

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Director: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ. — Calle de Recoletos, 12, pral.

Cerámica de Sargadelos.

I

SI me permito reclamar la atención del lector sobre algo tan popular como la cerámica de Sargadelos, es porque a pesar de esa misma popularidad y de abundar las obras de esta industria artística, no sólo en Galicia — en donde se produjo —, sino en el resto de España, y de inquietar tales obras a los coleccionistas, figurando la marca de dicha factura en los Manuales cerámicos extranjeros, no se ha intentado, que yo sepa, un estudio serio y razonado de la referida cerámica.

Apenas si se sabe de su historia algo más substancioso de lo que Madoz tuvo a bien consignar allá por el año 1849 en su *Diccionario geográfico y estadístico*. Casi todos los numerosos artículos que la Prensa gallega y gallegoamericana ha publicado relativos a las Reales fábricas de Sargadelos, en el Madoz están inspirados, cuando no se apoyan en vagas referencias de las gentes del país en donde se desarrolló la producción de aquellos establecimientos.

Y si bien en la *Ilustración Gallega y Asturiana* publicó Laverde en 1879 un interesante estudio acerca de las susodichas fábricas, es tan poco lo que en él se ocupa de la de loza, que apenas si le consagra media docena de líneas, atendiendo principalmente en dicho estudio a historiar el desenvolvimiento de la gran fundición que en Sargadelos coexistió con la cerámica y a poner de relieve la brillante personalidad del insigne fundador de ambas factorías.

Ha sido, pues, en la información de Madoz, escrita en los comienzos del mejor período de la fábrica gallega (información, por lo tanto, incompleta), en donde se inspiraron preferentemente los comentaristas de la cerámica de Sargadelos, añadiendo bien poco por cuenta propia, pues su labor, más que de investigación histórica y crítica, fué de pintoresca exaltación de méritos cuyo fundamento casi desconocían.

¡Apatía deplorable y extraña!, habiendo, como hay, en el estudio de Sargadelos sobrados motivos para interesar profundamente, no sólo en lo que se refiere al arte cerámico, sino también en otros aspectos evocadores de figuras y estados sociales pasados.

Pero aun dejando de lado esto último, parece propio de un momento como el actual, en que todos los valores de la cerámica española están siendo cuidadosamente analizados, el conocer, al menos en sus caracteres generales, la obra de esta industria norteña de Sargadelos, que aunque no pueda llamársela hermana de las tradicionales de Manises, Sevilla y Talavera, tiene sin embargo un puesto distinguido y especial, cuyo conocimiento nos será útil para apreciar con exactitud uno de los aspectos de la evolución verificada en España por el arte cerámico al pasar de los antiguos procedimientos a los nuevos métodos, más expeditivos, reclamados por la industria y la competencia modernas.

Convencido de ello el autor de estas líneas, cree que las noticias que ha podido reunir no dejarán de interesar a los lectores de ARTE ESPAÑOL, y más teniendo en cuenta que en las obras cerámicas de Sargadelos se demostró una vez más cómo el talento y el sentimiento artísticos son capaces de triunfar de los procedimientos industriales más áridos y fríos. A un sutil criterio, no apreciado en todo su mérito por una crítica unilateral, se deben estas finas lozas de Sargadelos, de seductoras tonalidades y armoniosos decorados, que nos fascinan con su amable encanto.

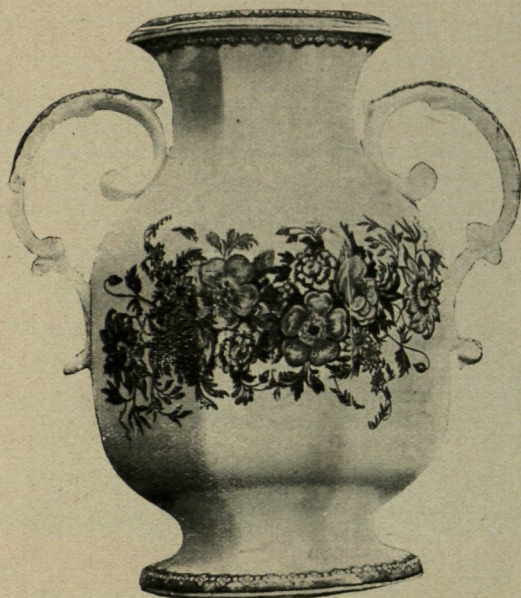
Y si esto no bastase para interesarnos, lo lograrían cumplidamente sus estatuillas de un arte popular, a veces originalísimo, pese a la fuerte influencia inglesa, que gravitó casi constantemente sobre la producción artística de la fábrica.

Las hemos encontrado a menudo adornando las talladas mesas y los barrocos chineros de los pazos gallegos, o presidiendo en las cocinas aldeanas. Me decido a presentar algunas, seguro de que tendrán graciosa acogida de los buenos y discretos «Amigos del Arte».

Hechas estas pequeñas y debidas advertencias, séame permitido explicar mi relato, animado con la esperanza de que pueda ser de utilidad al lector.

II

Don Antonio Raymundo Ibáñez Gastón Llano y Valdés, caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, director de la Real Compañía Marítima de Rivadeo, fundador de las fábricas de fundición y loza de Santiago de Sargadelos, arrendatario de las de fundición de Orbaiceta, autor de distinguidos y sabios informes sobre repoblación forestal, industria marítima y comercio, amigo de Godoy, dos veces nombrado ministro de Marina y Ultramar, honor que declinó ambas veces, posible marqués de Sargadelos y posible conde Orbaiceta de no ocurrir, en 1809, su prematura muerte, fué una de las más interesantes figuras que actuaron en Galicia a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.



Loza iluminada.

Aristócrata por la sangre y por la inteligencia, este hombre lleno de aspiraciones,

que colocó arrogante los dos escudos de armas de su familia en la fachada de su magnífica residencia de Sargadelos, cifraba sin embargo su orgullo en hacer constar en todos los memoriales y oficios que subscribía, su condición de comerciante.

La vida fué para él una perpetua lucha con el medio inferior que le rodeaba. Pero supo sostener la batalla gallardamente. Era poseedor de una voluntad de hierro, que le permitía llevar a su fin cualquier proyecto por muchas que fueran las dificultades de que estuviera erizada su ejecución. Su obstinación era profundamente inteligente y ponía al servicio de ella una perfecta y hábil diplomacia. Utilizaba a maravilla las maldades y mezquindades de sus numerosos enemigos y envidiosos, para excitar la com-

pasión y la simpatía sobre sí y sus empresas; pero si bien sabía hacerse la víctima en el momento oportuno, no vacilaba en usar del gesto enérgico y autoritario cuando importaba arrojar la máscara y obrar con decisión.



Estatuilla policroma.

Sus escritos rebosan buen sentido, doctrina y no carecen de amenidad. Pero su literatura no es nunca un fin, sino un medio que emplea para allanar mejor el camino de sus negocios y propósitos. Es ágil y habilidoso en la polémica, y algunas veces, como en la defensa con motivo de la quiebra del banquero Amézaga y en el caso de la contienda con el capitán Lacasa, sus razones son verdaderamente divertidas.

No le seguiremos en las incidencias de sus primeras y atrevidas empresas, ni en las varias circunstancias de su bien aprovechada carrera, que fuera empeño que llenaría mucho espacio. Es en Sargadelos mismo donde vamos a verle manifestarse con toda su energía.

La tradición ha compuesto una discreta leyenda para saludar la llegada de don Antonio Raymundo a las tierras que bañan el Rúa y el Junco. Ella nos evoca la distinguida figura de Ibáñez, con su peluca empolvada, su chorrera de encajes y

su casaca de seda, pasando por feliz acierto por aquel hermoso país, sentándose a descansar al pie de un crucero y descubriendo desde allí por casualidad los materiales precisos para la explotación de las industrias que más tarde había de acometer.

Lo positivo es, según algunos, que Ibáñez empezó por fundar en Santiago de Sargadelos una herrería con sus martinetes, tal vez por el estilo de las que trabajaban en su tierra natal de Santa Eulalia de Oscos. Esta primera herrería fué destruída por incendio, «que en forma de asonada prendieron manos alevés», según nos asegura Madoz muy formalmente en la obra ya citada.

Y, no obstante, es posible que Madoz en esto padezca una confusión y

que el incendio que supone anterior a la creación de la fábrica sea simplemente el que ocurrió en 1798, después de erigido el establecimiento.

Lo seguro, desde luego, es que Ibáñez para establecer sus factorías, luchaba con la oposición y envidia de varios ricos hacendados del país y con la antipatía de la plebe; mas eso no obstante, en 2 de mayo de 1788 dirigía una instancia al Rey pidiendo permiso para «plantificar una fábrica de hierro con los martinetes necesarios y otra de ollas a imitación de las que vienen de Burdeos, en los dos ríos que nacen en los montes de Rua, provincia de Mondoñedo».

La solicitud iba apoyada por informes favorables y consentimientos del párroco, juez y vecinos de Santa María de Rua, celosísimo Consejo de síndicos de la ciudad de Mondoñedo y del reverendísimo e ilustrísimo señor obispo de la Diócesis.

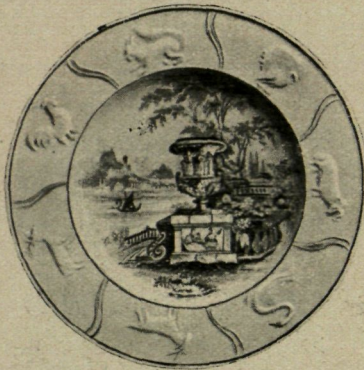
Los términos del asunto eran estos: Ibáñez pedía la expropiación forzosa de los terrenos que necesitase para la plantificación de las fábricas, abonando naturalmente a sus propietarios el valor de esos terrenos, previa la correspondiente tasa pericial. Aspiraba además al uso y aprovechamiento de ciertos montes comunales, de los que, la porción más importante se comprendía en un espacio de seis leguas de circunferencia y abarcaba los de Rua y Buyo. Se comprometía a repoblarlos y ordenarlos para así asegurar el abastecimiento de carbón para las fábricas, comprometiéndose asimismo a permitir que los vecinos de los pueblos contratantes con él se surtiesen en dichos montes de la leña que necesitasen para su uso. Ahora bien, estas cortas habían de hacerse en determinadas condiciones e intervinidas y dirigidas por Ibáñez.

Debiórase a envidia o mala fe, como pretendía éste, o a que los pueblos comarcanos se sintiesen lastimados realmente en sus intereses, el caso



fué que arreció considerablemente en el país la oposición contra el proyecto de don Antonio Raymundo, patentizándose la hostilidad de una manera precisa, con la queja elevada al Rey de España por el procurador Síndico general de la villa y Alfoz del Valle de Oro, manifestando que, de realizarse los propósitos de Ibáñez, se verían reducidos a la miseria los pueblos de trece jurisdicciones cercanas.

Teniendo esta propuesta en cuenta, S. M. el Rey, en Real orden de 21 de junio de 1788, denegó el permiso que pretendía Ibáñez para plantificación de las fábricas y aprovechamiento de montes.



Plato con relieves.

No se desanimó Ibáñez por esta negativa. Vuelve a elevar otra instancia a Su Majestad en 5 de diciembre de 1788, acompañada de una cantidad enorme de justificantes encaminados a probar que, lejos de ser sus proyectos contrarios a los intereses generales, eran sumamente beneficiosos y que así lo consideraban las gentes del país, excepto una pequeña y perversa minoría, movida por las más rui-

nes pasiones que era la que se oponía a las felicísimas iniciativas de don Antonio Raymundo.

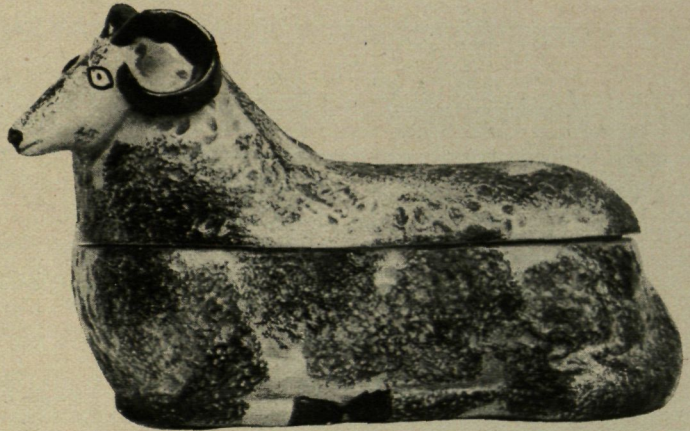
Iba con la instancia una Memoria redactada por éste y encabezada así: «Plan de Economía para la conservación de los montes de Rua con el fin de perpetuar varias fábricas de hierro que medita; demostrará en primer lugar la situación de los montes y sus circunstancias. 2.º La Economía que deberá observarse. 3.º Cómo se pueden perpetuar las fábricas con utilidad a la Marina. 4.º La utilidad que recibirá la Agricultura y causa pública».

La oposición de los enemigos de Ibáñez debió ser ciertamente *ruidosa* y *obstinada*, como él dijo, porque, a pesar de todos los justificantes y razones que aportó, el permiso real aún tardó mucho en ser concedido. Se otorgó al fin por Real orden de 5 de febrero de 1791. No por esto cejaron sus contrarios. Ibáñez se alaba en uno de sus escritos «de haber superado durante la plantificación de las fábricas infinitos estorbos y obstáculos sugeridos de intento por varios hacendados del país enemigos del proyecto, con el depravado objeto de entorpecerle e inutilizarle».

Sin embargo, las obras debieron verificarse con gran rapidez. Nuestro hombre cerró los montes próximos al emplazamiento de las fábricas, puso

guardas en los de Rua, llevó activamente los trabajos de repoblación del arbolado, plantando en poco tiempo más de 100.000 robles; y se dió tan buena maña en la administración del negocio que en 1794 ya obtenía del Gobierno una ventajosa contrata para proveer de municiones de guerra al ejército español. Contrata que en 1802 fué prorrogada, con aumento de precios, por seis años más.

Pero no faltaban tampoco los contratiempos. Aparte de las dificultades técnicas, bastante grandes, que hubo que resolver al verificarse la instalación de las fábricas para conseguir su perfecto funcionamiento, la agitación de los naturales era por momentos más intensa y el odio a Ibáñez aumentaba, ya fuese por las restricciones, cada vez mayores, que ponía



Salsera.

éste, según se iba afianzando en su dominio, para limitar el aprovisionamiento de leña de la comunidad en los bosques por él replantados, ya por la codicia de los aldeanos, excitada al ver la prosperidad de las plantaciones y factorías de Ibáñez, ya, en suma, por los celos y odios resultantes de los empeñados pleitos anteriores.

Una conmoción popular estalló el 30 de abril de 1798: Cuatro mil personas asaltaron la residencia y fábricas de D. Antonio Raymundo Ibáñez, en Sargadelos, incendiando y saqueando todo, sin respetar ni siquiera la capilla del establecimiento.

Dícese, por tradición, que el castigo de los autores de estos desmanes fué espantoso. No tengo ningún documento positivo que confirme esta creencia. Es de notar sin embargo que las fábricas, en aquel tiempo, ya estaban sometidas al fuero de Guerra.

Los desperfectos causados en ellas por el motín debieron ser reparados prontamente. Ibáñez aprovecha estos acontecimientos para esmerarse en

su papel de víctima perseguida por la envidia y la intriga; obtiene del Gobierno un anticipo de 2 millones de reales; y lejos de desistir de sus negocios se lanza a uno más y arrienda en 1805 las fábricas de fundición de Orbaiceta, en Navarra, y las dedica también a elaborar municiones de guerra para el Estado.

En 1804 Ibáñez sostiene un pleito o controversia por motivo de cortas de leña en los montes del Buyo, con el capitán de navío de la Real Armada D. José de Lacosa, que representaba la jurisdicción que la Marina tenía



Salsera.

sobre las fábricas. De resultas de este pleito la factoría pasó bajo la protección del Real Cuerpo de Artillería.

Esto fué sumamente ventajoso para Ibáñez, pues acabó de asegurar su prestigio y dominio en el país.

La ayuda que desde hacía tiempo venía dispensándole el Príncipe de la Paz se manifestó muy clara con motivo de este

asunto. Ibáñez, reconocido, correspondió delicadamente a la atención, rogando a Godoy se sirviese aceptar los planos de las fábricas de Sargadelos, una vista en perspectiva de las mismas, 13 monedas de oro y 361 de plata del tiempo de los romanos.

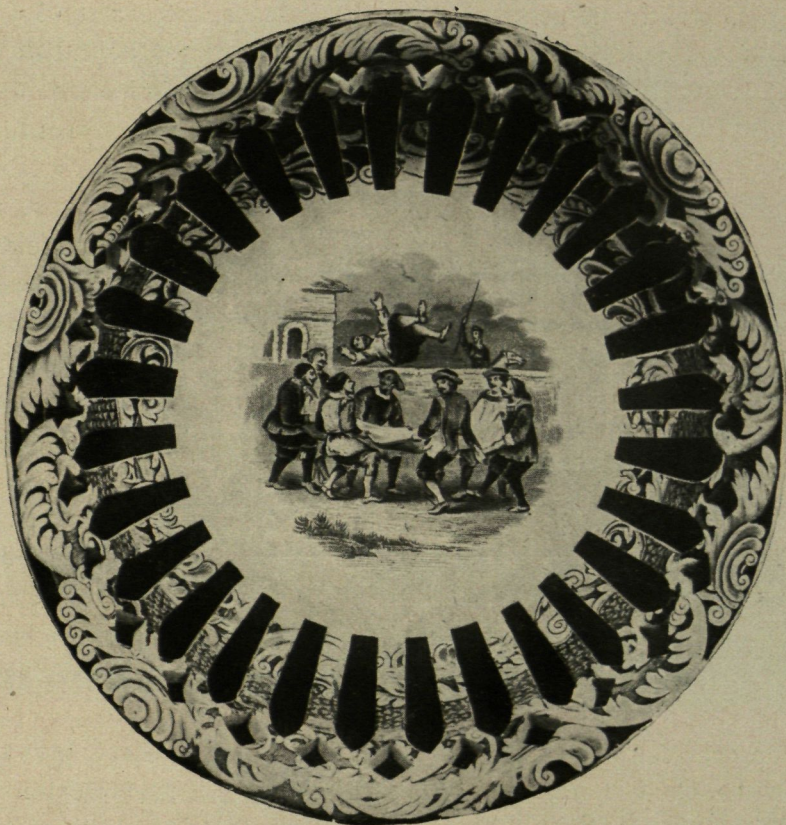
En 1804 funda en Sargadelos la fábrica de loza, *a imitación de la de Bristol*; en 1808 acopla materiales para alzar junto a la de fundición otra de botellas y vidrios, y espera operarios alemanes para ponerse a la obra.

