

B O L E T I N
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

Año L :: Tercer trimestre :: MADRID :: 1943

Visita a la Colección Rodríguez-Bauzá

La Sociedad Española de Excursiones ha tenido el honor de ser recibida en el palacio de doña María Bauzá, viuda de Rodríguez, y de poder conocer directamente las magníficas colecciones de arte que embellecen su mansión, situada en la avenida de Eduardo Dato (antes paseo del Cisne), número 31.

Esta colección, formada durante muchos años de estudio y consagración al arte antiguo y moderno, se comenzó en América del Sur, en aquellas lejanas tierras, en las que la sensibilidad hispánica parece agudizarse, y en frecuentes visitas a las Exposiciones de nuestro arte contemporáneo, el matrimonio prócer Rodríguez-Bauzá fué acentuando su afición al arte moderno español, y adquirió los más interesantes cuadros que allí se exhibían.

A su regreso a España, retirado ya D. Ramón Rodríguez de sus actividades industriales, orienta su vida plenamente en el estudio de las Bellas Artes y dedica todo su tiempo a especializarse en los múltiples problemas artísticos. El matrimonio Rodríguez-Bauzá, en común anhelo, no deja un sólo día de visitar Exposiciones, coleccionistas y anticuarios, y con mutua asistencia y compenetración, va día tras día ad-

quiriendo, en el transcurso de muchos años, la variada y magnífica colección que visitamos.

La Providencia dispuso que D. Ramón Rodríguez falleciera inesperadamente antes de terminar su obra, y precisamente en los días de la adquisición del inmueble que había de ser el marco adecuado a su rica colección. Por ello, fué necesaria la tenaz voluntad de su viuda, doña María Bauzá, su exquisito gusto y el deseo constante de servir los planes artísticos de su esposo, para llevar a feliz término la obra soñada, instalando personalmente, a pesar de su precario estado de salud, de una manera entonada y bella los amplios salones de su casa.

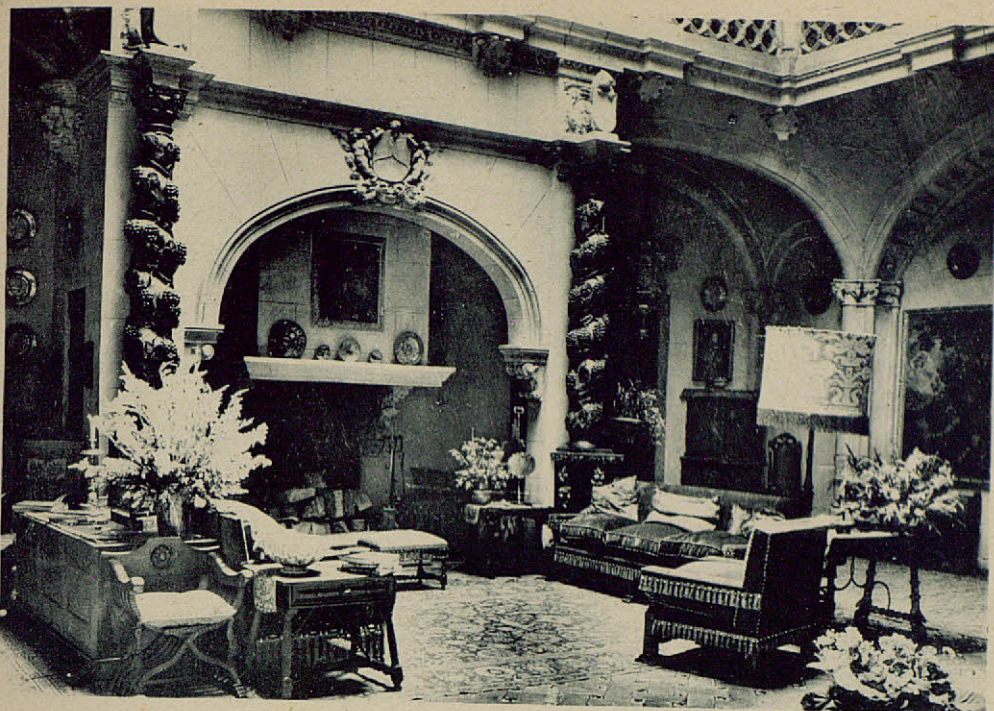
El palacio, que se adquirió para este fin, es una muestra de la arquitectura renacentista adaptada a las necesidades actuales. Su exterior, de conjunto armónico y de sólidas líneas, nos recuerda los más bellos edificios del siglo XVI, y en el interior, con patio cubierto central y gran escalera, sigue su decoración los cánones de aquella centuria, armonizando los relieves tallados en la piedra con la carpintería sabiamente trazada o adaptada en puertas y ventanas y bellos artesonados.

Las dimensiones del edificio permiten la división del piso principal en grandes salas que rodean el patio central; el primero consta de salones más pequeños alrededor de una galería que circunda el patio, y el segundo piso, en forma de gran terraza cubierta con habitaciones alrededor, se halla también lleno de obras de arte. La señora Bauzá nos abrió toda su casa, que visitamos minuciosamente, y de su rico contenido daremos una breve reseña, pues otra cosa sería alargar extraordinariamente esta descripción de la visita.

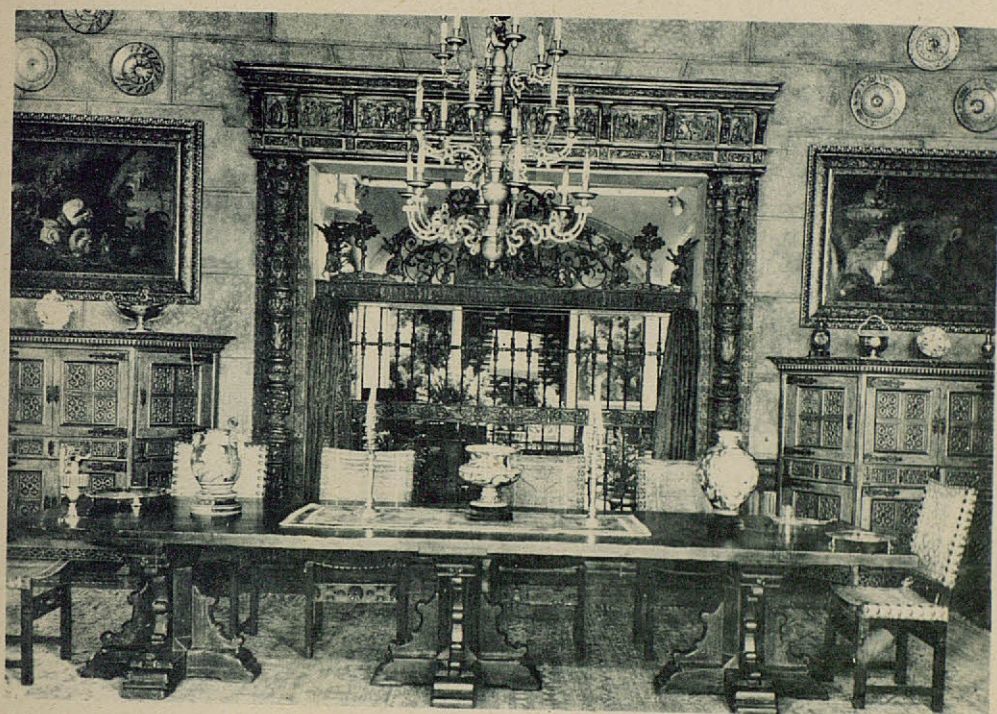
La colección merecería sin disputa el apelativo de Museo, ya que la cantidad de objetos que posee y su exquisita calidad le hacen acreedora de este título. Sus series artísticas son muy variadas, destacándose como las más importantes las de pintura, porcelana, loza, orfebrería, tejidos, encajes, tapices, alfombras y muebles; aunque no quedan muy atrás la sección arqueológica y numismática, los vidrios, azabaches, esmaltes, marfiles, metalistería, etc.

La pintura, de gran extensión, abarca desde los primitivos valencianos, catalanes y aragoneses del siglo XV y los flamencos de la misma centuria, hasta los autores españoles contemporáneos. Se destacan como piezas maestras: la *Crucifixión*, atribuída a Antonio del Rincón; el

Colección Rodríguez-Bauzá

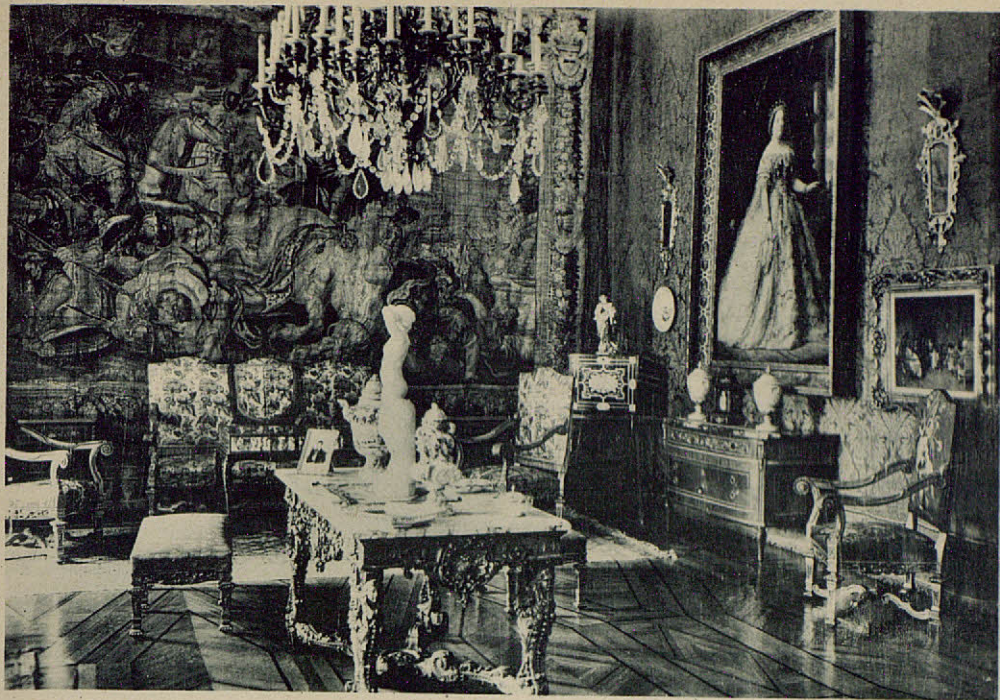


Hall

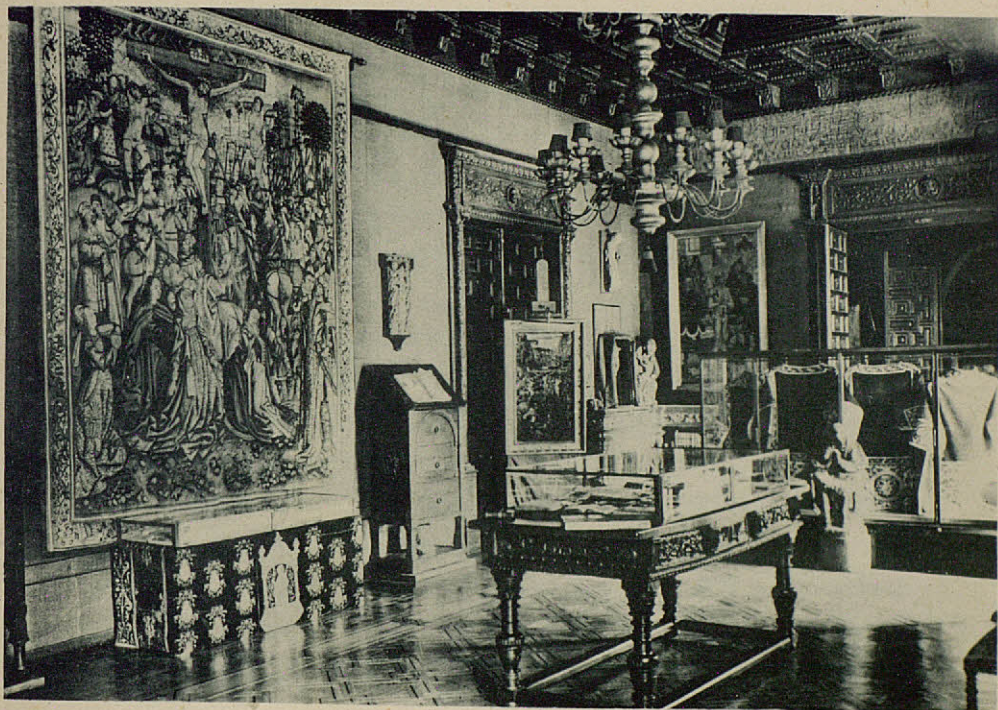


Comedor

Colección Rodríguez-Bauzá



Salón



Otro salón

San Francisco de El Greco; el *Descendimiento* de Rivera; el *San Antón* de Tiepolo y la *Inmaculada* de Murillo. Entre los autores modernos guarda dos magníficos cuadros de Paret y Alcázar con escenas campesinas; el *Abuelo*, de Giménez Aranda; un retrato de tamaño mayor que el natural de Isabel II, de Madrazo; otro del ministro Calomarde, por Vicente López, y otros de Lucas, Sala, Pradilla, Domingo Marqués, Villegas, Rusiñol, Echevarría, Anselmo Miguel Nieto, Moisés, Mongrell, López Mezquita, Martínez Cubells, Néstor, Lloréns, Alvarez de Sotomayor, Bilbao, Chicharro, Hermoso, Mir, Anglada, Vázquez Díaz, Zubiaurre, Súnyer, Urgell, Raurich, Menéndez Pidal, Moreno Carbonero, Benlliure, Valle, Pichot, Benedito, Piñole, etc. La salita dedicada a Zuloaga, con el retrato de la gitana Agustina y la vista general de Albarracín, y la dedicada a Sorolla, con seis cuadros de las diversas épocas de su pintura, constituyen la nota más destacada del arte contemporáneo, y además se da la particularidad de que todos los cuadros de los demás ilustres pintores son las mejores obras salidas de sus pinceles.

De la pintura extranjera, una tabla atribuida a Lucas Cranach y dos magníficos bodegones de Fit, son los mejores cuadros de una extensa serie.

Entre las esculturas figuran, además de una colección de capiteles hispano-árabes procedentes de Córdoba, una bellísima estatua atribuida a Cascall, autor de los sepulcros de Poblet; varios alabastros de la escuela de Nothingam, relieves de madera policromada del siglo XVI, y las más bellas realizaciones de Clará, Juan Cristóbal, Inurria, Asorey y Miranda.

La colección de cerámica merece especial atención. En una gran sala, ocupando vitrinas con iluminación indirecta, se exhibe una magnífica colección de porcelanas del Retiro y de Alcora, siendo dignas del máximo aprecio la serie de la fábrica madrileña, que presenta ejemplares de excepcional tamaño e interés artístico. Completan las series españolas una rica colección de figuras, grupos, placas, cajitas y esencieros, procedentes de fabricaciones europeas. De loza posee una soberbia colección de reflejo metálico, con dos vitrinas de albarelos y platos de Manises del siglo XV y multitud de grandes platos del siglo XVI, que ornamentan el gran comedor de honor. La cerámica italiana se halla

también bien representada, con un gran jarrón fechado en 1585 y firmado en Urbino y numerosos jarrones y platos con escenas y retratos con divisas amorosas de Deruta. Castell Durante y otras fábricas del siglo XVI. Las manufacturas de Talavera, Alcora, Teruel, Sevilla y Valencia de los siglos XVI-XVIII adornan los muebles y paredes del comedor del piso primero, maravillosamente colocadas. En la galería central se exhiben numerosos azulejos de Valencia, Cataluña, Sevilla, Teruel, etc., así como un buen conjunto de pequeños cuencos de Paterna y Manises del siglo XV, esto sin contar los azulejos empotrados en diversos lugares del edificio.

La orfebrería, toda ella de uso civil, consta de dos vitrinas de alhajas, en su mayor parte joyeles de los siglos XVI y XVII; una serie de plata compuesta de jarros bautismales y bandejas del siglo XVI; diversas piezas de comedor del siglo XVIII-XIX; una variadísima colección de *chofetas* de formas diferentes; otra de juguetes de niño y de anillos del siglo XVIII. Completan la orfebrería una colección de monedas de metales diversos con ricas series de áureos romanos; monedas antiguas y medievales, y un conjunto bien seleccionado de las cecas hispano-americanas.

Entre los tejidos, son dignos de mención una tela copta, otra granadina, de bellísimo trazado, y varios terciopelos de tiempo de los Reyes Católicos. Los ornamentos eclesiásticos que guarda en dos vitrinas son todos de terciopelo del siglo XVI, con magníficas tiras bordadas y dos frontales de altar bellísimos, sobre todo el que corresponde al siglo XV, procedente probablemente de Guadalupe. Los encajes constituyen uno de los principales afanes de la señora Bauzá, que adquirió como núcleo principal los que coleccionó durante toda su vida la señora de Cabrejo, fundadora póstuma del Museo del Encaje en la Casa Lope de Vega, y que constituyen un conjunto de valor inestimable, sin posible parangón en Museos españoles.

En la serie de tapices existen dos ejemplares góticos de los primitivos talleres flamencos, varios de Bruselas y alguno de la fábrica de gobelinos. Importante decoración del palacio la constituyen las alfombras de nudo español fino, entre las que descuella un magnífico ejemplar del taller más antiguo de Cuenca, de fines del siglo XVI, en sorprendente estado de conservación.

El mobiliario, casi todo él de estilo español, se halla perfectamente distribuído, dándole al Museo una fisonomía gratísima de hogar. Papeleras, bargueños, contadores Carlos V, armarios, camas, mesas, bancos, sillones de variados tipos y sillas de toda índole, amueblan y ennoblecen el palacio. Hay también una mesa y una papelera con su pie, ambas de ébano con incrustaciones de marfil, de procedencia italiana, de finísimo arte, y una mesa y gran armario de la mejor época portuguesa.

Aunque la colección arqueológica es de corto número de piezas, contiene, sin embargo, un ejemplar excepcional: la espada de la Edad del Bronce, con empuñadura de oro, única en su género, a la que se unen mosaicos romanos procedentes de Córdoba, restos de una estatua romana de tamaño mayor que el natural; idolillos de bronce ibéricos procedentes de Despeñaperros; estatuillas romanas de bronce y de barro cocido; fíbulas y broches ibéricos y visigodos; un idolillo eneolítico; anillos antiguos y medievales; entalles clásicos y pinjantes medievales de bronce con restos de esmalte.

De las demás artes decorativas existen dos importantes colecciones en metal: una de platos limosneros de latón, de procedencia flamenca, y otra de llamadores de hierro, españoles, de los siglos XIV al XVI, con rarísimos ejemplares.

Una Virgencita y un Cristo de marfil bellísimos; más de una docena de azabaches, con alguna pieza de gran tamaño; varios esmaltes pintados de Limoges; un lote de vidrios españoles de la época romana y del Renacimiento, lámparas de La Granja, un vaso grabado y dorado de extraordinarias proporciones de la misma fábrica, y un magnífico bote de la farmacia del Palacio Real.

La biblioteca consta de tres series: la de libros miniados, con ejemplares del mejor arte e insuperable conservación, procedentes de escriptorios franceses y flamencos o del arte oriental más exquisito; la de libros raros y ediciones príncipes, que contiene «Las cien mejores obras de la biblioteca del Marqués de Laurencín»; y, por último, la de autores modernos que sirvió a tan ilustres coleccionistas para conocer a fondo el arte español.

Y no podemos terminar esta breve relación de las admirables obras de arte que contiene la colección Rodríguez-Bauzá sin expresar el testimonio de admiración que despierta en nosotros el esfuerzo que rea-

lizó D. Ramón Rodríguez, aunque, por desgracia, no pudo culminar con la instalación de la colección en su palacio, y a doña María Bauzá, su viuda y colaboradora, celosa guardadora del espíritu de su esposo, que con extraordinario ánimo llevó a feliz término la obra, y a la que debemós extrema gratitud por su bondad en recibirnos y por las atenciones que tuvo con nosotros durante la visita.

JOSE FERRANDIS.

Florentino De Craene

Su obra litográfica

Está por escribirse la historia de la litografía española. Las únicas aportaciones documentales débense a don Félix Boix (*Discurso de recepción de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*) y a don Pedro Beroqui («*Apuntes de la historia del Museo del Prado*», publicadas en este BOLETIN. Primer trimestre de 1932, páginas 10 a 14).

Apenas se sabe de aquel magnífico grupo que don José de Madrazo introdujo a España para realizar las tareas del Real Establecimiento Litográfico. La generosidad regia permitió el que Madrazo consiguiese atraer con excelentes contratos a artistas excepcionales que, en aquel momento, brillaban en la producción litográfica de París y Roma. Puede decirse que España tuvo una preocupación urgente por este nuevo arte—el romántico furor de la Litografía—, y consiguió una obra con un grado de perfección escasamente alcanzado en otros países.

Entre los litógrafos contratados en París por Madrazo, cuéntase el belga Florentino De Craene, nacido en Tournai, el 26 de octubre de 1793, discípulo de Sauvage, uno de los Pintores de Cámara de Luis XVI.

La formación artística de De Craene corresponde a quien después habría de brillar en el arte litográfico. Sus premios en la clase de dibujo de la Academia de Bellas Artes de Tournai (medallas de 1810, 1811 y 1812) y su profesorado durante el curso de 1819-20, completan y aseguran el firme lápiz del artista.

En 1820, se le pensiona a París, y entra a trabajar en el estudio del Barón Gros. La Litografía brilla como nuevo astro, al que artistas y alta sociedad rinden su admiración. ¿Qué hizo De Craene en correspondencia a la nueva afición? ¿Cuáles son las estampas salidas entonces de su mano...? Apenas se sabe nada. En un curioso y muy raro librito «*De la part des tournaisiens dans le progrès de l'art lithographique*» pueden leerse estos dos detalles: «*De Craene hace en París litografías admirables, reproduciendo cuadros célebres. Citaremos, entre otras, «Silencio», de Carraci, y un cuadro, de escuela española, que representa la Sagrada Familia*».

¿En dónde se pueden encontrar estas primeras láminas realizadas por el maestro...? No figuran en la Sección de Estampas de la Bibliothèque Nationale de París, según comunicación amable que, en 10 de marzo de 1930, me hizo el Jefe del Departamento. Pero es indudable que Madrazo al contratar a De Craene lo haría a la vista de su producción, de las láminas litográficas que hubiera firmado. Precisamente en la obra citada se alude a que una de las litografías que más admiraron a Madrazo en sus tareas organizadoras en París fué la citada «Silencio», de Carraci, y se decidió a buscar y a contratar al autor de tan bella estampa.

Pero hay que señalar además que entre los contratos celebrados entre Madrazo y los artistas litógrafos, el de De Craene es particularmente el más extenso e importante. Los otros contratos celebrados en Roma, París y Madrid, con alguna excepción, son menos rigurosos y ofrecen condiciones menos ventajosas.

El documento redactado en francés, y en papel sellado, correspondiente a 1825, dice, traducido, así:

Entre los que suscriben :

Señores Ramón Castilla, negociante y propietario; y José de Madrazo, pintor de Cámara de su Majestad Católica, domiciliados en Madrid, España, encontrándose ahora en París, alojado en la calle del Hotel Vivienne. — De una parte.

Señor Florentino De Craene, pintor y dibujante, litógrafo, domiciliado en París, calle de Mazarín, núm. 48—Boulevard St. Germain—de otra parte.

Ha sido convenido, hecho y estudiado lo que sigue :

El Señor De Craene se compromete: ir e instalarse en Madrid durante tres años consecutivos, que contarán desde el primero de Septiembre próximo y acabarán el día correspondiente de mil ochocientos veintiocho, para ocuparse exclusivamente durante este espacio de tiempo de hacer unos cuadros y dibujos litográficos a cuenta del establecimiento de este género que los señores Castilla y Madrazo se proponen crear inmediatamente en Madrid.

Cada obra, cuya ejecución será confiada al Señor De Craene, deberá ser terminada en los siguientes plazos de tiempo, a saber:

Retrato en busto solamente, alrededor de cuatro semanas.

Idem íd. con manos, alrededor de seis semanas.

Idem íd. retrato de pie, alrededor de seis semanas.

Idem íd. a caballo, alrededor de siete semanas.

Un cuadro con dos figuras, y otro de tres, a cinco figuras, también alrededor de siete semanas.

Un ídem de diez a cuatro, alrededor de nueve semanas.

Se obliga el Señor De Craene a retocar su obra hasta que la deje a la perfección deseable y sea completamente a gusto de los Señores Castilla y Madrazo.

Del otro lado, éstos admiten la obligación de pagar al dicho Señor De Craene cada obra que ejecute, a saber:

Un dibujo—retrato busto solamente—de doce por nueve, seiscientas monedas de España	700
Un ídem con manos, mismo tamaño, setecientos de su moneda	700
Un ídem íd. retrato a pie, de quince por doce, novecientas monedas	900
Un ídem íd. a caballo, del mismo tamaño, también novecientas monedas	900
Un cuadro de una y dos figuras, de quince por doce, también novecientas monedas	900
Un ídem de cuatro a cinco figuras, de quince por doce, mil monedas	1.000
Un ídem de seis a diez figuras, del mismo tamaño, mil cien monedas	1.100
Un ídem de diez a catorce, mil doscientas monedas.	1.200

Se entiende que en el citado Establecimiento del Sr. Castilla y del Madrazo encargarán al Sr. De Craene obras diseminadas, más o menos grandes que estas reseñadas, y que lo serán en las cantidades que se contraten según la extensión.

Todos los cuadros deben estar hechos, en su momento, en España, y en seguida entregados y bien confeccionados. Esta entrega del Señor De Craene será la garantía de su trabajo.

Se obligan además los señores Castilla y Madrazo a entregar las cantidades estipuladas al Señor De Craene.

