Luis Monreal y Tejada nació el año 1912 en Zaragoza, en cuya Universidad se licenció en Historia y en Derecho. Por su destacada actuación en el Servicio de Recuperación Artística durante la guerra civil, al terminar ésta fue nombrado Comisario del Patrimonio Artístico Nacional con jurisdicción en Cataluña, Valencia y Baleares. Ha sido profesor de Historia del Arte en la Universidad y otros centros docentes de Barcelona. Ha publicado una quincena de libros, escrito centenares de artículos y pronunciado más de dos mil conferencias. Es miembro de número de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y de la Española de Gastronomía, así como correspondiente de otras varias. El año 1999 le ha sido otorgada la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

La Val de Onsera

9 788488 518446

LUIS MONREAL Y TEJADA

Arte y Guerra Civil

sindéresis

Arte y Guerra Civil

LUIS MONREAL Y TEJADA

ARTE Y GUERRA CIVIL

Luis Monreal y Tejada

ARTE Y GUERRA CIVIL

Luis Monreal y Tejada

La Val de Onsera

La Sala Capitular del Monasterio de Sijena,
en una pintura del siglo XIX, por Valentín Carderera.

Página 51: Foto de J. Gudiol Ricart, cedida por la Fototeca DPH.

© Luis Monreal y Tejada
© de esta edición: La Val de Onsera, 1999
GEC, Grupo Editorial y de Comunicación, S.L.
Rafael Salillas, 42 • 22123 Angüés (Huesca)
Tel. 974 260 289 • Fax. 974 260 215
lavaldeonsera@arrakis.es – www.arrakis.es/~lavaldeonsera

I.S.B.N.: 84-88518-44-7
Depósito legal: HU-168-99

Printed in Spain – Impreso en España

PRÓPOSITO Y ARGUMENTO

El día en que empiezo a escribir este libro (9 de agosto de 1996) tengo 84 años y tres meses de edad, buen estado de salud y clarísima memoria. Casi exclusivamente echaré mano de esta última para componer mi relato, sin perjuicio de tener que consultar algunas disposiciones legales y administrativas para mejor precisión histórica. Pero cuanto voy a narrar se refiere a cosas que he visto o he realizado personalmente. Cosas que ocurrieron hace sesenta años, a partir de 1936.

No es de ahora la idea de escribir este libro. Cuando se me ocurrió, consulté con uno de los editores más importantes de Barcelona, quien me desanimó: «eso ya no le interesa a nadie». Me lo creí y abandoné el proyecto. Pero recientemente he dado algunas conferencias a distintos auditorios y la reacción apasionada del

El autor de este libro, alférez de Recuperación artística, en 1938.

público me ha hecho dudar de que el editor tuviera razón. Me he dado cuenta de que debía transmitir un testimonio que, a estas alturas del agonizante siglo, es exclusivamente mío. Lo debo a la memoria de los compañeros que ya no pueden darlo.

Inevitablemente seré protagonista del libro, pues lo que en realidad os ofrezco es una gran parte de las memorias que nunca escribiré. Esto es el cogollo de tales posibles memorias, lo único que en ellas puede aportar datos nuevos en el ya tan tratado, maltratado tema de nuestra guerra civil.

Partiré tan solo de la realidad indeleblemente registrada en mi conciencia, bien al contrario de estos historiadores de nuevo cuño, cuyo bagaje consiste en papeles mal leídos e interpretados, en noticias de bocas interesadas o fanáticas y, sobre todo, en su propia imaginación, capaz de reconstruir y ordenar el mundo que fue y no conocieron.

Cuando leemos la Historia que hoy se escribe, nos asalta la misma perplejidad que a Sócrates en el primer párrafo de su *Apología* escrita por Platón: «Ignoro, oh varones atenienses, lo que hayáis sentido oyendo a mis acusadores. Yo mismo me olvidé de que se trataba de mi, pues tan persuasivamente hablaron». No es ésta una traducción literal, sino una versión de memoria, pero el sentido es el verdadero. Y a los que vivimos nuestros tiempos nos sucede igual: no nos reconocemos en la España que nos cuentan.

Acuérdense ustedes de aquella serie que dio Televisión Española hace unos años, en la que sorprendente-

mente, en el último capítulo, ganaron los nacionales, cuando en los anteriores la tenían totalmente perdida, pues correspondían a los republicanos todas las victorias y todas las hazañas con hache y sin hache.

Me propongo ser imparcial y objetivo en cuanto solo relataré, respondiendo de su autenticidad, hechos en que participé y tal como yo los vi. No se me ha de pedir además que sea neutral, ni yo conseguiría serlo, pues hice la guerra desde su primer día, sirviendo unos ideales de los que nunca he renegado. En cambio jamás me interesaron los sectores políticos, ni mucho menos los partidos. Era muy joven cuando voluntariamente renuncié a una carrera política que se me anunciaba prometedora.

Pero estos comentarios, con los que solo pretendo ser sincero ante el lector, es probable que al lector no le importen nada y me exija con razón que vaya al grano. Tengo que explicarle el tema de este libro, que hasta ahora ha merecido muy pocas referencias en la copiosa literatura sobre nuestra guerra civil. Voy a tratar de la suerte corrida por el Patrimonio Artístico Nacional durante la contienda.

No voy a exponer *in extenso*, lo que todo el mundo conoce o debe conocer, es decir, la destrucción revolucionaria de monumentos artísticos durante las semanas primeras de la guerra. Ya sabemos que fueron quemadas casi todas las iglesias de la zona que inicialmente tuvo bajo su mando el Gobierno republicano, lo mismo que la Generalidad de Cataluña. Aunque no está de más recordarlo, pues hay bastantes *historiadores* que hablan de esos incendios sin mencionar sus circunstan-

cias ni sus autores, como si las iglesias se hubieran quemado por sí solas. Como si a la manera de las plagas del Egipto bíblico, se hubiera abatido desde el cielo sobre ese territorio la *Plaga de los cortocircuitos* que afectaba sólo a los templos católicos.

Pero esa catástrofe múltiple no la voy a estudiar, aunque no habrá más remedio que referirse a ella para establecer los acuciantes problemas que en este orden afrontaban los gobernantes republicanos.

Después de esta etapa anárquica e iconoclasta surgieron en ambas zonas los problemas que en la excepcional situación bélica amenazaban a los bienes culturales del país. Esto ha ocurrido siempre, pero los ejércitos, generalmente, no han tenido tiempo ni medios para su protección. En todas las guerras las riquezas artísticas han estado a merced de la destrucción, al saqueo y al expolio. No es tan lejana en la memoria histórica de España la inmensa pérdida sufrida en la Guerra de Independencia de 1808-1814.

A veces se citan ejemplos remotos de preocupación por salvaguardar los monumentos antiguos y ninguno más expresivo que aquella carta del rey de Aragón Pedro el Ceremonioso dando instrucciones a los almogávares de la empresa de Oriente, ya establecidos en el ducado de Atenas, a quienes encomienda el mayor cuidado para *lo castell de Cetinyes*, porque le han dicho que es *la pus richa joya que al mon sia e tal que entre tots los Reys de chrestians en vides la posien fer semblant*. El *castell de Cetinyes* es nada menos que la Acrópolis de Atenas con el Partenón, monumento prácticamente intacto hasta que en el siglo XVII estalló el polvorín que

los turcos habían puesto en su interior. Los almogávares en el siglo XIV construyeron a su lado la que siempre se llamó *Torre Catalana*, defensiva, de planta cuadrada, al estilo de aquí. Se ve en pie todavía en grabados del siglo XIX.

Pero estas medidas protectoras no fueron frecuentes. Acaso sea en la guerra de España, en la nuestra, donde por primera vez los dos bandos contendientes crean unos cuerpos encargados de salvaguardar el Patrimonio Artístico de los peligros específicos que acarrea una guerra especialmente graves en una guerra civil.

Ciertamente, la situación difería mucho de una zona a otra, por eso también las medidas tomadas en ellas fueron muy distintas. Eso lo analizaremos y explicaremos enseguida. Lo cierto es que en un lado y otro funcionaron cuerpos formados al efecto, de los que el marqués de Lozoya (subcomisario del correspondiente Servicio nacional) dijo que formaban una Cruz Roja del Arte. Cuerpos que no se relacionaron entre sí mientras tuvieron una línea de por medio, pero que al avanzar la campaña, atravesado el frente por los vencedores, se encontraron, se reconocieron y a veces colaboraron estrechamente. Incluso cordialmente, pues unos y otros éramos hombres entregados a la Cultura, servidores de la Cultura, que es de todos, creación y goce de la Humanidad, en una inmensa proporción dedicada a Dios y a los dioses, a la que en guerra y en paz hay que salvar siempre de la pasión política, pues ha de estar por encima, muy por encima, de tales contingencias.

EL ARTE ANTE LA REVOLUCIÓN Y ANTE LA GUERRA

El estallido de la guerra civil planteaba graves problemas en todos los órdenes de la vida y no dejaban de alcanzar a la conservación del Patrimonio Artístico Nacional, deber ineludible de todo gobierno y servidumbre para todos los ciudadanos. Vamos a intentar examinarlos aquí e inmediatamente nos daremos cuenta de que esos problemas eran muy diferentes en ambas zonas, a causa de la distinta composición política y social con que una y otra se configuraron desde el primer momento, así como después por el rumbo y desarrollo de la guerra hacia su final.

Recordemos el mapa que se define en los días siguientes al alzamiento militar. El Gobierno republicano mantiene su autoridad en toda Castilla la Nueva con Madrid como capital, en Extremadura, Andalucía (excepto Sevilla y Granada), en Murcia y Albacete, el reino de Valencia y toda Cataluña con la franja oriental de Aragón, además de la costa norte con Guipúzcoa, Vizcaya, Cantabria y Asturias (excepto la ciudad de Oviedo).

Los nacionales dominaban la mayor parte de Aragón, Navarra, Castilla la Vieja, el reino de León, Galicia, más los enclaves de Sevilla, Granada, y Oviedo, la isla de Mallorca y las Canarias. Y, claro está, el protectorado de Marruecos, donde se había iniciado el movimiento y de donde había de venir el ejército de África a resolver la situación.

La riqueza artística de nuestro país quedaba dividida, acaso a partes iguales. Los republicanos tenían las concentraciones de museos de Madrid y Barcelona, con Valencia, con la gran densidad monumental de Cataluña, con las preciosas pequeñas ciudades de Andalucía, los monasterios y castillos de Extremadura, la amena variedad en el tipismo de comarcas como la Alcarria y la Mancha. Tenían (por poco tiempo) la imperial ciudad de Toledo, la más rica en arte.

Toledo fue un caso especial y creo que se salvó paradójicamente por la violencia de la lucha que se desarrolló en su interior. Me refiero a la resistencia del Alcázar, desde el primer día de la guerra, por militares y paisanos mandados por el entonces coronel Moscardó.

Hago paréntesis para intercalar un dato pintoresco que expresa la confusión de aquellos días. Uno de los primeros de agosto, a las dos semanas de haber comenzado la guerra, el periódico *El Noticiero* de Zaragoza, del que yo era redactor, publicaba este título: «Un grupo de comunistas se defiende en el Alcázar de Toledo», creíamos que la ciudad de Toledo era nacional y que los revolucionarios se habían hecho fuertes en el Alcázar. Y es que no teníamos más fuente de información que emisoras de radio captadas al azar y mal oídas.

Vuelvo a lo sucedido realmente en Toledo. La defensa del Alcázar fue tan sólida que obligó a emplear en su contra todos los medios ofensivos de que se podía disponer. De hecho en todo aquel tiempo la ciudad no fue más que una base de operaciones frente a un enemigo en posición dominante y totalmente rodeado por la población, por lo que hubo de paralizar todas las actividades que no fueran las bélicas de ataque a la fortaleza. En estas condiciones era imposible la actuación de los incendiarios y saqueadores de iglesias que campaban libremente por el resto de la España republicana. Creo firmemente que a la resistencia del Alcázar se debe la conservación de los tesoros toledanos, al menos los de la Catedral, la más rica de España, y los de otros monumentos del casco viejo. En cambio sí sufrieron los efectos del vandalismo el Hospital de Afuera y diversos templos. El 27 de septiembre llegó la columna nacional mandada por el general Varela que, procedente de Sevilla y después de atravesar Extrema-

dura como conquistadores, desvió su ruta hacia la ciudad imperial para rescatar a los defensores del Alcázar.

Los nacionales poseían la mayor parte de las viejas ciudades históricas: Santiago de Compostela, Zamora, Valladolid, Salamanca, Burgos, etc. Algunas de ellas (León, Ávila, Segovia, Zaragoza) estaban en peligrosa proximidad a los respectivos frentes. Las otras dos capitales aragonesas quedaban en primera línea de fuego. Durante más de año y medio, Huesca estuvo casi totalmente cercada, con las posiciones enemigas en el cementerio y demás alrededores, sin otro acceso a la zona nacional que una carretera secundaria, siempre amenazada en un buen trecho por el enemigo. Teruel fue tomada por el ejército republicano el 31 de diciembre de 1937 y recuperada por los nacionales el 22 de Febrero de 1938.

Hecho este recordatorio del planteamiento inicial de la situación, veamos ahora cuáles eran los problemas que habían de afrontar los gobernantes de uno y otro bando.

