UN GRAN PINTOR VALLISOLETANO: ANTONIO DE PEREDA

I

El biógrafo: Díaz del Valle.

El más ilustre de los pintores vallisoletanos, en Madrid uno de los primeros entre los dignos contemporáneos de Velázquez, está pidiendo a voces un trabajo monográfico, del cual podrá ser una mera introducción la recapitulación de datos conocidos que me permito recordar a los entusiastas consocios de la Sociedad Castellana de Excursiones (1).

La firma de algunos cuadros, la fecha de alguna de esas firmas, y el estudio crítico consiguiente, es cuanto hoy se puede añadir como fuente histórica a los datos biográficos de *Antonio de Pereda* que sólo conocemos por el cronista, aficionado, contemporáneo y amigo suyo D. Lázaro Díaz del Valle. No sé que hasta ahora se haya encontrado en archivos o en otras obras literarias otra fuente de conocimiento que el testamento, pieza capital que en buena parte confirma y en algo rectifica la biografía citada.

De D. Lázaro Díaz del Valle dice Ceán Bermúdez lo siguiente, en nota al Prólogo de su "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España", publicado en 1800: "Este escritor fué cronista de los reynos de León y Castilla, y de muy extendidos conocimientos, según el gusto de su tiempo: muy buen dibujante, pues se conservan de su mano un correcto dibuxo a la pluma del rey D. Pelayo, muchos y buenos escudos de armas y adornos, que hacía para sus empresas y árboles genealógicos: decente poeta pues componía sonetos en loor de los artistas; y amigo de los que vivían entonces en el reyno" (2).

---

(1) Se ha publicado el presente Estudio en el Boletín de la Sociedad, números del mes de agosto de 1910 y siguientes.

(2) Bien conocido es el testamento otorgado por comisario (?) en 17 de septiembre de 1611 en la villa de Becerril ante Juan Autillo, por Lázaro Díaz, hijo de Elvira González y por ella nieto del famoso pintor *Pedro Berruguete* y so-

Dejó escritos unos apuntamientos originales que primero aprovechó Palomino y después Ceán Bermúdez para la biografía de varios artistas de la escuela de Madrid del promedio del siglo XVII.

Ya confiesa el mismo Palomino en el preludio que escribió a las vidas de los pintores, dice Ceán Bermúdez en otra nota del mismo Prólogo citado, "quanto le sirvieron estos manuscritos de Valle y Alfaro"; y aunque dice del primero "que por ser tan desaliñado (como no era de la profesión) ha sido menester fundirlo para vaciarlo", tomó tan exactamente sus noticias, que, sin embargo, del desaliño, copió a la letra las vidas de Juan de Toledo, de Escalante, de Cárdenas, de PEREDA, de Francisco Camilo, de Eugenio de las Cuevas, de Antonio de Arias, de Cano y de otros de su tiempo. Y más valiera que hubiese hecho lo mismo con las de Cristóbal Acevedo, Miguel de la Cruz, Mateo Gallardo, Lupicino, Francisco de Burgos Mantilla, Francisco Gutiérrez, Juan de Licalde y Urzanqui, que refiere Valle y desprecia Palomino, siendo más acreedores a su memoria que otros muchos a quienes elogia" (1).

Tengo para mí, aunque es nueva la especie, que de Lázaro Díaz del Valle hubo Palomino a la vista dos manuscritos diversos, hijos ambos del propio estudio, siempre encaminado a la narración de las vidas de nuestros pintores, en especial los madrileños o cortesanos de su tiempo: de los provincianos que no vivieron algún tiempo en Madrid no debió de hacer mención, y de los más antiguos solamente alcanzó las noticias ya estampadas en los libros. Fué, desde luego, más un cronista o autor de Memorias, a base de información oral, que no un historiador o, al menos, un historiógrafo.

La dualidad de manuscritos la veo poniendo al lado dos textos de Palomino, que va a ver el lector, referente uno, por lo visto, a unos completos apéndices españoles a las *Vidas* italianas del Vasari (Vite de'piú eccellenti pittori, scultori é architetti), y referente al otro, concre-

---

brino carnal del todavía más famoso escultor *Alonso Berruguete*. Dicho Lázaro Díaz, hijo de Alonso Díaz, maestro de Araújo, ¿tendrá algo que ver con nuestro cronista Lázaro Díaz o Díez del Valle? ¿Será su padre?

(1) Registrado todo el libro de Ceán Bermúdez en sus seis tomos, resulta que el manuscrito de Díaz del Valle se aprovechó por él en los artículos de los artistas citados, y además en los de Diego de Arroyo, de Antonio Campi, de Luis de Carbajal, de Juan de Cárdenas, de Francisco Caro, de Carreño, de Félix Castello, de Antonio del Castillo Saavedra, de Céspedes, de Rómulo Cincinato, de Collantes, de Juan de la Corte, Francisco Fernández, Luis Fernández, Juan Galván, Pedro García Ferrer, Giner, Herrera el viejo, Herrera el mozo, Sebastián de Herrera Barnuevo, Simón de León Leal, Fr. Agustín Leonardo, Jusepe Leonardo, Liaño, Francisco López Caro, Pedro Machuca, Jusepe Martínez, Teodosio Mingot, Manuel de Molina, Montero de Roxas, Morales, Pedro Núñez, Orrente, Pacheco, Blas de Prado, Ignacio Raeth, Raxis, Francisco Rizi, Roelas, Francisco Rómulo, Sánchez Coello, Tristán, Valpuesta, Van der Hamen, Luis de Vargas, Velázquez y Zurbarán.

tamente, a los artistas condecorados, trabajillo de ocasión este último que fácilmente elaboraría tomando notas de sus libros y de sus apuntes preparados.

El primer texto, es el aludido por Ceán Bermúdez. Está efectivamente citado en el Preludio de la 3.ª parte de la obra de Palomino, subintitulada "Parnaso español pintoresco laureado: Vidas de los pintores y escultores españoles", parte histórica que después de 1733 (1), se publicó, tras de la Parte práctica publicada en 1724, y la teórica que lo fuera en 1715.

Habla en el Preludio Palomino de lo poco que se sabía de artistas españoles anteriores al Renacimiento, a 1500, y dice: "Así no extrañará el curioso que esta serie histórica no comience en los años antecedentes, para lo qual nos ha socorrido un manuscrito de don Lázaro Díez del Valle, criado que fué del señor Felipe Quarto, en tiempo de don Diego Velázquez, y aficionadísimo a la Pintura, en cuyo obsequio escribió un libro traduciendo de Jorge Vasarí las vidas de los pintores italianos, e introduciendo las de algunos españoles, siendo en los antiguos de estos tan diminuto, que apenas toca lo que de ellos dicen de paso Pacheco, Carducho, Arfe y Butrón: y en los de su tiempo tan desaliñado, como no era de la profesión, que ha sido menester fundirlo para vaciarlo, además de colocarlo con el debido orden sucesivo".

El texto referente al otro menos considerable manuscrito, lo trae Palomino en la propia tercera parte histórica de su magna obra, en la biografía extensísima de Velázquez que sacó reduciéndola a una mitad, del manuscrito de Alfaro, también perdido por desgracia. Al hablar de la merced del hábito de Santiago hecha por Felipe IV a Velázquez, sin noticia de las dificultades que se sucedieron para logrársela efectiva (secretos que ahora nos son documentalmente conocidos), y refiriéndose al año 1658 dice Palomino (no sabemos si copiándolo de los papeles de Alfaro): "Este año escribió don Lázaro Diez del Valle un elogio, y nomenclatura de algunos pintores, que por famosos han sido honrados con Hábitos de Ordenes Militares, y lo dirigió a don Diego Velázquez, de que hicimos mención en el tomo I, libro II, cap. 9, § 4" (2).

---

(1) No sé que se conozca la fecha de la publicación de la tercera y más interesante parte del libro de Palomino, cuya numeración de páginas, aunque con portada especial, proseguía la de la segunda parte. Para señalar la fecha de 1733 me guío por el hecho de que Parrino publicó en ese año una nueva edición del *Abecedario Pittorico* de Orlandi, dedicada a Solimena, en Nápoles, y no se cita en los Apéndices ni en la *Aggiunta* el libro de Palomino, con citarse todos los otros conocidos aprovechados: pudo ser descuido, mas no lo creo verosímil. Palomino había muerto en 1726.

(2) En ese capítulo y párrafo se aprovechó seguramente y se completó con

Debe advertirse que Palomino supone la merced en 1658 y en noviembre del mismo año, día 27 (cuando esto último fué en 1659 en verdad) el difícil favorable despacho de ella por el Consejo de Ordenes, cruzándose el día 28 (dice) en las Carboneras, lo que hace pensar que el manuscrito no fuera posterior al triunfo, sino más bien instrumento para lograrlo, redactado y comunicado dentro del período de lucha, viva la resistencia del Consejo a la efectividad de la merced regia del hábito santiaguista.

De todos modos es evidente la buena amistad de Díaz del Valle con Velázquez (1), y que ella no fué obstáculo a la también evidente que se demuestra que tuvo con nuestro Antonio de Pereda. Este no fué caballero de hábito, y en consecuencia solamente en el manuscrito principal de Díaz del Valle pudo hallar Palomino, la biografía que publicó en su libro íntegramente, según el testimonio de Ceán Bermúdez, que todavía alcanzó a ver el texto original inédito.

Este llegó a ser propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y llevado por Madrazo a su casa, con otros libros como es uso entre los académicos, parece ser que, a su fallecimiento, no se pudo dar con el códice, a pesar de lo escrupuloso de la rebusca (2). Dícese que tiene el texto, por una copia, el erudito D. Jacinto Octavio Picón, que publicándolo, prestaría un nuevo servicio a la Historia del arte español (*).

II

La Biografía: texto de Palomino.

Copiémoslo a continuación:

"Don Antonio Pereda, natural de Valladolid, pintor y vecino de esta villa de Madrid, hijo de Antonio Pereda y de su muger doña María Salgado, vecino de la dicha ciudad de Valladolid, fué uno de los insignes

---

los datos más modernos el manuscrito de Díaz del Valle, pero no se le cita ni menciona. Todo el párrafo viene a ser una lista de nuestros pintores condecorados, a continuación del § 3, en que se dió la de los extranjeros igualmente condecorados, que igualmente se aprovecharía del mismo manuscrito.

(1) Lo comprueba Díaz del Valle mismo al contar el juicio que a Velázquez mereció un cuadro del vallisoletano Francisco Martínez que él poseía.—V. Cruzada, *Velázquez*, p. 294.

(2) Don Pedro de Madrazo habla del texto original manuscrito de Díaz del Valle, del que copia frases, en su Catálogo Descriptivo e Histórico, págs. 431, 427, 395, 379, 352, 442, 448, 492, 516, 647, y lo mismo Cruzada (Anales), págs. 394, 241 (diciendo que está en la Academia) y 244. Sospechaba, pues, que no estaba todavía perdido cuando he logrado adquirir las noticias que van en este párrafo.

(*) [Según se verá, el señor Picón prestó la copia y, andando el tiempo, don Manuel Ramón Zarco del Valle regaló el manuscrito autógrafo a Díaz del Valle

artífices que han dado honor a la nación española con sus pinceles. Habiendo, pues, muerto su padre, y quedando él de muy tierna edad, conociendo un tío suyo la grande afición que tenía á el Arte de la Pintura le conduxo á Madrid, donde aprendió los principios del arte con Pedro de las Cuevas, en compañía de don Francisco Camilo su hijastro, y de otros que han con su buena doctrina venido á ser famosos en esta Arte. En poco tiempo dió muestras de su buen ingenio y natural para el Arte de la Pintura: tuvo suerte en que conociéndole don Francisco Tejada, Oidor del Consejo Real, le llevó á su casa, deseoso de ayudarle para que aprendiese: con este amparo dibuxaba y pintaba, copiando pinturas originales de grandes artífices, que le fué de grande utilidad (1). Y viendo su aplicación el dicho señor Oidor, le daba con gran cuidado todo lo necesario para animarle en sus estudios. Estando en esto tuvo noticia de él, por algunas cosas de su mano, don Juan Bautista Crescencio, Marqués de la Torre, hermano del Cardenal Crescencio, Caballero de gran voto en todas facultades, especialmente en esta Arte, así en lo teórico, como en lo práctico: viniendo en ello el señor don Francisco, le llevó á su casa, en la qual, debaxo de sus documentos, cuando llegó á la edad de diez y ocho años era pintor excelente, tanto que sus primeras obras que salieron á luz, parecían de artífice muy experto (2). La primera pintura de su mano, con que comenzó a ganar opinión, fué una de la Concepción de Nuestra Señora, del tamaño del natural, con una gloria de ángeles, que envió el Marqués a Roma a su hermano el señor Cardenal. Este lienzo hizo mucho ruído en la corte y despertó muchas envidias. Después de esta famosa obra hizo otra, en competencia de otros insignes pintores, que fueron electos para el adorno del Buen Retiro, el tiempo

---

—ejemplar que no procedía de Madrazo ni de la Academia de San Fernando—al Centro de Estudios históricos y fué publicado por F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la Historia del Arte español* (Madrid, 1933). T. II, páginas 321 y siguientes].

(1) En la larga lista de coleccionistas de cuadros que trae Carducho en su libro, después de mencionar a más de treinta, citando a veces obras, otras no, dice: "Don Francisco de Tejada, del Consejo, ¿no tiene en su casa un discreto museo?"

Tales palabras nos indican, con alguna verosimilitud, cuál sería la razón de la protección que dió a Pereda: ayudarle, y quizá compensarse de la ayuda, con su trabajo de adobo y aderezo de los cuadros coleccionados que lo hubieran menester.

(2) También Carducho menciona a Crescenci, Marqués de la Torre, entre los coleccionistas madrileños que por 1630... (década del libro) eran legión en Madrid, siguiendo la moda que Felipe IV establecía.

He aquí sus palabras: "En casa del Marqués de la Torre suplicámosle nos enseñase sus pinturas, y con afectuoso gusto de todos nos enseñó grandes cosas destas artes del dibujo, como quien tan bien las conoce y sabe hacer..."

De Crescenci no podemos sospechar que necesitara a Pereda para adobo de sus lienzos, pues él mismo era también pintor.

del señor Conde-Duque de Olivares. La historia de este lienzo es el socorro que introduxo en Génova el Marqués de Santa Cruz, cuyas figuras son del tamaño del natural, y en ella algunos retratos de personas conocidas: todo muy bien dibuxado, y con excelente colorido, así en los paños como en las cabezas. Con esta pintura dió del todo gallardas muestras de su ingenio: diéronle por ella quinientos ducados: esta pintura está en el salón de comedias del Buen Retiro en compañía de otras de este género de grandes artífices de aquel tiempo.

Pintó un lienzo del Desengaño de la vida, con unas calaveras y otros despojos de la muerte, que son cosa superior. Esta Pintura, por ser cosa insigne, la colocó el señor Almirante padre, en la sala destinada para pinturas de los eminentes españoles. Otra semejante, para hoy en poder de los herederos de Pereda. Y en la sacristía de San Miguel de esta corte, hay otra pintura por el mismo estilo de un Niño Jesús, con un pedazo de gloria, y abaxo unas calaveras, y varios instrumentos de la Pasión, hecho con tan extremado gusto y paciencia, que es a todo lo que puede llegar lo definido.

Pintó también una efigie del Salvador del mundo, que está en una capilla del cuerpo de la Iglesia de las Madres Capuchinas de esta corte al lado del Evangelio, con tan extremada belleza, que parece no haber podido tener otra fisonomía Christo Señor Nuestro, por ser tanta su perfección, que arrebata los corazones, de suerte, que por sólo esta imagen merece el autor nombre inmortal. Es también de su mano el quadrito de la Encarnación, que está en el remate de dicho retablo. Lo son también otros dos cuadros de la Encarnación y Adoración de los Santos Reyes, que están en otras dos capillas de dicha iglesia. Como también otro del Glorioso Patriarca San Joseph con el Niño Jesús Santísimo en los brazos, que está en el colateral del Evangelio en la Iglesia de las Niñas de Loreto de esta Corte. Y también es de su mano otro quadro de la Encarnación, que está en el colateral de Evangelio de la Iglesia de la Magdalena de Alcalá de Henares.

Pintó este artífice muy al natural, tierno y fresco: su dibuxo, disposición y pincel fué de la escuela veneciana, y aunque le faltó al mejor tiempo el amparo del Marqués con la muerte que cortó el hilo de sus esperanzas, no le desamparó la fortuna: porque prosiguiendo sus estudios, se adelantó tanto con su natural, é inclinación a la Pintura, que generalmente fué tenido por uno de los más valientes artífices de aquel tiempo: y así hizo otras muchas e insignes obras que están en su debida estimación en diferentes templos y casas particulares de esta corte, como es el Santo Domingo Soriano en el colegio de Atocha, en la capilla de don

Fernando Ruiz de Contreras, Marqués de la Lapilla, Secretario que fue del Despacho Universal, que es cosa admirable, juntamente con el quadro de la Trinidad Santísima que está en el remate. Y también el San Pedro, y San Pablo con los cuatro evangelistas que están en el altar mayor de la Parroquial de San Miguel; y el célebre quadro de San Elías que está en la Iglesia del Carmen Calzado, con el de su discípulo Eliseo y el de la Santísima Trinidad que está en el remate de la capilla mayor.

Pintó también las bóvedas del crucero y presbiterio de la Iglesia de la Merced Calzada; y aun la traza de la historia de la cúpula, que executaron los Colonas, fué suya, y el célebre quadro principal del altar mayor de la Iglesia de San Antonio de los Capuchinos del Prado, y otras muchas obras que por no ser prolixo no refiero, que ellas están diciendo, aunque mudas, mucho mejor lo eminente de su artífice. Hizo también bodegoncillos con tanta excelencia, que ninguno le hacen ventaja, según los que yo he visto en casas particulares. Murió en esta corte el año 1669, á los setenta de su edad. Fué un hombre, que tuvo el mayor estudio de la pintura que se ha conocido, no solo en estampas, papeles, y borroncillos, originales, modelos, y estatuas excelentes, sino una librería admirable; y especialmente de la Pintura, en varios idiomas, tenía libros excelentes; y con todo esto no sabía leer, ni escribir, cosa indigna, y más en hombre de esta clase: de suerte, que para firmar un quadro, le escribían la firma en un papel y él la copiaba; y gustaba de que los discípulos, y algunos amigos le leyesen historias, y especialmente las que había de pintar; y de este modo disfrutaba de su librería, y solían decirle los que veían libros latinos, o estrangeros: *V. md. será latino, y entenderá la lengua italiana, la francesa, etc.* Y él respondía: *Yo, señor, no soy nada:* y con esto les engañaba con la verdad. Pero tenía un cierto sinderesis, o dictamen de razón tan bien regulado, que desmentía con sus obras este defecto.

Fué su muger doña Mariana Pérez de Bustamante, y preciábase de muy gran señora, que lo era, y visitábase con algunas de clase, y que tenían dueña en la antesala; y echando ella menos esta ceremonia, Pereda la dixo que no se aflígiese, y que ya le daría gusto con eso; y le pintó una dueña con tal propiedad en la mampara, sentada en una almohada, con sus anteojos, haciendo labor, y como que volvía á ver quien entraba: que a muchos les sucedió hacerle la cortesía, y comenzarle hablar hasta que se desengañaban, quedando corridos de la burla, quanto admirados de la propiedad. Esta señora doña Mariana se trató con grande fausto mientras vivió su marido, y aun algunos años después de viuda; pero habien-

do sido muchos los que le sobrevivió, llegó a verse en suma miseria, y en ella murió en 1698."

Hasta aquí el texto biográfico íntegro de "Antonio Pereda, Pintor", número CXXVII entre las "Vidas de los Pintores y Escultores españoles". Pero no dejó Palomino reducida a la tercera parte de su libro, toda la información histórica de la obra, y especialmente lo anecdótico (que tan pronto había de aprovechar el inglés Cumberland), lo tiene muy repartido por las partes Teórica y Práctica, singularmente recuerdos de sus más coetáneos amigos los pintores Carreño, Claudio Coello y Jordán.

De Pereda poco se halla fuera del texto especialmente biográfico copiado. Todavía repasando cuidadosamente los infolios de Palomino, hallamos alguna cosa.

Repite, pero con alguna diferencia, su habilidad para pintar cosas (y no precisamente sólo bodegoncillos) en el § III, cap. VII del libro 1.º donde se dice, "*El innaminado* (género pictórico) es, el que se organiza de varias cosas innanimadas, como Edificios, Arneses, Aparadores, Instrumentos, Vestuarios, y otras riquezas, y alajas semejantes, o inferiores en que ha avido celebres Ingenios; y entre los nuéstros fué avéntajadísimo Don Antonio Pereda". Antes ha hablado de frutas, flores, hosterías, aves, pescados, etc., citando al caso otros nombres, especialmente flamencos; por lo cual, dado el paralelismo del pensamiento y la frase se viene a poner a Pereda como el mejor ejemplo para la pintura de aparadores, arneses, instrumentos y otras riquezas y alhajas.

En el § V del cap. V del libro 2.º, hablando de la pintura noble, no tiene precio, después de citar el premio a Apeles por un retrato de Alejandro Magno, añade a seguida: "Y en nuestros tiempos baste decir, que por el quadro de Santo Domingo Soriano, que está en su Capilla de el Real Colegio de Atocha de esta Corte, Orden de Predicadores, le dieron a Don Antonio de Pereda dos mil ducados, y una Plaza de Vgier de Camara en Palacio, para Don Joachin de Pereda su hijo. Y por no hazer digressión, omito otros exemplos que se verán en su lugar" (1).

Parece determinarse bien que Pereda no pintaba al fresco al no mencionarle en las listas largas de fresquistas (2) y que no tuvo cargo de pintor del Rey, ni otro alguno en Palacio, por parecida razón.

---

(1) Velázquez compró en Italia en 1649 para Felipe IV por 12.000 escudos cinco famosos cuadros, dos de Ticiano, dos de Veronés y la Gloria de Tintoretto. "A más de dos mil escudos cada cuadro sale la cuenta, y á estos precios en aquel entonces era pagar regiamente. A pesar de su calma y de su flema, ¿no sentiría alguna íntima desazón Velázquez, comparando los precios de estos cuadros con los que él alcanzaba por los suyos?", dice Cruzada Villaamil (*Anales*, p. 168).

(2) Es bastante completa la lista que de fresquistas en España trae Palomino, al § VIII, cáp. VI del libro I, para no sospechar que Pereda no pintaba

III

La Biografía: Recensión de Ceán Bermúdez.

El mismo texto de Palomino demuestra que aprovechó los apuntes de Díaz del Valle quizá íntegramente, pero añadiendo otros datos de información suya: lo demuestran la fecha de la muerte del pintor, 1669, y la de la viuda, 1698, con las circunstancias que añade, puesto que lo de Díaz del Valle se escribió en 1657.

Ceán Bermúdez, que siempre anduvo rectificando a Palomino, afectándolo todavía más, nos da, sin embargo, una biografía por demás igual, con la sola añadidura del texto de un párrafo del manuscrito de Díaz del Valle, con el regalo de un soneto que el mismo Díaz del Valle dedicó a Pereda, y con tres rectificaciones críticas, la una referente a los frescos de la Merced, y la otra a la tacha de analfabeto que Palomino nos ha adobado tan bien al informarnos del caso.

El soneto es este:

Si en juvenil edad, en breves años,
Pródiga fué fortuna con Perea;
Es porque quiso en su pincel se vea
Su poder y del arte desengaños.
Más bello que un jardín libre de daños
El laurel en sus sienes se recrea:
Notorio a Ceuxis y a Parrasio sea
que están sus obras ya en menores paños.
Ceres el trigo halló, las armas Marte,
Alexandro el papel, Baco el sarmiento,
Polignoto el pincel y la hermosura,
Mas por ti ¡ó grande artífice! halló el arte,
Discreción con gallardo pensamiento
Y perfección sublime la pintura.

Los reparos de Ceán Bermúdez a Palomino se contienen en los dos párrafos siguientes:

"Dice Palomino que por su muerte faltó el marqués al mejor tiempo, pero habiendo fallecido Crescenci el año 660, esto es, quando Pereda te-

al fresco, citándose como se citan allí sus contemporáneos Colona y Miteli, Carreño y Rizi, Herrera el Mozo, Claudio Coello, Donoso y Cabezalero; todos en el estilo, manera o "manejo galante a fresco y perspectiva de techos", y citando, además, entre los del estilo o "manera antigua y más fatigada" a sus también contemporáneos, pero mucho más viejos, V. Carducho, E. Caxés y A. Castillo.

nía 61 de edad, y estaba reconocido su mérito en toda España, no pudo haber sido tan perjudicial esta falta a su fortuna y prosperidad. También asegura el mismo escritor, que pintó las bóvedas del crucero y presbiterio de la iglesia de la Merced Calzada, de Madrid, y que hizo la traza de la historia de la cúpula que pintaron los Colonas. En lo primero le hace muy poco favor, porque Pereda era capaz de haberlas pintado mejor, y no hay duda, de que son de mano de Francisco de Ortega, como diximos en su artículo; y en lo segundo degrada el mérito de Miguel Angel Colona que no era regular se sujetase a pintarla por diseño de otro. Hemos examinado los libros del archivo de este convento y no hallamos tal circunstancia, que merece algún premio, y su importe constaría en las cuentas, como consta lo que se dió á Colona.

"Tampoco podemos creer que Pereda no supiese leer ni escribir, como afirma el mismo escritor, habiéndose criado en la casa del consejero Torres, que le amaba como á hijo, pues es muy verosímil procurase darle una educación decente y proporcionada á la profesión que seguía; y aun el mismo Pereda se avergonzaría de no tener este indispensable adorno, quando fué trasladado á la casa del marqués Crescenci, sugeto de tanto gusto y erudición en las bellas artes, donde aprendería no sólo á leer y escribir, sino también á leer y hablar el italiano, de lo que resulta haber adquirido tantos libros como tenía de su profesión, según dice el mismo Palomino, queriendo probar este defecto con que sus discípulos le escribían el nombre quando se le ofrecía poner su firma en los lienzos. Y siendo muchos los que hay firmados de su mano, hemos observado en todos una misma forma de letra, y estar escritos por sujeto que sabía escribir. En fin, don Lázaro Díaz del Valle, que dice en su vida "porque de trato y comunicación le he conocido desde su primera juventud, puedo decir algo de lo que sé como testigo de vista", y nada apunta de que no supiese leer ni escribir".