En el caso que se rescindiera el compromiso por alguno de los contratantes, antes de la terminación de los tres años figurados, tendrá que pagar a la otra parte una indemnización de dos mil francos.

Y, en fin, el Sr. De Craene se obliga a llegar a Madrid antes del 25 de septiembre próximo; y, de su parte, los Señores Castilla y Madrazo, se obligan a pagar al Señor De Craene la cantidad de cuatrocientos cincuenta francos para los gastos de viajes, de la cual doscientos cincuenta francos serán entregados a su salida de París, y los restantes a su llegada a Irún, frontera de España.

Como testigo firma el Señor José More, Martí, número 3, en nombre de la Casa de Compra de la Razón Louis Manescour y Cía.

La dicha Casa de Campe Cauttion responde solidariamente de los Señores Castilla y Madrazo de este contrato con el Señor De Craene.

Hecho y firmado en París, a veintisiete de abril de mil ochocientos veinticinco.

Aprobada la escritura.

Firma: Josep de Madrazo, Ramón Castilla y Fl. De Craene.

NOTAS MARGINALES :

De un lado, al dicho Sr. De Craene, se le prohíbe el poder trabajar a su provecho en otro establecimiento y de hacer estos trabajos en otras partes.

La misma indemnización será dada al Señor De Craene en caso de quiebra del establecimiento de los señores Castilla y Madrazo.

Es, por lo tanto, como puede observarse, un contrato en el que se ha puesto el máximo interés, como queriendo lograr a todo trance

la colaboración de un artista meritísimo y útil. Este documento, hasta ahora inédito, consérvase hoy en el archivo particular del diplomático y pintor don Mariano de Madrazo, quien nos ha permitido, con verdadera gentileza, el reproducirlo, así como otros documentos que se citan más adelante.

II

El artista llegó a España en el plazo estipulado e inmediatamente empezó a trabajar en el Real Establecimiento, así como a practicar la miniatura, en la que logró una rápida y considerable reputación (en 1827 está firmada la miniatura del Duque de Berwick).

Unese a la distinción que revela el contrato, el ánimo dispuesto de don José de Madrazo que reserva a De Craene—al «Profesor De Craene»—la primera lámina de la colección, precisamente el retrato de Fernando VII, obra suya.

Es significativo que los dos «madrazos» que figuran en la *Colección litográfica de cuadros del Rey de España, el Sr. D. Fernando VII*, estén litografiados por De Craene: este retrato de D. Fernando VII, obra de D. José, y «María Cristina durante la enfermedad de su esposo D. Fernando VII», lienzo de D. Federico, obra que, a pesar de no figurar en el Museo, se incluyó en la Colección.

Surgen más adelante las desavenencias entre Madrazo y Castilla (el socio industrial del Establecimiento), y De Craene pónese abiertamente en contra de Madrazo. Esta lucha, más que en su aspecto de interés artístico, hay que descifrarla en cuanto a los caracteres: Madrazo duro, inflexible, dominante, como hombre que llevó a puerto empresas importantísimas y llenas de dificultades (esta del Real Establecimiento Litográfico, la del Museo del Prado, la Academia de San Fernando...). De Craene un carácter enérgico, adusto, solitario (también de su maestro, el Barón de Gros, dice Eugenio de Ochoa, en «El Artista»—tomo segundo, página 55—la revista española del tiempo: «Era el Barón de Gros, alto de cuerpo, de buena presencia, grave, serio y algún tanto brusco en sus modales; el menor disgusto producía en su ánimo una impresión profunda»).

Aun cuando en el largo expediente (citado por Beroqui) del incidente se acude al testimonio de un «Florentin Decresmes», éste no puede ser otro que el propio Florentino De Craene. Sus declaraciones son terminantemente adversas a Madrazo, y así afirma una de las veces «*que de ningún modo podía seguir en compañía de Madrazo*»; «*por lo mismo que otros compañeros suyos habían marchado, que era por la genialidad de Madrazo*». En el expediente anticipa: «*pregunté a De Craene, que le tengo por hombre de juicio*». Pero esta animadversión debió doblar la esquina, y reproducirse otra vez la amistad entre los dos artistas, quienes se debían mucha gratitud por la colaboración que se habían prestado. Y, sobre todo, por el agradecimiento y el respeto que mostró siempre De Craene a quien le había dado la posibilidad de llegar a un país en el que triunfó, en el que contrajo matrimonio y vivió hasta su muerte, acaecida el 25 de febrero de 1852.

III

Hagamos una reseña de la obra litográfica de De Craene, y principemos por su colaboración en la «*Colección Litográfica de cuadros del Rey de España, el Sr. D. Fernando VII, obra dedicada a S. M., lithographiada por hábiles artistas, bajo la dirección de D. José de Madrazo*». El artista firma las siguientes láminas:

1.^a «*Retrato ecuestre de Fernando VII*», por D. José de Madrazo.

2.^a «*Rebeca y Eliezer*», de Murillo.

3.^a «*La Anunciación de Nuestra Señora*», de Murillo.

4.^a «*Santa Ana y la Virgen*», de Murillo.

5.^a «*Venus y Adonis*», de Veronés.

6.^a «*La Concepción de Nuestra Señora*», de Murillo.

7.^a «*Santa Isabel, Reina de Hungría*», de Murillo. (En el acta de la sesión, de 18 de febrero de 1827, de la Academia de San Fernando, se dió cuenta de una instancia, presentada por D. Vicente Peleguer, en la que se opone a que sea litografiada la obra de Murillo, pues dice que le fué concedido este privilegio por acuerdo tomado en las sesiones de 17 de diciembre de 1820 y 15 de noviembre de 1821. Afirma que

lo ha grabado y va a litografiarlo, pues asegura estar versado en este arte. Más adelante, en la Exposición de los Productos de la Industria Española, celebrada en Madrid en 1827, Vicente Peleguer (*grabador, calle de Atocha frente a la de Fúcar, número 3, 4.º pral.*) presenta, entre otros trabajos, la litografía de la Santa Isabel, de Murillo.)

8.^a «*Rendición de la Plaza de Breda (Las Lanzas)*», de Velázquez (una de las mejores láminas de la Colección, según afirma don Félix Boix, en su discurso de la Academia).

9.^a «*Venus y Adonis*», del Tiziano.

10.^a «*La Adoración de los Magos*», de Rubens.

11.^a «*María Cristina durante la enfermedad de Fernando VII*», de Federico Madrazo. (El académico D. Natalio Rivas posee esta lámina con la indicación, a tinta, de los nombres de las personas que aparecen retratadas.)

La selección de los cuadros litografiados por De Craene en la magnífica Colección es una prueba más del altísimo concepto en que le tenía Madrazo, que le reservó la obra de Murillo, y «Las Lanzas», de Velázquez, amén de los célebres Rubens, Veronés y Tiziano que completan su aportación. Puede decirse que estas láminas fueron la primera y gran contribución al universal conocimiento de esas obras de arte.

Prosiguiendo el inventario de las estampas litografiadas por De Craene, pasaremos ahora al examen de estampas sueltas:

12.^a «*Sagrada Familia*». Francisco de Zurbarán lo pintó. J. de Madrazo lo dirigió. F. De Craene (sic) lo lith. «*Dedicada al Rey N. Sor. Por su humilde criado y vasallo José de Madrazo, pintor de la Rl. Cámara. Imp. Lith^a de Madrid*». Esta estampa que Madrazo ofrece al Rey debe ser una de las primeras realizadas en el Establecimiento Litográfico. De Craene es el escogido para llevar a cabo este homenaje.

13.^a «*María Cristina de Borbón, Reina de España, cuarta esposa de Fernando VII*. En óvalo. «Florentino De Craene lo pintó y litografió». Busto. La soberana aparece realzada con joyas, doble diadema, aves de paraíso y velo de blonda; gran collar, del que pende un medallón con el retrato, miniatura, de Fernando VII. La obra está firmada en el Real Establecimiento Litográfico, Madrid. Ancho 326. Alto 397.

Existen ejemplares de esta lámina en el Museo Municipal de Madrid y en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Ha sido reproducido numerosas veces en artículos periodísticos y en la obra de D. Federico Carlos Sáinz de Robles, «Historia y estampas de la Villa de Madrid» (página 562, tomo segundo).

Esta estampa era vendida en su época al precio de 30 reales. (Véase el prospecto de entonces de «Alcalá. Almacén de estampas al por mayor y menor, litografiadas y grabadas, españolas y extranjeras, marcos dorados y de caoba, cristales, etc. Calle de Carretas, núm. 11, en Madrid»).

Debió ser este retrato de suma complacencia de la Reina, ya que se dignó dispensar al artista una condición muy distinguida: el poder elegir el impresor de la estampa. Guárdanse en el archivo de D. Mariano de Madrazo los oficios en los que fué gestionada esta autorización. Dicen así: «*La Reina N. S. se ha dignado mandar se imprimiera en ese Rl. Establecimiento el Retrato litografiado por el Profesor D. Florentino De Craene, a cuya elección queda el elegir impresor a fin de que el retrato de S. M. salga con todo el esmero posible.—Lo que digo a V. para su inteligencia y gobierno.—Dios guarde a V. M. años.—Madrid, 16 de marzo de 1832.—El Marqués de Valverde.—Conde Torrejón.—Sr. Don José de Madrazo, Director del Rl. Establecimiento Litográfico.*»

Y la respuesta: «*Excmo. Sr.: Acabo de recibir el oficio de V. E. en que de Rl. Orden de S. M. la Reyna N. Sr.^a se sirve mandarme que se estampe en el Rl. Estbt.^o Litográfico, que está a mi cargo, el retrato de S. M., executado por el Profesor Dn. Florentino De Craene, quedando a su elección el estampador, y me apresuro a contestar a vuestra excelencia teniendo el honor de hacerle presente que tendrá el debido cumplimiento en todas sus partes esta Soberana disposición.—Dios guarde a V. S. ms. as.—Madrid, 17 de marzo de 1832.—Excmo. Sr. Marqués de Valverde, Conde de Torrejón.*»

14.^a «*S. A. R. la Serenísima Sra. Doña Luisa Carlota de Borbón.* Infanta de España, esposa del Infante Don Francisco Antonio de Paula. Busto tocado con doble diadema, ave de paraíso y velo blanco. «Florentino De Craene lo pintó y litografió», Real Establecimiento Litográfico. Ancho 0,397. Alto 0,526. Existe una variante de esta estampa, fotografiada en el libro de D. Melchor Fernández Almagro «Orígenes del Régimen Constitucional en España»—Colección Labor—(pá-



María Cristina de Borbón



Ana Almerinda Manzoechi

Florentino De Craene



Infanta Luisa de Borbón



El Rey Francisco de Asís



Infante Francisco de Paula
Antonio de Borbón



Francisco Javier de Burgos

Florentino De Craene

gina 181), que dispone abajo una cinta plegada en una corona de laurel, que dice: «Inmortalidad a S. A. la Infanta Doña Luisa Carlota de Borbón». Véase el artículo de D. José María Salaverría, «Retrato de la Infanta» («Y», octubre de 1938). La miniatura—sin acabar—de esta misma litografía consérvase en la Colección de la señora viuda de Rodríguez de Rivas, de Madrid. Ossorio y Bernard, en su «Galería biográfica», dice: «... tomaba parte en los trabajos del Real Establecimiento Litográfico, debiéndosele un buen retrato de la Infanta Doña Luisa Carlota». Esta estampa fué vendida en la época al precio de veinte reales de vellón.

Es éste el mejor retrato que existe de dicha Infanta, habiendo sido reproducido numerosas veces. (Véase en la obra citada de Sáinz de Robles y en la «Historia de España», de D. Antonio Ballesteros.)

Ejemplares: En la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional y en el Museo Municipal.

15.^a «S. A. R. Don Francisco Antonio de Padua», Infante de España. Busto. Uniforme. «F. De Craene lo litografió». Real Establecimiento Litográfico. Ejemplar de la estampa: En la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional. Esta estampa fué vendida en la época al precio de veinte reales.

16.^a «Don Francisco de Asís», marido de Isabel II. Busto. «F. de Craene lo pintó y litografió». Litografía de F. Pérez y J. Donon.

Ejemplar de la estampa: En la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional.

17.^a «Ana Almerinda Manzocchi», cantante italiana. Dedicado. «El mayor de sus admiradores». «Fl. de Craene, litografió». Ancho 0,314. alto 0,415. Esta cantante estrenó en España el repertorio Bellini.

Se desconoce si existe ejemplar en la Sección de Estampas de la B. N., pues no están catalogados—se procede ahora a su inventario—, con excepción de los portugueses, los retratos extranjeros. Se ignora, por tanto, si existen de De Craene en el citado gabinete otros retratos litográficos.

Ejemplar de la estampa: En el Museo Municipal.

18.^a «María Cristina, Reina de España». En letra caligráfica. «Copiado con Real permiso del original que existe en poder del Rey

Nuestro Señor, por Don J. Montenegro, su gentilhombre de Cámara con entrada, 1829, a beneficio de la Real Inclusa de esta Corte».

Busto sobre laureles, en forma de media luna. Entre nubes y resplandores, la corona y el cetro. «F. Decraene lo lit.^o». Real Establecimiento Litográfico.

Ejemplar de la estampa: En la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional.

19.^a «*Ilmo. Sr. Don Manuel Martínez Mercenario*». Calzado del Consejo y Cámara de S. I. el Obispo de Málaga. Ovalo. «Luis López lo pintó y F. de Craene lo litografió». Ancho 102. Alto 126. Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional.

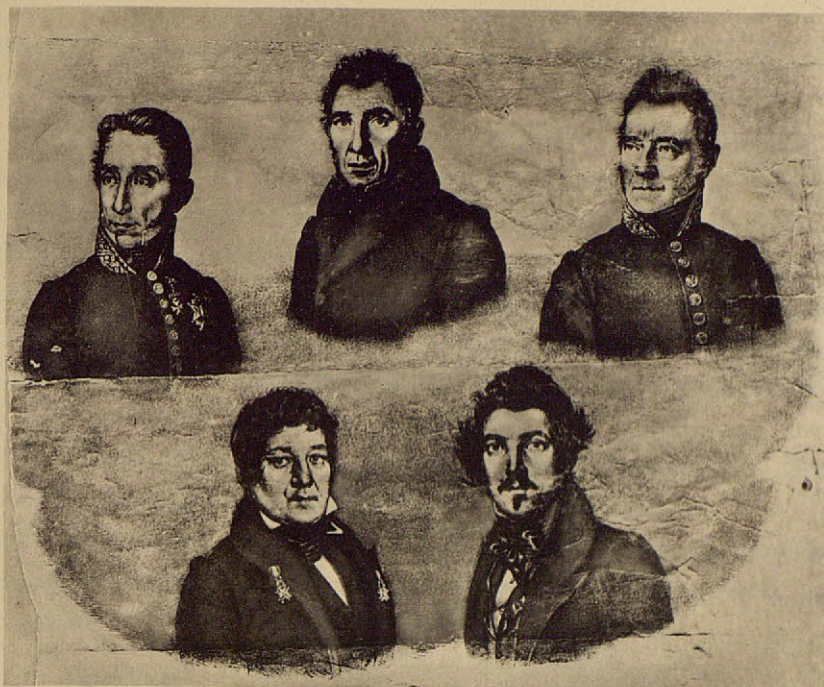
20.^a «*Don Francisco Javier de Burgos*». Busto, de uniforme. «F. de Craene lo dibujó y litografió». Real Establecimiento Litográfico de Madrid. Este retrato no figura en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional.

21.^a «*Señora desconocida*». Sentada en un sillón; en la mano izquierda un libro. «J. Madrazo lo pintó y dirigió; Florentino de Craene lo litografió». Dibujo a lápiz, cuadriculado, de este mismo retrato, propiedad de los Sres. Marín de la Viña, de Gijón. Este ejemplar conocido es de antes de la rotulación. ¿Pertenece a la rarísima serie de la colección particular de D. José de Madrazo?...

22.^a «*Señores Procuradores del Reyno en las Cortes Generales de la legislatura de 1834*». Se conocen dos estampas. En la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional existe tan sólo un pedazo, en el que aparecen los retratos de D. Jacobo Pizarro y Fermín Caballero. Se desconoce si estas láminas fueron ilustraciones de alguna publicación de la época o si fueron realizadas como estampas aisladas. ¿Cuántas?... A consulta hecha a las antiguas Bibliotecas del Senado y de las Cortes, las respuestas han sido de absoluta falta de antecedentes que permitan cualquier respuesta.

En las dos estampas conservadas aparecen los retratos de los Diputados D. Alvaro Flórez Estrada, D. Antonio Alcalá-Galiano, Sr. Conde de las Navas, D. Joaquín María López, D. Miguel Chacón, D. Francisco Javier Ulloa, D. Agustín Argüelles, D. Juan Palavea, D. Pedro Jacobo Pizarro y D. Fermín Caballero.

(Se conocen láminas sueltas reproduciendo, en calco, el retrato de



Procuradores del Reino, de las Cortes de 1834

Florentino De Craene

D. Miguel Chacón, con la firma apócrifa de «Llanta dib.º y lit.º Lit. de Rubio, Grilo y Vitturi»).

23. «*Isabel II*». Aun cuando no es litografía, no realizado el grabado por De Craene, su carácter de estampa nos aconseja incluirla aquí. Se vendió en la época como estampa suelta, tras de haber sido el retrato oficial de la Reina para la «Guía de Forasteros en Madrid» durante los años 1844 y 1845. Grabada por W. Finden. Conócese, con marco con las iniciales de S. M. el Rey Don Alfonso XII, este retrato, ampliado sobre porcelana. Y una estampa apócrifa firmada con las iniciales «I. G. Laq.»).

24. «*Silencio*», Carraci. Lámina desconocida. Citada en el nombrado libro «De la part des Tournaisiens..., etc.»).

25. «*Sagrada Familia*». Escuela Española. Lámina reseñada en la obra anteriormente citada. Se supone que es una estampa, sin firma, que se conserva en una colección particular.

IV

Despréndese de las litografías relacionadas diferentes consideraciones, de las cuales hacemos mención aislada: 1.º Florentino De Craene firmó indistintamente con «De Craene», «de Craene» o «Decraene», como vacilando dar a su apellido la más aproximada forma española. 2.º A excepción del retrato de los «*Señores Procuradores de las Cortes del Reyno en la Cortes de 1834*», realizado en la litografía de Costa, y del retrato de «*Don Francisco de Asís*», esposo de Isabel II, impreso en la litografía de Pérez y Donós, las demás estampas de Florentino De Craene salieron de las prensas del Real Establecimiento Litográfico. 3.º El artista se dedicó exclusivamente a la reproducción litográfica de cuadros y a la de retratos, eludiendo la clásica de «*Conmemoraciones*» y «*Escenas*», tan en boga en su tiempo.

MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS.

El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional

Por Manuel Chamoso Lamas

Poco tiempo después de producirse el Alzamiento Nacional, cuando comienzan a establecerse frentes de combate, presentando la lucha un violento aspecto de Guerra Civil, los mandos del Ejército Nacional pudieron apreciar, enseguida de verificarse los primeros avances, cómo dominaba en el campo contrario una consigna de destrucción sistemática de todo cuanto tuviese carácter, origen o procedencia religiosa, y, más aún, concretamente, católica. La liberación de los primeros pueblos ofreció el tremendo espectáculo de los templos totalmente incendiados con la destrucción completa de cuanto encerraban, sin que, ya por la incultura de las gentes que cometían tales actos o ya por la supeditación consciente a determinadas órdenes o consignas, se hiciera previamente ni la más ligera selección de aquellos objetos de valor material y menos aún de los artísticos. Esta falta de control de aquellas gentes por el llamado Gobierno Republicano, hizo reconocer al Gobierno Nacional la gravedad de la amenaza que la lucha presentaba para el Tesoro Artístico, pues, a los peligros que ya sufre con los azares de una guerra, venía a unirse la acción revolucionaria contra el mismo, dirigida y determinada de antemano como consecuencia del fin propuesto, que llevaba como base la desaparición de cuanto tuviese carácter o fuese de origen religioso.

Así desaparecieron para siempre en el torbellino revolucionario monumentos y obras fundamentales. Tan tremendos destrozos, y el efecto que ello producía en los medios internacionales, obligó al propio

Gobierno Republicano a crear un organismo llamado «Junta del Tesoro Artístico», con amplias facultades y gran alcance de ejecución que pusiera fin, por medio de un control oficial, a tan enorme y terrible desolación del Patrimonio Artístico. Misión fundamental de la Junta era la incautación de obras de arte, constituyendo grandes depósitos con el propósito, aparente al menos, de ser convertidos más adelante en colosales Museos.

Consecuencia de los rápidos avances de las fuerzas Nacionales se hizo necesario proceder al salvamento y protección de obras de arte halladas en espantosas condiciones, destrozadas en su mayor parte, abandonadas o amontonadas en locales inadecuados. Esto motivó la creación de un organismo que, dependiendo directamente del Ministerio de Educación Nacional y de la Jefatura de Bellas Artes, asumiese todas las facultades de las distintas entidades oficiales dedicadas a la custodia y conservación del Arte Español. Se denominó Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y comprendía organismos ejecutivos y consultivos, constituyendo los primeros una Comisaría General y nueve Comisarías de Zona; los mandos militares que, circunstancialmente, y atendiendo a las necesidades de la guerra, se designasen para este Servicio, y los Agentes de Vanguardia de Recuperación del Patrimonio Artístico. Los órganos consultivos habían de ser las Corporaciones Académicas y las Juntas y Comisiones que, de carácter general, provincial o local y con existencia legal antes del Movimiento, tuvieran funciones relacionadas con la defensa y conservación del Patrimonio Artístico Nacional.

Es de justicia no pasar adelante sin mencionar aquí, siquiera en atención a lo que España debe a su celo y competencia, al Excelentísimo Sr. D. Pedro Muguruza Otaño, actual Director general de Arquitectura y al Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, Director general de Bellas Artes, creadores y organizadores del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, y que, puestos a su frente, como Comisario y Subcomisario generales, respectivamente, realizaron tan extraordinaria e ímproba labor, señalando con su entusiasmo, esfuerzo y sacrificio, una norma de conducta a todo el organismo por ellos dirigido, que en todo momento, aun en aquellos casos que ofrecían mayor dificultad de solución, logró el éxito más rotundo. En febrero de 1940, en que pasa-

ron a hacerse cargo de las dos Direcciones Generales mencionadas, fueron sustituidos por el Ilmo. Sr. D. Francisco Iñiguez Almech y el Ilmo. Sr. D. Luis Villanueva Echeverría, siendo el último sustituido, al pasar a la Junta de Reconstrucción de Madrid, por el Ilustrísimo Sr. D. Joaquín M.^a de Navascués y de Juan.

Esta Jefatura o Comisaría General funcionaba en el Ministerio de Educación Nacional, y las de Zona se situaron en localidades que tenían el carácter de centro, con oficinas, dependencias y lugares de custodia y depósito para obras de arte. Estas Comisarías habían de establecer la debida conexión con el Servicio militarizado de Vanguardia. Así, se dividió la Península en las siguientes Zonas: Occidental, con centro en León; Cantábrica, con centro en San Sebastián; Primera Zona Central, con centro en Sigüenza; Segunda Zona Central, con centro en Toledo; Levante, con centro en Zaragoza; Andalucía Occidental, con centro en Sevilla; Andalucía Oriental, con centro en Granada.

Para atender a los distintos frentes de lucha, el Servicio había de obtener una derivación estrictamente militar, y a este efecto, y de acuerdo con el Ministerio del Ejército, se dispuso que, a las órdenes de los mandos militares de los Cuarteles Generales Divisionarios, funcionaran los equipos de Agentes del Servicio, ya militarizados. Estos equipos estaban formados por tres grupos integrados por cuatro Agentes, siendo uno Arquitecto, dos Archiveros bibliotecarios y otro artista. Los Agentes actuaban diligentemente y según las indicaciones recibidas, procediendo al salvamento de todo objeto de valor artístico o histórico, los cuales eran por aquéllos entregados a las Comisarías de Zona, donde dichos objetos se depositaban y custodiaban, para proceder seguidamente a su catalogación y más tarde a la identificación y devolución.

El Servicio de Recuperación Artística tenía cuatro momentos de acción definidos: uno, referente a la Zona de avance, al tiempo mismo de su reconquista; otro, que afectaba a la Zona ya conquistada, donde se ocultaban gran número de obras de arte; otro, relacionado con la fiscalización de las fronteras, y, finalmente, el relativo al extranjero.

Aparte la concreta finalidad de la recuperación de la riqueza ar-

tística mueble, constituyó objetivo primordial del Servicio el estudio, vigilancia y reparación del Patrimonio Artístico Monumental, actuando urgentemente los equipos en aquellos monumentos recién liberados, en forma tal que una provisional obra de consolidación permitiese esperar la llegada de nuevos equipos provistos de elementos de construcción que acometiesen la tarea de reparación fundamental.

El impetuoso avance de las tropas nacionales hizo preciso, en un comienzo, improvisar múltiples medios y extremos diversos, sin esperar a una completa preparación de medios de transporte, distribución de Agentes, etc. En esta forma, y supliendo con celo los Agentes militarizados que se designaron la falta de preparativos mayores, comenzaron su actividad desplazados por los distintos frentes en la forma y provecho que la enorme cantidad de partes recibidos en la Comisaría General y en las de Zona respectivas, así como las obras de reparación ejecutadas y volumen de piezas recuperadas, demuestran, según veremos a continuación :

ZONA CANTABRICA

Adelantándose a su constitución definitiva, comenzó la actuación del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico cuando aún se estudiaba el plan de su organización y funcionamiento, a causa del rápido resultado de los avances del Ejército Nacional, que liberó las provincias de Alava y Guipúzcoa y, con esta última, la ciudad de San Sebastián. No obstante la rapidez de la conquista de esta plaza, no pudo evitarse que el enemigo llevase en su huida buena cantidad de objetos de arte procedentes de incautación a particulares, más tarde, ya finalizada la guerra, recuperados en gran parte en el extranjero. A la liberación de San Sebastián dió comienzo por parte de los Agentes de Vanguardia del Servicio, entonces aún sin militarizar y dependiendo directamente de la Comisión de Cultura de la Junta Técnica del Estado, una diligente actuación, que aportó como resultado el depósito considerable de objetos de arte e importantes y valiosas colecciones en el Museo de San Telmo de aquella ciudad.