La guerra de la Independencia le sorprende entregado enteramente al desarrollo de sus amplios planes industriales.

La actitud que adoptó Ibáñez frente a los acontecimientos que por aquel entonces sobrevivieron fué sumamente hábil; pero los precedentes de su buena amistad con Godoy hubieron de serle fatales.

Al ocurrir la declaración de guerra de las provincias gallegas al Emperador Napoleón, Ibáñez se encontraba en Rivadeo.

Fueran cuales fuesen sus sentimientos o simpatías, él se portó como un verdadero patriota. Formó parte de la Junta de gobierno de Rivadeo, regaló los caballos de su berlina al Ejército, equipó soldados por su cuenta, dió subsidios para ayudar a la revolución, facilitó trigo a las tropas nacio-



Tercera época.

nales, evitó cuidadosamente el trato con los franceses, no viéndosele nunca en compañía de aquel terrible edecán francés tuerto y aquel otro soldado de Napoleón que tan sobresaltados trajeron a los fervientes patriotas de Rivadeo durante ciertos días.

No obstante, el pueblo consideraba a Ibáñez como afrancesado. Así lo consideraban también las tropas del Principado de Asturias que para expulsar a los franceses llegaron a Rivadeo el 1 de febrero de 1809. En el fuego que abrieron contra la ciudad, parece que una batería dirigía sus fuegos con insistencia contra el edificio en que residía el fundador de las fá-

bricas de Sargadelos. Éste, por su parte, subido en la torre de su casa, observaba serenamente, valiéndose de un antejo, la pésima puntería de sus paisanos.

Los franceses, ante la superioridad numérica del enemigo, hubieron de abandonar la ciudad. Al entrar los asturianos en ella alborotóse el populacho y, so pretexto de perseguir a los afrancesados, comenzaron los desmanes y saqueos. Esto ocurría el 2 de febrero.

Ibáñez comprendió lo poco segura que estaba su vida y quiso salvarse marchándose a Sargadelos; y en efecto: en la mañana de ese día, montado en una caballería mular y seguido de un soldado de artillería español, intentó abandonar Rivadeo.

Ya antes de salir del pueblo el populacho le rodea y acosa insultante. Suena un pistoletazo, que los amigos de Ibáñez pretenden que se le escapó; pero que surte el efecto de abrirle paso entre



Violeta.

la chusma, que una vez repuesta del susto le persigue nuevamente.

En las afueras de la población Ibáñez tiene la mala suerte de que le corte el camino otro grupo de asturianos y gente del pueblo armada, que a golpes de fusil lo derriban en tierra muerto.

La tradición cuenta que lo amarraron por la melena a la cola del caballo y así lo llevaron arrastrando largo trecho.

La declaración de un testigo dice: «Hallándole muerto y despojado de toda su ropa hasta de la camisa, con las piernas cabalgadas del macho en que iba a caballo en su huída, que también estaba muerto; apuñalado el cadáver del hombre y en disposición que causaba horror y debía mover a compasión el corazón más cruel».

Así pasó del mundo este hombre de grandes méritos que se llamó don Antonio Raymundo Ibáñez, fundador insigne de las fábricas de Sargadelos,



Violeta.

y que entre sus muchos aciertos tuvo el de haberse hecho retratar por el gran maestro español D. Francisco de Goya y Lucientes.

Es por Goya, en efecto, por quien llegó a nosotros la fisonomía simpática de este interesante personaje.

Mientras en Rivadeo los asturianos y las turbas completaban su patriótica tarea saqueando la casa de Ibáñez y persiguiendo a la indefensa familia, la vida de las fábricas atravesaba también por momentos difíciles.

Administraba los establecimientos el cuñado de Ibáñez D. Francisco Acevedo, que hacía difíciles equilibrios tratando de contemporizar con los franceses y con el partido nacional. El paisanaje andaba algo revuelto y el



Mambrú.

trabajo en las fábricas desorganizado. Nada puede dar mejor idea del estado de las cosas en aquellos días que la lectura de un trozo de una carta del propio Acevedo, fechada en Sargadelos en 2 de marzo de 1809: «Desde el día desgraciado (dice refiriéndose al de la muerte de su cuñado), siempre estuve en un continuo sobresalto, porque todo era asomos de una anarquía la más terrible, y, en efecto, se declaró el 8, acometiendo en Vivero los montañeses al destacamento de dragones, que parte pasó por el camino Real para Rivadeo. Si desde dicho día hubiera estimado mi vida en un cuarto, ya no habría casi señales del establecimiento. La algazara llegó hasta la Espiñeyra, y una porción de fusiles que había en San Cipriano fueron repartidos indiscretamente, y luego me vi rodeado de bayonetas, que el que mejor intención traía

era de robarlo todo. Por último, me vi obligado a condescendencias, y guiado por Dios, pues que salí a salvo».

Esta situación difícilísima complicábase con la falta de dinero. Los sucesos habían sorprendido a Acevedo con fondos que, según él, no exce-

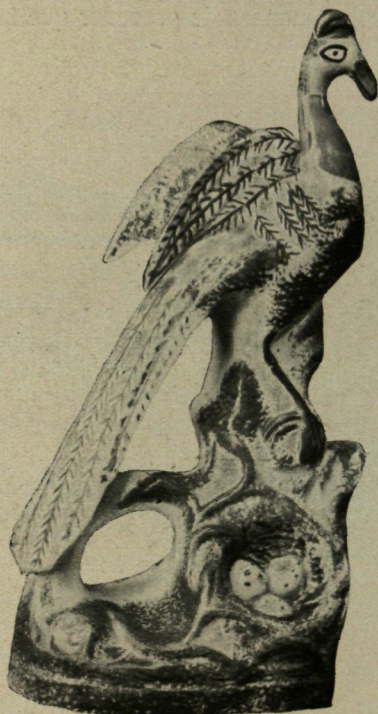
dian de 20 duros. Cuando Ibáñez intentó huir de Rivadeo llevaba consigo 40.000 reales, destinados sin duda a cubrir las atenciones de las fábricas. Pero estos 40.000 reales zozobraron entre las oleadas de aquellos patriotas excelentes que no le dejaron a D. Antonio Raymundo ni la camisa que llevaba puesta.

Acevedo hubo de recurrir a obtener préstamos, y sin duda logró de esta manera irse barajando hasta abordar tiempos mejores, que no tardaron en venir, pues conjurada la anarquía, y siendo excelentes los rendimientos del establecimiento, pronto recobró éste la actividad y prosperidad perdida.

El nuevo dueño, D. José Ibáñez, fué encargado por el marqués de la Romana de continuar la fabricación de municiones para aprovisionar al Ejército español. Don José, no sólo se aplicó con celo a corresponder a este encargo, sino que además se distinguió como patriota, facilitando socorros al Gobierno para continuar la guerra, visitando y armando soldados por su cuenta, y, en la hora del triunfo, fundiendo bronce conmemorativos. Cuánto las fábricas contribuyeron al aprovisionamiento del Ejército no es posible saberlo con fijeza, pues mientras Madoz afirma que durante el período de la

guerra de la Independencia salieron del propio establecimiento 40 buques cargados de municiones, cosa en verdad extraña porque los dichos establecimientos están tierra adentro, otros informes en cambio aseguran que en el mismo período cargaron en San Ciprián 1.360 buques municiones producidas por las fábricas. Hay que tener en cuenta que en San Ciprián no pueden entrar buques muy grandes.

Las contrataciones con el Estado prosiguieron hasta el año 1829. En todo este tiempo se añadieron algunas importantes obras a las fábricas de fundición y loza, trabajándose por perfeccionar ambas, aunque con diverso éxito. La administración de D. Francisco Acevedo continuó, probable-



Ave del Paraíso.

mente hasta 1832, en cuya fecha debió asumirla directamente D. José Ibáñez hasta el año 1836, en que murió. Este señor tenía un carácter algo pesimista; pasaba la vida en un continuo ¡ay!, quejándose de su suerte; y su régimen administrativo no debió ser muy excelente porque, a su muerte, la casa había contraído deudas. Bien es verdad que el carácter noble y pundonoroso de D. José Ibáñez le llevaba a comprometerse cubriendo faltas y deudas de sus parientes. Por otra parte, era tan señoril y delicado en su manera de proceder que le repugnaba exigir cuentas a sus subordinados y criados.



Pastor.

A su muerte regentó la fábrica D.^a Anita Varela, la viuda, que con una energía y un temple admirables hace frente a la difícil situación, paga deudas, atiende a cubrir las necesidades de una numerosa familia y lucha desesperada y heroicamente,

consiguiendo mejorar los asuntos. Al regresar su hijo José del sitio de Bilbao, al que asistió en calidad de oficial de Artillería, se encargó de los negocios, relevando a su madre de la pesada tarea. En 26 de octubre de 1840 la familia Ibáñez arrendó la fundición por espacio de veinte años a una Compañía representada por D. Ramón Francisco Piñeiro, y en 12 de agosto de 1845 arrendó también la fábrica de loza a dicho señor por espacio de quince años.

Don Ramón Francisco Piñeiro traspasó ambos arriendos a la Sociedad Luis de la Riba y Compañía, constituida, como es sabido, por varios banqueros gallegos.

Es la gran época de las fábricas de Sargadelos. Todo en ella se reorganiza ampliamente, poniéndolas al nivel de las del extranjero, montándolas con los últimos adelantos, trayendo excelente personal técnico.

Esta espléndida marcha dura hasta 1860, época en que expiró el con-

trato de la Empresa la Riba con la casa Ibáñez. No obstante, la fábrica de loza continuó trabajando hasta el 15 de agosto de 1862 por cuenta de la Empresa, que prorrogó el contrato hasta esa fecha.

La Riba no entregó la fábrica inmediatamente, pues con motivo de diferencias con la casa Ibáñez sobrevino un pleito que duró hasta 1866, en que se llegó a un arreglo mediante escritura de transacción, otorgada en Madrid en 1 de setiembre de aquel año. En esa fecha volvieron las fábricas a manos de sus dueños, los diez hijos de D. José Ibáñez, y de D.^a Anita Varela, ya fallecida hacia tiempo.

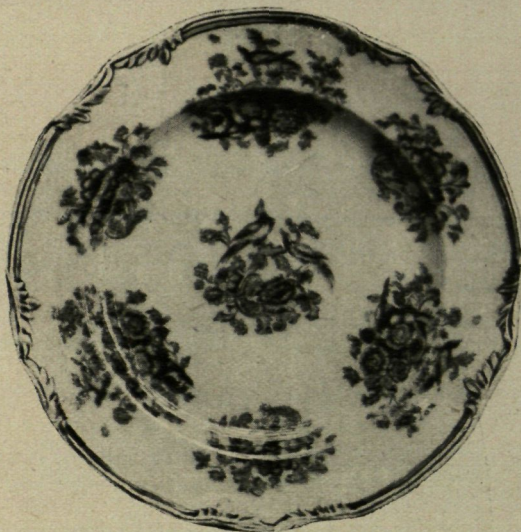
En el ínterin, estaban de administradores judiciales del establecimiento dos de sus propietarios, D. Ricardo y D. Hipólito Ibáñez, y había sido concedido el arriendo a su otro hermano, D. Carlos Ibáñez, ingeniero de minas, compañero de Sagasta y hombre de talento y prestigio.

Don Carlos trató de reorganizar la hacienda de la casa Ibáñez, que marchaba muy mal, y de reanudar el trabajo en las fábricas, paradas desde 1862.

Con tal objeto dirigió en 24 de mayo de 1866 un escrito a la excelentísima Diputación provincial de Lugo suplicando un préstamo de un millón de reales, reintegrable en el término de dos años. En esta instancia recordaba Carlos Ibáñez los buenos servicios que tenían prestado a la Nación las fábricas, lo mal que en ciertas ocasiones correspondió el Estado a sus obligaciones, los precedentes de anticipos otorgados al establecimiento en 1798 y las utilidades que reportaría al país la reanudación de estas industrias.

Esta justa protección que recababa Ibáñez fué denegada.

A pesar de ello, hizo reanudar a las fábricas sus trabajos allá el año 1870 próximamente. Al menos en ese tiempo realizaba hornadas de prueba en la fábrica de loza.



Tercera época.

Bajo su dirección, y durante los años 1871 y 1872, trabajaron los establecimientos con cierta actividad. El 1 de febrero de 1873 se asocia con Atocha y Morodo, de Coruña, y trabajan todo el año; pero las ganancias

no corresponden a las esperanzas.

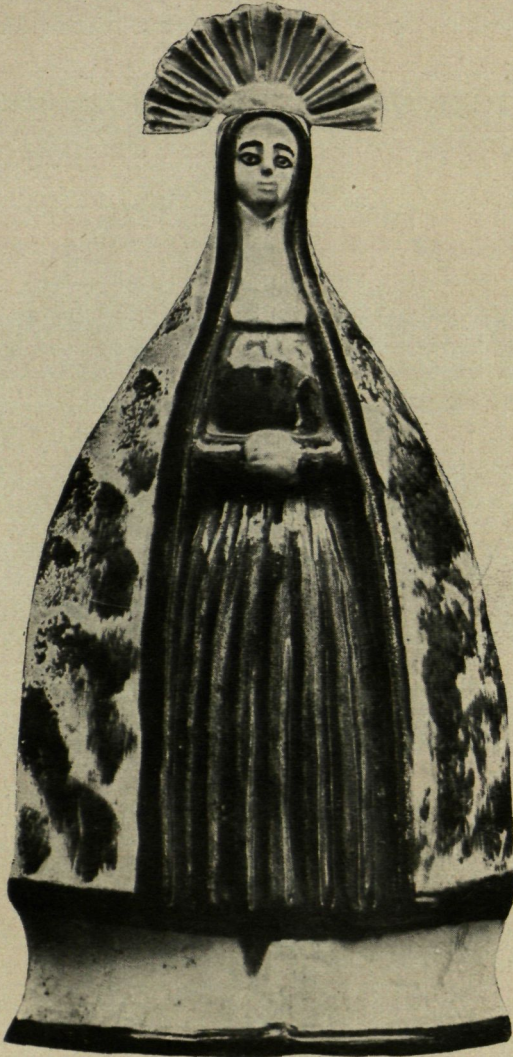
Poco después los asuntos de la casa Ibáñez se complicaron extraordinariamente. Sobrevienen nuevos pleitos; la Compañía Ibáñez, Atocha y Morodo termina desastrosamente, y después de varios mezquinos y penosos episodios, las fábricas cierran sus talleres para no volverlos a abrir ya más.

Posteriormente hay el episodio levemente cómico de D.^a Jacinta, suegra del Príncipe de Pignatelli, llegada a Sargadelos para intentar la restauración de las fábricas; pero que salió del asunto muy malamente. Se le debe la edición de una Memoria sobre las reales fábricas, que imprimió en un elegante y curioso folleto, hoy en día sumamente raro.

Años más tarde el desastre del establecimiento

era absoluto. Se despojó a los Ibáñez de sus propiedades, se deshizo su archivo y los retratos de sus antepasados desaparecieron misteriosamente, siendo el primero el que de D. Antonio Raymundo Ibáñez había hecho Goya.

Los hornos y edificios de las fábricas fueron destruídos para aprovechar



Botella para agua bendita.

las piedras; enajenáronse a vil precio los hermosos grabados que sirvieron para los calcos del estampado de la loza; vendiéronse también moldes, máquinas y demás material y la hermosa escalera de hierro del estampado hecha en la fundición, y que era uno de los orgullos de la fábrica, y, finalmente, se talaron las hermosas alamedas que dentro del recinto del establecimiento había plantado el primer Ibáñez y fueron destrozadas las estatuillas y jarrones de loza que las adornaban.

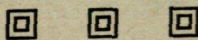
Presenciando esta ruina queda aún en pie la señorial residencia, con sus puertas coronadas de escudos, sus bellos balcones y rejas de hierro, sus salones enormes y sus jardines cruzados por avenidas bordeadas de cipreses y laureles, que reflejan en el abandonado y romántico estanque. Alza el cenador de piedra su sencilla y noble arquitectura sobre la frondosidad del jardín y entre la espesura asoman aquí y allá, encima de los severos pilares y las balaustradas neoclásicas, los restos de estatuillas de porcelana, que contribuyen a aumentar el efecto de desolación y tristeza general.

Sobre el manso río, y entre los bellos montes adornados de pinos y coronados de rocas, la fábrica de loza enseña sus derruidos muros cubiertos de musgo y hiedras. Rotas están sus puertas y hundidos sus tejados, y en el interior helechos y arbolillos crecen ufanos ocultando los restos de moldes que yacen por los suelos. En la mirilla de prueba de los destrozados hornos aún se ve la ceniza de la última faena; trepan enredaderas y zarzas por lo que fué bella oficina del estampado; tres nobles y majestuosos fresnos presiden la escena, vanidosos de ser los únicos supervivientes de los miles de árboles que en un tiempo plantó D. Antonio Raymundo Ibáñez Gastón de Ysaba Llano y Valdés, caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III y fundador de las fábricas de fundición y loza de Santiago de Sargadelos.

FELIPE BELLO PIÑEIRO

(Fotografías del autor.)

(Continuará.)



La cartuja de Santa María de El Paular y su colección de cincuenta y seis lienzos pintados por Vicencio Carduchi

I

FUÉ Vicencio Carduchi el artista extranjero que, habiéndose criado y naturalizado en España, se distinguió más que todos en sostener e ilustrar la escuela castellana con sus apreciables obras, con sus escritos y con la enseñanza que dió a sus discípulos.

Nació en Florencia en el año 1577, y su hermano Bartolomé Carduchi le trajo a España en 1586, cuando no tenía más que nueve de edad. Le enseñó a dibujar y pintar en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde hizo rapidísimos progresos, siendo la admiración de cuantos pintores estaban trabajando en el grandioso monasterio. Concluidas las obras de éste, le llevó su hermano a Madrid; pero donde principió a manifestar lo que había de ser, fué en Valladolid, siguiendo a la Corte, que se había trasladado a aquella ciudad en el año 1601. Allí pintó unas batallas para el tocador de la Reina y unas perspectivas para el salón de comedias del palacio y las demás obras que se refieren en su artículo del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* de Cean Bermúdez (Madrid, 1800), las cuales fueron colocadas en el convento de San Pablo, en el de los franciscanos descalzos y en el monasterio de las Descalzas Reales de aquella ciudad.