La calamidad primera y más grave afectaba tan solo a la zona republicana: la acción revolucionaria. A la vez que la guerra, se desarrollaba en el interior del país una revolución social de inspiración ideológica y acción violenta. Anarquistas, comunistas, y otras facciones se constituían en grupos dispuestos a ejercer su *justicia*, que tantas víctimas causó.

Tenían armas en abundancia, pues les habían sido dadas para dotar a las milicias de esas organizaciones y que marchasen a combatir al enemigo en los frentes.

Pero muchos de los milicianos preferían quedarse en la ciudad, en tareas de *limpieza y saneamiento*.

Sin duda había gobernantes que querrían evitar tantos desmanes, pero carecían de autoridad para impedirlos. Necesitaban a las organizaciones extremistas para fortalecer el ejército, escaso de efectivos y de mandos. En el propio Gobierno había ministros representantes de los partidos *rojos*. No podía proceder con rigor contra sus más agresivos y eficaces aliados en el campo de batalla.

Así se produjeron sistemáticamente los incendios y saqueos de conventos e iglesias, que llevaban aparejados los asesinatos de sacerdotes, frailes y monjas.

En la mayoría de los casos, la autoridad reaccionó tarde y el desastre se consumó. Hubo, en cambio, numerosas personas que arriesgaron sus vidas al enfrentarse con los revolucionarios y procurar convencerlos de que cesaran en su actividad destructora, a veces con éxito. He conocido y admirado después a algunos de estos héroes, he conversado con ellos cuando llegué con las tropas nacionales a sus ciudades y fueron siempre nuestros incondicionales colaboradores.

Más adelante contaré uno de estos encuentros, en la catedral de Roda de Isábena. Lamento que el tiempo me haya hecho olvidar nombres de los amigos que hice así en Tarrasa, en Manresa, en Sant Cugat, en Valencia y sus pueblos, en comarcas de Lérida... Su arrojo nunca ha sido reconocido ni recompensado. Citaré como ejemplo al prestigioso escultor y coleccionista Federico Marés, quien vestido con mono y llevando al cuello el

pañuelo rojinegro de la F.A.I. intentó en vano evitar el incendio de la iglesia de Santa María del Mar, el mayor y más bello de los templos góticos barceloneses. En cambio Marés realizó una extraordinaria proeza al convencer a los milicianos y conseguir salvar el Museo Diocesano de Barcelona instalado entonces en el Seminario Conciliar, edificio situado en el centro de la urbe. Los argumentos para hacer desistir a los destructores eran muy simples y siempre los mismos: «Olvidad el origen religioso de estos objetos, que son sobre todo Arte. El Arte es Cultura y vosotros debéis ser defensores de la Cultura que hasta ahora os han negado los explotadores. Además estos objetos son muy valiosos, tienen un alto precio. Ya son vuestros, ya son del pueblo y podrán ser una magnífica aportación a la causa revolucionaria».

En fin, pasó la oleada iconoclasta de las primeras semanas y empezaron a reaccionar las autoridades. Es curioso y significativo señalar que, por ejemplo, en Barcelona ardieron iglesias tan importantes como la gótica Santa María del Mar y la barroca de Belén y todas las demás, pero fueron respetadas por completo la Catedral y la pequeña capilla de San Severo, o sea los dos templos que están contiguos al palacio de la Generalidad. ¿Sucedió así por temor de que sus fuegos, si se propagaban, alcanzasen a la sede del gobierno autónomo o bien porque en esas calles era más estrecha la vigilancia?

Empezaron a surgir comisiones y comités de diversos orígenes para ocuparse de la defensa del Patrimonio Artístico. A tales organismos se incorporaban algu-

nos elementos políticos si eran designados por la autoridad constituida, a fin de mantener su control. Pero los sujetos activos que realizaban la labor con acierto y abnegación eran funcionarios de museos, profesores, expertos y también aficionados al Arte que trabajaban con todo desinterés.

El nivel y la preparación de estos grupos era evidentemente muy desigual: de gran altura técnica unas veces, como en los conservadores y profesores universitarios reunidos en el Museo del Prado; sin más bagaje que su buena voluntad los comités de pequeñas ciudades y pueblos. En muchos casos hicieron un gran papel los llamados *eruditos locales*, que siempre son los únicos enterados de todas las minucias históricas y artísticas de su rincón amado. Y en algunas capitales también se movilizaron miembros de las vetustas y generalmente inactivas comisiones provinciales de monumentos.

Por mencionar una buena organización, me referiré a la que rápidamente puso en marcha la Generalitat de Cataluña casi desde los primeros días de la guerra. Se crearon tres comisiones que abarcaban las diversas ramas del Patrimonio cultural, a saber:

Don Joaquín Folch y Torres, director del Museo de Arte de Cataluña se encargaría de la recuperación de obras de Arte.

Don Jorge Rubió y Balaguer, director de la Biblioteca de Cataluña y de la Escuela de Bibliotecarios, tendría a su cargo el salvamento de libros.

Y don Agustín Durán y Sampere, Director del Archivo Histórico de la Ciudad, reunirían los archivos

dispersos, principalmente los de conventos y los de familias de la nobleza que habían huido para poner a salvo sus vidas.

Los tres jefes de estas comisiones eran profesionales de gran prestigio y eligieron a sus ayudantes entre los funcionarios de sus respectivos departamentos, pero también contaron con la colaboración de voluntarios. Así en el grupo de Archivos figuraba un joven estudiante que hoy es el respetado erudito Martín de Riquer, junto a aficionados como el matrimonio formado por Camilo Bas (después secretario de los Amigos de los Museos) y Montserrat Dalí, prima del famoso pintor.

La comisión de Arte tuvo sus depósitos en el Palacio Nacional de Montjuic, pero hubo de ampliarlos al edificio de la Caja de Pensiones (*La Caixa*) en el mismo parque de Montjuic y a varios edificios en el casco viejo de Barcelona.

Para los libros se utilizaron los almacenes de la Biblioteca de la calle del Carmen.

En cuanto a Durán y Sampere empezó guardando los archivos en una gran masía de Viladrau, pero luego optó por constituir su principal depósito en el Real Monasterio de Santa María de Pedralbes. Fue éste un gran acierto, pues al dar una función al abandonado monumento, garantizaba su conservación y evitaba que algún otro organismo o comité se apoderara de él para dedicarlo a cualquier proyecto más o menos utópico e inadecuado. Por otra parte, Pedralbes estaba

apartado de posible objetivos que pudieran atraer bombardeos aéreos.

No todos los organismos recuperadores tuvieron tanta altura técnica, ni probablemente contaron con medios suficientes. Precisamente hoy (12 de agosto de 1996), antes de ponerme a escribir, he leído un reportaje que ocupa una página en *La Vanguardia* y que todavía es una secuela de aquellos hechos cuando han transcurrido exactamente sesenta años.

Según esta información periodística, a Mosén Joaquín Calderer, director del Museo Diocesano de Solsona, le ha sido entregado bajo secreto de confesión un retablo pintado en tabla, obra de Jaume Cirera, en el estilo gótico internacional de la primera mitad del siglo XV. Se identifica como el perteneciente a la iglesia parroquial de Sant Llorenç de Morunys, desaparecido durante la guerra civil. Ya es raro el hecho de la devolución al cabo de tantos años y también lo es, en estos tiempos, el procedimiento de entrega. Es seguro que el penitente no acudió al confesonario cargado con un retablo de madera.

Simultáneamente aparece en Manresa un documento que no ofrece ninguna garantía. Se trata de una orden dirigida al alcalde de Sant Llorenç de Morunys, con fecha 26 de octubre de 1936, escrita en papel que lleva membrete y sello de un *Comité de Conservació d'Edificis Públics i Patrimoni Artístic i Cultura. Manresa*, y con firma ilegible del *Secretari del Comité*. Afirma (pero no demuestra documentalmente) contar con la autorización de la *Comissió del Patrimonio Artístic de la Generalitat de Catalunya* para pasar por el pueblo de Sant

Llorenç y llevarse a Manresa «el retaule de Sant Joan Baptista, tres sarcofags de pedra, una taula gòtica, una capa plucial (sic) una bacina i dues teles pintades, d'aqueix Municipi, així com el retaule de Santa Magdalena de l'esglesia de Como i Pedra». No da ninguna explicación del motivo por el que se hace este traslado.

El retablo ahora tan misteriosamente devuelto está dedicado a San Miguel y San Juan Bautista, por lo que podría identificarse con el de San Juan que reclama el documento. Y éste papel debería haberse hallado en Sant Llorenç y no en Manresa, si la comisión se llevó a cabo.

La fecha de 26 de octubre resulta tardía, pues la iglesia de Sant Llorenç de Morunys había sido desvalijada mucho antes.

Si la expedición llegó a Manresa, iría destinada al Museo que en esta ciudad se formó con despojos de este tipo durante la guerra civil. Después evolucionó este Museo de Manresa, que hoy es uno de los mejores comarcales de Cataluña. ¿Cuándo y cómo desapareció el retablo? ¿Están allí los tres sarcófagos de piedra, la capa pluvial y todos los demás objetos que menciona la carta?

Creo poder asegurar que el retablo no estaba en Manresa cuando entraron allí las tropas nacionales, pues inmediatamente nuestro Servicio de Recuperación Artística nombró delegado en la capital del Bages y director del Museo al celoso y eficaz sacerdote don Valentín Santamaría. Más tarde, el Museo quedó bajo

la tutela del Museo Arqueológico de Barcelona y personalmente de su director don Martín Almagro.

Dice la informadora Marta Forn en *La Vanguardia* que el retablo apareció con todas las pinturas cubiertas por papel pegado y lo atribuye a un propósito de ocultación. La hipótesis es ingenua, pues unas tablas antiguas son inconfundibles por detrás y por todas partes. El hecho demuestra algo muy distinto. Quiere decir que el retablo ha estado en manos de un conocedor de cosas de Arte, pues un restaurador debió empapelar cuidadosamente las tablas, como se hace de modo habitual para que no caiga la capa de pintura y evitar desconchados hasta tanto que se pueda consolidar y restaurar.

En el verano de 1998 se ha repetido el caso con la entrega bajo secreto de confesión de una predela de otro retablo gótico pintado, procedente de Bolvir.

Estas devoluciones son un enigma difícil de alumbrar al cabo de sesenta años, pero nos sitúan muy bien en el confuso ambiente de aquella azarosa época.

El Gobierno de Madrid organizó una Junta Central del Tesoro Artístico, secundada por juntas provinciales. Su composición respondía a la fórmula, apuntada anteriormente, en la que se mezclaban políticos, expertos o aficionados y algún funcionario encargado de la gestión administrativa. Sus atribuciones eran mucho más amplias y expeditivas que las de las anquilosadas comisiones de monumentos.

Algunas de estas juntas funcionaron muy bien y facilitaron la labor que más tarde nos correspondió a nosotros. Básicamente tenían la misión de recoger todas

las obras artísticas que se hubieran salvado en los asaltos a iglesias y conventos, las que por cualquier causa estuvieran dispersas o abandonadas y, muy especialmente, las colecciones particulares conocidas e incluso los objetos aislados que hubieran dejado en sus domicilios o en cualquier otra parte los huidos a países extranjeros o a la España nacional. Su fuga los declaraba enemigos de la República y, por tanto, esa recogida de bienes tenía carácter de incautación. Pero a la vez era una acción de salvamento cultural, ya que esas casas que dejaban vacías los emigrados eran habitadas muy pronto por comités políticos o sindicales de variado carácter o por familias de refugiados, ya que la guerra produjo un gran trasiego de gentes de unas regiones a otras. Esta segunda finalidad salvadora era la primera en el ánimo de muchos miembros de las juntas del Tesoro Artístico.

Paralelamente a las juntas y con gran eficiencia actuaba otro organismo con exclusiva función fiscal y sancionadora. Se titulaba Caja de Reparaciones y actuaba sobre toda clase de bienes que pudiera aprehender, sobre todo los financieros como acciones, títulos, depósitos bancarios, etc., joyas, objetos preciosos o simplemente valiosos. Y hasta objetos de producción industrial bien modestos, pues en los abarrotados almacenes del castillo de Figueras vi, por ejemplo, una buena partida de esquíes nuevos y otra menor de pequeños taburetes plegables para salir al campo, como suelen usar los pintores.

Claro está que los agentes de la Caja de Reparaciones no hacían ascos si les venía a las manos un buen

cuadro u otra pieza, sobre todo si eran de oro o plata. Lo malo de esta Caja es que fundía los metales y los convertía en lingotes. En ellos perdieron sus bellas formas cálices y custodias, relicarios, incensarios y navetas mezclados con las cuberterías de familias acomodadas. Ya hablaré luego de los encontrados en el recinto cartagenero de la Algameca.

De los fabulosos depósitos que llegó a formar la Caja de Reparaciones se hizo cargo por parte nacional el Banco de España, en abierta colaboración con nuestro Servicio de Recuperación Artística, entregándonos todos los objetos que correspondían a nuestro quehacer.