En Asturias, provincia en la que el Patrimonio Artístico Monumental cuenta con sus más valiosos representantes arqueológico-artísti-

cos, el importante núcleo de arquitectura cristiana de los comienzos de la Reconquista, la tarea del Servicio de Recuperación se intensificó notablemente, y así, al derrumbarse la resistencia roja en el frente Norte, se obtuvo rápidamente un informe detallado y total del estado en que se encontraban los magníficos monumentos prerrománicos.

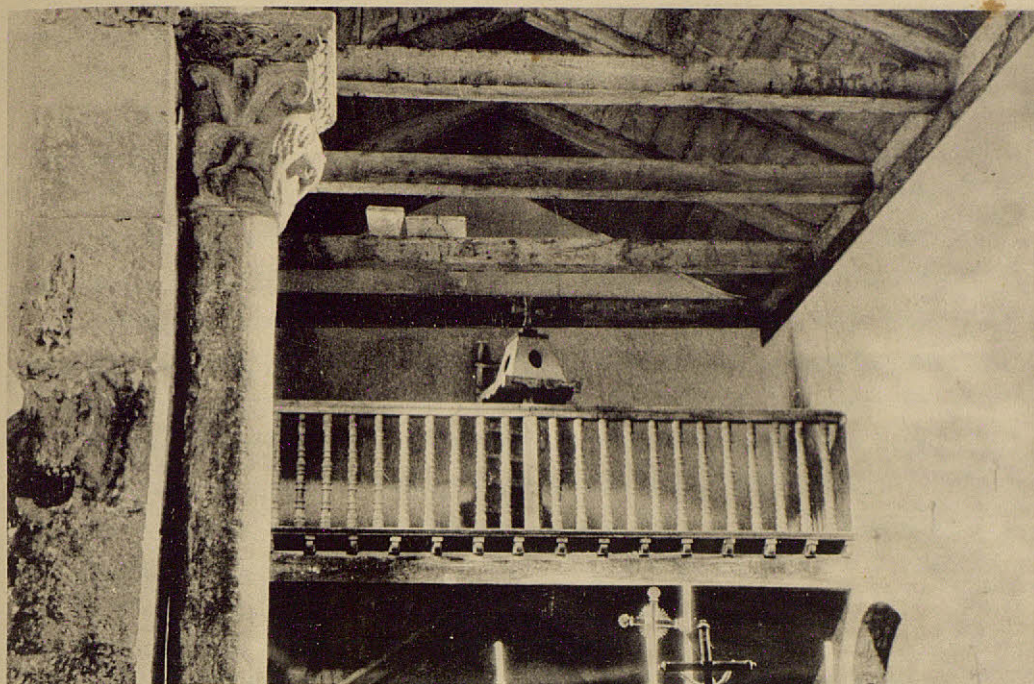
Simultaneando la tarea de recogida de objetos de arte, clasificación e inventario de piezas salvadas y perdidas, procedió el Servicio a la reparación urgente de los Monumentos nacionales, desgraciadamente todos averiados y muchos de ellos completamente destruídos, por haber sido incendiados.

Dada la importancia de estos monumentos, primer jalón de la arquitectura cristiana española, cabe citarlos, siquiera someramente, con los desperfectos que han sufrido y las reparaciones que el Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional realizó en ellos, bajo la dirección del Comisario y Arquitecto Jefe de la Zona Cantábrica.

Oviedo, ciudad batidísima, que sufrió heroicamente durante tanto tiempo el cerco más importante de nuestra guerra, mostraba en sus monumentos las huellas terribles de la lucha. Las fachadas, acribilladas; las torres, mutiladas, perdidas sus partes más artísticas; los cuerpos del edificio, vacilando en el aire, por la amputación brutal de sus bases y cimientos; en fin, las maravillas del arte asturiano destruídas y a punto de desaparecer totalmente para siempre. Veamos su estado al comenzar el Servicio de Recuperación sus tareas de inventario:

Catedral. (Siglos VIII al XVIII).—La torre, maravillosa obra del gótico final, presentaba en tres de sus fachadas, Este, Sur y Oeste, grandísimos desperfectos, y algunas partes completamente destruídas. Principalmente la fachada Sur aparecía totalmente mordida por la metralla. La flecha sufrió enormemente, pues su parte superior había desaparecido a consecuencia de los bombardeos.

Los pórticos aparecían tan deteriorados, que se perdían sus detalles ornamentales. Al interior, el templo presentaba la nave central con notables desperfectos en bóvedas, armaduras y tejados. Los ventanales igualmente destrozados y las vidrieras artísticas, del siglo XVI, fueron completamente destruídas. Las dos naves menores, principalmente la nave de la Epístola, sufrieron considerablemente, presen-



Asturias: Restauración de la Iglesia de San Salvador de Fuentes



Asturias: Aspecto de las obras de Reconstrucción de la Cámara Santa en la Catedral de Oviedo en 1939.

tando esta última la mayor parte de la cubierta destruída en su casi totalidad y grandes boquetes en las bóvedas, a consecuencia de la explosión de granadas. Las capillas de las naves menores aparecían sumamente averiadas, presentando desperfectos en ventanales y cubiertas. El crucero, igualmente, recibió la acción de los obuses, traducida en notables desperfectos en cubiertas, bóveda y ventanales. En cuanto al ábside, ofrecía el lamentable aspecto de ruina de todo el templo, con sus hermosas vidrieras policromadas, del siglo XVI, totalmente destruídas, así como los ventanales que las contenían. Los antepechos de coronación al exterior aparecían totalmente acribillados. La girola tenía hundidas sus bóvedas en los tramos correspondientes a dos capillas, en tanto los tramos restantes mostraban serios desperfectos.

El Claustro, incendiado durante la revolución de 1934, aparecía en ruinas, así como el ángulo que linda con la Cámara Santa y Paseo de Santa Bárbara. La Sala Capitular, igualmente incendiada en 1934, sufrió durante el sitio grandes daños en su cubierta.

Capilla de Santa Leocadia y Cámara Santa (siglos VIII al XII).—Habían sido ya destruídas por la dinamita revolucionaria en 1934, y comenzadas entonces a reparar con obras que interrumpió la guerra.

Inmediatamente se procedió a realizar obras de reparación por el Servicio, utilizando aportaciones económicas de distintas entidades. Se efectuó una reparación total de cubiertas, apeo de bóvedas, etc., a la vez que por la Comisaría del Servicio se presentaban seguidamente proyectos de reconstrucción total y restauración, no sólo de la Catedral y sus distintas dependencias, sino también de la Cámara Santa. La Junta informativa para la reconstrucción de Oviedo ha valorado en 1.750.000 pesetas los daños causados en la Catedral. Utilizando créditos librados por distintas entidades y organismos, pronto se dará fin a la restauración completa de estos monumentos, siempre bajo la dirección del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

Claustro del Monasterio de San Vicente.—Esta magnífica obra de Juan de Badajoz, siglo XVI, sufrió también las consecuencias del cruento sitio de Oviedo, y así sus bóvedas presentaban algunos boquetes; en cuanto al tejado, había desaparecido por completo. Toda la obra de carpintería fué quemada.

Santullano. San Julián de los Prados (siglo IX).—Esta importan-

te construcción sufrió duramente la acción de la guerra. Al exterior, un contrafuerte se hallaba destruído, y al interior, la parte correspondiente a la nave de la Epístola presentaba colgada su armadura, como consecuencia del derribo de los muros principales. Las celosías de los ábsides sufrieron igualmente serios desperfectos.

El Servicio de Recuperación procedió en seguida a los trabajos de consolidación y reparación, aprovechando las primeras consignaciones logradas.

NARANCO

Santa María (siglo IX).—Afortunadamente, a pesar de su emplazamiento entre los dos frentes, en la zona de lucha más intensa, se salvó providencialmente de una tan temida destrucción total. Los daños se limitaron tan sólo a rotura de tejas y desaparición de la obra de carpintería, pues puertas y ventanas fueron quemadas. Las obras de cierre del monumento fueron costeadas por el Ayuntamiento de Oviedo.

San Miguel de Lillio (siglo IX).—Lo mismo que Santa María, no sufrió grandes desperfectos. Se limitaron éstos a destrozos de tejas y pérdida de carpintería, así como el retablo del siglo XVIII.

El Ayuntamiento de Oviedo costeó las obras de reparación urgentes.

En el resto de la provincia, la actuación del Servicio de Recuperación no fué menos intensa.

VILLAVICIOSA

Iglesia de San Juan de Amandi (siglo XII).—Fué incendiada, quedando sin cubiertas en nave y ábside. Se procedió al cierre del templo, que había perdido las puertas en el incendio, y a la confección del proyecto de su reparación total, efectuada más tarde por la Comisaría de Zona del Servicio, empleando cubiertas de tipo primitivo.

Iglesia de San Andrés de Bedriñana (siglos IX, XIII y XVII).—Fué destruída por incendio, habiéndose perdido las cubiertas de la nave, ábside y capillas. Tan sólo el pórtico, de construcción moderna, conservaba sus armaduras. Se salvó la celosía prerrománica existente sobre la puerta de ingreso.

Bajo el estuco que cubría los muros aparecieron pinturas murales primitivas.

Con la ayuda económica del Gobierno Civil, se procedió al cierre del templo, colocando provisionalmente tabiques, en tanto se procedía al estudio de su reparación total, que se llevó a cabo seguidamente. Se cubrió, dejando las armaduras a la vista y empleando maderas escuadradas y limpias a la azuela, siguiendo las trazas de las primitivas.

Fuentes. Iglesia de San Salvador (siglo XI).—Fué incendiada, quedando sin cubiertas. En los muros aparecieron importantes pinturas primitivas.

Se cerró el templo provisionalmente, en tanto no se ejecutaron las obras de reparación total, consistentes en la confección de cubiertas con armaduras a la vista, respetando el tipo primitivo.

Priesca. Iglesia de San Salvador (siglo X).—Fué incendiada totalmente, quedando sin cubierta alguna. Harto dolorosa fué esta pérdida, pues conservaba sus primitivas armaduras, únicas, con la de San Julián de los Prados, que habían llegado intactas a nuestros días. Fué destruído, igualmente, el cerramiento de la «cella», formado por hermosas celosías de mármol. Se recogieron los fragmentos que pudieron hallarse para proceder más tarde a su restauración.

Aparecieron pinturas murales primitivas en los paramentos de la nave.

Provisionalmente se cerraron con tabiques las entradas, efectuándose poco después la reparación de cubiertas con armaduras a la vista que imitaban el tipo primitivo que antes lucía.

Valdediós. San Salvador (siglo IX) y Santa María (siglo XIII).—Afortunadamente, no han sufrido daños de consideración.

Se efectuaron obras de reparación de cubiertas.

CORNELLANA (BELMONTE).

San Salvador (siglo XI) y Monasterio (siglo XVII).—Presentaba importantes daños en cubiertas y carpinterías. Retablos e imágenes destruídos o mutilados.

Se procedió al descombro de todos sus locales y total limpieza del interior.

CANGAS DE ONIS

Puente sobre el Sella.—Afortunadamente, se conservó intacto, a pesar de haber sido abiertas en sus estribos las cajas para colocar la dinamita.

Ermita de Santa Cruz (siglo XVII).—Fué totalmente destruída. Quedó intacto, en cambio, el dolmen sobre el cual se construyó la Ermita.

COLUNGA

Goviendas. Iglesia de Santiago (siglo X).—Tan sólo fueron destruídos los retablos e imágenes, no sufriendo daño alguno el resto del templo.

Se efectuaron obras de reparación en cubiertas.

POLA DE LENA

Lena. Santa Cristina (siglo IX).—Sufrió daños importantes por acción de la artillería durante la revolución de octubre de 1934. Había sido restaurada. En la guerra sufrió daños en las cubiertas. Fueron reparadas.

LLANES

Torre (siglo XIII).—Quedó destruído parte de su almenado, presentando diferentes daños el resto de su fábrica.

PRAVIA

Santiañes. Iglesia de San Juan (siglo VIII).—No sufrió daños en su construcción. Del Calvario del siglo XII que existía en este templo, la imagen del Crucificado fué quemada en parte, pudiendo recuperarse intactas las imágenes de San Juan y María, que se llevaron a Oviedo, donde estuvieron depositadas hasta final de la guerra.

LAS REGUERAS.

San Pedro de Nora.—Iglesia de San Pedro (siglo IX).—Este importante monumento fué incendiado, quedando destruídas todas sus cubiertas, retablos e imágenes. Aparecieron restos de pinturas primitivas en los muros interiores.

Siendo urgentísimo cubrir este templo, por la Comisaría de Zona del Servicio se procedió a la colocación de una cubierta provisional, en tanto se esperaba a la ejecución de un plan de obra de restauración ya definitiva.

BELMONTE

Teverga. San Pedro (siglo XI).—No sufrió daños en su construcción, conservando las cubiertas. Fueron quemados los retablos e imágenes, sin que se haya perdido pieza alguna notable.

TUÑÓN

San Adriano (siglo IX).—No padeció daños importantes en su arquitectura; no obstante, sus cubiertas se hallaban muy necesitadas de reparación. Fueron quemados algunos retablos e imágenes. Se conservan dos retablos barrocos interesantes.

CANGAS DE ONIS

Villanueva. Monasterio de Benedictinos de San Pedro (siglos XII, XIII y XVII).—No sufrió daños en su construcción.

La tarea de Recuperación Artística en la región Norte finalizó con franco éxito a fines del año 1939, al ser recuperados en París gran cantidad de cajones, que contenían gran número de piezas de arte, llevados de Asturias y Santander al derrumbarse aquel frente de lucha.

De las obras de reparación efectuadas por el Servicio en Santander merecen mencionarse las de reforma y restauración de la capilla del Santo Cristo (cripta de la Catedral).

En Vizcaya hay que lamentar el incendio del hermoso templo gótico (siglos XIII al XVI) de Santa María de Galdácano. Actualmente el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico prepara su restauración.

Los fondos del Museo de Bilbao fueron recuperados por los Agentes del Servicio de Vanguardia en uno de los muelles, donde se hallaban preparados para su traslado al extranjero, como ocurrió en Asturias y Santander.

LABOR DEL SERVICIO DE RECUPERACION Y DEFENSA
DEL PATRIMONIO ARTISTICO EN TOLEDO
Y SU PROVINCIA

Al liberarse Toledo pudo comprobarse que una gran parte de su cuantioso tesoro artístico, exceptuando la destrucción de algunos monumentos de primerísima categoría, se había salvado; quedando limitada a cierto número de obras de arte pertenecientes al tesoro de la Catedral, conventos e iglesias, la desaparición o destrucción.

Era urgente, por tanto, atender a la protección del inmenso tesoro artístico salvado, procediendo a la instalación de las piezas de arte en refugios o en condiciones especiales que las protegiesen contra los frecuentes bombardeos que sufría la ciudad, por la proximidad del frente. Estas medidas preventivas habían de alcanzar, igualmente, a la parte de mayor valor e interés artístico de los monumentos.

Todo ello lo acometió el Servicio de Recuperación, atendiendo a la vez a los problemas de índole constructiva que se planteaban al proceder a la reparación de los monumentos dañados por la guerra y revolución.

Teniendo en cuenta la enorme importancia de la riqueza pictórica existente en la ciudad de Toledo, fué preciso preparar almacenes que reunieran las condiciones precisas de seguridad, no sólo contra los bombardeos de aviación y artillería, sino también contra los daños que pudiera ocasionar la humedad, falta de ventilación, etc. A este fin, se eligió el local destinado a Tesoro de la Catedral, el cual se hallaba situado debajo de la torre y ofrecía las mayores garantías. Únicamente por sus pequeñas dimensiones, unos veintiún metros cuadrados, presentaba el inconveniente de impedir albergar gran número de obras de arte, quedando tan sólo en él instaladas, en las mejores condiciones, las obras de la Catedral, Museo de San Vicente, Hospital de Tavera, Santo Domingo de Silos, Santa Isabel de los Reyes, Padres Jesuítas y Capuchinos.

Los cuadros del Museo del Greco, después de haber sido convenientemente embalados, se recogieron en los sótanos del edificio, previa una obra de saneamiento.

Los cuadros y objetos de arte más importantes del Museo Arqueológico, situado en el Hospital de Santa Cruz, fueron depositados en los grandes sótanos del edificio, después de habilitarlos convenientemente y proveerlos de adecuados casilleros de madera para la instalación de los cuadros con arreglo a una cuidada clasificación. A este depósito se llevaron también los cuadros de la Diputación Provincial y otros objetos importantes de arte de distintas entidades.

En cuanto a los monumentos toledanos, el Servicio atendió desde el primer momento a sus necesidades de conservación. De los daños sufridos y labor efectuada, puede dar idea la siguiente relación de monumentos controlados por aquél:

TOLEDO (CIUDAD)

Murallas, Torres y Puertas.—De todos estos monumentos, tan sólo sufrieron daños importantes las Puertas del Cambrón y Bisagra. En la primera se derrumbó toda la organización interior de pisos y el cerramiento N. E., amenazando ruina total las dos torres que flanqueaban la fachada interior. Rápidamente se procedió al apeo de las torres, consolidando la fábrica exterior, quedando la Puerta en tales condiciones de seguridad que pudo habilitarse nuevamente para la circulación. El apeo se realizó en tal forma, que permitió ser más adelante la base de la restauración total del monumento. Las obras que se llevaron a cabo para la reparación de Puerta Bisagra fueron menos importantes, pues solamente alcanzaron al arreglo y retejo de las cubiertas.

Santo Tomé.—El edificio no ha sufrido desperfectos; en cambio, faltaban varios objetos, como consecuencia del saqueo. En cuanto al famoso cuadro de El Greco «Entierro del Conde de Orgaz», al liberarse Toledo se encontró colocado en el suelo de la iglesia cubierto con una defensa de colchones y sacos terreros. Los Agentes del Servicio de Recuperación Artística dedicaron preferente atención a la protección de este valioso lienzo. Dadas sus enormes dimensiones, 3,70 × 4,70, no fué posible recogerlo en el Tesoro de la Catedral. Después de minuciosos estudios que hicieron se desechasen varios proyectos, como el que planeaba hacer una defensa vertical delante del lienzo alcanzando toda su altura, en forma que respetase su colocación ori-

ginal, se adoptó una solución reconocida ya como la más conveniente. Consistió en colocar bajo la bóveda del coro una alfombra extendida en el suelo y sobre ella el cuadro en su bastidor. Sobre el lienzo se puso un acolchonado de lana de 60 centímetros de espesor, y encima, descansando sobre un sólido armazón de madera que dejaba la necesaria holgura, unos cuantos pisos cuajados de tablonos y viguetas de hierro cruzadas, cubriéndose luego todo esto con gran número de sacos terreros.

Se aprovechó la circunstancia de hallarse el cuadro descolgado, para proceder a la localización y corrección de la humedad que de antiguo viene acusándose en la parte baja de la pared donde estaba instalado el lienzo. Después, y a fin de asegurar la ventilación de esta importantísima obra pictórica en su primitiva colocación, se abrieron pequeñas ranuras detrás del tablero al que va adosado el lienzo y tras la moldura de yeso que lo circunda, en forma que, una vez colocado, sean invisibles.

Santiago del Arrabal.—Se realizaron obras importantes de reparación en las cubiertas. Esta iglesia no fué saqueada ni destruída por las turbas.

Catedral.—Al realizar el Servicio su primer examen para informar sobre el estado de la Catedral, pudo apreciarse cómo a los daños sufridos a consecuencia de los bombardeos y explosión de la mina del Alcázar, había que agregar otros de importancia producidos por el abandono, ya antiguo, de conservación, en un monumento de tan enormes proporciones. Así, pudo apreciarse en el primer reconocimiento cómo el sistema de desagües estaba obstruído por todas partes; las cubiertas y cornisas, llenas de vegetación; las vidrieras, sin cerco, sujetas con yeso y cortadas por los canales de desagüe o por los faldones de cubiertas, y extensas zonas de humedades en el claustro y en los sótanos.

Se enfrentó al momento el Servicio con los siguientes problemas urgentes: Primero, cubiertas; segundo, vidrieras; tercero, humedades y descomposición de fábricas; cuarto, retablos, cuadros, esculturas, etcétera; quinto, ropas de culto y demás ornamentos sagrados, orfebrería, alfombras, etc.

Cubiertas.—En su mayor parte son éstas de teja curva sobre ar-

madura de madera, excepto en la nave central y crucero, que presentan armadura metálica. La cubierta primitiva, de losas graníticas, fué sustituida de una manera brutal, pues al modificarse el sistema anterior de desagües, destrozaron vidrieras y arbotantes sin consideración alguna. Se comenzaron las obras urgentes de reparación tapando los boquetes producidos a consecuencia de la explosión de la mina del Alcázar. Más tarde se prosiguieron las obras, retejando el templo en su casi totalidad, eliminando algunas cubiertas inútiles sobre las capillas y afianzando otras debidamente. Con ello se ganó considerablemente en mayor vistosidad del exterior de la Catedral.

Vidrieras.—Dada la enorme importancia que este problema presentaba, por tratarse de los mejores ejemplares españoles, fué objeto de detenido y profundo estudio por parte de la Comisaría de Zona.

La mayor parte de los soberbios ventanales de la Catedral de Toledo aparecieron sumamente averiados, no sólo a consecuencia de los bombardeos y explosión de las minas del Alcázar, sino por los cortes ocasionados por la instalación de canales de desagüe y armaduras del tejado, así como la sujeción burdamente reforzada. Se procedió por los Agentes del Servicio a desarrollar un plan de actuación que había de comprender dos fases: una primera, de recuperación, que consistía en la recogida de todos los trozos de vidrio desprendidos de las vidrieras, procediendo seguidamente a clasificarlos con sus etiquetas de situación, para proceder en su día, al realizar la restauración de cada ventanal, a aplicar aun el trozo más pequeño a su lugar correspondiente. A esto había de suceder una segunda fase, que acometería la restauración a fondo de cada ventanal. Se desmontaron las vidrieras más averiadas, se colocaron cercos metálicos y repararon los maineles deteriorados, siguiéndose aún en estos momentos la restauración de los gigantescos ventanales que resultaron más destrozados.

Humedades y descomposición de fábricas.—Debido al mal estado de conservación de las cubiertas y a la obstrucción de las bajadas de aguas, así como también a las condiciones del subsuelo de la Catedral, las humedades se acusan en múltiples puntos, y la descomposición de las fábricas se produce en diferentes lugares. En este aspecto, el estado de la Catedral y sus dependencias era por demás crítico.

La obstrucción de las gárgolas situadas a uno y otro lado de la

Puerta del Perdón, motivaban la mayor parte de las goteras que existían en la nave principal. Se corrigieron completamente, así como las demás que presentaba el templo, forrando con planchas de plomo las bocas de las bajadas.

Las humedades subterráneas aparecieron principalmente en el claustro y los sótanos. En el ala norte del claustro, los frescos de Bayeu y Maella iban desapareciendo poco a poco al desprenderse el revoque a consecuencia de la humedad. Las dependencias que dan al claustro, especialmente la Sala Capitular de verano, se vieron igualmente alcanzadas por la humedad, produciéndose, como consecuencia, el desprendimiento de gran parte de la decoración de yeso. En la Capilla de San Blas, la acción de la humedad fué tan intensa, que atacó los frescos en ella existentes, y a los cuales ya es difícil salvar.

La corrección de estas humedades originaba un serio problema, por tratarse de obras de importancia, que requerían además un largo plazo. Se acometió su estudio por el Servicio, en tanto se comenzaba a descegar huecos tapiados y a abrir catas que permitieran sanear el ambiente.

En cuanto a los retablos, cuadros, esculturas, ropas de culto, alfombras y tapices, ya hemos visto que fueron recogidos en la sala del Tesoro los más importantes, y el resto en la Capilla Mozárabe, por reunir, igualmente, garantías de seguridad. Los retablos fueron objeto de una protección especial, así como los famosos enterramientos que guardaba la grandiosa Catedral. Fuertes armados de madera sustentaban hiladas de sacos terreros, cobijando los sepulcros, en tanto los retablos eran sometidos a una protección idéntica con armaduras que, alcanzándolos en toda su altura, permitían colocar las suficientes hiladas de sacos terreros que los cubriesen completamente.

Ciertas obras que, por su importancia y determinada clase, obligaban a un largo plazo de ejecución, por ejemplo la restauración de las vidrieras, prosiguen aún hoy normalmente.

La Concepción.—Este convento sufrió extraordinariamente. Fué saqueado por las turbas, que destrozaron todas las esculturas y pinturas y profanaron las tumbas. La imagen de la Virgen, de piedra policromada, obra del siglo xv, que se hallaba en el coro bajo, fué destruída, pero pudieron recoger los Agentes del Servicio los trozos dispersos.

para efectuar su restauración, cosa que pudo llevarse a cabo con bastante facilidad.

Dado su emplazamiento, la lucha contra el Alcázar dañó considerablemente este convento. La cubierta quedó materialmente trillada. A consecuencia de los bloques de piedra lanzados por la explosión de la mina del Alcázar, el techo aparece perforado en varios puntos.

La Capilla de San Jerónimo, próxima a la entrada de la Iglesia, no sufrió nada.

Las obras realizadas por el Servicio alcanzaron a la reparación total; así se verificó la limpieza de todas las dependencias, cierre y colocación de sepulturas, obras de carpintería, puertas, ventanas, etc., y reparación total de cubiertas, incluyendo las de la torre e Iglesia.