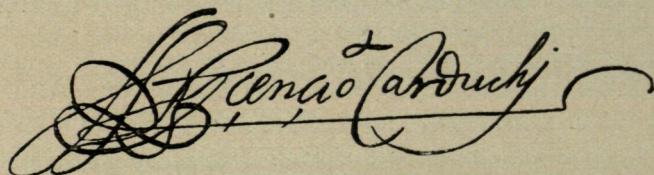
Tornó con la Corte y con su hermano a Madrid en el año 1606, y el Rey Don Felipe III le eligió con otros profesores para pintar el palacio de El Pardo. Le tocó representar al fresco en la capilla historias alusivas al Santísimo Sacramento, los doctores de la Iglesia latina y griega y varios atributos; mas habiendo fallecido su hermano cuando se disponía a pintar las hazañas del invicto Emperador Carlos V en la galería del mediodía del mismo palacio, le mandó el Rey que representara en ella las de Aquiles, el héroe principal de la *Iliada*. Concluidas estas obras y las demás, que fue-

ron encargadas por tasación a otros profesores, se suscitó un pleito sobre el pago de los trabajos pictóricos con motivo de la enorme rebaja que había hecho Pedro Horfelin de Poulitiers, pintor de Zaragoza, al valor con que antes los habían tasado otros pintores.

En 28 de enero de 1609, Don Felipe III nombró a Vicencio Carduchi su pintor con igual salario que había gozado su hermano Bartolomé. Viéndose entonces Vicencio condecorado y en edad de treinta y dos años, pidió licencia para hacer un viaje a Italia, pues apenas se acordaba de lo que había visto en su patria. Con anuencia de Su Majestad salió de Madrid en compañía del cardenal Francisco Barberini, legado *a latere* del Papa en la Corte de España, que volvía a la de Su Santidad.

Estuvo en Roma, Florencia, Pisa, Bolonia, Ferrara, Loreto, Venecia, Mantua, Parma y Milán, habiendo sido obsequiado por los artistas de aquellas ciudades, especialmente los de Florencia, quienes le honraron con el título de individuo de aquella Academia, dispensándole las circunstancias que prevenían los estatutos en atención a la de ser natural de la ciudad y pintor de Su Majestad Católica. Volvió a España por Alemania, Flandes y Francia tan instruído como lo demostró en los *Diálogos sobre la pintura*, que compuso e imprimió en Madrid el año 1633, la obra más sabia que en la materia tenemos en castellano.

Ya en Madrid, en el año 1615 pintó el martirio de San Andrés para la antesacristía de la catedral de Toledo, y en el año siguiente pintó al fresco con Eugenio Caxesi la capilla de Nuestra Señora del Sagrario. En el mismo año estuvo en el convento de Santiago, de la villa de Uclés (Cuenca), apreciando las obras de pintura, dorado y estofado, hechas por Santiago Morán, pintor de cámara de Su Majestad, acerca de las cuales dió su dictamen firmado con los caracteres y rúbrica que aquí incluimos:



En 29 de agosto de 1626, por escritura otorgada entre el venerable padre prior de la cartuja de El Paular, D. Juan de Baeza, y su Comunidad, y Vicencio Carduchi, ante Pedro de Aleas Matienzo, escribano de número de la villa de Madrid, se obligó dicho maestro a pintar al óleo cincuenta y seis cuadros grandes, de 3,45 metros de altos por 3,15 milímetros de an-

chos, representando, con figuras de tamaño natural, pasajes de la vida de San Bruno y de la historia de la Orden cartujana, conforme a las instrucciones recibidas del venerable padre prior. El Sr. Cruzada Villamil publicó el texto de la escritura citada en *El Arte en España* (Madrid, 1866, tomo IV, pág. 84), por habérsela cedido D. Manuel R. Zarco del Valle (1).

Después que fueron pintados los cincuenta y seis cuadros, estuvieron colocados en las cuatro largas galerías del claustro grande de la citada cartuja paularitana «para testimonio — según frase de Cean Bermúdez — del gran saber de Vicencio Carduchi en todas las partes de la pintura, de su estilo franco y natural, de su agradable colorido, y del acorde en los colores y en el claroscuro».

Habiendo llegado la época de la supresión de las Órdenes religiosas, la comunidad monacal de El Paular quedó extinguida y sus bienes pasaron al Estado, quien encomendó a la Academia de San Fernando y ésta a D. Miguel Gálvez, arquitecto, para que inventariara los efectos artísticos existentes en los monasterios suprimidos de la provincia de Madrid, facultándole para que dichos efectos y obras de arte las enviara al depósito de esta villa y corte. Para cumplir con este encargo, D. Miguel Gálvez pasó al suprimido monasterio de Santa María de El Paular, y en 30 de noviembre de 1837 envió a la Academia copia de lo inventariado en dicha cartuja (2). En 29 de noviembre del citado año 1836, cuando ya estaban en Madrid los cincuenta y seis cuadros D. Juan Alvarez Mendizábal, ministro de Hacienda, dirigió al de la Gobernación una Real orden manifestando que, teniendo en cuenta lo conveniente que era para el mejor orden y constancia (*sic*) del destino que se diera a dichos efectos, el saber a punto fijo los que hubiera recogido la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se pidieran por el Ministerio de la Gobernación a la Academia listas expresivas de todos los mencionados efectos, para que pasaran a la Dirección gene-

(1) También puede verse transcrita en nuestra obra *La Real cartuja de Santa María de El Paular*, actualmente en prensa.

(2) El director de la Academia de San Fernando en 15 de junio de 1836 comunicó al Capitán general de la provincia de Madrid lo siguiente: «Debiendo sacar del extinguido monasterio de El Paular las pinturas y efectos artísticos de aquella casa, el comisionado por esta Real Academia de San Fernando, D. Miguel Gálvez, y pudiendo tener algún peligro, tanto para estar en el monasterio como para sacar los efectos y conducirlos por lo extraviado del sitio, me veo en la precisión de reclamar de V. E. el auxilio de cuatro soldados y un cabo para que le acompañen en su viaje y estancia, a fin de que pueda cumplir con una comisión que cede directamente en beneficio del Estado, y que sin esta precaución pudiera desgraciarse». (Real Academia de San Fernando. Archivo: armario 1.º, legajo 35.)

ral de Arbitrios, donde debía constar el origen y destino de aquellos efectos. De aquí surgió la formación del Museo Nacional de Pinturas establecido en el edificio del suprimido convento de trinitarios calzados (1) en la calle de Atocha, pues por Real orden de 31 de diciembre de 1837 se destinó este edificio para que en él se depositasen los objetos artísticos que se habían recogido y continuaban recogiendo, formando un Museo Nacional que pudiera servir de estudio y emulación a los artistas, diese honor a nuestras antiguas escuelas y proporcionase esparcimiento a la culta curiosidad de nacionales y extranjeros.

En 24 de julio de 1838 pudo ya abrirse tan notable Museo, pero a los pocos días, y terminada la primera exposición, se cerró para dar lugar a que se hicieran las obras que todavía reclamaba. Las exposiciones semanales al público comenzaron después en 1842, y desde entonces continuaron normalmente. Entre los cuadros principales de este Museo se hallaban los de la colección completa pintada por Vicencio Carduchi para el monasterio de El Paular. Don Javier de Quinto, director del Museo, hizo las descripciones de los cuadros más conocidos y gestionó cerca de los herederos de Cean Bermúdez que le buscaran y proporcionaran un trabajo muy detallado que este ilustrado escritor cita en su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* en el artículo relativo a Vicencio Carduchi; pero el resultado fué negativo, porque ni él ni Cruzada Villaamil consiguieron describir los asuntos de cada cuadro. Este último dice: «Para conocer dichos cuadros, he hojeado las vidas de San Bruno, muchas descripciones de antiguas cartujas, y las vidas de los venerables de la citada Orden; pero ni aun así creo haber acertado en todos los asuntos. Sirva, no obstante, la siguiente reseña (la publicada en *El Arte en España*, Madrid, 1866, tomo IV, pág. 87, y en el *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865) que si no por la mejor, valdrá por ser la única, al menos ínterin parece la que escribió el Sr. Cean Bermúdez, o mientras otra pluma más autorizada que la mía no desempeñe este trabajo» (2).

Ciertamente no es mi pluma más autorizada que la del Sr. Cruzada Villaamil, pero habiendo tenido la fortuna de encontrar mediante laboriosa

(1) Este convento fué fundado en 1547, según diseños de Felipe II. Después de la exclaustación establecieron en su iglesia el teatro del Instituto. Transformada en salones, sirvió de Museo Nacional de Pinturas. Todo el edificio quedó destinado a Ministerio de Fomento hacia el año 1848.

(2) *El Arte en España*, tomo IV, pág. 87.

investigación la necesaria fuente narrativa (1) con motivo de escribir la *Historia de la Cartuja de El Paular*, me ha parecido conveniente dar la descripción verdadera de toda la colección, si bien en *forma sumaria*,



Número 6.

porque con todos los pormenores que he allegado la inserto ampliamente en la citada *Historia* del monasterio paularitano, próxima a ver la luz pública.

Ahora bien, después de atribuir a cada cuadro el asunto que representa, pongo el impropio que le dió el Sr. Cruzada Villaamil, la cantidad en que fué tasado y el lugar en que se halla ahora.

1. *La conversión de San Bruno*. — Tasado en 5.000 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

2. *San Bruno trata con sus seis discípulos de retirarse a la sole-*

(1) Biblioteca del Congreso de los Diputados. Ms., sig. mod. 2937.

dad. — Cruzada le dió el núm. 6. Tasado en 4.000 reales. Barcelona: Audiencia.

3. *San Bruno y sus seis compañeros se dirigen a Grenoble.* — Cru-



Número 9.

zada le dió el núm. 2. Tasado en 4.000 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

4. *Visión de San Hugo, obispo de Grenoble.* — Tasado en 4.000 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

5. *San Bruno y sus seis compañeros se presentan por vez primera a San Hugo, obispo de Grenoble.* — Cruzada le dió el núm. 20. Tasado en 4.000 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

6. *San Hugo lleva a San Bruno y a sus seis compañeros a la soledad de la cartuja.* — Cruzada le dió el núm. 11 y le tituló: *San Bruno y el duque Rogerio. Este señala a aquel el sitio donde puede fundar el mo-*

nasterio cartujano que a expensas suyas quería erigir en sus Estados.
Tasado en 4.000 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

7. *La Santísima Virgen, acompañada de San José y San Juan Bau-*



Número 10.

tista, ampara debajo de su manto a la Orden de la Cartuja. — Cruzada le dió el núm. 53. Tasado en 3.500 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

8. *San Bruno y sus discípulos edifican en la cartuja de Chartres el primer monasterio de la Orden.* — Cruzada le dió el núm. 7. Tasado en 3.000 reales. Tortosa: Museo Municipal.

9. *El milagro de brotar una fuente de agua donde antes no la hubo.* — Cruzada le dió el núm. 8. Tasado en 4.000 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

10. *San Hugo, obispo de Grenoble, en el refectorio de la cartuja.* — Cruzada le dió el núm. 23 y le tituló: *San Hugo y San Bruno en el refec-*

torio del convento cartujano, haciendo una descripción incompleta e inexacta, como en casi todos los cuadros. Tasado en 4.000 reales. Tortosa: Museo Municipal.

11. *El obispo San Hugo tomando el hábito cartujo.* — Cruzada le dió el núm. 21. Tasado en 3.100 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

12. *Humildad de San Hugo, obispo de Grenoble, y de Guillermo, abad de San Teodofredo.* — Cruzada le dió el núm. 22, y erró totalmente en la descripción del asunto. Tasado en 3.000 reales. Valladolid: Palacio Arzobispal.

13. *San Bruno recomienda a San Hugo que deje la soledad y vaya a cuidar de su Obispado.* — Cruzada le dió el núm. 18 y desconoció el asunto. Tasado en 4.000 reales. Jaca: Palacio Episcopal.

14. *Visión del Papa Víctor III.* — Cruzada le dió el núm. 9 y le tituló *Sueño del Papa Urbano II.* Tasado en 3.000 reales. Córdoba: Catedral.

15. *San Bruno llamado por el Papa Urbano II.* — Cruzada le dió el núm. 30. Tasado en 3.000 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

16. *San Bruno y sus compañeros se despiden de San Hugo, porque resolvieron marcharse todos a Roma.* — Cruzada le dió el núm. 14 y le tituló así: *San Bruno y un obispo de su Orden.* Tasado en 2.500 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

17. *San Bruno y sus compañeros ante el Papa Urbano II.* — Cruzada le dió el núm. 26. Tasado en 3.000 reales. San Sebastián: Museo.

18. *De San Bruno se despiden en Roma sus seis compañeros.* — Cruzada le dió el núm. 27 y le tituló erróneamente *Despedida de San Bruno de sus compañeros en Chartres*, diciendo que se despedía para ir a Roma, donde le llamaba Urbano II. Tasado en 4.000 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

19. *El Papa Urbano II consulta con San Bruno.* — Cruzada le dió el núm. 16 y lo describió imperfectamente. Tasado en 4.000 reales. Córdoba: Catedral.

20. *San Bruno renunciando al Arzobispado de Regio.* — Cruzada le dió el núm. 24. Tasado en 4.000 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

21. *Aparición de la Santísima Virgen y de San Pedro, Apóstol, a los discípulos de San Bruno.* — Cruzada le dió el núm. 34 y le tituló *Aparición de San Elías*, omitiendo la descripción del significado verdadero de la aparición, su origen y sus consecuencias. Tasado en 4.400 reales. Córdoba: Catedral.

22. *San Bruno orando en el retiro solitario que buscó en la Calabria*. — Cruzada le dió el núm. 3, le tituló *San Bruno orando en el desierto de Chartres* y lo describió confundiendo el asunto, que representa una escena verificada en Calabria y no en Chartres. Tasado en 2.200 reales. Córdoba: Catedral.

23. *El duque Rogerio de Nápoles halla en un retirado lugar de sus Estados a San Bruno y a sus compañeros haciendo vida monacal*. — Cruzada le dió el núm. 19. Tasado en 2.500 reales. Zamora: Instituto General y Técnico.

24. *San Bruno se aparece al duque de Calabria*. — Cruzada le dió el núm. 25. Tasado en 3.000 reales. Valladolid: Palacio Arzobispal.

25. *Muerte del reverendo padre Lauduino en la cárcel*. — Cruzada le dió el núm. 35, le tituló *Muerte de un venerable cartujo* y le describió sin saber el verdadero asunto que representa. Tasado en 3.000 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

26. *Muerte de San Bruno*. — Cruzada le dió el núm. 17. Tasado en 4.000 reales.

27. *Manantial milagroso junto a la sepultura de San Bruno*. — Cruzada le dió el núm. 13. Tasado en 4.000 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

28. *San Bernardo de Claraval visita al reverendo padre Guigo I, V prior de la Gran Cartuja*. — Cruzada le dió el núm. 29, le tituló *San Bruno visitado por otro Santo* y le describió como si este fuera el verdadero asunto que representa. Tasado en 2.200 reales. Barcelona: Audiencia.

29. *Aparición de la Virgen a un fraile cartujo*. — Cruzada le dió el núm. 42 y le tituló *Aparición de la Virgen a fray (sic) Juan Fort*. Tasado en 2.500 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

30. *El venerable padre D. Bernardo, fundador y primer prior de la Cartuja de las Puertas (Portes, Ain) y obispo de Día, orando*. — Cruzada le dió el núm. 12, le tituló *San Bruno, orando* y le atribuyó erróneamente este asunto, que no le pertenece. Tasado en 2.300 reales. Valladolid: Palacio Arzobispal.

31. *Aparición del reverendo padre Basilio, VIII general de la Orden, a su discípulo San Hugo, después obispo de Lincoln*. — Cruzada le dió el núm. 37 y le tituló *Aparición de San Bruno*. Tasado en 2.200 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

32. *Obediencia de los cartujos aun después de muertos*. — Cruzada le dió el núm. 15 y le tituló erróneamente *Milagros de fray (sic) Juan Fort*. Tasado en 2.500 reales. Jaca: Palacio Episcopal.

33. *La humildad y desprecio de las cosas terrenales en la Orden cartujana.* — Cruzada le dió el núm. 28, le tituló *Perseverancia de un*



Número 33.

cartujo y le describió sin saber cuál es el asunto que representa. Tasado en 3.000 reales. Valladolid: Palacio Arzobispal.

34. *Muerte del venerable Odón de Novara.* — Cruzada le dió el número 52. Tasado en 3.300 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

35. *Aparición de un coro de ángeles a San Hugo, obispo de Lincoln.* — Cruzada le dió el núm. 31, le tituló *Éxtasis de San Hugo* e ignoró el motivo por el que este santo se puso a orar y a qué causa obedeció la aparición del coro de ángeles. Tasado en 2.400 reales. Córdoba: Catedral.

36. *El Papa Alejandro III consagra obispo de Bélley a San Antelmo.* — Cruzada le dió el núm. 10, le tituló *Consagración de un obispo cartujo*, porque así se deduce del mismo cuadro; pero no llegó a averi-

guar cuál es el verdadero asunto que representa ni quiénes son los personajes que intervinieron. Tasado en 2.200 reales. Córdoba: Catedral.

37. *El venerable padre Esteban de Chatillon, obispo de Día (Francia), predica eficazmente a su pueblo.* — Cruzada le dió el núm. 50 y le



Número 54.

tituló *Predicación de un obispo cartujo*, describiéndole incompletamente por ignorar cuál es el asunto que representa. Tasado en 3.300 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

38. *Milagro realizado por la oración del reverendo padre Boso, XVII general de la Orden cartujana.* — Cruzada le dió el núm. 49 y le tituló *Milagro de San Bruno*, diciendo que el hombre tendido en el suelo está *cosido a puñaladas*, lo cual no es cierto, pues se cayó del andamio, e ignorando, por tanto, cuál es el asunto que representa este cuadro. Tasado en 2.500 reales. Logroño: Instituto General y Técnico.

39. *Aparición de la Santísima Virgen al reverendo padre Pedro Favero, prior de la cartuja de la Santa Cruz, estando próximo a la muerte.* — Cruzada le dió el núm. 33, le tituló *Visión del padre fray (sic) Juan Fort* y le describió sin saber el motivo de la aparición ni el asunto



Número 38.

que representa. Tasado en 2.200 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

40. *Éxtasis del reverendo padre Birellio, XXIII general de la Orden cartujana.* — Cruzada le dió el núm. 54, titulándole *Éxtasis de un Santo cartujo* y describiéndole sin saber cuál es el asunto que representa. Tasado en 2.200 reales.

41. *El Beato Nicolás Albergato, cardenal de Santa Cruz.* — Cruzada le dió el núm. 36, le tituló *Un cardenal cartujo en oración* y describió brevemente sin haber averiguado cuál es el verdadero asunto que representa. Tasado en 2.200 reales. Zamora: Instituto General y Técnico.

42. *Incendio de la cartuja de Praga y persecución de sus monjes.*
Cruzada le dió el núm. 45, titulándole *Martirio de los cartujos de Alema-*



Número 44.

nia y describiéndole sin saber el verdadero asunto que representa. Tasado en 3.000 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

43. *El doctor extático venerable padre Dionisio Rickel escribiendo en su celda.* — Cruzada le dió el núm. 32, titulándole *San Bruno escribiendo en su celda* y describiéndole como si este fuera el asunto que representa. Tasado en 2.450 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

44. *Martirio del venerable padre Andrés, prior de la cartuja de Seytz.* — Cruzada le dió el núm. 39, le tituló *Martirio de un cartujo* y le describió sin saber más concretamente el asunto que representa. Tasado en 2.500 reales. Valladolid: Palacio Episcopal.

