero q̄ los dos mil escudos de dō grabiel sean pagados en la mejor forma y m̄ra q̄ el dicho garcilaso se concertare cō dō grabiel o con los q̄ su poder tuvierē para cobrar aquellos dineros, y si por uētura los dichos dos mil escudos no fuerē demādados por el dō grabiel o por quien su poder uuiere mādō q̄ asi en ellos como en este sean deudas de juego el dicho garcilaso sea obligado a tratar con mis acreedores como seā pagados y satisfechos a su uolūtad.

Mas mādō q̄ si las dichas dehesas quedarē obligadas por la parte q̄ mi madre tiene en ellas, lo qual puede auer mādado a su alma o para el cūplimiento de su testamento y mādās fuere necesario atribuhilla o açensualla q̄ el dicho garcilaso baya con el mismo censo o tributo hasta q̄ el de sus bienes le quite o pague de manera q̄ las mādās q̄ la dicha mi madre uuiere hecho se cūplan del todo.

Mas mādō q̄ si el dicho garcilaso cō obligacion de cūplir el testamento y mādās de mi madre y mis deudas no quisiere aceptar la dicha erencia, q̄ en tal caso pague a dō Alvaro de luna su ermano, obligándose a la suso dicho y haciendo la tal obligacion, mādō que aya las dichas dehesas para si y para sus erederos, y si por caso el dicho dō Alvaro rehusare la dicha erencia es mi uoluntad q̄ las dichas dehesas sean uendidas en almoneda pública y se remate alq̄ mas diere y de los dineros q̄ por ellas dieren sea cūplido primeramente el testamento de mi madre y despues el mio, y lo q̄ restare se dé a los ermanos del espital de la misericordia para q̄ conpren renta perpetua dellos y se haga della hospitalidad creciéndoles camas y los dolientes en aq̄lla cātidad q̄ la renta fuere.

Mas mādō q̄ mis casas principales con las otras del esquina q̄ están en la misma hazera y otras q̄ están en la esquina de enfrente, q̄ todas tres casas las aya don Alvaro de luna mi primo ermano hijo de dō p^o laso de la vega y de doña Maria de mēdoza hermano segundo de garcilaso de la uega, y mi uoluntad es q̄ el dicho dō Alvaro, así las casas principales como las otras dos q̄ son mías las aya para sí y para sus erederos q̄ despues del fuerē con obligacion de dar cinquenta ducados cada ũ año q̄ bibiere fray domingo de guzmā mi ermano fraile dominico para q̄ el dicho fray domingo los gaste cada ũ año en lo q̄ por bien tuuiere.

Mas mando q̄ si las dichas casas o qualquiera dellas estuuere acensuada

por dineros q̄ yo o mi madre ayamos tomado sobre ellas q̄ el dicho dō Alvaro las reciba cō aq̄lla obligacion q̄ ellas sobre si tuuierē.

Mas mando q̄ la hazienda q̄ yo tengo en vargas en las dehesas del áldel-mela y otras q̄ anton vargueño y otros uecinos de vargas tienen a tributo perpétuo q̄ mōtā ciento y ochenta hanegas de trigo y ceuada y cierta cātidad de mrs. y de gallinas de tributos q̄ toda esta mi hazienda q̄ tengo en vargas la aya el espital de la misericordia donde yo soy ermano para q̄ se gaste en hospitalidad, y si por caso la dicha hazienda estuuiere acensuada por dineros q̄ yo o mi madre ayamos gastado o tomado a çenso sobre ella mādō q̄ el q̄ uuiere las dehesas del rincō de gilla y la lapa sea obligado a dar esta hazienda de vargas libre y sin censo al dicho espital y pagallo él de su hazienda, y si por caso no uuiere aceptado nadie la erenzia de las dichas dehesas mādō q̄ el censo o tributo q̄ estuviere puesto sobre la dicha hazienda de vargas sea quitado y pagado como deuda líquida mía y entreguese la dicha hazienda cō los títulos y derechos q̄ yo bue al dicho espital para el dicho efecto.

yten mādō q̄ cūplido el testamento de mi madre los muebles todos q̄ quedaren se uēdan y el dinero q̄ dellos se sacare se reparta entre mis criados en la manera q̄ ua aqui ordenado

A çurita mi criado cien ducados y por quanto yo le dado ū poder en causa propia para cobrar ueinte mil mrs en el pā y agua q̄ yo ede auer desde año de 1554 y 1555 mādō q̄ lo q̄ uuiere cobrado no entre en quenta de los cien ducados si no q̄ se los den por entero, y en lo q̄ uuiere dexado de cobrar de los xxU mrs.

A peralta mī criado otros cien ducados y todo lo q̄ se le deuiere a costa mía.

A diego perez cien ducados.

A gazparico paje mio quarēta ducados.

A hernādico ueinte y dense a su madre

Mas mādō q̄ a todos los criados q̄ en mi casa uuiere quando yo muera se les pague todo lo q̄ se les deuiere.

Mas mādō q̄ si por uētura muriese fuera despaña q̄ donde me enterrarē sea depositado y seā obligados los erederos en mis bienes traerme a toledo a la capilla q̄ tengo en san p^o Martir donde está mi padre.

Mas mādō q̄ todos mis uestidos y las otras cosas q̄ tuuiere si muriere fuera despaña se uendā para pagar lo q̄ deuiere a mis criados y a oficiales y si desto sobrare algo se diga todo de misas a las ánimas del purgatorio.

Mas mādō q̄ mis libros los q̄ uuiere en toledo y los q̄ uuiere en poder de dō pero gonçalez se den a fray domingo mi ermano para q̄ el disponga dellos a su uoluntad y tambien le pido q̄ de los papeles q̄ huuiere mios propios q̄ los q̄me.

Mas mādō q̄ por quanto yo me puedo olvidar de algunas cosas q̄ deuiere se pague qualquier obligacion q̄ se mostrare mía o conocimiento en especial mādō q̄ a Alonso paez de salamāca criado de garcilaso portocarrero se le paguen cien ducados, los quales mādō q̄ le sean pagados en los primeros q̄ se pagaren por quanto se los deuo de auermelos prestado para esta jornada.

Mas mādō q̄ garcilaso de la vega y fray domingo de guzmā mi hermano y fray Juā de la peña lector del colegio de san pablo seā mis testamentarios si y

lugar cūplir estas mis mandas, si muriere despues de los dias de mi madre y si mi muerte fuere antes della y garcilaso dexo por testamentarios para q̄ cūplan mi testamento.

Garcilaso de la vega.—Firma autógrafa.

Archivo de Protocolos de Toledo.—Escribano público, Juan Sánchez de Canales.—Año 1555. Folios 1532-1536.