La observación primera no tenía vuelta de hoja. Crescenci, aparte algún corto viaje a Italia, vivió en Madrid hasta poco antes de la fecha en que se suponía la muerte de Pereda (1669), cuando ocurrió la suya (1660). Si no protegió más a Pereda fué por otras causas: creeré que por no alcanzarle bajo Felipe IV el favor que le diera Felipe III siendo tan mozo. Porque he de notar que cuando Pereda se supone que tenía 18 años y le entregaba el cuadro famoso de la Concepción, Crescencio no tendría más de 23, y a pesar de ello ya era el arquitecto preferido para la obra del panteón del Escorial, que tan reposadamente, tan inactivamente, se fué trabajando por las trazas suyas desde 1617 a 1654, en que se terminó la pieza, durando ¡37 años!

La rectificación referente a la atribución a Pereda de las pinturas murales de la Merced Calzada, antes que por Ceán Bermúdez, está ya hecha implícitamente por Ponz, pero sin aparentar reparos, con sencillez y honradez literaria. Dice que era de Colona la pintura de la cúpula y pechinas, muerto Miteli al comenzar ambos la tarea; que Palomino dice que la idea fué de Antonio Pereda; que éste pintó el presbiterio y crucero; que ya en su tiempo no había nada suyo; que la Iglesia había sido en parte rehecha después de 1730, y que de don Francisco Ortega eran las bóvedas del coro, nave y cruceros, bastante inferiores a la labor de Colona; lo de Ortega estaba dicho en una firma suya en el coro. Y como el mismo Ceán Bermúdez, en el artículo referente a Francisco Ortega dice que esa firma lleva la fecha de 1731, debió ahorrarle a Palomino el varapalo, pues fácilmente se comprende que si antes de 1731 estaban pintadas las bóvedas, era esa la labor personal de Pereda que debió desaparecer con las obras o con la causa que determinara las obras de 1730.

El impremeditado varapalo del texto del Diccionario al tomo IV, artículo "Pereda", se tuvo que convertir en palinodia por el mismo Ceán Bermúdez en una Nota final del último tomo y casi última página del libro suyo.

Debe copiarse aquí todo lo referente a las pinturas murales de la Merced Calzada, que llena más de la mitad de esa nota de colophon:

"Después de concluído este Diccionario se ha hallado en el archivo del convento de los Mercenarios calzados de Madrid el recibo de la cantidad que percibió Miguel Angel Colona, por lo que había pintado en la cúpula de la iglesia de dicho convento. Está firmado el día 26 de mayo de 1662, y por constar en él el verdadero nombre de este profesor, y lo que señaladamente pintó en la iglesia, parece acertadamente copiarla aquí: "Digo yo Angel Micael Colona pintor, natural de Bolonia, "que he recibido de nuestro M. R. P. Mtro. Fr. Luis de Salcedo, provin-"cial de la provincia de Castilla, del órden de nuestra señora de la Mer-"ced, redención de cautivos, por mano del P. Fr. Antonino Mayers de "dicho órden, 1.300 pesos de á 8 reales de plata cada uno, la qual canti-"dad me ha pagado su paternidad reverendísima, por haber pintado el "anillo de la media naranja, quatro pechinas y tres arcos torales, según "el convenio que habiamos hecho ántes que se pintase, etc".

"Se ha encontrado también en el mismo archivo una escritura otorgada en Madrid el día 9 de agosto de 1659 ante Francisco Morales, escribano del número de esta villa, por el P. Mtro. Fr. Juan de Fonseca por

una parte, y de la otra parte por Antonio Pereda y D. Juan Fernández de Gandía, pintores, obligándose Pereda a pintar de su propia mano veinte y tres historias en las bóvedas de la citada iglesia de la Merced, en cuyo número entraba la gloria, que también había de pintar en la del coro, y á concluir en fines de agosto de 1660 las que había de representar en la capilla mayor y media naranja, y en últimos del propio mes de agosto del 61 las del cuerpo de la iglesia y coro, todo por la cantidad de 6.500 ducados; y Gandía á pintar en estos mismos plazos todo el adorno de la arquitectura de la iglesia con las fachadas del crucero, paredes de la nave principal, y lo que había de figurar encima y al rededor del retablo mayor, menos las capillas, por el precio de 7.000 ducados.

"Y habiéndose concluido estas obras conforme á lo contratado, se debe inferir: 1.º que Palomino tuvo razón para asegurar que Pereda había pintado en las bóvedas de esta iglesia, lo que se dudó en su artículo de este Diccionario, por no haberse hallado entonces este documento que lo confirma, porque las pinturas no parecen de su mano, estando como están desfiguradas con retoques; 2.º que el pintor D. Juan Fernández de Gandía es el mismo Juan de Gandía, que por su gran perspectiva se ha celebrado en su artículo por D. Teodoro Ardemans; 3.º que de todo lo que pintó Gandía en la iglesia no ha quedado más que las pilastras, los arcos y cornisamientos, habiéndose borrado lo de la capilla mayor con el motivo del nuevo retablo que llega hasta la bóveda sin necesidad, y las perspectivas y bellos adornos que había en las paredes del crucero y cuerpo de la iglesia con el fin de cubrirlas de damasco con las cortinas que ahora se ponen; y 4.º que Francisco Ortega, cuya firma está en la bóveda del coro, puesta en el año 1731, no la pintó como se dixo en su su artículo, sino la retocó y repintó, y lo mismo las demás bóvedas de la iglesia, que antes había pintado Pereda, pues todo parece ahora de una misma mano, y no de la de este buen profesor, por los estragos que causó la de aquel en estas obras, y en algunos lienzos del claustro principal del propio convento."

En cuanto a la idea o la traza (traza dice Palomino) a que se hubieron de sujetar Colona y Miteli, los fresquistas traídos a España por el gran Velázquez, al pintar la cúpula y pechinas de la Merced, paréceme que Ceán Bermúdez no entendió a Palomino; en el estilo y lenguaje de éste, traza no es boceto tanto como es idea, explicación literaria y erudita de lo que se va a representar; asunto, composición histórica, mitológica, o alegórica, programa, es decir, lo que los arquitectos suelen dar a veces a los escultores. y con más frecuencia dan personas letradas extrañas al ejercicio de las Artes, pero reduciéndolos a meras pala-

bras en este caso (1). La decoración de todo el buque del templo de la Merced—la Casa de Tirso de Molina—, había de obedecer a unidad o sistema. Lo que me preocupa de esta cuestión, no tanto es la rectificación superficial de Ceán Bermúdez, como el problema de saber si Pereda, que por todos los demás informes sólo nos aparece como pintor de lienzos al óleo, fué en realidad pintor de mérito en pinturas murales o al fresco—más probablemente al temple—; o si un fracaso suyo en esa tentativa, por falta de manejo del procedimiento, fué la causa de que en la cúpula y sus pechinas se solicitara la práctica de los italianos llegados a Madrid como maestros de la pintura mural. Y este punto sí que queda en dudas, pues no podemos examinar los frescos ya que el templo renovado en 1730 fué derribado después de la ex-

---

(1) Los mismos Colona y Miteli y a la vez Carreño y Rizi, trabajaron por *trazas* de Velázquez las pinturas murales del techo del Salón principal del Alcázar, el de los espejos.

Dice Palomino en el párrafo 7.º de la Vida de Velázquez: "En este tiempo se consideró lo que se había de pintar en el salón grande...; y habiendo hecho elección de la Fábula de Pandora, hizo Diego Velázquez planta del techo con las divisiones, y forma de las pinturas, y en cada quadro escrita la historia que se había de ejecutar". A una idea o traza de Pereda semejante, debió atenerse y es verosímil que se atuviera Colona en la cúpula de la Merced.

Ejemplo de esto, también, de la necesidad de que sea algo pintor quien idee esas trazas además, y a la vez de la modestia de Palomino (pues él mismo se alude sin citar su propio nombre) nos ofrece en su libro al § 1 del cap. III del lib. 9.º Véase: "Así le sucedió á Lucas Jordán, que aburrido de las ideas, ó asuntos que en historia sagrada, en que no había que sublimarse, le suministraba de orden del señor Carlos II, cierto sujeto eclesiástico muy docto, que le dixo al Rey: *Señor, para esto no basta ser hombres doctos, que es menester juntamente inteligencia en la pintura.* Con cuyo motivo su Majestad mandó llamar un sujeto de la profesión, en que concurría la circunstancia de las letras, el qual informado de la historia que había de expresar, le fué sugeriendo los asuntos, tan arreglados al texto, y al arte, que Jordán, loco de contento los besaba, y decía: que aquellos sí que venían ya pintados.

"A este mismo sujeto le sucedió, que yendo á cierta ciudad de estos reynos en una casa de religión á executar una obra puramente ideal de pintura, le dixo el Superior de la casa, que los Padres Maestros habían escrito dos ideas sobre el asunto. A que respondió el artífice: Pues vuesa Reverendísima no me las muestre, hasta que, dándome su licencia, escriba yo otra á mi modo. Hízolo así; y habiéndola visto el superior, y manifestándola á los hombres más doctos, no sólo de aquella casa, donde había muchos, sino de aquella Universidad, que es de las más célebres de España, resolvió que se executase. El pintor sin embargo de esta honra, le suplicó le manifestase las otras dos ideas que se habían escrito, para elegir la más conveniente. A lo que respondió el prelado, que en vista de aquella, se habían roto las otras. Tanto puede la fuerza de la verdad, y de la razón; pero también merece elogio la ingenuidad religiosa de los interesados, en ceder modestos á la ventaja de otra forastera inteligencia. Que poco de esto se halla en algunos, que para las obras de mayor empeño andan á la rebusca del baratillo, desconociendo lo ventajoso de lo perfecto. ¡O quantas obras pudiera notar de esta clase, en que lo público desacredita la pericia de nuestra nación, pues son las más patentes á los extranjeros! Pero no es mi ánimo hacer odiosa con dicterios esta humilde obra".

La pintura á que aquí se refiere es la del coro de San Esteban, dominicos, de Salamanca, que es de lo más notable de Palomino.

pulsión de los frailes, en el siglo XIX, ocupando la plaza del Progreso y la estatua de Mendizábal el lugar y sitio del noble solar de Tirso. *

Por último, el tercero y último reparo de Ceán Bermúdez al texto de Palomino, el referente a si Pereda supo ó no supo leer y escribir, no tendría bastante fuerza para contradecir una aseveración que se rodea de tan cumplidos detalles, máxime pensando que Palomino es, siempre que puede, un panegirista, y que todo su libro respira el mismo entusiasmo por los pintores. Lo que queda en evidencia es que esa extraña noticia biográfica no la toma del manuscrito de Díaz del Valle. Palomino estuvo en Madrid desde 1678, es decir, que llegó a la Corte un año después de la fecha cierta de la muerte de Pereda, cuando vivía su viuda y sus discípulos Alonso del Arco "el sordillo de Pereda" y Vicente Benavides y la aseveración suya tiene, por tanto, no el valor de testimonio, pero sí el de referencia muy inmediata, contra la cual no bastaría oponer el silencio de Díaz del Valle, ni las firmas de sus cuadros, que, como veremos, son, al parecer, poco personales, pues están en mayúsculas romanas, aunque muy diversamente combinadas. En definitiva, y en la duda, si no se hubieran aportado pruebas posteriores tan elocuentes yo me inclinaría a tener a Pereda por un culto y educado analfabeto (1).

Don Pedro de Madrazo, que como D. Gregorio Cruzada Villaamil, en los sendos catálogos de los Museos Real y Nacional de Madrid, hoy refundidos en el del Prado, extracta pura y simplemente la biografía de Pereda, de Palomino y Ceán, solamente hace el reparo de si el apellido del pintor será Perea y no Pereda, tomando pie de la rima del soneto de Díaz del Valle, problema que no lo era en el siglo XVII, en que venía a ser tan liberal la facultad de arreglar los apellidos, castellanizar los extraños y sustituir los equivalentes. A mí no me sorprendiera que hubiera resultado Perea o Pereyra, pues de tales equivalencias se ofrecen casos en la misma Historia de nuestros artistas. Aun fuera posible que la fuerza de la rima le diera libertad poética, tolerable, al autor del soneto; y es lo cierto que él propio usó del "Pereda" en su

---

* [Hoy lleva el nombre la plaza y ostenta en su centro la estatua del dramaturgo mercedario].

(1) Pudo decirnos Ceán Bermúdez, en la Nota final del Diccionario si el contrato pasado por Pereda y Gandía con los mercenarios acerca de la pintura de las bóvedas estaba ó no firmado por el primero, cómo era en su caso la firma, ó si, por el contrario, firmaba alguien en su nombre y por su encargo por no saber él. El silencio de Ceán Bermúdez no puede tener acertada interpretación en contra ni en pro de la tesis del analfabetismo de Pereda por él combatida en el texto del Diccionario. Lo más probable será que los frailes le comunicaran la nota extractada del documento del archivo tal cual él la aprovecha, sin hacer hincapié, por descuido, en lo de la firma. [María Luisa Caturla ha encontrado en el Archivo de Protocolos, escritos firmados por Pereda].

prosa, como es evidente, por algunas firmas del pintor, que no olvidaba la "D" de su apellido, aun en firmas incompletas. Pereda es, en consecuencia, como debe decirse.

IV

Nota autobiográfica notable: el testamento de Pereda.

«En el nombre de Dios Todopoderoso, amén. Sepan los que vieren esta carta de testamento y última disposición como yo, D. Antonio de Perea, natural de la ciudad de Valladolid, vecino de la villa de Madrid, que vivo en ella, en mi casa que tengo en las calles de la Cabeza y Calvario, estando enfermo en la cama, en la enfermedad que Dios nuestro Señor fué servido darme, aunque en mi libre juicio y entendimiento natural, creyendo como creo en el alto misterio de la Santísima Trinidad y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa la Santa Iglesia Romana, debajo de cuya fe y creencia protesto de vivir y morir como fiel y católico cristiano, tomando como tomo por mi intercesora y abogada a la Virgen María, Nuestra Señora, Madre de Nuestro Señor Jesucristo y amparo de pecadores, y a San José, su esposo, San Antonio, San Francisco, Santo Domingo y demás Santos de la corte celestial, para que ruegue a Dios nuestro Señor perdone mis graves culpas, por los méritos de su preciosa sangre, pasión y muerte, teniendo por cierta la muerte y deseando dejar mis cosas dispuestas lo mejor que pueda, otorgo y hago mi testamento, última disposición y voluntad de la manera siguiente:

Encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor, que la crió y redimió con su preciosa sangre; el cuerpo a la tierra donde fué tomado.

Entiérrese mi cuerpo con el hábito de Nuestro Padre San Francisco, y en su convento extramuros de Madrid, o en la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, donde mejor pareciere a mis testamentarios.

Acompáñenle la Cruz de la parroquia, doce sacerdotes de ella y cuarenta y ocho religiosos, de cuatro órdenes, y en lo demás encargo a mis testamentarios sea con la menor vanidad que se pueda.

El día de mi entierro se diga por mi ánima una Misa cantada de cuerpo presente, con Diácono y Subdiácono y el día que se cumpla el año se diga otra de la misma manera.

Díganse por mi alma doscientas misas y páguese la limosna de cuatro reales.

Debo algunas deudas, aunque pocas, pero respecto de que algunas no están ajustadas y las voy pagando, haré memoria aparte que quedará firmada de mi mano, por la cual se esté, como si aquí se contuvieran.

Declaro que D. Jerónimo de Ocampo y sus herederos me deben veintiseis mil reales de que hay Escritura y pleito en el oficio de Pedro de Careaga, Escribano de Provincia; y D. Francisco del Pueyo, su yerno, me quedó debiendo, cuando murió, doce mil quinientos reales de que tengo papel y en su testamento mandó se me paguen: quiero que estas dos deudas se cobren con calidad de que si las pagaran sin ocasión, pleito, ni litigio se les haga alguna conveniencia, la que les pareciere a mis testamentarios. Y estas dos deudas y todo lo que procediere de ellas enteramente, desde luego, las aplico a la obra que mis instrumentarios las aplicasen.

Declaro que en poder de los testamentarios de D. Agustín Ocampo y su madre, están tres censos, el uno de doce ducados de renta poco menos, en el cual me pertenecen las dos partes, una por Doña Mariana Bantes, mi mujer primera, y la otra que compré a Doña Ursula Jiménez; y el otro censo de cien reales de renta que me pertenece enteramente, y de la renta del otro no me acuerdo; y como en más de 16 años que murió Doña Librada, mi suegra, por cuya muerte sucedió en ellas mi mujer, no he cobrado réditos, mando se cobren así los réditos como censos.

Declaro que yo estuve casado de primer matrimonio con Doña Mariana Bantes, á la cual hice carta de dote de 2.500 ducados, que después heredé por muerte de dicha mi suegra la cantidad que constará por la partida que se hizo de sus bienes, que fueron unos trastos de poca cantidad y alguna en dinero y algunas Escrituras que, por incobrables y antiquísimas, están en su ser y presentadas en el pleito que está pendiente ante fulano Soleto, Escribano del número, sobre la petición de los bienes de la dicha Señora Doña Mariana Bantes, del cual constará la parte, de lo que contiene esta cláusula. Por muerte de la dicha mi mujer, quedó por nuestro hijo D. Joaquín de Perea, que casó con Doña Tomasa de Olmedo, el cual murió después que su madre y yo sucedí en sus bienes como su padre, excepto el tercio que mandó á la dicha su mujer y al dicho mi hijo, por su legítima materna; y para el descargo de mi conciencia le di cuando se casó muebles de casa regulados á 700 reales, el cuarto de la casa que ocupó y más un oficio de Ugier de Saleta de su Magestad cuya merced saqué en su cabeza por mis servicios é inteligencias, que gozó hasta que murió y hoy goza

la dicha su mujer y después que se casó (1) de segundo matrimonio se pasó el dicho mi hijo á otro cuarto que renta 150 ducados y hoy le ocupa la dicha su mujer y ambos le han ocupado casi cuatro años, de que no me han pagado un solo real de alquiler. También dí á mi hijo cuando se casó una sortija de diamantes y unas sartas de aljofar grueso y otras cosillas, es mi voluntad que dicha sortija, sartas y cosillas no se cuenten. También gasté con el dicho mi hijo en el pleito para que no se casase en Castrejón con una criada mía, más de dos mil ducados porque hubo pleito en Cuenca, y en Castrejón, y en Madrid y á ella se la dió una cantidad porque se apartase; y también me llevó de mi casa el dicho mi hijo, cantidad de dinero y joyas, y para cobrarlo y disminución de gastos que hubo, porque se fué con ella á Castrejón me costó más de dos mil ducados. Quiero y es mi voluntad que si la dicha Doña Tomasa ú otro interesado, que pretenda ser á mis voluntades, pusiese pleito de ellas, en este caso se cuenten todos los referidos tres mil ducados, pero si con llaneza y cristiandad se viniere á lo justo y fuere materia que mis testamentarios conozcan buena fe, se ajuste como a ellos pareciere y no viniendo en ésto se cuénten tres mil ducados, que he gastado para en descargo de mi conciencia, antes más que menos.

De segundo matrimonio casé con Doña Mariana Pérez que hoy vive, trajo en mi poder en dote la cantidad que constará por escritura, que a su favor otorgué ante Alonso Montañés, mando se le dé satisfacción con más lo que le tocare de gananciales en este matrimonio.

Mando á la dicha Doña Tomasa de Olmedo, mi nuera, la alhaja que ella eligiere que no exceda de cien ducados de valor.

Mando á Antonio, hija de una criada que fué mía y la he criado en mi casa y ahora está en poder de la dicha Doña Tomasa, doscientos ducados, los cuales, juntos con otros doscientos que la mandó la dicha Doña Mariana Bantes, mi primera mujer, se le den luego que tome estado en dinero de contado, con calidad que si ella pretendiere tener algún derecho a mis bienes por cualquier título, causa ó razón que sea, revoco este legado luego como ponga pleito y se notifique la demanda á mis herederos.

Fundación: dejo por mi heredera usufructuaria de todos mis bienes y derechos y acciones á la dicha Doña Mariana Pérez mi mujer, para

(1). Copio textualmente del libro del Sr Conde de la Viñaza. Pero en vez de "se casó", creo que debe decir "me casé". Erratas así son frecuentes en la edición.

que por todos los días de su vida goce la renta pagando los censos y cargos de las casas y haciendo los reparos necesarios para su conservación, y más con cargo de hacer decir por mi alma, cada mes, una misa rezada, cuya limosna pague á cuatro reales, y la pido, si la fuera posible la oiga y me encomiende á Dios, y en muriendo la susodicha ha de poder disponer en propiedad y como suyo y antes para todas sus necesidades, de todos los bienes, muebles y demás derechos que me pertenecen, exceptuando sólo las dichas mis casas y éstas sin más cargas y censos que hoy tiene y de ellas pagados á los créditos hasta el mismo día que muriese han de quedar, y yo mando en posesión y propiedad para la capilla de Nuestra Señora de San Lorenzo, de la dicha ciudad de Valladolid, sita en la parroquial de San Lorenzo, para que se convierta el precio de ellas en dos lámparas de plata de peso cada una de cuatrocientos reales, de á ocho; y se ponga renta y corresponda á 12 arrobas de aceite para que ardan todo el año, y mas cuatro ducados de renta al sacristán de dicha capilla para que cuide de ellas con calidad y condición expresa que si dichas lámparas puestas no ardieran y no se cumpliere dicha memoria enteramente como yo llevo dicho, pase este legado al colegio de la Compañía de Jesús, de la dicha ciudad de Valladolid, y si todavía sobrase del valor de dichas casas, después de cumplida esta memoria, cantidad; ésta se ponga en renta fija ó segura ó se deje á censo sobre las mismas casas, y la tercera parte de dicha renta cada año se convierta en ornamentos y cera de dicho altar de Nuestra Señora de San Lorenzo, en aquella que más necesidad hubiera, y de las otras dos partes se funde una memoria por mi alma y las de mis mujeres, hijo y padres y abuelos, y la del Marqués, mi Señor, que sea de tres misas cantadas con Diácono y Subdiácono en los tres días de Triunfo, Exaltación y Aparición de la Santa Cruz, cuya limosna doto á tres ducados cada una y si todavía sobrase, se digan en cada un año por mi alma y las demás referidas todas las misas rezadas que cupieren, á razón por cada una de limosna á cuatro reales, previniendo siempre se digan en los días de San Antonio, Santa Teresa de Jesús, las nueve fiestas de Nuestra Señora, los días de las tres Pascuas, Ascensión, Octava de los Difuntos y día del Corpus, y de la Santísima Trinidad; y las demás en los demás días del año. Todo lo cual ha de ser perpétuo y esta fundación, y nombrar capellán y patrón cometo á mis testamentarios, y si lo hiciesen en seguida, doy facultad y nombro por tales patrones y que nombren Capellán al Cura que á la sazón fuere y á los que se le sucedieren en la dicha parroquia de San Lorenzo, y al Padre Rector que es ó fuere del dicho Colegio de la Com-

pañía de Jesús, y para que éstos cuiden de ésto mando lleve cada uno en cada un año un ducado y en la observancia y cumplimiento les encargo las conciencias.

Item. Por cuanto la intención de dejar como dejo por heredero en todos los bienes muebles, y por usufructuaria de las casas por todos los días de su vida á la dicha Doña Mariana Pérez, mi mujer, ha sido y es así por lo que me ha asistido y cuidado, de que me conozco obligado, como porque pueda pasar decentemente siendo viuda, y en atención á tener una hija huérfana y á la que pueda dar estado, y á que también tiene una madre muy vieja é impedida, cuyas causas son todas de equidad y que no pudieren sustentarse en el tiempo de la viudédad con sólo su dote, es mi voluntad que si la susodicha tomara estado de religiosa, lo goce de la misma manera que va dicho, sin exceptuación alguna: pero si se casare, como quiera que el marido está obligado á sustentar estas obligaciones, revoco el legado usufructuario y herencia de bienes y muebles, y pase á la obra pía á que lo aplicasen mis testamentarios.

Item. Mando á cada uno de mis testamentarios la alhaja que eligiere hasta en cantidad de sesenta ducados, por el cariño que les tengo y trabajo que han de tener en el cumplimiento de este mi testamento; y para cumplirse y ejecutarle nombro por mis testamentarios á la dicha Doña Mariana Pérez, mi mujer, y al Sr. Ldo. D. Juan Alvarez de Castro, presbítero y á Alonso Martínez, Escribano de su Magestad y del Juzgado de quiebras, y rentas, y á cada uno y cualquiera *in solidum*, y á los cuales y á cada uno doy poder para su cumplimiento y ejecución, y les dure el cargo por todo el tiempo que fuere necesario, aunque pase el año del albaceazgo.

Item. Mando á Doña Juana Rondán un real de renta cada día por todos los de su vida, que le ha de pagar la dicha Doña María, su madre, en atención á ser huérfana, y le pido me encomiende á Dios.

A las mandas forzosas y acostumbradas, mando se den 12 reales de plata por una vez con que los adopto de mis bienes.

Y cumplido y pagado como va dicho, intitulo por mi heredera en todos los bienes muebles á la dicha Doña Mariana Pérez, mi mujer, y por usufructuaria de dichas casas por todos los días de su vida, con las obligaciones referidas, exceptuación en caso de casarse, para que lo haga con la bendición de Dios y la mía, sin otra carga ni gravamen, y la pido me encomiende á Dios. Y por este revoco, anulo y doy por ninguno y ningún efecto y valor otro testamento, codicilo ó poder para testar que haya hecho y otorgado, ú otra disposición por escrito ó de palabra, antes de ahora, porque este solo quiero que valga por mi úl-

tima disposición y voluntad y en aquella forma que más haya lugar en derecho. El cual va escrito en cinco hojas como esta, todo de una letra y firmado de mi mano en la villa de Madrid, á once días del mes de Enero de 1678 años.

Item. Quiero y es mi voluntad que con toda brevedad se ajuste la cuenta de lo que importó el remate del quinto de los bienes de la dicha Doña Mariana de Bantes, mi primera mujer, bajando los legados que hizo, funeral, misas y entierro, y de lo que quedare líquido se funde la memoria ó patronato que mandó fundar y paguen in continenti las misas corridas desde el día de su muerte ut supra.—Don Antonio de Pereda.—Don Felipe Antonio de la Cueva.»

Hasta aquí el notable texto, advirtiendo que la firma de Don Felipe Antonio de la Cueva es la del juez (Teniente de Corregidor de Madrid) que lo autoriza después de muerto el testador, cuando se abrió su testamento que era cerrado y sellado y estaba con hilos cosidos que los cortó y lo abrió dicho juez, á petición de la viuda, previa información de testigos por auto previo, decretada a las pocas horas del fallecimiento de Pereda. El otorgamiento estaba, como es de rigor, estampado en el sobre con las varias firmas de un oficial del escribano otorgante, dos criados del pintor (el futuro arquitecto y pintor de cámara de Felipe V, Teodoro Ardemans uno de ellos), dos vecinos (uno zapatero) y un cochero y lacayo del alcalde Dicastillo (supongo que de casa y corte). Sólo uno de los vecinos lleva don, y la lista demuestra (siendo Ardemans todavía un aprendiz de pintor de trece años de edad) alguna precipitación en el otorgamiento, como de caso de enfermedad y grave que dió solos diez y nueve días de respiro, quizá inesperado.