45. *Martirio de varios religiosos de la cartuja de Viena.* — Cruzada

le dió el núm. 40, tituléndole *Muerte de Juan Susilla y otros cartujos* y describiendo erróneamente su asunto como si representara la entrada de los herejes de Alemania en 1573 en la cartuja de Ruremunda, cerca de Co-



Número 47.

lonia, donde efectivamente también sufrieron el martirio los religiosos que la ocupaban. Tasado en 2.500 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

46. *Martirio de los tres priores de las cartujas de Londres, Nottingham y Auxiolme*. — Cruzada le dió el núm. 41, le tituló *Martirio de tres frailes cartujos* y le describió incompletamente por no haber averiguado quiénes eran estos tres religiosos. Tasado en 2.200 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

47. *Martirio de los religiosos de la cartuja de Nuestra Señora de la Anunciación (Londres)*. — Cruzada le dió el núm. 48 y lo describió incompletamente por haber omitido los nombres de los cartujos martirizados. Tasado en 3.300 reales. Valladolid: Palacio Arzobispal.

48. *Martirio de los venerables padres Juan Rochester y Santiago Walworth, monjes de la cartuja de Nuestra Señora de la Anunciación (Londres)*. — Cruzada le dió el núm. 47 y le tituló *Martirio de dos frailes cartujos de Londres*, describiéndole incompletamente por no haber averiguado quiénes son los dos cartujos martirizados. Tasado en 2.500 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

49. *Aparición de la Santísima Virgen al venerable padre Juan Fort, y milagro de un crucifijo, ocurrido al mismo monje*. — Cruzada le dió el núm. 5. Tasado en 2.450 reales. Córdoba: Catedral.

50. *Martirio del vicario y dos monjes de la cartuja de Nuestra Señora de la Anunciación (Londres)*. — Cruzada le dió el núm. 51, le tituló *Martirio de tres frailes cartujos* y le describió brevemente por no haber averiguado de dónde eran ni cómo se llamaban los tres monjes (no frailes) ingleses. Tasado en 2.500 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

51. *Martirio de tres monjes y dos conversos de la cartuja de la Fuente de la Virgen (Francia)*. — Cruzada le dió el núm. 43, tituléndole *Martirio de los cartujos de Alemania*, describiéndole sin decir el verdadero asunto que representa y omitiendo los nombres de los mártires por no haberlo averiguado. También afirma que *el fraile que se ve en primer término es retrato de Dionisio cartujano*, lo cual es inexacto. Tasado en 2.500 reales.

52. *Martirio de tres conversos y tres donados de la cartuja de Nuestra Señora de Belén, de Ruremunda (Holanda)*. — Cruzada le dió el núm. 44, le tituló *Martirio de varios frailes cartujos* y le describió mal por no haber averiguado más puntualmente el verdadero asunto y los nombres de los cartujos martirizados. Tasado en 3.000 reales. Coruña: Escuela de Bellas Artes.

53. *Martirio de cuatro monjes de la cartuja de Nuestra Señora de Belén, de Ruremunda (Holanda)*. — Cruzada le dió el núm. 38, le tituló *Martirio de frailes cartujos* y le describió sin haber averiguado más puntualmente el asunto que representa. Tasado en 3.200 reales. Madrid: Museo Nacional de Pintura y Escultura.

54. *Martirio de los padres Vicente Herck y Juan Leodiense, monjes de la cartuja de Nuestra Señora de Belén, de Ruremunda (Holanda)*. — Cruzada le dió el núm. 46, le tituló *Martirio de dos cartujos* y le describió mal por defecto de investigación. Tasado en 2.500 reales. Logroño: Instituto General y Técnico (1).

(1) Las noticias del actual paradero de estos cuadros las debo a mi buen amigo D. Pedro Beroquí, secretario del Museo del Prado. Los números 26 y 40 (o sean el 17 y 54 de la catalo-

Los cuadros 55 y 56, que estaban colocados encima de la puerta titulada *Soli meruere beati* (que da entrada al corredor que hay desde el claustro grande al atrio de la iglesia), ostentaban los escudos de armas reales de España y de la Orden cartujana, respectivamente (1), orlados el primero con frutas y flores, y el segundo con los instrumentos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, sostenidos ambos por dos ángeles que, a manera de Famas, tenían embocadas grandes trompetas.

Por evitar mayor prolijidad, omito tratar aquí del mérito de esta colección, más famosa en tiempos antiguos que ahora, pues el juicio crítico que mereció al Sr. Cruzada Villaamil lo insertamos en nuestra *Historia de la Cartuja de El Paular*. A pesar de haberlo pretendido, no hemos podido estudiar los cincuenta y cuatro cuadros, y tampoco hemos conseguido obtener fotografías de todos ellos (no obstante los valiosos medios puestos en juego) por la especial situación de altura, oscuridad, estrechez de lugar y otras circunstancias de los locales en que se hallan colocados. Algunos de ellos están arrollados en el depósito del Museo Nacional de Pintura y Escultura, otros necesitan una conveniente restauración y la mayor parte se hallan bien conservados y tratados por las entidades que los tienen en calidad de depósito.

Pero es el caso que si en 1836 fueron trasladados a Madrid, donde estuvieron expuestos al público durante muchos años, y el edificio de la cartuja de El Paular se vendió por el Estado en 1844, bueno es tener en cuenta que al presente han variado las condiciones de aquella cartuja y de su colección de pinturas, para resolver acerca de ambas en beneficio de la cultura en general y de las Bellas Artes en particular.

Ya en 16 de abril de 1883, D. Pedro de Madrazo, vocal de la Comisión encargada de dictaminar acerca del disparatado traslado (y destrucción parcial!) de las tres sillerías de nogal de la iglesia y sala capitular del monasterio de El Paular al templo de San Francisco el Grande, de Madrid, se expresaba de esta manera: «¿Llegará algún día a restaurarse, será posible restaurar la cartuja de El Paular como monumento artístico, devolviéndole el interés que ofrecía antes de verificarse la desamortización? Si esto fuera posible, si el Gobierno, mediante una resuelta y persistente iniciativa, formase empeño en hacer esa restauración, escogitando primero el modo de gación de Cruzada) no están en Valladolid, aunque así nos ha informado dicho señor. En cambio, sí están en dicha ciudad los números 24 y 30 (25 y 12 de Cruzada). Del 51 (43 de Cruzada) no hemos conseguido saber donde está.

(1) Así consta en el manuscrito 2.937 de la Biblioteca del Congreso de los Diputados.

llevar al desierto de El Paular gérmenes de vida, convirtiéndolo en establecimiento útil de cualquier género que fuese, entonces ya podrían permanecer allí seguros el retablo, la verja, todos los preciosos objetos de arte hoy amagados; entonces podrían volver los cuadros de la vida de San Bruno a ocupar en los desnudos muros de los cuatro claustros los marcos de yesería en que estuvieron encasados y que hoy parecen estarlos esperando...» (1). No queremos usar otras palabras, pues no encontraríamos otras más autorizadas que las del benemérito D. Pedro de Madrazo. Valgan ellas por cuanto nosotros queríamos decir en este mal bosquejado trabajo para invitar a los amantes de las Bellas Artes, y especialmente al señor ministro de Instrucción pública, a fin de que sean reintegrados todos los cuadros de la colección pintada por Vicencio Carduchi al ex monasterio de El Paular, colocándolos con marcos apropiados en las cuatro galerías del claustro grande que se acaba de restaurar.

Cierto es que dichas pinturas causan singular efecto consideradas separadamente, pero más lo ofrecieron y ofrecerían de ahora en adelante en medio de aquel silencio y soledad, por ser su lugar y ambiente adecuados. Además, si por la mayor importancia de otras obras pictóricas no han de volver a figurar reunidas las cincuenta y seis de Carduchi en ningún Museo por carencia de espacio, nos parece que para exponerlas nuevamente y no sepultarlas en el olvido no hay otro sitio mejor que el citado ex monasterio. Indudablemente que perdieron interés al lado de la gran riqueza artística del Museo del Prado; pero es muy evidente y hasta raro que despertaran y mantuvieran el que tuvieron durante largos años con la desafortunada descripción que de ellos a la publicidad se dió. Y las entidades que ahora los tienen *en calidad de depósito*, ¿qué consideraciones harán ante tales lienzos, puesto que ignoran el asunto que representan?

Si estos deseos no son ilusiones quiméricas, como creo que no lo son, al considerar mi insignificancia, me permito ofrecer a la *Sociedad de Amigos del Arte* estos propósitos para que con su valiosa intervención los eleve a la Autoridad competente en pro de las riquezas artísticas de nuestra patria y como principio de la total restauración de la cartuja paularitana, que dió admirables destellos de gloria religiosa en los anales hispanos.

BALTASAR CUARTERO Y HUERTA

Correspondiente de la Real Academia de la Historia.

(Fots. Augusto Chassaigue.)

(1) Academia de San Fernando: *Expediente de El Paular*.

CIUDADES ARAGONESAS

Un paseo arqueológico por Barbastro

Es Barbastro ciudad muy poco conocida de los arqueólogos. Por desgracia, son muchas las españolas que se hallan en su caso. Quadrado, el andariego y erudito escritor, que tan bien sentía la poesía de otras edades, le dedicó unas pocas páginas en su volumen *Aragón*, de la obra *Recuerdos y bellezas de España*, muy someras, y deteniéndose más en la Historia que en la Arqueología (1).

A divulgar los vestigios artísticos de la vetusta ciudad aragonesa, importante ya durante la dominación romana, tanto, que dió nombre a la comarca *barbotana* o *barbatana* (2), y a exhumar desconocidas obras de arte antiguo que en ella se conservan, con datos inéditos, van encaminadas las líneas que siguen, como contribución a la historia del arte español.

I. — LA CATEDRAL

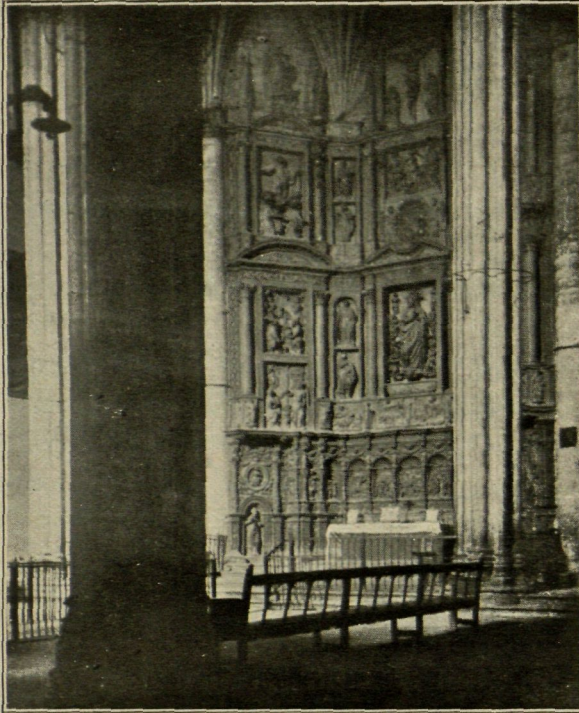
El Rey Pedro I conquistó la ciudad del poder de los árabes, como es sabido, en la primavera del año 1101 (3), merced al esfuerzo de sus huestes y de la ayuda valiosa de los nobles Pipino Aznárez, Ato Galíndez (que el Monarca nombró *Justicia* de Barbastro), Eximino Galíndez, Fortuño Galíndez, Eximino Garcés, García Sanz, Fortún Blázquez, Sancho Banzones, Galindo Galíndez, Fortún Dat, Íñigo Dat, Sancho Sanz, Lope Martínez, Pedro Ximénez, Pedro Sánchez, Galindo Sánchez, Galindo Garcés,

(1) López Novoa, en su *Historia de Barbastro*, impresa en 1861 (dos volúmenes), dedicó poquísimo espacio a la arqueología, en cuya disciplina fué poco inteligente.

(2) Véanse P. Fita, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. IV, pág. 214, y Carreras Candi, *Excursions per la Catalunya aragonesa y provincia d'Osca* (Barcelona, 1909), pág. 113. El criterio de este autor se deduce ya del enunciado del capítulo: «La Barbotania o Barbatania, ¿es étnicamente catalana?»

(3) Ya Sancho Ramírez, a principios de julio del año 1064, la había conquistado; pero recuperáronla los moros en 1076, aunque no pudieron resistir el asedio del año 1100. Esto demuestra que era Barbastro ciudad importante y codiciada, centro de una comarca rica, por la que pasaron diversas vías romanas.

Sancho Juan, Fortún Juan, Lope Alutz, Martín Galíndez y Blasco Martínez, a los cuales declaró pobladores y les dió grandes heredamientos. En seguida hizo consagrar la mezquita mayor sarracena en Iglesia Catedral, trasladando a ella a Poncio, que era Obispo de Roda, tomando desde entonces los Prelados que aquí hubo el título de *Barbastro*, hasta que en 1118



Interior de la Catedral.

San Ramón fué despojado de la Sede por Esteban, Obispo de Huesca, y se retiró a Roda.

En el mismo día de la consagración, el Rey Don Pedro dotó la nueva Sede, dándole las décimas de Barbastro, el lugar de Fornillos, etc. Consta ello del privilegio de erección y dotación de la Catedral, otorgado por el Monarca a 5 de mayo de 1101 (1).

Al igual que en Huesca, la primitiva Catedral fué, según ha quedado expresado, la mezquita mora,

donde seguramente se realizarían obras de modificación, aunque dejando subsistentes algunos elementos esenciales.

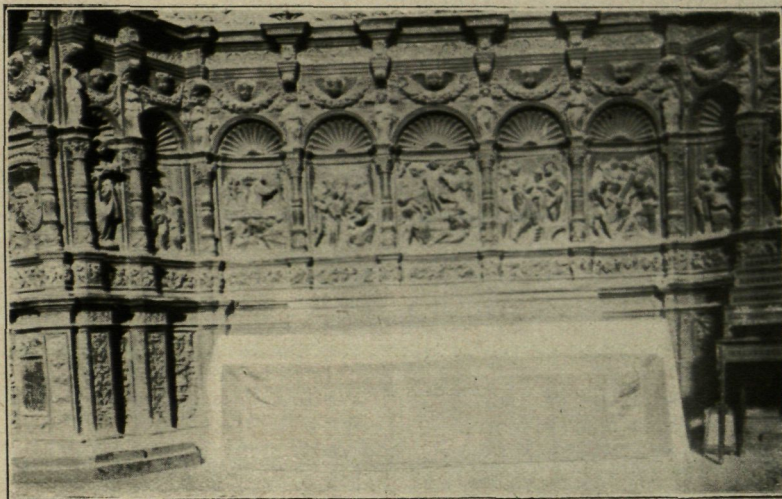
De lo material de este templo no se conocen noticias (2); por eso resulta más interesante el inventario de la sacristía, que a continuación publico, hecho a 22 de julio del año 1325, redactado en aragonés antiguo, sobre un pergamino partido por el ABC, que se conserva en el archivo municipal.

El día 26 de noviembre de 1230 cedió el Obispo de Huesca, Jaca y

(1) Publicalo el P. Huesca en su *Teatro histórico*, tomo IX, apéndice XII.

(2) Quadrado (*Aragón*, pág. 167) dice que el edificio estaba reducido antes a lo que hoy se llama la *Maestria*, cuyos restos se descubren aún en una sacristía, a la izquierda del pie de la iglesia.

Barbastro, D. García de Gudal, la primicia de esta última ciudad y sus términos al Concejo y vecinos de la misma, con la obligación de proveer su iglesia mayor de todo lo necesario, reservándose para sí y sus sucesores la cuarta parte (1). En esta ocasión se debió comenzar a adquirir la mayor parte de las alhajas, ornamentos y libros pontificales que figuran en el inventario. Hízose éste ante el notario de Barbastro Ramón de Zaragoza, y se extendieron tres ejemplares: uno para el Concejo, otro para los pro-



Basamento del retablo mayor (Forment y Liceyre).

curadores del sacristán saliente y otro para el entrante, en presencia de aquéllos, de dos Jurados y cinco Consejeros de la ciudad, del Vicario de la iglesia, titulada de Santa María, y del nuevo sacristán.

Dice así el curioso documento:

«Sepan todos que día Miercoles, XI.º Kalendas Augusti Anno domini millesimo CCCº XXº quinto. En presencia de mi, notario, et de los testimonios diosso (2) scriptos, dentro en la Ecclesia de Santa Maria, ecclesia mayor de la Çiudad de barbastro, don Bernat Redon, vicario de la dita ecclesia, don Johan de los poblados, Raçionero de la dita ecclesia, et don Domingo la torre, clerigo, spondaleros de Don Arnalt de baels, sagristan de la dita ecclesia, et Abbat destada (3), presentes Johan perez doreylla

(1) P. Huesca, obra citada, tomo VI, pág. 223.

(2) Debajo.

(3) De *Estada*, lugar de la provincia de Huesca, perteneciente a la Diócesis de Lérida y al partido judicial de Tamarite.

et Ramon perez de Guardia, Jurados de la dita Çiudad, et don Garçia coscuyllan, Garçia Ximenez delson, Exemen de Mur, don Domingo naglorieta et don Johan de jusieu, conseylleros de la dita çiuat Rendieron a don Jayme Ricart, sagristan de la dita Ecclesia toda la ornamenta de la dita Ecclesia, la qual es aquesta que se sigue:

Primerament dos dominicales de canto et de leienda.

Item dos santorales, la uno de canto et lotro de lienda.

Item dos salterios con el comun et otras lstorias.

Item tres ofcieros.

Item unas costumpnes (1).

Item un capitolero.

Item un prosero.

Item dos biblias.

Item dos missales.

Item un Evangelistero et un pistolero (*sic*) (2).

Item dos quadernios de prosas.

Item quatro caliçes de plata, la uno sobredorado todo.

Item un lignum domini grant con su pie.

Item dos ampollas de plata.

Item dos candeleros de xistal (*crystal*).

Item una cruz de cristal.

Item dos taulas de limoges (3) pora passar procesion.

Item una cruz dargent chica de passar procesion.

Item una cruz de limoges.

Item una cruz mayor dargent con su pie.

Item seys lampadas dargent.

Item dos lampadas dargent que pengan (4) en la percha delant santa Maria.

Item dos misales, la uno tiene el vicario, et lotro don domingo loças, capellan de los aniversarios.

Item una dalmatica de baldaqui viella et otra de fustanio (5).

Item dos dalmaticas de baldaqui sotzliniadas.

Item dos dalmaticas de baldaqui que no son sotzliniadas.