Recuerdo que, terminada la guerra, el marqués de Lozoya identificó y recogió en los depósitos del Banco en Madrid unos cuantos objetos famosos cuya presencia allí resulta inexplicable. Entre ellos estaba la arqueta hispanomusulmana de taracea de la catedral de Tortosa y nada menos que la muñeca romana de marfil hallada en Tarragona, joya de su Museo Arqueológico. Se apreciaba que la muñeca había estado largo tiempo en pésimas condiciones ambientales, pues el marfil se había desintegrado, siguiendo sus vetas, en delgadas plaquetas que, a primera vista parecían un extraño varillaje de abanico o algo así. Al juntar esas láminas marfileñas, el marqués reconoció el volumen de la muñeca. La restauración realizada después consistió en volver a aglutinar las placas sin pérdida de ningún fragmento original.

¿Quién llevó estas piezas a Madrid? A mi juicio debió ser ya el Banco de España al concentrar en la capital para su clasificación lo encontrado en los depósitos

de la Caja de Reparaciones por diversos lugares de la España republicana. Por esa colaboración e intercambio que las autoridades de Hacienda establecieron con nuestro Servicio de Recuperación, recuerdo haber estado en el castillo de Figueras, según contaré más adelante, y en una alquería muy grande, abarrotada de cosas, en el término municipal de Alcoy, pero esta fue una visita rápida de la que guardo una imagen muy desvaída.

En resumen, los problemas que de entrada se planteaban a los gobernantes republicanos eran dos:

1.° Detener la acción destructora revolucionaria, dirigida principalmente contra la Iglesia.

2.° Recoger y preservar los bienes culturales abandonados por sus propietarios o en situación de peligro, así como los que pudieran ser incautados como represalia contra los *enemigos de la República*.

Las circunstancias eran difíciles y el orden público muy precario. Catálogos parciales que algunas corporaciones provinciales u otras entidades publicaron de lo desaparecido por destrucción o por rapiña en sus respectivos territorios dan idea de la incalculable merma que sufrió el patrimonio español.

Es obvio y no necesita decirse que estas dos primeras cuestiones no afectaron en absoluto a la España nacional, pues nada se movió de su sitio. Tengo entendido únicamente que los tribunales nombrados al efecto se incautaron de dos o tres colecciones artísticas del País Vasco en diligencias por *responsabilidades políticas* de nacionalistas.

La Catedral de Teruel con los escombros apilados en una primera limpieza tras la reconquista de la ciudad.

Hay que anotar un tercer problema que debía afectar por igual a ambas zonas, pero que, al menos en la nacional, apenas fue tomado en consideración. Me refiero a la protección de museos y monumentos contra posibles ataques del enemigo, especialmente aéreos sobre las ciudades.

Algo se hizo (no creo que mucho) en la zona republicana. Se difundió en publicaciones la fotografía de la popular fuente de la Cibeles, obra del escultor clasicista Manuel Álvarez, cubierta exteriormente por un espeso muro de sacos terreros.

En la zona nacional no se tomó ninguna medida, que yo sepa. Curiosamente se desdeñó el planteamiento de la cuestión por entender que la adopción de precauciones sería derrotista y minaría la moral de victoria que era preciso mantener en la población.

Por alguna razón tuve que visitar Belchite en la primavera de 1937. Era un lugar avanzado en el frente aragonés por debajo del Ebro. Me acerqué al santuario del Pueyo, que como su nombre indica, estaba en alto y debía ser la posición dominante del sistema defensivo. Vi unas hermosas tablas góticas, puestas muy bajas en la pared y en lugar de paso de los soldados que por fuerza habían de rozarlas en sus movimientos. Al regresar a Zaragoza me apresuré a presentarme a una de las primeras autoridades, con quien tenía amistad.

Me contestó con el argumento de la alarma que cualquier medida podía provocar; no conseguí nada. Pocos meses más tarde, en septiembre, lanzaron los republicanos una de sus ofensivas más fuertes, coincidiendo con la durísima batalla de Brunete que se libraba en el frente de Madrid. Esta vez sus tropas llegaron muy cerca de Zaragoza, tras destruir por completo los pueblos de Codo y Belchite, donde se produjo la más encarnizada resistencia. De las tablas góticas no he sabido nada más.

Todavía no se había organizado el Servicio de Recuperación Artística ni se tenía conciencia de que fuera urgente hacer algo. Y eso que las autoridades zaragozanas y con ellas las superiores habían recibido un aviso que no dejaba lugar a dudas acerca de lo que podía ocurrir. Me refiero al bombardeo del templo del Pilar una noche de agosto, cuando habían transcurrido un par de semanas de guerra.

No dormía yo aquella noche en mi cuartel de Zapadores, donde era soldado por razón de mi reemplazo, sino que me había quedado en la redacción de *El No-*

ticiero y sobre las dos de la madrugada intentaba descabezar un sueño en un diván. De pronto oímos el ruido de un avión que se aproximaba, evolucionaba unos minutos sobre la ciudad volando muy bajo y finalmente se alejaba. No se oyó ninguna explosión ni disparó nuestra defensa antiaérea.

Pronto supimos lo que había sucedido. Un pequeño avión militar, procedente de la base aérea de Barcelona, había hecho la breve incursión, descargando sobre el templo del Pilar tres bombas, ninguna de las cuales estalló. Se dijo que lo había enviado e incluso que lo tripulaba el teniente coronel Sandino, jefe de dicha base.

El bombardero había tenido una excelente puntería. Una de las bombas había penetrado perforando por un lado la bóveda del *coreto*, o sea el coro menor situado en el extremo oriental del edificio, frente a la Santa Capilla de la Virgen para el servicio litúrgico de la misma. Perforó la gran composición pintada por Goya joven, pero afortunadamente solo causó un agujero en un celaje sin ninguna figura. La segunda aún se acercó más, pues atravesó otra bóveda y se estrelló contra el suelo partiéndose en dos pedazos junto a las columnas del gran templete levantado por Ventura Rodríguez como núcleo arquitectónico de la Santa Capilla; no creo que desde el punto exacto hasta la columna y la imagen de la Virgen haya una distancia superior a los diez metros. La tercera cayó al lado mismo de la Santa Capilla, pero fuera del templo; se hincó junto a la acera, desplazando con su golpe cuatro adoquines para quedar de pie,

a la vista de todos los zaragozanos que pasaron por allí hasta que los artificieros militares las retiraron.

He oído decir tardíamente que el hecho de que no explotaran las bombas se debió a un sabotaje realizado por alguien que al cargarlas en el avión retiró de ellas los detonantes. A esta explicación quiero oponer mi propio testimonio.

Con las primeras luces de la mañana me reintegré a mi cuartel de Zapadores y, dada mi condición de periodista, no me fue difícil lograr que el oficial de guardia me diera permiso, antes de mediodía, para atravesar la calle y llegarme hasta la Maestranza de Artillería, pues ambas dependencias castrenses estaban junto a la plaza del Portillo presidida por la estatua de la heroína Agustina de Aragón. Allí habían recogido las bombas, vi las espoletas desmontadas y tuve en mis manos una de ella, manchando mis dedos en los dos discos ennegrecidos por el fogonazo. Pues el cebo o detonante había funcionado en las tres, pero no se había transmitido el fuego a la carga explosiva alojada en el cuerpo de la bomba, de forma ahusada y una altura que a ojo creo recordar como un poco inferior al metro y medio. Acaso mis lectores las hayan visto expuestas, colgadas de las gruesas pilastras que flanquean la Santa Capilla.

¡Pero eso es un milagro! exclamará alguien acaso. No seré yo quien se atreva a tan arriesgada afirmación. Dios reserva los milagros para casos que no se pueden resolver de otro modo, ya que el milagro supone quebrantar las leyes de la Naturaleza que Él mismo ha establecido. Y la Divina Providencia tiene muchos recur-

sos para que fallen tres pequeñas bombas sin faltar a las leyes físicas.

A pesar de la amenaza implícita en el fracasado bombardeo del Pilar, no se tomaron medidas de protección y algunos monumentos sufrieron daños por bombardeo. Pienso ahora en los desperfectos del Palacio del Infantado en Guadalajara. Y sobre todo en el estado ruinoso en que quedó el Alcázar de Toledo tras su esforzada resistencia, en la que sufrió ataques aéreos, artilleros y de minas, además del constante hostigamiento por armas ligeras.

Sin embargo, los daños en monumentos por intervenciones bélicas directas fueron infinitamente menores que las destrucciones revolucionarias.

La fortuna ayudó en muchos casos. Recordemos la ermita de San Antonio de la Florida, panteón de Goya, con su maravillosa cúpula afrescada. Estuvo casi toda la guerra en terreno de nadie, en la mitad de un frente activísimo, entre el paseo de Rosales republicano y la Ciudad Universitaria Nacional, pasándole constantemente por encima todo género de proyectiles. En situación tan peligrosa, solamente un obús cayó sobre su tejado y causó una gotera que afectó a un par de ángeles pintados en el intradós de uno de los cuatro grandes arcos que sostienen la estructura de la cúpula. Terminada la guerra, el arreglo consistió en arrancar y montar sobre lienzo ese fragmento, volviendo a colocarlo en su sitio. Hizo el trabajo el restaurador jefe del Museo de Arte de Cataluña don Manuel Grau Mas, pues en aquella época estaban en Barcelona los especialistas en transporte de Pinturas.

El marqués de Lozoya, alma de todas estas tareas entonces, muy aficionado a los chistes fáciles, hacía esta reflexión: «La verdad es que todos los frescos tienen suerte».

Cuando la confusión de los primeros tiempos cuajó en una guerra organizada, se trazaron frentes que eran fronteras herméticas entre ambas zonas y de esos frentes partían los avances y los retrocesos territoriales en una contienda que ambos bandos consideraban *de reconquista*, pues los dos creían luchar por la posesión de su propio país al que tenían derecho. Unos y otros adoptaron sus tácticas de protección del Patrimonio Artístico. Y lo hicieron de acuerdo con el cariz que presentaban las operaciones militares.

Los nacionales tardaron bastante en crear el instrumento que necesitaban, pero entendieron que a retaguardia no tenía problemas y que la actividad del nuevo cuerpo había de desarrollarse en territorio enemigo que se fuera conquistando. Su misión sería la de llegar cuanto antes, al lado de las tropas en avance, para hacerse cargo y poner a salvo cuantos bienes culturales quedaran abandonados por el enemigo en retirada o se hallaran en situación de peligro a causa de las circunstancias bélicas. No servían para ello las comisiones de eruditos, tan prestigiosas como estáticas.

Era necesario un grupo de gran movilidad, que se encontrara a sus anchas en el ambiente castrense y que además poseyera los conocimientos técnicos indispensables para la misión que se les encargaba. La mayor parte de sus miembros se llamarían *agentes de vanguardia* y habían de vestir uniforme militar. En una pa-

labra, la fórmula consistía en un servicio mixto, cívico-militar, cuyo personal se reclutaba entre personas con la formación adecuada, pero se les militarizaba, asimilándolos al grado que por sus estudios les correspondiera: los artistas en ejercicio y los estudiantes de Artes eran sargentos, los licenciados o graduados superiores recibían la estrella de alférez, los profesores, los archiveros y bibliotecarios, según sus categorías, lucían insignias de teniente y hasta de capitán.

En principio, según el Decreto en que se creó el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, con fecha 22 de abril de 1938, la recluta se hacía entre voluntarios que no estuvieran obligados a las armas por pertenecer a reemplazos no llamados a filas. Más tarde, por otra disposición posterior se estableció la excepción a favor de quienes, sin cumplir este último requisito, tuvieran conocimientos o experiencia en materia artística que aconsejaran su adscripción al Servicio. Estos podían ser reclamados por el mando a la unidad combatiente en que se encontraran.

Por la condición híbrida que el Servicio requería, ese mando era doble, civil y militar.

Dependía en lo civil del Ministerio de Educación, instalado en Vitoria, cuyo titular era entonces don Pedro Sáinz Rodríguez, hombre inteligentísimo, intelectual de altos vuelos dedicado al estudio de los místicos españoles, pero también político bastante complicado entre su monarquismo y su lealtad al régimen de Franco.

Le seguía jerárquicamente el Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes (equivalente a Director General), nada menos que el ilustre pensador y escritor don Eugenio d'Ors, quien se había diseñado un uniforme falangista muy vistoso, calzando botas de montar y luciendo cordones dorados sobre el pecho.

En cuanto a nuestro Servicio de Recuperación Artística, pues éste era el nombre con que comúnmente se le conocía, el mando civil y técnico correspondía a don Pedro Muguruza Otaño, de origen vasco, uno de los grandes arquitectos de su época, de actividad ilimitada y excelente organizador. El fue el primer Comisario General.

Subcomisario General era don Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, catedrático de Arte, de enorme sabiduría, pero sobre todo, modelo de caballero segoviano de nobilísima estirpe y (lo afirmo sin dudar) la mejor persona con quien me he tropezado en mi larga vida. La sátira mordaz y un tanto cínica de Eugenio d'Ors decía de él: «Lozoya es tan bueno, tan bueno, que no puede ser peor».

Nos dieron como jefe militar a otro hombre encantador, don Eduardo Lagarde, comandante de Infantería además de arquitecto y magnífico dibujante. Era de San Sebastián, muy educado y afable. Fue perfecta en todo momento la identificación entre los mandos militar y civil.

Se dividió todo el territorio español en ocho zonas, cada una de ellas con un Comisario como jefe.