Hago notar esto para hacer ver cierto apresuramiento en el otorgar, en el sobre, cuando el texto del testamento, por el contrario, respira una absoluta serenidad de espíritu, evidente reposo y tranquilidad en la redacción, y tino singular en las determinaciones y en la manera de expresarlas.

Porque es precioso el texto hasta como texto de estilo; nítido, soberanamente nítido, fácil, puro, severo. Es un texto de lengua digno del tiempo de Santa Teresa de Jesús, aunque está escrito bajo Carlos II, tras de Góngora, Gracián y Quevedo y de sus dislocadísimos imitadores.

Quien recuerde la sintaxis defectuosa del gran Velázquez, aquí verá lo que es un texto de lengua y estilo, con ser natural e ingenuo, sin sombra de literatura.

Esto me lleva a creer, con firme convencimiento, que el testamento es personal, dictado del espíritu de su autor. Hay en todo él una armonía tan puntual entre el pensamiento cristiano, escrupuloso, justiciero, que lo informa, y la frase, tersa, corriente, transparente, que lo traduce, que no puedo atribuir su redacción a otro que Pereda, un castellano viejo que por lo visto pensaba y hablaba, o escribía, en castellano viejo.

Para quien no lo crea, fíjese en la serenidad y delicado primor con que está dicho todo lo referente a la hija del desliz del hijo, cuán magistralmente se sujeta sin decir lo que se declara a la decisión del testador a la, quizá un día, mal aconsejada Antonia.

¡Y con qué rectitud aparece tratado el caso lamentable, dentro de la severidad de los prejuicios de entonces, trayendo a casa a la niña, para criada como extraña, pero rechazando el bodorrio morganático, cueste lo que cueste, pleitos y transacciones!

Es curioso ver cómo vivían al amparo del pintor, ya muerto el hijo calavera, las siguientes personas, su segunda esposa Doña Mariana, su suegra cuyo nombre no dice, su hijastra Doña Juana, su nuera Doña Tomasa y la hija natural de su hijo, Antonia... Todo un mosaico de los varios parentescos *políticos*.

Ni el testamento ni ninguno de los documentos que le acompañan o por él se suscitaron, publicados los primeros por el conde de la Viñaza y los segundos por el Sr. Martí y Monsó, nos dan completo el apellido de la que resulta la segunda esposa del pintor Doña Mariana Pérez de Bustamante, pero en cambio nos dice que estas segundas nupcias de él y de ella (viudos ambos) tuvieron lugar como cuatro años antes de la muerte de Pereda, cuando éste pasaría de los sesenta y cinco de edad. Se demuestra por el cambio de casa (de habitaciones mejor dicho) del hijo al encontrarse con madrastra.

No favorece a la memoria del artista este detalle de su casamiento de anciano, tanto como todo lo demás que el testamento nos revela. Su primera mujer falleció en fecha incierta, pero seguramente posterior a 1661, en que heredaba de su madre, cuando teniendo el pintor unos 53 años hubiera podido mantenerse en decorosa viudez al lado de su hijo y de una nuera de la cual una sola cosa sabemos y bien digna de alabanza: que tuvo en su casa de casada y de viuda al fruto de los juveniles devaneos del Ugier de Saleta, su marido.

Con estos antecedentes, la curiosa anécdota de la dueña pintada por Pereda para decoro de la casa, resulta narración de Palomino, de pro-

pia información, que nos declara que el pintor conservaba en los cuatro años últimos de su vida, a la vez que espíritu de dignidad y de broma, mano segura para los pinceles.

Otros dos datos interesantísimos de la biografía tradicional confirma el testamento: la protección del Marqués, es decir, de Juan B.ª Crescenci, Marqués de la Torre, y el hecho de haberse logrado por él, por sus méritos de pintor, la plaza de Ugier de Saleta de S. M. que disfrutó el hijo y ahora aprovechábala la nuera (poniendo quien la sirviera): el premio por el cuadro de Santo Domingo en Soriano, pintado para la capilla del Marqués de la Lapilla.

En cambio, queda rectificada la fecha de la muerte, sobre lo cual hacemos consideración particular y, desde luego, la singular patraña de que no sabía leer y escribir un varón de tan suelta péñola y tan fácil lenguaje.

V

Fecha de nacimiento de Pereda

Los procedimientos para la apertura del testamento cerrado del pintor, dejan asentada la fecha de su muerte el día 30 de enero de 1678, a las tres de la tarde, en sus casas calle de la Cabeza, espaldas a la del Calvario, declarándose equivocada la fecha de 1669 que trae Palomino y de él han copiado todos los catálogos y autores antiguos, modernos y contemporáneos, salvo el Conde de la Viñaza y Martí y Monsó, como únicas excepciones.

Palomino, que en la determinación de esa fecha no copiaba a Díaz del Valle, cuyo manuscrito era de 1657 (ó 1658), pudo equivocar también la edad de setenta años que dice que tenía el pintor al morir. Las informaciones orales, tradicionales, que para la historia vivida son excelentes, son pésimas para el rigor de las fechas, números y cantidades. Palomino debió de llegar a Madrid, poco más o menos el mismo año de la muerte de Pereda; pero no sabemos cuando comenzaría a informarse particularmente y a poner cuidadosamente por escrito las vidas de los pintores. Al verle marcar, sin necesidad, y al parecer con exactitud, la fecha de la muerte de la viuda de Pereda, se inclina el ánimo a suponerle ya cuidadoso de tales menudencias biográficas antes de finalizar el siglo XVII, aunque la tercera parte de su libro tardó un tercio de siglo en salir, ya póstuma, a la luz de la publicidad.

¿Acertaba Palomino al decir que Pereda murió de setenta años? En ese caso, al rectificar la fecha de su muerte los documentos (1678 en vez de 1669), *ipso facto* tenemos que rectificar la fecha de nacimiento (1608 en vez de 1599), ya que nadie la precisaba por sí misma, siendo ella base del cálculo de la edad, sino que, al contrario, desconocida la fecha de nacimiento era el cómputo de la edad quien la fijaba en consecuencia.

¿Pero no pudo Palomino tener, por el contrario, idea de la edad que tenía Pereda, en tiempo del manuscrito de Díaz del Vallé (por ejemplo), y sacarle la cuenta de la que había de tener en 1669, cuando él le suponía fallecido?

Desde luego, esto es posible también, pero parece menos verosímil, supuesta la copia de un texto en la cual no se dice nada del año de nacimiento.

Para determinar éste, a falta de la partida bautismal y de todo otro dato (hoy por hoy), han de existir algunas otras razones concurrentes con la interpretación literal ("setenta años") del texto de Palomino.

Ante todo, parece evidente que ya no puede mantenerse la fecha tradicional de 1599, para marcar la vida de Pereda.

La razón es clara. Díaz del Valle dice que le conoció de mozo; Díaz del Valle dice que vino a Madrid huérfano; que luego de ayudarle el Oidor Tejada, aprendiendo con Cuevas, llegó a la celebridad y a la protección de Crescenci por haber pintado a los diez y ocho años de edad la Inmaculada que se envió a Roma. Luego, no tenía diez y ocho años, sino menos, al venir a Madrid y al fallecer su padre, y como éste nos consta que falleció en 1622 en Valladolid, resulta imposible que hubiera nacido su hijo, como se creía, en 1599, ni de ninguna manera antes de 1604.

Y con toda probabilidad antes de 1606, tampoco, porque, ¿qué menos de un pie de dos años para la orfandad y el consiguiente amparo, los estudios con Cuevas y la preparación para un éxito juvenil tan sonado como el suyo?

Bien pensado, dos años para toda esa preparación son pocos, y es el caso que si aceptamos cuatro ya estamos, por estas deducciones, en la propia fecha de 1608 a que nos llevaba el cálculo de Palomino rectificada la base del mismo.

En efecto, si meditamos más veremos cómo 1608 es una fecha provisionalmente aceptable: 1.º Porque la orfandad de Pereda le habría sobrevenido a los 14 años de edad, y Díaz del Valle nos tenía dicho qué "de muy tierna edad" quedó sin padre. 2.º Porque, sin embargo, parece

más verosímil que no fuera ella tan tierna que no se hubieran ya significado la vocación, el estudio artístico y la predestinación gloriosa del pintor, ya que nada se nos dice de que su tío, o él titubearan en la elección de carrera, antes al contrario, el tío "conociendo la grande afición que tenía á el arte de la pintura le condujo a Madrid donde aprendió los principios del arte con Pedro de las Cuevas". 3.º Porque en este aprendizaje tuvo por condiscípulo al hijastro del maestro, Francisco Camilo, y éste parece que nació por 1610, y fué también un artista muy precoz. 4.º Porque a su padre le nacían hijos en 1617 y 1622 (precisamente al morir él) y en general parece que no debemos alargar el período de la maternidad y paternidad que suele formar un ciclo corto cuando todavía es repetida y periódica. 5.º Porque el Oidor Licenciado Francisco Tejada, su protector, ya en 1598, cuando Felipe II prohibía definitivamente las comedias en los Reinos de España, firmaba el 3.º entre los cinco oidores del Consejo Real la oportuna Real Provisión y debía andar viejo en 1622... Sea o no sea el año 1608 del nacimiento de Pereda, como es tan probable, seguramente que no debió de nacer antes de 1606, como hemos dicho y probado, ni tampoco después de 1614, como vamos a probar.

Su maestro Cuevas murió en 1635, luego su discípulo triunfante a los diez y ocho años, pero probablemente en pleno período de enseñanza (que entonces duraba mucho y era muy casera) no pudo menos de estar dos o tres o más años en el aprendizaje, para que tan terminantemente lo recuerde Díaz del Valle, y con esos años ya no hubiera alcanzado la vida de Pedro de las Cuevas si al morir éste hubiera tenido menos de 19 años, naciendo después de 1616. Añádase que Cuevas falleció de 77 años, y es menos que verosímil que admitiera discípulos en los últimos de su vida, para suponer más probable la fecha que más se aleje de la de 1616.

Triunfante Pereda con la Inmaculada que se remitió a Roma, poco después (según parece indicar Palomino, copiando a Díaz del Valle), pero seguramente algunos años después (pues en Palacio no se suelen admitir improvisaciones juveniles) se le dió a pintar el gran cuadro del Salón de Reinos del Buen Retiro. Suponiendo que no tuviera menos de 20 años, como después demostraré que la fecha de tales encargos de batallas para dicho Salón debieron ser todos por 1634, parece bastante indicado que no aceptemos fecha más moderna que la dé 1614 para el nacimiento de Pereda.

Pero aquí por razón de los hábitos palaciegos, nunca dados a procla-

mar y sancionar precocidades, como antes por razón de la longevidad del maestro Cuevas, nos vemos inclinados a suponer que la fecha 1614 no marca sino el límite *ad quem* de la investigación (como el límite *a quo* de ella lo hemos precisado en 1604), y que entre un y otro por toda suerte de conjeturas, el año 1608 es el que mejor acomoda; ese año 1608, que daría a Pereda al morir los 70 años que dijo Palomino que tenía.

Aceptada provisionalmente esa fecha, resultaría que entró al aprendizaje con Cuevas cuando éste tenía 60 años, todavía buena edad para el magisterio artístico, y que Pereda habría recibido encargos considerables para la decoración del Salón principal del Buen Retiro a la edad de unos 26 años, que es una edad *competente* (como dicen no sé dónde). ¡A los 24 años había triunfado Velázquez, con ser Velázquez, unos diez años antes!

Vaya pues, con inevitable interrogante, el año 1608 (?) frente al 1678, marcado con la cruz.

VI

Renovación del estudio de Pereda y del biógrafo Díaz del Valle

Los cuatro años transcurridos desde que en este Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones, hice resumen de los datos conocidos de la personalidad del pintor vallisoletano D. Antonio de Pereda, me han permitido estudiar muchos cuadros conocidos de Pereda en San Petersburgo, en Londres y en otros lugares, descubrir alguno (en Viena) antes mal atribuído a pintor flamenco con ser evidentemente de Pereda, ver en el Prado recobrada felizmente, inesperadamente, una obra maestra del pintor, buscada en vano antes por toda Europa, examinar algún Pereda desconocido, firmado y a la vez fechado en colecciones españolas de Madrid y de París, hallar fácilmente (por merced de amigo) la partida de defunción del pintor, y lograr, por último (de la bondad del Sr. Picón), el hasta ahora desconocido texto historiográfico primitivo acerca de Pereda, es decir, el redactado en vida del pintor por su amigo D. Lázaro Díaz del Valle.

Se ofrece, pues, ahora la ocasión de dejar cerrado el estudio, interrumpido durante dichos cuatro años, suspendido muy contra lo que pensara el autor al comenzarlo, pero con inesperada fortuna para el esclarecimiento de la vida y las obras de D. Antonio Pereda,

uno de las *dii minores* de la castiza pintura española del siglo XVII.

Pero la aportación de nuevos elementos de juicio fuerza a rehacer lo ya hecho y ello ocurre señaladamente en lo que se refiere a la parte de información biográfica que ahora podemos comprobar que se debe a don Lázaro Díaz del Valle, distinguiendo la suya de aquella que ahora podemos fijar como nueva y personal aportación de D. Acisclo Antonio Palomino y Velasco, al redactar la Vida de Pereda; copiaba éste en unos párrafos casi al pie de la letra a Díaz del Valle y con noticias por él personalmente agregadas a las que nos contó Díaz del Valle.

Nuestros lectores conocen ya el texto íntegro de Palomino y pueden fácilmente compararlo con el que inédito hasta ahora, vamos a trasladar en el capítulo siguiente. Si ya aquél no lo hubiéramos reproducido y para mayor facilidad, daríamos ambos a dos columnas: así se vería que en los párrafos tomados por Palomino de Díaz del Valle, mantuvo toda cláusula vaciada en su primitivo molde, cambiando apenas por otras sinónimas algunas palabras, poniendo además algún verbo en tiempo pretérito en 1724, que Díaz del Valle decía en tiempo presente en 1657, y cambiando por raro caso el valor o el matiz de algunas palabras. Para ayudar en estas comparaciones al paciente lector pondré en notas al pie de página las más salientes variantes puestas al texto por Palomino.

En cuanto a los párrafos de la biografía del pintor en Palomino nuevos, que es ahora cuando los podemos reconocer como nuevos, separándolos de los copiados los iremos anotando oportunamente al resumir las informaciones biográficas, o al analizar las pinturas conservadas o al dar las mayores noticias de las perdidas.

Díaz del Valle, después de leídos sus papeles, nos aparece como cosa distinta de un verdadero literato. Era sí un entusiasta amigo de los pintores que llevado de la amistad que tuvo con Velázquez y con los discípulos de Pereda, que un día habían sido educados pictóricamente en el taller y en la enseñanza de Pedro de las Cuevas, pensó en ser un defensor y en ser para el público un verdadero abogado de los pintores, sosteniendo, con gran acopio de citas históricas, la nobleza del Arte de la pintura.

Sus papeles son: 1.º Un inmenso centón de nombres o de noticias biográficas de los artistas citados por Vasari, por Ridolfi, por Lomazzo, por Van Mander, por Plinio, etc., agotando o intentando agotar las lis-

tas de artífices griegos, latinos, italianos, flamencos, alemanes, franceses, etc., con lo que de artistas españoles pudo ver (que fué bien poco) en los libros españoles; 2.º Unas sucintas biografías de los artistas españoles (casi exclusivamente los que trabajaron en Madrid) los contemporáneos que eran y los amigos del autor; y 3.º los encabezamientos y planes de confección de dos o tres trabajos a redactar o a ultimar, para dedicados al Rey Felipe IV por mano de Diego Velázquez, en defensa de la nobleza del Arte y de muchos de sus artistas, escritos o a escribir con el secreto propósito (sin duda) de facilitarle a Velázquez la efectividad de las mercedes nobiliarias a que aspiraba, iniciadas por el Rey en favor del insigne maestro con el hábito de Santigo.

Son, pues, lo de Díaz del Valle, materiales, materiales y materiales, y no un libro o varios folletos definitivamente organizados y escritos. Y esos materiales son de varia lectura, principalmente en libros extranjeros (pues en los españoles poco había aprovechable) por excepción algunos de información personal.

Entre éstos está lo de Pereda, escrito por desgracia muy abreviadamente, cuando de la amistad de Díaz del Valle con el pintor se pudieran esperar infinitas noticias que no quiso poner, por gran lástima: sin duda, para que la biografía, por demasiado extensa, no resultara desproporcionada al lado de las que el erudito iba recopilando de los textos de Vasari, Ridolfi o Van Mander. Si todo el tiempo, para nosotros baldío, que empleó Díaz del Valle en extractos del latín de Plinio o del toscano de Vasari, lo hubiese consagrado a decirnos tantas cosas de Velázquez, de Pereda y de Alonso Cano como sabía, la utilidad de sus manuscritos no fuera tan escasa y la notoriedad de su nombre a estas fechas sería enorme y merecida.

De todas maneras, en una docena escasa de biografías, había de ser fortuna que se logre una edición, como ahora logramos de Pereda: la publicación de un testimonio biográfico coetáneo, que el mismo artista probablemente escucharía leer en los solaces de alguna velada amistosa al bueno de su amigo, el curioso escritor Díaz del Valle.

He podido aclarar lo referente a su manuscrito, y ello queda dicho en el capítulo primero de estos estudios: no se recobró a la muerte del académico D. Pedro de Madrazo, que lo tenía en su casa, y así lo ha perdido la Real Academia de San Fernando, sin que se sepa hoy que haya aparecido todavía en manos de algún avisado coleccionista o en alguna de las magnas Bibliotecas de Europa o de América, enriquecidas tantas veces a costa de los fondos oficiales de España, por mano de eruditos y de sus herederos.

El manuscrito del Sr. D. Jacinto Octavio Picón, hoy bellamente encuadernado en pasta, los catorce cuadernos en dos hermosos y voluminosos tomos apaisados, es la copia hecha en el siglo XIX de propia mano de D. Gregorio Cruzada Villaamil, para aprovecharla en sus estudios. De la misma mano de Cruzada (y firmada por él) tiene también el Sr. Picón la copia de los tomos de la Historia de la Pintura, parte referente a la española, escrita por Ceán Bermudez en los últimos años de su vida y conservados entonces como ahora en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. Unas y otras copias las adquirió el Sr. Picón de un Sr. Montes en 1885.

Don Gregorio Cruzada Villaamil en los manuscritos copiados de los de Díaz del Valle, puso a veces al margen algunas notas, y tuvo antes el primorcillo de encabezar las biografías de los artistas españoles, poniendo su nombre no en la tinta ordinaria (como en los otros) sino en tinta roja. Por lo demás, la copia, clara, no peca de excesivamente correcta, como escrita para cosa bien distinta de una edición crítica, quiero pensar que para materiales de estudio o a lo más (pues no se escribió por el reverso de las hojas) para una posible edición corriente, si es que Cruzada discurrió que era posible hacerla, sin ordenar los desordenadísimos (a veces repetidísimos) extractos y apuntaciones de Díaz del Valle.

VII

El texto auténtico de Díaz del Valle

Dice puntualmente el manuscrito Picón:

"Antonio Perea, pintor vecino de esta villa de Madrid, hijo de Antonio Perea y de su mujer doña María Salgado, vecinos de la ciudad de Valladolid: es uno de los insignes artífices q^e^ han dado honor a la nación española con sus pinceles, y por q^e^ de trato y comunicacion le he conocido desde su primera juventud, puedo decir algo de lo que se, como testigo de vista (1). Murió su padre y dejándole de tierna edad se vino a Madrid (2) donde aprendio los principios del arte con P^o^ de las Cuevas en compañía de Fran^o^ Camilo, su hijo (3), y de otros q^e^ han

(1) Toda la segunda mitad del párrafo, la suprimió Palomino, como era natural. En la primera mitad añade, no sé si por natural conjetura tan sólo, que Pereda fué natural de Valladolid.

(2) Nótese que Palomino, por su propia información, añade, ingiriendo en el párrafo la frase, que fué un tío de Pereda quien le condujo a Madrid.

(3) Palomino, suponiendo que la frase "su hijo" se refería a Francisco Camilo, le depuró poniendo en sustitución "su hijastro", pues Camilo era hijo

con su buena doctrina venido a ser famosos en esta Arte. En poco tiempo dió muestras de buen ingenio y natural para pintor. Tuvo suerte en qe conociendo su virtud D. Francisco Tejada, oidor del Consejo Real, le llevó a su casa deseoso de ayudarle para qe aprendiese. Con este amparo dibujaba y pintaba copiando de pinturas originales de grandes artifices, qe le fue de mucha utilidad, por qe viendo su aplicación, el oidor le daba con todo cuidado más de lo necesario para animarle a los estudios. Estando en esto, tuvo noticia de él por algunos cosas de su mano, D. Juan Bª Crescencio, Marques de la Torre, hermano del Cardenal Crescencio, caballero de gran voto en todas las facultades tocantes a esta arte, así en lo teórico como en lo práctico, y viniendo en ello el oidor D. Francisco que lo llevo a su casa, en la cual debajo de sus documentos (1) cuando llego a edad de 18 años era pintor excelente, tanto qe sus primeras obras qe salieron a la luz parecían de artifices muy esperimentados. La primera pintura de su mano, con qe comenzo a ganar opinión, fue una de N. S. de la Concepcion del tamaño del natural, con una gloria de angeles y serafines alados (2) qe envio el Marques a Roma á su hermano el Cardenal. Este lienzo hizo mucho ruido en esta corte y despertó muchas envidias. Después de esta famosa obra hizo otra en competencia de otros insignes pintores, que fueron electos para hacer pintura para el adorno del buen Retiro en tiempo del Conde Duque de Olivares. La historia de este lienzo es el socorro que metio en Genova el Marques de Santa Cruz, cuyas figuras son del tamaño del natural, y en ella algunos retratos de personas conocidas. Todo muy bien conducido y con exce colorido, así en los paños como en las cabezas (3). Con esta pintura dio de todo punto muestras de su gallardo ingenio, junto con su valiente natural. Dieronle por ella quinientos ducados. Quien quisiere ver esta pintura, en el salon de las comedias está en compañía de otras de este genero de grandes artifices de este tiempo; todas las cuales he visto y me atrevo a decir qe compite en

---

político o hijastro de Pedro de las Cuevas. Pero en realidad Díaz del Valle en eso de "su hijo", se refería a otro condiscípulo, Eugenio de las Cuevas, hermano uterino de Camilo. Ello se comprueba en el texto de las respectivas biografías.

(1) La frase extraña "debajo de sus documentos", es de las infinitas copiadas por Palomino al pie de la letra, ignoro si entendiéndola o no.

(2) Lo de "serafines alados" se lo comió Palomino en su copia casi fiel de todo el texto.

(3) El juicio éste lo copió Palomino cambiando tan sólo «conducido» por «dibujado», con lo que se demuestra que al copiar no hacía crítica propia y personal ni aun de una obra que le era tan conocida, y que era por tanta fanfarria aquello que despectivamente dijera de que Díaz del Valle no entendía bastante del Arte para hablar de los cuadros.

lo grande con la mejor de todas (1). También pinto (entiendo qe antes de este) (2) un lienzo del Desengaño del mundo, con unas calaveras y otros despojos de la muerte, que son todo a lo que puede llegar el arte de la pintura, por qe este artifice pinta muy al natural, tierno y fresco, su dibujo disposición y pincel es de la escuela veneciana (3), y aunque le faltó al mejor tiempo el amparo del Marques con la muerte qe urtó la obra de sus esperanzas, no le desamparó la fortuna, por qe prosiguiendo en sus estudios, se adelanto con su natural e inclinación a la pintura, qe hoy generalmente es tenido por uno de los más valientes artifices qe honran en estos tiempos los pinceles. Ha hecho hasta el día muchas insignes obras qe estan con su debida estimación en diferentes templos y casas particulares de esta Corte, como es el Sto Domingo que está en el Colegio de Atocha de la iglesia nueva en la capilla de D. Fernando Ruiz de Contreras, Marques de la Lapilla, secretario del despacho universal de S. M., etc., que es obra admirable (4) y otras muchas qe por no ser cansado a los lectores no relato, qe ellas estan diciendo (aunqe mudas) mejor, lo grande de su artífice, qe mi pluma puede significar. Vive este presente año de 1657 en esta villa de Madrid (5). El linage de Perea desciende de Lope Sánchez de Perea hijo de Ordoño Sanz de Salcedo, 6.º señor de la casa de Ayala, y fué descendiente suyo Domingo de Perea, Adelantado mayor de Cazorla qe murio el año 1438 peleando con los moros. Hay de los de este linage muchos caballeros por toda España y principal en Murcia y en otras partes de Castilla la Vieja y Nueva. Traen por armas cinco paneles verdes en campo de oro y por orla ocho coronas de oro en campo rojo (6).

---

(1) Este párrafo íntegramente lo suprimió Palomino.

(2) Ese paréntesis con esa conjetura sobre la fecha del Desengaño o de la prioridad del mismo respecto al gran cuadro del Socorro de Génova, lo suprimió Palomino.

(3) Estas frases de juicio del estilo del pintor y de su obra no las copió aquí Palomino, diciendo en cambio por su cuenta dónde estaba el cuadro y dónde una réplica del mismo. Las del juicio las puso después, intercalando largos párrafos nuevos referentes a varias obras que no citó Díaz del Valle.

(4) Esto está copiado por Palomino muy al fin de la lista de obras, citando también Palomino, por cuenta propia, el cuadro de la Trinidad en el remate del altar de Santo Domingo en Soriano.

(5) Quedan como exclusivamente de información propia en Palomino los dos últimos extensos párrafos suyos.

(6) Palomino no copió este párrafo último de Díaz del Valle, con la quizás más que propia supuesta genealogía nobiliaria del pintor, traída aquí postiza del texto de los Pereas murcianos en el libro del Licenciado Francisco Cascales "Discursos Históricos de la mui noble i mui leal civdad de Mvrcia" (Murcia, 1.621). En el fol. 365 (Discurso XIX de los linages) de este libro está el párrafo, tomando casi con las mismas palabras por Díaz del Valle para aplicarlo a Pereda.

Un aficionado suyo hizo *este* soneto en q^{e} significa algo de lo mucho q^{e} su ingenio merece.

Soneto del autor de esta obra á D. Ant. Perea (1)."

Es el mismo anodino soneto que ya conocemos, pues si una variante feliz tiene á la cabeza del segundo cuarteto "Mas bello que EN jardin, libre de daños el laurel en sus sienes se recrea", no es seguro que ese EN no sea corrección de Cruzada en vez de serlo de Díaz del Valle, que antes pues EL, precisamente donde Céan Bermúdez puso UN (2). En cambio este leyó en seguida "NOTORIO á Zeuxix y á Parraiso sea", donde Cruzada ha leido desatinadamente "NO SORDO".