(1) O libro de *Consuetas*.

(2) Epistolario.

(3) O sea con esmaltes de Limoges.

(4) Penden o cuelgan.

(5) Fustán.

Item dos casullas de baldaquin sotzliniadas, la una sotzlinio cardeno et lotra vermeyllo (1).

Item dos ençenseros d'argent.

Item dos navetas pora tener encens, la una de fierro et lotra de limoges.

Item un bacin de lauton chico.

Item XL capas de baldaqui sotzliniadas.

Item quatro capas de polpra, tres vertz et una obrada.

Item XI coxinetes obrados de seda.

Item dos mordaças de lauton.

Item un velo vermeyllo con bandas doro.

Item seys velos blancos.

Item unos toayllones obrados de seda poral evangelistero.

Item unos toayllones obrados de seda pora pasar la procesion.

Item un frontal obrado de seda pora laltar de santa Maria.

Item dos custodias obradas de seda pora laltar de santa Maria.

Item otrosi dos custodias obradas de seda pora laltar de santa Maria.

Item una garlanda orpellada con cerrras de seda de laltar de santa Maria.

Item otra de seda pora laltar de santa Maria.

Item una garlanda de obra dongria (2) de laltar de santa Maria.

Item un frontal de seda de laltar de sant pedro con so garlanda et dos custodias.

Item una polpra sotzliniada.

Item un frontal de seda et dos garlandas orpelladas con cerrras de seda et dos custodias obradas de seda.

Item un frontal de baldaqui sotzliniado pora laltar de santa Maria a todos dias.

Item una casulla et dos dalmaticas et un frontal et una capa, et son todos negros.

Item tres quadernios pora las processiones.

Item trenta una capa de polpra sotzliniadas, et son rotas.

Item una casulla de polpra sotzliniada de fustanio blau (3), mas y era rota.

Item viij coubertores.

Item dos çidaras (4).

(1) Encarnado.

(2) De Hungria.

(3) Azul.

(4) Citaras.

Item tres vestimentes de fiestas doblas.

Item otros tres pora todos días.

Item una corona del Jhs. d'argent sobredorada.

Item una garlanda con fueylla de oro et con perlas de santa Maria.

Item dos garlandas d'argent, la una con piedras.

Item una garlanda del Jhs. chico con perlas et con fueylla doró.

Item otra garlanda d'argent con piedras.

Item otra garlanda d'argent plana.

Item dos ançenseros de lauton.

Item una casulla de lino blanca ferial.

Item una casulla sotzliniada de sotzlinio amariello de lienço.

Item ha en larcha chica de la Ecclesia, dios (1) la tribuna de santa Margarita, xvj amitos. Item vj camisas. Item tres stolas de baldaquis et dos maniplos nuevos. Item una stola et un maniplo de seda texidos, dos cortinas alamandescas. Item v^o lineas blancas. Item una cortina brescada pora la fuant (2) de batiar. Item unas toayllas brescadas destopa. Item dos cortinas grandes, la una de laltar et lotra del cruçifixo. Item un velo de santa Maria del pilar. Item vj frontals negros dels altars. Item una cortina blanca con cabos moriscos. Item una linea espeçada (3). Item quatro taylladuras grandes de baldaqui. Item diez velos de seda estreytos. Item quatro velos amplos de seda con bandas verdes et vermeyllas. Item unos tovayllones de seda et cabos de seda. Item una tocha doró chica.

Item un liuro que empieça en la primera linea *benedictus*, et en la secunda linea *deus qui vult omnes homines*, et en la secunda linea en la fin *bilis nunc et semper per infinita secula*, et en la çaguera (4) linea *seculorum Amen*.

Item otro liuro versificado el qual compieça en la primera linea *omnis scriptura divinitus*, et en la çaguera linea fenex (5) *explicit liber* con letras scriptas de torna sol.

Item un liuro de disposiciones (*sic*) de Evangelios et de pistolas (6).

Item un velo negro. Item xxx capas de baldaqui, las xxij menos de sotzlinio et las vii^o con sotzlinio. Item dos dalmaticas de baldaqui de fiestas doblas sotzliniadas. Item dos casullas de baldaqui con sotzlinio amariello.

(1) Bajo o debajo de.

(2) Fuente o pila de bautizar.

(3) Despedazada.

(4) Última.

(5) Fenece o acaba.

(6) Epistolas.

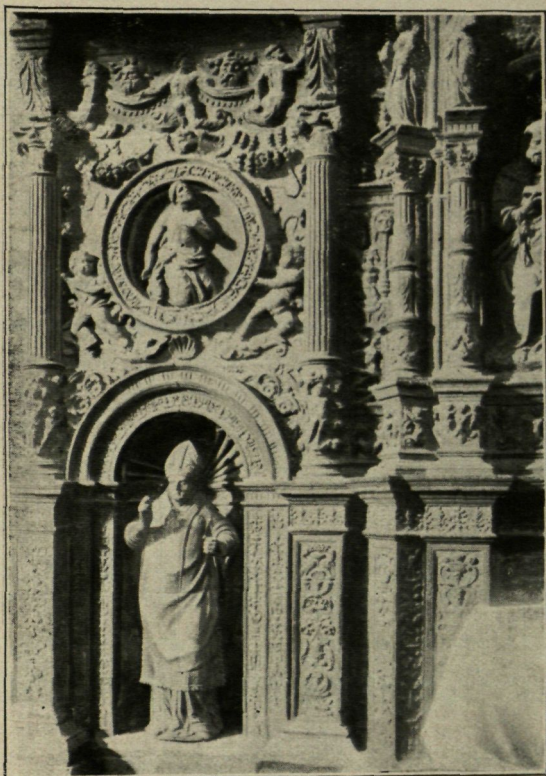
Item ha en larcha mayor, siet baldaquis nuevos por tayllar (1).

Item ha en el sagrario, quatro baldaquis viellos.

Item ha en larcha del sagrario, vij baldaquis nuevos. Item un caliz dargent peçiado cum su patena. Item dos pieças chicas de baldaqui. Item una

casulla de baldaqui de seda et de oro obrada, con estola et con maniplo forrados con çendat vermeyllo. Item una casulla de obra morisca doro et de seda forrada de tefata (2) vert. Item una capa de baldaqui la qual fue de don Guillem de cançerch, forrada de çendal vermeyllo. Item una casulla de drapo de seda forrada con çendat vermeyllo, la qual fue de Gil de bitoria. Item una casulla et dos dalmaticas de baldaqui todas de una color, foradas (*sic*) de çendat vert. La qual ornamenta liurada al dicto don Jayme Ricart sagristan, el dito don Jayme Ricard sagristan,

atorgo aver havido et reçevido en si de los ditos spondaleros toda la ornamenta et las cossas sobreditas, et requerieu a mi, notario diusso scripto, quen ficies tres cartas publicas et quen fue dada la una a los Jurados, otra a los spondaleros et lotra pora el. Feyto (3) fue esto el dia et Anno sobreditos. Testimonios son desto don pero sopenna, abbat de crexençan (4), et don pere Ramon de vallabriga, Racionero de santa



Detalle del retablo mayor. San Ramón, Obispo de Barbastro, por Juan de Liceyre.

(1) Cortar.

(2) Tafetán verde.

(3) Hecho.

(4) Cregenzán, lugar perteneciente a la Diócesis y partido judicial de Barbastro.

Maria, Ecclesia mayor de la çiuat de barbastro. Yo Ramon de çaragoça notario publico de la çiuat de barbastro qui a todas estas cosas present fue et esta carta scrivie.

Et fiz mi Sig †nal.»

En el año 1500, siendo obispo D. Juan de Aragón y Navarra, resolvió el Concejo de Barbastro construir a expensas de la ciudad un templo magnífico y espacioso, en el sitio donde estaba el antiguo. Y en verdad que se levantó una iglesia más propia de Catedral que de simple Colegiata, y que merece las mayores alabanzas por su elegancia y ligereza. Es, dice Lampérez, de un carácter esencialmente regional, bien distinto de los contemporáneos castellano y catalán. Pertenece al estilo ojival decadente aragonés, el que presidió la ampliación y reforma de la Seo de Zaragoza (posterior a la de Barbastro). Como en ésta, es la forma de salón la que inspiró la planta, con tendencias al cuadrado, sin nave de crucero ni cuerpos que modifiquen esta silueta (1). Constitúyenla tres naves con cuatro tramos; a su final, capillas diagonales son los ábsides. Seis esbeltísimos pilares de finos baquetones, con capiteles formados por anillos de ángeles y hojarascas, sostienen las bóvedas, a igual altura todas, con suntuosas nervaduras estrelladas, ricamente ornamentadas con claves del tipo de arandela (2). Al mismo género pertenecen las de los ábsides. Varias capillas (3), colocadas entre los contrafuertes, rodean la iglesia; sobre sus embocaduras se abren ventanas de sencilla traza ojival. Algunas de estas capillas demuestran por sus hechuras pertenecer al plan originario (4). Fué el arquitecto el maestro Baltasar Barazábal, ayudado de su hijo, del mismo nombre, y terminó los trabajos en el año 1533 (5).

Acabada, pues, tan espléndida obra, lógico era que se pensase en dotar a la sacristía de ornamentos y alhajas que cuadrasen con su magnificencia, a lo que contribuyeron espléndidos donantes.

(1) Esto revela que, acaso, como aconteció en Huesca, se respetó el perímetro de la mezquita sarracena.

(2) Ostentan algunas el escudo de armas de la ciudad. Son en número de 464.

(3) Sobre ellas corre un ancho friso con inscripciones latinas referentes a la construcción del templo, que pueden verse en Quadrado.

(4) Lampérez: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, tomo II, página 413.

(5) Véase *Discursos practicables ... etc.*, por Jusepe Martínez, edición de la Real Academia de Bellas Artes, encomendada a Carderera (Madrid, 1866), pág. 205.

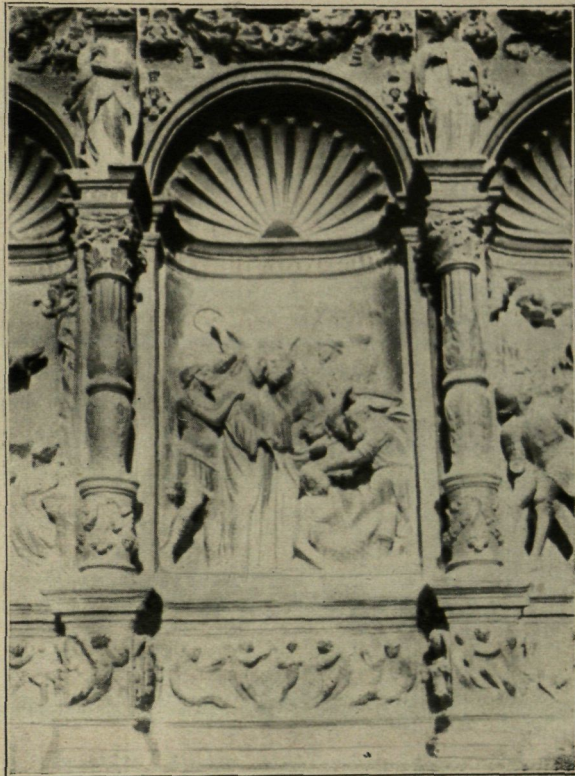
Del siglo XVI es una hermosísima colección de ropas que atesora la Catedral, descollando dos preciosos ternos completos, de terciopelos verde y carmesí, bordados en oro y sedas, con imágenes de muy buena factura. El segundo, sobre todo, es interesantísimo. En el capillo de la capa pluvial se descubre a Jesús confortado por el ángel en el huerto de las Olivas, y en la banda las imágenes de los Apóstoles. La casulla está adornada con una banda en que se ven representados la Virgen, San Pedro y otros santos. En las de las dalmáticas aparecen las efigies de los Evangelistas.

El gremial, con banda y cenefas, está bordado asimismo en oro y sedas, con diversas imágenes de santos.

Hay, además, otras casullas y dalmáticas de análoga riqueza, con *imagería*, de la propia centuria, y tal vez alguna corresponda a la anterior en su último período.

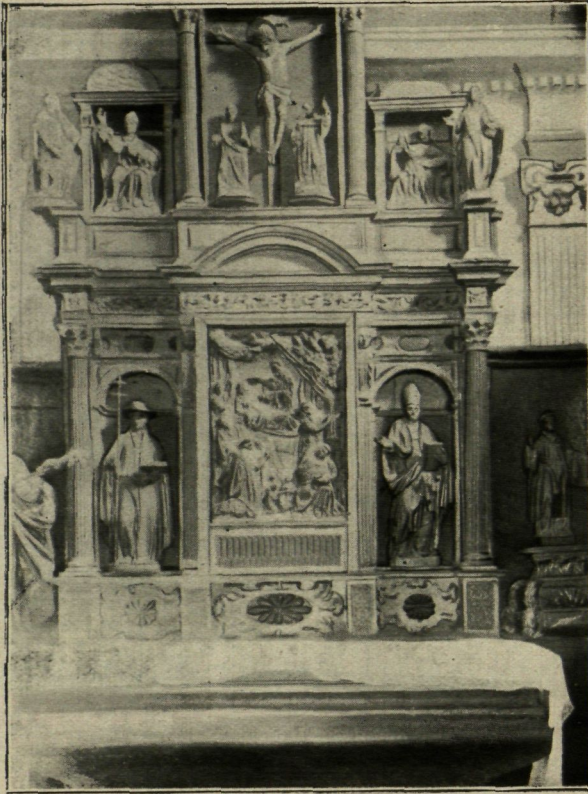
De principios del siglo XVII es una casulla con sus adherentes, de tafetán blanco, bordada en seda y plata, que perteneció al Obispo D. Fr. Jerónimo Bautista de Lanuza, que gobernó la diócesis (erigida de nuevo el día 18 de junio del año 1571) desde 1616 hasta 1622. Del mismo siglo es un baldaquino de tafetán blanco, bordado en sedas de colores.

En jocalías es rica la Catedral de Barbastro; tiene altar móvil formado por tres gradas y un frontal, todo de plata repujada, del siglo XVII, sirviendo de complemento una imagen de Nuestra Señora del Pueyo y cuatro hermosos bustos-relicarios de San Valero, San Ramón, San Victorián



Detalle del retablo mayor. *El Prendimiento*, por Liceyre.

y San Gaudioso, también de plata repujada y cincelada (siglo XVI), descollando este último, con la barba y el cabello sobredorados, y la mitra adornada de gruesos cabujones. La banda de la capa pluvial con que la imagen aparece revestida se ve realzada con los emblemas de las cuatro virtudes cardinales; de



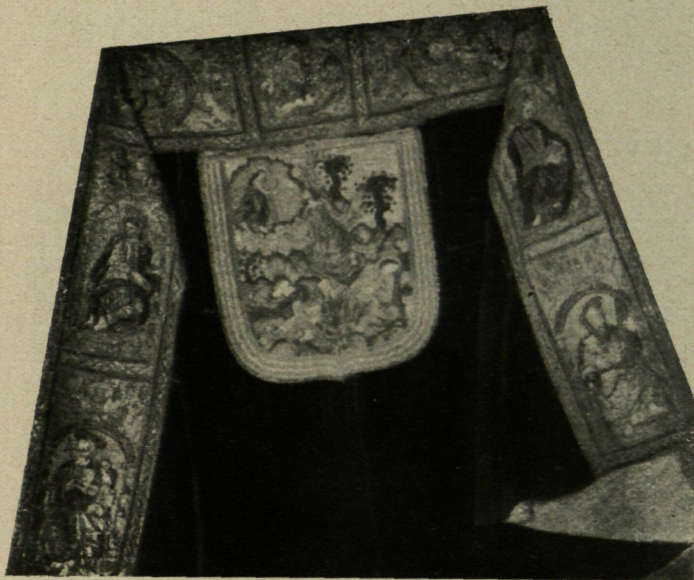
Retablo en la sacristía (siglo XVII).

bajo del broche aparece un relicario dorado. En la parte posterior, en lo alto, la efigie del Salvador, y en el capillo San Juan bautizando a Jesús (1). Dos brazos-relicarios son de plata sobredorada y esmaltada y con piedras, de principios del siglo XVII; uno de ellos se apoya en una base octógona en que alternan esmaltes y senos destinados al mismo objeto. Dignos de mención son: un cáliz de plata sobredorada con pedrería y chatones esmaltados en azul, ostentando al pie las armas del Obispo don Iñigo Royo (1674-1680); dos candeleros de plata cincelada, de principios del siglo XVII, con las armas en relieve del canónigo de Barbastro D. Jaime de Arroyos; una gran urna con labores del mismo siglo, un báculo perteneciente al siguiente, con angelillos y follaje, varias bandejas con escu-

(1) Creo este hermoso busto obra del orfebre zaragozano Andrés Marmello, hacia 1562, por su sorprendente identidad de manera y factura y la colocación de las efigies con el busto de San Blas de la iglesia de San Pablo, de Zaragoza, trabajo conocido de Marmello, estudiado por Bertaux. (*Exposición de Arte Retrospectivo de Zaragoza*, 1910, pág. 251.) Son entrambas piezas capitales de la orfebrería aragonesa renacentista.

dos de armas, naveta, jarra, cáliz y cetro, del siglo XVIII; arquetas de reliquias, de plata repujada. Muy curiosa es una efigie de todo bulto, de más de medio cuerpo, de San Pedro, en plata, notable obra de orfebrería de fin del siglo XVII.

Unas llevan el punzón de Huesca (OSCA) y otras el de Zaragoza



Capa pluvial con márgenes bordadas (siglo XVI).

(CAES [araugusta]). Tanto en una como en otra ciudad hubo en los siglos XVI al XVIII muy diestros plateros (1).

Llama la atención en la sacristía un bello retablito de madera policromada, propio del siglo XVII, con una escena central del Nacimiento de la Virgen y otras imágenes de buena labra.

El gran escultor del Renacimiento, acaso lo más calificado de nuestro siglo de oro, aunque se le omite en recientes historias del Arte (2), valenciano de nacimiento pero aragonés de adopción, dejó en esta Catedral una muestra de su talento artístico, no de tanta monta ciertamente como las

(1) Consúltese la obra de Abizanda *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, dos volúmenes, y mis noticias sobre «Orfebres oscenses inéditos», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, número de julio-setiembre de 1912 y en «Linajes de Aragón», números de noviembre y diciembre de 1912.

(2) La escrita por D. José Pijoán, publicada en Barcelona.

de Huesca y Zaragoza, pero ello fué debido a que le sorprendió la muerte trabajando el bancal o basamento del retablo mayor, al que aludimos.