APÉNDICE NÚM. 4

RELACION QUE HIZO LA S.^a DOÑA ELENA DE ÇÚNIGA POR MARÍA DE AVALO
Y DECLARACION DE SU TESTAMENTO ANTE MI JULIO DE ALPUCHE EN

14 de Enero de 1563

primeramente digo que yo tengo pagados a todos los de mi casa en esta manera, hasta qtro de dizienbre del año passado se deve a R.^o marq^s mill mrs.

la beatriz ti^e recobrados três ducados p̄a en q^{ta} de quatro mill mrs. q̄ a de aver del año passado q̄ se cumplió a fin de diz.^e

el ama la de vaños ti^e se le pagado todo el año de sesenta y dos y por que se me olvidó el testamento deslindar la ropa q̄ se avie de dar p̄a camas a estas mugeres lo digo agora.

a catalina perez dos colchones y dos fraçadas y quatro savanas y dos almohadas.

el ama otro tanto como la de catal^a pz.

a todas estotras mugeres, a cada vna de ellas vn colchon y dos savanas y vna fraçada y dos almohadas, y lo que p̄a esto faltare que casar se compre. Iten digo que les dé luto a todas y tanbiē digo que bayan bestidos doze pobres de blanco.

iten digo q̄ a los frayles de s^t pedro mártir por sus offis^o les sean dados diez ducados y que las cofradías, no digan todas juntam^{te} el día de su enterramiento los offis^o, sinó cada vna en su día por su ordē por la tabahola q̄ ay, y ha de ser, la Caridad, el Rosario y la Vera Cruz.

iten digo q̄ por q.^{to} catalina p̄z beata me ha seruido mucho, mando que la den p̄a su sobrina p̄a ayuda a su casamyento diez mill mrs, que es Elenica la hija de Ju^o sanchez.

y por q^{to} fray Ju^o de Valdibiesco me ha consolado bisitando en mi enfermedad mando que le dén para vn vestido beinte ducados.

las ymágenes q̄ yo tengo son las sig.^s

Vna del S^{to} nascim^{to}, y otra de adoraciō del huerto, y la magdalena y n̄ra S^a y nro S^t en dos tablas, y el descendimiento de la Cruz y otra verónica q̄ fué de mi Sra doña Sancha, otra ymagen de n̄ra S.^a con S^{to} Ju^o bapt^a y vnos angelicos, otra ymagē de n̄ra S.^a destas de graçia y S^t hierónimo, todas estas se han de dar a doña Sancha, ay otra de la asumpcion de n̄ra S.^a esta se dé a la S.^a doña Aldonça.

en lo que toca a mi capilla falta por hazer el respaldar de los bultos y el letrero q̄ lo haga espinosa pintor q̄ ya sabe como se ha de hazer y no ti^e res-
cibido nada p̄a ello.

yten declaroq̄ me sirbió el Capellan Ju^o de fuentes siete meses a razon de quatro mill m̄rs y m^o real cada día y dos libras de pan, avn q̄ el pan se le dió y el m^o real lo q̄ dixere la beata, y él deve doze mill m̄rs q̄ yo pagué por el a p^o suarez mr^o de t^o; ha se le de pedir y cobrar. Valestado quatro y encima del renglon primero, escripto siete.

y en dos dias del mes de hebrero de el dho año de mill e quatr^s e sesenta e tres as^o, a las siete de la mañana dixo q̄ lo q̄ tiene dho en la plana antes desta y hasta aquí se le lea, y seyendole leydo dixo q̄ assi lo dize y declara y manda, y añadió más lo sigui.^e

mando q̄ den a doña Cat^a de çuñiga mi hermana monja en el monast.^o de cuerva quatro ducados cada año por todo lo que biviere.

declaro q^{de} deuo a don Ant^o de carabajal cinq^{ta} y cinco mill y tantos m̄rs q̄ se han de pagar por agosto q̄ viene deste año, verase por la memoria lo que és.

al hijo del qde de coruña treze mill y m̄rs

a fran^{co} alvarez debo veinte ducados y mas lo q̄ dixere que costó vna onza de R.... y de cierto jubon lo q̄ él dixere.

a ju^o lopez platero cinq^{ta} ds^o de la saya de la ymágen de n̄ra Señora, y otros seis mill m̄rs del vestido del niño ihus.

a espinosa pintor le deuo seis ducados.

a palacios q̄ sirue a don Ant^o de t^o le debo quatroçientos y beinte Rs.

y por lo mucho que me han seruido los Religiosos del mon^o de Sta cat^a les mando diez ducados p̄a vna casulla-bat^{do} muger de Ju^o sanchez.

doña elena zuñiga.—Firma autógrafa.

Arch. de Prot. de Toledo. Escrib^o Juan Sanchez de Canales. Año 1563. Folio 739.

APÉNDICE NÚM. 5

INVENTARIO DE TODOS LOS BIENES QUE QUEDARON DE DOÑA ELENA DE ZÚÑIGA AL TIEMPO DE SU FIN Y MUERTE, HECHO POR SUS ALBACEAS

Toledo, 6 de Febrero de 1563.

Un traslado de la md de los ochenta mil mrs. que hizo S. M. al Señor Don Pedro de Guzman por sus días e vida.

un testamento otorgado por el señor garcilaso de la vega marido de la señora doña elena de çuñiga ante Payo rodriguez escribano, escripto en doze ojas de papel.

Otro testamento que hizo e otorgó el dho señor don pedro de guzman su hijo del dho señor garcilaso quando quiso hazer profesion en la horden de alcántara, signado de ju^o sanchez montesyno escrib^o pub^{co} de t^{do}, en dos ojas de papel.

Vna carta de dejamyento e cesion que hizieron e otorgaron fran^{co} serrano, vezino de toledo en los señores garcilaso de la vega e doña elena de çuñiga su muger de vnas casas o casillas e redenciones en toledo a la collacion de sancta leocadia que pasaron ante ju^o sanchez montesinos escrib^o pub^{co} en toledo.

otra carta de venta otorgada en favor de fran^{co} serrano vezino de la dha ciudad, que le otorgaron ynés alvarez muger de alonso alvarez e alonso alvarez ramirez e francisco ramirez su hijo, de vnas casas que son dos cuerpos, e otras casas pequeñas en toledo a la collacion de la ygta de s^{ta} leocadia signada de ju^o sanchez montesino escrib^o pub^{co}.

otra escriptura de notificacion e aprobacion otorgada por el dh^o señor don p^o de guzman en favor de la dh^a s^a doña elena de çuñiga su madre de su legítima paterna e materna ante ju^o sanchez de canales escrib^o pub^{co} del término de la dh^a ciudad.

vn poder otorgado por doña sancha de guzman e garcilaso de la vega signado de bernardino de rojas escrib^o de madrid.

vn testamento otorgado por el señor garcilaso de la vega, que fué abierto por ante ju^o sanchez de canales escrib^o pub^{co} de t^{do}.

vna particion de los bienes del señor garcilaso de la vega hecha entre la s^a doña elena de çuñiga e sus hijos signada de ju^o sanchez montesino con cierta relacion de los tributos e pan de vargas.

vna carta de venta que otorgó el señor garcilaso de la vega a la s^a doña elena de çuñiga su madre de quarenta e quatro mill e siete çientos e sesenta e quatro maravedis de tributo alquitar por seyscientos e veynte e seys mill e seiscientos e veynte e seys m^{rs} signada de juan sanchez de canales escrib^o publico.

vn testamento del señor garcilaso de la vega marido de la dh^a s^a doña elena ante payo rodriguez sotelo escrib^o pub^{co} en t^{do}.