San Juan de los Reyes.—Este monumento, que se hallaba en la fase final de su restauración al producirse la guerra, no sufrió grandes daños. Pero fué preciso que los Agentes del Servicio interviniesen, a fin de impedir que el abandono al quedar interrumpidas las obras, produjera considerables daños. Se taparon todos los huecos existentes con tablas, con el objeto de evitar que la gran cantidad de palomas que se refugiaban en el interior, destrozasen, según lo estaban haciendo, la decoración del interior de la Iglesia, los cuadros y las imágenes. Estos fueron más tarde recogidos y acondicionados adecuadamente en una dependencia.

Hospital de Santa Cruz (Biblioteca y Museo Arqueológico).—Este espléndido edificio, genuino representante del primer renacimiento español o plateresco, sufrió extraordinariamente la acción de la guerra. Por su emplazamiento frente al Alcázar fué utilizado como baluarte contra los defensores de aquel, encontrándose al liberarse Toledo con la fachada principal cubierta de impactos que motivaron serios destrozos en la hermosa portada así como en los ricos ventanales.

Las cubiertas estaban totalmente acribilladas a consecuencia de los efectos de la explosión de la mina del Alcázar, y levantadas en grandes trechos, para ser convertidas en parapetos. La explosión de granadas de cañón motivó el hundimiento de la bóveda del crucero a la vez que los muros de la linterna.

Por efectos de una bomba de aviación que explotó en el vestíbulo de entrada, se vino abajo la bóveda de crucería que lo cubría y se ave-

riaron bastante el primer cuerpo de la escalera principal y uno de los faldones de la cubierta del patio.

Esto, en lo que se refiere al edificio; en cuanto al contenido del Museo, desaparecieron algunas piezas, así como alguna colección de monedas. Muchos cuadros fueron rotos intencionadamente, otros destruídos o averiados a consecuencia del fuego de contención que contra este edificio y sus ventanas hacían desde el Alcázar. Respecto a la Biblioteca, sufrió importantes daños en el salón de lectura, por efecto de la bomba de aviación que explotó en el vestíbulo; en cambio, las estanterías no padecieron lo más mínimo. Fueron encontrados los libros almacenados en los sótanos en condiciones desastrosas.

Seguidamente de los trabajos de ordenación y limpieza, procedieron los Agentes del Servicio de Recuperación Artística a proyectar las obras que habían de ejecutarse en tan importante monumento, clasificándolas en urgentes y de mayor importancia, y las que admitían más largo plazo. Entre las primeras, se efectuaron las de apeo de la portada y demás arcos del vestíbulo, consolidación y reparación de todas las cubiertas y, finalmente, limpieza y descombro de las partes derruídas con la oportuna selección de los sillares o piezas labradas. Entre las segundas, se ejecutaron las de reparación de la sala de lectura de la Biblioteca y reconstrucción de la escalera y entrada, obras de saneamiento, limpieza y habilitación general de los sótanos, como refugio para instalar en ellos los cuadros y obras de arte del Museo y depósitos de otros, de la portada principal y de las piezas de escultura que habían sufrido daños a consecuencia de los disparos, cuyos proyectiles penetraron en las salas del Museo.

San Juan de la Penitencia.—Este edificio resultó completamente destruído durante el dominio marxista, por saqueo o incendio. Tan sólo quedaban en pie el local de la escuela, construcción moderna, la puerta del edificio, situada sobre el dormitorio del colegio, conservándose el arco de entrada a aquel, con su yesería, y la sala abacial, con su artesonado de planta octogonal sobre lo que fué capilla. El resto del convento aparece en informe montón de ruinas.

El Servicio procedió a asegurar las partes salvadas y desmontó la reja del altar mayor, limpiando y enderezando sus elementos, a fin de reponerla, en su día.

El Sepulcro del Obispo de Avila, Fray Francisco Ruiz, apareció en su mayor parte destrozado y calcinado.

Casa del Greco.—Este edificio recibió un impacto de proyectil de cañón en el muro exterior de la planta baja, siendo perforado. Afortunadamente, no produjo otros daños. Fué reparado por el Servicio.

Posada de la Sangre.—Este célebre edificio, por su emplazamiento tan próximo a los muros del Alcázar, fué víctima de la guerra, no quedando más que un montón de escombros.

San Andrés.—Este templo fué saqueado y destrozados los altares laterales, salvándose, milagrosamente, el altar mayor con el Apostolado de Juan de Borgoña, así como la mayor parte de los cuadros de la Sacristía. Se restauró el interior por el Servicio, reparándose totalmente las cubiertas, que se hallaban muy deterioradas, por efecto de la explosión de la mina del Alcázar.

San Miguel.—Como los anteriores, este templo fué saqueado completamente, siendo destrozados todos sus altares e imágenes. Aquí se cometieron las más terribles profanaciones en las tumbas existentes en el interior.

El tejado apareció muy deteriorado, y con un gran boquete en la parte correspondiente a la nave izquierda.

Los Agentes de Recuperación Artística realizaron una labor de limpieza y selección de los restos de esculturas y retablos. Se recogieron las momias y restos humanos y se restituyeron a la sepulturas profanadas. Se realizaron obras de reparación de las armaduras y cubierta de la nave izquierda de la iglesia y de la torre, colocándose en ésta su remate, cruz y veleta.

San Clemente.—Convento de monjas cistercienses. Fué saqueado por las turbas, que robaron a la comunidad gran cantidad de joyas valiosas. No sufrió el edificio grandes desperfectos entonces, pero, más tarde, a consecuencia de un bombardeo aéreo, hicieron en él explosión seis bombas. De ellas, dos destrozaron parte de la bóveda del coro bajo; otra cayó sobre el refectorio, dejando al descubierto el artesonado mudéjar policromado; el resto de las bombas produjeron daños en distintas dependencias de menor interés.

El Servicio acometió urgentemente las obras de consolidación de las partes más dañadas. Más tarde se repararon las galerías de los dos

patios principales, corrigiendo el desplome de columnas e impostas. Se limpió de escombros la escalera principal, el coro y el refectorio, procediéndose a la reparación de las armaduras y cubiertas.

Museo de San Vicente.—Se salvaron todas las obras de arte de este Museo, no sufriendo el edificio otros daños que algunas roturas en las cubiertas, que fueron reparadas en seguida.

Hospital Tavera.—El edificio sufrió algunos desperfectos de consideración. El magnífico sepulcro del Cardenal Tavera, obra de Berruguete, padeció daños de consideración al derrumbarse la linterna de la cúpula, a consecuencia de un incendio. Desapareció el coro y la silla de manos del fundador, Cardenal Tavera.

Los cinco cuadros del Greco fueron salvados, encontrándose el retrato del Cardenal enormemente deteriorado.

Los Agentes del Servicio recogieron cuidadosamente los trozos del sepulcro del Cardenal, que trasladaron al Museo Arqueológico. Actualmente se está dando fin a la restauración de esta famosa obra de Berruguete. Igual se hizo con el retrato del Cardenal Tavera, pintado por el Greco, que fué reparado por un especialista restaurador.

San Justo.—Se efectuaron obras por la Comisaría de Zona, que consistieron en la reparación de 60 metros cuadrados de cubiertas y tejado, correspondientes a la capilla absidal del Corpus, con objeto de proyectar y asegurar la conservación del magnífico artesonado y yeserías que contiene. Siguiéron a éstas otras obras menos importantes, como la reposición de cercos metálicos y cristales en la citada capilla y la reparación del muro en la Capilla del Cristo de las Cuchilladas.

Santo Domingo el Real.—Se realizaron un buen número de obras de reparación y consolidación en las dependencias de mayor interés artístico de lo que fué Palacio del Rey D. Pedro.

TOLEDO (PROVINCIA)

Los Agentes del Servicio de Recuperación Artística verificaron una concienzuda labor de investigación e informe sobre el estado del Patrimonio Artístico en los pueblos liberados de la provincia de Toledo. Así constan en el Archivo del Servicio los informes sobre los pueblos siguientes: Bargas, Olias del Rey, Maqueda, Santa Olalla, Vi-

llamiel, Almorox, Val de Santo Domingo, Torrijos, Méntrida, Valmojado, Cabañas de la Sagra, Villaluenga de la Sagra, Borox, Ugena, Esquivias, Illescas, Fuensalida, Carpio de Tajo, Carmona, Gerindote, Escalonilla, Puebla de Montalbán, Mocejón, Villaseca de la Sagra, Año-ver del Tajo, Nombela y Casar de Escalona.

En muchos de estos pueblos, el Servicio tuvo una intensa actuación, tal como en Illescas, donde se efectuaron importantes obras de restauración en la Iglesia, Monumento Nacional, y que culminan actualmente en la instalación de los famosos lienzos del Greco.

Al ocupar la comarca de la Jara las tropas nacionales, los Agentes de Recuperación informaron sobre el estado del Patrimonio Artístico en los pueblos de Azután, Aldeanueva, Campillo de la Jara, Mohedas de la Jara, Aldeanueva de San Bartolomé y La Estrella. Entre los objetos recuperados puede mencionarse una colección de piezas de cerámica de Talavera y una colección de piezas arqueológicas.

LABOR REALIZADA POR LA COMISARIA DE LA ZONA DE LEVANTE DEL SERVICIO DE RECUPERACION Y DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL

La Zona de Levante llegó a comprender, a medida que fueron liberándose, las provincias de Huesca, Zaragoza, Teruel, Lérida, Tarragona, Barcelona, Gerona, Castellón, Valencia y Alicante.

La actividad desplegada por las fuerzas nacionales que operaban en el frente de Aragón hizo que el Servicio pusiera su atención en aquella Zona, destacando varios equipos de Agentes de Vanguardia, que, al actuar con las fuerzas en operaciones, pudiesen intervenir con la mayor urgencia en el rescate de las obras de arte maltratadas o abandonadas.

Actuación del Servicio en el valle de Arán.—Este hermoso valle, escondido entre las gigantescas montañas del Pirineo, encierra como digno complemento del esplendor de su paisaje maravilloso, una gran riqueza artística.

En arquitectura, ofrece interesantísimos monumentos. Gran número de iglesias románicas se distribuyen por sus perdidas aldeas, sos-

teniendo el prestigio de su abolengo y antigüedad. Se trata de un románico con características propias, que se mantiene en firme arraigo comarcal sin aceptar nuevas y ajenas influencias ni propagarlas fuera del anfiteatro colosal de montañas por el cual se extiende este valle delicioso.

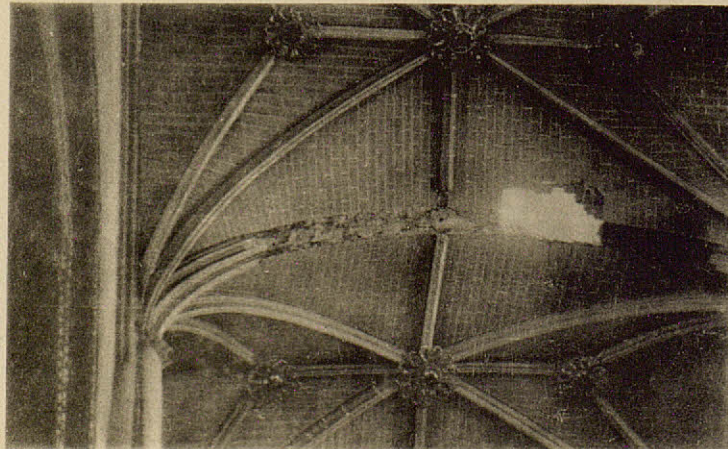
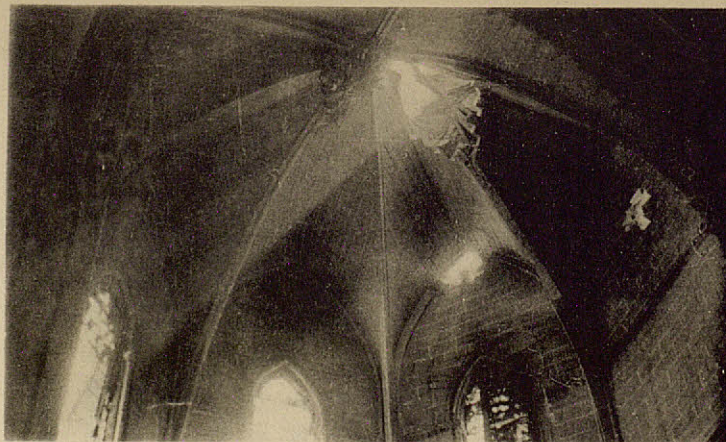
Afortunadamente, estos monumentos arquitectónicos no padecieron apenas daños, a pesar del vendaval revolucionario que asoló aquellos pintorescos pueblos. En cambio, se perdió la mayor parte de la imaginería de los siglos XII, XIII y XV que guardaban sus viejos templos. No obstante, el personal del Servicio logró recuperar algunos ejemplares magníficos, como el Crucifijo de Casarill, la Virgen de Vilach y la Virgen de Artiés, entre otras. La obra de escultura románica más importante del Valle — el Cristo de Salardú — había sido recogido y llevado a Barcelona, siendo recuperado más tarde por el Servicio.

HUESCA

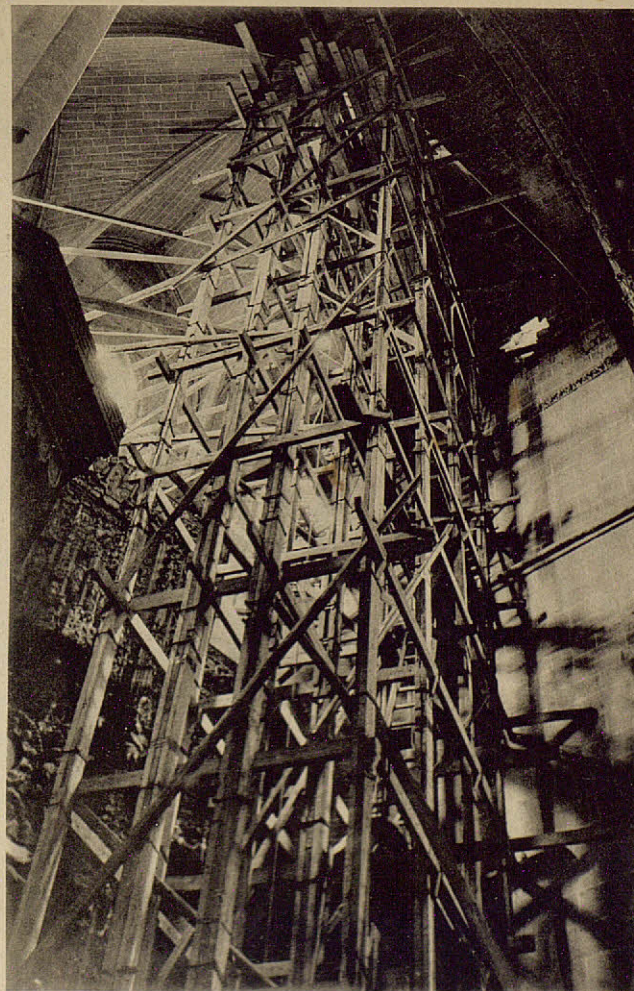
La capital de Huesca, que los azares de la guerra convirtieron en baluarte invicto de las líneas del Ejército Nacional, fué una de las presas más codiciadas por el enemigo. De ahí que, en insistentes ataques, fueran limando poco a poco su movido perfil de ciudad provinciana española, dibujado por las torres de su Catedral y de sus iglesias.

La Catedral.—De todos los edificios de la ciudad, el que más sufrió fué el de la Catedral, lo que motivó una urgente intervención del Servicio, antes ya de que finalizara la lucha en aquel sector. Mas, una vez alejado el frente de la capital, fué posible acometer a fondo las reparaciones iniciadas antes y comenzar otras que no habían podido llevarse a efecto por hallarse el templo bajo el fuego directo de las baterías enemigas.

Durante los 20 meses de asedio que sufrió la ciudad, los cañones enemigos centraron su fuego sobre la Catedral, debido, sin duda, a que tomaron su torre como punto de referencia. Esto no obstante, los daños producidos en su interior por tan continuados bombardeos fueron, afortunadamente, escasos. Tanto el retablo del altar mayor, obra de Damián Forment, como los demás retablos de las capillas, no han padecido daño alguno. Solamente el pavimento tenía bastantes desperfectos.



Estado en que se hallaban las bóvedas de la Catedral de Huesca al hacerse cargo de su reparación el Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico



Castillete construido para ejecutar la reparación de las bóvedas de la Catedral de Huesca

Las bóvedas fueron muy castigadas, pues de los trece impactos que alcanzaron su interior, seis mostraban su huella en el intrados de la nave central, dos en el del ábside, dos en las plementarías del crucero, dos en los ventanales y uno en el muro del ábside. Las bóvedas tienen 22 centímetros de espesor en las partes altas y fueron atravesadas por proyectiles del 15,5. En las de las naves menores, de gran espesor, para contrarrestar el empuje de la nave central, no se apreciaba desde el interior desperfecto alguno.

Las vidrieras han sufrido extraordinariamente a consecuencia de las explosiones. Ostentaba la Catedral de Huesca seis hermosas vidrieras historiadas, obra de Francisco de Valdivieso, firmadas y fechadas hacia 1516. Quedaron totalmente destruídas las que cubrían los tres ventanales del ábside. Las demás presentaban desperfectos de mayor o menor posibilidad de reparación.

En cuanto a las cubiertas, constituían la parte del templo que más daño sufrió. Tal fué la cantidad de proyectiles que hicieron explosión sobre ellas, que era tarea más que imposible tratar de fijar su número. El examen efectuado por el personal del Servicio, permitió apreciar que el espacio comprendido entre la bóveda y el tejado se hallaba sembrado de trozos de metralla, en su mayor parte clavados en las maderas, que aparecían, en algunos puntos, partidas y desgarradas por su efecto, ocasionando derrumbamientos parciales de la cubierta.

La torre gótica sobre la cual se había construído, en los siglos XVII y XVIII un cuerpo y un airoso remate de la fábrica de ladrillo, perdió éste, quedando totalmente segada, con lo cual cambió la silueta de la ciudad.

Prontamente dispuso el Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico de todos sus medios para acometer cuanto antes la urgente e importante restauración de la Catedral.

Procediendo en razón a la urgencia de obras para consolidación del Monumento fué menester acometer inmediatamente la reparación de las bóvedas. Debido a la circunstancia de haber alcanzado a los nervios de éstas los efectos de los impactos, derribando totalmente alguno de ellos y desviando en los sitios más críticos para su función mecánica a otros, se hizo preciso acometer cuanto antes su reparación.

En efecto, se montaron andamios colosales y un castillete o torre

de madera que permitió restaurar totalmente las bóvedas, pudiendo, a continuación, ya sin temor, trabajar en la reparación de las cubiertas.

En éstas se repusieron los maderos cortados o averiados por la metralla y se efectuó el retejo general.

Los ventanales destruidos se tapiaron provisionalmente los de la nave y repararon los del ábside, colocando bastidores metálicos con sus cristales transparentes. Actualmente se procede, por la Comisaría de Zona del Servicio, a la restauración de los ventanales, reponiendo los maineles perdidos para devolverles su antigua estructura gótica y confeccionar nuevas vidrieras.

En cuanto a la protección del tesoro artístico durante el asedio de la ciudad, consistió en la construcción de dos pequeños refugios, en los cuales se alojaron las piezas más notables de arte.

Palacio Episcopal.—Sobre este edificio, contiguo a la Catedral, llovieron las granadas de artillería y aviación. Solamente de cañón pudieron contarse hasta 65 impactos y 11 bombas de aviación.

Los daños experimentados fueron considerables, sin embargo, se salvó providencialmente el célebre artesonado de la sala llamada del «Tanto Monta» de finales del siglo xv. También se salvó otro artesonado en el comedor, menos interesante y muy restaurado.

El Servicio procedió al desescombros del Palacio, apelar las partes más amenazadas de ruína e impedir, por medio de tabiques, el acceso por los muros destrozados.

San Pedro el Viejo.—No ha sufrido ningún daño directo; pero debido a las explosiones y salpicaduras de metralla el tejado se hallaba muy deteriorado. El personal técnico del Servicio efectuó la reparación de las cubiertas principalmente del claustro. Reconstruyó la escalera que da acceso a la dependencia alta, situada a los pies de la iglesia, en la cual se guardan los restos de Santos Justo y Pástor. Realizó también importantes obras de saneamiento en el claustro.

Actualmente la Comisaría de Zona tiene en proyecto la restitución del claustro de sus primitivos capiteles románicos que se guardan en el Museo Provincial.

H U E S C A (PROVINCIA)

Es, sin duda alguna, la provincia de Huesca la que más ha sufrido en su Patrimonio Artístico, sin que sea posible determinar exactamente las pérdidas experimentadas debido a la falta de inventarios detallados que registraran toda la riqueza artística existente.

Describir uno por uno los monumentos y los templos, que al tiempo de su liberación fueron atendidos por el personal del Servicio, haría harto pesada esta relación, limitándonos, por tanto, a registrar solamente aquellos servicios prestados en los monumentos notables de la provincia, así como las pérdidas y hallazgos de las obras de arte más conocidas y destacadas.

De los Monumentos Nacionales correspondientes a la zona roja que padecieron las consecuencias del vendaval revolucionario, haremos destacar los siguientes :

Colegiata de Alquézar.—Emplazado en pintoresco lugar formando unidad con el Castillo y en posesión de una rica colección de obras de arte, sufrió el saqueo y robo de todo cuanto tuviera valor e interés artístico. En cuanto al edificio y su interior fué respetado, no padeciendo daño alguno.

Liberada Cataluña, entre el enorme número de objetos recuperados en los distintos depósitos, fueron hallados la mayor parte de los objetos llevados de Alquézar. El resto fué recuperado en Ginebra.

Entre las piezas de mayor valor artístico recuperadas de esta Colegiata no dejaremos sin mencionar el magnífico retablo pintado, obra del siglo xv, que constituye una de las más preciadas joyas de la pintura de primitivos en Aragón. Consecuencia del mal estado de conservación, y de los traslados que sufrió, se hallaba sumamente deteriorada, con la pintura levantada y las tablas apolilladas. A fin de salvar obra tan importante, la Comisaría de Zona del Servicio pudo enviar a Alquézar el equipo de especialistas restauradores del Museo del Prado, de Madrid, que dejaron perfectamente reparado el hermoso retablo.

Se recuperaron soberbias piezas de orfebrería, ropas de culto, cuadros, tablas pintadas e imágenes, entre las cuales destaca un Cristo Crucificado, románico, de extraordinario valor.

Antigua Catedral de Roda de Isábena.—Se encuentra situada, con el pueblo de este nombre, en lo alto de un monte que bordea el río Isábena. Casas apiñadas, intrincadas callejas, plazas insospechadas, irregulares, adaptadas caprichosamente al terreno accidentado en pintoresco recuerdo de barrio judaico, que justifica su antiguo nombre de «Ruthat el Jehus», denominación musulmana debida a ser la mayor parte de sus moradores judios árabes.

La vieja Catedral, hoy humildemente convertida en iglesia parroquial, muestra, grabada en su grandiosa distribución constructiva, el abolengo de su fundación. Los primeros condes de Ribagorza, don Ramón y doña Ermerinda, costearon, el año 957, la construcción de la Iglesia, bajo la advocación del mártir San Vicente, en lo alto del monte donde se agrupó más tarde la población. Después de varias vicisitudes por las que pasó la ciudad, asedios y conquistas, en alternativas de árabes y cristianos, fué reconquistada definitivamente por Sancho Ramírez, el año 1066. El templo, arruinado por los árabes, fué reconstruído por encargo de este rey.

Roda fué sede episcopal con residencia hasta el año 1101, fecha en la cual, al tener lugar la conquista de Barbastro, y a comienzos del siglo XII, tuvo lugar la persecución del Obispo don Ramón, expulsado de su Iglesia por el prelado de Huesca don Esteban, refugiándose en Roda hasta poco antes del año 1126, que murió en Huesca, a los sesenta y dos años de edad y veintidós de episcopado. Figura en el Santoral con el nombre de San Ramón, obispo de Barbastro y Roda.

Conquistada Lérida por Ramón Berenguer IV, en 1149, trasladó la sede de Roda a la ciudad catalana. No obstante, a pesar de la ausencia de su Obispo, mantuvo Roda durante siglos el prestigio de la antigua sede, conservando honores catedralicios y recibiendo valiosos dones de reyes y magnates que enriquecieron su tesoro.

Durante la Guerra de Sucesión se libraron grandes batallas entre las tropas de Felipe V y del Archiduque de Austria por la posesión de Roda, y más tarde, en la Guerra de la Independencia, fué notable la defensa de este pueblo dirigida por el Barón Eroles.

En el siglo XVIII se suprimió la Catedral de Roda, pasando a ser Colegiata.

Nos detenemos a consignar estos datos históricos sobre la vieja

Catedral de Roda a fin de que se alcance mejor el sentido y propósito del Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico al sostener, y convertir en realidad, el criterio de instalación y conservación en aquella iglesia del importante y famoso tesoro arqueológico y artístico de su nombre.

En lo que respecta a la construcción, nada ha sufrido la ex-Catedral de Roda, y así fueron hallados en buen estado su fachada románica; el interior, obra reconstruída en su casi totalidad en el siglo XVII; el sepulcro de San Ramón en la cripta central, presentando intactos sus interesantes relieves de la Encarnación, la Visitación, el Nacimiento y la Epifanía. Las pinturas románicas de la cripta correspondiente al ábside menor del Evangelio aparecían sumamente deteriorados, pero a consecuencia de la humedad y falta de ventilación del recinto. El interesantísimo claustro románico, único en España, que luce la más rica colección de Epitafios medievales a partir del siglo XI, constituyendo un verdadero epigráfico, no padeció daño alguno.