Según datos exhumados por Pano (1), el Concejo de Barbastro debió encargar a Forment el retablo, siguiendo el proceder de Zaragoza y Hues-



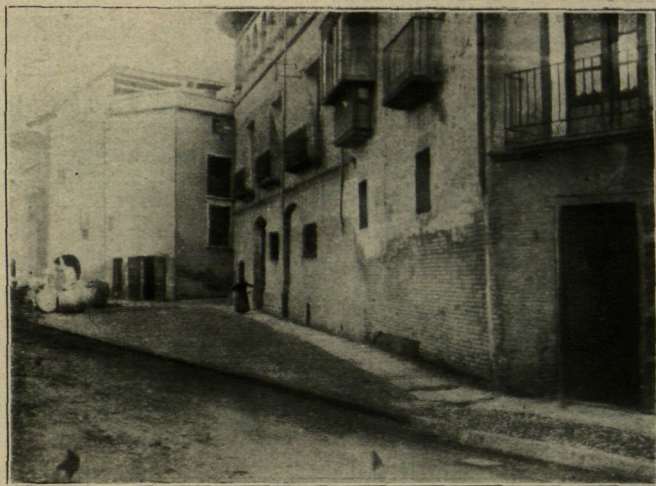
Casa solariega llamada de los Argensolas (fin del siglo XVI).

ca. Al fallecer el artista, en 1540, dejó labradas en alabastro una Resurrección, para el centro del pie; las estatuas de San Pedro y San Pablo de los costados, y una Purificación de aspecto análogo a la del retablo zaragozano del Pilar. Isabel Forment, y con poder suyo el escultor o *imaginero* de Zaragoza, Juan de Liceyre, vendió esta parte del basamento, labrada a lo

(1) «Damián Forment en la Catedral de Barbastro», en *Cultura Española*, números de agosto de 1906, pág. 812, y febrero de 1909, pág. 2.

romano, al Concejo de Barbastro en 28 de septiembre de 1558, por precio de 1.800 sueldos jaqueses. El mismo día contrató dicho escultor con el Concejo la terminación del *banco* y *sotabanco* del retablo, a saber, la ejecución de las *historias* de la Oración en el Huerto, el Prendimiento, el *Ecce-Homo*, Jesús con la cruz auestas y la quinta Angustia, con alabastro de Gelsa (Zaragoza), por precio de 2.600 sueldos.

Aunque lo pactado fué que terminara el trabajo en 1559, no ocurrió esto hasta el siguiente, según lo demuestran la fecha 1560, esculpida en una



Casa solariega (siglo XVII).

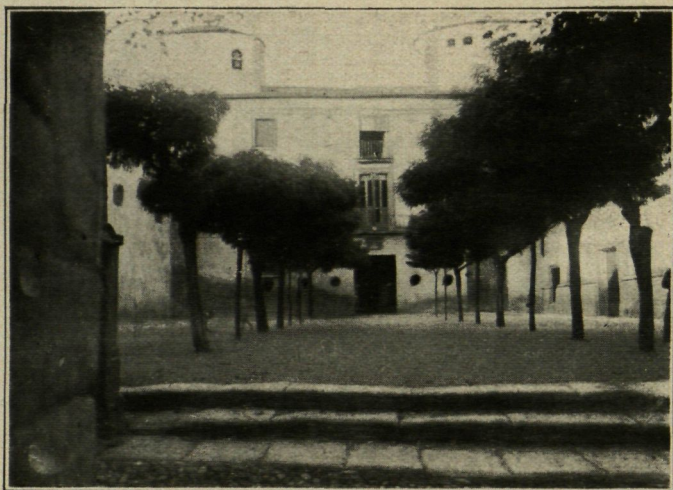
de las piedras del friso y la capitulación al efecto. En los lados, entre angelillos, frutas y festones, puso el escudo de armas de Barbastro (un rostro barbado, rodeado de cinco escudetes con los bastones de Aragón); y a entrambos lados del ara dos medallones con su retrato y el de su esposa, a imitación de lo que había hecho su maestro Forment en el retablo de Zaragoza y en el de Huesca con su hija Úrsula (1).

Sobre este basamento álzase el retablo propiamente dicho, de tres cuerpos; de mazonería, esculpido por Juan Miguel de Urfiens, de Huesca; Pedro de Armendia, de Zaragoza, y Juan Martínez, de Calatayud, desde 1596 a 1604, por precio de 4.400 escudos. Aunque es obra grandiosa, decae bien en su

(1) Véase mi estudio *El Arte en Huesca durante el siglo XVI. Artistas y documentos inéditos*. Capítulo primero: «Datos sobre Damián Forment y su gran retablo de Huesca; desposorios de Úrsula Forment, hija suya», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, número del primer trimestre de 1915, págs. 10 y siguientes.

mérito comparada con la alabastrina del basamento. El centro del cuerpo principal presenta a la Virgen rodeada de ángeles. A los lados, la Anunciación, el Nacimiento, la Epifanía y la Circuncisión, separadas estas escenas por dobles hornacinas con efigies de santos.

El segundo cuerpo presenta, en torno del óculo a cuyo través se ven las cuatro lámparas que denotan la presencia del Santo Sacramento, las escenas de la Coronación de la Virgen, la Ascensión y la Asunción, y cuatro hornacinas con santos. Remátase el retablo con la escena del Cal-



Casa Consistorial (últimos del siglo XV, modificada en el XIX).

vario, los Santos Miguel y Rafael, el escudo de armas del Obispo don Carlos Muñoz y Serrano y las pirámides características del neoclásico escorialense.

La traza de este cuerpo principal se obligó a presentarla Juan de Liceyre al Concejo en 28 de octubre de 1559; mas creo que no es suya.

La obra de este escultor es muy estimable y tiene mucho de la manera de su maestro Forment; son excelentes las estatuas de los Obispos de Barbastro San Ramón y San Valero, que ocupan las hornacinas bajas de los extremos, a modo de portezuelas.

La sillería del coro la trabajó Jorge Commón hasta el año 1584; y en 1594 emprendió su continuación Juan Jubero, natural de Barbastro. Es de roble de Pamplona, y presenta en sus 71 sillas bonitas tallas, no muy copiosas.

En cuanto a las capillas, la del Santo Cristo de los Milagros con-

tiene una imagen titular, tallada en el siglo XIV, de tipo esquelético y líneas duras.

En otra capilla adosada al coro hay una bella pintura de la Purificación.

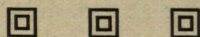
La portada de la Catedral, aunque es la principal, es de gusto renaciente, propio del siglo XVI, en que se levantó, con hornacinas y medallones bien característicos. Se ve entre el ábside y la maciza torre de las campanas.

RICARDO DEL ARCO,

Delegado Regio provincial de Bellas Artes.

(Fotografías del autor.)

(Concluirá.)



LA ESPADA DE ROLDÁN

MUCHAS espadas han alcanzado universal fama, encarecida en las antiguas narraciones caballerescas o consignada en los anales de la historia, hasta el punto de ser emblema de nacionales glorias.

En los fabulosos tiempos de la caballería andante, era frecuente dar nombre a la que los paladines consideraban fiel compañera y principal instrumento de sus arriesgadas empresas.

Belisarda, de Reinaldo de Montalbán; *Joyosa*, de Carlo Magno; *Murgleis*, del Conde Ganelón; *Haute claire*, del Conde Olivier; *Almace*, del Arzobispo Turpin; *Preciosa*, del Emir Baligaut; *Escalibort* o *Calibarn* (1) del rey Artús; *Mutfenes*, de Cornomoran, rey de Jerusalén; *Tizona* (2) y

(1) Demmin: *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes*. Paris, 1869.

(2) Este mismo nombre tenía la espada de Jaime *el Conquistador*. ¿Sería la del Cid? «Con su tan preciada espada que llamaban *Tizona* que se la embiaron de Moncón, arremeter para los enemigos» (Gómez Miedes. *La historia del Rey Don Jaime de Aragón*. Valencia, 1584). «Al abdicar, en 6 de julio de 1276, se la entregó a Don Pedro» (Piferrer. *Cataluña*. 1884). Véase Arbuixech. *Sermó de la conquista de la molt inxigne ciutat de Valencia en ocasió questragué la Espada eo Tizona del serenissimo senyor rey En Jaume «el Conquistador»*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1666.

Colada del Cid, y *Victoria*, de *Carlos el Temerario*, pueden servir de ejemplo.

La *Durandarte* de Roldán, llamada *Durindana* por los italianos y españoles (1), *Durenda* en la *Crónica* falsamente atribuida al Arzobispo Turpin y *Durandat* por Demmin, es una de las que mayor fama han gozado, pues todavía la conserva, si bien el mismo nombre recuerda otras espadas históricas (2). Decíase que la de Roldán estaba encantada y era una de aquellas *circeas* que figuran en los libros de caballerías, atribuyéndose tan preciosa cualidad, que la hacía invencible, a las reliquias engastadas en su empuñadura. «En l'oret punt i ad asez reliques» decía la *Chanson de Roland*. Eran éstas un diente de San Pedro, sangre de San Basilio, cabellos de San Dionisio y un trozo del vestido de la Virgen, por lo que «deables mal faire ne li puet».

Diferentes descripciones de la espada de Roldán son conocidas, y vamos a copiar algunas, porque se completan mutuamente, si bien las más antiguas en nada se parecen a la que, atribuida a aquel paladín, ha llegado hasta nuestros días.

La primera relación, y por cierto la más minuciosa y autorizada, es la que, traducida al gallego, se encuentra en el célebre *Códice Calixtino*, importante monumento del siglo XII, guardado en la Biblioteca Nacional, pues aun cuando muy posterior a la época de Roldán, resulta la más inmediata al suceso de su muerte.

«E en aquela lide os çen cristianos que foron con Rulan, todos foron mortos. E Rulan escapou con quatro lançadas de lanças moy grandes é outras moytas feridas de dardos é de porras é de pedras. ... E enton Rulan moy cansado da chagas é da lide en que fora, é con gran pesar dos Príncipes é caualeiros que alí morreran, é coyando ennas feridas que tragía, foyse yndo per los montes senllos, é chegou ao pee do monte de Roçauales, é alí deçen do caualo en huun prado moy boo, cabo de huun penedo de marmore, so huna árbore que y estaua, é tragía ayuda huna sua espada que era moy fremosa, é moy forte d'agume, é moy clara, é moy luzente, é

(1) *Romance de la buena batalla que pasó entre el Conde Don Roldán y el moro Mandiscor sobre la espada «Durindana»*. Gallardo. *Ensayo*. Tomo I, 1115.

(2) «No había otra tal espada en la tierra, salvo la que traía Abrahin, Rey de Zaragoza, que llamaban *Durandarte»* (*La gran conquista de Ultramar*).

«Alçó (el infante Carlos) la espada *Giosa* que tenía en la mano e fué dar con ella vn golpe a Brauante tan esquivo en el braço dextro que gelo cortó, e cayó en tierra a vueltas con el espada *Durandarte»* (*Las quatro partes enteras de la Crónica de España*. Zamora, 1541).

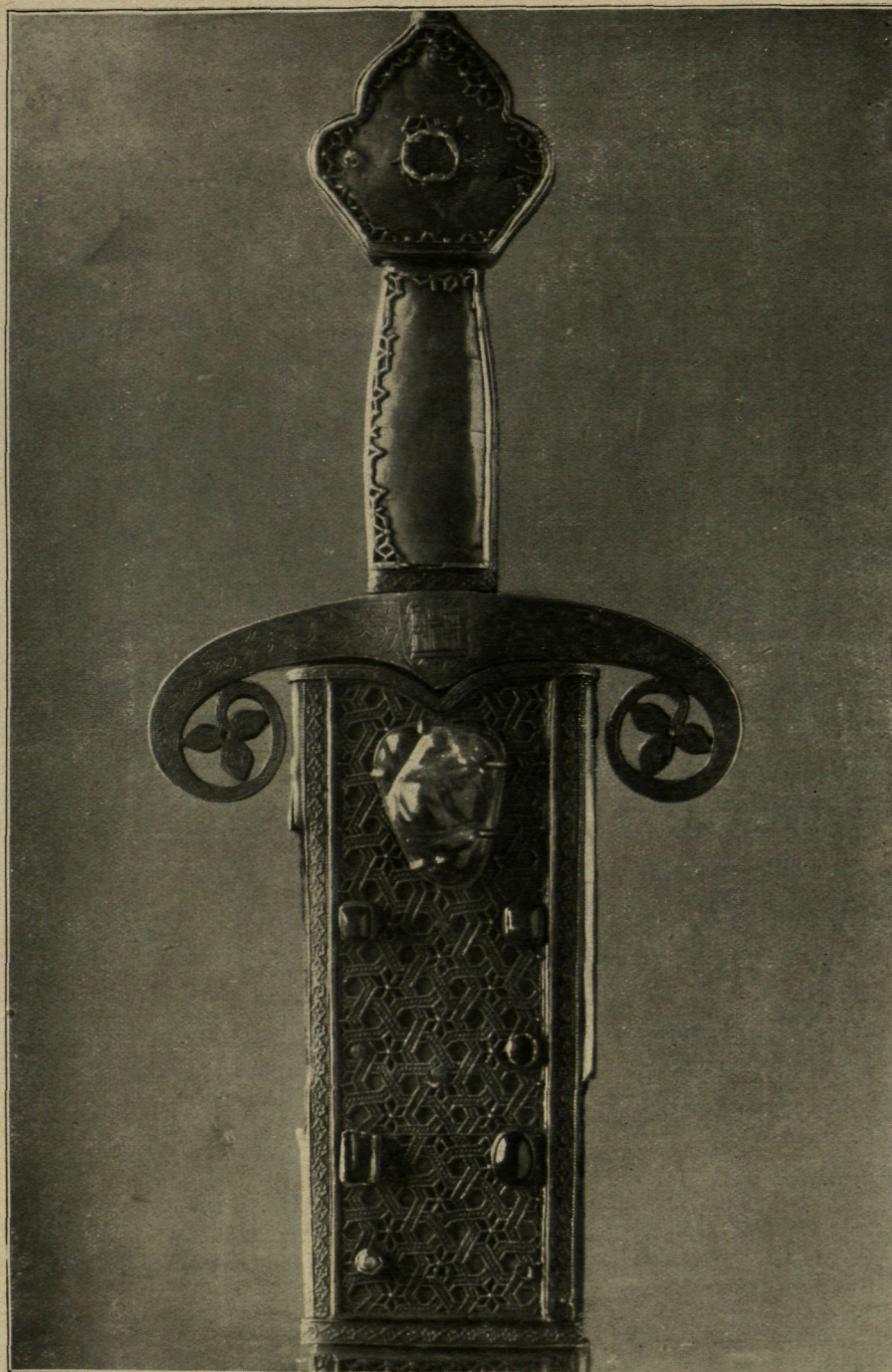
auía nom *Durandás*: é *Durandás* tanto quer dizer «duros golpes» con ela da; on duramente con ele fere os mouros; ca por nenhuma gisa non pode quebrar, é ante faleçera o braço que a espada. E enton tiroa Rulan da bayna, é catoa, é començou de chorar é dizer: — ¡Ay espada moy fremosa é clara que nunca foy suzia nen ferrugeenta, mais sempre foy fremosa é clara é conueniuele d'ancho é de longo; mais forte é mais firme ca todas las outras! O mango tenes dalmafi, moy branquo é feito en gisa de cruz con moy fremosa arays dourada é con moy boa mançana duorada de beril, no magaron. E en ty as scripto o gran nome de Deus *Alpha*, é o ter moy boo agume he çercado da virtude de Deus. ¿Quién usar d'aquí endeante da tua fortaleza, ou quién t'averá, ou quién te terrá? Quien te tener nunca seerá vençido, nen seerá espantado d'outra cousa contraria; ca sempre seerá conplido da ajuda é graça de Deus. Por ty foy destroyda moyta jente dos mouros; é moyta maa jente morta, perfiosa. Por ty a ley de Jhesucristo he enxaltada; é a loor é gloria de Deus por ty he enxaltada. ¡Ay cuántas veugas por ti vingey o sangre do meu Señor Jhesu Cristo! ¡Quántos ymigos contigo matey! ¡E cuántos mouros é judeos contigo maté por enxaltar é loar a creença! Contigo destroy na justiça de Deus, por ti, moytos pees é moytas maanos de ladrones. ¡Ay espada moy ben auenturada é moy pres-tes de agume, que nunca ouve semellánele desi nea ha de veer! O que te labrou, ante nen despois nunca outra tal fezo, nunca home omne de ti foy chagado que podese escapar, ¡hii! qué gran pesar que ey, se te alguun maa caualeiro ou perfioso, ou cobardo ouver. — E despois que esto diso, teméndose que a ouvesen en seu poder mouros, dou con ela tres vezes en huun penedo de mármore cabo que siia, é cada vez fendeo ata o tarréo. E a espada ficou sen ninhuun dapno, segon que ante era. E desí tomou o corno é començou de tanger se viinria alguuns dos seus cristianos que jazian ascondudo con medo dos mouros que jazian enn o monte, ou se voluerían alí onde él jazía.» (1).

Resulta de este venerable documento, que *Durandarte* tenía mango de marfil en forma de cruz, arriaz y manzana dorados y la inscripción *Deus Alpha*.

«Et por memoria de las victorias y nobles cavallerías de Roldán, dicen otros viejos papeles (2), fizo el Emperador colgar sobre su tumba la espa-

(1) P. Fita: Libro IV del *Códice Calixtino*. Traducción gallega. *Boletín de la Academia de la Historia*, tomo VI, pág. 253.

(2) *Crónica* atribuída falsamente a Turpin. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, septiembre-diciembre 1914.



(Fot. N.)

da suya *Durendart*, et la bozina suya de vori a los pies; mas según cuentan algunos que la han visto, la espada *Durendart* es agora diligentemente guardada en el secretario de los Reyes de Francia, con la espada de Karles, que auía nombre *Ioyosa*, et dicen que la bozina de vori se demuestra ahún agora en el monasterio de Santa María de Ronzesualles, en el lugar do fué la batalla.»

Esta espada de Roldán es la desaparecida sin dejar el menor rastro (1), pues no es aventurado afirmar que la de la Real Armería no tiene nada de aquélla, a pesar de que no ha faltado algún viajero que, al advertir la hendidura de un palmo de largo que se ve en la hoja, asegura que se hizo cuando Roldán moribundo, queriendo romperla, cortó la peña en Roncesvalles (2), aunque todavía es más fantástica la relación, muy moderna por cierto, de Jean Bonnefon (3): «Roland ... a laissé dans la roche son épée, fichée en ex-voto. La épée est encore là. Mais elle a été renouvelée souvent au cours des siècles».

La tradición, conservada durante largos años, puede decirse que, documentalmente, comienza en los Reyes Católicos.