vna provision de los bienes de la s^a doña sancha de guzman entre su s^a e el dh^o garcilaso de la vega e de guzman e los hijos del dh^o garcilaso que ayan gloria que pasó ante ju^o sanchez montesyno.

ratificacion de testamento e otra de cobdiculo de la s^a doña sancha de guzman signada de payo sotelo escribano público.

vn traslado simple de testamento que hizieron garcilaso de la vega e doña sancha de guzman su muger.

otro traslado simple de la comparticion de los arcos.

vna posesion de las dehesas de castrejon e albadalejo signada de martin alonso escribano.

vn inventario que hizo la dh^a s^a doña elena de çuñiga de los bienes que quedaron del señor garcilaso de la vega que aya gloria, su marido signada de payo rodriguez.

otra carta de dote en favor de la s^a doña elena de çuñiga que le otorgó el señor garcilaso de la vega signada de p^o nuñez de navarra escrib^o.

vna carta de arras para la dh^a señora doña elena que le otorgó el señor garcilaso de dos mill ducados, signada del dh^o p^o nuñez de navarra.

vna carta de mejoría que hizo la dh^a s^a doña sancha de guzman al dh^o señor garcilaso que hizo ante hernan garcia de alcalá escribano.

vna renunciacion que hizo don fran^{co} de la vega maestrescuela de badajóz de sus legítimas en el dho. señor garcillaso de la vega su hermano.

otra carta de posesion para el dho señor garcillaso, de las dehesas de castrejon ante hernan garcía de alcalá.

vna provision por donde se dió el ávito de santiago a garcillaso de la vega.

vn traslado de una provision signado de payo sotelo escribano público para que la señora doña sancha de guzman respondiese fazer bienes de mayoradgo los bienes de que fué fecha donacion e mejoría al dho garcillaso de la vega.

vna carta de venta otorgada en favor de la dha s.^a doña elena de çuñiga por la señora doña leonor de la vega condesa de palma sobre las dehesas del Rincon y Gila e Allapar, signada de juan sanchez montesino escrib^o pub.^o en t.^{do}.

vna obligacion que hizo la dha s.^a doña elena a la dha s.^a condesa de ochocientas e veynte e çinco mill, mrs ante el dho juan sanchez montesino.

vna obligacion e fianza de her^{do} martin del corral, e de juan de ortiz de olmedo e fran^{co} de olmedo para la dha s.^a doña elena de çuñiga, que está cosydo junto con ello el arrendamiento que se hizo a los suso dhos de las dehesas del rincon de gila con la mesa de cantillana.

dos traslados simples del testamento que otorgó la s.^a doña sancha de guzman en garcillaso de la vega.

vna obligacion en favor de la s.^a doña elena otorgada por el señor don garcillaso de la vega comendador mayor de leon que está signado de pedro núñez de navarra.

vn testamento del comendador mayor e de doña sancha de guzman su muger; el testamento vltimo que hizo la s.^a doña sancha, e vn trasunto de mayoradgo sacado con avtoridad de juez, signado de hernan garcía, escribano.

vna carta de donacion que otorgó la s.^a doña sancha de guzman al dho señor garcillaso de la vega su hijo e ratificacion e aprovacion de dho don pero laso para el dho señor garcillaso de cient mill maravedís de renta de yerba en las dehesas de Allapar e Rincon de Gila, ante payo sotelo escrib^o público de toledo.

vna carta de venta e posesion sacada por abtoridad de los Registros de hernan rodriguez escrib^o pub^{co} que otorgó Iñigo de torres en nonbre de antonio de çepeda e catalina de arroyal su muger de vnas casas principales a Sancta leocadia por precio de quinientas e cinquenta mill maravedís en favor de los dhos ss. garcillaso e doña elena signada de francisco rodriguez de canales.

vn depósito fecho en juan antonyo pinelo de dos quentos e treinta e quatro mill e trescientos e cinquenta mrs de la venta de castrejon e albadalejo e allozar que pasó ante ju^o sanchez de canales escribano público en toledo.

vna carta de pago que otorgaron los señores don antonio portocarrero e doña sancha de guzman su muger a la dha señora doña elena de çuñiga su madre de los bienes pertenecientes a la dha señora doña sancha que la dha. señora doña elena su madre tubo en arriendo, que pasó ante juan sanchez de canales escrib^o, en diez e seys dias del mes de otubre de mill e quinientos e cinquenta e vn años.

vna carta de renunciacion e cesion e traspasamyento que hizo el señor don pedro de guzman a la d^{ha} s^a doña elena de çuñiga su madre de sus legítimas paterna e materna, que és la primera que hizo que pasó ante ju^o sanchez montesino, escribano pub.^o en toledo.

vna provision de su magestad en que sin perjuizio de la corona real ni de tercero, confirma e aprueba a esta mejoría que la d^{ha}. señora doña sancha de guzman hizo para después de sus dias en el d^{ño} señor garcilaso su hijo del tercio e quinto de sus bienes, e señalado desde luego en todos los bienes que ella obo e heredó de doña maría de ribera su hermana.

vn poder para testamento que otorgó el señor garcilaso de la vega al señor duque de alba para hazer su testamento, signado de gonzalo perez escribano.

vna carta de donacion que la d^{ha} señora doña sancha de guzman hizo e otorgó de las acciones e derechos e rentas que tenía en las dehesas de castrejon e albadalejo en don pedro laso su hijo, ante hernando rodriguez de canales escrib^o público.

vna posesion que se tomó la s^a doña sancha de guzman de los bienes de la s^a doña maría de ribera su hermana, ante xptobal de bargas escrib^o pub^{co} en t.^{do}

vna posesión que se tomó en nonbre de la d^{ha} s^a doña elena e de sus hijos de ciento e diez e nueve mill e ciento e ochenta e siete maravedís de renta de yerba en las heredades de el Rincon de Gila e Allozar signada de francisco carreto escribano.

vna carta de poder que otorgó la s^a doña elena ynserto el poder e licencia del señor garcilaso su marido a lope gallego v^o de t.^{do}, que pasó ante hernan garcia escrib.^o pub^{co} en t.^{do}

vna carta de licencia e venta e posesyon que hizo e otorgó p^o sanchez hijo de ju^o sanchez de toledo morador en ávila e juan de narbona mr^o, e a mençia gomez su muger de vnas casas principales e de otras pequeñas junto a ellas en la collación de sancta leocadia la vieja, questá puesta en pergamino e signada de p^o rodriguez de ocaña escrib^o pu^{co} de toledo.

vn poder de la señora doña elena otorgado a nicolás de tofiño para tomar la posesyon de las dehesas del Rincon de Gila e Allapar, ante juan sanchez montesino escribano público en toledo.

vn poder que otorgó el d^{ño} señor garcilaso a la señora doña elena de çuñiga para tomar e aprehender qualesquier bienes e herençias e otras cosas, ante hernan garcia de alcalá escribano.

vn testimonio e requerimyento e notificacion hecho a garcilaso de la vega a pedimiento de la S^a doña sancha de guzman, signado de pedro de cebes escribano.

vna tutela de las personas e bienes de los hijos del d^{ño} señor garcilaso y doña elena de çuñiga discernyda a la d^{ha} S^a doña elena, ante alvaro de vzeda escrib^o pub^{co} en t.^{do}.

vna escriptura hecha entre fran^{co} ramirez e don juan de ayala sobre cierta vista de alarifes, questá signada de juan gomes de gomara escrib^o pu^{co} en toledo.

vna escriptura otorgada por el señor garcilaso en que conoce que fueron para él doscientos e ochenta mill mrs. que reçibieron del secretario Vargas él e

la dña s^a doña elena su madre sobre la parte de las dehesas que tenía en el Rincon de Gila e Allapar, que pasó ante Juan Sanchez de canales escrib^o pu^{co} en t^{do}.

vna provision de contadores mayores en que libra a garcilaso de la vega ochenta mill maravedís de merced en cada vn año, su fecha en siete de jullio del año de mill e quinientos e treynta e nueve años.