Por desgracia, no ocurrió otro tanto con la espléndida colección de obras de arte que, testigos de la grandeza de la vieja Sede, cuna del reino de Aragón, conservaba el templo. No bastó a evitar la furia destructora el retirado emplazamiento y difícil acceso del pintoresco pueblo. Y, así, el magnífico retablo mayor, obra del escultor Gabriel de Joli, ejecutado por el año 1533, fué destruído, quedando tan solo su armado. Las magistrales tallas de Joli que representaban la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y la Epifanía, San Vicente, San Valero, San Agustín, San Licerio y San Ramón, el Padre Eterno, La Flagelación y San Valero en el destierro, fueron destrozadas y quemados sus restos. Fueron respetadas, en cambio, las dos grandes hojas de la puerta que tapaba este retablo y que consistían en dos lienzos pintados a dos tintas, negro y blanco, por Peliguet, en 1556, según la fecha que en ellos consta.

Algunas de las tablas pintadas, siglo XV, que formaban el retablo de San Miguel pudieron salvarse, así como otras del altar de Santiago. El resto de los retablos, altares e imágenes fueron destruídos. Del coro de estilo Renacimiento, tallado en madera, faltaban detalles ornamentales y de la reja habían desaparecido, igualmente, las esculturas de remate.

En cuanto al saqueo de objetos de valor, respondió éste a una orden del Gobierno de la Generalidad de Cataluña, presentándose una comisión que seleccionó las piezas más valiosas del tesoro, entre las cuales se hallaban la famosa silla de San Ramón, magnífica pieza de madera labrada al estilo oriental del siglo XI, las mitras, báculos y peines litúrgicos del siglo XI y XII, la gran arqueta de esmalte de Limoges, fines del siglo XII; una cruz procesional gótica de plata sobredorada, siglo XVI, y un buen número de ropas de culto, casullas y capas bordadas de distintos tejidos y épocas.

Liberada la ciudad de Lérida, los Agentes de Recuperación Artística que operaban en aquel frente, al tener noticia de que en la Ermita de Bustsenit, situada a pocos kilómetros de la capital, existía un gran depósito de obras de arte, se trasladaron allí, hallando, en efecto, un gran número de cajas, retablos desmontados y otras piezas importantes. Por estar situada la Ermita a la orilla del Segre, se hallaba enormemente batida por toda clase de armas del enemigo, emplazado en la orilla opuesta, lo cual obligó a los Agentes a intentar la evacuación de cuanto en ella se guardaba de valor, a pesar del peligro que tal tarea representaba. Pudieron ser evacuadas las piezas más importantes, y entre las cajas recogidas en las primeras expediciones aparecieron las que contenían la mayor parte de los objetos que faltaban del tesoro de Roda. Así fueron recuperadas la silla de San Ramón, las mitras, báculos y peines litúrgicos, y la arqueta de esmaltes.

Teniendo en cuenta la importancia y representación histórica que la Sede de Roda tiene para Aragón y aun para una ponderación de los valores de la historia patria, el Servicio dispuso, con el beneplácito del Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo de Lérida, la instalación de un pequeño museo en una de las dependencias de aquella vieja Catedral, habilitándola en condiciones que garantizasen la conservación de tan importante conjunto de piezas arqueológicas y artísticas, muestra fehaciente del esplendor que alcanzó ya en sus primeros tiempos el reino de Aragón y la prosperidad de lo que fué la primitiva Sede Ilerdense. Aprovechando una sala dividida en dos plantas por un falso piso de madera, existente en uno de los ángulos del claustro románico, y desde el cual le da ingreso una portada también románica, acaba de construirse la habitación museo, con luces suficientes que permiten dos

grandes ventanas aseguradas con potentes rejas de hierro. Actualmente se procede a la confección de vitrinas para alojar las distintas piezas del tesoro, que podrá en adelante ser admirado en aquel viejo y pintoresco pueblo de Roda, quizás alejado un tanto de fáciles comunicaciones; pero única manera, en cambio, de perpetuar el nombre consagrado en la Historia, ya que una centralización de los objetos condenaría al olvido la primitiva capital del Condado de Ribagorza. Por otra parte, las ricas preseas deben ser deseadas y no venir a la mano tan fácilmente en la pulida sala de un Museo provinciano; allí, en aquella adusta sala, con su bóveda apuntada del siglo XIII y su paso por el claustro, que describe en sus cenotafios la pasada grandeza, es únicamente donde puede enlazarse el valor artístico del objeto a la representación histórica de su existencia.

Igualmente procede en estos momentos la Comisaría de Zona del Servicio a la reparación de las cubiertas del claustro, con lo cual queda el Monumento en perfectas condiciones de conservación.

Iglesia de San Fructuoso, en Bierge.—Esta iglesia, obra del siglo XIII, declarada Monumento Nacional por su interesante construcción y por las valiosas pinturas murales que en varias fajas cubren la cabecera del ábside, hace tiempo que no tenía culto, y, por tanto, no sufrió otros daños que los producidos por el lanzamiento de piedras contra determinadas figuras de las pinturas murales.

El Servicio reparó las cubiertas, a fin de eliminar el gran número de goteras que barrían la pintura.

Ermida de San Miguel de Barluenga.—Se trata de un pequeño y pintoresco templo del siglo XIII, que figura en el catálogo de Monumentos Nacionales en atención a las interesantes pinturas murales que cubren la cabecera del presbiterio. A los pies de la iglesia existe un pequeño artesonado morisco prolijamente policromado.

Sufrieron las pinturas algunos daños, producidos por el lanzamiento de piedras contra muchas de las figuras.

El Servicio reparó totalmente las cubiertas, la puerta y el pavimento.

En el resto de la provincia, que fué dominio del Gobierno marxista, los Agentes de Recuperación actuaron diligentemente. Así, fué comprobada la destrucción y saqueo de importantes objetos artísticos

en los pueblos de Albero Alto, Pertusa e Ilche. En La Naja fué destruído por incendio el magnífico retablo mayor, obra pictórica de comienzos del siglo xv. Pudieron salvarse dos tablas de este retablo, una de ellas quemada en su mitad. Se recuperaron importantes piezas de arte en el Monasterio de Pueyo, Graus y en Monzón. También pudieron ser recuperados objetos de arte en Barluenga, San Julián de Banzo y Liesa.

En los pueblos de Tardienta, Sariñena, Grañén, Ontiñena y pueblos de la ribera del Cinca, el saqueo y la destrucción fueron sistemáticos. Más tarde, en los depósitos de objetos hallados en la región catalana se recuperaron el retablo pintado, siglo xv, de Santa Ana de Tardienta, valiosas piezas de orfebrería de Siétamo y tablas del retablo de Grañén.

En las proximidades de Fraga, y a orillas del Cinca, existían los restos de una villa del período romano-cristiano, con abundancia de objetos arqueológicos, laudas, estelas, mosaicos, etc. Al personarse en aquel lugar los Agentes, pudieron comprobar los daños ocasionados por haber ido ocupado todo el recinto de la antigua «villa» por las tropas, que utilizaron el único cobertizo existente, construído para cubrir un valioso mosaico, como cocina.

Se cubrieron todos los mosaicos que habían sido descubiertos por las tropas; se recogieron las laudas, sarcófagos, estelas, pilas, etc., y acondicionaron el lugar apropiado para su conservación.

Los demás monumentos nacionales de la provincia de Huesca, enclavados en territorio que fué dominio rojo, no sufrieron la mayor parte grandes daños en su construcción; en cambio, el interior fué todo quemado y saqueado. Tan sólo constituye una excepción el Real Monasterio de Sigena, que quedó totalmente destruído.

Real Monasterio de Santa María de Sigena.—Constituía uno de los Monumentos más notables de España, por el gran conjunto de obras que encerraba. Famosa era su Sala Capitular, cubierta por espléndidas pinturas murales de fines del siglo xiii y obra de un artista italiano. Famoso también el Santo Sepulcro, magnífica obra escultórica de Damián Forment. En una reducida capillita cubierta con deliciosa cúpula plateresca, se agrupaban, en esculturas de tamaño poco menor que el natural, las tres Marías, José de Arimatea, Nicodemus y

San Juan, en torno al sarcófago, sobre el cual aparecía tendido el cuerpo del Redentor. En el frontal de la urna aparecían, esculpido en bajo relieve, dos ángeles sosteniendo un medallón representando a San Juan en el desierto. Todo, modelado con la genial maestría y capacidad de composición del gran escultor renacentista que fué Forment.

Pues bien: todo esto, con la magnífica colección de cuadros, retratos de Abadesas, biblioteca, objetos de culto, muebles, etc., fué totalmente destruído al ser incendiado el Monasterio por las turbas, que no cesaron hasta dejar todas sus dependencias arrasadas.

Se hicieron algunas obras de retejo y reparación de cubiertas en la Iglesia, y actualmente está en vías de ejecución por la Comisaría de Zona un amplio proyecto de restauración de las partes más notables del Monasterio, entre las cuales se incluyen la Iglesia, la Hospedería y Convento, para alojar nuevamente a las religiosas, y la Sala Capitular.

Fueron recuperados valiosos documentos del Archivo del Monasterio, y en Barcelona se encontraron los lienzos que contenían los trozos de pinturas murales arrancadas de la Sala Capitular.

PROVINCIA DE ZARAGOZA

Afortunadamente, la parte de esta provincia que posee los más importantes monumentos y colecciones de objetos de arte más notables correspondió a la Zona Nacional, no sufriendo, por tanto, aquéllos daño alguno.

De los pueblos ocupados por los marxistas, todos sufrieron importantes daños en sus monumentos; pero especialmente aquellos que encerraban el mayor valor artístico fueron objeto de total destrucción.

Velilla de Ebro.—La Iglesia de San Nicolás de Velilla guardaba el soberbio retablo mayor, obra de Damián Forment, que fué totalmente destruído. Esta espléndida obra, esculpida en alabastro, corresponde al tipo de retablos ejecutados por Forment, en estilo plateresco. Según una inscripción que figuraba al pie de los ventanales, fué concluído el año 1532.

Constituye una de las piezas de arte notables cuya pérdida tiene que lamentar la provincia de Zaragoza.

Monasterio de Rueda de Ebro.—Se trata de uno de los Monasterios cistercienses más completo de España, pero en el cual el abandono padecido desde la excomunión fué minando la resistencia de sus muros, convirtiéndose aquellas interesantes dependencias, Iglesia, Sala Capitular, Claustro, Refectorio, Biblioteca, dormitorios, cocina y bodega, en amenaza tenaz de próxima ruina. Poco antes del Movimiento Nacional se habían comenzado obras de reparación importantes, reconstruyendo dependencias altas y efectuando apeos en aquellas que más peligro ofrecían, tales como el Claustro y la Iglesia.

Durante la guerra fué convertido el Monasterio en cuartel, quemando las tropas rojas todos los maderos que apuntalaban las partes ruinosas, siendo providencial que no se hayan derruido. Actualmente realiza el Servicio obras de desescombros y consolidación, acudiendo a la reparación de las partes más amenazadas.

Caspe (Colegiata).—Esta hermosa construcción gótica padeció cruelmente las consecuencias del torbellino revolucionario. La fachada sufrió la destrucción de todas las esculturas que la adornaban. El interior fué incendiado con cuanto contenía, originando daños espantosos en muros y pilares, que aparecían calcinados, perdiéndose totalmente el elegante trazado de las líneas góticas. El sepulcro del Obispo D. Martín García, labrado en 1521, e instalado en una capilla abierta en la nave menor de la Epístola, fué totalmente destruido luego de cometer toda clase de profanaciones con el enterramiento. Tan sólo pudo salvarse en esta capilla, aunque muy deteriorada, la cubierta de yeso decorada con lazos moriscos de diez, únicos de este tipo en Aragón.

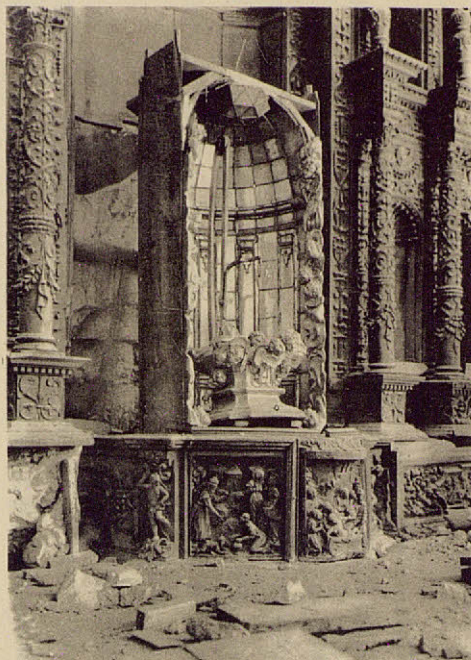
En cuanto a los objetos de culto, gran parte fueron destruidos y otros robados. Entre los últimos puede citarse el famoso cáliz llamado del Compromiso de Caspe, que fué utilizado por San Vicente Ferrer en la misa celebrada ante los compromisarios que eligieron Rey a Don Fernando de Antequera. Esta importante pieza fué hallada más tarde entre los objetos recuperados en Ginebra por el Servicio.

Inmediatamente después de liberado Caspe, procedió el personal de Recuperación a la reparación de las cubiertas y del interior de la Colegiata, dejándola en condiciones para reposición del culto.

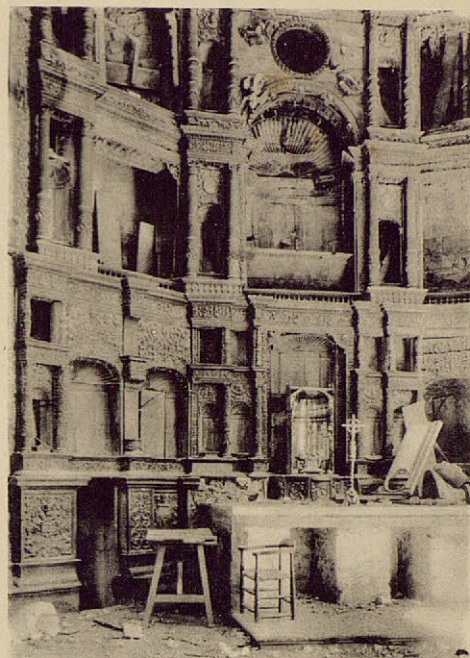
Recientemente fué restaurada la hermosa cubierta morisca de la-



Estado en que fué hallado el interior de la
Catedral de Teruel a la liberación
de la ciudad



Dos vistas del estado en que se halló el Retablo Mayor de la Catedral de Teruel,
obra de Gabriel Joly



Fot. «Mas»

zos de diez por el personal técnico afecto a la Comisaría de Zona correspondiente.

En otros pueblos de esta provincia se realizaron servicios de recuperación y catalogación de objetos destruídos o desaparecidos.

TERUEL (CIUDAD)

La ciudad de Teruel, después de un cruel y prolongado asedio montado en sus cercanías, pudo ser ocupada por sorpresa por el enemigo, después de la heroica defensa presentada por su escasa guarnición y sus mismos habitantes. Poco tiempo mantuvieron los marxistas su dominio en la capital del bajo Aragón, pues las tropas nacionales, en potente contraofensiva, liberaron rápidamente la ciudad.

Consecuencia de las repetidas acciones de guerra sufridas, esta ciudad presentaba tremendas heridas, abiertas en la mayor parte de sus edificios más importantes y de sus valiosos monumentos histórico-artísticos. A su liberación, daños irreparables mostrábanse por todas partes, ofreciendo en el violento espectáculo de su cuerpo mutilado la grandeza de su tragedia.

Ardua tarea para los equipos de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico esperaba en la ciudad liberada, según vamos a ver:

Catedral.—Esta gran Iglesia mudéjar de ladrillo, sufrió muchas transformaciones a lo largo de los siglos, presentando antes del Movimiento un recuerdo, tan sólo, sumamente alterado, de la primitiva construcción. Iglesia morisca construída en el siglo XIII, de una nave cubierta con magnífico artesonado, en el siglo XVI se le agrega un cimborrio, a imitación del de La Seo de Zaragoza, y se le añaden las naves laterales, abriendo huecos correspondientes a tramos entre ellas y la central. A fines del siglo XVII se agrega la girola de planta cuadrada y se cubre el viejo artesonado con una bóveda barroca. El artesonado constituía, con el retablo mayor, obra del escultor Gabriel de Joli, lo más interesante del templo.

Este edificio sufrió numerosos bombardeos, presentando un aspecto desolador. Los escombros alcanzaban en algunos puntos de su interior la altura de un metro, y sobre ellos, por todas partes, colchones sucios, muebles rotos, libros destrozados y montones de estiércol. En-

tre todo esto fueron retiradas sin estallar gran cantidad de bombas de mano de procedencia del ejército marxista, granadas de cañón de todos los calibres y una bomba pequeña de aviación.

El primer tramo de la nave menor del Evangelio estaba completamente derruido. La torre y el cimborrio habían sufrido, igualmente, daños de consideración, apareciendo este último completamente agrietado. Asimismo las cúpulas de las capillas abiertas en el siglo XVIII en el lado de la Epístola presentaban enormes grietas que amenazaban su seguridad.

Al interior, todos estos daños se acusaban aparatosamente. La bóveda del tramo central de la nave mayor aparecía derruida en parte a consecuencia de la explosión de un obús, por lo cual, ante el temor de que se desprendiese el resto, fué derribada en su totalidad.

Del retablo mayor, espléndida obra de Joli, ejecutada en 1536, desaparecieron todas las esculturas, quedando tan sólo la mazonería con bastantes deterioros, producidos por la metralla y al ser desmontados los grupos escultóricos.

También habían desaparecido las tablas góticas dedicadas a la Purificación de la Virgen, procedentes del primitivo altar mayor.

Todo esto fué recuperado, a la liberación de Cataluña, en el depósito de objetos incautados establecido en el Castillo de Perelada (Figueras-Gerona).

En cuanto al tesoro de la Catedral, constituido por importantísimas obras de arte, y que había sido depositado en el Banco de España, a la vez que el de la Catedral de Albarracín, fué también saqueado. La mayor parte de estos objetos fueron recuperados más tarde en Ginebra.

Obras ejecutadas por el Servicio.—Se procedió en primer lugar a realizar una labor de desescombro y recuperación.

Uno de los obuses había destruido, con su explosión, la parte de artesonado correspondiente entre el primero y segundo tirante, contando a partir de los pies de la nave. Entre los escombros pudieron seleccionarse gran cantidad de piezas policromadas de la famosa techumbre, entre otros restos procedentes del retablo y de distintas piezas.

Después de esta labor previa, se tendieron tablones entre los tirantes del artesonado, se bajaron las claves de los restos de las bóvedas

barrocas y se procedió al derribo de la única que subsistía, a fin de dejar visible en su totalidad la techumbre morisca. Con un andamio ligero, elevado por medio de poleas, se derribaron los arranques de las bóvedas destruidas.

A la vez se comenzó la reparación del tejado de la nave central, para evitar que las lluvias continuaran produciendo daños en la policromía de los artesones. También se empezó la reparación de tejados de las dependencias menores.

Concluida la reparación de la cubierta de la nave central, se efectuó un segundo desescombros, realizándose a continuación una delicada labor de emplazamiento de las piezas del artesonado, reforzando al interior todas aquellas que se hallaban rotas o habían sufrido desplazamiento a consecuencia de la expansión de las explosiones.

Siguió a estos trabajos los de construcción de la cubierta de la nave menor de la Epístola.

A fin de alcanzar también una de las finalidades fundamentales del Servicio, la de restauración, librando las obras de aditamentos que alteran su primitivo estilo, el personal del Servicio, debidamente asesorado por sus dirigentes técnicos, previas las investigaciones necesarias, montó un andamio elevatorio para adecentar las paredes interiores de la primitiva iglesia mudéjar, dejando visibles las antiguas ventanas, hasta entonces ocultas por las bóvedas volteadas bajo el artesonado. Con esto se devolvió el aspecto mudéjar que la iglesia había tenido en sus primeros tiempos.

Otras obras más se completaron en esta Catedral. Entre ellas podemos mencionar la consolidación del cimborrio. Cierre del templo por grandes muros que le separasen de la parte derruida y consolidación de las bóvedas de la nave del Evangelio. Actualmente se procede al montaje del retablo mayor, previa una importante labor de reparación de la mazonería, muy averiada, y de trabajos de saneamiento de las esculturas y grupos escultóricos, que se hallan muy apolillados.

Por los Arquitectos de la Zona se prepara un amplio proyecto de restauración de esta vieja Catedral turolense.

Iglesia de San Pedro.—Este importante edificio religioso de la ciudad de Teruel lo constituye una iglesia mudéjar de ladrillo con aplicaciones de cerámica sumamente interesante, por tratarse de un

tipo representativo en el bajo Aragón. Por desgracia, una restauración a fondo ejecutada por los años 1909-1910 desfiguró su interior repintándolo exageradamente y mutilando, incluso, algunos elementos constructivos. Lo forma una amplia nave con capillas entre los contrafuertes y ábside poligonal.

Cubre el ábside un magnífico retablo de estilo Renacimiento, luciendo hermosa talla y soberbias esculturas, acusando tan buena mano que se le atribuye al escultor Gabriel de Joli. Resultado de recientes investigaciones de la Comisaría de Zona, al efectuar el estudio y catalogación de los retablos de Teruel, se ha venido a descubrir que es obra de su discípulo y compañero Juan de Salas.

De este retablo tan sólo desaparecieron dos grupos del primer cuerpo, uno del segundo y algunas figuras exentas.

El retablo de los Santos Médicos San Cosme y San Damián, obra atribuída igualmente al mismo Joli, comprobándose recientemente ser de Salas, fué desmontado y evacuado por los marxistas durante su dominio de la ciudad. Afortunadamente, fué recuperado todo en buenas condiciones con el mayor de la Catedral en uno de los depósitos de la frontera francesa.

La torre mudéjar de San Pedro sufrió la destrucción del cuerpo de campanas, que constituía un aditamento del siglo XVIII. Los escombros, con las campanas, cayeron al interior de la misma torre, cegando la escalera. Algunos restos, al desprenderse aquel cuerpo, cayeron sobre la cubierta de la iglesia destrozándola completamente en un tramo, y, perforando la bóveda en más de un metro cuadrado, fueron a caer sobre el coro. Las torrecillas que rematan los contrafuertes aparecían todas mutiladas.

Al interior presentaban destrozada la plementería del primer tramo de bóveda y desapareció la mitad derecha de uno de los nervios diagonales. Una granada perforó también el tercer tramo.

El claustro, de cemento armado y construído en florido estilo gótico cuando la restauración del interior de la iglesia, sufrió las consecuencias del bombardeo, apareciendo destruídos los maineles de algunos tramos.

Labor del Servicio.—Se procedió primero a una labor de desescom-

bro, limpiando también la parte superior de la bóveda y estableciendo desde ella el acceso a la torre.

Se construyó un andamio sobre 12 pies derechos, con tablonces dobles, sólidamente encajados entre sí, para la reconstrucción del nervio diagonal destruído. Luego, siguiendo el mismo sistema, se fué reconstruyendo la plementería desaparecida y sustituyendo la que estaba en malas condiciones. En el extradós de la bóveda, se dió una buena lechada de cemento que asegurase la ligazón de la plementería. Las cubiertas fueron cuidadosamente reparadas.

Entre los escombros se recogieron todos los ladrillos viejos y todos los restos de cerámica procedentes de las torrecillas mutiladas, con miras a una ulterior restauración.

Actualmente está en marcha un proyecto de restauración total de la torre.

Como dato curioso debemos anotar que, aun cuando fué destruída la habitación en que se guardaban las momias de los célebres amantes de Teruel, éstas fueron retiradas con anterioridad, y se hallaron intactas en los sótanos del Convento de Santa Teresa.

Torre de San Martín.—Esta bellísima torre, considerada como Monumento fundamental del arte aragonés en el Catálogo de Monumentos Nacionales, había sido restaurada y consolidada poco antes del Movimiento Nacional. Durante el asedio de la ciudad por las tropas marxistas fué tomada por éstas para atacar, desde sus cuerpos altos, a los defensores del Seminario.

Durante estas luchas que asolaron la ciudad de Teruel, recibió cuarenta impactos de cañón. Del cuerpo superior desaparecieron seis columnillas parteluces y gran parte de los pocos azulejos que quedaban y matizaban su ornamentación mudéjar.

Debido a su reciente restauración pudo soportar tan fuertes golpes, sin que su estabilidad haya sufrido en lo más mínimo.

La labor del Servicio sobre este Monumento se redujo tan sólo a trabajos de limpieza. Los rellanos y escalera de la torre estaban cubiertos de munición de fusil y ametralladora. Se reparó la escalera, a fin de poder subir cómodamente hasta el cuerpo de campanas.

Torre de San Salvador.—Otra espléndida muestra del arte mudé-

jar aragonés, cuya construcción corresponde a los últimos años del siglo XIII.

A esta torre no alcanzó la acción restauradora que antes del Movimiento consolidó la de San Martín, a pesar de que su estabilidad ofrecía serios peligros.

Era imposible contar el número de cañonazos que sufrió durante el asedio, presentando un triste aspecto de ruina tan próxima, que parecía contradecir toda ley física al mantenerse en pie.

El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional acometió, con la premura que el caso requería, las obras urgentes necesarias para la salvación de tan importante Monumento. A este fin se hizo un reconocimiento a fondo de la construcción y éste acusó que la parte que se hallaba en trance de más inminente ruina era el último cuerpo de la torre, o sea de las campanas; de unos 10 metros de altura, de planta rectangular de $7,87 \times 9,06$ metros y un espesor de muros de 0,70 metros.

Se construyó un castillete interior apoyado en el armazón que sostenía las campanas y que se conservaba sólidamente asentado. Simultáneamente se fueron construyendo con ladrillo hueco, para evitar peso y para hacer destacar la fábrica nueva de la antigua, ocho grandes pilares en los ejes de las ocho grandes ventanas de la primera hilera de este piso.