Por el momento y mientras durara la guerra, los elementos activos eran los *agentes de vanguardia* que actuaban en los frentes. Esto quiere decir que la actitud del ejército nacional y de cuantos vivíamos en aquella zona era una *actitud de avance*. Sólo se podía ir adelante, únicamente se pensaba en conquistar tierra hasta alcanzar los confines de la patria y había que poner el mayor cuidado en los bienes que se tomaban al enemigo, pues éstos no eran botín de guerra para el pillaje, sino el patrimonio de España que había que reintegrar tras los daños sufridos y las vicisitudes corridas.

Aquí es donde se diferencian radicalmente los servicios montados a uno y otro lado para la protección de las obras artísticas. Los de allá correspondían a una *moral de retirada*. Si nuestro designio era el de *recuperación*, ellos se aplicaron a la *evacuación*. Esta es una prueba concluyente de que, desde muy pronto se generalizó en el bando republicano una *conciencia de derrota*, acaso subconsciente en muchos casos, y por supuesto, en contradicción con la propaganda dirigida al interior y al exterior de España.

Política de evacuación, en dramáticas etapas, llevando cada vez más lejos las cosas preciosas y queridas, que podría tener como símbolo aquella larga marcha de Juana la Loca atravesando España con el amado cadáver de su marido Felipe el Hermoso.

Las líneas de esa evacuación tuvieron su punto de partida en Madrid y se dirigieron hacia el este, hacia Valencia, donde confluyeron otras rutas menores, por ejemplo la de Cuenca. En Valencia los itinerarios de

evacuación se bifurcaban hacia el norte y hacia el sur, siguiendo la costa mediterránea.

Nada hay que objetar a la evacuación cuando se realiza para evitar que las obras de Arte, especialmente las concentradas en las grandes ciudades, estén expuestas a los riesgos de la guerra, que en la moderna son sobre todo los abrumadores bombardeos. Bien está el traslado a lugares retirados, donde no sea probable que llegue el fragor de las armas.

Cuando yo desempeñaba la Comisaría de la Zona de Levante, ya durante la segunda guerra mundial, y a principios de 1942, me llamaron del Ministerio para avisarme que podía ser inminente el cruce del Pirineo por las tropas alemanas que ya ocupaban Francia. Ante la contingencia de que España volviera a ser campo de batalla, era urgente la preparación de un plan de evacuación de cuanto se pudiera transportar del patrimonio artístico de Cataluña, trasladándolo a Poblet. El lugar estaba muy bien elegido, en una comarca sin instalaciones militares y sin industria pesada, dentro de unos edificios muy amplios que en su exterior manifiestan (también vistos desde el aire) su pacífica condición monástica.

Nada hay que objetar a la evacuación cuando es necesaria y se lleva a lugares de estas características, que abundan en el territorio del propio país. Lo inadmisible es (más en una guerra civil) que la *evacuación* se convierta en *exportación*, que se lleven esos tesoros al extranjero como si fueran propiedad exclusiva de un bando beligerante y no de toda España, sea quien sea el que la mande.

Hagamos una excepción a nuestra censura para la actitud del gobierno Negrín a última hora, al depositar los mejores cuadros del Museo del Prado en la Sociedad de Naciones de Ginebra, a disposición de España, fuera cual fuera la España futura. Y a esas alturas de la guerra, todo el mundo sabía cuál iba a ser.

La línea de evacuación que desde Valencia se dirigía al norte funcionó hasta Europa mientras fue posible la comunicación por Cataluña, o sea hasta los primeros meses de 1938 en que las tropas nacionales llegaron al Mediterráneo y dejaron partida en dos la zona republicana. Pero cosas que antes de esa fecha habían llegado a tierras catalanas salieron después a países europeos.

La evacuación desde Valencia hacia el sur terminaba en Cartagena, que era el punto de embarque para los envíos a Odesa, el gran puerto ruso del mar Negro. Sin embargo, no tenemos constancia de que llegaran a salir hacia la Unión Soviética expediciones de la inmensa acumulación de obras de Arte reunida en el recinto de la Algameca, al que me referiré en otro capítulo.

Baste por ahora con señalar esta diferencia fundamental en la táctica de protección del patrimonio artístico. La de los nacionales fue de *avance y recuperación*. La de los republicanos, de *retirada y evacuación*.

ENSAYOS DE RECUPERACIÓN EN TERUEL

En el capítulo anterior he intentado hacer un bosquejo general de la situación que ofrecía y los problemas que planteaba el Patrimonio Artístico Nacional a causa de la guerra civil. Hemos visto el tipo de medidas que fueron adoptadas en una y otra zona beligerante. Ese cuadro me parece suficiente para que el lector pueda entender los relatos que vienen a continuación y que son exclusivamente mis experiencias personales, limitadas a lo que vi y viví en las regiones donde me tocó actuar. Fueron éstas tan sólo las de Levante, siguiendo un orden cronológico determinado por la marcha de la guerra, a saber: Aragón, Castellón, Cataluña y Valencia, más una breve incursión hasta Cartagena.

Otros muchos compañeros realizaban análogas tareas en los frentes del centro y del sur de España. El momento de más agitación y mayor volumen de trabajo fue tras la ocupación de Madrid con que terminó la guerra. Allí esperaba a nuestros agentes una verdadera *quinta columna*, encabezada por ilustres profesores de Arte que habían hecho una gran labor bajo el dominio republicano. Pero no estuve allí y es una lástima que nadie haya dejado un relato de aquello.

Ha de conformarse el lector con la narración de unas cuantas aventuras personales, cuyo interés radica en el tiempo y las circunstancias en que los hechos ocurrieron, así como en la cantidad y calidad de las obras artísticas que pasaron por mis manos.

A raíz de mi fracaso en el intento de salvar las tablas góticas de Belchite, que ya he contado, logré ponerme en comunicación epistolar con algún departamento del Gobierno de Burgos al que manifesté mi inquietud por la falta de medidas protectoras. Me contestó alguien que se llamaba Xavier de Salas a quien no conocía y pronto había de ser uno de mis más asiduos y queridos amigos. Dos cargos estrechamente relacionados entre sí en Barcelona, nos unieron durante varios años, después de la guerra, pues él desempeñaba la Comisaría de Museos y yo la del Patrimonio Artístico. Reforzó nuestra amistad la que habían hecho ya en Burgos quienes iban a ser nuestras respectivas esposas y la convivencia constante en un grupo íntimo de amigos y tertulianos.

Establecido el Ministerio de Educación de Vitoria, debió constar allí mi nombre como candidato al Servicio en formación, pero el Decreto por el que se creó el

Servicio me excluyó de sus filas, ya que por mi edad debía continuar en las tropas de primera línea.

Me sorprendió el durísimo invierno de 1938 en una sección de mi batallón de Zapadores por los riscos de los Montes Universales. El día de Reyes me incorporé a ella en la aldea de Terriente, punto avanzado sobre la carretera que va hacia Cuenca. Por el momento era un frente tranquilo, tras la toma de Teruel por los republicanos, ocurrida una semana antes.

En aquella quietud nos dedicábamos a fortificar el monte de Galbe, a 1500 metros de altura. La sección estaba formada casi en su totalidad por mineros, con cuyas fuerzas no podían competir las mías, tan escasas. Me dedicaron a trabajos que no exigieran esfuerzo como eran los de trazar trincheras y puestos de tirador (para lo cual me facilitaron un Manual de Fortificación), calentar los cartuchos de dinamita que se usaban para barrenar o salir fuera de nuestras líneas acompañando al sargento Rebollo para revisar las minas antitanque enterradas en la carretera.

Con el frío excepcional de aquel año, vi desde el Galbe, por una vez en mi vida, el raro y bello fenómeno de la aurora boreal.

Desde Terriente, ir a llevar un recado a Albarracín era tan maravilloso como hacer un viaje a París, pues todo es relativo y vivimos en una permanente e inevitable comparación. En una de esas escapadas, me encontré casualmente por las calles de Albarracín con el teniente coronel don Agustín Gil Soto, consejero del periódico en que yo trabajaba en Zaragoza. Habla-

mos un momento y me dijo que estaba allí como jefe de Estado Mayor de la división 52 mandada por el general Cremades, también de Zaragoza, padre de amigos míos. Cuando regresé a mi sección en Terriente, antes que yo había llegado la orden telefónica de coger mi petate y presentarme aquel mismo día en el cuartel general de Albarracín, donde me encargué del despacho de la sección 1.ª de Estado Mayor como ayudante de un teniente provisional que se apellidaba Vallmitjana y era ingeniero de Fuerzas Eléctricas de Cataluña, quien necesitaba tener a su lado un asesor jurídico. Había otros catalanes escapados de Barcelona, entre ellos el más joven de aquel pequeño cuartel general, Luis Cantarell, siempre correcto e impecable en su traje de motorista; como enlace motorizado, corría a diario el frente desde Albarracín hasta Molina de Aragón, para traer los partes de todas las posiciones. Hoy es persona muy conocida por su destacada situación en grandes negocios, especialmente en la Sociedad Bayer.

En Albarracín estaba yo fácilmente localizable y desde allí podía relacionarme con el Servicio de Recuperación Artística en formación e incluso actuar ocasionalmente como agente suyo.

Así las cosas, las tropas nacionales entraron en Teruel el día 22 de febrero y recobraron la ciudad. El vicario general de la diócesis de Teruel-Albarracín (don Roque se llamaba y he olvidado el apellido) pidió ayuda para poder recuperar el tesoro de la catedral de Albarracín y eso bastó para que mi general me autorizara a ir a Teruel y realizar las gestiones recuperatorias que pudiera.

El Seminario de Teruel fue el último reducto en la defensa de la ciudad por los nacionales.

La catedral de Albarracín posee unas cuantas buenas piezas de orfebrería y algún tapiz de excelente calidad. Entre las primeras destaca el célebre pez de cristal de roca, una gran naveta tallada en forma de pez, en aquel mineral, sobre montura de oro y pedrería. Es obra exquisita del siglo XVI.

La ciudad había tenido un fuerte sobresalto cuando los republicanos, en acción ofensiva, llegaron a entrar en ella, aunque rápidamente fueron rechazados. El episodio causó alarma y se decidió enviar el tesoro catedralicio a *lugar seguro*. En la elección de éste se impuso el prejuicio habitual: «Sobre todo que las cosas no salgan de la diócesis». Y se enviaron a los sótanos de la sucursal del Banco de España en Teruel, ciudad en mayor situación de riesgo que la propia Albarracín, como

los hechos demostraron dramáticamente. En la retirada republicana de Teruel se habían llevado hacia Valencia muchísimos prisioneros no combatientes y entre ellos al obispo padre Polanco, que sería fusilado un año más tarde como final de su cautiverio. Quedaba el vicario general don Roque, lleno de temores, al frente de la diócesis.

Me trasladé a Teruel por el único medio de transporte que utilizábamos los de uniforme: parar cualquier camión militar y montar en él hasta donde su itinerario coincidiera con el nuestro y empalmar luego con tantos camiones como fuera necesario para lograr el recorrido que nos hubiéramos propuesto.

Afluía a Teruel una multitud formada en su inmensa mayoría por militares. Subíamos a pie la última cuesta que accede a la ciudad, pues estaba muy restringida la entrada a unas calles que estaban llenas de escombros y en las que había que mirar dónde se pisaba, pues era posible dar un puntapié a algún proyectil que no hubiera estallado. Y a la vez tenías que mirar hacia arriba para vigilar los cascotes que caían de las fachadas.

Aún se veía abajo, en el campo, un tanque ruso ligero, que evolucionaba buscando una salida ya imposible y de vez en cuando disparaba. Entramos por el casco urbano entre las ruinas. Por fortuna, las cuatro bellas torres mudéjares se mantenían en pie, aunque mostraban impactos de artillería en sus fachadas.

La techumbre de la Catedral tenía en su centro un enorme boquete rompiendo la bóveda barroca y vulgar, pero a través del agujero se veía en nivel superior

el techo primitivo del templo, el enorme alfarje morisco que lleva en sus tablas cientos de figuras pintadas en el siglo XIV. Con muy buen criterio, después de la guerra se derribó del todo la bóveda postiza y se restauró la espectacular techumbre primitiva, ahora visible allá en lo alto. En el retablo mayor renacentista, de madera sin policromar, faltaban algunos de los grupos tallados por Gabriel Joli.

Alguien desconocido me llevó a un derruido y abandonado convento de monjas, descendimos hasta un tercer nivel de sótano y encontramos allí el refugio donde habían sido protegidas las momias de los Amantes de Teruel, Isabel Segura y Diego Marcilla, protagonistas de la gran tragedia sentimental. Por la fecha en que ocurrió, hacia 1213, conjeturo si no vendría Diego enriquecido por el botín tras combatir en las Navas de Tolosa, creyendo allanados los obstáculos para casarse con su amada. Pues el padre de Isabel debía ser un judío rico que despreciaba al hidalgo pobre de estirpe navarra. Desgraciadamente Diego llegó tarde.

Encomendé al ayuntamiento turolense, constituido aquel mismo día, los restos de los infelices enamorados. Poco después se reintegraron a la iglesia de San Pedro, su lugar de reposo, y el escultor Juan de Avalos labró para ellos sendos sarcófagos con estatuas yacentes que unen sus manos en la eternidad.