Doña Isabel mandó formar en noviembre de 1503 a Gaspar de Griçio un Inventario de las cosas que se hallaban en el Alcázar de Segovia, y aquél, cumpliendo el encargo, hizo de la espada la siguiente descripción:

«Una espada que se dice la *Joiosa del bel cortar*, que fué de Roldán; es ancha al nacimiento como quatro dedos e tiene por la canal unos cornadicos pequeños, y encima de la canal una cruz de cada parte; tiene el pomo y el puño y la cruz de plata dorada, labrada de filigrana, e tiene encima del pomo una piedra amatista ochavada, y en la una haz del pomo quatro piedras, la una amatista ochavada, e dos çafires de mala color; y en la otra parte del pomo tiene dos amatistas, la una triángulo, y otros dos çafires, el uno blanco y el otro de mala color; y en la una parte de la cruz una amatista e un çafir, amás de mala color, e dos perlas quemadas; e de la otra parte otro tanto.»

Desde entonces comienza la celebridad de esta espada. No se omite en ningún Inventario, y el error va pasando, con cierta autoridad, de unas a otras generaciones.

Por esto, sin duda, dispuso Felipe II que se sacara del Tesoro de Se-

(1) Aun cuando Rocamador, villa de la Dordoña, pretenda poseerla.

(2) Domenico Saffi: *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galitia*. Boloña, 1676.

(3) «A travers les causes du Quercy». *Le Journal*, 1 setiembre 1913.

govia, depositándola en el Alcázar con toda solemnidad, dando lugar a que Cervantes dijera «están en más veneración que la espada de Roldán en la Armería Real».

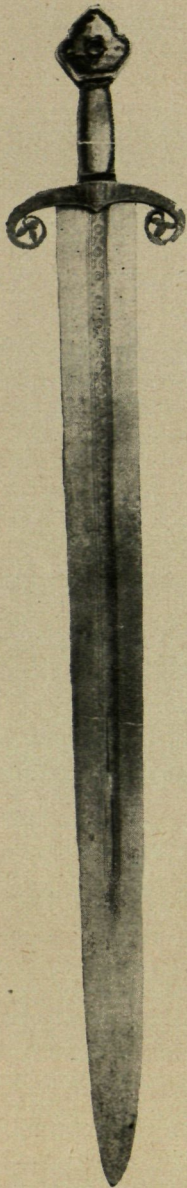
En un *Inventario* de Felipe III (1554) se lee: «Y de la otra parte de la bayna, toda llena de castillos y leones, y un cinchón de una tela ancha naranjada, tiene una evilla con dos piedras, y el cabo con tres; tiene más doce tachones y dos piezas, que assen la bayna, con dos piedras cada pieza; toda esta guarnición parece toda de plata.»

En el *Resumen* de Abadía figura una espada, «que es tradición fué de Roldán, guarnecida de plata y piedras» (1).

El *Catálogo de la Real Armería*, 1849, la describe de este modo: «El puño y arriaz son de plata sobredorada; el primero, ya casi blanco, ha estado cubierto de una lacería de plata de estilo árabe, de que quedan algunos restos, y también el engarce de una piedra que falta. El arriaz, que tiene atauriques ajaracados, concluye enroscado y en tréboles agudos; en una pestaña se ve un castillo, y en otra un león. La hoja tiene un ligero dibujo, que concluye en una cruz recrucetada. La vaina está cubierta de cinco trozos de chapa de plata, formando diversas lacerías árabes. En todos ellos hay varias piedras finas, principalmente un gran rubí del Mogol; en el cuarto trozo hay dos zafiros, y en éste y en los demás hay granates, amatistas, topacios, cornerinas y algunas otras piedras. Ancho de la hoja, 3 pulgadas y 3 líneas; largo, 1 vara, 1 pulgada y 6 líneas; pesa 3 libras y 6 onzas, y la vaina, 2 libras y 11 onzas».

El *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería*, por el Conde de Valencia de Don Juan, contiene una reseña más minuciosa, en los siguientes términos:

(1) Don Ignacio Abadía: *Resumen del Inventario general de la Real Armería*. 1793.



«Espada española del siglo XIII, de hoja muy larga y muy ancha, delgada y flexible, de dos filos y punta recortada, con una canal muy tendida en el centro, que empieza en la espiga, y acaba, disminuyendo gradualmente, en el último tercio. Sobre dicha canal hay grabados círculos concéntricos entre dobles estrías paralelas que rematan en una cruz *recruzada*. Largo, 0,880; anchura máxima, 0,073.

»La guarnición se compone de un arriaz de plata maciza sobredorada, de brazos arqueados hacia la hoja, rematando en tréboles puntiagudos, y además está cubierto de atauriques burilados; en el centro, o sea en el escudo, se ven las armas de Castilla por un lado, y las de León por otro.

»El puño o mango, de madera, como lo son generalmente los de dicha época, tiene chapas de plata, labradas por los cantos y lisas por los planos, con restos de la afiligranada lacería con que estaban revestidas. El pomo es de hierro, y también tiene chapas de plata dorada en forma de ataurique flordelisado, semejante a los que lleva estampados y adornan graciosamente sus bordes. De las dos fachadas ha desaparecido la filigrana; sólo una conserva leves restos y una de las piedras preciosas con que, según el *Inventario de Segovia*, estaban decoradas.

»La vaina, de madera, con forro de badana, está cubierta por el lado exterior con cinco placas de plata sobredorada, que encajan unas en otras, consistiendo sus labores en bellísimas lacerías de carácter esencialmente arábigoespañol. Sobre este campo afiligranado hubo en un tiempo engastadas 76 piedras preciosas de distintas clases y tamaños; hoy se ven reducidas a la mitad, y son las de menos valor, exceptuando la amatista grande berrueca que hay junto al brocal y las tres piedras grabadas, de la antigüedad clásica, que adornan algunas de dichas placas.»

* * *

No se concibe, ciertamente, que haya podido atribuirse a Roldán, muerto en 778, una espada fabricada algunos siglos más tarde.

La simple inspección de la vaina, sus arábicas lacerías, su filigrana, la colocación de las piedras preciosas, los emblemas de la empuñadura, embellecida con los delicados atauriques, labor de hojas puestas de frente y reveladas sobre el fondo, usual de los ornamentistas hispanoárabes; el arriaz, de brazos arqueados y caídos terminando en flores trifolias, todo ello revela un arte más adelantado que el que existía en la Península durante el siglo VIII, aparte de que el tamaño de la hoja y la forma de la

guarnición revelan, de una manera inconfundible, su procedencia del siglo XIII (1).

Descartado, pues, el supuesto de que esa hermosa espada pueda haber pertenecido al famoso caudillo, muerto en Roncesvalles con la flor de la caballería francesa, no es fácil averiguar quién fué el poderoso señor que hizo construir tan notable arma de combate.

El ilustrado escritor Sr. Bernadet se inclina a atribuirle a alguno de los Alfonsos (2).

El Sr. Martínez Romero, fijándose en que los blasones de Castilla y de León significan un origen real, deduce que quizá provenga del Rey Fernando III.

El Conde de Valencia de Don Juan, sin rechazar en absoluto ninguna de las antecedentes conjeturas, añade que «su riqueza y las armas reales que adornan los escudos del arriaz justifican la importancia del arma lo suficiente para suponer que provenga de alguno de los Monarcas castellanos del siglo XIII, ya sea Don Alfonso *el Sabio*, ya su padre San Fernando», y para robustecer esta opinión agrega en una nota:

«Sin datos con que sustentar la opinión de que proceda de Don Fernando III de Castilla, debemos, no obstante, hacer valer el parecido entre esta espada y la que de San Fernando fué entregada dos veces en Sevilla al infante Don Fernando: una al emprender su campaña contra Ronda, y otra, al emprenderla contra Antequera. En la *Crónica* manuscrita del Rey Don Juan II, por Alvar García de Santa María (Biblioteca Colombiana) al narrar la ceremonia de entrega de la espada del conquistador de Sevilla al infante Don Fernando el de Antequera, se dice que la vaina de la espada estaba en pedazos con muchas piedras preciosas (*Gestoso: Noticia de la bandera de la Hermandad de los Sastres*), y en pedazos con piedras preciosas está la supuesta de Roldán.»

El Sr. D. José M. Florit, Conservador de la Real Armería, cree que por la riqueza y época del arma hubo de pertenecer a algún Príncipe, y en un artículo publicado en la revista titulada *Por el Arte* razona de este

(1) A este propósito, el muy inteligente y solícito Conservador de la Real Armería, D. José M. Florit, dice lo siguiente: «Al quitar a *la Joyosa*, en el siglo XVI, los arriaces que en el inventario de Simancas se describen como de igual carácter y ornamentación de perlas que el resto, se le pusieron, sin duda, los de la lobera «de plata y con castillos y leones», cuando a ésta le puso Carlos V la actual guarnición. Se echa de ver la diferencia entre los arriaces y el resto. En cuanto a la hoja, debo decir que en el Museo de Saint Germain hay una casi igual clasificada como de época carlovingia; de modo que la tradición tiene algún fundamento.»

(2) *Armas y armaduras*. 1891.

modo su parecer: «La vaina es de cuero y está cubierta con cinco placas independientes. Esta circunstancia, por convenir en algo con la descripción que de una espada de San Fernando se hace en un antiguo documento sevillano, hizo suponer al Conde de Valencia que pudiera haber pertenecido al Santo Rey. Atribución que en parte es harto verosímil por el carácter de época de la vaina y parte de la guarnición».

No hay, por desgracia, fundamentos sólidos para sostener las opiniones expuestas. El Sr. Bernadet no las aduce, ni tampoco el Sr. Martínez Romero, y en cuanto a las palabras de la *Crónica* de Alvar García de Santa María, lejos de confirmar la atribución a San Fernando, como afirma el Conde de Valencia, son la demostración más concluyente de lo contrario, pues si el Conde hubiera conocido aquel interesante documento, habría leído lo que sigue:

«E entró dentro e fizo oración ante la imagen de Santa María que está muy devotamente, dando muchas gracias a Dios por que le diera gracia e poder para tornar la dicha espada donde él la tomó e sacó e después que ovo fecho oración tiró los brocales de la vayna de la espada uno a uno, fasta que los tiró todos quinze e quedaron las tablas e el espada, fuera que en la vayna desta espada no hay cuero ninguno, sino dos tablas que pone encima del espada de fierro, e encima de ellas todos los brocales dorados, de manera que se cubre toda la vayna.»

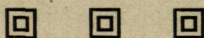
Dedúcese de esta *Crónica* que era costumbre, en la época del Santo Rey, usar vainas compuestas de dos trozos de tabla, revestidas con brocales de oro y otros metales, lo cual proporciona un dato precioso para fijar la fecha aproximada de la espada que estudiamos, pero de la misma relación de Alvar García de Santa María, se deduce claramente que hablaba de otra espada, puesto que dice que sacó los brocales de la vaina *fasta que los tiró todos quinze*, y como la de la Real Armería sólo tiene cinco, es evidente que no podía referirse a ella y por tanto que no existe entre ambas espadas la menor relación. Esto aparte de las fechas que median entre el reinado de San Fernando y la muy posterior *Crónica* citada.

No tenemos, pues, hasta ahora, elementos suficientes para determinar, con exactitud, la procedencia de la supuesta *Durindana* y sólo cabe admitir que perteneció a una persona real, del siglo XIII, mas no se debe olvidar que hubo Infantes como Don Sancho, hijo de San Fernando, a quien su padre dió por blasones un castillo y un león, pero sin alternarlos, esto es, del mismo modo que se ven representados en la espada: a un lado del arriaz el castillo, y al otro el león.

El notable escritor D. Julio Altadill, tan conocido y apreciado por sus constantes investigaciones en materia de historia y de arte, que publicó recientemente un interesante artículo hablando de esta espada (1) en el que ofrece continuar su labor, encontrará tal vez algún rastro que permita inquirir cuál fué el destino de la famosa espada del héroe de Roncesvalles, ya que parece indudable que hubo de existir durante largos años y ser considerada como tradicional recuerdo de la época novelesca de los caballeros de la Tabla Redonda.

EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.

(1) «La supuesta *Durindana* de Roldán». Artículo publicado en el *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, primer trimestre de 1920.



MISCELÁNEA

Acta de la Junta del 28 de marzo de 1921.

Reunidos bajo la presidencia del Sr. Marqués de la Torreçilla los Sres. Errazu, Conde de Casal, Moreno Carbonero, Artífiano y Barón de la Vega de Hoz; hallándose ausentes los Sres. Marqués de Comillas, Duque de Alba, Silvela y Marqués de la Vega Inclán, y habiendo excusado su asistencia el Sr. Laiglesia, el Sr. Presidente, una vez leída y aprobada el acta de la sesión anterior, expresó en sentidas frases el dolor que le embargaba por la terrible pérdida que la Nación sufre a causa del alevoso asesinato del inolvidable Presidente de esta Junta directiva, D. Eduardo Dato (que santa gloria haya).

Indicó después que inmediatamente que le fué conocida la fatal noticia dispuso se celebrase en la parroquia de la Concepción una misa de Requiem, a la cual había invitado a S. A. R. la Infanta Doña Isabel, que se dignó asistir al solemne acto.

Añadió que entendía que la reunión actual

de la Junta debía limitarse a encarecer lo mucho que la Sociedad debía al hombre insigne de Estado, celoso por el bienestar de España, recto y justo en todos sus actos, y tan amante del arte nacional, que, no obstante sus múltiples y graves ocupaciones, hallaba siempre el medio de asistir con la mayor puntualidad a todas las Juntas, cumpliendo solícito sus acuerdos, con un acierto y una decisión que la Sociedad nunca podrá agradecer bastante.

Propuso que la Memoria que, según el Reglamento, debe leer el Secretario en la Junta general que se celebra anualmente bajo la presidencia de S. A. R. la Infanta Doña Isabel, se limite, en el presente año, a enaltecer el recuerdo del finado Presidente, haciendo resaltar la labor llevada a cabo por el mismo desde la fundación de la Sociedad en 1909 hasta el triste día de su muerte, para que se vea de un modo patente que todos los trabajos realizados, y el próspero estado de la Sociedad, se deben en casi su totalidad al juicio sereno, a la voluntad constante, al perfecto equilibrio

de aquel hombre eminente, gloria de España y base fundamental y robusta de la Sociedad Española de Amigos del Arte, por lo que, y rindiendo tributo a su memoria, proponía que concediese la cantidad de 4.000 pesetas, dividida en dos anualidades, a favor de algún alumno notable de la Escuela de Pintura y Escultura, que carezca de medios para continuar o perfeccionar sus estudios, a cuyo fin puede pedirse a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se sirva indicar el nombre del que haya de ser agraciado con dicho premio, celebrando previamente la oposición o concurso que aquella Corporación entienda más práctico.

Y terminó el Sr. Presidente sus sentidas y elocuentes frases, diciendo que, si la Junta lo consideraba conveniente, podía dirigirse un expresivo oficio a la Excma. Sra. Duquesa de Dato expresando su protesta por el criminal atentado y dándole cuenta de los anteriores acuerdos.

Todos los Vocales presentes manifestaron en los términos más expresivos, su inmensa pena y su absoluta conformidad con las palabras del Sr. Marqués de la Torreçilla, quien, en señal del profundo duelo de los señores de la Junta, levantó la sesión.

* * *

Cumpliendo lo preceptuado en el art. 11 de los Estatutos vigentes, la Junta Directiva de esta Sociedad ha quedado constituida del modo siguiente:

PRESIDENTE

Excmo. Sr. Marqués de la Torreçilla.

VICEPRESIDENTES

Excmos. Sres. Barón de la Vega de Hoz.
D. Luis Silvela.

TESORERO

Excmo. Sr. Marqués de Comillas.

SECRETARIO

Excmo. Sr. Conde de Casal.

Excmos. Sres. Duque de Alba.

D. Francisco de Laiglesia.

Conde de las Almenas.

Marqués de Valverde de la Sierra.

Marqués de la Vega Inclán.

Conde de Cedillo.

D. José Moreno Carbonero.

D. Luis de Errazu.

D. Pedro M. de Artiñano.

D. Joaquín Ezquerro del Bayo

Marqués de Montesa.

* * *

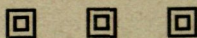
Exposición de arte prehistórico español.

El día 25 de mayo último fué inaugurada nuestra Exposición de arte prehistórico español por SS. MM. y AA. RR., con asistencia de las Autoridades, Junta directiva de la Sociedad, Patronato de señoras y caballeros de la misma y Comisión organizadora de la Exposición.

Las Reales personas recorrieron las salas de la Exposición acompañadas de algunos de los señores de la Comisión organizadora y de la Junta directiva, que les fueron mostrando las interesantes reproducciones de distintos ejemplares del arte rupestre de España, y los útiles y armas que los hombres primitivos emplearon.

El conjunto de tan notables y raras pictografías interesó a la Real familia, que visitó detenidamente la Exposición, siguiendo con atención el examen de las mismas y las explicaciones de los organizadores, que recibieron múltiples felicitaciones de SS. MM. y AA. por el acierto de la Exposición y por su instalación.

La originalidad de la misma y la perfección y belleza de las pictografías ha interesado extraordinariamente a escritores, artistas y al público en general, que acude en gran número a visitarla y a escuchar las conferencias que en la misma se dan para la comprensión y vulgarización del arte rupestre.



LIBROS NUEVOS

Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI, por M. Gómez-Moreno. — Centro de Estudios Históricos. — Madrid, 1919; 4.º mayor; 151 láminas.

La existencia de los mozárabes en España fué impuesta a los mahometanos por la necesidad de conservar lo conquistado (1).

Subyugados por la morisma, aunque no sin honrosos pactos y capitulaciones, conservaron, por espacio de algunos siglos, la religión, el espíritu nacional y la cultura de la España romano-visigótica y cristiana.

De diverso modo son designados en los documentos arábigos, latinos y castellanos. Parece indudable que el nombre de *mozárabes*, según su primitiva forma *mostárabes*, es de origen arábigo, aunque los escritores hispano-musulmicos suelen decir *acham* o *achemies*, esto es, bárbaro o extranjero; *naçranies* o cristianos; *romies* o romanos; *moxeriques* o politeístas; *dimmies* o clientes, en lenguaje forense; *naçara adimma* o cristianos de la clientela; *moahides* o convenidos, aliados o tributarios, y *mosálimes*, que significa los que viven en paz, para distinguirlos de los cristianos independientes.

Los documentos hispano-latinos y castellanos los denominan sencillamente *muztárabes*, *muzárabes*, *mozárabes*, *mosárabes*, *mozarabia* y *almuzárabes* (2).

Su importancia es tan grande, que para conocer debidamente la historia de España, es preciso estudiar y comprender la vida de aquellas gentes, en general, dignas de su patria y de su religión.