El castillete se iba levantando a medida que se avanzaba en la obra de reparación. Las grietas eran lavadas cuidadosamente, inyectándose agua y luego se rellenaban con cemento, armándolo, cuando era preciso, con alambre. A la vez que se iban rellenando los boquetes se colocaban los tirantes que unían las fachadas entre sí, alcanzando su número hasta trece. Los tabloncillos horizontales salían por los huecos de las ventanas para colocar andamios exteriores, en tanto, interiormente, se iban formando distintos zunchos de madera con cuñas donde convenía.

Al finalizar el trabajo de consolidación interior, el castillete rebasó la altura de la torre y desde lo alto se colgaron tres pisos de andamio exterior. Con su empleo pudieron reconstruirse (siempre con ladrillo hueco para poder sustituirlo, en su día, por ladrillo macizo antiguo) los ángulos de la torre y todo lo que no se había podido hacer desde el in-

terior. Fueron desmontados los canecillos, las almenas y el alero ruinoso, sustituyéndolo, para poder colocar un potente zuncho de hierro que salvó definitivamente la estabilidad de la torre.

La primera parte de todos estos trabajos se realizó estando la población a muy poca distancia de la línea de fuego, hallándose constantemente batida por la artillería enemiga.

Antes de la conclusión de los trabajos, al realizar nuevas exploraciones, se descubrió en el ángulo N. O. un proyectil del 7'5 empotrado en la fábrica, y sin estallar. Se solicitó la intervención de técnicos para proceder a su extracción, pero, después de un minucioso informe del Capitán de Municionamiento, se llegó a la conclusión de que era más peligrosa la extracción que la presencia del proyectil, pues, dada su colocación, no era posible reconocer qué clase de espoleta tenía, ni en qué condiciones se encontraba. Como el único peligro remoto de explosión se produciría en caso de incendio, se acordó rellenar de arena el espacio comprendido entre el culote del proyectil y el paramento interior del muro protegiendo éste con una plancha de «Termolita». Entre ella y el muro se colocó un signo, con una inscripción, que denuncia la existencia del proyectil, a fin de que se tenga en cuenta en cualquier momento y, sobre todo, cuando se realice la restauración.

Iglesia de San Juan.—Presentaba desperfectos en las bóvedas y en la cubierta, pero de fácil reparación. Convertida en almacén de explosivos no sufrió grandes desperfectos, salvándose un retablo del siglo XVI. Los Agentes del Servicio fueron limpiándola y reparándola, hasta dejarla en condiciones para ser abierta al culto. Para ello fué menester reconstruir el trozo de la bóveda hundida, arreglo total del nervio y corrección de grietas.

Seminario.—Previo unos trabajos de desescombro realizados por las autoridades militares, el equipo de Recuperación Artística, instalado en Teruel, comenzó diligentemente su actuación a fin de retirar lo antes posible cuanto de valor artístico pudiera ser recogido en aquellas ruinas.

La Iglesia constituía una espléndida muestra del estilo barroco jesuítico de mediados del siglo XVIII, siendo totalmente destruída por una mina colocada por los marxistas para intentar abatir la resistencia de los defensores que se hicieron fuertes en el Seminario.

De esta iglesia se recogieron todos los objetos e imágenes halladas entre los escombros y se desmontaron los altares y retablos que quedaban en pie, transportándolos a un depósito establecido por los Agentes en el Palacio Episcopal.

Entre lo recuperado merecen especial mención las finísimas tablas del retablo de la muerte de San José, en madera sin policromar, que acusan la mano de un buen escultor. Oculta entre los escombros se encontró la imagen de la Virgen de Orihuela del Tremedal, depositada en el Seminario por los vecinos de aquel pueblo. Es una imagen sedente del siglo XIII.

MANUEL CHAMOSO LAMAS

(Continuará.)

Reparos a una pretendida dobla de oro de Sancho IV

Por Joaquín Espín Rael

En el «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología», que publica la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid—Fascículos XIII a XXI, 1936-39, páginas 35 y 36—, impreso en Valladolid en el año 1940, se da noticia de esta rara y extraordinaria moneda de oro, hasta hoy ejemplar único conocido, aunque es de sospechar existan otros, porque sin duda se trata de una ficción con miras a lucrarse con el engaño de los aficionados que, ilusionados con la adquisición de tales rarezas, pagan buenos dineros por ellas. Es cosa esta de las suplantaciones de objetos antiguos poco estudiada y menos perseguida modernamente; sus obras son numerosísimas y variadas, más importantes de lo que se supone; parece que hay un acuerdo tácito en su ocultación o disimulo; pero quizá no es otra cosa que ausencia de espíritu crítico, mucha confianza y poca cautela.

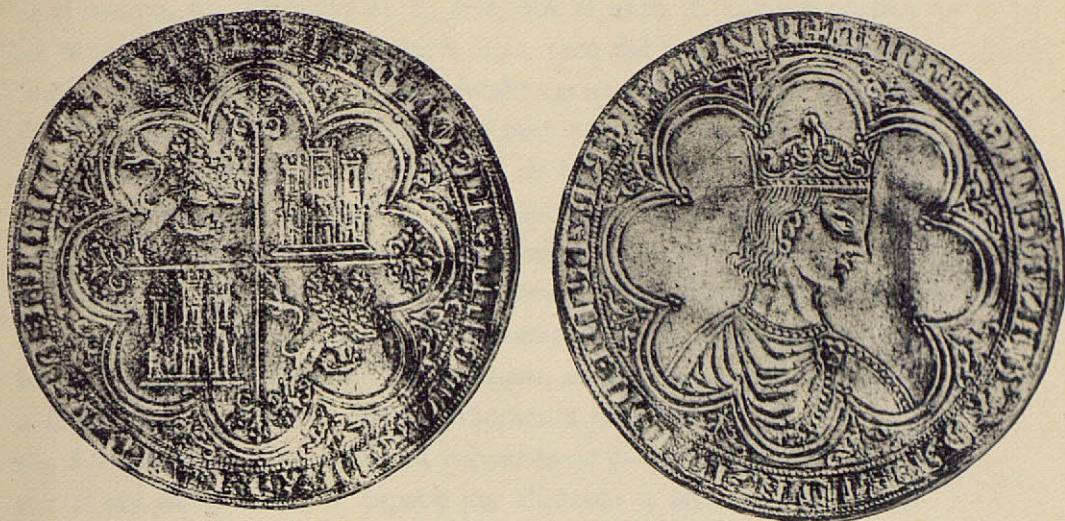
Desde que en 1774, en el admirable reinado de Carlos III, se denunciaron y procesaron por real mandato las falsificaciones y falsificadores de Granada, no hay en España memoria de suceso análogo; pero sí ha habido falsificaciones, aunque éstas corren por válidas entre la indiferencia o apatía de los inteligentes o expertos.

En Madrid, en la calle de Valverde, por los años de 1900, y an-

tes, hubo una fábrica o taller de monedas de oro españolas, cuyos productos comprendían piezas preciosas y raras, desde la época visigoda, productos que inundaron el mercado de fingidas monedas de buen oro, las que muchas de ellas figuran hoy en varios monetarios. Por la misma época surgió en Totana una industria de caprichosas figuras de aspecto ibérico de barro negro cocido, establecida por un cómico y un hábil gitano de este murciano pueblo; en él, en estos últimos años, se encontró en una gruta, y cuidadosamente hincada en el suelo, sin tierra ni polvo que la cubriera, un hacha de piedra pulimentada «enmangada», rareza ficticia que ha sido publicada sin la más ligera crítica en revistas especiales de arte arqueológico y en obras de enseñanza, cuando es cosa de sentido racional que las hachas de piedra no pudieron tener otro manejo que el de ser asidas directamente con la mano, porque, dada su estructura, es imposible ponerles prácticamente mango ni astil, tanto en el sentido de su prolongación (cual sí lo tuvieron las de cobre y bronce), como en el angular que es el de la pretendida auténtica y única de que trato. Ahora está en boga la prehistoria, y para fingir el arte de las cavernas y los signos ibéricos se necesita poca erudición y menos arte. Pero pasemos a estudiar la moneda objeto de este pequeño estudio, y de su análisis se desprenderá la evidencia de tratarse, sin duda, de una ficción.

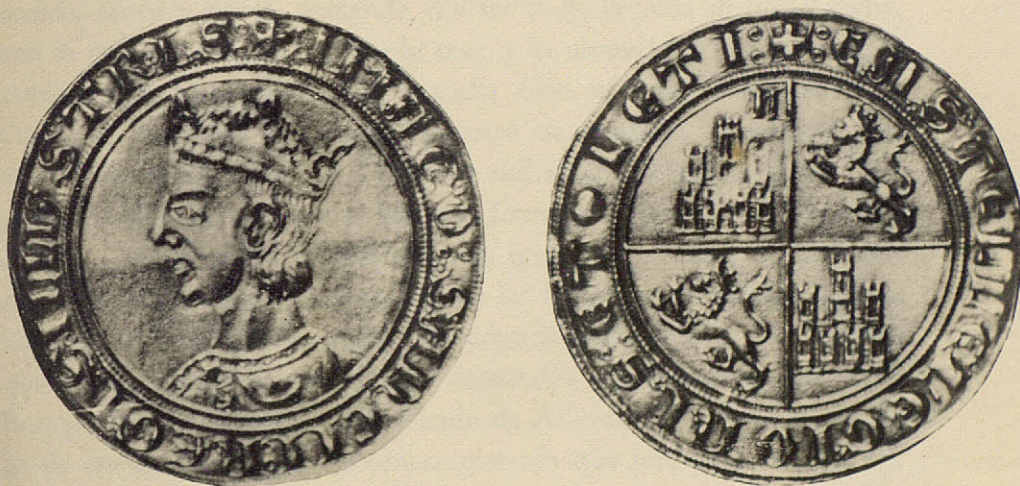
Es opinión de uno de nuestros más autorizados numismáticos—Vives. «La Moneda Castellana», pág. 21—que desde el Rey Alfonso X a su bisnieto, Alfonso XI, no se acuñó moneda de oro en Castilla; lo que confirma la orden dada en las Cortes de Palencia en 1313, que dispone «nadie sea osado de sacar del reino oro e plata e todo vellón de cambio, auer monedado sacando ende doblas de la sseñal del Rey Alfonso e dineros torneses de plata». Como en 1313 no podía haber más oro que el acuñado por Alfonso X—pues los maravedís de oro de sus antecesores este Rey los habría extinguido al labrar su moneda nueva—, a él se reduce la prohibición de sacar doblas, sin mencionar, por no existir, las pretendidas de Sancho IV, que, de haber sido acuñadas, se incluirían en la veda.

Esto, en el supuesto que Alfonso X emitiera moneda de oro, según opina Vives, sin justificación documental que expresamente lo corrobore; su teoría de que las monedas de oro que Heiss atribuye a Al-



Pretendida dobla de diez dobles de Fernando III

Tamaño del original



Pretendida dobla de oro de Sancho IV

Muy aumentada

fonso XI, tres son de Alfonso X—lám. 6, números 2, 3 y 4—, por su estilo, que juzga más arcaico, no es de estimar, pues el estilo de ellas es el mismo, sin diferencia en su arte, que el núm. 1, aunque pueden ser obra de otra mano y diferentes años, pero del mismo monarca, sin duda; todas cuatro presentan un detalle característico sólo en la época de Alfonso XI, y es lo movido de la cabeza y cuello de los leones del escudo, los que presentan las caras casi de frente, y en todas las demás épocas se representan de perfil y más rígidos. Puede, por tanto, referirse la Orden de las Cortes de 1313 a la moneda de oro de Alfonso VIII, la que es de positiva conocida existencia y fué abundante emisión de maravedís o doblas; pues indistintamente se les llamó así, bien a las árabes de oro, cuyo nombre era dinar, como a las cristianas sueldo o áureo; todas eran conocidas comúnmente por doblas o por maravedís, sin que el nombre dobla sea privativo de la moneda de oro posterior al rey Sabio, como se supone por algunos; a esta moneda de oro de Alfonso el de las Navas puede bien referirse la dicha prohibición, puesto que es la que de cierto existió inmediatamente antes, sin otra cierta entre ella y la de Alfonso XI, puesto que toda la supuesta acuñación de oro de Fernando III, Alfonso X y Sancho IV, no es más que eso: suposiciones sin prueba. La moneda de Alfonso VIII, con leyenda árabe, es la que, sin duda, fué la última auténtica conocida, anterior a la dobla de Alfonso XI, a la que se llamó en los documentos maravedí, sueldo, áureo y dobla, debiendo ella ser la de la veda de 1313 dicha, con la señal del rey Alfonso—la cruz y la abreviación ALF.—; esta dobla fué de gran circulación, y a ella debe referirse el Bulario de la Orden de Santiago, documento primero de préstamo al maestre don Pedro Fernández—1175 al 1184—de mil áureos alfonsíes—Rada Delgado, *Bibliografía*, y Cantos Benítez, *Escrutinio*, traen el año equivocado—. Pero para mi demostración es igual que se trate de monedas de oro de uno u otro Alfonso, del de las Navas o del Sabio; mas en honor de la austeridad histórica, es necesario hacer constar con claridad que no se conoce documento que demuestre expresamente que desde Enrique I hasta mediados del reinado de Alfonso XI se labrara moneda de oro en Castilla, ni se conoce moneda que reúna las debidas características de autenticidad. Son más de cien años en vacío que ofrecen campo y ocasión a los modernos imitadores para su lucrativo nego-

cio, y a los eruditos para suposiciones más o menos desacertadas. Bien pudo estar Castilla servida de moneda de oro en este interregno, intervalo no excesivo ni extraordinario, con la moneda de oro de Alfonso IX de León y Alfonso VIII, más la gran cantidad de doblas árabes, españolas y marroquíes, que circulaban en todos los reinos de la Península.

Es prudente y útil que toda moneda, especialmente de oro, que aparece sin precedentes que la legitimen, precedentes claros, no alegres suposiciones, y con mayor motivo si es de características extraordinarias a las comunes de su época; por su tamaño, labor, estilo o leyendas, debe ser en principio considerada apócrifa, y luego, sin ilusión ni pasión analizada.

Se atribuye la pretendida dobla de Sancho IV a cierta fábrica murciana, por aparecer en ella, en su escudo, una M. Es un dato lógico al parecer, pero inconsistente. Enrique II, para su escandalosa falsificación oficial de los dineros de vellón que mandó labrar para la paga de las gentes de Duguesclín, autorizó a Murcia para hacerlos en la ceca que este rey dice en su carta que allí existía; pero de tal existencia no sabemos su data; quizá fué mandada establecer y no establecida de hecho, pues ni antes ni después se dice nada de ella, ni se conocen sus monedas, que en su supuesta larga existencia debieron ser copiosas. Es excesivo pretender que ésta funcionaba en tiempo de Sancho IV. ¿Dónde está la moneda de cualquier metal, no digamos de oro, que, según esta suposición se debió labrar en Murcia en el espacio de cerca de cien años? Probablemente, esta ceca de Murcia, si actuó, sólo labraría alguna mala moneda de vellón, cual la que mandó establecer en Lorca el rey Fernando IV en el año 1297. Si es que una y otra no quedaron sólo en disposiciones que no llegaron a tener nunca efecto. Pero, de todas maneras, si Murcia acuñó moneda, ésta debió ser por el orden de la mandada hacer por Enrique II, dineros de precisión, de poco valor y delicadeza, para descargar de este trabajo de pacotilla o munición a las casas de moneda formal y con permanencia establecidas en Castilla, para labrar con el esmero que los metales nobles requieren.

El que el año 1287 Sancho IV arrendase al judío D. Abraham el Barchillón todas las monedas que se labrasen en Castilla, León, Andalucía y reino de Murcia—reino, no la ciudad—, no quiere decir que

hubiere ceca en ésta, sino que le arrendó toda la que labrase en sus reinos, pues todos los enumera, ni que labrare positivamente oro, al decir que puede labrar monedas de oro, sino que en derecho y ley le autoriza para que en todos sus reinos fabrique moneda de todos los metales, hasta donde quiera y pueda; pero no preestablece nada.

La pretendida dobla de oro de Sancho IV es toda ella un cúmulo tal de anormalidades, con relación a las monedas castellanas anteriores, contemporáneas a ella y posteriores inmediatas, que basta considerarlas todas en conjunto y cada una en particular, para reputar esta por simulación erudita moderna; por sus leyendas incongruentes e inusitadas; por el tipo de sus caracteres y por la perfección de su arte, impropio del tiempo y estilo de la época en que pretende su atribución estar labrada.

Ni antes ni después se ha acuñado moneda en España en que aparezcan alteradas y con variación tan improcedente las acostumbradas fórmulas de sus leyendas, cual sucede en esta moneda, en que sus inscripciones de anverso y reverso difieren de manera chocante, especialmente en su anverso, es inaudita y única: + : IMAGO : SANCII : REGISILLUSTRIS : El vocablo *imago* no creo se haya empleado jamás en una moneda; es un giro pedantesco del Renacimiento, empleado en retratos y dibujos; pero en monedas, ni en España ni fuera, creo, se soñó tal cosa; lo de *regis illustris* tampoco ha sido de uso en las monedas; esto lo ha tomado el mixtificador, inadvertido, y para darle mayor carácter de legitimidad, de los sellos de plomo de los documentos de aquellos monarcas, en dichos sellos de usual empleo la frase, como después se verá, pero jamás en las monedas. En el reverso se lee: + CASTELLELEGIONUS : ETtoLETI : Aquí se incluye a Toledo, cosa no usada nunca en las monedas, sí en los sellos (1). Además, se ponía ET, no E, y la V que se empleó en sellos y monedas hasta mediados del siglo XIV, fué esta V, pero esta U, ni como vocal ni como consonante. Las cruces de ambas haces en esta dobla son dos palos cruzados; en las monedas auténticas se forman estas cruces por cuatro brazos que afecta cada uno forma triangular, cuyo vértice superior se une en el centro, quedando sus bases hacia fuera en los cuatro sentidos, formando una cruz patada y, en todo caso, los extremos de estas cruces

(1) Nótese que dice *Legionus* en vez de *Legionis*.

son siempre potenziados de manera marcadísimamente destacada. Además, en esta moneda que nos ocupa, los leones de su escudo aparecen coronados, lo que en las auténticas no sucede hasta una moneda muy posterior, en la dobla de oro de Alfonso XI, y por excepción, pues luego siguen sin corona en sellos y monedas hasta Enrique II.

La corona del rey en esta dobla fingida es de excelente dibujo y composición, como toda ella, excepto las letras, y de cinco florones; las coronas que aparecen en la cabeza de Sancho IV, en sus monedas auténticas, son una especie de bonete con tres picos algo redondos, de rudo dibujo y sin nada de florón. Lo que, al primer golpe de vista, denuncia la falsedad de esta moneda, es su arte; el del tiempo de Sancho IV, época del ojival primitivo, participa en mucho de la rudeza del románico. Hasta mediados del siglo XIV, con el ojival radiante, no aparece la finura de trazados en el dibujo que ostenta el grabado de esta dobla, cuya factura es una de las pruebas decisivas, entre las muchas que en ella se contienen, de su falsedad. Es, por tanto, de perfecta acuñación y de cuidado dibujo, impropio de la época y del arte de las monedas del reinado a que se atribuye; parece, por su aspecto general, una dobla de las mejor labradas o mejor que la mejor de D. Pedro I; arte el de éstas, ochenta años posterior al que se pretende; estilo y manera que empiezan a manifestarse a mediados de la décimo-cuarta centuria con su perfección, finura y gracia de trazado, no el rudo de los reinados de Sancho el Bravo y Fernando el Emplazado. El arte de esta moneda es incompatible con el existente que se manifiesta en las monedas de estos monarcas; arte de trazos gruesos y chatos, sin ondulaciones ni relieves en la talla de las figuras, con sólo espacios planos dentro de los contornos que determinan el asunto que se pretende reproducir. Esta dobla, por su daño, es de bello dibujo en conjunto; pero sus letras son más delgadas e indecisamente grabadas que las de las monedas de don Pedro, o los *croats* catalanes, las cuales, probablemente, han servido de modelo para ésta fingida; pero, queriendo el moderno artista reproducir la forma de los tipos de las de D. Sancho con las de D. Pedro a la vista, se confundió en los rasgos que pretendía imitar y le salieron los caracteres desiguales — mixtos de góticos y romanos — dejando algunos de tener aspecto de letras medievales para aparecer de forma moderna, tal ocurre con algunas de las letras del reverso, cual son las íes y

eles, y todas ellas son de menos tumidez que las letras de las medallas de la Edad Media. Es de notar que, aun cuando esta dobla está muy bien grabada y su acuñación admirablemente centrada, que la hacen un bello ejemplar a flor de cuño, las inscripciones en partes son confusas, tal en *imago*, difícil de leer; la o de *Toleti* es sólo un punto redondo, ciego, y todas las letras están hechas sin soltura. Se nota que el imitador no estaba familiarizado con la manera y estilo de estos tipos de escritura tan antiguos. Pero donde el artista grabador ha demostrado más su modernidad es en la cabeza del rey D. Sancho, con su linda corona, en su *imago*: es, en verdad una imagen perfectamente grabada; las ondulaciones del cabello, cortado más corto que en las que quiere imitar; las protuberancias de sienes y frente; el pómulo, la nariz, la boca, la barbilla, la mandíbula, los músculos del cuello; todo es de perfección anatómica y de excelente ejecución. No se hizo un vaciado tal cual esta cabeza en la moneda castellana de toda la Edad Media, imitando, desde luego, el tipo monetario de un rey medieval. Es el producto de un hábil grabador discípulo y saturado del arte del Renacimiento, que no puede disimular. Esta perfección es sencillamente escandalosa para lo que se pretende fingir. Sin embargo, el conjunto de la moneda en cuestión tiene cierto aspecto antiguo, no el del tiempo que pretende, pero sí el de un siglo después; parece, al pronto, una bella dobla de los finales del XIV o del siglo XV; pero no hay que olvidar que en ninguna de las genuinas se llega, ni con mucho, a la perfección de la cabeza que existe en la del pretendido Sancho IV; por eso, quizá, el extraordinario vocablo *imago*. El imitar el arte y manera de una época lejanamente pretérita, cuando no es un calco o vaciado, *ad libitum*, es empresa imposible, por más ensayos que se hagan, estudio y saber que se tenga. Cuanto mayores son las precauciones, más grande el desentono, y los errores y equivocaciones son constantes e inevitables, cuanto más se pretenda apurar los detalles para fingir autenticidad.

En resumen: esta dobla de oro por su arte y tipo no corresponde a las de la época a que intenta pertenecer, y por la redacción de sus leyendas tampoco — se omite el *Dei gratia*, y el *Rex* se sustituye por *Regis*, caso único —, por lo que ha de tenerse con toda evidencia como moneda fingida, sin que valga aducir que sus leyendas sí coinciden

con las de los sellos de plomo que autorizan los documentos emitidos a nombre de Sancho IV; porque, si la leyenda corresponde en su forma a la de los sellos de dicho rey, también es igual a las de los sellos de sus antecesores y sucesores, de manera que en ellos sigue la costumbre, por lo que es inexplicable que, observándola en los sellos, desentone en las monedas — en sólo ésta — y que no siga la práctica establecida, práctica que, al seguir en la redacción oficial de los sellos, debió seguir, lógicamente, en las monedas — y la sigue, desde luego, en todas las conocidas y legítimas — dando a cada cosa su estilo y carácter cortesano y oficial. Ponen los sellos pendientes de Alfonso X: *S. Alfonsi illustris regis Castelle et Legionis*. Se lee en los de D. Sancho igual, y lo mismo en los del hijo de éste, Fernando IV. De manera que, en los sellos, como se ve, no se altera nada, sigue la fórmula; sólo, al parecer, varía en una ocasión en que, en el sello del dicho D. Sancho, se lee: *Castelle et Toleti*; pero este *Toleti* no es ninguna novedad ni innovación de D. Sancho, pues, con ello, no hace otra cosa que imitar a los de su abuelo Fernando III y a los de Alfonso VIII, en cuyos sellos también se encuentra el *Castelle et Toleti*. ¿Por qué, en la moneda que tratamos, tal innovación radical y desusada? ¿Por qué el vocablo *imago* jamás usado en moneda ni cosa alguna? Porque, con ello, el simulador creyó demostrar más la autenticidad de su ficción al no resultar ésta copia o calco de las otras, de las que imitó ésta, alterándola.

También el adjetivo *illustris*, empleado en esta dobla, es otro grave indicio de falsedad. En moneda alguna figura tal voz, empleada sólo en las leyendas de los sellos pendientes que autorizaban los diplomas de asuntos importantes, privilegios y cartas reales, cuya forma es: *Sigillum* — el nombre del rey — *Regis illustris*; pero sólo en los sellos; no en las monedas esto de *Regis illustris*, ni en el encabezamiento o cuerpo de los documentos que se daban por estos reyes que emplearon tal vocablo en sus sellos. Se ve que las monedas, los sellos y los documentos, cada uno de estos asuntos, tenía una fórmula protocolaria y cancilleresca de diferente redacción: monedas y sellos en latín, éstos: *regis illustris*, y aquéllas: *rex Castella*, etc., y los documentos en castellano anteponiendo el don al nombre así: *Don Alfonso rey de Castella de León de Galicia*, etc., pero nunca invade una fórmula el terreno donde se emplea la otra.