Del tesoro de la catedral de Albarracín no había ni rastro en el Banco de España. Tuvo que ser llevado por los republicanos a Valencia, pero allí no estaba al final de la guerra. Me parece lo más probable que apareciera en el inmenso depósito de la Algameca. Lo cierto es

Una de las famosas torres mudéjares de Teruel, gravemente dañada tras los dos asedios y ocupaciones sucesivas.

que volvió a su templo de origen y allí se muestra a los visitantes.

Nada más dio de sí mi recuperación turolense. Tan solo, al regreso, hallé en el pueblo de San Blas unas tablas góticas de su parroquia y las puse a buen recaudo en Albarracín.

En cuanto estuvimos allí quedó grabada para siempre la visión de la ciudad desolada. La máxima destrucción fue la de la iglesia del Seminario, situada en lo más alto de la ciudad, último reducto de los defensores nacionales. Había sido una maravilla de decoración barroca, repleta de imágenes policromadas y de profusos adornos dordos, quizá todavía más fastuosa que la de Belén, también destruida en Barcelona, y comparable a la de San Carlos de Zaragoza, felizmente intacta.

Volví a Teruel otras veces durante la guerra, mientras la ciudad retiraba sus escombros y empezaba a consolidar y reconstruir los edificios dañados, que eran la mayoría. En una de esas ocasiones me tocó dormir en una habitación con vistas a la calle a través del boquete abierto por un cañonazo.

Para remediar en lo posible aquella situación, el Servicio de Recuperación Artística dejó fijo en Teruel al agente alférez Juan Masriera Campins, arquitecto y único de su profesión que actuaba en Teruel. Pertenecía a la gloriosa dinastía artística barcelonesa de su apellido. Era hijo de Luis Masriera Rosés, el famoso orfebre modernista y notable pintor. Con su esposa María Teresa Escolá se había instalado en un pisito céntrico, donde vivían su nostalgia de Cataluña. Cuando apare-

cíamos por allí algunos compañeros, María Teresa nos invitaba a comer su especialidad culinaria, el «arroz Regenta», un roscó de arroz blanco cuyo centro llenaba de champiñones a la crema. Juan recitaba a Maragall, nos hablaba de su casa, de los veranos en Llavaneras y sobre todo en la Compañía *Belluguets*, formada por parientes y amigos, que actuaba en el teatro familiar, con fachada de templo romano, que aún se levanta en la calle de Bailén. Terminábamos entonando cancioncillas de Apeles Mestres: «A la taverna d'en Mallol...».

Juan Masriera era un hombre tranquilo, ordenado y concienzudo. Todos los días salía muy de mañana y recorría las calles de Teruel para anotar lo que se hubiera caído durante la noche y decidir los lugares a que hubieran de acudir con más urgencia las brigadas municipales u otros trabajadores. Sin medios para acciones más resolutorias, en el cuerpo de campanas de una de las torres mudéjares, tapaba un boquete y grababa en el cemento blando esta dedicatoria a los restauradores futuros: «Aviso. Aquí dentro hay un proyectil del 15 y medio sin estallar».

LA CAMPAÑA DE LÉRIDA

Tras la breve intervención recuperatoria en el Teruel reconquistado, volví a mi puesto en la división 52, desde donde hice alguna rápida escapada para colaborar con los que ya eran agentes del flamante Servicio de Recuperación. Más adelante aludiré a una interesante pesquisa realizada en Caspe. En el avance hacia el Mediterráneo llegué hasta Gandesa, sin que este sector diese grandes hallazgos.

Pero pronto llegó a Albarracín un requerimiento del Servicio para que se me concediera un nuevo permiso a fin de trasladarme a la ciudad de Lérida, ganada por las fuerzas nacionales el día 3 de abril de 1938.

Me encontré en Zaragoza con el ya alférez del Servicio Carlos Domínguez de la Fuente, aragonés de Calatayud, extraordinariamente simpático, compañero

ideal para aquellas andanzas. Por supuesto, el Servicio carecía aún de medios propios de locomoción, por lo que la duración de los viajes era imprevisible, ya que dependía de los vehículos militares que pasaran y pudieran acogernos.

Hicimos una parada en Fraga y quisimos inspeccionar la antigua iglesia del pueblo. Nos arrepentimos de haberlo hecho, pues había sido arrasada y no quedaba en ella ni el más pequeño objeto o detalle propio del lugar. En cambio, su recinto estaba convertido en depósito de los famosos higos secos que dan renombre a la población. Toda la superficie de la nave estaba cubierta de higos, alcanzando una altura media como de un metro. Unos tablones servían para pasar por encima de aquella masa.

Sin duda, se habían colectivizado las cosechas de los años de guerra y luego no habían sabido darles salida, en un país donde había una terrible escasez de alimentos y hubiera sido utilísimo este fruto de tanto valor energético. Pero esta era la desorganización de cuanto regían los comités populares.

Los higos habían fermentado en su amontonamiento. Flotaba en el ambiente un hedor dulzón de melaza que penetraba en el cuerpo y se agarraba al estómago ensuciándolo. Pasé tres o cuatro días en que me repugnaba la comida, como cuando estamos empachados.

No lejos de Fraga está el monasterio de Sijena, de monjas de la Orden de San Juan de Jerusalén, magnífico monumento del románico tardío y del gótico temprano. La destrucción había sido espantosa. No quedaban más que muros abrasados y medio derruidos. La

La Sala Capitular de Sijena incendiada en 1936, mostrando al descubierto las sinopias *de las pinturas murales, en el momento de ser traspasadas a lienzo para ser llevadas a Barcelona.*

catástrofe había sido provocada por milicianos de las columnas anarquistas que en las primeras semanas de la guerra marchaban desde Barcelona con la intención de conquistar Huesca, a cuyas puertas llegaron.

El conjunto más bello de tan insigne casa era el que ofrecían las pinturas murales que cubrían totalmente los arcos transversales que formaban la estructura de la sala capitular.

La capa pintada al fresco se había caído calcinada, pero quedaba al descubierto la capa de enlucido con los dibujos que plantean la composición y sirven de guía al pintor. Son esos dibujos que los técnicos llaman *sinopia* y que en este caso no son de color terroso, sino casi negro.

Meses después, todavía en plena guerra, fue a Sijena un equipo de restauradores barceloneses que dirigía el arquitecto, arqueólogo e historiador de Arte José María Gudiol y procedió a arrancar la capa de *sinopias* por el método usual, pegando unas telas sobre la superficie de la pared y desprendiéndola adherida a las telas. Estas fueron llevadas al taller de Barcelona y la labor se interrumpió, sin realizar la fase final consistente en pegar telas de nuevo, pero esta vez por la parte posterior y arrancar las que por delante habían ocultado las pinturas durante todo este traspaso. Pero terminó la guerra y Gudiol se marchó a Norteamérica, de donde regresó al cabo de dos o tres años.

Ya en Barcelona, se me presentó y me hizo una proposición. Las pinturas podrían ser entregadas, por ejemplo al Museo de Zaragoza, pero el coste del trabajo que faltaba para terminar la restauración ascendía a unas 6000 pesetas (del año 1943) que habrían de ser abonadas, además de que el Museo contase con la conformidad de las monjas de Sijena, a quienes probablemente se debería dar una compensación. Transmití la propuesta a mi buen amigo don José Galiay, a la sazón director del Museo zaragozano, pero éste se asustó del compromiso económico que aquello suponía y declinó la oferta.

Ignoro cómo algún tiempo más tarde las bellísimas *sinopias* de Sijena fueron instaladas con todos los honores en el Museo de Arte de Cataluña, para lo cual se montó una sala idéntica en dimensiones y disposición a la capitular de donde procedían.

Pero vuelvo al punto de mi relato, cuando salíamos de Fraga con los pulmones llenos del hedor de los higos.

Llegamos a Lérida por la tarde, tras emplear casi toda la jornada en el camino, y encontramos allí a tres o cuatro compañeros que habían llegado antes y se habían hecho cargo de uno de los más ricos almacenes de la incautación republicana y en uno de los más bellos edificios, el antiguo Hospital de Santa María, gótico, de planta cuadrada, y cuatro hermosas crujías de dos pisos alrededor del patio central con su escalera exterior a la catalana. Su arquitectura se conserva en toda su pureza y ahora está dedicado a sede del Instituto de Estudios Ilerdenses y Museo.

La ciudad de Lérida había quedado, después del avance, en situación de máximo riesgo. Tan solo el cauce del Segre separaba los edificios principales y más céntricos (por ejemplo, la Pahería o Ayuntamiento) de las posiciones avanzadas enemigas, al otro lado del río. Estaban cortados los puentes entre ambas orillas.

La ciudad se defendía desde la ventajosa elevación de la Catedral Vieja, convertida en fortaleza desde el siglo XVIII. Por encima de la población pasaban los proyectiles del duelo de artillería que mantenían los dos ejércitos enfrentados. No había *tierra de nadie*, sino *agua de nadie* entre las dos líneas. Aprovechando esta cercanía, el enemigo tenía tomada la distancia y a veces caían los morterazos verticalmente en mitad de la calle Mayor. Por la tarde sonaban las sirenas en algún amago de bombardeo aéreo, que generalmente no pasaba a mayores.

Nuestro Hospital de Santa María estaba muy cerca del río, del que nos separaban la carretera llamada *la Banqueta* y una estrecha manzana de casas. A esta par-

te daba la fachada posterior en cuyas ventanas habían desaparecido los batientes, quedando abiertas de par en par. El sólido edificio de piedra no ofrecía seguridad alguna. Una noche entraron ladrones y se llevaron una bombilla eléctrica; era lo que necesitaban los soldados en un puesto avanzado en nuestra cercanía. ¿Qué iban a hacer ellos con los cuadros, las tallas y los objetos preciosos que podían haberse llevado?

La Diputación nos prestaba una máquina para escribir los inventarios, pero nos la traían cada mañana y se la llevaban antes de la noche por miedo a que la sustrajeran. ¡Y teníamos allí tesoros valiosísimos!

No encontramos en Lérida ni conocimos a los recuperadores republicanos, que habían hecho un buen trabajo. Estaban las colecciones del Museo de Lérida, con magníficas tablas góticas y otras obras medievales, como los sarcófagos de madera pintada y el trono de la abadesa del destruido monasterio de Sijena, en Aragón. Pero además los abundantes cuadros de dos destacados pintores paisajistas del naturalismo del siglo XIX: el belga Carlos de Haes, profesor en Madrid, y su mejor discípulo, el leridano Jaime Morera Galicia. Se había salvado también, en todo o en parte, el contenido del Museo Diocesano. Otras cosas procedían de iglesias o conventos de la región. Y tengo la impresión de que había pocas cosas que vinieran de incautaciones a propietarios privados.

Pero mis compañeros habían descubierto otro importante depósito en una ermita, la de Butsenit, a poca distancia de la ciudad, aguas abajo en el mismo cauce del Segre. Era un emplazamiento muy comprometido

Agentes de Recuperación Artística en el patio gótico del antiguo Hospital de Santa María de Lérida.

por lo que, antes de llegar yo, mis compañeros habían conseguido el traslado al Hospital de Santa María, unificando así nuestros lugares de actuación.

Lo de Butsenit pertenecía, en gran parte, a pueblos de la franja oriental de Aragón en poder de los republicanos. A esto me referiré en el capítulo siguiente con un relato singular.

A pesar de las circunstancias descritas, en Lérida había mucha población civil y la vida era bastante normal. Convenía tener cuidado de no pasar por lugares muy descubiertos frente al río. Una tarde a primera hora, se me ocurrió entrar en la Pahería para ver cómo estaba el archivo histórico. Se guardaban los documentos antiguos en una sala de la planta baja, en armarios, excepto un pequeño pergamino enmarcado y colgado en la pared. Era la car-

ta de población dada a la ciudad después de su reconquista en 1148. Por el gran ventanal sin postigos entraba el sol a raudales, me vieron los de la otra orilla me dispararon, no me dieron y salí corriendo llevándome la Carta puebla. Subí al salón de sesiones y tomé la bandera municipal que lleva bordada la efigie de San Anastasio. Bandera al hombro y Carta bajo el brazo, crucé toda la ciudad y llegué hasta una casa en la salida de Lérida hacia Huesca, sede provisional del municipio, donde entregué la insignia y el documento de la identidad ciudadana.

El problema del Servicio en Lérida no era ya más que uno, pero primordial y urgente: evacuar cuanto antes todo el tesoro artístico reunido en el antiguo Hospital de Santa María, al que se había unido lo traído de la ermita de Butsenit. No podíamos mantener aquella riqueza en un emplazamiento tan peligroso, a cien metros o poco más de las trincheras enemigas, con el río por medio como defensa.

Se supo en Lérida nuestro propósito de realizar una evacuación de todo y con carácter provisional a Zaragoza. Se reunieron en sesión conjunta la Diputación y el Ayuntamiento, recién nombrados por el Gobierno nacional. Acordaron oponerse a que saliera de Lérida todo aquello (que en buena parte no pertenecía a Lérida). Temían (ellos, que habían huido a la España nacional y ahora regresaban a Cataluña) que lo que saliera no fuera devuelto después, como represalia bélica. Preferían verlo destruido, pero suyo, que a salvo y ajeno.

Llamaron por teléfono a Vitoria, hablaron con el ministro Sáinz Rodríguez que se limitó a contestar: «Los

Cruce del río Cinca ante Fraga.

agentes de Recuperación han de cumplir las órdenes que hayan recibido».