Una concordia original entre el señor garcilaso de la vega e al^o alvarez Ramirez e fran^{co} Ramirez su hermano por sy y en nombre de su madre e hermanos firmada de sus nombres su ff^a a diez e seys de henero de quic^o e treynta e quatro sobre la renta de unas casas en que la dña ynes alvarez al presente biuia e de vn corral questaba dentro dellas e de vna casylla questaba junto al dño corral como es en la dña escriptura.

Un mayoradgo otorgado por la señora doña sancha de guzman signado de ju^o ortiz escribano de su magestad en veynte e dos de jullio de mil e quinientos e veynte e syete años.

Una cédula del enperador nro señor firmada de su n^o e refrendada de fran^{co} de los cobos que por relación su mag^t declara que su yntinción no fué perjudicar a don garcilaso de la vega por la facultad que dió a doña sancha su madre para hacer mayoradgo de sus bienes en don pedro laso su hijo, es su ff^a a veynte e nueve de junyo de quis^o e veynte e siete as^o.

Un poder otorgado por la señora doña elena de çuñiga a R^o marques su criado para arrendar otras casas, su ff^a en la ciudad de ecija en cinco de julio de mill e quinientos e sesenta e vn años.

Un testamento otorgado por la dña señora doña elena de çuñiga en quinze de agosto del año de quarenta e nueve por ante Juan Sanchez de canales escrib^o pub^o en t^{do}.

Un traslado de vna provision en que se le libran a garcilaso de la vega ochenta mill mrs de la md que se le hizo, está sig^{da} de marchos shz de mondejar escrib^o pub^o de t^{do}.

Una provision para el señor garcilaso de la vega de las dehesas de castrejon e albaladejo e llallogar signada de Juan ortiz escrib^o de su magestad, su ff^a en veynte e ocho de jullio del año pasado de mill e quis^o veynte e syete as^o.

Otra firmada del principe e Rey nro señor en que manda dar provision a garcilaso de la vega del abito de santiago su ff^a a cinco de marzo del año de quarenta e seys.

Otra cédula firmada del emperador e Rey nro señor en que mandaba recibir por paje a garcilaso de la vega del principe don felipe nro señor signada de su mano e refrendada de Juan vazquez de molina su ff^a a primero de jullio de mill e quinientos e treynta e nueve as^o.

Una provision real firmada del enperador e Rey nro señor para que se diese el abito de s^{or} santiago al s^r garcilaso, su ff^a a seys de julio de quarenta e quatro as^o, y a las espaldas della está testim^o como se le dió.

Otra provision Real del consejo de hordenes, su ff^a a diez e seys de junio de quarenta e cinco para que e por del conbento de velés examine al dho garcilaso de la vega.

Una escriptura de las condiciones e capitulacion del casamyento del dho

s^r don antonio con la s^a doña Sancha signada de garcía de guzman escrib^o de ecija, ff^a a quatro de hen^o. de quis^o e quarenta e vn años.

Un asiento e concierto entre el cardenal siliceo e las dhas señoras doña elena de çuñiga e doña sancha de guzman sobre las dehesas de castrejon e lallogar firmada de sus nombres.

Una merced que hizo el enperador n^{ro} s^{or} a la s^a doña elena de çuñiga de ciento e cinq^a mill m^{rs} en cada vn año de sus días e vida firmada de su Real mano e refrendada de fran^{co} de eraso, su ff^a en bruselas a quatro de octubre de quinientos e cinquenta e cinco años.

Una provision por donde se le situa a la señora doña elena los ciento e cinquenta mill m^{rs} de que su mag^t le hizo merced, librada de sus contadores mayores, su ff^a en quatro de diziembre de mill e quis^o e cinq^{ta} e seys as^o.

Una escriptura que dize, averiguación entre los señores don pedro laso de la vega e doña elena de çuñiga sobre lo que cada vno tiene en las dehesas del Rincon de Silo ante dho ju^o shz montesino.

Una cédula firmada del principe don felipe n^{ro} señor para que se le diese la posesión a don p^o de guzman caballero de la horden de alcántara questá refrendada de p^o de los cobos, su ff^a en valladolid a doze de henero de quarenta e quatro as^o.

Un apartamento de pleyto entre ju^o shz frncco e leonor de cepeda su muger e los d^{hos} señores garcilaso de la vega e doña elena de çuñiga su muger que abia sobre las dos partes de casas que fueron de antonio de s^{ta} catalina padre de la d^{hos} leonor de cepeda, está firmada de sus nombres e ff^a a quinze de abril de quinientos e veynte e ocho.

Una escriptura otorgada por la s^a doña leonor de la vega condesa de palma en que declara no querer entrar en partizion de los bienes hereditarios de sus padres que pasó ante juan gutierrez escrib^o pu^{co} de ecija.

Un poder que otorgó don fabrique de toledo clauero de alcántara para cobrar noventa ducados que le debía el señor garcilaso de la vega hijo de la s^a doña elena de çuñiga.

Un testimonio del desposorio del s^{or} don ant^o portocarrero hecho en ecija en treynta de abril de mill e quis^o e cinquenta e vn año signado de al^o lopez del peso.

Una cédula firmada de la emperatriz e Reyna n^{ra} señora en que recibía por paje al señor don pedro de guzman, refrendada de juan vazquez de molina su ff^a en tres de hen^o de quis^o e treynta e nueve.

Otra cédula firmada de la emperatriz e Reina n^{ra} s^a en que se recibía para paje a garcilaso de la vega, su ff^a a tres de hen^o del año de mill quis^o e treynta e nueve as^o.

Otra cédula de su mag^t en que haze merced a la s^a doña elena de çuñiga en que pueda nonbrar en su bida o al tiempo de su falescimiento la persona que sustituyere o que subçeda después de sus días en las dozientas e diez mill m^{rs}. que tenía de por vida e que la tal persona las tenga e goze e por la suya, situadas como ahora lo están, firmada de su Real mano, su ff^a a doze de março del año de quis^o e sesenta e dos, refrendada de francisco de eraso su secr^o.

vna cédula de francisco rodriguez pintor sobre lo tocante a la capilla, que

está firmada de francisco de espinosa e por ante herman garcia de alcalá escribano, su ff^a a veynte e syete de otubre de cinq^{ta} e nueve.

ytten mas, unas casas prāles en que vivía la s^a doña elena de çuñiga que son en esta çiudad a la collacion de la Iglesia de santa leocadia que alindan por vna parte con casas de juan de ayala y por otra parte las Calles Reales.

otras casas accesorias junto con las que alindan con las dhas casas prāles e por las dhas Calles Reales, con cierto tributo a las Beatas de Lope Çaitan.

otras casas accesorias junto a ellas que alindan por vna parte con casas de Domingo Hurtado y por las otras dos partes con Calles Reales, tributarias a Santa María la Blanca de cierto cargo de tributo.