VIII

La cronología segura en la obra del pintor

La biografía de un artista cristaliza bien en la Historia del Arte cuando se nos puede ofrecer cronológicamente el desarrollo del suyo, la evolución de su técnica, la transformación de su estilo, el ritmo de su alma al correr de los acontecimiento, al sobrevenir la ansiada nombradía, al avivar su genio el aplauso de sus contemporáneos. Por eso nada hay tan interesante como las fechas, cuyo estudio parece a primera vista seco trabajo y contiene a veces en su seno el testimonio confidencial del artista, relacionándolas con sus obras.

Respecto de Pereda el estudio no está hecho, pero va teniendo mucho de hacedero. Por los textos biográficos solamente se nos revela clara la fecha de su primer triunfo, cuando tenía 18 años (1626), con una Inmaculada que fué llevada a Roma y de la cual se perdió todo rastro.

---

(1) Ya lo dimos en el capítulo III, tomado a Ceán Bermúdez. Hay una posible variante dudosa: en el primer verso del segundo cuarteto, en el ms. Picón está a la vez "el" en vez de "un", pero el "en" puesto encima de la propia letra del mismo Cruzada Villamil. Detalle en tan pésimo soneto, que lo hacía más malo. [El autógrafo dice *en*.]

(2) Si en juvenil edad en breves años
pródiga fué fortuna con Perea
es por q^{e} quiso en su pincel se vea
su poder y del arte desengaños.
Más bello q^{e} en jardín, libre de daños
el laurel de sus sienes se recrea,
notorio a Zeuxis y a Parraiso sea
que estan sus obras ya en menores paños.
Ceres el trigo halló, las armas Marte,
Alejandro el papel, Baco el sarmiento,
Polignoto el pincel, y la hermosura.
Más por ti, grande Artífice, halló el Arte:
Discreción con gallardo pensamiento
y perfección sublime la pintura.

Varios de sus cuadros tienen fecha en la firma.

Al redactar este capítulo, las fechas por mí conocidas y personalmente comprobadas (salvo en los cuadros perdidos), son las siguientes:

1635. El Rey Agila en el Seminario de Lérida.

1637. La Anunciación del Conde de Pradere, en París. [Lám. XXVIII].

1640. Los Desposorios, de los Capuchinos en Valladolid (cuadro perdido). **

1640. El gran cuadro de las Carmelitas descalzas, en Toledo.

1641. El Cristo Varón de Dolores, del Museo del Prado, en Madrid.

1643. El San Jerónimo, del Museo del Prado, en Madrid.

1643. San Pedro libertado de la cárcel, del señor Conde y Luque, en Madrid. *** [Lám. XXVII].

164... (invisible la última cifra). La Magdalena, de la Condesa Schuválloff, en San Petersburgo.

1651. San Guillermo de Aquitania, de la Real Academia de San Fernando, en Madrid.

1652. Uno de los dos cuadros (pareja) de aparadores, del Ermitage en San Petersburgo.

1652. La curación de Tobías, del Museo Bowes en Barnard Castle (Inglaterra).

1654 (dudosa la cuarta cifra). La Inmaculada, del Dr. Carvallo, en Londres. ****

1655. El Salvador de las Capuchinas, en Madrid.

De 1659-60, eran las pinturas murales, perdidas, de la Merced calzada en Madrid.

1664. La Virgen apareciéndose a San Francisco, del Museo del Prado, en Madrid.

1664 (un punto dudosa la última cifra). San Félix de Cantalicio, del Sr. de los Villares, en Madrid. *****

1667. La muerte de San José, en las Carmelitas descalzas, en Cuenca

No es en verdad escaso el número de los cuadros fechados, aunque en esa lista predominen como predominan los cuadros de caballete o de tamaño no muy grande, aunque algunos son de composición. ¿Pero de cuándo son las obras de más empeño del pintor, las que más nombradía le alcanzaron? ¿...el gran cuadro del Buen Retiro, el gran cuadro

---

* [Hoy en el Prado.]

** [Hallado en San Sulpicio, de París, y publicado por P. Guinard: ARCHIVO, 1931.]

*** [Hoy en el Prado.]

**** [Chateau de Villandry, cerca de Tours.]

***** [En el Museo del Prado.]

de Santo Domingo en Soriano, el Desengaño de la vida o "La vida es sueño" (su obra maestra)? La misma Adoración de los Magos de las mismas Capuchinas, habría interés en precisarle también la fecha.

De obras tan considerables, solamente se nos franquea la fecha del gran cuadro de las Carmelitas descalzas de Toledo, fechado en 1640, como ya dijo Ceán Bermúdez en el Suplemento del Diccionario, y la tardía y avanzada de 1667, de la Muerte de San José, de las Carmelitas descalzas de Cuenca. De período intermedio fueron sus pinturas al fresco (o al temple) en la Merced calzada, 1659 a 1660, en las que vino a ser sustituído, al menos en la parte culminante de su encargo, por el italiano fresquista Miguel Angel Colonna, como el mismo Ceán nos comprobó en la Nota final (tras los índices), de su libro (Suplemento al Suplemento).

Tienen biográficamente importancia muy excepcional las tres obras siguientes: el cuadro del Salón de Reinos del Retiro, el cuadro de la galería y sala de selectos de la colección del Almirante de Castilla, el cuadro de Santo Domingo en Soriano, por último, tan liberalmente pagado y que ocasionó mercedes reales por la influencia del comitente.

Debemos, en lo posible, precisar esas tres fechas reconocidas, y debemos hacer algunas consideraciones que nos permitan discurrir, más o menos en hipótesis, acerca del grado de protección que dieron o que escatimaron a Pereda los poderosos, y del grado de popularidad, celebridad o nombradía de sus obras.

El primero de dichos tres cuadros lo encargó el famoso Conde Duque, el segundo se podría creer que uno de los Almirantes, cuya personalidad intentaremos precisar, el tercero un secretario del despacho, un ministro del Rey. Pero, con ser para la casa real el primero, y haber obtenido mercedes de la casa real por el tercero, debemos marcar aquí un hecho quizás inexplicable, dato inapreciable en la biografía del pintor, aunque negativo: Pereda no alcanzó a ser pintor del rey, con gajes o sin gajes, ni menos llegó a lograr una de las cuatro ambicionadas plazas de pintor de cámara en la casa y corte de monarcas tan entusiastas de la pintura como nuestros Austrias.

Siguiendo provisionalmente el orden del texto de Palomino, que es, con un punto de duda el mismo de Díaz del Valle, con algún valor cronológico, nos ocuparemos primero del gran cuadro del Salón de Reinos hace tres años en ignorado paradero, y felicísimamente hallado y recobrado por España en 1911 y 1912, que yo supongo pintado acaso por 1634.

IX

La fecha probable del "Socorro de Génova"

Para determinar bien esta fecha y solicitado a la vez por el problema de los cinco retratos reales ecuestres de Velázquez, hice una labor de investigación con la que pensé llenar un sólo capítulo del presente estudio. Pero buscando y rebuscando, fué la materia ensanchándose y complicándose y creciendo en forma tal, que no sólo ha sido publicado como trabajo independiente, sino que ha resultado en la tirada aparte (del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* en que se publicó) un libro, un verdadero volumen intitulado "Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro". [Págs. 127-246 del presente volumen].

A él me remito para toda la demostración prolija, documental y razonada a la vez, del gran conjunto pictórico del Salón que en la primera alegre mitad del reinado de Felipe IV cantaron los poetas, describieron los diplomáticos, hollaron los cortesanos, y que entonces y poco después fué Salón de Cortes y muchas más veces Salón de Comedias, y en suma y mientras llegó a tener el viejo alcázar el nuevo Salón de los espejos, el más noble y más famoso local palaciego de la Corte de los Dos Mundos de las Españas.

El Salón, con toda su decoración primitiva de techumbre, se conserva intacto todavía, como centro principal del Museo de Artillería, * pero se había perdido la memoria, que me ha cabido en suerte restablecer, del conjunto pictórico que para aquella nobilísima pieza se formó por particulares encargos: a derecha y a izquierda del trono cabalgaban Felipe III y Doña Margarita representados en retratos ecuestres, cuadros retocados (y antes bosquejados) por Velázquez, obras quizá de Juan de la Corte. A derecha y a izquierda se admiraban doce grandes cuadros de las batallas ganadas en aquellos primeros felices días del reinado de Filipo "el Grande" por los capitanes españoles, alternando esos lienzos con los simbólicos de Trabajos de Hércules, interviniendo a la vez en los encargos los pintores de Cámara, Diego Velázquez, Vicente Carducho, y Eugenio Caxés, el maestro del Rey Fray Juan Bautista Mayno, y los jóvenes Félix Castelo, Antonio Pereda y Jusepe Leonardo en las batallas, y en los Hércules probablemente el cuarto pintor de Cámara Angelo Nardi y Francisco Zurbarán, un prestigio provinciano. A los pies del Salón, por último, colocó Velázquez, casi formando grupo (al menos

* [Hoy del Ejército.]

genialmente concebido como tal, a mi entender) la cabalgata formada por Doña Isabel de Borbón, por Felipe IV, y por, entre ellos (cabalgando rezagado, cuesta para abajo), el Príncipe de las Españas D. Baltasar Carlos, cuadro, el de este último, concebido para visto de abajo arriba, como sobrepuerta que era, con línea de horizonte común a los tres lienzos, pero que no le alcanzaba a éste dentro del cuadro.

En mi estudio he dejado determinadas y bien rectificadas, las batallas que en realidad se conmemoraron allí, y cómo se pensara en que la serie de las victorias habría de continuar, y cómo el inmenso Salón iba flanqueado (y aun lo está hoy) por otros dos iguales, pero mucho menos largos, la serie de los cuadros de las batallas se pensó en que siguiera, y aun se llegó a encargar otra que hizo el pintor ya citado Juan de la Corte, y probablemente otra, la de Nordlinga, que imagino yo que el flemático y abandonado Velázquez no halló tiempo de pintar, no dándonos, como nos habría dado seguramente, un digno compañero al cuadro de las Lanzas, que, como ya he dicho (o entredicho), pintó para compañero de los de Carducho, Caxés, Mayno, Castelo, Pereda y Leonardo, en los paramentos laterales del dicho Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

De la serie de los cuadros de las doce batallas, perdió dos España cuando las guerras napoleónicas—y la núm. 13, la de *non,* de la nueva serie fracasada, la victoria de D. Carlos Coloma por Juan de la Corte—, a saber; el cuadro de Caxés que representaba la victoria antillana del Marqués de Cadreita y el cuadro de Pereda del Socorro de Génova por el Marqués de Santa Cruz.

Del Caxés y del Corte (con cabeza del General Coloma repintada por Velázquez) nada sabíamos desde entonces y nada sabemos. Del cuadro de Pereda en pocos años lo hemos sabido todo y lo hemos recobrado inesperada y milagrosamente.

La fecha de los cuadros grandes y chicos del Salón de Reinos se ha podido determinar con suma aproximación.

Los retratos ecuestres de Velázquez están descritos al describir el Salón, y están aludidos en globo los cuadros de las batallas y están señalados, además, y más definitivamente, los cuadros de las Fuerzas de Hercúles en la *Silva topográfica* por mí reeditada (de edición rara) y por mí analizada en el trabajo dicho, composición poética altisonante y descriptiva del Real Sitio, palacios y jardines del Buen Retiro, que compuso el portugués Manuel de Gallegos, a quien cupo en ella la fortuna, que yo creeré inmortal, de ser el primero y acaso el más entusiasta cantor de

la gloria de Velázquez (1). Y esa y otras poesías dedicadas al Buen Retiro, recientísimas las obras del Palacio y del Salón, en particular, se publicaron en 1637, siendo del mismo año 1637 de la impresión la licencia del Ordinario (15 de julio), la aprobación dada por D. Pedro Calderón de la Barca (7 de agosto) y la Tasa (16 de octubre). Con ello parece demostrarse, desde luego, que el cuadro de Pereda "El Socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz", parte integrante (como he demostrado) de la decoración pictórica primitiva del gran Salón es de fecha anterior a 1637, o sería a lo más de dicho año de 1637.

Pero, sin mentar al pintor, y en fecha anterior, se cita ya ese entre los cuadros de batallas del Salón en un documento diplomático de gran interés histórico-artístico.

La elección de las batallas a pintar y, por tanto, la gloria a repartir, los laureles a discernir entre los capitanes al servicio de la gran monarquía, no dejaba de ser tema de política contemporánea, preñado de dificultades, y yo no he podido menos de pensar en que se trataría en los consejos y preocuparía al Rey, sobre todo, al favorito Conde Duque. Y como nada de eso debía de escapar a la información de los políticos italianos, de los príncipes de los pequeños estados en tanta parte pendientes de la hegemonía española un tal Serrano, agente diplomático en Madrid del Gran Duque de Toscana, comunicó a su gobierno que el Conde Duque había hecho pintar en el gran Salón del Buen Retiro, con los escudos de los Estados de la monarquía y entre ventana y ventana y a los mejores pintores, doce grandes cuadros de las victorias ocurridas en el presente reinado (decía), determinándolas una por una, y citando así lo nuestro: "Il socorro di Genova por il Marchese de Santa Croce", siendo los doce asuntos citados por el embajador efectivamente los once que se conservan y el doce que se ha perdido. La fecha de la comunicación de Serrano al Gran Duque de Florencia es la de 28 de abril de 1635, fecha, pues, en que el cuadro de Pereda estaba encargado, desde luego, pero también en que probabilísimamente estaba ya pintado y ya coloca-

---

(1) Descríbense en esa pieza varios cuadros de Velázquez, incluso algunos perdidos y de que no teníamos noticia, pero además el ditirambo es cálido, extremado y singularísimo, y publicado cuando Velázquez apenas había entrado en la edad madura, tiene un valor de testimonio de la opinión contemporánea que falta al texto del suegro del pintor, Pacheco. Además Gallegos se adelantó en la edición a Pacheco y es acaso el primero que llevó a la imprenta la gloria de Velázquez.

El poeta escribió sus versos por mandato del señor Diego Suárez, Secretario de Estado (del Consejo de Portugal), hechura del Conde de Olivares, y extremando la alabanza al Intendente de todo el Buen Retiro y también Secretario de Estado (del Consejo de Aragón) don Jerónimo de Villanueva, otra de sus hechuras.

do en el lugar de su destino, pues el diplomático dice que Olivares "había hecho hacer" toda la serie.

La fecha del encargo todavía la podemos retrollevar más atrás. Porque Serrano, después de mencionar las doce victorias pintadas en el gran Salón, añade: "La victoria de Nordlinga, cuando se dió esta orden, no había tenido lugar todavía", y como la batalla en que tanta gloria alcanzó el Cardenal-Infante D. Fernando, hermano del rey y primer príncipe de la sangre, tuvo lugar el 6 de septiembre de 1634, venimos a saber que el socorro de Génova estaba encargado a Pereda antes de esa fecha, como a los demás pintores las demás batallas del regio encargo.

Pero no mucho antes, por la razón siguiente: porque tres de las doce batallas representadas eran tan recientes entonces, como que habían sido ganadas en 1633, por el Duque de Feria las tres: la expugnación de Rheinfelden, el socorro de Constanza haciendo levantar el sitio a los enemigos y la toma de Brisach.

De esos tres cuadros de las batallas de 1633, dos son de mano de Vicencio Carducho y otro de mano de Jusepe Leonardo. A Carducho se le encargó otro tercer cuadro, y los tres que pintó tienen por suerte (que no se repite en ninguno de los otros) un cumplido letrero en que se nos dice el suceso, el pintor y la fecha del cuadro. Los tres de Carducho están firmados en 1634. Carducho tenía manejo para hacer en un solo año tanta labor (1).

Esta fecha es, pues, la más probable para todos los cuadros de la serie, encargada toda con prisa excepcional para inaugurar lo más pronto que fuese posible el Gran Salón del trono del Palacio del Buen Retiro.

En resumen, el cuadro de Pereda del Socorro de Génova, como los demás compañeros, pudo ser encargado a fines del año 1633, ó a lo más en 1634, pues Serrano nos dice en 1635 que la serie estaba encargada antes de septiembre de 1634, y varias de las batallas allí representadas ocurrieron en 1633. Probablemente lo pintó Pereda en el mismo año 1634 en que Carducho dejó firmados y fechados tres de los compañeros. Serrano en 1635 (abril), parece que los vió todos ya puestos en el Salón. El poeta Gallegos en 1637 (o antes, si tardó algo en imprimir sus versos), al describir ditirámbicamente el conjunto del

---

(1) De otro de los cuadros, el del P. Mayno, la toma de Bahía por don Fadrique de Toledo, hay numerosos testimonios poéticos de que estaba pintado en 1635, fecha de la impresión de unos versos de circunstancias al lienzo consagrados, según dejo analizado en mi trabajo citado que aquí resumo.

Salón, alude en conjunto a los cuadros de batallas, adorno del mismo.

En suma, que provisionalmente el Socorro de Génova debemos decirle pintado por 1634 (*entre* 1633 *y* 1635).

Es lástima grande no poder determinar más concretamente el año del Socorro de Génova, pues está firmado diciendo Pereda en la firma la edad que tenía, y seguimos sin saber la fecha de su nacimiento, que así hubiera podido precisarse. Nos consuela hoy el hecho de que precisamente las cifras de la edad del pintor en la firma del gran lienzo son de dudosa lectura (dificilísima además) y allí la edad de 22, la de 25 ó la de 28 puede decirse indistintamente que se lee. De esto trataremos en otro lugar más detenidamente.

Cuando el cuadro volvió a España y se expuso en el Museo del Prado, pude comprobar que la hermosa fotografía hecha en París que yo había conocido pocos meses antes y había reproducido en mi citado trabajo "Velázquez y el Salón de Reinos", traía la firma visible por retoque (mejor dicho) grabado caprichoso del cliché. En éste se imitaba la letra de la firma, pero el pequeñísimo tamaño de las letras originales las hacía intraducibles para todo cliché por grande que fuera.

X

La fecha archiproblemática del "Sueño de la Vida"

El cuadro del "Sueño de la Vida", conservado con gran honor en la galería de la Real Academia de San Fernando, es, con mucho, la obra maestra del artista, y aun diré más (después de haber visto toda su obra firmada o por otras razones auténticas), aquel capolavoro que está de non y como inesperado *tour de force* en la labor del pintor. Decir, por tanto, en qué año, o al menos, en qué período de la vida de Pereda supo éste pintar así, sería dar con la clave de la curva de su vida y labor de artista: si fué pintado por él cuando joven el cuadro, Pereda, como tantos y tantos artistas españoles de todos los siglos, se demostraría que no dió en la edad madura los frutos que su precocidad anunciaba; si por el contrario, Pereda pintó ese cuadro en los últimos años de la labor personal, se mostraría que a la inversa, el pintor (cual Goya y cual Velázquez) fué camino del progreso siempre, ganando con la experiencia y viendo cada vez más y mejor el ideal de su arte. En la alternativa se juega, pues, toda la psicología, ética y estética, que habríamos de adi-

vinar en nuestro hombre: si fué concienzudo o ligero, aplicado o talentudo de sólo su natural, porfiado o espontáneo, vivo o tardo de su genialidad, si, en general, pintó por pintar o pintó por vivir, si fué formal o desembarazado en su trato de gentes y en el conjunto de sus relaciones de hombre de arte con ese único interlocutor del hombre de arte que es el público.

Desde luego, es más probable (por argumento histórico) que el cuadro del "Sueño de la Vida" sea de la primera época que no de la segunda, aunque ello (por argumento crítico) nos maraville: probable pero no seguro. Y, desde luego (y tan sólo por el juicio estético), es segurísimo que el tal cuadro en manera alguna puede corresponder al último tercio de la labor artística de Pereda.

En efecto (en cuanto a lo primero), Díaz del Valle, amiguísimo personal de Pereda, escribiendo además en vida de Pereda, y habiéndole conocido y tratado en los propios años de aprendizaje del pintor, dice así (según recordará el lector), después de hablar extensamente del cuadro del "Socorro de Génova": "También pintó (entiendo que antes de éste) un lienzo del desengaño del mundo, con unas calaveras y otros despojos de la muerte, que son todo a lo que puede llegar el arte de la pintura, porque este artífice pinta muy al natural, tierno y fresco, su dibujo, disposición y pincel es de la escuela veneciana..." Con lo cual y puesto que Díaz del Valle no nos cita más de tres cuadros de Pereda, y ser los otros el "Socorro de Génova" y el "Santo Domingo" en Soriano, tan capitales en la labor del artista, el ánimo se deja llevar al convencimiento de que el Desengaño del Mundo a que se refería el biógrafo ha de ser la misma obra maestra que tenemos en Madrid en la Real Academia de San Fernando.

Pero es preciso (por la importancia del punto) apurar el estudio y plantear y resolver todas las dificultades y objeciones que puedan ofrecer al ánimo.

Díaz del Valle no dice para quién fué pintado el lienzo o quién lo tenía a la sazón; cincuenta o sesenta años después, Palomino es más explícito. Copiando y a la vez completando el texto de Díaz del Valle, también después (inmediatamente después) de hablar del Socorro de Génova, pero suprimiendo en redondo la frase dubitativa de Díaz del Valle, de si se pintó antes o después de ese cuadro el otro, dice así: "Pintó un lienzo del Desengaño de la vida (del mundo, decía Díaz del Valle), con unas calaveras y otros despojos de la muerte, que son cosa superior. Esta Pintura, por ser cosa insigne, lo colocó el señor Almirante, padre, en la

sala destinada para pinturas de los eminentes españoles. Otra semejante para hoy en poder de los herederos de Pereda".

Palomino, pues, no dice si fué encargo del "Almirante padre", o si fué comprado el cuadro poco después, algo después o muchos años después de pintado; como tampoco nos dice si (lo que es posible) el cuadro "semejante" (fuese o no una repetición puntual) que paraba en poder de los herederos de Pereda, era repetición del cuadro del Almirante hecha después que éste, o si por el contrario (lo que no es imposible) el cuadro primitivo y menos perfecto es el que guardó Pereda en su casa, y el cuadro más acabado y de más fama es el que el Almirante padre logró, quizás poniendo Pereda en él, al repetir el tema (si es que es en él donde lo repitió) maravillas excepcionales de ejecución que acaso la primitiva creación del pintor tratando del asunto no tuviera.

¿Qué se ha hecho de la repetición del cuadro de la Academia (que es el del Almirante con mayor probabilidad)? Acaso no se ha perdido, pero yo no puedo (por juicio propio) asegurarlo. Sólo puedo decir hoy lo que me comunicó hace ya años (1) el sabio hispanista Dr. August L. Mayer, con estas palabras: "Munich: Una réplica del "Sueño del Caballero", sin el ángel, tiene el Profesor (2), Barón de Bissing. No me parece de la mano de Pereda". Pero (dicho sea con todo miramiento y respeto), como es muy raro que sea una copia en la que no podría explicarse la desaparición del ángel, figura tan principal en el cuadro de la Academia, yo me doy a pensar que el tal cuadro del Barón von Bissing puede ser original aunque primerizo de verdad en la labor del pintor, y se deja llevar con ello la imaginación, fantaseando conjeturas, a pensar en que ese fuera el cuadro que pintó muy joven Pereda, ese el que guardó en su casa y guardaron sus herederos después de su vida, y ese el que pudo dar al Almirante padre el antojo y deseo de la posesión, a que Pereda quiso o no pudo querer corresponder, no precisamente entregándole la *editio princeps* del tema, sino pintando otra vez y con mucho más empeño el asunto (edición corregida y aumentada), para que en el Salón de los eminentes pintores españoles de la Galería de pinturas, notabilísima, del Almirante padre, pudiese competir, como compitió la "insigne" obra de Pereda con obras de sus émulos y rivales, que debemos imaginar también obras notables.

De todas maneras, algún interés tiene para la biografía de Pereda, por relacionarse con el éxito mayor de un cuadro de caballete suyo, saber

(1) Notas sobre Pereda, adjuntas a una carta llegada a mis manos el 31 de diciembre de 1910.

(2) "Profesor", a la exclusiva, es en Alemania lo que aquí llamamos catedrático numerario de Universidad.

quién fué el Almirante padre, cuáles sus aficiones y la época del florecimiento de su colección.

Si como es natural suponer, imaginamos el texto de Palomino referido a la fecha de su libro (y aun bastantes años antes), el Almirante padre (pues como no hay dudas, se refiere el caso a los Almirantes de "Castilla" Duques de Medina de Rioseco), ha de ser el X Almirante de la casa, D. Juan Gaspar, que falleció en 1691, pues el XI, hijo suyo, don Juan Tomás, falleció en 1705, cuando acababa de perder (y se perdió para siempre) el título de "Almirante de Castilla" por haber sido este personaje tan principal enemigo de Felipe V en la guerra de sucesión, partidario del pretendiente a la Corona. Archiduque Carlos (1). Palomino no podía decir Almirante padre (si hablaba él: no copiando el texto de otro hoy desconocido), sino al que lo fué, en relación con el hijo, último de la serie de los Almirantes, coetáneo éste, en la vida palaciega, del propio Palomino, pintor de Cámara en ella (2).

Si en estas conjeturas acertáramos, es decir, si el X Almirante, don Juan Gaspar fué el que logró el cuadro del Sueño del vida, de Pereda, como don Juan Gaspar heredó el Almirantazgo en 1647 (al morir su padre el IX Almirante D. Juan Alfonso), y como él en 1647, todavía no tenía sino 22 años de edad (nacido en 24 de junio de 1625), la imaginación nos llevaría a pensar que el cuadro de Pereda (si para él se hizo) se debío de pintar por 1650 lo más pronto, en el segundo tercio de la vida artística del pintor al menos, y no por 1634, poco antes o poco después (según los recuerdos de Díaz del Valle) de haberse pintado para el Salón de Reinos el gran cuadro del Socorro de Génova.

El estudio crítico de una y otra pintura, las dos obras maestras del artista, por la diferencia del estilo y de la factura, lleva a pensar, con gran declive y arrastre de convicción, en la mayor probabilidad de esa fecha, y por si conviene apurar más el estudio de información histórica.

Y como la duda incide en pensar que Palomino al decir Almirante padre pudo referirse en realidad al Almirante abuelo (cosa segura si su texto estaba escrito antes de 1691, en que murió el penúltimo Almirante), es decir, si el que logró el cuadro de Pereda fué el IX Almirante, D. Juan Alfonso (muerto en 1647), o el V Almirante, D. Juan Gaspar (muerto en 1691), conviene adelantar que el uno y el otro fueron amigos del arte y singulares coleccionistas.

---

(1) Palomino fué pintor de Cámara en 1698, pero lo era ya sin sueldo desde 1688.

(2) V. el libro del señor Fernández Duro consagrado a este personaje.