Así es que, en los sellos, desde Alfonso X, que parece fué el que introdujo este dictado, hasta el XI, figura el *illustris*, y de tal manera persistió tácita la idea que, en tiempo modernísimo, en el reinado de Fernando VII, el papel sellado, en la clase extraordinaria, en que iba puesta la real firma, por razón de ir en él extendidos títulos de mercedes, honores, oficios distinguidos o gracias, llevaba el «sello de ilustres», así llamado oficialmente, y en él tenía impreso: *ILUSTRES-60 Rs.*, bajo el escudo coronado y manto real con armiños, en forma solemne y oficial. Esta reminiscencia moderna revela que fué privativo del sello real de los documentos el vocablo *ilustre*, que sólo en ellos figura y en esta tan extraordinaria dobla. Toda ella, pues, está plagada de anomalías y errores, que si uno solo en una pieza auténtica es explicable, en ésta, tantas excepciones acumuladas, faltas y sobras de todo género denuncian con evidencia su falsedad. Se trata, a mi juicio, de una ficción erudita, en la que, a fuerza de querer extremar la simulación de autenticidad, se ha caído en la suma de errores enumerados y reseñados, y puede ser que en algunos más que yo haya omitido, por no haberlos sabido percibir o vislumbrar.

No obstante, la gestación de esta dobla es sencilla; han tomado la leyenda de un sello de Sancho IV, y se la han colocado a los tipos de una dobla de D. Pedro I, sustituyendo la S del *sigillum* por el genial y atrevido *imago*. ¡Golpe de efecto, este vocablo! *Imago Erasmo Roterodami*, en Durero; *Imago Mundi*, en un mapa mundi del siglo XVI. Renacimiento puro. Reforma. En la Edad Media se hubiese puesto: *Effigies Sancii*, así como en el imperio de los césares hubiese sido: *Simulacrum Sancii*. Cada edad tiene sus modos y modas.

Considérese que en las leyendas de esta moneda hay cuatro innovaciones sin precedentes: *imago*, *illustris*, *regis* y *Toleti*. Únicamente aquí, ni antes ni después, figuran en las monedas; y el *imago*, ni en moneda, sello ni documento alguno real, y ello es absurdo e imposible, dada la condición humana de imitación y repetición, con mayor motivo si el innovador es persona de prestigio, e, indudablemente, Sancho el Bravo lo fué, y en grado superlativo para sus descendientes y sucesores. Estos, en sus monedas no hubiesen prescindido, siquiera por seguir la moda, haciéndola fórmula nueva, costumbre o ley, de emplear en ellas estos vocablos, y, no obstante, ¡oh, desprecio incom-

previsible! sólo en esta extraña dobla figuran. Alfonso XI labra oro, y, entonces, que estas doblas de D. Sancho deberían ser de gran autoridad y notoriedad, por su arte exquisito y novedad, no las imita, y, despreciando el expresivo *imago* y el laudatorio *illustris*, pone en ellas la tradicional leyenda sin *imago*, sin *illustris*, sin *regis* y sin *Toleti*; y, así, D. Pedro I y los demás. ¡Caso insólito! Una innovación sin antecedentes que no tuvo consiguientes en ninguna de sus cuatro variantes. Los manes de D. Sancho y el espíritu de imitación de todos los tiempos necesitan un desagravio; será, pues, necesario encargar a los falsificadores o simuladores de monedas raras, que imiten o finjan algunas de Fernando III, Alfonso el Sabio y hasta de Fernando el Emplazado, en que, junto con sus retratos bien grabados, figuren el *imago* y el *illustris*, cuando menos.

Mas sí, ha aparecido una dobla de diez doblas, moneda de gran lujo — véase el Anuario del Cuerpo de Archiveros, 1934 — atribuída a Fernando el Santo, con su correspondiente *imago*, tan fingida como la anterior, en la que el artista, sugestionado por el sobrenombre de *Santo*, ha colocado al busto del rey la cabeza con beatífica inclinación. En esta gran dobla aparecen, en sus dos faces, sendas orlas de ocho lóbulos de doble arco, orlas que no figuran en moneda ni medalla alguna europea hasta entrado el siglo XIV; tal detalle de orlas lobuladas prueba más mi creencia, dicha antes, de que las monedas de oro atribuídas por Vives a D. Alfonso X, son, como las considera Heiss, de Alfonso XI. El estilo de dicha gran dobla es aún de más acusada modernidad que el de la atribuída a Sancho IV; es ojival del segundo período, florido, el que es anómalo querer adaptar a los tiempos de Fernando III; es cual si a una moneda de Alfonso XII le pusiéramos rótulos correspondientes a Felipe V. La labor y estilo de la época del primer Borbón es incompatible con las monedas del monarca español del último tercio del siglo XIX. En las dos reseñadas doblas de San Fernando y Sancho el Bravo, el estilo, antes que todo y con mayor autoridad, las delata fingidas. La cabeza de la gran dobla de diez doblas que aparece en la pretendida de Fernando III, con inclinación y aspecto beatífico de santidad convencional, es de afectado amaneramiento moderno. No es la actitud del que guerreó contra su padre, ni la del conquistador de Córdoba y Sevilla; es la cabeza de santidad de opereta,

según impulso inconsciente del artista de ahora; del rey que, al morir, se bajó del lecho para expirar postrado humildemente en el suelo. Este de la moneda es un busto profético. Cuando aparezca la necesaria moneda de oro con la *imago* de D. Alfonso X, deberá tener, por consiguiente, aire de sabio, cual ésta de Fernando III lo tiene de santo (1).

Poco más o menos, cuanto argumento aquí acerca de la dobla de Sancho IV es aplicable a esta dobla de diez doblas atribuída a Fernando III; ambas imitadas en copias casi serviles de las monedas análogas de oro de D. Pedro I de Castilla.

Dependen, en muchos casos, ciertas confusiones de apreciación, en que algunos eruditos y arqueólogos no asocian sus conocimientos de estilo y arte convenientes, y su visión unilateral resulta deficiente por la renuncia de los caracteres, modos y matices de cada época, lo que les priva de establecer la necesaria relación entre el arte que acusa el objeto y la referencia del documento, el que puede ser confuso o referirse a un objeto análogo muy anterior.

JOAQUIN ESPIN RAEI

(1) Las leyendas de esta supuesta gran dobla son así:

(Anverso): + IMAGO:FERNANDI:DEI:GRACIA:REX:CASTELLE:ET:TOLETI.

(Reverso): +FERNANDI:DEI:GRACIA:REX:CASTELLE:LEGIONIS.

La Fuente de la Fama del Arquitecto Pedro de Ribera

I

NOTICIA BIOGRAFICA DE PEDRO DE RIBERA

La vida de Pedro de Ribera hasta 1718, fecha de su aparición en Madrid, nos es por ahora absolutamente desconocida. Ignóranse, en efecto, el lugar de su nacimiento, la primera etapa de su vida y su formación artística. Sin embargo, Otto Schubert afirma (1), apoyado no sabemos en qué documentos, que Ribera nació en Madrid; pero esta noticia no puede sostenerse con seguridad, ya que de ella no se dice nada en ninguna de las obras que tratan de él directa o indirectamente y, por otra parte, no hay, que sepamos, documentos que lo aprueben. Por tanto, puede decirse que la vida de Ribera hasta 1716 yace en el misterio.

Las primeras noticias que de Ribera tenemos datan del año 1718, en que, encargado por el entonces Corregidor Marqués de Vadillo, construye la derruida ermita de Nuestra Señora de la Virgen del Puerto.

Que Ribera en 1718 era ya un arquitecto formado parece indudable, si se tiene en cuenta que el año indicado realizó la obra de la ermita de la Virgen del Puerto. Esta ermita presentaba, por su situación—casi encima del Manzanares—, el problema de su cimentación, problema que Ribera resolvió de manera magnífica, hasta el punto de que el edi-

(1) Otto Schubert, «Historia del barroco en España», Madrid, 1924.

ficio seguía inmovible el año 1936. Igual afirmación parece comprobar la construcción del Puente de Toledo, que traza Ribera también, por iniciación de su protector, el Marqués de Vadillo, después de que en ella habían fracasado arquitectos de la talla de un Teodoro Ardemans.

Todo esto indica, pues, que Ribera, en 1718 y 1719, fechas de construcción y comienzos de la Virgen del Puerto y del Puente de Toledo, respectivamente, era ya un arquitecto de importancia y empezaba, con notable preludeo por cierto, a destacar entre los que por aquel tiempo figuraban en la Corte.

A partir, pues, de 1718 ya es conocida con más seguridad la vida de Ribera. Seguramente pasaría casi todo el tiempo en Madrid, donde sus quehaceres como Maestro Mayor le requerían. Después de la ermita y del puente, ya mencionados, en 1720 construyó la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, que dejó sin terminar, pues falta la torre del lado derecho, y en el mismo año hizo también la portada del cuartel de Guardias de Corps, hoy del Conde-Duque. Poco después empezaría la construcción del Hospicio, cuya fachada fué terminada el año 1726, colocándose en ella la estatua de San Fernando, costeadada por Felipe V, el 1 de junio de dicho año, y estando el edificio muy adelantado (2). En este mismo año se terminó, al parecer, la construcción del Puente de Toledo.

Todas estas obras, y otras muchas (3) que Ribera ejecutó en Madrid dieron gran renombre a su apellido, y así, en agosto de 1727, fué requerido para informar sobre la construcción de la cúpula de la Catedral de Cádiz, que Vicente Acero realizaba por aquellos años. En su dictamen, Ribera, según Gutiérrez Moreno (4), «estimó que los machos torales de la capilla mayor no tenían el grueso correspondiente al grave de 180 pies de altura que desde la cornisa se les cargaba».

Más adelante construyó Ribera la Fuente de la Fama, que ahora

(2) Tomo estas noticias de Pablo Gutiérrez Moreno, «La ermita de Nuestra Señora del Puerto y su arquitecto Pedro de Ribera», en Rev. «Arte Español», de la Soc. de Amigos del Arte, 2.º trimestre, 1927.

(3) Una referencia de ellas puede verse en la nota de Ceán Bermúdez al libro de Llaguno «Noticia de los arquitectos y arquitectura de España», Madrid, 1829, t. IV, página 106.

(4) Gutiérrez Moreno (Pablo), «La cúpula del maestro Vicente Acero para la nueva catedral de Cádiz», sep. del «Arch. Esp. de Arte y Arqueología», núm. XII, 1928, pág. 3.

estudiaremos, y la Capilla de Nuestra Señora de la Portería, en el convento franciscano de San Antonio de Avila, para lo cual debió de estar en esa ciudad.

Una obra cuya paternidad se le ha negado, y aún se le niega, a Ribera es la de la antigua iglesia de San Cayetano de Madrid. Esta iglesia se ha atribuido y se atribuye a Churriguera; sin embargo, el Sr. Moreno Villa publicó en 1928 un artículo (5) en el que se prueba suficientemente que esta iglesia fué trazada por Ribera y no por Churriguera, como se demuestra por los proyectos hechos por Ribera que allí se publican. Además, en los informes sobre la Catedral de Cádiz, a que hemos aludido, se hace referencia a esta iglesia y se dice que fué dirigida por Pedro de Ribera desde sus cimientos.

Después parece que la estrella de Ribera se eclipsa en el cielo madrileño, aunque continuaba siendo Maestro Mayor. Quizá se deba esta especie de apartamiento a que Felipe V, de gusto más francés, estaría ya cansado del estilo de nuestro arquitecto; pero, sea lo que fuere, lo cierto es que a partir de 1732 podemos decir que ya no se cuenta con Ribera para nada; él, entonces, sólo quedaría haciendo reparos sin importancia o correcciones desde su puesto de Maestro Mayor, en el que, como hemos dicho, seguía. Por fin, en octubre de 1742, falleció de mucha edad (6) este famoso arquitecto, representante típico de la arquitectura madrileña.

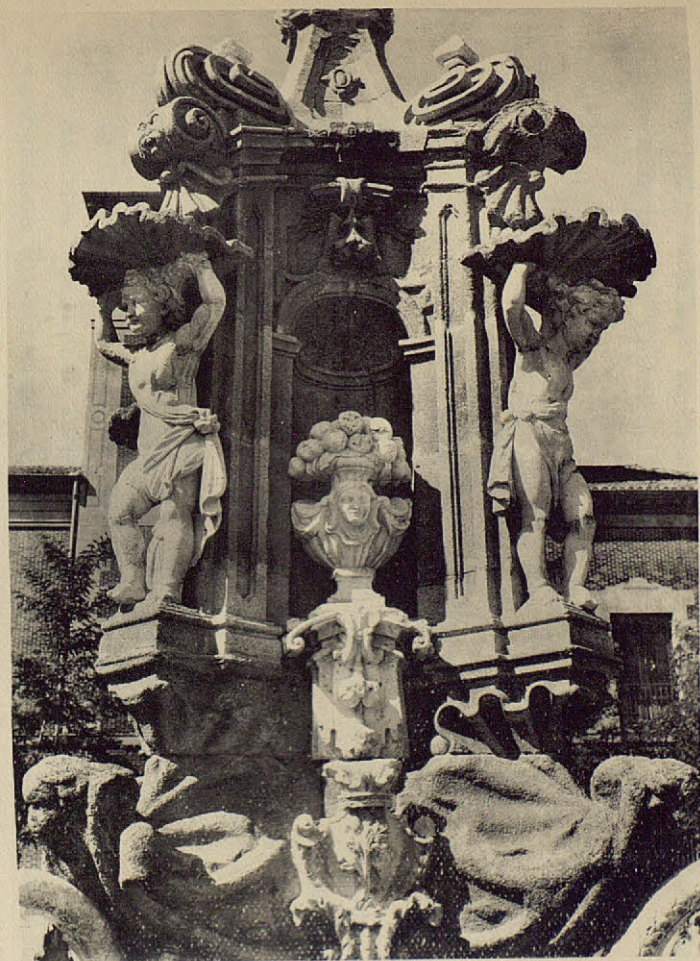
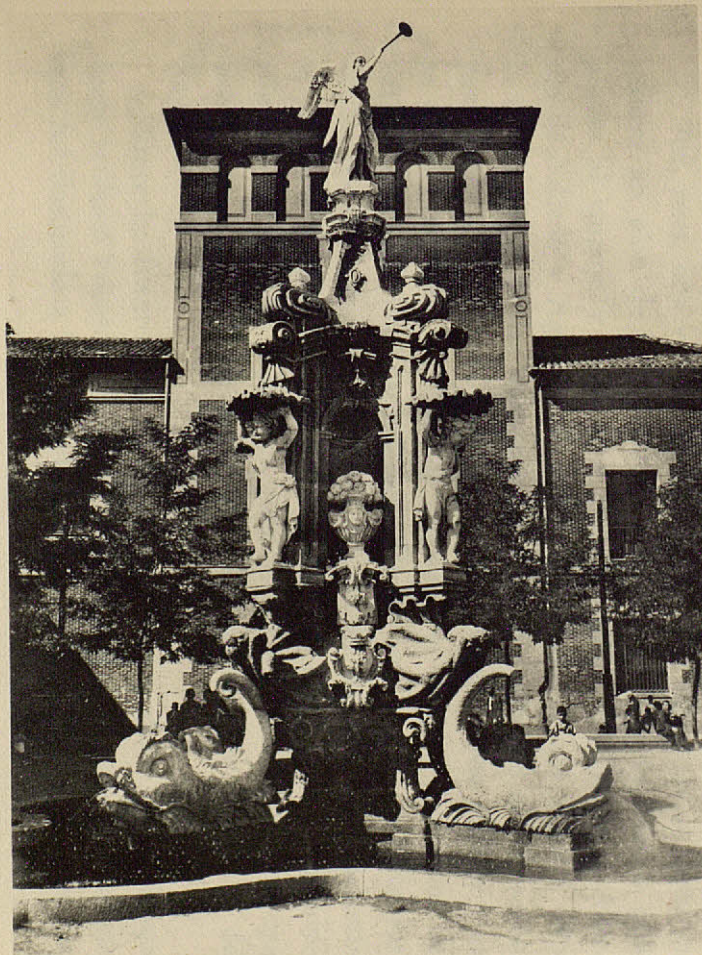
Una faceta aún no bien determinada de la vida de Pedro de Ribera es la que se refiere a su formación artística. Se afirma con frecuencia la idea de que Ribera fuese discípulo del famoso Churriguera. Sin embargo, esta afirmación tan generalizada carece de base documental, y en cuanto al arte, ya veremos que se diferencian en algunos aspectos; y lo que únicamente puede afirmarse es que ambos arquitectos coexistieron en Madrid de 1718 a 1725 (7), en que murió Churriguera.

Vemos, pues, que lo que se sabe de la vida de Pedro de Ribera es poco y que su biografía está aún por hacer. Esta tarea, difícil, por la falta de documentos, es la que nosotros hemos intentado para más ade-

(5) J. Moreno Villa: «Tres dibujos de Pedro de Ribera», en la Rev. «Arquitectura», de la Sociedad de Arquitectos, Madrid, 1928, núm. 111.

(6) Véase Gutiérrez Moreno, «La ermita de Ntra. Sra. del Puerto...», etc.

(7) Gutiérrez Moreno, artcl. citado.



Fuente de La Fama

lante, reduciendo aquí su conocimiento a esta exigua noticia que las circunstancias nos imponen.

II

HISTORIA DE LA FUENTE

Cuando el 14 de abril del año 1701 el joven Felipe de Anjou entró en Madrid como Rey de las Españas, se presentó ante su mirada el panorama sucio y pobre que por aquellos años ofrecía la triste corte española, con sus casas bajas y ruinosas y sus calles mal empedradas, agotadas ya las unas bajo el peso de tanta grandeza como habían sostenido y desgastadas las otras por el constante ir y venir de los magistrados y oficiales reales de la complicada burocracia de los Austrias, que habían forjado el formidable Imperio cuyos restos tambaleantes iba a recoger el animoso monarca. El, acostumbrado a la vida exquisita de Versalles, con su perfecta urbanización y con la exacta geometría de sus jardines, no podía poner como marco a su existencia la mísera arquitectura que su nueva morada le ofrecía.

Así, pues, una vez pacificado el reino por completo, se pensó en realizar un plan de urbanización de la capital, que se llevó a cabo gracias al empuje y entusiasmo del Corregidor D. Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, Marqués de Vadillo, al que Madrid debe la mayor parte de los monumentos que por entonces se edificaron, pues parece que el joven soberano era de temperamento abúlico y no se ocupó gran cosa del arte. Se empezó por demoler los restos del vetusto alcázar de los Austrias, destruído por un incendio, que fué sustituído por la elegante construcción italiana del actual palacio. Además, se iniciaron las obras de reforma de una serie de vías y paseos, adornándolos con fuentes y jardines, para dar así a Madrid el carácter que debía tener, como Corte que era de un príncipe de la familia del Rey Sol.

Entre las fuentes que se proyectaron a este efecto estaba la que luego se llamó Fuente de la Fama por el ángel que la sirve de remate, que fué destinada a la vieja plazuela de Antón Martín, de cuyo tra-

zado, como del de casi todas las construídas por entonces, fué encargado Ribera, como Maestro Mayor de obras que era.

La Fuente de la Fama es obra final del apogeo de Ribera. No sabemos a punto fijo cuándo comenzó su construcción, que fué lenta y duró varios años. Desde luego, a 14 de junio de 1731 la obra estaba comenzada, pues así consta en el primer documento de los varios que, bajo el título «Gastos de la obra de cantería para la ejecución de la fuente nueva de la plazuela de Antón Martín» (8), sobre ella constan en el Archivo Municipal de Madrid (9).

La obra continuaba en construcción en 23 de julio, 12 de septiembre y 11 de octubre de 1731, como constan en tres documentos de esas fechas, en los que Pedro de la Piedra, maestro cantero que la ejecutó por orden de Ribera, pide dinero para «aprontar» a los carreteros, escultores y demás gentes que trabajaron en ellas y para pagar portes y jornales. Por estos documentos se ordena librarle doce mil, ocho mil y seis mil reales de vellón, respectivamente.

Y al llegar aquí es preciso aclarar un punto en lo que se refiere a la fecha en que se terminó la construcción de la fuente de Ribera. Dice el Sr. Gutiérrez Moreno en su citado artículo «La ermita de Nuestra Señora del Puerto y su arquitecto Pedro de Ribera» que la fuente quedó concluída en el año 1731. Por el contrario, en la serie de documentos del Archivo Municipal, a que hemos aludido al principio, aparece uno, que copio a continuación, que parece desvirtuar la afirmación del ilustre arquitecto, el cual, sin duda, tomó por base la fecha que ostenta la fuente. El documento es el siguiente:

«Pedro de la Piedra mro. cantero. Dize que respecto no estar acuada la fuente nueva q se a construido en la Plazuela de Antón Mrn no se a podido evaquar la tasazion de todo el importe de ella por el mro. maior, mandada ejecutar por decreto de V. S. Y mediante estarme molestando diversos sujetos a q^{nes} devo crezidas canti^{des} por los materiales q me an subministrado y otras cosas p^a dha obra.

A V. S. sup^{oo} se sirva mandar se me libren a quentta de su im-

(8) Archivo Municipal de Madrid, Sec. 1.^a-102-10.

(9) Tengo que agradecer la lectura y estudio de estos documentos a D. Angel Pérez Chozas, director del Archivo Municipal, que amablemente me permitió su consulta.

porte veinte mill R^s de vellón para con ellos poder lograr el alivio de socorrer en parte a mis acreedores, en q recibira mrd.

Pedro de la Piedra.—Rubricado

M^d y Ab^l 1.º de 1732.

En Junta de f^{tes}

Librensele a q^{ta} diez mil R^s de vⁿ.»

Como se ve en este documento, la obra no estaba acabada en 1.º de abril de 1732. Sin embargo, antes de sacar una conclusión definitiva, conviene insertar el documento siguiente, para, en unión del anterior, poder fijar la fecha aproximada de la conclusión de la fuente. Este documento dice así:

«Pedro de la Piedra mro. cantero. Digo que por V. S. se remitió el Sr. Pror. Gral. (10) de esta villa la tasación de la obra de la fuente que executé en la Plazuela de Antón Martín (11) para que la viese y reconociese, y respecto de su ausencia a Sevilla no lo ha podido executar, y haciendome suma falta los 28000 y tantos R^s que se me restan deb^{do} de dha obra.

Sup^{oo} a V. S. se sirba mandar que en el interin que dho Pror. Gral. informa, se me libre la cantidad que fuere del agrado de V. S. por cuenta de dho alcance en que recibiré mrd. y mas 1121 R^s del importe del emp^{do}.

Otro si digo que en vrd, de orden de V. S. tasó el Mro. may^r de fuentes los reparos que executé en las fuentes del Cura (12), Sⁿ Antonio de los Portugueses, Calle de Valverde (13) y construcción de la nueva en la Plazuela de Sⁿ Juan, en precio de 21.387 R^s y 4 mr. como de dha tasacion constara y V. S. fue serbido mandar se me librasen a cuenta quince mil R^s y Sup^{oo} a V. S. mande se me paguen los 6.387 R^s y

(10) El citado Procurador General de Madrid era entonces D. Juan de Bilbao y Agüero.

(11) Esta palabra aparece entrelineada en el documento, indicando con ello que había sido olvidada al escribir.

(12) Esta fuente estaba situada al final de la calle del Pez, en la esquina que esta calle hace con la de San Bernardo, y en 1876, fecha en que Fernández de los Ríos publicó su Guía de Madrid, ya no existía. Mesonero Romanos («El antiguo Madrid», Madrid, 1861) la llama mezquina, y dice que se llamaba «del Cura» por haberla costado el párroco de Colmenar.

(13) Esta fuente tampoco existía en tiempo de Fernández de los Ríos.

4 mrs que se me quedaron a dever del importe de dha tasacion, en q recibire mrd.

Pedro de la Piedra.—Rubricado.»

Al margen de este documento aparece la fecha Md 29 de julio de 1732, y la orden de librar al peticionario la cantidad de ocho mil reales de vellón.

Por tanto, del cotejo de los dos documentos que anteceden se desprende que la fuente se acabó de construir entre 1.º de abril y 29 de julio de 1732. Pero todavía podemos aquilatar más y reducir esta fecha a los meses de mayo y junio de dicho año 1732, pues en la memoria del coste del empedrado de la fuente, firmada a 19 de mayo, consta que en la semana que va del 4 al 10 de dicho mes trabajaron en ella cuatro oficiales y seis peones, señal inequívoca de que la fuente no estaba terminada.

En definitiva, se puede afirmar, sin que haya lugar a dudas, que la fuente de la Fama se acabó de construir por completo lo más pronto el 10 de mayo de 1732, como consta en la Memoria citada.

Poco después de esta fecha tendría lugar la inauguración de la fuente en la plaza de Antón Martín, para la cual había sido hecha, teniendo en cuenta sus dimensiones y arquitectura, lo que la daba un aspecto completamente barroco y armónico. En el día de su inauguración, cuenta Fernández de los Ríos en su obra citada (14), que apareció colgado en la fuente este cartel: «Deo volente. Rege survente et populo contribuyente, se hizo esta fuente.», lo cual parece indicar que se pusieron impuestos extraordinarios con este motivo, cosa que no puede extrañar teniendo en cuenta que la construcción de la fuente obedecía a un plan general de urbanización y embellecimiento de Madrid, para lo cual quizá se ordenara un aumento en la contribución en aquellos días.

La fuente continuó en la plaza de Antón Martín durante mucho tiempo, como único exponente del admirable arte de Ribera en aquella barriada. En 1850 escribe Monlau (15) que la fuente estaba algo mutilada, y para cuando llegase el momento de demolerla, pedía que se

(14) Fernández de los Ríos, «Guía de Madrid», 1876, pág. 63.