Adereço del nascimiento.

Doze lienzos de Flandes de diversas figuras.

vna cortina de tafetan para cubrir las imájenes.

ocho alfombras, quatro grandes y quatro pequeñas.

vna tabla grande que se cierra con dos puertas del S^{to} Nacim^{to}.

otra tabla de la Oraçion del Huerto.

vna tabla muy pequeña de la imagen de N.^a Señora.

vn crucifijo muy devoto con su monte Calvario y su Cruz.

otro pequeño de madera quitado el vn brazo.

otra tabla de n^{ra} s.^a con el nyño Jesús y otros tres niños.

otra tabla que está en dos: en la vna la ymagen de n^{ro} Sr e la otra de n^{ra} S^a.

otra tabla grande del señor san Gerónimo.

otra tabla del descendimiento de la Cruz.

otra tabla de la ymagen de n^{ra} S^a con su hijo precios a del pópulo.

otra tabla del ecehomo.

otra tabla de la Asumpçion que fué la que se mandó a la s^{ra} doña aldonça nyño.

* * *

Vn manto de damas cote.

vna basquiña de paño negro.

otra basquiña blanca.

otra basquiña más nueva blanca.

vn mongil de paño negro.

otro mongil de mascote.

vn sombrero.

vn regalillo e vna faja.

dos paños de calças de lienço.

vnas calças coloradas de punto de lana.

vna cenefa de terciopelo azul broslada del oratorio.

dos pedacillos de tafetán azul a manera de estola.

* * *

seys sábanas de olanda.

tres tablas de manteles Alimanes grandes.

qtro almohadas de olanda labradas de grana.

otras dos mesas de manteles pequeños.
 qtro almohadas de olanda abiadas de negro.
 dos azericos labrados de negro.
 otras dos mesas de manteles.
 vn retrato de la s^a doña elena en vn lienço.
 treynta e dos servilletas entre grandes e pequeñas.
 vn relojico de arena en vna caja.
 vn manejo de candelas de las virgines.
 dos labadores de lienço.
 dos candelaricas de plata del oratorio.
 qtro camisas de la s^a doña elena de çuñiga de Ruan.
 ocho sabanas de lienzo casero.
 vna almohada de raso pardo.
 vna colcha vieja de entretelas.
 otra colcha nueva de lienço casero de entretelas.
 otras dos colchas pequeñas de camilla.
 tres cortinillas de labor de cielo del nascim^{to}.
 tres sábanas grandes de la misma labor y del mismo cielo.
 otra de lo mismo.

* * *

seis sábanas de olanda y de francia que son cortinas de verano para la sala.
 dos sábanas para la gente.
 más otras seis sábanas.
 vna flondina de seda.
 vn manto de brocado de la ymajen de n^{ra} S.^a.
 vna delantera de imajen del mismo brocado.
 dos mangas de brocado de la dha imájen.
 vn cofrecillo de flandes.
 seis tocas y quatro pañuelos de narizes.
 três tenedores que son de plata.
 quatro paños de tocas.
 catorce serafines del nascim.^{to}
 doze serafines de dos alas.
 seis ángeles.
 quatro angelicos vestidos.
 vna mula e vn buey.

* * *

seis pastorcillos del nascim.^{to}
 cinco obejuelas con dos serafines pequeñitos de bulto.
 el arco del pesebre.
 vna imájen de bulto de N^{ra} S.^a, e otra del bienaventurado San Jusepe su
 esposo.
 vn niño Jesús con su vestidura.
 vna casulla de terciopelo negro con vna cenefa de cotonya
 vna almohadilla para el misal.
 vn almazil como alquizer para poner encima del altar de diferentes colores.

vn caliz dorado con su patena.
dos colchoncillos y vna almohadita del Niño Jesús.
vna arquita pequeña forrada en damasco blanco con vnos corporales.
vn alba de terciop^o negro, estola y manípulo.
vn frontal de lienzo labrado de seda amarilla con vnas rosas coloradas.
vn libro de fábulas de ysopo en latín.
otro libro de las confesiones de San Agustin.
otro libro que se intitula meditaciones, soliloquio y manual del bienaventurado San Agustín obispo de ypony.
otro libro intitulado morales de San Gregorio.
él Catujado en quatro volúmenes.
vn librico de memorias de misas y otras cosas que pagó en cumplimiento del testam^o de Garcilaso que aya gloria, y relaciones de salarios de criados.
vn Breve de Roma para oír misa.

* * *

vnos chapines negros.
cinco redomas de vidrio.
otra de vidrio con Xarabes.
dos porcelanas y três vasos.
vna jarra azul jaspeada para tener flores quebrada vn poco del pié.
otras dos porcelanas e otro vasico.
otro pomito de vidrio de azeites.
vn cantarillo pequeño de barro colorado.
vn pomito de açofar para agua de color.
vn enjugador.
varios colchones y sábanas.

* * *

vn libro de la vida de $\overline{\text{nr}}\overline{\text{o}}$ señor que es comienço del *flos santorum*.
(Su autor, el maestro Villegas.)
vna esterilla de palma pequeña.
varias mesillas y platillos de vidrio.
diez paños de figuras.
quince esteras.
vn escritorio pequeño de flandes.

* * *

vn agnus dei metido en vna cajita de plata.
vn sello de plata metido en su mazeta.
varios útiles de cocina.
varias cosas de altar: candeleros, tablas de altar, misal, etc.
el retrato de Garcilaso.
quatro guadamecies colorados con las armas de zuñiga e del señor garcilaso.

* * *

La criada Catalina Perez, el 20 de marzo manifestó a los albaceas que habían aparecido otros bienes, además de los contenidos en el anterior *Inventario*. Son los siguientes:

vn pomo de plata, redondo, liso.
ocho colchas.
quatro libras de lino hilado delgado.
cinco libras más.
quatro libras por hilar.
dos mesas de manteles.

Archivo de Prot. de Toledo.—Escrib.º, Juan Sanchez de Canales.—Año de 1563. Folios 685-706.



BIBLIOGRAFIA

Historia de la Pintura española en el siglo XIX, por A. de Beruete y Moret. Madrid, 1926.

Esta obra, laureada por el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid en el año 1903 con el premio de D. Felipe Benicio Navarro, ha sido editada por la madre del ilustre historiador de Goya.