De D. Juan Alfonso, IX Almirante, dice Carducho (pues por la fecha del libro a él y no a otro ha de referirse) lo siguiente, en aquellos sustanciosos párrafos de los "Diálogos de la Pintura" en que se pasa revista a los coleccionistas madrileños de cuadros (por 1633): "Cuando entramos (en cierta mansión repleta de obras de arte y otras preciosidades), estaba el dueño de la casa ajustando unas ferias, que nos dijo acababa de hacer con el Almirante, de un original de Ticiano, y de seis cabezas de Antonio Moro, dos estatuas de bronce y una escultura pequeña para su camarín. Dejóle su Excelencia [es decir, el Almirante] en parte de las ferias una copia tan bien hecha y tan bien imitada, que al más experto podía engañar; que es una bacanaria del Caracholi, cosa extremada y graciosa" (1). El Almirante que así compraba, vendía y permutaba obras de Arte, es conocido también por su amor a las Letras, pues a él se debió la publicación (en 1630) del *Laurel de Apolo,* y a quien dedicó la obra famosa Lope de Vega (2).

XI

¿Quién fué el Mecenas, Almirante de Castilla, que logró el famoso cuadro?

Pero tenemos muchísimos más motivos para proclamar en su hijo, el X y penúltimo Almirante de Castilla, D. Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, el amor a las Letras y el amor a las Artes, y, sobre todo, una

(1) V. Diálogos de la Pintura, edición de Cruzada Villaamil, de 1865, páginas 337-338. Pienso que fuera algo de los Carracci, más bien que no cosa del napolitano Caracciolo, lo que ahí se dice. Caracciolo (n. 1580, † 1641) no ha tenido nunca bastante celebridad, aunque es verdad que pintaba en nuestra ciudad de Nápoles, cuyos virreyes solían ser siempre Grandes de España.

(2) Don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, IX Almirante de Castilla (IX de los de su casa), Duque de Medina de Rioseco, Conde de Módica (por su madre Victoria Colonna) y de Melgar (título de los primogénitos), nació en Ríoseco en 1595; heredó los estados prematuramente de su padre fallecido de 36 años repentinamente en Valladolid, en 17 de agosto de 1600, quedando huérfano niño con dos hermanos; llegó a ser Mayordomo mayor de S. M. y de los Consejos de Estado y Guerra; fué en 1638, quien venció a Condé en Fuenterrabía; fué en 1644, Virrey de Nápoles (escuela del amor al Arte, para nuestros virreyes), sucediendo allí al famosísimo Príncipe de Stigliano, Duque de Medina de las Torres ex-yerno de Olivares, a la caída de éste; mereció en el desempeño del virreinato principal de la monarquía grandes alabanzas, pero no le bastaron para lograr un segundo trienio de virreinato, ni siquiera para completar el primero, pues, dignamente se hizo dimitir en 1646, cansado como estaba de oponerse a las cuotidianas exigencias del Gobierno de Madrid, que nunca paraba de exigir dinero y más dinero; no pudo gozar luego amargamente de la venganza, viendo a su inepto sucesor el Virrey Duque de Arcos frente a la revolución triunfante de Masaniello en 1647, (7 de julio), porque falleció don Juan Alfonso antes, en 7 de febrero del mismo año de 1647.



Lám. XXVII.—Pereda: *La liberación de San Pedro.* (1643). (Museo del Prado.)



Lám. XXVIII.—Pereda: *La Anunciación* (1655). (Museo del Prado.)

mayor y más personal iniciativa en el cultivo y proceso de ese mismo amor e inclinación personal.

En las Letras se demuestra eso por haber publicado en su vejez (a los 60 años), aunque anónima, una colección de versos titulada "Fragmentos del Ocio" (Madrid, 1683, en 4.º mayor), al fin de la cual incluyó dos "Representaciones políticas" y unas "Reglas para torear", obras también de su pluma.

Era D. Juan Gaspar, nacido en 24 de junio de 1625, hijo de D.ª Luisa de Sandoval y Padilla, hecho que explica que entre sus cuadros se contaran retratos de los favoritos Duques de Lerma y de Uceda, sus deudos, Sandovales de apellido. Fué su nacimiento muy festejado, habiendo hecho por él especial demostración de alegría el joven rey Felipe IV. Tuvo por maestro y ayo al célebre D. Tomás Tamayo de Vargas, pero se distinguió mucho como alocado mozo el noble discípulo. Al heredar a los 22 años todos los estados de su padre, se le hubo de conceder también como en herencia la rica encomienda de Piedrabuena en la Orden de Alcántara, que disfrutaba su padre. Fué gentil-hombre de Cámara de Felipe IV y de Carlos II, y este último le hizo luego su Caballerizo mayor y Consejero del de Estado. Fué conocido fundador del convento de monjas de San Pascual, en el hoy Paseo de Recoletos, de Madrid. Estuvo casado con D.ª Elvira de Toledo Ponce de León, hermana del Marqués de Villafranca, madre del último Almirante de Castilla D. Juan Tomás, nacido en Génova en 1646, a la vuelta del virreinado de su abuelo en Nápoles.

Y aquí volvemos a las grandes pruebas del amor al Arte, de D. Juan Gaspar, que pudo afinar en Nápoles en 1644-46 (es decir a los 18 y 19 años de edad) al lado del Virrey, su padre.

Porque no sólo formó en su Palacio del Prado (cerca de Recoletos, pues fué por éste por lo que hay calle del Almirante en Madrid) una magna colección de pintura, sino que queriendo hacer una fundación de Museo público, y no estilándose tal cosa a la sazón, ideó llenar de obras maestras el templo de su fundación de San Pascual, como para que al sagrado de lo eclesiástico se perpetuara en especial mayorazgo del público toda una considerable parte de las riquezas artísticas que atesoró.

El viajero Ponz vió intacto ese tesoro (que Godoy comenzó a expoliar, y desapareció todo después cuando la francesada), con obras de Palma el joven, Jordán, Van Dyck, Alejandro Veronés (?), Tiziano, Blas de Prado (?), Guido Reni (?), Leonardo de Vinci (nada menos), Guercino, Ribera (pintor de Cámara de los virreyes de Nápoles durante el virreinado del padre de nuestro hombre), Matías Preti, Pablo Veronés, Caravagio (?), Carreño (?), Bassano, Schiavone, Lucas Cambiaso y con esculturas del

Algardi (?), poniendo en interrogante las atribuciones para Ponz dudosas en algún modo. Pero del valor casi absoluto de muchas de ellas (las de artistas boloñeses, por ejemplo) responderá la autoridad de Ponz (en cuanto a ellos muy grande), dando además prueba plena alguno de los cuadros citados, como el de Tiziano que es obra indiscutiblemente suya y muy notable, conservada hoy en el Museo de Amberes, como uno de los de Van Dyck de San Pascual, conservado hoy en poder de Lord Egerton (1).

Y precisamente el famoso Tiziano aludido, el San Pedro con el Papa Alejandro VI (Borja) haciendo gonfalonero de la Santa Iglesia a un noble veneciano de la casa Pesaro, como sabemos que lo tuvo Carlos I de Inglaterra en su colección, nos viene a demostrar (aunque ello no consta documentalmente) que el Almirante D. Juan Gaspar fué, directa o indirectamente, uno de los adquirentes de cuadros en la famosa almoneda del decapitado monarca de Inglaterra que tuvo lugar en 1653, y en la que adquirieron tan notables cuadros el rey de España Felipe IV y su favorito de entonces D. Luis de Haro.

Del Almirante D. Juan Gaspar habla repetidamente Palomino en su libro, que no solamente en el texto copiado referente a Pereda. En otras frases que le consagra, se demuestra paladinamente que no nos debe caber duda alguna en que a dicho personaje se refiere siempre cuando habla del "Almirante padre", como ya parecía más natural, aun viendo aislado el texto del Sueño de la Vida de Pereda. En efecto, en la vida de Juan de Alfaro, dice Palomino: "Fué también pintor del Excelentísimo Señor Almirante de Castilla, PADRE DEL QUE MURIÓ EN PORTUGAL [es decir, padre del último que murió desterrado tras de perder él título de Almirante] y en la Vida (CLXI) del también pintor Joseph Romani, un fresquista boloñés que vivió en Madrid, dice "vivió en esta Corte muchos años en servicio del Excelentísimo Señor Almirante de Castilla, PADRE DEL QUE MURIÓ EN PORTUGAL, y en la casa célebre de la huerta de los Recoletos Agustinos [es decir, el Palacio que ha dado nombre a la actual calle del Almirante], que fué [la casa] el erario de las mejores pinturas del mundo; pintó [Romani, allí] varias cosas, como algunos frontis de puertas y ventanas, y algunos techos, con aquel extremado gusto de tan buena escuela [alude a la de Miguel Colonna], no sólo en la arquitectura y adornos, sino tambien en las figuras, y chicuelos, con grande acierto e inteligencia de los escorzos, y de la perspectiva, así común. como de techos".

---

(1) Ambos cuadros los sacó Godoy de San Pascual, o el segundo de *San Giacomo degli Spagnuoli* en Roma, repetición que sería la de San Pascual.

También nos da Palomino, aunque pocas, algunas noticias del que debía ser muy singular salón de pinturas excelentes de artistas españoles en el dicho Palacio del Almirante D. Juan Gaspar; al menos sabemos de otras obras, que como el Sueño de la Vida, de Pereda, allí se colocaron, una de Carreño, otra de Antolínez y otra de Herrera el Mozo. De Carreño una Santa María Magdalena penitente, acaso la notabilísima conservada hoy (como el Pereda) en la Galería de la Real Academia de San Fernando, y "otra también [dice Palomino, después de citar la de los Arrepentidos] que hizo [Carreño] para el Señor Almirante de Castilla, para la sala de los eminentes españoles, nada inferior a la antecedente" que acaba de alabar el historiador como obra maravillosa de su excelente mano. Y de Herrera el Mozo. "Y en fin llegó a merecer nuestro Herrera que el Señor Almirante, padre, colocase una pintura que fué la del Samaritano, en la sala que tenía destinada para pinturas de los eminentes españoles", cuadro éste, de la piedad del Samaritano (según la parábola evangélica), que se ha perdido y del que no he logrado otra noticia. Y de Antolínez (Vida CXLVIII) dice Palomino (nada entusiasta suyo): "Tuvo la fortuna de que el señor Almirante, padre, quisiese colocar una pintura suya en la sala que tenía destinada para los eminentes españoles, y habiéndose ofrecido en este tiempo una grave disputa con los demás pintores acerca de una pintura que compró el Almirante, sobre si era o no original, en que salió vencedor Antolínez: pintó un quadro de la incredulidad del Apóstol Santo Tomé, para satisfacer a su hinchazón y vanidad". La elección de este tema, para mofarse el vanidoso e infatuado artista de sus rivales, demuestra que al menos una parte de los cuadros de la sala eran de encargo y no de compra, y de tema libre, además, a la elección del artista.

Y tiene por ello este dato referente a Antolínez cierta importancia para nuestra rebusca pues directamente acaso nunca sabremos por qué años formó el Almirante su colección, y muy particularmente su "Sala de los eminentes españoles" en que figuró el Sueño de la Vida de nuestro Pereda. Porque Joseph Antolínez, que tenía 25 años en 1664 y murió en 1676, * floreció tarde, por tanto, en la escuela madrileña, y tardíamente también dentro del período que historiamos vino Herrera el Mozo a la Corte, después de 1660, y Romani no vino ciertamente a España antes que los también fresquistas (primeros que aquí llegaron) Mitelli y Colonna, que vinieron en 1658; falleció en ella por 1680. De Carreño sabemos que alcanzó prestigio y nombradía bastante tarde para su edad.

---

* [Hoy se sabe que nació en 1635 y murió en 1675.]

Todavía más, sabemos que Juan Martín Cabezalero (que alcanzaba la mayor edad en 1658 (nacido en 1633, y que falleció en 1673 prematuramente (como Cerezo, como Antolínez, como Jusepe Leonardo, como Escalante: los grandes malogrados de la escuela madrileña), pintó también para la mansión del Almirante. "Y en el techo de la capilla del Señor Almirante [como nos dice Palomino también], hay pintado al fresco de su mano un Padre Eterno, con unos chicuelos teniendo el mundo, que no se puede hacer cosa mejor".

Todo ello, como se ve, nos lleva conjetural, pero muy probablemente, a los decenios 1660-1670 y nos lo confirma más el texto de Palomino ya aludido, pero no copiado, en que se habla de Alfaro, del discípulo y biógrafo de Velázquez (biógrafo también de Becerra y de Céspedes) que fué por lo visto, el pintor más favorecido por el Almirante, y por cuya vida (CLVIII entre las de Palomino) sabemos más datos del Mecenas más inteligente de la Escuela pictórica madrileña. Alfaro nacido por 1640, alcanzaba la mayor edad por 1665; falleció por 1680.

"Fué también pintor (dice Palomino) del Excelentísimo Señor Almirante de Castilla, padre del que murió en Portugal: y de tanto aprecio fué su persona, y habilidad a dicho señor, que llegó a extremo de familiaridad muy íntima, como otro Apeles con Alexandro Magno; de suerte, que se regalaban recíprocamente, como si fueran dos iguales, experimentando Alfaro de la grandeza del Almirante, no sólo asistencias muy competentes, sino otros intereses muy relevantes. Sirviendo en este tiempo a su Excelencia en diferentes retratos grandes, y pequeños, aderezo de las pinturas con que enriqueció la casa de la huerta, que está junto a los Recoletos Agustinos de esta Corte; aunque para aderezarlas y limpiarlas y disponer la mecánica de estas cosas en las preparaciones antecedentes a el pincel, había otro muy hábil para esto, que se llamaba Diego Ungo. Pero en lo que tocaba a el pincel, sólo Alfaro lo executaba: ya en retocar lo maltratado de algunas, ya en suplir lo que se añadía, para igualar con otras, o para llenar los sitios donde se habían de colocar por ser todas originales buscados, a costa de grandes expensas, de los primeros artífices de Europa, antiguos (quiere decir Palomino del siglo XVI) y modernos; executando también Alfaro algunas pinturas, o países, que lo hizo con excelencia para algunos sitios pequeños". "A este tiempo (añade inmediatamente Palomino, en punto y aparte), en el año 1675, habiendo enviudado Alfaro..." pidió licencia Alfaro a el Almirante para ir acompañando a dicho Jurado...". Añade Palomino que a ese tiempo le trató personalmente en ese viaje a Córdoba. "Volvió finalmente a Madrid nuestro Alfaro, de donde pocos días salió dicho

Señor Almirante desterrado de orden del Rey a Medina de Ríoseco a donde deseó llevar consigo a Alfaro. El qual, por dexar ya tratado en Córdoba negocio de matrimonio, se escusó de irle sirviendo, cosa que sintió en extremo el Almirante, como lo manifestó después". Ese segundo matrimonio de Alfaro tuvo lugar en 1678. Dos años más tarde, en 1680 (septiembre), ocasión por cierto del primer viaje con él de Palomino a la Corte, volvió Alfaro a Madrid, enfermo de hipocondria y mal de pecho y por mejorarse", y habiendo acudido a ponerse a los pies del Almirante, que ya había vuelto de su destierro, no se dexó ver, lo que fué para Alfaro de increible sentimiento". Este disgusto y otros le llevaron al sepulcro". "Dexó un legado de una pintura original para dicho Señor Almirante, en muestra de su buena ley, y para que le encomendase a nuestro Señor, y no la quiso recibir su Excelencia, diciendo que sin ese motivo le encomendaría a Dios", rasgo este último que nos da idea (con tantos otros) de que los grandes de España de antaño, se pasaron a veces de la raya al medir su propia grandeza.

Queda pues bastante establecido, como conjetura muy razonable, que *el fuerte* del entusiasmo artísfico del Almirante don Juan Gaspar, y que la formación de su sala de pinturas españolas debe de corresponder a los decenios de 1660 y 1670 (correspondiente al último tercio de la labor artística de nuestro Antonio Pereda), pero que muchos de los cuadros de la famosa colección de su Palacio y la casi totalidad de la Iglesia de San Pascual eran obras compradas, además de los muchos encargos de primera mano que hizo el mismo Almirante.

El cual vuelto de Italia, todavía mozo en 1646, y heredero en seguida, en 1647, de los Estados, como de las aficiones artísticas y coleccionistas de su padre, pudo y acaso debió de desear luego, y ya en el decenio de 1650, acrecentar sus colecciones y entrar en trato directo con los artistas de entonces, aunque de lo último todos los datos conocidos nos hacen pensar más bien en los dos decenios siguientes (1).

---

(1) Sobre la personalidad del famoso Almirante algo más diremos en apéndice. [Por quedar el estudio inacabado, no se redactó.]

Del último Almirante de Castilla, no pudo su biógrafo don Cesáreo Fernández Duro darnos el inventario de cuadros formados seguramente cuando su proceso, por no existir o no estar al menos catalogado en el Archivo Histórico Nacional; pero en cambio nos dió copia (creyendo equivocadamente que suplía al otro *con ventaja*) del inventario y tasación de los cuadros y demás obras de Arte dejadas por su abuelo don Juan Tomás, según la tasación mandada hacer judicialmente en 19 de julio de 1647, a petición de sus albaceas. Existente como está el documento, ciertamente que precioso, en el dicho Archivo, *Confiscos y secuestros, Legajo 4, pieza 3.ª*, lo publicó al señor Duro, acaso no leyendo bien los nombres de los artistas (que estarían mal escritos otras veces). Antonio Arias, pintor famoso (obras hoy conocidas en el Prado, en Granada, en León) fué el tasador de los cuadros.

Y en definitiva, que tenemos que confesar, para nuestro problema capital de la cronología de Pereda, y para averiguar concretamente la archiproblemática fecha del cuadro del Sueño de la Vida, que nada hemos adelantado en la investigación, sino sólo muchos motivos o muchos indicios para pensar en que no pudo ser el cuadro mismo del Almirante (llevado o hecho de propósito para su colección), el cuadro (de los dos que sabemos del mismo autor y del propio tema) que Díaz del Valle en 1657 ponía en duda si lo había pintado Pereda antes o después del Socorro de Génova (o sea por 1634).

Al fin, aunque independiente del todo en la forma artística, quizá la idea del tema pictórico arrancara de la popularidad del apotegma, título de la obra de Calderón "La Vida es Sueño" y ésta fué estrenada en 1635 e impresa por primera vez en 1636. Cuando el cuadro reaparece en poder del Estado, camino del Louvre (en el famoso regalo de cincuenta cuadros españoles de José I a Napoleón I), y de vuelta del Louvre en seguida, en la Academia de San Fernando, no se llamaba de otra manera que con el título mismo de "La vida es sueño".

Sigue pues libre de argumento documentales o conjeturales y de reparos históricos mi espíritu para seguir creyendo como época probable del cuadro de la Academia, la que el análisis estético y técnico de la obra ofrezca, en relación con la labor fechada de autor; el segundo tercio de dicha labor, allá por los años 1640-1650, *modo grosso*.

XII

La fecha incierta del Santo Domingo en Soriano

Interesa sobremanera determinar la fecha del gran cuadro de Santo Domingo en Soriano, en cuanto ello sea posible: por razones de crítica y por razones biográficas. Es al fin, una de las obras más significativas en la evolución desconocida hasta ahora, de la genialidad y de la técnica del pintor: pero es a la vez una de las pocas obras por las cuales alcanzó Pereda considerable ganancia personal y a la vez grande apoyo en la corte, que le hubo de valer para dar un porvenir a su único hijo.

Registrándolo en el Apéndice del libro del señor Fernández Duro se ve una magna colección de pinturas italianas, flamencas, alemanas, sin otra cosa española que cuadros (muchos) de su pintor del virreinato Ribera: una galería *internacional*, formada en Italia, casi íntegramente. Excuso añadir que no se cita el cuadro de Pereda, ni los otros que fueron del penúltimo Almirante de Castilla de que nos da noticia Palomino.

El texto de Díaz del Valle en el cual solamente se citan (aparte la Inmaculada juvenil) las tres obras que hoy reconocemos como las más significativas en la labor de Pereda, cita el Santo Domingo en Soriano en tercero y último lugar, quizás dándonos vagamente la idea de que era obra reciente, cuando escribía el biógrafo en 1657; al menos las otras dos las da como muy juveniles y ésta la cita al final, aludiendo antes a otras muchas: "Ha hecho, dice, hasta el día muchas insignes obras que están con su debida estimación en diferentes templos y casas particulares de esta corte, como es el Santo Domingo Soriano..."

Este cuadro, ciertamente que anterior a 1657, ¿podremos determinar más cuál sea su fecha? Paréceme que sí, y vamos pacientemente a la rebusca conjetural.

El texto de Díaz del Valle que acabo de dejar cortado, dice así, reanudando el hilo de la prosa: "...como es el Santo Domingo Soriano que está en el Colegio de Atocha de la iglesia nueva en la capilla de D. Fernando Ruiz de Contreras, Marqués de la Lapilla, secretario del despacho universal de Su Majestad, etc. [el *etc.* es de Díaz del Vallé], que es obra admirable». Palomino al copiar el texto, pasó al pretérito lo de la secretaría del despacho, y añadió la cita del otro cuadro del ático en el mismo altar.

Colegio de Atocha, no es otra cosa que el Convento de Santo Tomás, de dominicos, que estuvo en la calle de Atocha, pero que se llamaba "Colegio" de Atocha en el siglo XVII, por tradición, por razón de haber sido en el siglo XVI, en sus orígenes, un colegio dependiente del convento dominicano matriz o principal de Madrd (entre los de frailes) cual era el de Santa María de Atocha (1).

La importancia del gran lienzo de Pereda hizo que no lo olvidaran y que lo citaran en el convento de Santo Tomás de Madrid todos los historiógrafos de Arte: Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez, y en Santo Tomás, la iglesia de los incendios y tragedias, permaneció el cuadro hasta el famoso y más reciente incendio de 1875, en el cual se salvaron algunas obras de arte.

El patronato de la capilla de Santo Domingo en Soriano había re-

---

(1) El historiador del Convento de Santo Tomás, Fray Antonio Martínez Escudero, dice: "En este estado perseveró esta casa, siendo Vicaría del dicho Convento de Atocha, y cumpliendo con dichas obligaciones (las de su primera fundación, que luego, andando los años, se aplicó a fundar el Rosario), hasta el año de 1583, y esta es la razón porque a este convento se ha llamado comúnmente el *Colegio de Atocha*. Véase página 18 de la "Historia del Convento de Santo Tomás de Madrid, del orden de predicadores: Ms. inédito del P. Fr. Antonio Martínez Escudero, hijo del mismo convento por los años de 1783 a 1807. Parte primera del tomo I". Publícala ahora el Dr don Francisco Viñals. Madrid, 1900.

caído a la sazón en la casa del Marqués de Cerralbo, y el ilustre Marqués de nuestros días, que con sus trabajos de investigación arqueológica ha ennoblecido a la grandeza de España, por consecuencias del incendio, se halló en posesión del cuadro de Pereda, que estaba en el altar de la capilla, y de los grandes lienzos de Herrera el viejo (Camino del Calvario y el Ecce-Homo), que colgaban de las paredes laterales de otra, y a la vez se vió en posesión inesperadamente hereditaria, por las cláusulas fundacionales sin duda, del solar de la capilla fundada por el Marqués de la Lapilla.

Me consta que el sabio y generoso prócer, al reconstruirse en el solar de Santo Tomás la iglesia con el título parroquial de Santa Cruz, quiso reconstruir a sus expensas la capilla de Santo Domingo en Soriano restableciendo en ella los lienzos notables de Pereda y de Herrera, pero la Junta parroquial o el arquitecto le negaron acceso interior desde la iglesia, para no sacrificar, para dar el paso, una o dos de las cápillás del templo neo-gótico, y esa ha sido la causa de que el solar de la capilla se haya convertido en la pequeña casa de vecindad casi a la esquina en la misma calle de Atocha y callejón de Santo Tomás, frente a otra esquina del Ministerio de Estado (antigua cárcel de Corte). Interesa acaso esta noticia por la localización precisa del lugar de la capilla en relación con los demás datos que podamos aportar.

E interesaba el dato moderno, referente al patronato, para inducir una noticia que documentalmente se nos escapaba hoy, la de que la capilla la fundó D. Fernando Ruiz de Contreras por sí y no por su mujer que fué la verdadera Marquesa de la Lapilla, supuesto que el patronato no ha recaído en el mayorazgo del título de la Lapilla, herencia de ella, sino independientemente en otra casa de la grandeza, en la de Cerralbo, herencia de él. Si no hubiese ocurrido así, la fecha del matrimonio tendría un interés que por esa razón se desvanece.

Fué la segunda Marquesa de la Lapilla D.ª María Felipa de Fonseca que fué casada se cree en primeras nupcias con D. Andrés Félix Velaz de Medrano con quien tuvo una hija y sucesora, la tercera Marquesa de la Lapilla, D.ª Gaspara María de Fonseca y Medrano, dama de Palacio que andando el tiempo, en 6 de mayo de 1668, se casó (ante los Reyes de España, como tal dama), con el tercer Conde de Requena: en su casa estuvieron depositadas varias nodrizas del pobre Carlos II (1).

Dicha segunda Marquesa de la Lapilla D.ª María Felipa, casó des-

(1) Noticias comunicadas por don Gabriel Maura y Gamazo, con datos tomados de Alvarez y Baena "Hijos ilustres de Madrid", tomo II, página 51, y de Fernández de Bethencourt, Historia Genealógica, tomo III, página 141.

pués en segundas nupcias—en 1654, según veo en libro de Rodrigo Méndez Silva (1)—, con quien encargó ciertamente el Santo Domingo en Soriano, pero como cosa suya personal y, por tanto no sabemos si antes o después del matrimonio. El era (ya lo dice expresamente Díaz del Valle), el Secretario del Despacho universal, D. Fernando Ruiz de Contreras (lo repite Palomino), que por consideración al título de su mujer, como exigencia probable del mayorazgo de la Lapilla, hubo de tomar desde que se casó y antes que el suyo, el apellido de ella, llamándose en documentos oficiales D. Fernando *Fonseca* Ruiz de Contreras.

Era D. Fernando ministro único de la Monarquía, pues, a la sazón no había más que una "Secretaría del Despacho" que él desempeñó desde 1648 a 1661, fecha probable de su muerte, por tanto, nombrado en tiempo de la juiciosa y metódica privanza de D. Luis de Haro. Pero es sabido que gran parte de la administración no se encomendaba a los "Secretarios del Despacho", sino corporativamente, a los diversos Reales Consejos de Castilla, Aragón, Italia, Indias Portugal, Flandes, Ordenes, Inquisición, Hacienda y Guerra.

La carrera de D. Fernando no fué una improvisación, sino todo lo contrario, y sin haber rebuscado nada, el nombre suyo nos viene con gloria a las mientes repasando la biografía de dos genios que fueron sus amigos: Lope de Vega y Velázquez.