(15) Pedro Felipe Monlau, «Madrid en la mano», Madrid, 1850.

trasladara íntegra a un Museo, para que no perdiese la Historia del Arte «este precioso monumento—decía él—de las ridiculeces en que hace incurrir una imaginación osada, pero sin gusto» (16). Más adelante, en tiempo de Mesonero, fué derribado este «emblema del gusto churrigueresco», que, según el mismo Mesonero, «merece ser conservado con mayor razón que otros monumentos posteriores de igual clase, y que más que como páginas del arte pueden ser considerados como otros tantos borrones echados en él» (17). Del mismo parecer era Fernández de los Ríos, el cual dice de Ribera «que parecía dibujar los monumentos apretando un borrón de tinta entre dos papeles» (18), y de su fuente que tenía más volúmen y peso en la parte superior. Como vemos, a estas exquisitas mentes neoclásicas no les gustaba el maravilloso arte barroco, al cual considerarían como el más atrevido detrimento de sus exactas y cuidadosas maneras.

La fuente, pues, fué derribada hacia 1880, y algunas de sus piezas permanecerían guardadas hasta que, a principios de nuestro siglo, volvió a pensarse en su nueva construcción. En efecto, en 9 de septiembre de 1907 se presentó a la Alcaldía una Memoria de las obras de cantería precisas para su nuevo montaje (19). Se precisaban para ello 68 piezas, que habrían de sacarse del derribo del cuartel de San Gil (20). En 1909 se fijaron los presupuestos para su construcción, y poco después, en 1911, a juzgar por lo que dice la fuente, se levantó de nuevo en el Parque del Oeste, donde permaneció hasta que de nuevo fué derribada, con motivo de nuestra Guerra de Liberación. Poco después, en el pasado año de 1941, fué ordenada de nuevo su construcción, emplazándose entonces en los jardines del Hospicio, donde hoy se admira junto a la otra gran obra de Ribera, la fachada del Hospicio.

La primera reconstrucción fué encargada al mediano escultor Angel García, que dió a la fuente un gusto algo francés, y tanto ésta como la segunda fueron poco acertadas, sin haber penetrado del todo en el espíritu de Ribera.

(16) Cita de José Rincón Lazcano, «Historia de los monumentos de la villa de Madrid», Madrid, 1909, pág. 525.

(17) Mesonero Romanos, ob. cit., pág. 200.

(18) Fernández de los Ríos, ob. cit., pág. 419.

(19) Rincón Lazcano, ob. cit., pág. 526.

(20) Rincón Lazcano, ob. cit., pág. 526.

Queda únicamente ya, para acabar por completo la pequeña historia que aquí hacemos de esta andarina fuente, decir algo del coste de su ejecución.

Según documento que consta en el Archivo Municipal de la Villa, el gasto del empedrado que se hizo en la plazuela de Antón Martín con motivo del alzado de la fuente, fué de 1.121 reales de vellón, como a continuación se detalla. Dice así este documento :

«Memoria del coste que a tenido el empedrado que se a echo de orden del señor Dⁿ pedro Rivera en la Plazuela de Anton Martin, alzado de la fuente es lo siguiente ...

Primera semana que empezó en 13 de Abril y remató en 19 del dicho

Trabajaron quatro ofiziales quatro dias que importan sus jornales	128
Asimismo trabajaron seis peones dichos seis dias importan sus jornales	108
Segunda semana que empezó el 20 del dicho y remató en 26 del dicho	
Trabajaron quatro ofiziales cinco dias que importan sus jornales	160
Asimismo trabajaron seis peones dichos seis dias.	135
Tercera semana que empezó en 26 y remató en 3 de Maio	
Trabajaron quatro ofiziales quatro dias, importan sus jornales	128
Asimismo trabajaron seis peones dichos seis dias importan sus jornales	108
Quarta semana que empezó en 4 de Maio y remató en 10 del dicho	
Trabajaron quatro ofiziales seis dias, importaron sus jornales	192
Asimismo trabajaron seis peones dichos seis dias importaron sus jornales	162

1121 R^a

Importa esta memoria mill ciento y veinte y un R^s de vⁿ y por
verdad lo firmo en M^a a 19 de Maio de 1732.

P de Rivera.—Rubricado. *Andrés Díaz.*—Rubricado.

En 1121 R^s vⁿ.»

Como se ve, en el documento aparece, junto a la firma de Ribera, la de un Andrés Díaz desconocido, al menos para nosotros, que debía de ser algún capataz o maestro cantero de los que trabajaron en la construcción de la fuente.

El coste líquido total de la obra fué de 80.127 reales, según consta en la tasación que de puño y letra del propio Ribera aparece en el Archivo Municipal, y que a continuación copiamos. Dice así esta tasación :

«En cumplimiento del Decretto anttez^{to} (21) se a
bisto medido y tassado la obra de canteria que
Pedro de la Piedra tiene echa en la fuente nue-
ba de la Plazuela de Anton Martin, según el
modelo que para ella se le dió, todo lo que ha
sido con mi asistencia; y su líquido coste es en
la forma siguiente :

Primeramente he medido en el recinto y antepe-
chos de su pilon quinientos y ochenta pies cu-
bicos de dhos antepechos, todos en porzio-
nes y con sus cauces en los angulos, todo en-
gargolado en grapas en plomo que vale cada
pie por lo trabajoso de sus porciones y gargoles
con sus caules, a quince rs de vn, e im^{tan} 8700

Ass^{mo} he medido en dho pilon y en su zircum-
balacion quatrocientos y diez y seis pies de li-
nia de gradas de quartta de grueso a nuebe rs
el pie. Segun ordenanza imp^{tan} 3744

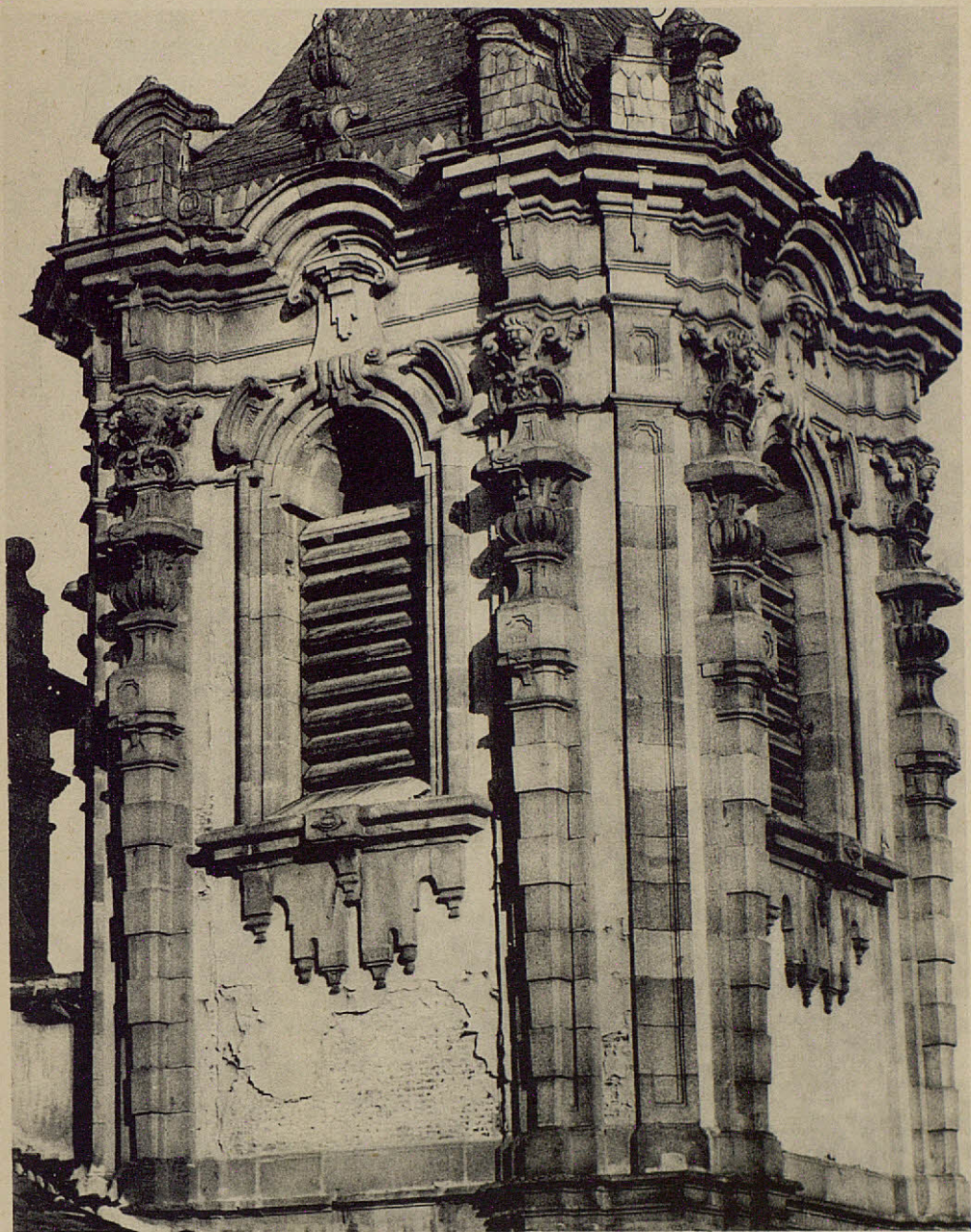
Ass^{mo} he medido y tiene sesenta pies de losas de
quarta de grueso donde carga el arbol de dha

(21) Se refiere a un decreto del Procurador General, D. Juan de Bilbao y Agüero, que aparece en un documento anterior.

fuelle; a siete rs que segun dhas ordenanzas imp ^{tan}	420
Ass ^{mo} he medido en el resto y solado en dho pilon seiscientos y quarenta y quatro pies de losas de medio pie de bradas; a seis rs vn que segun ordenanzas imp ^{tan}	3864
Ass ^{mo} he medido entre el pilon y contrapilon, doscientos treintta y seis pies de dhas losas en su solado; a dho prezio imp ^{tan}	1416
Ass ^{mo} he medido quattroz ^{tos} noventa y un pies cubicos de piedra en su contrapilon a ocho rs vn que segun ordenanzas imp ^{tan}	3928
Ass ^{mo} he medido entre dho contrapilon y pilon: doscientos noventta y seis pies de fábrica de mamp ^{tia} , que se hicieron para recibir las losas de su solado que a R ¹ y medio pie imp ^{tan} .	444
Ass ^{mo} ha tenido de costa (sin piedra) y se ajustó la estatua de la fama que está puesta por remate de dho fuente solo de manos en seis mill rs de vn. Incluso un oficial que se le dió por tres meses a Juan bautista (22) escultor que la hizo	6000
Ass ^{mo} se ajustaron de manos los tres mancebos que están debajo de las conchas cada uno a quinze doblones por hauerse reconocido que en el primero que se hizo hubo de coste de jornales diez y ocho doblones y todos quatro imp ^{tan}	3840
Ass ^{mo} de los quatro jarrones que estan en los nichos. Se ajustó cada uno de manos a zinco doblones y todos quatro imp ^{tan}	1200
Ass ^{mo} se ajustó de manos los quatro delfines por donde sale el agua; cada uno a diez y seis doblones y todos quatro importan	3840

(22) Este Juan Bautista debe de ser Juan Ron, escultor de las figuras de los templetes del Puente de Toledo y de la estatua de San Fernando de la portada del Hospicio.

MADRID



Iglesia de Monserrat

veintte y un Rs de vⁿ. Como consta de la
 memoria adjunta 1121

 80127

Imp^{ta} el todo de la obra que va mencionada segun parece ochenta mill zientto y veintte y siete Rs de vⁿ, que es su gasto balor y lo que a ttenido de costa. Segun copias como va referido y ajustes echos con los mani obras, no considerando muchos menos cauos q en obras semejantes se ofrezan a el artifice que las ejecutta; Madrid y Junio Nuebe de mill sette-zientos treintta y dos a^s.

Pedro de Rivera.—Rubricado.

De todo lo que hasta ahora llevamos expuesto se deduce, pues, que la construcción de la fuente de la Fama fué lenta y costosa. Todavía en 29 de mayo y 15 de octubre del año 1733 se le debían a Pedro de la Piedra, maestro cantero que la ejecutó, 17541 reales y 12575 reales, respectivamente, por las obras de esta fuente y «reparos menores» hechos en otras que por aquel tiempo se restauraban, cantidades que el referido maestro pide se le abonen en dos documentos de las expresadas fechas, y que, a juzgar por lo que se ordena pagarle (diez mil reales en uno y cuatro mil en el segundo), no acabaron de satisfacerse en 15 de octubre de 1733, última fecha que consta en los tantas veces citados documentos del Archivo de la Villa.

III

ESTUDIO ESTILISTICO

Entre los diversos tipos de fuentes que pueden distinguirse sobresale por su belleza y por la idea de solidez que se obtiene de su contemplación el tipo arquitectónico-escultórico. En las fuentes que a él pertenecen ambos elementos tienen la misma importancia, de modo que no están compuestas exclusivamente para la estatuaria, pero si no la tuviesen quedaría mutilado su conjunto. En la mayoría de los casos.

son del género exento, y su base de composición es un cuerpo central, con o sin tazas superpuestas, al que se unen los motivos escultóricos que constituyen su decoración.

A este tipo de fuentes corresponde exactamente la del arquitecto Pedro de Ribera, objeto de este estudio. Sin embargo, en esta fuente predomina el elemento arquitectónico, bien sea, como dice Lampérez (23), por falta de buenos estatuarios en la época barroca o, como es más presumible, por el carácter fundamentalmente arquitectónico de su autor, el más arquitecto indudablemente de todos los barrocos.

Así, pues, la fuente de la Fama (fig. 1) es una combinación de arquitectura y escultura, predominando en ella los elementos arquitectónicos, lo que la da un aspecto menos retorcido que el que tienen sus hermanas las construcciones barrocas, las construcciones de ese estilo en el cual, como ha dicho alguien, todas las artes se impregnan de música.

Pero este carácter predominantemente arquitectónico se debe, principalmente, a su autor. Ribera es, sin duda, el artista más arquitecto de todos los de su época; él no pierde nunca la idea que preocupa a todo arquitecto, esto es, la solidez de sus construcciones, como puede verse en la grandiosa concepción de su puente de Toledo, obra de manifiesto sentido arquitectónico e irreprochable despiezo, en la que «lo barroco» únicamente se localiza en remates, templete y torrecillas; es decir, en los elementos accesorios de la construcción. Y este carácter de gran constructor, conocedor grande de los materiales de construcción, preside toda la obra de Ribera, incluso su discutida obra, la fachada del Hospicio, en la que se nos muestra como el arquitecto arquitecto y el arquitecto escultor, ya que, aunque en ella predomine la decoración, él no olvida nunca la idea de la molduración ni el sentido constructivo, y lo que hace es dar movimiento a las formas para que entonen con la escultura.

Aunque sin problemas constructivos, este sentido arquitectónico de Ribera se manifiesta también en la fuente que estudiamos, en la cual su autor parte de una cosa constructiva y, al mismo tiempo, decorati-

(23) Lampérez y Romea (Vicente): «Arquitectura civil española», Madrid, 1922, t. II, pág. 813.

va. Así, vemos que en su parte superior no pone ángeles como en la inferior, sino volutas; y este carácter se aumenta en el pedestal que sostiene a los niños, y en la planta con sus delfines que, a la par que sirven de decoración, constituyen el fuerte apoyo arquitectónico en que descansa la fuente. Por este carácter, quizá, es por lo que no se puede hallar precedente italiano a esta construcción, ya que los italianos no suelen hacer fuentes arquitectónicas, y únicamente podría verse un antecedente en los niños que sostienen las conchas, niños que igualmente se ven en la fuente de la Piazza de Bocca della Verita, de Roma.

Carácter general de la obra de Ribera es la tendencia al predominio de la vertical, heredada del gótico, que se observa en todas sus construcciones. Índice de ella es la portada del Hospicio, concebida como grandioso retablo, cuya levantada cornisa no está incluida en la masa general de la fachada para acentuar ese impulso vertical que hemos señalado. Cosa parecida hace en los óculos y gemas, tratadas siempre verticalmente, como indican los esquemas de nuestra figura 2, cuya última forma es únicamente empleada por Ribera y le diferencia de Churriguera, pues éste no la emplea.

Esta tendencia a lo vertical que vemos en Ribera se advierte también en la molduración por él empleada, la cual se sale de la monotonía de los restantes artistas barrocos y, aunque con fundamento gótico, está tratada de manera barroca; es esa tendencia a levantar las cosas que en ella se observa y esa decoración que emplea Ribera en los huecos, de la que luego nos ocuparemos, que tiene un fundamento en el alfiz isabelino.

Pues bien, este impulso vertical, esta reminiscencia gótica que en el arte de Ribera encontramos, se observa claramente en su fuente de la Fama. En ella, todos los elementos están trabados arquitectónicamente, unos con otros, en forma piramidal ascendente, que culmina en la estatua de la Fama, y que la da ese sentido ascensional gótico tan del gusto de Ribera.

Pero no se reduce a esto el goticismo de este gran arquitecto barroco. Si nos fijamos en la molduración que emplea podremos sacar idéntica consecuencia. Obsérvense, por ejemplo, como detalle más característico de Ribera, las molduras que constituyen las baquetillas que decoran los nichos de la fuente, y se verá que son de un parecido extra-

ordinario a las que decoran los cubos del puente de Toledo, hecha la salvedad del diferente grosor de unas y otras, ya que la monumentalidad del puente exigía un grosor de baquetones mayor que en la fuente de la Fama, aunque esta diferencia no indica más que Ribera molduraba fino o grueso según los casos, pero fundamentalmente igual. Pero esta diferencia de grosor que aquí se observa desaparece, convirtiendo el parecido en absoluta igualdad, si se comparan los mencionados nichos de la fuente con las ventanas de la torre de la iglesia de Montserrat; en este caso la identidad es perfecta, como puede verse en el cotejo que de ellos hacemos en la figura 3; la cornisa cintrada de ventanas y nichos es exactamente la misma e igual también su decoración y sentido vertical. Pues bien, por si esto pareciera poco, aún existe otro caso entre las obras de Ribera. En la torre que proyectó para la catedral nueva de Salamanca (proyecto que, con planta y alzado, se conserva en la capilla de Santa Catalina o «del canto» de la Catedral Vieja), en las ventanas que decoran su primero y segundo cuerpo de campanas, tenemos la misma molduración que en los dos casos últimamente citados (24).

Por tanto, vemos que el goticismo en Ribera es cosa bien marcada y no se limita a imprimir ese sentido ascensional a sus edificios y monumentos, sino que también se infiltra en sus molduras, originando esos baquetones de nichos y ventanas de fuerte sabor a alfiz isabelino.

Todavía podemos ver en la fuente otra característica peculiar del arte de Ribera: la manera de tratar el adorno; él se adapta a las condiciones del granito y le trata siempre en masa, y esto hace que en aquellas partes de sus monumentos que le interese detallar más, como escudos y esculturas, emplee siempre la caliza, como elemento que sufre mejor que el granito las labores sutiles y minuciosas que requieren los temas heráldicos de los escudos y los rasgos fisonómicos de las esculturas. Y de esta combinación de elementos, el blanco de la caliza de Colmenar (¿de Oreja?) y el gris oscuro de la piedra berroqueña, surgen esos bellos contrastes que se ven en las obras de Pedro de Ribera, y, especialmente, en su fuente de la Fama.

Hemos visto, pues, condensadas en su fuente, las principales ca-

(24) Una fotografía, aunque no clara, de este proyecto puede verse en el artículo de D. José Camón «Sobre la torre de la catedral nueva de Salamanca», en el número 47 del «Archivo Español de Arte» correspondiente a los meses de septiembre-octubre de 1941.

racterísticas del arte de Ribera; su lógica construcción arquitectónica y su original y adecuada manera de moldurar; y ahora, una vez estudiado su estilo, bien podemos desautorizar las frases de Llaguno (25) que condenan como loco al gran Ribera, y califican de «oprobio de la arquitectura» sus magníficas obras, y las de su hermano en el arte, Ceán Bermúdez, que califica de fea, sin más apelativos, a la bien trazada y bella fuente de la Fama.

* * *

No quiero acabar este modesto trabajo sin testimoniar mi agradecimiento más cordial y respetuoso a mi querido maestro don Diego Angulo Iñiguez, impulsor de mis aficiones artísticas, y a mi querido amigo, el ilustre arquitecto don Pablo Gutiérrez Moreno, alma de este trabajo por las interesantes notas que a su benevolencia debo, a quienes van dedicadas estas líneas de espaldarazo en mi Caballería artística.

JAIME DELGADO MARTIN

(25) Llaguno (Eugenio): «Noticia de los arquitectos y arquitectura española», Madrid, 1829, t. IV, págs. 106 y 107, con notas de Ceán Bermúdez.

Bibliografía

EL HOGAR SOLARIEGO MONTAÑÉS. Evocaciones por Eloy Arnáiz de Paz. Nuevas Gráficas, con fototipias de Hauser y Menet.—Madrid, 1935.

En este interesante libro en 18 capítulos, y un índice prologado, nos cuenta el autor sus impresiones con el cariño que todo buen montañés tiene por su patria chica. Hace un pequeño estudio de lo que fué el hogar de los antiguos cántabros, sus luchas con los romanos al empezar la conquista de nuestra península, la irrupción de los visigodos, la destrucción de su suelo, y por el último, el sometimiento.

En el capítulo II canta a Castilla con la descripción de sus castillos, algunos verdaderos palacios, en que vivían los nobles durante el descanso en sus luchas con los árabes y aun entre los mismos cristianos; hace un paralelo de la vida dura en la torre, con los pocos recursos con que contaba el noble montañés, y cómo se vivía en el resto de Castilla. De la salida de su región de estos nobles montañeses para acompañar a los monarcas castellanos y recoger el botín después de la lucha y de la participación que tuvieron en la Batalla de las Navas de Tolosa y en las conquistas de poblaciones andaluzas. Describe cómo eran las Torres que, para su defensa, conservaban en Cantabria, con las pequeñas habitaciones que en ellas había.

El capítulo II, que bautiza con el nombre de Oro y Escoria, es una completa narración de la vida del noble y el plebeyo y de las relaciones que guardaban unos y otros; de la gran cantidad de hijos bastardos que dejaban los primeros, así como de la longevidad de algunos de ellos, citando uno que vivió ciento veinte años, y el abuelo de éste que a los ciento treinta tomó parte en el cerco de Algeciras. Las luchas de linajes contra linajes, en las banderías de Giles o Negretes, siguiendo la costumbre de aquellas épocas, como en Navarra que contendían Beamonteses y Agramonteses; en Salamanca, los Monroy contra los Manzanos; en Galicia los Sotomayor, Castros y Lemus, y en Guipúzcoa y Vizcaya entre los Parientes Mayores.

Al tratar de las Monterías hace relación de los animales que poblaban sus bosques y el alto de sus peñascales y montañas, el ejercicio de la caza que alternaba el señor con los azares de la guerra; los mil modos de cazar con reclamo o en batida, y, para la caza mayor, lanceados a caballo, con ballesta, y más avanzado el tiempo, con arcabuz.

De la Torre a la Corona es el título de otro capítulo, en que se detallan las diferencias de edificación en el suelo montañés y sus dife-

rencias de estilo. Casas solariegas con típicas portadas, unas con patio central descubierto o con sencilla galería porticada, ya renacimiento o barrocas; pero todas conservando un estilo propio genuinamente montañés. Describe las habitaciones de que se componían, entre ellas la cocina con su correspondiente llar, una de las habitaciones preferidas por la familia para congregarse alrededor del fuego durante las largas noches invernales contando historias y leyendas locales, mientras las mujeres desgranaban las panojas o hilaban el lino de que se hacían las prendas de uso más corriente en la familia y la casa.

Al tratar de estas casas solariegas y citar los muebles modestos que las componían, no podían faltar los escudos de armas de sus familias, que eran de todos tamaños y dimensiones, y colocados generalmente en la fachada principal, unos sencillos y otros recargados, con lambrequines y toda clase de trofeos que pregonaban las hazañas de los progenitores del apellido, y con divisas, bien sencillas o ampulosas, como las que figuran en los escudos de Velarde o los Ceballos.

A estas casas solariegas no les faltaban las capillas; unas modestas, ocupando una habitación de la casona, y otras más suntuosas, en edificio adosado a ella, y con puerta al campo para que pudiesen concurrir al Santo sacrificio de la Misa los vecinos de los caseríos y casas de labor.

En este libro se citan igualmente los archivos y bibliotecas con sus innumerables noticias interesantísimas para la Historia de la Provincia y aun para el resto de España; y tratándose de un país tan hidalgo como el montañés no podían faltar sus pergaminos, linajes y mayoralzgos, y tiene una capítulo esta obra dedicado a ellos.

Al tratar de las relaciones del señor y el vasallo, hace constar la armonía en que vivían; la parte que tomaban, unos y otros, en sus juegos, como el de bolos; relación de amistad dentro de la independencia de unos y otros, conservando generalmente las casas de labor con pared por medio de las solariegas del señor. En los últimos capítulos describe la casa hidalga en las villas, el hogar solariego en el siglo XVIII, las leyendas y tradiciones solariegas, hasta llegar a la Casona, en nuestros días.

Este libro es un estudio muy completo de los recuerdos que suscita el noble solar montañés, y está escrito con soltura y amenidad, se lee con agrado, y, además, revela en el autor grandes conocimientos históricos y arqueológicos de esa comarca que avaloran lo escrito, que es una alabanza llena de entusiasmo al país cántabro.

La obra está editada con todo lujo, buen papel, impresión clara, ilustrada con gran cantidad de fototipias de Casas Solariegas, Palacios, Torres de Defensa, Sepulcros, Escudos, Artesonados, Altares o Retablos, Cuadros, Muebles y Ejecutorias.

Lleva al principio de las dos partes en que está dividida esta obra, orlas muy bien dibujadas, con guerreros, escenas de caza y escudos. Está encuadernado en imitación de pergamino, con una vista, en la portada, del Palacio de Elsedo.

Este libro de que nos estamos ocupando, es un ejemplar que, por sus condiciones y el gusto con que está editado, es un libro que debe de figurar en toda biblioteca entre los raros y curiosos.

C. DE P.