Pero nos faltaban los medios de transporte indispensables. Tras un cambio de impresiones con los compañeros, se decidió que yo me trasladara a Almacellas, donde estaba el Cuerpo de Ejército que mandaba al general Moscardó e intentara hablar con el héroe del Alcázar. Me recibió enseguida, pues ya las autoridades leridanas le habían hablado del tema para inclinarlo a favor de sus deseos.

En efecto, lo encontré bastante reacio a conceder los camiones que le venía a pedir. Le expliqué la situación del edificio frente al enemigo y su precaria defensa y vi que su actitud vacilaba ante estas consideraciones puramente militares. Pero aún mantenía su postura negativa por el compromiso con los mandos civiles.

De pronto quedé espantado al oír mi propia voz, que salía incontrolada, plantado de pie, vestido con mi raído uniforme de soldado de Zapadores, sin título alguno que acreditara mi misión, retaba al glorioso militar con estas palabras: «Entonces, mi general, ¿usted se responsabiliza de lo que pueda pasar en ese depósito de Arte?»

Temí su reacción a lo que bien podía tomarse como desacato. El general dio un bufido: «¡Yo que me voy a responsabilizar de nada de eso!» Hubo una pausa y volvió a hablar en el tono más normal y amable: «¿Cuántos camiones necesitan ustedes?».

Convinimos que nosotros dedicaríamos la mañana a preparar la expedición, a mediodía pasaría el camión a cargar y por la tarde haría el viaje a Zaragoza y la tarea duraría una semana o poco más.

Así se cumplió puntualmente el programa. Para guardar todo lo traído de Lérida se habilitó en Zaragoza el soberbio edificio renacentista-mudéjar, construido en 1551, para Lonja de Comercio. Desde allí, terminada la guerra, volvieron todos los objetos a sus respectivas procedencias.

Cumplida mi obligación en Lérida, regresé una vez más a mi División 52 en Albarracín.

Pero antes de continuar mi narración, voy a intercalar en el capítulo siguiente un curioso relato que a mi me emociona mucho y cuya resolución tuvo lugar precisamente durante los días pasados en Lérida.

EL TESORO DE RODA DE ISÁBENA

En la primavera del año 1932, un grupo de muchachos y muchachas, alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, en compañía de un par de profesores, decidieron hacer una excursión por el Somontano de Huesca, ver Barbastro y su bella catedral, seguir a Graus y llegar por fin a un lugar que entonces nos parecía remoto y legendario: la que en la Edad Media fue sede episcopal de Roda de Isábena.

En una mediana carretera se había de dejar el autobús y subir luego buen trecho por camino de herradura hasta la pequeña aldea desde la que regía su diócesis en el siglo XII San Ramón, un obispo ilustrado de aquella época, a quien la Iglesia canonizó.

La catedral románica es pequeña pero encantadora, de original arquitectura, con el presbiterio en alto sobre una cripta visible desde la nave, donde se guarda la esculpida tumba de San Ramón. En el altar mayor estaba entonces intacto el exquisito retablo plateresco de talla policromada. En una dependencia del rústico claustro se exponía con la mayor modestia el magnífico tesoro catedralicio.

Consistía en unas cuantas piezas excepcionales de época románica: mitras y guantes episcopales, un báculo de cobre dorado y otro de marfil, peines litúrgicos y otros objetos de tanta rareza como encanto. Descollaba, como pieza única mundial, la maravillosa silla de tijera de San Ramón, tallada en madera de boj con la misma técnica afiligranada de los marfiles románicos.

Hacía tiempo que ya no estaban allí las prendas litúrgicas más importantes y valiosas: la capa pluvial y el terno de riquísimas telas hispanomusulmanas, tejidas con hilo de oro en telares de al-Andalus y en perfecto estado de conservación. Desaparecida la diócesis medieval de Roda, su territorio había sido agregado a la de Lérida. Ignoro en qué tiempo estas ropas sagradas fueron trasladadas a la nueva sede diocesana. Finalmente, pocos años antes de la guerra civil, el obispo de Lérida las vendió a la Junta de Museos de Barcelona, que las destinó al Museo de Artes Decorativas para, más tarde, al crearse el Museo de Indumentaria Manuel Rocamora, ser transferidas a éste, en el que son, sin duda alguna, las joyas más preciadas.

De todos modos, lo que quedaba en Roda merecía el esfuerzo de la visita a tan agreste lugar y los estu-

La silla románica de Roda de Isábena, antes de su mutilación por los ladrones del tesoro.

diantes quedamos muy impresionados de lo que habíamos visto.

Cuando se desencadenó la guerra civil, Roda de Isábena quedó desde el primer momento en zona republicana, como todo el Aragón oriental. A causa de su enrevesada posición geográfica, no pasaron por allí las columnas anarquistas que en las primeras semanas de guerra marchaban desde Barcelona con el decidido propósito, siempre anunciado y nunca cumplido, de tomar café en Huesca.

A veces, cuando nos encontrábamos los amigos dispersos por la guerra, comentábamos la absoluta falta de noticias sobre lo que hubiera ocurrido en pueblos tan aislados como Roda de Isábena. Nos preocupaba la suerte que hubiera podido correr aquel tesoro que, en cierto modo, considerábamos *nuestro* por el entusiasmo con que juntos lo habíamos contemplado. Sin que nosotros pudiéramos sospecharlo, pronto íbamos a ser quienes dispusieran el salvamento y al final rescataran aquel precioso conjunto de objetos medievales.

Las noticias comenzaron cuando apuntaba la primavera de 1938 y llegó el desenlace cuando la misma primavera estaba en su madurez.

Hay que establecer cuál era la situación de la guerra en ese preciso momento. El Gobierno republicano había creado el cargo de Gobernador General de Aragón con autoridad en todo el territorio aragonés oriental, sometido a la República, y expectativa de mando en el resto de la región que se fuera ganando a los nacionales. Este gobierno se instaló por el momento en Caspe.

El cargo de gobernador había recaído en un miembro de una burguesa y rica familia zaragozana. Como secretario llevó el gobernador a uno de los componentes de nuestro grupo, de *los de Roda* podríamos llamarlos para entendernos. Se llamaba Rogelio Martínez y, terminada la carrera de Derecho, la guerra le había sorprendido en Madrid preparando oposiciones; creo recordar que con la intención de ingresar en la carrera diplomática.

Decía que al comenzar esa primavera de 1938 se efectuó el arrollador avance del ejército nacional hasta alcanzar el Mediterráneo, cuyas primeras playas se pisaron en Vinaroz, logrando con ello dividir la zona republicana, al dejar Cataluña separada del resto. A retaguardia de las tropas quedaba una ancha franja del Bajo Aragón y en ella, por supuesto, la ciudad de Caspe.

Estuve un día en Caspe para asistir a la ceremonia de reconciliación de la iglesia parroquial. El templo había sido asolado, como todos, pero añadía una característica especial: después de los desmanes primeros a cargo de las turbas, el municipio se había preocupado de *adecentar* la construcción, sin duda para dedicarla a otros usos, borrando todos los desperfectos visibles. Para ello contrataron hábiles picapedreros que acabaron con todos los restos de estatuaria, repisas, doseletes y demás adornos, hasta dejar perfectamente afeitada y lisa la hermosa portada gótica del recinto en que se había celebrado el histórico Compromiso por el que ascendió al trono de Aragón Fernando I el de Antequera.

Tuve la curiosidad de entrar en la casa que hasta unos días antes había ocupado el Gobierno republica-

no y visitar el despacho de mi amigo Rogelio. Parecía estar tal como él lo dejó. A un lado de la mesa había un libro, grueso aunque de pequeño formato, que conocemos muy bien cuantos nos ocupamos de Arte español. Se titula precisamente *El Arte en España* y es el catálogo de la impresionante acumulación de arte español reunida en el Palacio Nacional de Montjuic con ocasión de la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929.

Por el canto del libro sobresalían tres o a lo sumo cuatro papeles de fumar señalando unas páginas. Las analicé con atención y descubrí un solo detalle común a todas ellas. En cada una figuraba y se describía alguno de los objetos del tesoro de Roda, expuestos allí.

Mi conclusión no podía ser más que ésta: «Rogelio, desde su cargo y con su poder, se ha ocupado del tesoro de Roda de Isábena; confiemos en que haya llegado a tiempo de salvarlo».

Pocas semanas más tarde actuábamos en Lérida, como el lector ya sabe por el capítulo anterior, del que he desgajado este relato para poder narrarlo ordenadamente. En Lérida tuvo lugar el desenlace.

Estábamos una tarde trabajando en nuestro gran depósito del antiguo Hospital de Santa María. Nos ocupábamos en abrir las cajas que habíamos trasladado desde la ermita de Butsenit, examinar su contenido e inventariarlo. Realizaba conmigo esta tarea Benito Paricio, mi compañero de siempre, con quien pasé día a día toda mi vida de estudiante. Por supuesto, era uno de los excursionistas de 1932 a Roda de Isábena y, sin

duda alguna, la persona con quien más había hablado de este tema, dada nuestra absoluta identificación en ideas y gustos. Murió hace pocos años en Barcelona, donde fue notario.

Había abierto mi amigo la quinta caja, cuando me llamó dando un fuerte grito. Y no pudo decir nada más mientras me mostraba lo que tenía en las manos: «¡La silla románica de San Ramón!».

Yo también quedé mudo de la emoción. Y luego fueron saliendo de las cajas los báculos, los guantes, los peines litúrgicos...

Nunca volvimos a tener noticias directas de Rogelio Martínez que con la derrota final republicana marchó al exilio y tengo entendido que murió muy pronto fuera de España. Tampoco él supo nunca qué manos amigas habían recogido lo que él se preocupó de poner a salvo. Se había cerrado el circuito sin salir de aquel grupo de estudiantes idealistas que un día hicieron *suyo* el tesoro de Roda y el destino les concedió ser sus paladines.

Muchos años más tarde, acaso cincuenta, estuve en Roda de Isábena. Ya había hecho otras visitas, pero sólo esta vez me encontré con un hombre, aproximadamente de mi edad, y nos contamos cómo uno y otro habíamos intervenido en las peripecias del tesoro. Lamento ignorar ahora su nombre, pues perdí la anotación que tomé entonces.

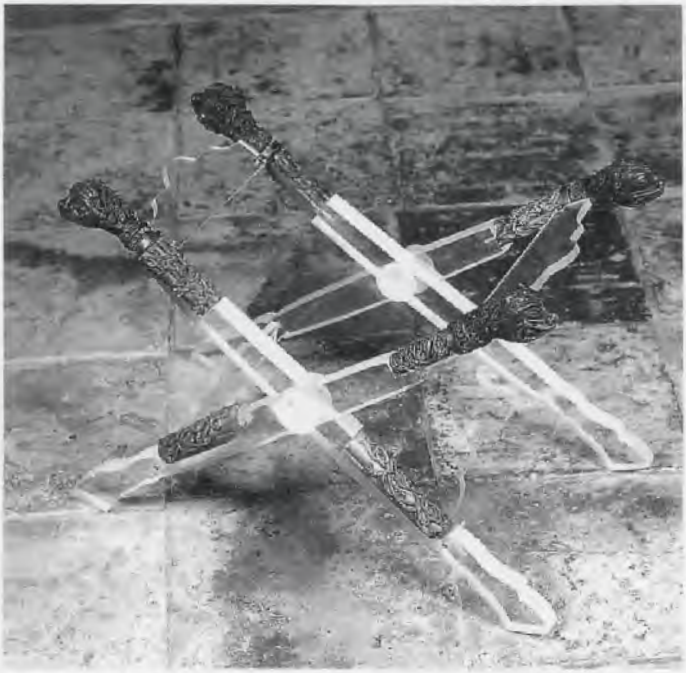
En julio de 1936, él era un joven que ayudaba al párroco en el cuidado de la iglesia, sin tener (me parece) la categoría de sacristán, sino la de hombre de confianza. Y ésto es lo que me contó.

Sucedió el alzamiento del 18 de julio y la aldea de Roda de Isábena, encaramada en su risco, se quedó impasible. No muy bien enterada de lo que sucedía y sin ganas de participar en lo que fuera. No me acuerdo qué me dijo acerca de la suerte del cura, pero supongo que tuvo mucho tiempo para escapar y ocultarse. En todo caso, mi interlocutor se quedó con las llaves y la responsabilidad de la antigua catedral.

Tardó bastantes días en llegar a Roda un camión cargado de revolucionarios de otro pueblo, dispuestos a *hacer lo que había que hacer*, o sea matar al cura si lo hallaban y a algún rico si lo había para inmediatamente destruir la iglesia.

Con esta última finalidad requirieron a mi amigo y este logró, al menos, evitar el incendio con el argumento de que el edificio era del pueblo y serviría para otros fines útiles. Se llegó al acuerdo de desmantelarlo, sacando los enseres del templo y quemándolos en la plaza.

Nuestro amigo había ocultado ya las piezas del tesoro, acerca del cual no parecían estar muy informados los revolucionarios. Pero había que sacrificar algo y el hombre optó por ir sacando uno a uno y con toda la lentitud posible los grupos escultóricos colocados en hornacinas que componen el bonito retablo plateresco de la capilla mayor. Me parece que ardieron de cuatro a seis tallas y quedan en el retablo más de otras tantas. Escribo de memoria y a unos cuantos años de distancia. En todo caso, allí está el retablo, incompleto pero no destruido.