Don Fernando, en 18 de diciembre de 1633, fué testigo en las capitulaciones matrimoniales de la hija legítima de Lope de Vega, Dña. Feliciana de la Vega; era entonces D. Fernando Ruiz de Contreras, sin título alguno, del Consejo de S. M. y su Secretario en el dicho Real Consejo de Indias", teniendo a sus órdenes al prometido esposo de Dña. Feliciana, Luis de Usátegui.

Le retrató Velázquez, según Palomino (retrato hoy desconocido o perdido) llamándole D. Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras, Marqués de la Lapilla, Caballero de Santiago, de los Consejos de Guerra y Cámara

---

(1) "Admirable vida y heroicas virtudes de aquel glorioso blasón de España, fragante azucena de la Cesárea Casa de Austria y Supremo Timbre en felicidades augustas de las más celebradas Matronas del Orbe. la Esclarecida Emperatriz María, hija del siempre invicto Emperador Carlos V, escrita por Rodrigo Méndez Silva, coronista general de los Reynos de España, que ofrece a la Magestad Católica del Rey N. S. Felipe IV por manos de don Antonio de Contreras. del Orden de Calatrava, de los Consejos Real de Castilla, Cámara y Hacienda; y de don Fernando Ruiz de Contreras y Fonseca, Cavallero del ábito de Santiago, de los Consejos de Guerra, y Cámara de Indias, Secretario del de Estado, y Despacho universal, Marqués de la Lapilla. Año (escudo grande de España) 1655. Con licencia, en Madrid por Diego Díaz de la Carrera". El libro trae enormes genealogías de los Contreras primero, de los Austrias después, pues ese era el fuerte del *coronista.*

de Indias; ignórase la fecha de ese retrato de Velázquez, probablemente entre los dos viajes del gran pintor a Italia. Como Secretario del Rey fué, además, D. Fernando Ruiz de Contreras quien puso a Velázquez las cartas repetidas y apremiantes que hubo precisión de escribir para lograr con algún retraso la vuelta del pintor a España desde Italia en 1651.

Datos son éstos que interesan para saber que el gran cuadro de Santo Domingo en Soriano fué el encargo de una persona ilustrada, de talento y de gran influencia y por un personaje que era amigo de Velázquez y que, al dar a Pereda la tarea, pudo ser aconsejado por el mismo Velázquez.

En qué época de su vida hizo el encargo, si cuando ya era ministro universal o antes; si cuando ya era Marqués de la Lapilla o sin serlo todavía, es lo que vamos a determinar, pues no basta el texto de Díaz del Valle, al llamarle Secretario de Despacho y Marqués, pues eso demuestra que lo era en 1657, a la fecha del manuscrito, pero no en la dudosa fecha del cuadro.

Mi tesis es que el cuadro de Santo Domingo en Soriano, es posterior a 1652, como es anterior a 1657.

Primer argumento: que Díaz del Valle lo refiere a la *Iglesia nueva* de Santo Tomás, con estas palabras: "El Santo Domingo Soriano que está en el Colegio de Atocha de la *Iglesia nueva,* en la capilla de Don Fernando..."

Esa Iglesia nueva se inauguró con una pompa magnífica, excepcional, poniéndose a las fiestas conventuales de alto comisario (que diríamos hoy) el Ayuntamiento de Madrid, (por caso en la Historia sin precedentes) en 1656, en gran parte por la influencia del Prior Fray Diego Ramírez (1652-1658). La procesión fué también cosa excepcional, y quieras o no quieras todos los conventos madrileños armaron altares en el trayecto a gran competencia de lujo, y los grandes colgaron tapicerías a todo lo largo, pudiéndose notar que, a la cabeza de los que colgaron tapices estaba el Duque de Medina de las Torres con los columnarios (bordados) del Museo Arqueológico Nacional que colgó sobre la acera meridional de la calle de Atocha, desde Santo Tomás a la Concepción Jerónima (incluso el vacío de la bocacalle), y que los dos únicos particulares que pusieron altares fueron el mismo Duque de Medina de las Torres, que lo colocó junto al mismo convento, y D. Fernando Contreras, nuestro hombre, que lo puso en la calle de Carretas, acera del Este (casa esquina de D. Juan Chacón, creo que esquina a la Plaza del Angel), frente por frente de su propia casa, la de D. Fernando Contreras, que vendría a ser la del teatro Romea, o algo más arriba. Noticia ésta, de la singular intervención de D. Fernando en 1656, que bien

se compagina con que en la nueva iglesia que se inauguraba, tuviera él capilla ya hecha y tan cerca de su propia mansión, pues la intervención de Medina de las Torres se explica, como heredero de Olivares, por haber sido su suegro el patrono del convento y con carácter hereditario que en Medina de las Torres recayó sin duda.

La tal iglesia nueva de Santo Tomás, hacía muchos años que se estaba edificando, pero la transcendencia de los festejos y, sobre todo, el esfuerzo decisivo por el acabamiento rapidísimo e inesperado de la fábrica del templo definitivo, se explican por el incendio ocurrido cuatro años antes, en el que pereció el templo antiguo, el convento, el capítulo y casi todo. Para salvar la situación hubo de suprimirse casi la comunidad, y con la casi integridad de las rentas acudir a las obras del decidido y popularísimo P. Diego Ramírez, llevado al priorato para obrar el milagro.

Si, pues, en 1652 la iglesia nueva estaba atrasadísima y en 1656 se inauguró espléndidamente, y a ella y no a la vieja correspondía la capilla de D. Fernando Ruiz de Contreras, y si éste demostró en 1656 rumbo especialísimo en las fiestas, y si en 1657 el biógrafo Díaz del Valle habla de la capilla y del cuadro, paréceme demostrado, o poco menos, que el Santo Domingo en Soriano debió de pintarse entre 1652 y 1657.

Pero hay prueba más concluyente y, a la vez, explicación más fácil para la historia de esta obra de Arte.

La de que en la parte incendiada en 1652 pereció un devotísimo altar, retablo y lienzo famoso de Santo Domingo en Soriano, notable obra de Arte de Juan Bautista Mayno, nunca citada hasta hace poco y de que nos da noticia el historiador del convento P. Martínez Escudero. Copiaremos por extenso lo que éste dice:

"Por el mismo tiempo... año de 1626, siendo Prior el R. P. Maestro, Fray Diego de la Fuente, como queda dicho, dió noticia al referido Padre cómo en Roma, donde había estado, había leído un librito, que contenía la historia y milagros de la imagen de nuestro Padre Santo Domingo en Soriano, por lo que dió muchos deseos de ver el libro traducido en romance. El Padre Maestro procuró haberle otra vez aquí, en Madrid, a las manos, y le dió al Padre Fray Francisco Pinelo, morador de este convento, para que le tradujese de lengua italiana en castellana. Hízolo así y habiéndole traducido, tuvo (Pinelo) una grave enfermedad, y por librarse de ella hizo voto de ir a Soriano, que es un lugar de la provincia de Calabria, y visitar la Santa Imagen de nuestro Padre Santo Domingo (1), el cual cumplió, y trajo de allá un retrato del Santo pintado como

(1) La pintura que se supone entregada por la misma Virgen María a un fraile dominico.

está en Soriano (1), y una estampa de papel de la Historia (2). Viéndola en este convento el P. Fray Jerónimo González, hizo copiar otra, para ponerla en este convento porque el dicho Padre Pinelo no quiso dar la que trajo, para dicho efecto, y (el) Padre Fray Diego de Otaola ofrecio de dar retablo y adornos necesarios para la colocación de dicha Imagen pintada".

"Estando esto tratado, y en buen punto para efectuarse, el Reverendo Padre Fray Francisco de Sotomayor, Prior que ya era de este convento, viendo que la Imagen que se había traído, ni su copia, no era tan buena pintura como él quisiera, se resolvió de hacer pintar una excelente pintura, lo cual se hizo, y salió tan aventajada, que no se podía pedir más: mas no representaba en nada la imagen del Soriano; y así Luis Hurtado, Regidor de esta Villa, y ayuda de cámara de Su Majestad muy devoto del Santo, y gran bienhechor de este convento, pidió con mucha instancia a él dicho Prior [Sotomayor], no se pusiese la imagen que de nuevo se había pintado, pues en nada se parecía a la del Soriano, sino que se pintase la historia de la dicha Imagen, como estaba en la Estampa, que vino del Soriano; que él pagaría la costa de la pintura".

"Hízose así, y salió tan acabada que cuantos la veían, les causaba una tan grande veneración, que les obligaba a pedir, con afecto y confianza, remedio en sus necesidades por intercesión de nuestro Padre Santo Domingo a Dios Nuestro Señor. Y el Padre Fray Juan Bautista Mayno, religioso en este Convento, que fué el que la pintó, decía que sin acordarse que él había pintado tal Imagen, las veces que se ponía delante de ella, le causaba los efectos dichos. También el ensamblador, que hizo el retablo se admiraba, y no le conocía por obra suya, por estar todo tan curioso y hecho una ascua de oro, que todo parecía cosa de milagro. Y no es menos (milagro) lo que aconteció después; pues como dicho altar e Imagen, se pusiesen en la Capilla de capítulo (que es sitio donde son los entierros de los religiosos), se resolvió de enladrillar dicha capilla...", etc. Cuenta el milagro de haberse arrodillado unas bestias cargadas de ladrillo que pasaban de largo, como cuenta luego muchísimos milagros, después de decir lo siguiente:

"Hízose la colocación [de la imagen de Mayno] a 13 de Mayo de 1629, siendo Pontífice Urbano VIII, y reinando en España D. Felipe IV, siendo Provincial el dicho...; y Prior Fray Francisco de Sotomayor, con grandísima solemnidad, y aplauso de esta Corte, autorizando el Cielo

(1) La sola figura del santo.
(2) La escena de la aparición de la Virgen y las santas, a entregar el cuadro al dominico.

esta grande obra..." etc., con los milagros que menudamente cuenta el fraile historiador.

Tantos son, que bien se demuestra que los dos centros de mayor devoción, e imágenes de mayor popularidad del convento eran la Virgen de los Dolores y el Santo Domingo en Soriano.

Que en el incendio de 14 de agosto de 1652 pereció el retablo de Santo Domingo en Soriano y el cuadro de Mayno se demuestra por párrafos de páginas antes (1).

De todo lo cual resulta que tras del incendio, la comunidad tuvo que acabar su atrasadísima iglesia nueva y hacer convento nuevo, pero a la vez rehacer las dos imágenes de más devoción, y así como la cofradía de las Dolores encargó a Domingo de Rioja la imagen de la Dolorosa en sustitución de la quemada (que era del escultor Juan de Porras, encarnada y pintada por Andrés Cerezo y acabada de pintar por Alonso de Rivera, pintores, en 1591) (2) así logró la comunidad que D. Fernando Ruiz de Contreras para Capilla propia, encargase a Antonio Pereda el lienzo (esta vez enorme) de Santo Domingo en Soriano, en sustitución del quemado que era del pintor Juan Bautista Mayno, cuadro el nuevo que Díaz del Valle conoce pintado en 1657, y que con toda probabilidad estaría hecho en 1656, cuando las magnas fiestas de la nueva iglesia. En 1654 se casa Contreras con la Marquesa de la Lapilla, y en 1655, le dedica Méndez Silva una ditirámbica genealogía y libro. Resulta pues determinada la fecha del cuadro, entre 1652 y 1657, fechas extremadas, más probablemente entre 1653 y 1656; "por 1655" por decirlo más brevemente.

---

(1) Página 23 del libro citado del P. Martínez Escudero, edición Viñals: "Este dicho capítulo permaneció hasta el año 1629 que por el mes de mayo del dicho año se puso en él la Milagrosa Imagen de Nuestro P. Santo Domingo Soriano, siendo capítulo [Sala capitular], y Capilla, para lo cual se alargó dicho capítulo con separación de bóvedas para entierros... Esto duró en esta conformidad hasta el día 14 de Agosto de 1652 en que fué el incendio..."

(2) Véase el libro citado del P. Martínez Escudero, edición Viñals: páginas 26 y 27. El fraile Fray Domingo de Mendoza, propulsor de la Cofradía de los Siete Dolores y Compasión de Nuestra Señora, de acuerdo con la Emperatriz María, la restableció, y comenzó por tener una imagen que le llevaron desde Guadalajara, enviada por el escultor Agustín de Campos, con quien él la había concertado, pero no le gustó bastante e hizo hacer la definitiva a los artistas dichos, en forma que el P. Mendoza detalla en su papel menudamente. 150 reales dió a Porras de la hechura, 80 reales del encarnado a Cerezo y 3 ducados a Rivera. Era imagen de vestir y de ello se encargó la Emperatriz María llevándola a las Descalzas, de donde volvió solemnísimamente a Santo Tomás. Todas estas noticias de artistas eran desconocidas hasta 1900, y el nombre de los artistas también, en cuanto a varios de ellos.

XIII

El consiguiente premio y último sonado triunfo del pintor

Conocido al fin el texto del manuscrito de Díaz del Valle, que llama admirable la obra de Santo Domingo en Soriano de Pereda, hecha para D. Fernando Ruiz de Contreras y para su capilla de Santo Tomás, podemos hoy al fin decir que es cosa de Palomino y no de Díaz del Valle la noticia de la espléndida retribución lograda esta vez por Pereda: "Y en nuestros tiempos baste decir (hablando Palomino en la parte general del libro de los premios dados a los pintores, acabando de citar el que Alejandro Magno dió a Apeles) que el cuadro de Santo Domingo Soriano..., le dieron a don Antonio Pereda dos mil ducados, y una plaza de Ugier de Cámara en Palacio, para D. Joachin de Pereda, su hijo".

Hablemos un momento de los dos mil ducados, y después hablaremos de la plaza de Ugier de Cámara lograda para el hijo de Pereda.

El cuadro de Santo Domingo en Soriano tiene como medidas aproximadas unos 5,40 metros de alto por 3,40 de ancho. Otro cuadro sabemos hoy positivamente (noticia recientísima) que para Valladolid se obligó a pintar Pereda con más figuras (algunas más, pero secundarias) y un tamaño algo semejante: como 5,50 metros por 2,75, por un precio de 500 ducados, ofreciendo la prueba de que trabajaba Pereda por una cuarta o tercera parte del precio: veinte años antes, y no para Madrid y para ministros, sino para Valladolid y para capuchinos o para un regidor devoto de los capuchinos.

Y como he dicho que la noticia es reciente, la copiaremos aquí del volumen póstumo del ilustre académico D. Cristóbal Pérez Pastor (1).

(Nota documental núm. 887, pág. 176). Dice así: "887. Obligación de Antonio Pereda, pintor, morador en la calle de la Magdalena, de esta corte, de hacer un cuadro de veinticinco pies de alto y doce y medio de ancho", de una pintura del *Desposorio de Nuestra Señora,* que ha de tener la Virgen y San Joseph y el sumo Sacerdote, y en la parte de San Joseph cinco o seis figuras, a manera de *acompañamiento* y por la parte de Ntra. Sra. otras tantas figuras, más o menos, conforme pareciese ser necesario, y con su arquitectura de *templo,* y en lo alto de

(1) Cristóbal Pérez Pastor: "Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas", tomo II que es el XI de las "Memorias de la Real Academia Española". Madrid, Ss. de Hernando, 1914.

dicho lienzo ha de hacer y pintar una gloria con el Padre Eterno y el Espíritu Santo, con varias orlas de ángeles, desnudos, y vestidos, de diferentes estaturas. Todo lo qual ha de hacer conforme al borrón que aora se ha de imbiar a la ciudad de Valladolid y viniese corregido de allí. El qual dicho quadro ha de ser para la iglesia nueva del convento de Capuchinos que se está haciendo en la dicha ciudad, a la puerta de Pestilencia, junto al convento de Corpus Christi, y lo ha de dar acabado para de la fecha desta escriptura, en siete meses; está por precio de quinientos ducados, pagados en esta manera: al empezar del dicho quadro, doscientos ducados, y quando esté hecha la mitad de la obra dél, otros ciento, y quando esté entregado en la dicha ciudad de Valladolid y ya de todo punto acabado y en poder de la dicha religión, se le han de dar los doscientos ducados restantes, y más se le ha de dar comodidad para llevar el dicho quadro, o la costa que tuviese de llevarle; y a quenta de dicho precio confesó haber recibido mil y quinientos reales en moneda de vellón, de los quales se de y otorga por contento y entregado a su voluntad, por haberlos recibido de Juan e Zamora, regidor de la dicha ciudad de Valladolid, por mano de Francisco Lobete, vecino y arriero ordinario della, en nombre de dicho Juan de Zamora", 27 de marzo de 1639.—(*Juan Martínez del Portillo,* 1635, f.° 320.)

La enorme diferencia de precio entre *Los Desposorios* de los Capuchinos de Valladolid (en 1639) y el *Santo Domingo en Soriano* del colegio de Atocha en Madrid (por 1656) a ser exacta la noticia del precio referente a este segundo cuadro, nos llevaría a pensar en un extraordinario acrecentamiento del prestigio y la gloria coetánea del artista... que debemos dejar en cuarentena.

Vamos, pues, a tratar del *sobreprecio* que parece que logró Pereda (Dios sabe si a cambio de renunciar prácticamente al *precio*) por el Santo Domingo en Soriano; la plaza de Ugier que dice Palomino que logró el pintor para su hijo.

Que Palomino no estaba mal informado nos lo ha venido a demostrar, en parte al menos, el auténtico y personalísimo testamento de Pereda, cuando, hablando del hijo, dice; "el cual murió después que su madre y yo sucedí en sus bienes como su padre...; y para el descargo de mi conciencia le di cuando se casó muebles de casa regulados a 700 reales, el cuarto de la casa que ocupó, Y MÁS UN OFICIO DE UGIER DE SALETA DE SU MAJESTAD, CUYA MERCED SAQUÉ EN SU CABEZA POR MIS SERVICIOS E INTELIGENCIAS".

Y como de Pereda no se sabe que pintara para los reales Palacios obra singular (salvo lo del Salón de Reinos, tantos años antes), y como

al fin D. Fernando Ruiz de Contreras era Secretario del Despacho, se hace verosímil que fuera la causa lo de Santo Domingo en Soriano, por ser cosa particularmente de D. Fernando, y a la vez por ser todo lo de Santo Tomás, tras del incendio y ante las grandes fiestas por mí antes detalladamente memoradas, empeño de la Corte, del Rey, de Madrid y de todo el mundo; cosa popular y a la vez palaciega, que explicarían el gran premio y precio que logró el pintor, aunque el premio lo quiso transferir a su hijo para darle en Palacio entrada, para lograrle una cárrera y quizás para casarle legal y decorosamente, apartarle de la querencia aquella, para hacer en suma de un calaverilla un hombre de provecho.

Mi querido discípulo D. Francisco Javier Sánchez Cantón, por mis indicaciones, buscó en el archivo patrimonial del Real Palacio la carpeta (siempre son las tales diminutas) de los documentos que hubiere referentes al hijo de Pereda, y por su bondad voy a poderlos copiar aquí íntegramente, pues, con dudas acerca de la fecha primera de los servicios del hijo de Pereda en Palacio (pues comenzó sirviendo una o varias interinidades y espectativas), confirman lo que dijo su padre en el testamento y Palomino en la Vida del pintor.

"Joachin Antonio de pereda. Vxier de saleta de la Rª nra Sª=dice que en consideración de diez y seys años efectivos que a que esta sirbiendo en dha Plaza de Vxier de saleta con racion y demas emolumentos con toda la asistencia y desuelo deuido=y juntamente auer seruido su abuelo y bisabuelo en la casa Real mas de setenta y quatro años en plaza de Archero de la guardia de corps y su tio dⁿ manuel de Pereda siruio en los estados de Cataluña veynte años y especialmente en el socorro de fuente Rabía=por cuya Representacion y en atención de los servicios referidos≡

≡Su Mg que dios guarde fue serbida de darle al suplicante quatro decretos para que se le consultasen en una de tres Plazas de Reposteros de camas que estaban vacas en el año passado de setenta y dos y el ultimo decreto fue de 17 de oᵉ de dho de 72 en q. su Mgᵈ quedaua con cuydado de acerle mrd al suplicante de dha plaza de repostero de camas en la prª ocasion que vacasen de que por entonces no se le consulto por ciertas disençiones y ynterbalos que ubo de pretendientes en aquel tiempo≡

=Y suppᶜa a su M en su consideración de lo Referido le aga mrd de honrarle al suplicante con un Real decreto para que se le consulte en la plaza de Repostero de camas que ahora esta vaca por Juan San-

chez Laçaro que en ello Recibira toda honra y mrd de la grandeza de Vra. Mgd.

Decreto accediendo á lo que pide—20 Julio 1676.

"Su Magd (que Dios Guarde) en consulta mia de 22 de Febrero proximo passado de este año se a seruido hacer mrd a Joachin Antonio Pereda de la Plaça de escudero de a pie de la Reyna nra señora que vacó por muerte de Joseph Pereira en cuia comform.d ordeno al Grefier le haga su assiento y de los despachos necessarios. Madrid 4 de Março 1660.—El Marques de Astorga conde de Altamira=Don Pedro de villa Rl Gre de la Reyna nra Sra.

Pago de la media anata—8 Mayo 1660—importa la media anata 25361 mrs.

"A Don Joachin Antonio de Pereda escudero de a pie de la Reyna nra Sra se le ha hecho mrd de que sirua la Plaza de su Vxier de Saleta en el interin que toma estado Dª Franca de la fresneda sin que por esta ocupación aya de lleuar ningun emolumento de que deue al derecho de la media anata por onor 1496 mrs de von los quales a de entregar a v sa de contado y de su Reciuo se a de tomar la Razon en la contaduria de este derecho gde Dios a v mrd 17 de Otbre de 1661 años.

"A Doña Francisca de la fresneda hija de Jo de la fresneda Ujier de Saleta que fue de la Reyna nra sra, le hiço Su Mgt mrd de la Plaza de su Pe para tomar estado, y en el interin que llega este caso nombro á Don Joachin Anto de Pereda para que sirua este interin con la racion, gaxes cassa de aposento y demas emolumentos, que goça con la Plaza de escudero de a pie de la Reina nra sa cuya propiedad no se a de probeer, asta que el dho Dn Joachin entre con Plaza de propiedad de Ujier de saleta o de otra, en cuya conformidad ordeno al Grefier le haga el assiento y de los despachos necesarios Md y 17 de Otte de 1661.

Certificación de la media anata-20 Octubre 1661.

"Franco Muñoz y Gamboa Grefier de la Reyna nra Sra certifico q por los libros de mi oficio parece que Su Mgt (Dios le gde) por resolucion a consulta del sr Marqués de Astorga su maymo mayor de veinte de Henero pasado de este presente año, segun consta de orden de su exa y del veintytres del mismo mes fue seruida de hacer mrd a Joachin Antonio de Pereda escudero de a pie la Plaza de Ujier de saleta de su Real Cassa con el goce que tiene de escudero de a pie en atención de hauer

seruido de Ujier de saleta ocho años por una menor y hauiendo dado satisfacion enteramte al dro de la media anata. Juró la dcha plaza en manos de su exa y en mi presencia en diez y nueve de Febrero proximo passado y de esta mrd se dió aviso a la sra del Registro gral de mrds y por que conste di la presente Md a dos de Mayo de mil seiscientos y settenta años. Juan Muñoz y Gamboa".

Siguen varios papeles sobre el derecho de la media anata.

Resulta por ellos que el Joaquín Pereda entró al servicio de los monarcas en 1660, pocos años después del cuadro de Santo Domingo en Soriano y todavía en vida y durante el ministerio de don Fernando Ruiz de Contreras, autor seguramente de esas primeras y definitivas mercedes. En 4 de Marzo de 1660, en efecto se le nombró escudero de a pie de la Reina, cargo de que había vacante, a consulta (22 de Febrero) del Mayordomo mayor Marqués de Astorga, Conde de Altamira.

Pero era sólo la base de la merced que se pensaba darle, pues en seguida, en 1661 (17 de Octubre) se le designa, en la expectativa no confesada, para la interinidad de una plaza de Ugier de Saleta, en sustitución de una hija menor de edad del que tenía el cargo y acababa de fallecer, manteniéndole de titular de escudero a pie, mientras lograba la plaza de Ugier en propiedad. Logra esta plaza definitiva en 1670 (23 de Enero) también a consulta del Marqués de Astorga (20 de Enero), jurando el cargo, cuando ya muchos años que había muerto don Fernando Ruiz de Contreras y también el rey Felipe IV. Y desde esta fecha, y probablemente sin éxito práctico al fallecer en 1676 ó 1677, aspiró el hijo de Pereda (o el padre para su hijo) al ascenso que suponía hacerle "repostero de camas" para lo cual logró, al menos, tres y hasta cuatro decretos de la Reina Gobernadora en expectativa, para que se le consultase a Su Majestad su nombre en las primeras vacantes: probablemente sin la inmediata muerte del interesado, hubiera logrado luego ese ascenso en su carrera palatina.

Los documentos encontrados por el señor Sánchez Cantón nos dan, además de esas noticias, algunas sobre la familia de la primera mujer del pintor cuyo suegro y suegro abuelo (Bantes de apellido serían) por espacio de setenta y cuatro años habían servido al Rey en plazas de archeros de la Real Guardia de Corps.

Estos datos de la familia de la primera esposa de Pereda los ha confirmado y completado en su libro póstumo D. Cristóbal Pérez Pastor, en las tres notas diminutas que, además de la extensa ya copiada (referente al cuadro de los *Desposorios* para los Capuchinos de Valladolid) logró hallar a Pereda referentes: la fecha de la boda primera, el importe de

la dote dada a su mujer y un documento referente a pagos hechos por el archero su suegro. Véanse copiados al pie de la letra:

"880 (pág. 174). Carta de recibo de la dote de D.ª Mariana Bautres, otorgada por su marido, Antonio de Pereda (2.500 ducados).

"Doña Mariana era hija de Jácome Bautres, criado de su Majestad y de D.ª María Cebrián; se desposará el día 9 de este mes (¿En San Sebastián?).

"Doña María Salgado, madre de Pedro (1), *firma con su hijo* esta escritura.

"(Las capitulaciones se firmaron en 25 de agosto anterior ante el mismo escribano; pero no se encuentran).

"Madrid, 8 de Septiembre de 1635. (*Eugenio López* [protocolo de] 1635).

"881. D. Antonio de Pereda con D.ª Mariana de Batres (2).

"Segundo con D.ª Mariana Pérez.

"(Véase partida de defunción de la primera, y si hizo testamento).

"(*San Sebastián* [Archivo de la Parroquia madrileña de], 1635).

"882. Carta de pago de 940 reales que entregó Lázaro Hernández a Jácome Bautres, Archero de Su Majestad y suegro de Antonio de Pereda, pintor.

"Hace historia de los favores que Bautres había hecho a Hernández).