Trata en ella el Sr. Beruete, con la competencia y maestría que él tenía para esta clase de trabajos artísticos, de los principales pintores desde fines del siglo XVIII hasta el año que se le otorgó el premio. Principia con un capítulo sobre la Pintura española al declinar el siglo XVIII, tratando del barroquismo entonces imperante y citando como pintores dentro de esta escuela a Bayeu, Maella, Castillo y Ferro, y tratando de la llegada de Mengs y de los esfuerzos por él realizados para transformar estas tendencias barrocas.

El capítulo II, el mejor indudablemente de la obra, está dedicado a Goya, y hace en él una buena biografía del pintor y un perfecto estudio de sus obras y la influencia que éstas han ejercido en otros pintores.

En el siguiente capítulo, y ya empezado el siglo XIX, después de un análisis de la obra de los hermanos González Velázquez y de Vicente López, trata de los pintores que más han descollado dentro del clasicismo, derivado de la pintura clásica francesa, citando como representantes de esta tendencia a José de Madrazo; con él se distinguieron Aparicio, Juan Antonio Rivera y Tejeo, entre otros.

El romanticismo, con sus dos orientaciones, la alemana y la francesa, de la que fueron representantes en España Federico de Madrazo y Carlos Luis de Rivera, tiene también en la obra de Beruete su estudio en otro de los capítulos, tratando de los pintores que siguieron esta escuela y entre ellos de Villamil, con su simpática pintura de castillos e iglesias, completamente románticos, y después a Esquivel, José Domínguez Bécquer, y citando también a Valentín Carderera, más como coleccionador que pintor, Luis Ferrant y Vicente Camarón.

Al tratar de la pintura de historia y en los sucesivos capítulos, hace un estudio de la obra de los pintores Fortuny, Rosales, y después va enumerando a otros como

Palmaroli Gisbert, Casado del Alisal y otros; divide este género de pintura en dos periodos; del segundo, con todos los artistas que más se han distinguido y que están en la mente de todos, pues muchos aun viven, tiene unos apartes dedicados al paisaje con la obra de Carlos de Haes y sus discípulos, entre los que el que más sobresalió fué Jaime Morera y el padre del autor D. Aureliano de Beruete, y, por último, termina su estudio con unos capítulos dedicados a la pintura moderna y al neo-idealismo. La obra, editada con todo cariño y lujo, tiene varias reproducciones de cuadros de casi todos los pintores que figuran en el texto, hechos en fototipia y algunos en tricómia.

El tomo de la *Pintura española en el siglo XIX* es un libro muy necesario para el que quiera saber las biografías de nuestros pintores más ilustres y lo principal de sus obras, y un libro verdaderamente de bibliófilo por el lujo de su edición. Lleva, además, un bien escrito prólogo de Julián Moret, pariente, y uno de los primeros admiradores del talento desgraciadamente malogrado para España con su muerte prematura, de Aureliano de Beruete y Moret.—A. de C.

Techumbres y artesonados españoles, por José E. Rafols. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1926.

Este es un libro muy simpático y atrayente por el tema tan interesante y poco tratado y de gran utilidad para el aficionado a la Arqueología y a la decoración.

El Sr. Rafols, después de una pequeña noticia histórica sobre las techumbres y su importación desde Roma a todo el mundo cristiano, hace una clasificación estructural de los techos españoles, dejando a un lado su estilo, que dice, y con mucha razón, puede confundirse en muchos techos. Hace notar que en las dos corrientes estructurales, plana y de sección trapezoidal, avanzan la una de Norte a Sur y la otra en sentido contrario al de aquélla.

Dentro de los techos planos distingue los que tienen las vigas visibles y los que las tienen disimuladas en su estructura.

Explica en qué consisten los techos llamados de pares y nudillo y porqué reciben este nombre.

Establece una subclasificación geográfica de techumbres en tres grandes regiones, que son el Reino de Aragón (con Cataluña, Valencia y Mallorca), el centro de la Península y Andalucía.

En las techumbres de estructura plana con vigas vistas, cita el del Castillo de Santa Coloma de Queralt del año 1365, el del Castillo de Peratallada de fines del XIV, así como el de la Casa Lonja de Barcelona; del siglo XV, la del claustro del Convento de Montesión de Barcelona, y otras de los siglos XV y XVI de algunos monumentos de Aragón y de Mallorca.

En las techumbres de pares y de nudillo, hace relación de las de la Catedral de Teruel con sus motivos ornamentales; de la de la sala alta de la Capilla Real en la Lonja de Granada, en que cita los autores y el año en que se hizo; de la Sala del Consejo del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares y el de San Juan de la Penitencia en Toledo. La bóveda de Harnuelo elíptico de San Pedro de Cuenca, la de la iglesia de San Clemente de Sevilla, la cúpula del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla y la de las casas de las Dueñas de la misma población y las riquísimas cubiertas del Palacio del Infantado de Guadalajara y de Peñaranda de Duero.

Dedica un capítulo a los artesonados, citando todos los más importantes del Reino de Aragón, Valencia, Mallorca, Cataluña, Sala Capitular de la Catedral de Toledo, Granada, Segovia, Alcalá de Henares, Sevilla y el de la Maestranza de Zaragoza (escalera).

Esta obra lleva muchos grabados con reproducciones de los techos y artesonados más notables en que se puede comparar al estudiarlos la distinta estructura y ornamentación que los distingue a unos de otros, según la época y el sitio en que fueron fabricados.

Es uno de los más interesantes Manuales publicados hasta ahora por la Colección Labor, y el Sr. Rafols puede estar satisfecho de haber sintetizado en pocas páginas todo lo más notable que hay en España de techos, techumbres y artesonados. — *A. de C.*

VII Centenario de la Catedral de Burgos. — Exposición de Arte Retrospectivo. — Catálogo general. Imprenta Aldecoa. Burgos, 1926.

Con un poco de retraso se ha publicado este Catálogo, pues habiéndose celebrado la Exposición en el año 1921, no ha aparecido el Catálogo de que nos ocupamos hasta cinco años después, pero esto con ser un defecto, es tan pequeño, que queda desde luego oscurecido por su publicación a todo lujo y con profusión de láminas que muestran los objetos más notables que figuraron en el Certamen, y que hubiese sido imperdonable no quedasen como recuerdo de lo mucho bueno que en aquella ocasión dió a conocer la Diócesis de Burgos, como parte integrante de su riqueza artística.

En todas estas Exposiciones en que se da a conocer todo lo que aún nos queda afortunadamente de otras edades en que España era rica y dedicaba su riqueza al Arte, es conveniente, como han hecho algunos de los individuos de su Comisión organizadora, el hacer un buen Catálogo bien documentado y que haga perdurar juntas todas estas riquezas que vuelven a desperdigarse, si no emigran de nuestro suelo. En él, después de un bien escrito prólogo de D. Eloy García de Concellón, se van describiendo al citar las papeletas los objetos, haciendo historia de ellos, publicando láminas de los más notables.

Gracias a este bien editado Catálogo, podremos admirar siempre las arquetas arábicas y mudéjares, los magníficos trípticos de las Huelgas, Vitoria, Iglesia de la Hormaza y Soria, la famosa tabla de la ex colegiata de Covarrubias y los admirables tapices que causaron la admiración de cuantos los contemplaron al ser expuestos en la amplia capilla en que se celebró la Exposición de Arte Retrospectivo, así como otros objetos preciosos.