Silla de San Ramón, reconstruida con piezas originales.

Parece ser que la presión de los vecinos reunidos ante el espectáculo e increpando a los de la hoguera se unió al escaso fervor revolucionario de los pirómanos, quienes consideraron que con aquello ya habían cumplido las órdenes recibidas. Y se marcharon en su camión a continuar la tarea por otros pueblos.

Unos meses más tarde llegó alguien con papeles escritos, ordenando la entrega de los objetos que venían en relación adjunta (sin duda, copiada por Rogelio

Martínez del catálogo *El Arte en España*). Mi interlocutor no sabía exactamente quién firmaba esos papeles, pero entendió que eran del Gobierno y le obligaban a entregar el tesoro.

Aquí termina la historia del tesoro de la catedral de Roda de Isábena. Pero acaso el lector quiera saber qué pasó después con tan singulares obras artísticas para, si se tercia, coger el coche, enfilar las carreteras del Somontano y de paso catar los excelentes vinos de esa denominación de origen, que ahora están de moda bien merecida. En un periquete remontas el río Isábena y llegas a Roda, que vale la pena. Y aun te alargas hasta la gran iglesia románica del antiguo monasterio de Obarra.

Terminada la guerra, el tesoro se devolvió a su catedral. Mi colega Manuel Chamoso Lamas, entonces Comisario del Patrimonio Artístico en Aragón, ordenó con gusto y decoro el pequeño Museo en la sala adyacente al claustro.

Pero años más tarde llegó hasta Roda la oleada de robos en iglesias y una noche todo desapareció. La policía fue lenta aunque eficaz. Tardó otros pocos años más, pero recuperó el tesoro de Roda (no estoy seguro de si se hallaron todas las piezas o si falta alguna), reintegrándolas de nuevo a su catedral. La fechoría fue obra del célebre Erik el Belga, responsable de innumerables rapiñas en iglesias españolas, pues su principal profesión no era la declarada de pintor, sino la de ladrón sacrílego. Pasó unos años en la cárcel, salió, se manifestó arrepentido, y la necia propaganda de los medios lo convirtió en un personaje.

El tesoro está en Roda, pero tras sufrir una pérdida gravísima, irreparable. El ladrón no podía *comercializar* la silla de boj de San Ramón por ser pieza rigurosamente única en el mundo, reproducida en todos los libros en que se trata del mobiliario románico, tan escaso. No era posible venderla *entera*, pero sí se podía obtener algún lucro ofreciéndola *en fragmentos*, confiando en que el comprador no identificara su procedencia. Bastó una sierra de carpintero para descuartizar una obra artística singular, que se había mantenido intacta durante más de ocho siglos.

Cuando leí esta noticia en un periódico, otra vez enmudecí con el nudo en la garganta, lo mismo que al mostrármela mi compañero muchos años antes, recién hallada, en el antiguo Hospital de Lérida. Pero, ¡qué diferente es la emoción de la rabia a la del gozo!

AMIGOS Y COLABORADORES EN CASTELLÓN

Había pasado la primera decena del mes de junio en mi División 52 cuando llegó un telegrama del Cuartel General del Generalísimo a mis jefes en Albarracín comunicando que yo había sido nombrado Agente de Vanguardia del Servicio de Recuperación Artística con la asimilación al grado de alférez y debía partir inmediatamente para incorporarme a mi nuevo puesto en el frente de Castellón.

El viaje, por el sistema de empalmar vehículos militares, me tomó un par de días, pasando por Zaragoza, donde me detuve para que me entregaran el distintivo del servicio, me pusieran la estrella de seis puntas sobre el pecho y me dieran instrucciones para encontrar a mis compañeros, que a esas horas ya debían estar en la ciu-

dad de Castellón, a la que habían llegado las tropas el 13 de junio y, tras sufrir un sangriento rechazo, ocuparon al día siguiente.

Esa primera entrada en falso causó muchas víctimas en la población civil, las de aquellas personas que, creyendo tomada la ciudad salieron de sus casas vitoreando a España y a Franco, por lo que fueron fusiladas en la reacción de los republicanos. Este hecho apagó la desbordada alegría popular con que en todas partes eran recibidas las tropas nacionales, digan lo que digan los historiadores que no habían nacido.

No me costó trabajo encontrar a mis compañeros, que ya habían localizado el gran depósito de la Junta Provincial del Tesoro Artístico y confraternizaban con sus miembros.

Que yo recuerde, quienes me esperaban en Castellón eran Carlos Domínguez de la Fuente, de quien ya he hablado, y Santiago Trías y Vidal-Ribas, mayor que nosotros, soltero, culto y lleno de curiosidad por todas las cosas, muy conocido en la buena sociedad barcelonesa. Murió unos años más tarde, sin llegar a viejo.

He citado antes al arquitecto Juan Masriera y ahora a Trías. No eran los únicos catalanes que se inscribieron en el servicio de Recuperación. Casi todos eran artistas y se les daba destinos en los frentes levantinos, pues todos aspiraban a entrar pronto en Cataluña y su acción había de ser inestimable como conocedores del país y de sus gentes, sobre todo en Barcelona. Con nosotros estaba el famoso escultor Enrique Monjo, que por su condición de catedrático tenía el grado de te-

niente. Otro nombre que recuerdo es el del excelente pintor José Puigdengolas. También eran pintores el olotense Ramón Barnadas y Joaquín Almeda, de Cassá de la Selva. Antonio Mataró era un elegantísimo decorador, a quien se empleaba en tareas de su magistral competencia. Permaneció casi todo el tiempo en Vitoria, ocupándose de la preparación y el montaje de la gran *Exposición de Arte Sacro* ordenada por Eugenio d'Ors, dirigida por Santiago Marco (presidente del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona), con la eficaz colaboración de Juan Antonio Maragall, que en la ciudad condal estaba al frente de la prestigiosa Sala Parés. Se hacía esta exposición en previsión de las grandes necesidades reconstructoras y decorativas que habían de tener los centenares de iglesias arrasadas por la revolución de 1936.

He hecho este inciso para recordar a los artistas catalanes que acudieron a nuestro lado para proteger el patrimonio artístico de todos los españoles. Y lamento que en mi memoria actual faltan algunos nombres. Pero volvamos a Castellón.

Los de la Junta Provincial del Tesoro Artístico habían convertido en almacén la gran iglesia barroca de la principal institución benéfica castellonense (Casa de Misericordia, o de Caridad), propiedad de la Diputación y atendida por monjas que se reincorporaron rápidamente.

La Junta castellonense fue el encuentro más grato que tuvimos en todas nuestras andanzas, por la calidad de sus componentes y por la eficacia con que habían actuado.

Al frente de ella estaba una personalidad respetada por toda la población, el médico don Ángel Sánchez Gozalbo, competentísimo en Arte, alma de la Sociedad Castellonense de Cultura, que ya de antiguo publicaba un Boletín de alto nivel científico.

Tenía a su cargo la secretaría don Samuel Ventura Solsona, funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (esta era su denominación entonces) y estaba destinado en el Archivo de Indias, en Sevilla. Pasando sus vacaciones en su Castellón natal , le sorprendió el estallido bélico.

Había estado Ventura adscrito a algún partido republicano de izquierda en su juventud sevillana. Pero en los primeros días de la guerra fusilaron los revolucionarios a su hermano, párroco de un pueblo del interior de la provincia de Castellón. Este hecho le produjo una honda crisis espiritual e ideológica.

Cuando terminó la guerra, alguien se acordó de desempolvar sus viejas querencias políticas. Se le abrió expediente, como se hizo en algunos cuerpos de la Administración, y se le impuso la sanción de *traslado forzoso*. Debía ser que le estorbaba a alguien en Sevilla. Correspondía a la Dirección General de Bellas Artes ejecutar el fallo y el marqués de Lozoya transformó el castigo en premio al nombrarlo director del Museo Arqueológico de Tarragona, en categoría muy superior y a dos pasos de su tierra.

Quiero recordar a otro miembro de la Junta, al seráfico pintor Juan Porcar, el gran intérprete del paisaje de la Plana y de las montañas del Maestrazgo, pero tam-

bién capaz de la mayor ternura cuando retrataba niños a los que entretenía mientras pintaba hablándoles en un lenguaje que ellos entendían muy bien, aunque resultaba ininteligible para los mayores. En realidad, siempre era difícil entender lo que decía, pues se hallaba sumido en su poético mundo interior.

Porcar era también un buen experto en Prehistoria y a él se deben los calcos de las pinturas rupestres levantinas.

Cuando estaban presentes individuos de la situación política, por miedo se esforzaba en soltar palabras gruesas y atrocidades verbales, que luego le producían remordimientos tremendos. Su alma era verdaderamente angélica.

Todos los miembros de la Junta lamentaban que, poseído por injustificado temor, hubiese huido el gran escultor Juan Adsuara. No tardó en volver, se instaló en Madrid, triunfó en su arte y pronto fue elegido académico numerario de San Fernando.

El depósito de la Casa de Misericordia era riquísimo y estaba perfectamente ordenado. Habían actuado a tiempo, no sólo en la capital, sino también en pueblos de la provincia, incluso los alejados y poco accesibles del Maestrazgo. También alcanzaron al salvamento de alguna notable colección particular.

Era muy importante el conjunto de tablas góticas, entre las que destacaban los retablos del pueblo de Villahermosa. Pero acaso lo más sugestivo era el conjunto reunido de orfebrería religiosa levantina, con piezas como el copón con ostensorio de Traiguera o la tam-

bién gótica cruz procesional esmaltada de San Mateo, dedicada por Na Comineta a la memoria de su marido el mercader Comí, cuyo escudo ostenta con su mata de comino.

Aunque hubiera sido nombrada oficialmente, la Junta tomaba sus precauciones frente a cualquier contingencia. Recuerdo la cruz de San Mateo escondida en la escalera de caracol que subía al campanario. Pero el más secreto reconditorio estaba debajo de una baldosa del pavimento de la iglesia. Allí estaba la Patrona de Castellón de la Plana, conocida con la advocación de Virgen de Lidón.

La palabra Lidón es una mala castellanización del vocablo valenciano o catalán (soy ajeno a las polémicas político-lingüísticas) *lledó* o *lledoner*, árbol que en castellano se llama *almez*. En la raíz de ese árbol halló un pastor la imagen que enseguida fue objeto de veneración.

Esta pequeña reliquia es una figurilla bien extraña y de difícil clasificación arqueológica. Consiste en un trozo de alabastro que, según mi recuerdo, no tiene más de siete u ocho centímetros de altura, y en su figura humana se aprecian las dos manos abiertas sobre el pecho. Como por su pequeñez no puede ser vista a distancia, estaba colocada en el pecho de una imagen mayor de madera policromada que le servía de relicario. Pues bien, la diminuta y primitiva reliquia se conservó dentro de un bote cilíndrico de hojalata, como he dicho, bajo una loseta removida.

Una tarde hicimos fiesta solemne para su devolución a la iglesia, precisamente sobre el solar de la hermosa

arciprestal gótica, el monumento artístico más notable de la ciudad; fue demolido en tiempo republicano hasta sus cimientos y simultáneamente se emplearon sus venerables sillares en la construcción de un matadero. Sólo quedó en pie la magnífica torre levantina, de planta octogonal.

La guerra en este frente se detuvo tras la toma de Castellón, unos kilómetros al sur de la capital. Nules era el último pueblo nacional y Chilches el primero republicano. Entre los dos pasaba la línea, sólo visible por las trincheras de ambos bandos en aquella planicie cubierta de naranjales. Dentro de ese espacio, entre Castellón y el frente, eran nacionales las importantes poblaciones de Villarreal y Burriana. Esta situación se mantuvo sin variaciones más de nueve meses, hasta el final de la contienda.

Pero como los designios del mando son secretos y no sabíamos si iba a continuar pronto el avance hacia Valencia, quedó allí un pequeño equipo que fue disminuyendo a medida que pasaba el tiempo y los agentes iban siendo reclamados para acudir a otros lugares.

Nuestros amigos de la Junta republicana nos entregaron su libro de actas, escrito de puño y letra de Samuel Ventura. En sus páginas se recogían puntualmente todas las actuaciones llevadas a cabo y se consignaban las destrucciones revolucionarias. Lo llevamos a Vitoria a las pocas semanas de nuestra llegada a Castellón para mostrarlo en el Ministerio, donde despertó el más vivo interés. Se tradujo su contenido a varios idiomas y se imprimieron folletos para dar a conocer fuera de Espa-

ña tan auténtico y valioso testimonio de un organismo oficial republicano.

Nuestra visita a Vitoria tenía también por objeto recabar medios para nuestro Servicio. Necesitábamos sobre todo vehículos y también que se regulara la financiación del Servicio, que no estaba resuelta. Aquello era una alegre bohemia en la que vivíamos y, de vez en cuando, de fondos ignorados, nos llegaba algún dinero para pagar alojamiento y manutención. Los agentes del Servicio jamás tuvimos asignación alguna hasta que llegó la paz y con ella un orden administrativo.