"Madrid, 23 de Diciembre de 1636 (*Eugenio López* [Protocolo]. 1634 a 36)".

Los documentos rebuscados por el señor Sánchez Cantón nos logran (a diferencia de los alcanzados por el señor Pérez Pastor) una noticia referente, no a la familia de la mujer primera del pintor, si no una noticia de la familia personal de Pereda, la de que un Don Manuel de Pereda, hermano del pintor al parecer, sirvió de militar por espacio de 20 años en Cataluña y que estuvo en el socorro de Fuenterrabía (en 1638, por tanto). El hijo del artista, al alegar en su abono semejantes antecedentes de familia nos da prueba plena, por no alegar ninguno referente a su padre, de que Antonio de Pereda no logró nunca (aparte encargos concretos) ser pintor del Rey ni otro cargo alguno en el Palacio.

Esto es, en definitiva, que habiéndole faltado el apoyo de Crescenci, y en su edad madura y muy luego también, el de su inesperado pro-

(1) Así en el original será "Pereda". (Nota de Cotarelo).
(2) O Bautres. (Nota de P. Pastor). Primer matrimonio (1635, f.° 215).

tector o por lo menos muy agradecido comitente, D. Fernando Ruiz de Contreras, Marqués de la Lapilla, tuvo que ser en el largo transcurso de su vida un pintor de taller abierto, viviendo, honradamente y sin intrigas, de los encargos que iglesias, conventos y particulares le hacían a porfía, logrando con su trabajo una *áurea mediocritas,* llena para él quizás de exquisitos encantos.

Mas como en los mismos biógrafos se supone que la mayor desgracia para Pereda fué la de la muerte de Crescenci, y como la fecha de esta malaventura es dudosa, y ello está relacionado con la escasa relación del pintor con la Real Casa, hagamos capítulo aparte para dilucidar esos temas (1).

XIV

Cuánto le faltó a Pereda su protector Crescenci y datos contradictorios de este arquitecto.

No hay libro de Historia del Arte, ni Diccionario de Artistas o Enciclopedia alguna en que no se suponga que falleció en 1660 el más celoso e ilustrado de los protectores de Pereda, a saber, el noble romano, arquitecto famosísimo y coleccionista madrileño de obras de arte, D. Juan Bautista Crescenci, Marqués de la Torre.

Ceán Bermúdez, tan afanoso siempre en zaherir a Palomino, y después de tomarle las especies todas referentes a la protección de Crescenci, al trabajo de Pereda en su casa, al encargo de la Concepción para enviarla a Roma destinada por el hermano al Cardenal Crescenci,...etc.. añade: "Dice Palomino que por su muerte (la del arquitecto) le faltó (a Pereda) el marqués su protector al mejor tiempo, pero habiendo fallecido Crescenci el año de 660, esto es, quando Pereda tenía 61 de edad (2),

(1) Con no incidir en ella propiamente el problema de la fecha probable del cuadro de Santo Domingo en Soriano, he dado la fecha, en 1654, del matrimonio de don Fernando Ruiz de Contreras con la Marquesa de la Lapilla. Si semejante matrimonio, enriqueciendo a don Fernando (como es probable), le hizo poder ser quien fundara la capilla mal llamada "del Marqués de la Lapilla" (pues recayó su patronato en los herederos" de él y no en los marqueses de la Lapilla sucesores de ella), tiene interés dicha fecha de 1654, que saqué del libro del cronista Méndez Silva. Conste que está confirmado el año por la siguiente obra impresa, cuya nota tomo del Diccionario de Gallardo.

"Fonseca Almeida (don Melchor de): Epitalamio en las felizes bodas de los Muy ilustres señores del señor don Fernando Ruiz de Contreras... con la señora doña María Felipa de Fonseca, Marquesa de la Lapilla. Año 1654. 4.º 14 h." (Gallardo, II, 2.253.)

(2) Según el cómputo ya en este trabajo rectificado; pero tendría como unos 53, y para el caso es lo mismo, pues el argumento apenas cede con esa diferencia.

y estaba reconocido su mérito en toda España, no pudo haber sido tan perjudicial esta falta a su fortuna y prosperidad" (1).

El dicho de Ceán Bermúdez no podía ser más decisivo..., pero ha venido a tener el argumento lo que llama la gente "vuelta de hoja".

En efecto, note el lector (cuando le son conocidos los textos de Díaz del Valle, en 1657, y de Palomino, por 1724) que la especie no es de las aportadas tardíamente por Palomino, sino de la información de Díaz del Valle, coetánea y de primera mano. Es Díaz del Valle quién antes que nadie dijo (de Pereda): "Y aunque le faltó al mejor tiempo el amparo del Marqués con la muerte que hurtó la hebra de sus esperanzas", etc. Y como eso lo dice quien vivía en Madrid, tratando a toda la Corte y en especial a los artistas y singularmente a los artistas palatinos y Crescenci lo fué siempre, y como Díaz del Valle escribió eso en 1657, y de la fecha de la muerte de Crescenci, mal llevada a 1660, no hay dato documental ninguno, ni otra cosa que el testimonio lejano de Palomino, a Díaz del Valle nos hemos de atener por de pronto, declarando ya muerto a Crescenci en 1657.

Y muerto mucho antes, muchísimo antes, además. Pues Díaz del Valle termina la frase que acabamos de copiar, en forma que claramente se ve que quiere decir que era joven Pereda a la fecha de la muerte de su mejor protector, "que hurtó la hebra de sus esperanzas", pues dice que por eso "no le desamparó la fortuna", PORQUE PROSIGUIENDO EN SUS ESTUDIOS, se adelantó con su natural e inclinación a la pintura".

Que Crescenci falleció cuando Pereda todavía tenía que proseguir sus estudios, es decir, cuando todavía era muy joven, lo puede comprobar un texto diplomático, de los textos de los agentes diplomáticos de los Estados de Italia, semejante a los ya aprovechados en este estudio, a base de los aprovechamientos ya hechos por el Dr. Justi. En efecto, en su magna obra "Velázquez y su siglo", al Libro IV y epígrafe "Buen Retiro", y sin dar el Dr. Justi, con que la noticia rectificaba otras especies, ni caer en la cuenta (mucho menos) de que levantaba problemas e incompatibilidad de fechas, trae del texto del despacho del agente de Florencia en Madrid, la siguiente frase: "E morto il marchese della Torre, fratello del Cardinal Crescenzio...", etc. (2).

Si el testimonio documental, y de documento tan solemne como es

---

(1) Sigue con otra rectificación a Palomino, de que en apéndice tuvo que arrepentirse el propio Ceán Bermúdez.

(2) Nota del libro de Justi, a la página 285 del tomo I, de la 2.ª y definitiva edición del "Velázquez und sein Jahrhundert" (Bonn-Chen 1939), y página 117, nota, de la deficientísima traducción española en "España moderna", número de julio de 1907.

éste, tiene que aceptarse, faltóle a Pereda su protector poco antes del día 17 de marzo de 1635, fecha de este despacho de la diplomacia florentina; cuando Pereda (según las bases en este mi trabajo aceptadas) tendría como unos 26 ó 27 años de edad, cuando ya se le había encargado y cuando probablemente ya había acabado de pintar para el Real Palacio del Buen Retiro su magno cuadro del "Socorro de Génova". Faltábale a Pereda su protector, precisamente cuando acababa de ganar méritos para premios cortesanos, que ya nunca le llegaron al pintor vallisoletano. En el propio año 1635 (ignoramos si encargado de antes, y no sabemos si acabado después de la muerte de Crescenci) firmó Pereda el cuadro de figura aislada del Rey Godo Agila (hoy en el seminario de Lérida) segundo y último cuadro (que conozcamos) por Pereda pintado para el Rey Felipe IV.

En otro capítulo haremos más hincapié sobre este prematuro y definitivo apartamiento de Pereda del servicio del Rey (al que tan joven y tan admirablemente había comenzado a servir con sus pinceles), para engolfarnos ahora en engorrosa disquisición histórica, para poner a prueba primero y para demostrar luego la veracidad del agente diplomático Serrano, al dar por muerto al arquitecto Crescenci en su despacho de 17 de marzo de 1635.

Ya choca, desde luego, que por el aserto del florentino, tengamos que retrollevar la fecha de su muerte, ¡nada menos que 25 años!, aunque sea así como queda aclarada la veracidad de Díaz del Valle y de Palomino (mal contradicha por Ceán Bermúdez) al hablar de las consecuencias que la muerte de Crescenci tuvo para el joven Pereda.

Pero es el caso, el inverosímil caso, que aparecen reseñados en libros elaborados escrupulosamente y de respetable rigor científico, documentos, ¡otros documentos!, referentes a Crescenci en persona, a Crescenci vivo, todavía vivo, en 1636, un año después de darlo por muerto el embajadorcillo madrileño del Gran Duque de Toscana.

En efecto, trae Llaguno extractadas (no sabemos si bien o mal) órdenes del Marqués de la Torre, (Crescenci), referentes a obras del Palacio de Aranjuez, fecha 24 de febrero de 1636, y referentes a obras hidráulicas en Aceca, fecha 22 de agosto de 1636; tareas estás últimas que acabaron de realizarse en 8 de julio de 1637.

¡Y estos datos documentales, precisamente los vemos en el único libro en el que sin fijarse para nada en fechas tan remotas como las de 1635 (ó 1636 ó 1637), se puso en duda, racionalmente, la fecha tradicional de la muerte del arquitecto en 1660!

En efecto, dice el propio Llaguno en el docto libro "Noticias de los

Arquitectos y Arquitectura de España", anotado sabiamente por Ceán Bermúdez:

"Palomino, añade, que murió Crescencio en Madrid, año 1660, a los sesenta y cinco de su edad; pero desconfío de ésta noticia, y présumo falleció antes, o que era más anciano. Es inverosímil se encargase una obra tan ruidosa como la del panteón a un joven de veintidós o veintitrés años, que según la cuenta de Palomino tendría cuando hizo el modelo; y por otra parte, esta edad tan corta no conviene con lo que se dice de haber dado en Roma muestras de su habilidad antes de venir a España, añadiendo a ella la liberalidad, de tal modo, que su casa era común asilo de los jóvenes estudiosos romanos y extranjeros, suministrándoles modelos, telas, colores, pinceles y otros auxilios para las obras que emprendían (1).

Hay nota al fin de este párrafo; de los de Ceán, que añade: "Aun se hace esto más increíble, cuando se sabe, que antes de venir Crescencio a España había sido en Roma superintendente de la capilla Paulina, y había hecho algunas obras".

Baglioni fué quien dijo que Crescenci vino a España en 1617, con el Cardenal Zapata. Este le hizo intervenir (hasta 1624) desde Madrid, en la labor del trascoro de la catedral de Burgos.

En 1630 (ya Marqués de la Torre y caballero de Santiago, al parecer) se le nombró ministro de la Junta de Obras y Bosques y superintendente de las fábricas del alcázar de Madrid, casas Reales del Pardo y del Campo, Valsaín, San Lorenzo, Aranjuez y Aceca.

Se le atribuye la del Buen Retiro (a pesar del trabajo de Alonso Carbonel) y también la cárcel de Corte.

Suyo es (aunque no lo diga el libro de Llaguno-Ceán) el sepulcro de la Emperatriz doña María en las Descalzas reales. Y en cuanto a la atribución del Buen Retiro, el texto del agente diplomático de Florencia lo confirma.

Pero, volviendo al punto de la dificultad, ha quedado irreductible la contradicción entre dicho texto del agente de los Médicis en que se dice muerto Crescenci el 17 de marzo de 1635, y los textos documentales que extracta honradamente Llaguno (sin decir de dónde, según el sistema de su tiempo), en que da órdenes el ya al parecer difunto Marqués de la Torre para obras en Aranjuez el 24 de febrero de 1636 y para Aceca el 22 de agosto de 1636, obras éstas acabadas en 1637.

No podemos pensar en erratas de fecha, ni en Justi, por un lado, ni

---

(1) Llaguno "Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España" página 174 del tomo III.

en Llaguno-Ceán Bermúdez, por otro, por haber sido tan cuidada la edición de sus obras particulares, circunstancias (menudas) que nos hacían pensar en que las fechas de la muerte de Crescenci en 1635 y de trabajos al parecer de Crescenci en 1636, eran fechas bien exactas.

XV

El historiador coetáneo de la obra de Crescenci en el Escorial, nada aclara

La solución al inverosímil *imbroglio* era natural buscarla (y se busca en vano) en el particular historiador de la obra por la que Crescenci fué a España llamado y que tantos años estuvo a su cuidado, o sea del Panteón de El Escorial; en el libro del Padre Santos.

El P. Fray Francisco de los Santos, que en su *primer libro* (mitad de la obra) «Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el real del Escorial", reprodujo la descripción histórica del P. Sigüenza, dedicó el resto de la obra (como otra mitad) a lo que indica el título del "Libro segundo, de la capilla real del Pantheón, Corona de esta maravilla, entierro de los cathólicos monarchas de España y traslación de los cuerpos reales".

Parecería natural esperar copiosas noticias y las hay descriptivas hasta apurar el detalle e históricas en gran número, pero falto todo de fechas y de datos sobre los artífices, incluso las noticias del principal creador de todo ello, que fué nuestro Crescenci.

Felipe III hizo o quiso hacer especial lujoso panteón, donde Felipe II suponiendo panteón el propio sublime presbiterio de la iglesia, había hecho una mera cripta. "Vinieron artífices de diversas partes (añade), en quien se hallaban las prendas que han de tener los que son maestros consumados en la Arquitectura. El principal de todos fué Juan Bautista Crescencio, persona de mucha observación, y cuidadoso estudio de las antiguas y modernas Fábricas celebradas en Roma, de donde era natural.

El otro fué Pedro Lizargárate, vizcaíno; con cuya dirección se hicieron luego diversas trazas "para el mejor acierto de lo que su Majestad deseaba ver ejecutado en Bronce y Mármoles." Por seguir la elección de lugar hecha por Felipe II, y hallándolo necesitado de más altura, para la buena proporción, rebajaron el suelo cinco pies y medio, "y elegida la traza de mejor gusto, para todo lo que se había de obrar,

entre algunas que se hicieron, se comenzó a ejecutar el año 1617". Trajeron los variados mármoles y bastantes oficiales y "a pesar de la prolixidad de las Sierras, y dureza de los Mármoles, creció tanto la obra, que sin duda en pocos años viera en ella el... Rey cumplidos sus deseos, a no atajarle su muerte; porque en el tiempo que fué cuidado suyo el Pantheón, que sería poco más de tres años, llegó tan adelante, que casi todo cuanto al principio estaba cubierto de piedra Berroqueña, se vió de más elevada materia vestido... en mármoles, jaspes y bronces, aunque no en su última perfección, porque se quedó en lo alto de la media naranja por cubrir, las urnas por acabar, y la escalera y solado por hacer, muchos de los bronces por vaciar, y casi todo por dorar; y los inconvenientes antiguos, se quedaron en pie: la falta de luz y la dificultad de entrada". Peligro dice, que quedara todo por acabar, al fallecer el rey que lo impulsó todo.

El historiador del Pantheón no puede decir por cortesanía, ni entre líneas siquiera, que Felipe IV distrajo la atención a empresas arquitectónicas menos fúnebres, cuando era joven, pero añade a sus alabanzas de rigor al nuevo Rey (viejo a la fecha del libro): "Muchos (años) duró la Fábrica sin hacerse otra cosa en ella más que cerrar la media Naranja, sentar el Solado, y la escalera con unos chapados de Mármol de una vara de alto sobre las gradas". Ello, no por desánimos del monarca (dice el cronista), sino por graves y nuevas dificultades. La principal, un manantial "que rompiendo por entre las junturas de los jaspes, dió en brotar de tal manera, que lo aguaba y maltrataba todo, sin saberse en muchos años cuál fuese el origen de ella, aunque se hicieron para buscarle grandes diligencias. Ibase haciendo un mar de agua". "El otro [accidente grave], fué estar apartado de aquí el Superintendente de la Obra, viviendo en Madrid, en cuya ausencia, los Maestros y Oficiales, no andaban con el cuidado y vigilancia que convenía; y así sólo crecía en ella el agua de la Fuente, dificultando cada día más el remedio, aunque se gastaron muchos ducados en buscarle." Seguía la dificultad enorme de dar luz sin romper los mármoles y la de dar entrada. "Tanta fuerza hicieron estas cosas en el concepto de un Maestro grande y señalado en Architectura, que quiso persuadir a S. M., convenía deshacer esta obra, y tratar de edificarla en otra parte."

Desgraciadamente el P. Santos no dice si ese Maestro grande fué Crescenci ni la fecha del infeliz hallazgo de la corriente del agua, ni nos dirá después la fecha en que se halló remedio, ni usa frase alguna que permita adivinar al lector desprevenido del libro si Crescenci siguió con la dirección técnica o con la Superintendencia de la fábrica hasta

el final (como han creído todos), o si se atajó el mal y se resolvieron todas las dificultades después de dejar de intervenir él en la fábrica del panteón fuera por la causa que ello fuera.

Lo que sí que dice como buen fraile, es que el P. Fray Nicolás, de Madrid, "Vicario que a la sazón era de este Real Monasterio", facilitó las soluciones "con el claro juicio de que le dotó nuestro Señor para cualquier cosa y con el afecto de servir por amor, sin respeto a otros intereses". Halló el fraile jerónimo grande y provechoso remedio a lo del manantial, buscándole en la fuente y desviándola, y el Rey Felipe IV en aquel otoño (no dice cuál otoño), vió el reparo con gozo y alegría. Todavía el P. Nicolás halló solución al caso de la luz, "y en pocos meses, se vió libre de las tinieblas", sin tocar a los jaspes, entrándose allí dentro la luz del sol naciente, directa. Luego el mismo fraile en otro de los acostumbrados viajes de Felipe IV, le ofreció la solución a la entrada desde la iglesia a la escalera especiál, y con otro rompimiento y unos pocos más escalones, todo tuvo remedio al fin. "Viendo, pues, Su Majestad la buena suerte de estos sucesos, no dudó de conseguir lo que faltaba hasta la última perfección. Asegurólo más el Real acuerdo, señalando Superintendente que estuviese a la vista de los Maestros y Oficiales, que esto, y la buena paga, son la vida, y el alma de las obras. Eligió para este cuidado el año 1647, al que había dado arbitrios para atajar los inconvenientes referidos en los dos años antecedentes" demostrándonos que en 1645 fué el encarrilamiento definitivo de las obras. «Hízole [a la vez que Superintendente, al P. Nicolás, de Madrid], prior de esta Real Casa... (1) y en nueve años [hasta 1654, fecha dé la terminación; lo dice la elaboradísima letra de la inscripción] que corrieron por su cuenta estas y otras obras, llegó esta maravillosa Fábrica, a su término deseado, acabándose con tantas ventajas de adornos y riquezas, respecto de lo que pedía la idea de sus primeros principios, que, sin duda, la desconociera el mesmo que la comenzó." Pondera las veces que Felipe IV vió y porfió en esas cosas, y dice que los témpanos de la cúpula fué entonces cuando se ordenó que tuviera la hojarasca dorada brutescos de bronce, para mejor correspondencia con el résto. La tarea ésta (algo barroca, en el gusto), la realizaron dos religiosos. Hízose nuevamente el altar y retablo, se deshizo y se hizo de nuevo la escalera con portada en el primer rellano, adornándola en el resto. Se rehizo

(1) En la escalera del Panteón, al finalizar la parte no lujosa de ella, que fué la parte discurrida por el P. Nicolás de Madrid, y todavía a buena luz (que más abajo se pierde), se conserva, algo derrotado el lienzo, el retrato del fraile-constructor.

el solado, también. "Para todas estas obras hizo las Trazas con grande acuerdo, acierto y estudio Alonso Carbonel, Maestro Mayor de las Obras Reales, y con su dirección, las executó con gran destreza Bartolomé Zumbigo, que asistió a Maestrar la obra." Se doraron todos los bronces, aumentándose mucho por el circuito de la fábrica, y de Génova se trajo la hermosísima Lámpara (1).

Resumida la información del P. Santos, viendo lo que dice y adivinando lo que calla, había de resultar una especie de destitución de Crescenci, si hubiese sido verdad que no falleció sino en 1660.

Las notas de los documentos que se fueron hallando, relacionados con las frases del P. Santos, hicierón que Llaguno dejase establecido que Crescenci, bajo Felipe III, fué el Superintendente de la obra del Pantheón y el citado Lizargárate, aparejador (2), que no sería exacto lo del P. Santos de que éste (murió en 1629), hiciera trazas, sino plantillas, dirigiendo la cantería. Ceán Bermúdez anota el texto de Llaguno (3), diciendo que las trazas fueron de Juan Gómez de Mora. "Aunque Crescencio (dice) era Superintendente de toda la obra, su principal dirección era del adorno de bronce. Así consta (añade citándose a sí mismo, para mayor autoridad de la nota) de los papeles de la junta de Obras y Bosques que están en el real archivo de Simancas, y examinó Céan Bermúdez", contradiciendo la frase del texto que dice: "pues todos atribuyen a Crescencio la invención de esta obra".

De todo este prolijo estudio histórico de la obra del Panteón del Escorial resulta una sola cosa, al caso de nuestro problema sobre Crescenci: que si hubiese fallecido en 1660 (como dicen todos los libros) habría de aceptarse, no sólo el fracaso suyo en el Escorial, sino su destitución de la dirección y de la superintendencia de las obras, habiéndole sustituído (en definitiva) Alonso Carbonel en las trazas, en lo de dirección facultativa o técnica, y el jerónimo Padre Fray Nicolás de Madrid en la superintendencia de las obras y en realidad en la dirección total de las mismas, pues ya obedecieron, hasta el final, a las orientaciones o soluciones discurridas por el nuevo prior de San Lorenzo.

---

(1) No existe en nuestra vieja Literatura artística más minuciosísima y entusiasta descripción que la del Pantheón por el padre Santos, ni otra que se acompañe de una información gráfica (hermosos seis grandes grabados de Pedro Villafranca) que ella, y sin embargo de decirse todo, moldura por moldura, y mármol por mármol, jaspe o bronce, de artistas nada quiso recordar o averiguar, y del que cree incomparable Crucifijo sólo dice que se hizo en Roma, de los ángeles y del relieve del frontal no dice ni eso, y de las estatuas de la primera portada no sabe sino que vinieron de Italia.

(2) "Noticias de la Arquitectura y arquitectos de España", tomo III, página 141.

(3) Id id. tomo y página citados.

Si, por el contrario, Crescencio falleció en 1635, toda la definitiva etapa de reanudación y terminación de las obras resulta posterior en muchos años a su muerte (como cosa de los años 1645 a 1654), aunque es bien probable y yo lo tengo por seguro, que fallecido Felipe III, casi se cerró la primera etapa de trabajo porfiado (de 1618 a 1621: los tres años que dice el P. Santos), ya que el joven Felipe IV no sentía hondo eso de panteones y de ultratumba en sus verdes años, y porque debió sobrevenir luego (acaso) la invasión de las obras por el manantial de aguas que es probable que Crescencio no supiera atajar, como no supo dar luces directas y cumplidas a aquélla que de mera cripta (según la idea de Felipe II) pasaba a ser lujoso panteón (según la idea de Felipe III). Es lo cierto que Felipe IV de joven más pensó en las delicias terrenales del Buen Retiro que en la severidad sepulcral del panteón escurialense de los de su estirpe, pero es también seguro, que Crescenci en unas y en otras obras vino a ganarse grandes disgustos, pues el texto necrológico de Lotti, el agente diplomático que nos ha dado la noticia de su muerte, la acompaña de estas significativas palabras:

"E morto il marchese della Torre, fratello del Cardinal Crescenzio, che serviva a questa Maestá d'Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell'edificio dei sepolcri regii dell'Escoriale, ma piú nelle Fabrica del Buen Retiro, per la quale haveva spesso da contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono havergli abbreviata la vita. In tanti anni che ha servito alla Maestá sua, deve haver conseguito poco, poiché ha lasciato de debiti".

La enemistad con el Conde Duque de Olivares, los disgustos que pudieron costarle o abreviarle la vida, el no ganar dinero sino dejar deudas, todo explica (además de su muerte, prematura) la falta que hizo a Pereda su protector y cómo Pereda, por criatura de Crescenci ya no fué más tiempo persona grata a la Corte, sino muchísimos años después, tardíamente y por la influencia del Marqués de la Lapilla.

XVI

Se comprueba cierta la fecha del fallecimiento del Marqués arquitecto protector de Pereda en 1635

Pero nos queda, con todo, en pie, todavía, el problema de la veracidad del texto diplomático, frente a la veracidad de los documentos absolutamente contradictorios referentes a Crescenci vivo en 1636, un año después de su notificada muerte en 1635.

Sabiendo que las cuentas de las obras del Retiro se han hallado al fin en Simancas * —aunque no se han aprovechado todavía—y sabiendo que Crescenci en las obras del Retiro intervenía también, pudiera esperarse allí la solución al enigma, si no hubiéramos dado antes con ella.

Hubo, por raro caso, del cual nunca se ha caído en la cuenta y nunca se ha dado noticia, dos sucesivos superintendentes de obras reales llamados el uno (Crescenci) Marqués de la Torre y el otro Marqués de las Torres: ¡la cosa más endiablada del mundo, para inadvertencias de investigación! Y caídos en la cuenta de ello, resulta que precisamente es en 1635 (corroborando al agente florentino) cuando la sucesión de las superintendencias se establece, y cuando se ordenan disposiciones sobre los bienes (sin duda, la herencia yacente) del Marqués de la Torre (Crescenci): todo ello por documentos hasta ahora desconocidos, y que debo a la ayuda eficacísima de mi discípulo el señor Sánchez Cantón.

El hilo de Ariadna de este laberinto se me ocurrió leyendo en el libro del P. Palma "Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz, religiosa descalza de Santa Clara", una especie: que en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, es decir, donde trabajó o dirigió Crescenci el sepulcro de la Emperatriz María, y donde imagino que nuestro Antonio Pereda, protegido por Crescenci, tuvo ocasión de comenzar a pintar calaveras (tan bien como las pintó siempre), y en el libro mismo para el cual (pienso yo) dibujó nuestro Antonio de Pereda composiciones anónimas, bien de su estilo, que hubo de grabar y grabó a la perfección Pedro Perret, en ese convento mismo y contado, precisamente, en ese libro, vi que al fallecer el 5 de julio de 1633 la Infanta-Archiduquesa de las Descalzas, Sor Margarita de la Cruz, por estar ausente de Madrid el mayordomo de Su Alteza, Marqués de Malagón, el Rey, Felipe IV, ordenó al Marqués de Torres, uno de sus mayordomos, que hiciera las veces de aquél en todo lo referente al entierro (1).

---

* [Noticia que no se confirmó.]