Ya hace tiempo que los historiadores y hombres de Estado fijaron su atención en los mozárabes, y desde el Cardenal Cisneros, que a fines del siglo XV, restableció en Toledo el oficio hispano-gótico, hasta D. Francisco Javier Simonet, autor de una notable y conocida obra, son numerosos los escritores españoles y extranjeros que han contribuido con sus investigaciones a aclarar ese período tan interesante

de la historia patria, y, a pesar de la escasez de documentos, ha podido afirmarse, como lo hace el insigne Menéndez y Pelayo, al referir los errores religiosos que en el siglo XI aumentaron las desdichas de los oprimidos cristianos engendrando dudas y supersticiones, que no fué lo ocurrido bastante para «desvanecer la gloria inmensa de los que resistieron luchando a un tiempo por la pureza de la fe y por la ciencia y tradición latinas...; la venenosa planta de la herejía, lozana y florida siempre en la decadencia de los pueblos, no triunfó ni llegó a ahogar la buena semilla» (1).

La España mozárabe y la restauradora se ayudan y completan en el orden de los hechos; y cuando la primera desaparece, deja sus recursos, sus adelantos y sus elementos a la segunda, que, fuerte y poderosa, se apresta a continuar la gloriosa empresa de la reconquista.

El estudio del estado social de España, durante el período mozárabe, puede decirse que está hecho después de los trabajos de Janer, Simonet, Fernández y González, etc.; pero si lo que aquéllos fueron, lo que consiguió su esfuerzo y lo que la nación les debe puede apreciarse con los datos recogidos por esos escritores, en cuanto al arte mozárabe, a aquel estilo especial que reúne caracteres propios, aunque derivados de influencias y enseñanzas extrañas (2), faltaba un estudio detenido y hondo, a pesar de ser ya cosa de todo punto averiguada y resuelta que no debe atribuirse a los árabes exclusivamente la gran civilización de la Península, pues en gran parte corresponde a los cristianos, sujetos a la dura ley impuesta por los sectarios del Corán (3).

Ese trabajo indispensable, tan difícil como oportuno, es el que ha venido a realizar, con fortuna, el ilustre arqueólogo D. Manuel Gómez-Moreno en la obra cuyo título antecede a estas breves notas.

(1) *Historia de los heterodoxos españoles.*

(2) Fernández y González: *Los mudéjares de Castilla.* Madrid, 1866.

(3) Fernández Guerra: *Discurso en la Academia Española.*

(1) Janer: *Los moriscos de España.* Madrid, 1857.

(2) Simonet: *Historia de los mozárabes.* Madrid, 1897-1903.

Comienza el autor diciendo que su libro «no es más que un fragmento arrancado, con la menor violencia posible, pero también con descuaje, hoy día temerario, a la gran cantera de nuestro arte godo, cordobés, prerrománico y morisco, sin estudiar dignamente aún, y, por consecuencia, los valores cofizados aquí no tendrán sanción de público sino el día en que toda esta historia monumental propia sea bien divulgada»; mas, no obstante esa modesta declaración, a medida que se recorren las páginas del grueso volumen, se observa que no son únicamente materiales buscados con acierto y sana crítica para facilitar el conocimiento del arte mozárabe, sino que, además, se hace el estudio del período en que aquél se desenvuelve, allegando elementos históricos y geográficos, indicios arqueológicos, apuntes costumbristas, de modo tan acertado, que el lector va enterándose de todo y penetrándose del verdadero ambiente en cada momento de la vida social de esas españolas gentes.

El proceso del arte y la cultura andaluzas con su apogeo bajo el Califato, la acogida prestada por los moros a los godos fugitivos, la epopeya de la Reconquista, las vicisitudes de los reyezuelos moros, los progresos de los restauradores, la expansión territorial de Asturias, todo ello es anotado por el autor en el curso de su documentada investigación, para consignar datos ciertos, apreciar hechos y deducir lógicas consecuencias y provechosas enseñanzas.

La España cristiana en el siglo X era muy pobre, y, sin embargo, en lo mozárabe del Norte se revela con «un sello de inventiva que le presta fisonomía propia respecto de los tipos califales. En el siglo XI los valores se trocaron; la España perdió su predominio mundial una vez aniquilado el Califato; la presión que éste ejerciera en todos los órdenes sobre los principados cristianos relajóse, y su empobrecimiento general fué su consecuencia. En contrario y a la par, los Estados europeos reaccionaban favorablemente».

Entiende el Sr. Gómez-Moreno que el arte mozárabe puede circunscribirse a partir del movimiento reorganizador del siglo IX, fomentado por el avance cultural de Abderrahmán II, y en seguida dedica una parte muy principal de su plan a registrar datos documentales tocantes a templos del tipo que estudia, no sin rechazar, al paso, lo que a la ligera sentaron

Marignan y Eulart al decir que en España no existe arte cristiano anterior al románico francés y, de haber algo, carece de valor y notoriedad, por ser ésta una de tantas injusticias a que nos tienen habituados los escritores extranjeros, que, en cuanto al arte se refiere, nos colocan constantemente en un plano de marcada inferioridad.

Enumera, a continuación el Sr. Gómez-Moreno las iglesias mozárabes, a partir de San Juan de la Peña (850) hasta San Millán de la Cogolla (984) haciendo resaltar la circunstancia de no haber un tipo uniforme en las construcciones, pues cada monumento busca por camino distinto la satisfacción del ideal cristiano, consecuencia natural de la dislocación con que hubieron de entrar elementos meridionales en el tradicional solar de las gentes del Norte.

Los caracteres esenciales de este arte nacional atraigan en lo visigodo y guardan cierto paralelismo con la evolución musulmana, y así resulta de las variaciones que experimentó el arco de herradura, del desarrollo del cañón de bóvedas, de las alteraciones introducidas en las jambas y columnas, de la forma de los contrarrestos, de la sustitución de las cornisas por aleros sobre modillones, de las diversas y típicas molduras y de otros varios detalles arquitectónicos.

No cabe desconocer cómo el ilustrado escritor asienta, «que quizá lo mozárabe aparenta más originalidad de la que le corresponde, porque desde luego, una base goda, impregnada de bizantinismo, señorea sobre todo».

Y con algunas otras consideraciones y muestras de gratitud hacia las personas que le han ayudado en su empresa termina el autor su extenso «Prólogo» y entra de lleno en materia, dejando razonado el plan que se propone seguir y desarrollar en el curso de su investigación.

* * *

Sienta el autor como base que el mozarabismo abarca dos fases, a saber: los cristianos sometidos a los musulmanes y conviviendo con ellos, y los cristianos emancipados, viniendo a entrar en el ciclo del arte mozárabe, no sólo las iglesias propiamente tales, «sino todas aquellas que deben su ser a cristianos del mediodía y siguen las reglas del arte godo primero y del cordobés más adelante».

Para aclarar estos extremos, distingue el autor entre lo mozárabe y lo morisco, y son de tal importancia sus afirmaciones que vamos a copiarlas íntegramente:

«Un límite entre artes mozárabe y morisco tampoco está claro; mas, como regla práctica de división en períodos, habremos de atenernos a estas observaciones. El arte mozárabe es sustancial; dentro de una flexibilidad enorme para adoptar formas y procedimientos variados flota un principio de originalidad que da su fisonomía a todo el grupo; no se confunde con lo musulmán, no sigue la marcha acompañada, progresiva, unilateral de lo europeo; tiene una frescura de invención, un individualismo que, al parecer, se dió antes en el arte visigodo y que no volvemos a descubrir sino en Oriente, pero también sigue dando carácter a lo español de tiempos más modernos, en cuanto se pierde el respeto a las reglas transpirenáticas. El arte morisco o mudéjar es unas veces moruno puro y otras no conserva de tal sino la envoltura, la técnica o el ritmo, injertos en un organismo cristiano y septentrional; le falta alma y poesía, y mientras el contacto de lo gótico no lo hizo fecundo, mantiénesse durante siglos como arte esclavo, que no se engalana para lucir sino para dar gusto a gentes extrañas y antojadizas.»

* * *

Pasa el Sr. Gómez-Moreno a estudiar la extensa región andaluza, y presenta, al mismo tiempo que realiza su minuciosa investigación, autorizados textos que descubren la organización social y política, y como no encuentra iglesias de tipo mozárabe, escudriña las manifestaciones de arte en las inscripciones, los dibujos de los códices latinos, los bronceos y los marfiles, que acreditan un especial desarrollo artístico bajo los esplendores del Califato, si bien conformándose el estilo de los mozárabes con las obras musulmanas.

Examina a continuación los restos que pueden apreciarse en lugares bien distintos y apartados, como Toledo y su iglesia de Melque; Aragón y San Juan de la Peña; Cataluña y San Miguel de Olérdula, San Quirce de Pedret y Santa María de Bårcelona; Galicia y San Pedro de Rocas, San Miguel de Eiré y San Juan de Camba.

Después de esta excursión reseña en Portugal, la iglesia de San Pedro de Lourosa, cerca

de Coimbra, y retorna a León, donde advierte dos corrientes de arte procedentes, respectivamente, del Mediodía y del Norte. Cita las iglesias de San Miguel de Escalada, San Adriano de Boñar y otras muchas, y llega a Castilla, que entiende debe considerarse, dentro del plan que desarrolla, como una región netamente castellana, la de Burgos, y otras perisféricas, entre las que se destacan Cantabria, la Rioja y la tierra de Soria.

Santa María de Lebeña, San Román de Moroso, San Juan de Socueva, San Millán de la Cogolla, San Baudel de Berlanga, son templos de este estilo en esas regiones perisféricas, pues la Castilla central no conserva un solo edificio, un solo fragmento con carácter mozárabe, ni tampoco se sabe de fundación alguna que como tal pueda admitirse.

Debe advertirse, para apreciar la marcha e incidencias de este arte nacional, que en la Cantabria occidental, o sean las Asturias de Santillana, resulta sujeto a influjos directamente leoneses; pero presenta «caracteres diferentes de regionalismo en armonía con las notas geográficas. Son mozárabes en sentido análogo que otras de Asturias, no porque allí sea dable rastrear colonizaciones meridionales, sino por iniciativa puramente individual, y porque en el siglo X la superioridad andaluza en arquitectura, refluía sobre cualquier país aledaño, siempre que cierta depuración de buen gusto hiciera buscar primores de estructura en los edificios sagrados».

Hasta aquí llega lo que podríamos llamar primera parte o sección del libro que analizamos.

Resulta evidente el profundo conocimiento que tiene el Sr. Gómez-Moreno del arte nacional en sus diversas manifestaciones y épocas al fijar el momento en que lo mozárabe comienza, de dónde procede, cómo se extiende y los distintos caracteres que afecta en cada región. La vasta erudición del autor y su sereno juicio se revela a cada momento, pues no se limita a dar cuenta de lo que con el arte mozárabe se relaciona en cada una de las porciones de territorio en que divide su trabajo, sino que, además, emprende oportunas y extensas disquisiciones acerca de otros restos para que el lector forme más acabada idea del estado del arte en España y de sus diferentes estilos.

* * *

Titúlase el capítulo X del libro «Preseas eclesiásticas», y en él se trata de los altares, cruces, cajas, dípticos, coronas, lucernas, candelabros, cálices, aguamaniles, incensarios, campanas, frontales, ropas, vajillas y de cuantos utensilios exige el culto, hallando en todo ello datos e influencias para apreciar los diversos elementos que es forzoso tener en cuenta para el completo conocimiento del arte mozárabe.

En el capítulo XI, y bajo la denominación de «Museo mozárabe» se ocupa de los Códices, inscripciones, marfiles, orfebrería, tejidos, y siguiendo su concienzudo sistema, se extiende en oportunas advertencias, siendo de notar las que se refieren a los Códices y a las diversas letras usadas en ellos, así como las indicaciones relacionadas con las diferencias, en lo tocante a libros y literatura, que se observa entre los siglos IX y X, la fecundidad del XI, lo interesante de los dibujos de algunos famosos manuscritos, reproduciendo varios de los más célebres de Sevilla, Toledo y León con el objeto de hacer resaltar la importancia de los Códices mozárabes, aparte de su interés artístico, para el conocimiento de la paleografía árabe. Con estos datos y muchos más que prescindimos de anotar a fin de no dar mayor extensión a la presente nota bibliográfica, proporciona el Sr. Gómez-Moreno elementos suficientes para que su notabilísimo trabajo se complete y perfeccione, concluyendo con un «Registro de voces de arquitectura», en el que rectifica algunos errores consagrados por el uso pero sin base cierta.

Las láminas que, formando un segundo volumen, acompañan al texto, son su digno complemento, pues aclaran y perfeccionan las descripciones y forman un armonioso conjunto digno de la fama del autor, tan reputado entre los amantes de las Bellas Artes nacionales y extranjeras.

VEGA DE HOZ.

* * *

Un aspecto en la elaboración del «Quijote». Discurso leído en la inauguración del curso de 1920-1921 por Ramón Menéndez Pidal, presidente del Ateneo, el día 1 de diciembre de 1920.

Los comentaristas, anotadores y amplificadores de la obra inmortal de Cervantes forman legión. Así resulta natural que D. Ramón Menéndez Pidal comience su trabajo lamen-

tando aumentar con unas páginas más el sinnúmero de conferencias y artículos que acerca del *Quijote* se han producido.

Mas no resulta justificado su lamento, pues si bien a los amantes de las letras lastima, a las veces, el furor investigador de algunos escritores que sacan las cosas de quicio, haciendo decir a Cervantes cosas que nunca surgieron en su privilegiada mente, cuando la nota aclara el sentido, cuando el comentario es original, complace sobremanera su lectura y estudio. Y si a esto se agrega algo tan nuevo y exquisito como lo que forma la base del elocuente y discreto discurso del Sr. Menéndez Pidal, puede asegurarse que cuantos lo lean han de disfrutar un rato de plácido y agradable entretenimiento.

Inicia el trabajo que comentamos un estudio sobre los libros de caballerías, y en breves páginas examina y desmenuza los principales, trazando cuál fué su significación en la historia de nuestra Literatura y la brillante estela que en ella imprimieron algunos, hasta el punto de que la novela caballerescas, que durante la Edad Media apenas había producido obras originales en España, y que en Francia estaba olvidada completamente, tuvo en plena madurez del Renacimiento una abundante floración, que desde la Península se difundió por Europa».

Eleva después el autor el concepto espiritual de Cervantes, diciendo que el *Quijote* aparece como el último término de una serie, en cuanto a la intromisión del elemento cómico al heroico. Estudia el Sr. Menéndez las fuentes literarias del *Quijote*, que «es siempre capital para comprender cómo un conjunto de la cultura humana sirve, cuando se trata de una obra superior, no para ver lo que copia y descontarlo de la originalidad, que esto sólo puede ser pensado por quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística, sino para sorprender el origen y desenvolvimiento de una idea, para ver cómo ésta se eleva por cima de sus fuentes, cómo las supera y se emancipa de ellas».

Las referencias al *Entremés de los Romances*, que debió ser escrito hacia 1597 para burlarse de la excesiva boga del *Romancero* y de la *Flor de Romances*, que se advierte en la obra de Cervantes; la influencia que en su ánimo ejerció la parte heroica que destacaba en todos los libros de caballerías, y, sobre todo, la feliz adaptación del *Amadís de Gaula*, todo ello

es estudiado por el Sr. Menéndez Pidal, que va presentando claramente cómo hubo de formarse la inmortal figura de Don Quijote y de qué manera fué depurándose gradualmente, hasta poder decir: «Después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos.»

Hace resaltar el autor la influencia que el libro de Avellaneda pudo tener en Cervantes para escribir la segunda parte del *Quijote*, superior a la primera, en la que Cervantes vuelve a usar con profusión los romances más en boga, y demuestra de qué modo aprovecha el *Romancero* no sólo para la fraseología, sino para la invención misma de la novela, viéndose en esto, como en todo, la excelencia de la segunda parte sobre la primera.

Y después de interesantísimas disquisiciones y aclaraciones, termina el ilustre presidente del Ateneo diciendo que no podemos menos de considerarle al *Quijote* lisa y llanamente «como antagonista de los libros de caballerías», a los que trata de hacer olvidar, satirizando no sólo su composición tosca y descuidada, sino también su materia misma, amasada de maravillas infantiles, de esfuerzo increíble, de pasiones automáticas, dando fin de este modo a uno de los trabajos más importantes que ha inspirado la obra imperecedera del insigne soldado de Lepanto.

* * *

Tratado compendioso de Arqueología y Bellas Artes, por el P. Francisco Naval y Ayerve. Tomo I, Madrid; Ruiz Hermanos, editores; 1920.

Nunca podrá ser bastante alabada toda labor dirigida al propósito de facilitar los estudios arqueológicos cuyo conocimiento ofrece múltiples beneficios. Ellos, en efecto, desarrollan el gusto de la belleza artística que instruye al hombre, le colorea y le mejora. Por otra parte, a arqueología es un complemento de la historia, hoy cada vez más necesaria para toda persona culta.

Reúne, además, este linaje de investigaciones un carácter esencialmente patriótico. Sabido es hasta qué punto se ha menospreciado el arte nacional, con qué tenacidad se ha discutido y hasta negado sus caracteres y especial desarrollo, y gracias al trabajo de gentes inteligentes y desapasionadas la luz se va

haciendo a medida que el examen de los monumentos de la antigüedad proporciona elementos nuevos para apreciar el genio de nuestros antepasados, que supieron realizar obras no superadas por ningún otro pueblo, merced a una indomable energía que acertó a vencer toda suerte de obstáculos.

Esta labor une al pasado con el presente, y preparando el progreso del porvenir realza la gloria de España, que es el país del arte, del encanto y del espiritualismo.

El libro del P. Naval cumple perfectamente tan altos y complejos fines, y por la sencillez de su estilo, la claridad de exposición, razonado método y sana crítica, constituye un notable resumen que proporciona a un tiempo solaz e instrucción.

Si el P. Naval no tuviera ganados en buena lid sus títulos de escritor y arqueólogo bastaría esta obra para colocarle en primera línea con ambos conceptos, pues el trabajo de síntesis realizado representa un esfuerzo supremo.

En este primer tomo se ocupa su ilustre autor de las Bellas Artes en todos los países, principalmente en España, con sus estilos y escuelas.

La obra está muy bien editada, con numerosos grabados, que hacen más comprensivo y agradable su estudio para el público ilustrado y para todas las personas que deseen adquirir con rapidez conocimientos en las materias de que se ocupa en su libro el sabio padre Naval.

* * *

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. *La del Dos de Mayo*. Madrid, 1920. — *El mundo es un pañuelo*. Madrid, 1920. — *Pasionera*. Madrid, 1921.

Estas obras, representadas últimamente con general aplauso, vienen a aumentar la colección completa publicada por ambos autores dramáticos, tan conocidos como apreciados.

Sus condiciones características, que les han dado tan alto renombre, brillan en aquellas obras en las que coincide la nota sentimental que despierta el interés con la presentación de figuras originales y tipos graciosos, presentados con una asombrosa realidad.

Lo esmerado de la edición merece también elogio, pues seguramente ha de obtener la aprobación de todas las personas de exquisito gusto.

JOAQUÍN ENRÍQUEZ.