Mi aplauso entusiasta a todos los que componían la Comisión organizadora, pues la Exposición pasó, pero ha quedado como muestra perdurable de ella este magnífico Catálogo, con tanto cuidado hecho y que de tanta utilidad ha de ser siempre para recordarnos algo de lo mucho y bueno que aún conservamos en España. — *C. de P.*

Historia de Oriente. Volumen I, por Pedro Bosch y Gimpera. Barcelona, Sucesores de Juan Gili, S. A., E. L. E., 1927.

Esta casa editorial, y bajo la dirección del historiador D. Eduardo Ibarra y Rodríguez, ha empezado a publicar una *Historia Universal*, de la que forma parte este primer tomo, dedicado a la "Historia de Oriente".

Su autor, el Sr. Bosch, es de los jóvenes que más valen dentro de la Cátedra española; se ha dedicado principalmente a la Prehistoria y al estudio de las civilizaciones primitivas, como la ibérica, fenicia y cartaginesa, publicando algunas obras sobre estos temas, como *Prehistoria catalana* y una traducción perfectamente hecha de la obra *Hispania*, de Schulten, en la que había un apéndice del Sr. Bosch, que

trata magistralmente la Prehistoria paleolítica, eneolítica y edad de bronce y del hierro; además, ha hecho algunas excavaciones, como la de Calaceite en Teruel, y publicado un precioso trabajo sobre *Los celtas y la civilización céltica* en la Península Ibérica.

En la *Historia de Oriente*, cuyo primer tomo tenemos a la vista, empieza desde la civilización primitiva, la prehistoria y la etnografía, que enlaza la prehistoria con la historia, comparando los usos y costumbres de tribus salvajes contemporáneas con los que tenían los primeros pobladores de la tierra, y que nos muestran los utensilios de que se servían, y que han llegado hasta nosotros.

En sucesivos capítulos trata de los estados sumerios y acadios, la dinastía de Babilonia y el imperio de Hammurabi, los cositas, los comienzos del imperio hitita, la historia de Siria y Palestina, el Egipto, antes de las dinastías, la historia de la Media, el gobierno de los hicsos, las dinastías de Egipto y las civilizaciones de Siria, Palestina y Babilonia, terminando el tomo con la decadencia de Egipto durante las dinastías XXI y XXV.

Es una obra bastante completa, con abundante bibliografía consultada, e ilustrada con infinidad de grabados de planos, sepulcros, sellos relieves de escenas, estatuas, estelas que contribuyen a fijar la atención en los hechos de las civilizaciones pasadas, que hacen de este Manual de la Antigüedad una obra que debe de estar en todas las bibliotecas, pues se lee sin fatiga y evita el tener que leer como otros muchos más extensos sobre cada una de las historias de los pueblos que figuran en este primer volumen. El Sr. Bosch ha prestado un gran servicio a la cultura al publicar este tomo dando a conocer a los estudiosos el conocimiento de los pueblos más antiguos de la tierra.— *C. de P.*

La Escultura medieval catalana, por Félix Durán. Con ochenta y una reproducciones. Editorial Caro Raggio. Madrid. Un tomo de 237 páginas.

En ocho capítulos que tratan de: La escultura bizantina, la visigoda, el arte árabe, la Reconquista, el primer período de la escultura románica en Cataluña, los claustros románicos, la escultura románica en el siglo XIII y el período ojival, se ocupa con gran detenimiento, atendido el tamaño de la obra, en gran número de elementos arquitectónicos y estatuas existentes en diversos monumentos y museos catalanes, haciendo de algunos verdaderos catálogos descriptivos, con antecedentes históricos y notas críticas que, unidas a las numerosas y buenas fototipias que contiene, hacen de este manual un guía utilísimo para el estudio del tema que el autor se ha propuesto.— *J. M. de C.*

Gregorio Fernández, by Beatrice J. Gilman. The Hispanic Society of America, New York, 1926. - XVI + 179 páginas.— *Notas, lista de obras cuya autenticidad se apoya en documentos y en su carácter artístico, bibliografía e índices.*

En un corto prólogo dice su autora que este trabajo no aspira más que a ser una recopilación preliminar, en fuentes aprovechables, de materiales referentes a Gregorio Fernández, presentando su obra en el medio y en relación con el estado espiritual en que fué creada, pues cualquiera que sea su valor actual como escultura, una gran parte de su interés radica en su íntima conexión con ciertas fases de la vida y el pensamiento español.

Estudiando los orígenes de la escultura española en el siglo XVII hace notar la situación de la escultura en Europa, a las puertas del barroquismo en los comienzos del siglo, movimiento preludiado en España por una serie de escultores tranquilos y sencillos en el empleo de los métodos naturalistas, sinceros y reprimidos por el fervoroso catolicismo de la época. Gregorio Fernández fué el director de una corriente que derivó hacia una senda ampliamente libre de influencias exteriores.

Expone el carácter transformador de España, la influencia de las peregrinaciones en los periodos románico y gótico, y el más definido apartamiento de España de la corriente general en el siglo XVI.

Sigue estudiando el Renacimiento, la superficial influencia de Miguel Angel, que condujo a la creación de figuras musculosas y agitadas y paños retorcidos, movimiento protobarroco que alcanza un primer *cenit* en el intenso dramatismo de Beruguete y un segundo en las violentas contorsiones de Juni.

El arte español, dice, más que el de ningún otro país, había sido dominado por su peculiar catolicismo, sombrío y apasionado, y como la aristocracia no había monopolizado el arte, como en otros países, para su propio engrandecimiento, la fe emocional del pueblo seguía pidiendo satisfacción a sus gustos en la representación dramática y llena de verdad de los asuntos religiosos.

Después de hacer indicaciones sobre los predecesores y contemporáneos de Gregorio Fernández, fecha y lugar de su nacimiento, matrimonio, familia, etc., y una somera descripción de Valladolid a principios del siglo XVII, estudia y describe gran número de retablos, figuras y grupos con mucho detenimiento, atendido el tamaño del libro, y observaciones críticas, por lo que resulta una obra pequeña pero de utilidad para el que quiera iniciarse en el estudio de nuestro celebrado escultor.—*J.M. de C.*

Museo de la Ciudadela.—Catálogo de la Sección de Arte Románico, por *J. Folch y Torres*. Industrias Gráficas Thomas. Barcelona, 1926.

Editado por la Junta de Museos de Barcelona este bello volumen contiene un estudio preliminar sobre el Arte Románico en Cataluña y el catálogo propiamente dicho donde se describe minuciosamente cada objeto con los antecedentes necesarios sobre su procedencia, reconstitución, etc. Al tratar de las pinturas murales que adornaban las antiguas iglesias se hace una curiosa reseña de los procedimientos empleados para arrancarlas de los muros y trasladarlas sobre lienzos hasta volver a colocarlas en otros muros del museo dispuestos en análoga forma que los que primitivamente las sustentaban. Todo ello profusamente ilustrado con fotograbados y algunas reproducciones en color, hechos con el esmero que caracterizan a la casa Thomas tan acreditada en estos trabajos.—*J. P.*

Santuario de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (Burgos), por el *Dr. D. Luciano Huidobro Serna, Presbítero*. Lérida, Tipografía Mariana, 1926. Ilustrada con fototipias.