(1) Cuando la grave y última enfermedad de la Archiduquesa Sor Margarita de la Cruz, Felipe IV mandó "al Marqués de Torres, su Mayordomo (caballero de singulares partes, zelo y acierto en cuanto corre por su mano) que asistiese en su nombre en las Descalzas á lo que conviniere al servicio, y regalo de Su Alteza, por estar ausente el Marqués de Malagón, Mayordomo Mayor de Su Alteza." (P. Juan de Palma, «Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz». Madrid. Imprenta Real, 1639, al folio 266 vuelto).

Después de la muerte de la Monja Archiduquesa, mandó S. M. "que el Marqués de Torres, su Mayordomo, como había asistido a la enfermedad asistiese a las honras, dando las órdenes convenientes en la Casa del Rey, para que en el túmulo, en la forma y disposición de acto tan reverente, se guardasen los términos debidos. (Id. id., id., al folio 275 vuelto.)

Refiriéndose a las honras solemnes: "Asistió en éste y los demás Oficios, el Marqués de Torres, Mayordomo de Su Majestad, en su Real nombre".

El tal me pregunté, ¿era Crescenci en persona? ¿él, allí, arquitecto del Sepulcro de la Emperatriz, ¿él, allí, allí mismo, probable protector de Pereda? Eso comencé a creer, equivocándome.

Averiguaciones documentales.

Desde luego era inútil (por referirse el problema a su muerte y no a la naturaleza y familia de Crescenci), buscar el expediente de pruebas de nobleza (signatura 2.209 en el Archivo Histórico Nacional) para recibirse en la Orden de Santiago. El expediente data de 1626 (ya en el reinado de Felipe IV) y allí se le llamaba Juan Bautista Crescencio y Drago, diciéndole (como bien sabíamos), natural de Roma.

En esa época no era Marqués, ni de Torres ni de la Torre. ¿Son la misma cosa, Torres y la Torre?... Y ¿de cuándo el título de Marqués de la Torre que ostentó Crescenci?

La guía oficial de España, entre variados títulos en algo similares (Marqueses de Torre Alta, de Torre Blanca, otro de Torre Blanca, otro de Torre Blanca de Aljarafe, de Torre de Esteban Hambrán, de Torre de las Sirgadas, de Torre Hermosa, etc., etc.), trae un título de Marqués *de la Torre,* que parecía ser el de Crescenci, pero que no lo es, pues se concedió cien años más tarde, en 1728. Los marquesados *de Torres* (de Torres Cabrera, de Torres de Orán), son también posteriores. No hablemos de condados de Torres o de Torres, ni de ducados de la una y las otras (modernísimos) (1).

Tampoco aclara nada el clásico libro sobre mercedes de títulos del Reino del jurisconsulto valenciano Berni y Catalá.

Por fortuna la diligencia del citado Sr. Sánchez Cantón, rebuscando en el Archivo del Real Palacio, un día y otro día, acabó por aclararnos todo el problema.

Pongamos aquí cronológicamente los documentos inéditos, y véase todo al fin aclarado, al ver la casualidad de un Marqués de la Torre (Crescenci), que en varios cargos tiene como inmediato sucesor, a su muerte, a un marqués de Torres, hasta ahora personaje desconocido Todos los documentos a continuación se refieren a este último, pero de-

(1) Por la *Guía Oficial de España*, el título de Marqués "de la Torre" es de 1728, habiendo otros marquesados posteriores a Crescenci (de Torre Alta, dos de Torre Blanca, un tercero de Torre Blanca de Aljarafe, de Torre de las Sirgadas, de Torre Hermosa, etc.) que no parece pueden confundirse con su título y lo mismo otro (el de Torre de Esteban Hambrán) que es el único anterior o coetáneo de Crescenci y que se da como concedido en 1628. Del título de Duque de las Torres se dice que antes fué Príncipe de las Torres. De 1680 es el título con grandeza de Marqués de Torres de la Presa. En cuanto a condados, el "de la Torre" es de 1615, el "de Torres" de 1798 y posteriores en su concesión a los días de Crescenci todos los demás Torre alta, Torre mata, Torre, Torres de Villaumbrosa, etcétera, etc.

jan aclarada la sucesión del mismo, respecto de los cargos del primero.

El Marqués de Torres, es decir, el sucesor de Crescenci, era mayordomo ya en 21 de agosto de 1630. —En 2 de agosto de 1630 quiere se le cambie un título de duque a vender en Italia, por dos caballeratos a vender en Mallorca, y una alguacilía o capitanía a vender en Nápoles—. En 26 de mayo de 1631, pidió algo que se le debía por sus servicios de gentilhombre, diciendo "que está en necesidad por querer meter a una hija monja", añadiendo que la primitiva merced se la había concedido Felipe III (1). —En 12 de marzo de 1635 (cinco días antes del documento diplomático del agente florentino), el Rey encomienda a su mayordomo, Marqués de Torres, que cuide de las obras, como antes lo hicieran el Conde de Salazar y el Marqués de Malpica, con 100 ducados al mes en la forma en QUE GOZABA SU SUELDO EL MARQUÉS DE LA TORRE, ordenando que entre también a tener asiento en la Junta de Obras y Bosques (2). —En 16 de marzo de 1635 (un día antes del documento del diplomático toscano) se extiende en consecuencia el nombramiento del Marqués de Torres para la Junta y para la Superintendencia de las obras, sin aludir esta vez para nada a Crescenci (3).

En 25 de octubre de 1635 por otro documento resulta que no sólo en la Junta y en la Superintendencia sucede Torres a la Torre, sino en las propias obras del Panteón del Escorial (4). En 3 de junio de 1640, por último, se informa a la Junta de Obras y Bosques que muerto el Marqués de Torres convendría inventariar los papeles y cuentas del real servicio que están en su poder.

Que el Marqués de Torres (fallecido en 1640) no es el Marqués de la

---

(1) 2 de agosto—1630—que Felipe II le hizo mrd. de un título de Duque en Italia pero que por "haberse dado tantos no halla salida ninguna ni puede valerse del" "que en lugar del título se le den los caualleratos en Mallorca donde no ay inconveniente, por que no tienen voto en Cortes, y una vara de capitán (o alguazil) de justicia en Nápoles por todo lo qual... aunque es menos de lo que se le debe se dará por pagado enteramente".

(2) Al Marqués de Torres, my mayordomo, he encomendado cuide de mis obras en la conformidad, que lo hizieron el Conde de Salazar, y el Marqués de Malpica, y es mi voluntad, que por razón de esta ocupación se le den cien ducados cada mes, situándoselo en la parte y forma, que gozaba su sueldo el Marqués de la Torre, y que entre en la Junta de Obras y Bosques; en esta conformidad se harán los Despachos necesarios. Firmado por S. M. en Madrid, a 12 de marzo de 1635. A don Francisco de Prado.

(3) Archivo de Palacio. Cédulas reales. Años 1629 a 1641, folio 16.806.

(4) 25-octubre-1635.

"el Marqués de Torres ha reconocido esto [las obras del Panteón] y es bien que se tenga mucho cuidado en todo lo que toca á esta casa" informe marginal a un parecer de la Junta de Obras en que dicen al Rey que pues se halla en el Escorial vea si hay modo de proseguir la obra que amenaza ruina porque" "todos los extranjeros que vienen a estos reynos y los naturales del, van a ver su grandeza por la mayor maravilla de Europa.

Leg. 3. San Lorenzo."

Torre, Crescenci (fallecido en 1635), ya se ha visto, precisamente en el Decreto en que se le asignan al sucesor los cargos y sueldo como el que cobraba el antecesor.

Pero el Sr. Sánchez Cantón, por fortuna, halló un único documento referente a los bienes de Crescenci, fechado como dos meses después de su muerte, en 4 de mayo de 1635. Es verdad que en él no se dice nada de la muerte, y que (a no relacionarse ya noticias con noticias) hubiera podido pensarse que si sus bienes estaban en administración, tanto como por su muerte, ello pudiera haber ocurrido por ausencia inopinada, y aun por proceso criminal, aunque siempre hubiera sido lo más lo probable lo primero. En este documento en que se declara que Crescenci se había retrasado en el pago de media-anata por alguna merced que se le habría concedido, nos demuestra la verdad de la información del agente diplomático de Florencia, de que murió con deudas, y la verdad a la vez del testimonio de Carducho y Díaz del Valle, de que tuvo excelente colección de pinturas, supuesto que en el procedimiento ejecutivo para hacerse cobro la Hacienda de la media-anata debida, se embargaron cuadros, cuatro cuadros valiosísimos (1), que el depositario de los bienes quiere que se devuelvan y que se le dé plazo para el pago, y también que se castigue por haberlos embargado al agente ejecutivo (2).

El mismo Sr. Sánchez Cantón nos da dos documentos inéditos más referentes a Crescenci, demostrándose por el uno (de 1626) que entró

---

(1) Acaso uno de ellos fuera el hermoso cuadro de Rosso, hoy existente en el Museo de Louvre "la Contienda de las Musas y las Piérides" que después de su viaje a Madrid logró (interviniendo Cottington) adquirir el rey Carlos I de Inglaterra de la colección Crescenci por la nada liviana cantidad de 400 ducados.

(2) Señor = Juan María forno depositario de los vienes del Marqués de la Torre Juan Bautista creszencio dice q ayer estando el suplicante fuera de casa llegó a ella Luis de Guevara portero de cámara de la junta de la mª anata y descolgó todas las pinturas de la sala para querérselas llevar y hauiendo acudido á la vecindad, pidiéndole que no hiziese aquello y de dexarse benir al suplicante que estaua en el Lugar, el dho Portero se llevó cuatro quadros q valen más de mil rs por decir tenía mandato de la Junta de la media Anata para cobrar cinquenta ducados sin haverselo notificado suplica a V. M. se sirva de mandar se le buelvan los dhos quadros y se le de termino dentro del qual pagara la dha Media anata y se castigue demostrazion y exceso q hiço el dho portero en q reciuirá mrd

concuerda con el original que queda en los papeles de la Srª es conforme á la Orden de Su Mgd.

Md 4 de mayo 1635.

Al margen:
Srs

Marqués de Torres
Srio Diego Suárez
En Md A 11 de Mayo 1635

obligándose pagar
estos cinquenta ducados
de non de un mes
como deuda propria
se vuelvan los cuadros

a servir a Felipe III (como se suponía) y para la labor del panteón (como se decía) precisamente en el año 1617 (1), y por el otro (de 1631) que todavía estaba adscrito a la obra del mismo panteón catorce años después de comenzada, y cuatro años antes de su muerte (2).

Aun no habiendo dado todavía con la partida de óbito de Juan Bautista Crescenci, Marqués de la Torre, finalizamos concluyendo con la seguridad de que falleció en el mes de marzo de 1635, antes (pocos días antes) de cumplir los 68 años de edad (según los datos documentales romanos, hace poco conocidos (3), y que verosímilmente una confusión entre el Marqués de la Torre y el Marqués de Torres, su sucesor inmediato en la superintendencia de obras reales y en el cargo de Ministro de la Junta de Obras y Bosques es la que ha hecho atribuir a Crescenci, por

---

(1) Por Juan Baptª Crescencio se me ha referido que ha nuebe años que está ocupado en la obra del Panteón que se haze en este sitio y se le señalaron para ello 140 ducados al mes hasta primero de Noviembre deste año creyendo que para entonces estaría acabada la obra y que porque no esta acabada por falta de dinero pide se le continue dho sueldo concedido por otro año.

24 de Octubre 1626-análogo doc. del año 1628.

La fecha de 1617 es interesante porque al mismo año hace referencia un bautismo de un niño en su parroquia de San Eustaquio de Roma. En la misma parroquia había sido bautizado nuestro arquitecto, en 17 de Marzo de 1577. Fué hijo del noble Virgilio Crescenzi, y se casó en 15 de Febrero de 1601 con Anna Massimi.

(2) A 7 de Julio de 1631.

que al Marqs Juº Battª Crescencio se le pague en los efectos de la obra del Pantheón lo que monta su salario de 140 ducados al mes del tiempo q le dexo de gozar hasta q se le situó en Aranjuez.

(3) Véase que Palomino (como de costumbre) no se equivocaba mucho al suponer muerto á Crescenci de edad de 65 años, cuando se equivocaba tanto (como de costumbre) al señalar el año.

Los datos tomados de los documentos parroquiales de San Eustacchio de Roma están publicados en el "Künstlerlexikon" de Thieme, artículo del artista, firmado por Fried. Noack (información italiana, particularmente) y A. L. Mayer (información española, seguramente). Se mantenía en ese trabajo (naturalmente) la fecha de la muerte en 1660, aun dando tan rectificada la de nacimiento.

Hemos visto que Alonso Carbonel sucedió más ó menos inmediatamente á Crescenci en la dirección de algunas obras, y del uno y del otro hay motivos serios para suponer que fuera la dirección del primitivo Buen Retiro. Por eso es chocante que a Carbonel en fecha tan atrasada como la de 1648 se le nombre sucesor del tantos años antes fallecido Juan Gómez de Mora en el cargo de maestro mayor del Alcázar de Madrid, en cuyas obras debió de intervenir mucho Crescenci en el entretanto. El documento inédito, también comunicado por el señor Sánchez Cantón, es éste:

A Alonso Carbonel he hecho mrd del oficio de maestro mayor de la obra del Alcázar desta villa de Madrid por fallecimiento de Juº Gómez de Mora y porque estoy ynformado que los que an tenido este oficio se a dado término el de maestro mayor del convento de Uclés hago mrd del a Alonso Carbonel—El Rey—Madrid, 13 Mayo 1648.

Ya hecho el nombramiento en 24 de hebrero de 1648.

Antes en 16 de Octubre de 1634 (viviendo Crescenzi) ya juró Alonso Carbonel el cargo palatino (pero a veces propio de artistas) de Ayuda de la Furriera sin gajes.

Creo probable que Alonso Carbonel, como antes Luzargárate, fuera un segundo de Crescenci en vida de éste.

Llaguno, los documentos de órdenes de obras en Aranjuez y Aceca correspondientes al año siguiente de 1636.

La comprobación de la gran falta que a nuestro pintor Antonio Pereda (a la sazón de unos 27 años de edad) le hizo la muerte de su ilustrado y prepotente Mecenas la examinaremos en el capítulo siguiente.

XVII

Pereda deja de pintar para la Corona en 1635, *a la muerte de Crescenci·*

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

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

El autor de este escrito, le ha ocurrido aquí lo que le ocurrió cuando estudiaba los cuadros de batallas del dicho Salón de Reinos. Para esclarecer un punto referente a la biografía de Pereda y al estudio monográfico de su obra, tuvo que poner en estudio la serie entera de los cuadros, con resumen de noticias literarias, copia de documentos inéditos, análisis prolijos de los unos y las otras, y un resumen, finalmente, en el cual no todas las dudas se pueden acallar. Y aquí como allí, en este tema de estudio como en aquél (ciertamente más interesante), buscando y rebuscando, fué la materia ensanchándose y creciendo en forma tal, que en vez de con-

vertirse en un capítulo del trabajo sobre Pereda, va a ser un folleto especial, trabajo independiente, intitulado "Las series iconológicas de Reyes de España", que está en prensa, con cumplidísima ilustración, publicado por la Junta de Iconografía Nacional de que es el autor el último de los miembros. *

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

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

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

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

---

* *Las viejas series icónicas de los Reyes de España* (Madrid, 1916).

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

La serie de Reyes de Castilla (y Asturias y León) tuvo mayor importancia. Se encargó para adornar con ella el friso del gran salón dorado del Viejo Alcázar, que dejaba de ser el de honor y pasaba a ser oscuro y para solas fiestas nocturnas, al edificar delante, en nueva crujía de honor, el Salón de los Espejos. Como pinturas para el friso se concibieron, con perspectiva de abajo a arriba y todos los monarcas sentados, como estaban sentados (de siglos antes) en la serie icónico-escultórica del Alcázar de Segovia. El incendio del Alcázar de Madrid en 1734, fué causa de que se quemara la serie entera, salvándose unos pocos ejemplares que se quitaron del friso cuando el largo salón se dividió y se subdividió, mediante tabiques, en piezas diversas. Los cuadros salvados, a nombre de Alonso Cano y de Pereda (sin razón) se conservan en el Museo del Prado y en la Universidad de Granada respectivamente (1).

Nos son desconocidos los documentos todos de estos regios encargos. Más aún: en cuanto a los cuadros del Retiro falta inventario del siglo XVII, de 1703 es el primero que se conoce, no de fiar del todo respecto a atribuciones. Según él, quedan anónimos, como ya he dicho, todos los cuadros de los Reyes de Aragón. Según él, quedan anónimos la mayoría de los cuadros de la serie de Reyes Godos, pero los mejores (es decir: los justipreciados en 1703 por cantidados elevadas, relativamente elevadas) los atribuye a Pereda (el cuadro firmado, de Agila, hoy en el Seminario

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

de Lérida) y a Leonardo, atribuyéndose modernamente también otro a B. (Bartolomé) Carducho (evidente errata, por Vicente), a Félix Castelo... es decir a los mismos pintores que pintaron las más de las batallas del Salón de Reinos, por 1634, y que a juzgar por la firma de Pereda, en 1635, y a continuación del otro encargo, comenzarían a pintar esa serie de Reyes Godos, que había de quedar tan incompleta (1). De ella no hablan los historiógrafos de Arte, Díaz del Valle y Palomino.

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

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

No muchos después se debió de pintar la serie entera (de la que habla el inventario de 1686, en bloque), calculando yo que la tarea se hacía (poco más o menos) por el año 1640-44. En mi trabajo de la Junta de Iconografía se razonan estas fechas conjeturales a base de los diversos textos biográficos inéditos de Díaz del Valle.

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

A Pereda (es verdad) se atribuyó en el Museo del Prado (en los Catálogos anteriores al extenso de Madrazo de 1870) uno de los cuadros, y a pesar de la razonada rectificación del Catálogo extenso de Madrazo,

---

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

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

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

salió el tal cuadro "en depósito" ordenado por el Ministerio de Fomento en beneficio de la Universidad de Granada, bajo el nombre y con la etiqueta de "Pereda". Por razón de tal lienzo las Guías como la admirable de Gómez Moreno y la misma del Baedeker citan a Pereda en la Universidad de Granada.

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

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

Si recordamos que precisamente entre una tarea y otra tarea, en el año de 1635 falleció (como hemos dejado establecido) el arquitecto Juan Bautista Crescenci, Marqués de la Torre, gran protector del todavía joven Pereda (tenía unos 27 años), se dejará a buena luz el valor del testimonio coetáneo de su amigo Díaz del Valle cuando, en 1657, decía el texto que (copiado por otros) suscitó los injustos reparos de Ceán Bermúdez: "le faltó (al pintor) al mejor tiempo el amparo del Marqués (arquitecto) con la muerte que hurtó la hebra de sus esperanzas..."

XVIII

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

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

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

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

Pero conste que caído Olivares en 1643, aunque sustituído por su

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

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

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

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

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

Que solían ser cuatro los pintores "de plantilla" (que diríamos hoy) se demuestra en 1627 al proveerse (ésta y alguna otra rara vez por concurso) la vacante de Bartolomé González. Fueron diez los concursantes:

---

* [*Los Pintores de Cámara de los Reyes de España* (Madrid, 1916)].

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

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

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

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

---

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

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

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

tasar Carlos y que quedó de primer pintor de Cámara a la muerte de su suegro.

Mazo sí, y no F. Rizi, ni muchísimo menos Juan de la Corte, podían rivalizar con Pereda en mérito positivo, habiendo motivo para sospechar que la influencia de Velázquez valió a Juan de la Corte (tan mediano pintor, pero a quien Velázquez retocaba cuadros), como valió con harta razón y fácil explicación a Mazo.

De todas maneras es evidente que Pereda entre 1638 y 1660..., pudo lograr una de tales plazas y en 1667, en que vacó la de Mazo y la de Sebastián Martínez (si la tuvo), y que nadie se acordó de Pereda, viendo éste cómo por esos años, todavía en vida suya, las alcanzaban el gran Carreño, en 1669, el alocado y genial Herrera el Mozo (en 1672), el todavía hoy no debidamente apreciado Sebastián Martínez († 1667), el ya arquitecto del rey y ahora (en 1668) pintor del rey también Sebastián de Herrera Barnuevo († 1671)...

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

Resumamos:

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

Pasada aquella ocasión, los méritos de Pereda se acrecentaron poco en su labor (con ser evidente algún progreso), pero fueron llegando al

servicio de la Corte, de provincias o de las escuelas-talleres, otros artistas de iguales o superiores méritos (Alonso Cano, Zurbarán, Mazo, Carreño, Sebastián Martínez...) o de méritos más aceptables por la pura moda (Francisco Ricci). Pero además Pereda había quedado total y definitivamente apartado del real servicio, del apoyo de los cortesanos y seguramente que rechazaba toda vida de intriga y todo afán de pedigüeño por temperamento y dulce filosofía, de que el texto de su testamento es tan bella muestra.

Un momento, el éxito de su gran cuadro de Santo Domingo en Soriano, pintado para el Ministro Don Fernando de Contreras, Marqués de Lapilla, le proporciona además, o a cambio de los crecidísimos 2.000 ducados que le valiera el gran lienzo, la protección eficaz del favorecido ministro. Pereda, entonces, no sabemos si pensaría en honores y gajes de pintor del Rey para sí, pero es lo cierto que lo que logró y ansió lograr fué un cargo en Palacio para el calaverilla de su hijo único, para hacerle sentar la cabeza, casarlo bien (y no con la cómplice doméstica del loco desliz) y hacer de él un hombre honrado.

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

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

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

Cuando el hijo de Pereda (ya lo dijimos) en sus memoriales alegaba

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

XIX

La muerte, la edad y el apellido del artista.

No se hacía preciso que supiéramos más de la muerte del pintor, después que D. José Martí y Monsó aportara los documentos referentes a la apertura del testamento y a alguna de las consecuencias del mismo.

Pero no está de más dar inédita y hasta ahora desconocida la partida de óbito, hallada por el incansable rebuscador D. Juan Allende-Salazar en el Archivo parroquial de San Sebastián, en Madrid (la copió en 20 de diciembre de 1913) sólo por el afán de ayudarme en la tarea biográfica presente. La trasladamos a continuación del "Libro de difuntos donde se escriben y asientan las personas que mueren en esta Parrochia de San Sebastián de la villa de Madrid.—Empiesa (*sic*) desde Primero de Henero del año del señor de mill y seis cientos y setenta y seis". Dic al folio 230, vuelto: "Dn Antonio Perea, casado con Dª Mariana Pérez calle del Calvario Casas propias murió en treinta de Enero de mil seis cientos y setenta y ocho años. Recibio los Stos Sacramentos testo zerrado ante Alonso Martínez escribano de quiebras en once de dho mes y año y se abrio con la solemnidad del derecho en treinta de dicho mes y año por la justicia ordinaria ante Antonio de Vega escribano del número por el qual deja doscientas misas de limosna de a quatro reales y por sus testamentarios a la dicha su muger y el Ldo Don Juan Alvarez de Castro, Calle de la Magdalena Casas de Don Gregorio anguayo y al dicho Alonso Martínez escribano de quiebras enterrose en el convento de Sn Fran.co de la observancia desta Corte dio de fabrica siete ducados".

Observamos que la partida nos da noticias hasta ahora del todo y más claramente conocidas, con la única excepción del lugar cierto de

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

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

Por raro caso la dijo el mismo pintor en una de sus más famosas obras, y sin duda por ser obra juvenil y de inesperado mérito: en el Socorro de Génova, uno de los cuadros de Batallas del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Mas no diciendo allí en qué año de la era de Cristo se pintó el cuadro, todavía hubiera quedado en alto la fecha del nacimiento del pintor, o sólo basada en una cuenta sobre la fecha conjetural del cuadro que hemos dejado establecida así: por 1634.

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

Traído a Madrid, expuesto en el salón de rotonda de entrada, sobre caballete, a plena luz, pudiéndolo ver como puede examinarse a la mano un grabado o un dibujo, evidentísimo es que allí se lee la auténtica firma en latín: "Antonius Pereda aetatis suae...", pero archidificilísimo de decir si la cifra siguiente, en números árabes, es la de 22, o la de 25, 26 ó la de 28 ó 29 años.

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

Mi facsímile, en el acto, pasó a más señores, a comprobación. El señor Villegas (persona de algunos años) nada en claro acertaba a declarar; el señor Beroqui, usando de lupa (que yo no necesito) confirmaba detalle a detalle cada una de mis rasgos, y así un joven del público que días antes había intentado leer la firma. Ellos, y aun un americano y americanas confirmaban el papel del facsímile en cuanto al detalle. A pesar de esa conformidad, cuando ya buscábamos la verdadera lectura, discrepábamos: yo (olvidando toda razón, mirando solo los rasgos) me inclinaba a ver un 22 (1.° y 2.° rasgos) con rasgo final caprichoso o de a.ˢ meramente posible. Con igual probabilidad que mi lectura, el señor Beroqui se inclinaba a ver 25 ó 28 (rasgos 2.° y 3.°) y suponía al primer rasgo como caligráfico y final del **ae**; el joven veía, como yo, identidad absoluta de los dos **doses**, aunque el segundo de ellos tiene solución de continuidad en el palo horizontal bajo entre su arranque y el triángulo siguiente (que hace rasgo de abajo en supuesta **s**).

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

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

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

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

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

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

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

El que Palomino le suponga muerto de 70 no tiene (lo sabemos por otros casos) seguridad de detalle. En Palomino eso vale algo así como decir sexagenario o septuagenario sin mayor determinación. Y como todos los restantes motivos que yo tuve para imaginar el nacimiento **por 1608** no son decisivos, pues sólo son fuertes las razones para asegurar como aseguré que "no debió de nacer antes de 1606 ni tampoco después de 1614", resulta que leyérase en la firma del **Socorro de Génova** la edad de 22, la de 25, 26, 28 y aun la de 29 años quedaba confirmado todo lo mío, conjetural del nacimiento **no antes de 1606 y no después de 1614**... y (digo ahora) por **1608 a 1611**, con más probabilidad.

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

Es Perea siempre (en prosa o en verso) en el texto hasta ahora inédito de Díaz del Valle, pero podría pensarse en que en el verso era exigencia caprichosa de la rima, si no la viéramos en la prosa, y en la prosa podría conjeturarse que era Perea por el empeño tonto de suponer al pintor de estirpe noble cual los Pereas de Murcia, si no viéramos

que Perea se le apellida también en documentos como la partida de defunción, cabeza de testamento y cita del apellido del hijo en el contenido de este mismo testamento.

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

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

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

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

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

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

[Publicado en el "Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones", de Valladolid, números de Agosto y Septiembre de 1910, Noviembre de 1914, Abril, Mayo, Junio, Julio y Agosto de 1915. Hízose una tirada de 25 ejemplares, a una columna, en vez de las dos de la revista. No se ha redactado la segunda parte: estudio y catálogo de las pinturas de Pereda.]