Esta monografía fué premiada en el certamen literario de la «Pontificia y Real Academia B. Mariana», de Lérida, el año 1925

La historia de este santuario era incompleta hasta ahora, pues los autores que se habían ocupado de él lo hacían brevemente, en aspecto parcial, y a veces con errores de importancia que convenía rectificar. Se propuso, pues, el autor de la monografía hacer un trabajo más completo en donde se consignase la historia, la descrip-

ción y análisis arquitectónico, el proceso del culto tributado a la Santísima Virgen, con todos los elementos que demostrasen la importancia del santuario que conservó, a pesar de que fuera absorbida su grandeza por la Catedral de Burgos, pues la devoción de los nobles y del pueblo siguió favoreciéndole durante siglos y aun hoy continúa en los pueblos limítrofes, si bien un poco olvidada por la ciudad de Burgos no obstante haber sido su santuario campesino predilecto.

Lleva esta obra numerosas láminas reproduciendo el conjunto y detalles del edificio, imágenes, cruces, documentos y diseños arquitectónicos.—*J. P.*

El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. *Explicación arqueológica y doctrinal ilustrada con cuarenta fototipias, por el Profesor V. Vidal Rodríguez.* Santiago, Tip. de *El Eco Franciscano*, 1926.

Sabido es que el *Pórtico de la Gloria*, de la Basílica compostelana por la originalidad del plan, la vida y expresión de las figuras, la riqueza ornamental, la augusta serenidad y la armonía del conjunto, por los primores de la ejecución y la *sofrosine* que se experimenta contemplándolo, está universalmente considerado como uno de los primeros monumentos iconográficos del mundo, y una de las maravillas del arte cristiano de la Edad Media.

A pesar de todo ello no se ha publicado sobre el *Pórtico de la Gloria* más que un libro del eminente historiador de la Catedral de Santiago, Dr. D. Antonio López Ferreiro, pasa ya de treinta años, y unos cuantos artículos en libros y revistas.

Esto dice el Sr. Vidal Rodríguez en el preludio que pone a su obra en la que en 142 páginas muy nutridas de datos, remedia aquella falta de estudios que lamenta explicando con gran claridad y competencia la composición del célebre *Pórtico*, pues conocida la significación de todas sus figuras y motivos ornamentales y el vasto designio a que todo él está ordenado, nos ofrecerá una visión nueva y espléndida y una honda emoción estética y religiosa.

Hace historia del monumento y de la fachada del siglo XVIII que impide que pueda disfrutarse de la perspectiva del *Pórtico*, que jamás podrá gozarse en su espléndido conjunto a una conveniente distancia, y tratando de la finalidad artística del autor, el maestro Mateo, dice que el plan de la obra, dividido en cinco partes, se acerca bastante al de la Suma Teológica del Dr. Angélico.

Desarrollando este estudio se ocupa detalladamente, y con gran claridad, en cada una de las partes y elementos del monumento con notas históricas de vulgarización y exposición de pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, muy útiles por estar éstos a veces bastante olvidados y mal interpretados.

Refuta opiniones de Mr. Michel, para afirmar que no hay en esta obra una representación del Juicio final, sino que se trata en esta portada de la glorificación de Jesucristo según el Apocalipsis, y esto es cabalmente lo que han visto en el transcurso de los siglos los millares de peregrinos y turistas de todos los países que han desfilaro delante de él, por lo cual, de un modo unánime y con gran acierto, fué siempre denominado el *Pórtico de la Gloria*.

Se ocupa también en el simbolismo en el Arte medioeval y en este monumento, y de la personalidad del maestro Mateo como escultor maravilloso, sabio arquitecto, profundo teólogo e inspirado poeta, explicándose así que este monumento, levantado en una época de transición, hace más de siete siglos, sea hoy más que nunca admirado por millares de peregrinos de la Fe y del Arte, que de todos los pueblos más cultos de Europa y de América desfilan todos los días delante de él y lo contemplan maravillados.—*J. M. de C.*

The earliest painted panels of Catalonia (IV), by Walter W. S. Cook. The College Art Association of America. New York University. Washington Square, New York, 1926.

Estudia, en un folleto de cuarenta páginas, el frontal de altar de San Andrés de Sagars. Tres tablas que pertenecieron al mismo altar están ahora divididas en los Museos episcopales de Vich y Solsona, habiendo sido hallados en la referida iglesia y pueblo, situado al noroeste de Vich, en la diócesis de Solsona.

Describe minuciosamente todas las escenas representadas y la vida del Santo, y hace algunas consideraciones sobre las interpretaciones que se han dado a una escena en la cual una mujer y tres discípulos imberbes miran a un niño que, con los brazos extendidos hacia arriba, está subido sobre los hombros de un joven, creyéndola un pasaje de género interpolado en la narración en el que el referido niño se ha subido a los hombros del joven para ver mejor la crucifixión de San Andrés, representada más arriba.

Hace notar la influencia de los trabajos en metal, más aparente en los adornos de estuco, si bien la composición, dibujo y color están influidos directamente por el estilo de los manuscritos locales. Estudia su valor iconográfico, más que artístico, el carácter antropomórfico de los símbolos de los evangelistas, representados los dichos símbolos sobre un cuerpo humano en vez del cuerpo de un animal, siendo éste uno de los pocos ejemplos que se puedan citar en monumentos del Oriente de España.

Los tableros laterales de este antependio son también muy interesantes, pues es el más antiguo que se conserva en el que se represente la vida y hechos de San Andrés, algunos que rara vez se encuentran en otros, y es además un documento interesante para la historia del culto de este Santo. Aduciendo gran copia de datos, termina por afirmar que la fecha de este frontal no debe llevarse más allá del 1200.

A continuación estudia otras dos tablas de Sagars. Una que representa el Antiguo y el Nuevo Testamento, y otra la Santísima Virgen, diciendo que la gran semejanza en el color, adornos, figuras, paños y estilo muestran claramente que los tres tableros de la iglesia de Sagars fueron ejecutados por el mismo artista en fecha no anterior al año 1200, como antes se ha dicho.—*J. M. de C.*

El Fandiño de Piedrahita. Elementos para el estudio de los señores en la Edad Media, por Fidel Pérez-Minguez.

Si el fraile dominico Gaspar Fandiño recogió en Piedrahita en el siglo XVI y en un voluminoso libro becerro las disposiciones, ordenanzas y cartas de los Duques de Alba, señores de Valdecorneja, durante varios siglos, Pérez-Minguez ha extractado y ordenado esa labor legislativa que comprende varias centurias y que atañe a los más variados aspectos de la vida señorial, añadiendo un preámbulo y muy curiosas notas locales, labor de singular interés ya que ello facilita el estudio de la vida municipal durante la edad moderna, aun no conocida suficientemente.

Con lo dicho podrán los aficionados a esta suerte de investigaciones hacerse cargo de la utilidad y meritoria labor realizada por el Sr. Pérez-Minguez.