Nuestros jefes apreciaron mucho la labor que estábamos realizando. Don Eugenio d'Ors nos mostró en su despacho una preciosa cruz gótica de plata, cuya acción de rescate había costado la vida, en un frente castellano, a un compañero del Servicio. Era hijo del escultor e imaginero vasco Quintín de Torre. Creo que fue nuestra única baja mortal.

De regreso en Castellón nos dedicamos a recorrer pueblos de la costa y del interior, intentando completar la labor llevada a cabo en momentos más difíciles por nuestros amigos de la Junta, siguiendo en muchos casos noticias e indicaciones que ellos nos daban. Cambiábamos impresiones en tertulias casi diarias y alguna que otra vez nos íbamos juntos a comer pescado en El Grao. La vida en Castellón se hizo muy grata, aunque alguna vez pasamos nuestros apuros, como el día que Carlos Domínguez y yo fuimos a recoger el abandonado archivo municipal de Nules y al enemigo se le ocurrió lanzar un intenso cañoneo sobre nuestras posicio-

nes mientras comíamos una paella, invitados por unos oficiales, en una chabola de primera línea.

Uno de los lugares que más había de frecuentar era el conjunto monumental de Peñíscola. El castillo en alto coronando la población, ésta toda blanca y encerrada en sus murallas, alrededor el mar, detrás la larga playa y un diminuto puerto pesquero, separados entre sí por una estrecha lengua de tierra sobre la que únicamente se alzaba una torre cilíndrica de traza morisca. Este era el limpio paisaje que se veía completo desde todas partes, pues aun no lo ocultaban los hoteles, apartamentos y demás engendros de la explotación turística. Hace años que aquel paisaje ha sido destruido.

Sobre la terraza de la torre del Papa Luna estaba instalado un puesto de observación de aviones.

Cuántas veces leí, hasta conservar hoy en la memoria, aquella emocionante lápida de la basílica papal: «Aragón os pide que roguéis por Benedicto Pontífice XIII, Pedro de Luna, el gran aragonés de vida limpia, austera, generosa, sacrificada por una idea de deber. El Juicio Final descubrirá misterios de la Historia. En él nos salve Jesucristo y Santa María su Madre».

Y aquella otra inscripción en la muralla, escrita en suntuosos dísticos elegíacos del Humanismo, en que se celebra a Vespasiano Gonzaga Colonna, quien por mandato del rey Felipe II rehizo la fortificación y a la vez descubrió la fuente, sacando estas dulces aguas del salado mar: «E salso has dulces aequore traxit aquas» dice el vibrante pentámetro.

Mis casi seis meses en Castellón constituyen una de las épocas más añoradas de mi vida.

El día de Santiago de 1938 las tropas republicanas cruzaron de norte a sur el río que era frontera y empezó la batalla del Ebro, la decisiva. Su primera parte se desarrolló en tierras que habían sido antes nacionales, donde el Servicio no tenía ninguna misión que realizar. Nuestro equipo de Levante quedó en un compás de espera.

LA ENTRADA EN BARCELONA

Terminó, por fin la gran confrontación, la tremenda batalla de desgaste sobre el curso bajo del Ebro y las tropas republicanas retrocedieron a las bases de donde había partido su arrollador ataque del día de Santiago. Pasaron tres o cuatro meses de frentes parados, de partes de guerra anodinos. Se reorganizaban las unidades y con ellas se reconstruían los cuerpos de ejército.

Llegaron los días de Navidad de aquel año 1938 y surgió la sorpresa. El ejército nacional se ponía en movimiento a lo largo de todo el frente de Cataluña, que en la primavera anterior se había detenido sobre las aguas del Segre.

Al año justo de la batalla de Teruel, pero con un invierno mucho más benigno. El de ahora iba a permitir un avance rápido frente a un enemigo muy quebranta-

do por el supremo esfuerzo realizado en la batalla del Ebro.

En Zaragoza se habían concentrado todos los recursos y de allí salían las órdenes y las consignas. Allí se agrupaba el Servicio de Recuperación Artística, con sus dos jefes a la cabeza: el militar comandante Lagarde y el Comisario general Pedro Muguruza con su hermano José-María, también arquitecto, nombrado Comisario de la Zona de Levante a la que nos dirigíamos.

Estaban todos los agentes de vanguardia catalanes, con el afán y el temor de llegar pronto a sus casas, ver cuál era su situación, saber de sus parientes y amigos, preparado el ánimo para todas las alegrías y para todas las noticias infaustas. Además habían de entregarse al Servicio más estrechamente que nunca para conducir a sus compañeros menos conocedores del país y de sus gentes.

Recibí en Castellón la orden de dirigirme inmediatamente a Zaragoza. Llegaron agentes desplazados de sus puestos en el centro de España. Se echó mano de todos los efectivos, pues era la primera vez que nos enfrentábamos en nuestra tarea con una urbe de la magnitud y la complejidad de Barcelona. Una vez en Zaragoza, Pedro Muguruza me comunicó que se había decidido nombrarme ayudante del comandante jefe Lagarde, con la obligación de acompañarle en todo momento y colaborar con él en las decisiones a tomar. En esa ocasión nos quedábamos en Zaragoza, esperando el momento oportuno de la entrada en la Ciudad Condal. Vi con envidia cómo otros compañeros, sobre

todo los agentes catalanes, partían para seguir muy de cerca a la vanguardia en su rápido avance.

Algunos vivieron la emocionante entrada en Montserrat, donde también llegó en el primer momento algún monje joven, salvado de la matanza de 1936, que ahora venía como capellán castrense del ejército vencedor a recuperar su monasterio.

Otros oficiales de nuestro Servicio pasaron por Poblet y hallaron dentro del monasterio a un anciano solitario e impasible que con su presencia había evitado el paso de la guerra por aquel venerable monumento, tan maltratado en el siglo XIX a partir de 1835. Se llamaba el anciano Eduardo Toda y Güell; volveremos a hablar de él más adelante.

El 26 de enero de 1939 nos llegaron a Zaragoza las noticias de que las tropas estaban entrando en Barcelona sin encontrar apenas resistencia. Los soldados bajaban por las laderas de Montjuic y de Collcerola mientras despegaban del Prat los aviones y zarpaban los barcos del puerto apresuradamente, llevando a bordo a los personajes republicanos en su huida.

Sobre las cinco de la mañana del 27 salí de Zaragoza acompañando al comandante Lagarde, en un coche que se calaba al parar y el conductor tenía que apearse y dar el arranque manual con aquella manivela que todavía llevaban los automóviles en la parte delantera. Esto justifica las diez horas largas que tardamos de Zaragoza a Barcelona. Esto y el tráfico pesado que afluía hacia el este por unas carreteras destrozadas, que obligaban a frecuentes rodeos a causa de los puentes vola-

dos y los pasos provisionales que los ingenieros militares improvisaban.

Desde Lérida nos desviaron hacia Tarragona y en ese trecho también había que desviarse por caminos secundarios. Recuerdo que a nosotros nos tocó pasar por Santes Creus y por el centro de Tarragona, donde hacía días que estaban algunos compañeros nuestros.

Al pasar tomamos nota del estado en que se hallaba el arco romano de Bará. La tropa republicana en retirada había intentado volarlo para interceptar la carretera, que entonces pasaba por debajo de él, pero por fortuna la voladura había sido insuficiente y sólo había quebrantado el pilar de un lado, arrancando bastante piedra de su base, pero sin que el arco se desplomara.

También había volado y destruido por completo (excepto el arco de triunfo que hay en su entrada) el puente de base romana y estructura medieval de Martorell, que más tarde se reconstruyó. En la fuga, ya no importaba nada el Patrimonio Artístico.

Se seguía a Barcelona por la carretera de la costa, había que hacer un breve trayecto con el coche por la vía del ferrocarril y en algún punto que no puedo precisar se pasaba a la carretera del interior después de Garraf. De este modo se llegaba frente a Molíns de Rey para cruzar el Llobregat por el histórico puente de Carlos III, tan estúpidamente demolido hace unos treinta años. Allí el caos circulatorio era indescriptible y perdimos mucho tiempo mientras nuestro chófer bajaba constantemente del coche para accionar la siniestra manivela del arranque.

El soberbio puente de piedra, cimentado sobre pilotes de madera hundidos en el fondo del Llobregat, era el único punto de acceso a Barcelona y resistió perfectamente el paso de un ejército con su pesada impedimenta. Pero la lentitud de la marcha resultaba desesperante.

Nuestros compañeros catalanes que nos habían precedido establecieron el punto de reunión donde habíamos de encontrarnos. Se trataba de un palacete situado en la esquina de la calle Diputación con la Rambla de Cataluña. El dueño (que por supuesto se había pasado a la zona nacional) era amigo de alguno de los nuestros y no había inconveniente para instalar allí nuestro centro de operaciones. Al autor de la iniciativa no se le ocurrió pensar que el general Yagüe llegaría antes que nosotros y que a la puerta encontrarían un infranqueable centinela legionario.

Con eso nos encontramos el comandante y yo, perdidos ya en una gran ciudad que apenas conocíamos. Recordábamos la dirección de la casa-teatro de los Masriera en la calle Bailén y allí nos dirigimos. Sólo estaba allí el portero, que ya había visto a nuestro agente el arquitecto Juan Masriera y recordaba haberle oído decir que iba a una casa, número tal, del paseo de San Gervasio.

Allí nos dirigimos, pues no disponíamos de otra pista. Era una bonita casa con jardín enfrente de la Torre Castañer. A causa del desnivel del terreno, la fachada al paseo era de una sola planta. Tenía ciertas pretensiones de arquitectura dieciochesca, con columnas adosadas y por remate un grupo escultórico de ninfa con ciervo.

Hace bastantes años que en su solar se levanta un bloque de viviendas.

Tampoco estaban nuestros amigos. Una sola persona quedaba allí y nos recibió con la mayor amabilidad. Habían estado nuestros agentes, pero no le habían dejado ninguna indicación acerca de su paradero.

Nuestro interlocutor era un hombre no muy alto y más bien ancho, que ostentaba un lozano y pulcro bigote. Su educación y su amabilidad eran insólitas y muy pronto estas cualidades se convirtieron en franca cordialidad entre nosotros. Se llamaba Ignacio Fernández y era conserje del Museo del Prado. (Añadiré la nota curiosa de que fue padre del popular actor conocido por el sobrenombre de Tony Leblanc, cuya vis cómica, simpática y bondadosa, era un reflejo del carácter abierto y la hombría de bien de su progenitor). Cuantas veces fui al Prado en años sucesivos, mi primer cuidado era buscar a Ignacio por las salas para saludarlo.

Ignacio Fernández había sido sacado de Madrid, porque estaba adscrito como empleado de la Junta Central del Tesoro Artístico, a la que había tenido que seguir en su éxodo, primero a Valencia y finalmente a Barcelona. Dicha Junta Central, que había situado supremas obras de Arte en el Pirineo catalán, se había instalado en el palacete de San Gervasio. De allí se habían marchado pocos días antes hacia el norte los miembros de la Junta que aún quedaban en acción, dirigidos por su presidente Timoteo Pérez Rubio, un pintor hoy prácticamente olvidado. No dejaron objetos artísticos ni papeles. Sólo olvidaron en San Gervasio la persona

de Ignacio Fernández, que se sentía perfectamente tranquilo y liberado.

El comandante Lagarde y yo bajamos hacia el centro de la ciudad perdidos en ella y desalentados. Abandonamos el coche que se calaba cada vez más y descendimos a pie por el paseo de Gracia. De pronto, oímos que nos llamaban por nuestros nombres. Eran nuestros compañeros del Servicio, que nos habían visto desde la joyería Valentí de la esquina de la Gran Vía, donde provisionalmente habían conseguido instalar la oficina del Servicio.

Barcelona era un indescriptible hormiguero. Las calles estaban abarrotadas de gente que salía de sus casas a aclamar a los conquistadores o al menos a contemplar sus uniformes. Localicé, no sé cómo, a mis amigas de Castellón, que ya habían instalado un comedor de *Auxilio Social* en el Café Vienés, en el magnífico edificio modernista de Doménech i Muntaner al comienzo de la calle Mayor de Gracia. Por ellas pude cenar algo, pues nada podían ofrecernos en el hotel de la Rambla donde los del Servicio dormimos aquella noche.

En días consecutivos llegó el Comisario Muguruza, trayendo un gran séquito de agentes que procedían de diversos lugares de España. Trasladamos nuestras oficinas a amplios locales de la Universidad y cesé en mi efímero cargo de ayudante del jefe militar para quedarme en esa oficina, sin salir, como coordinador de todas las investigaciones que se hacían fuera. Todos los agentes de calle debían darme cuenta de sus gestiones, sus hallazgos y sus previsiones para que informara al Comisario General en el despacho que teníamos diariamente a

las ocho en punto de la mañana. También era de mi incumbencia recibir las numerosas visitas de personas que venían a interesarse por sus bienes artísticos expoliados en 1936, sin poder hacer otra cosa por el momento que calmar sus impaciencias y sus presiones, a veces muy impertinentes.

Hubiera preferido ciertamente salir con mis compañeros y disfrutar de los hallazgos, ver directamente las obras de Arte recuperadas, apreciar en directo los éxitos de nuestra labor, como había hecho anteriormente. Pero me estaba vedado; yo sólo recogía partes, referencias e inventarios. Ni siquiera veía la ciudad. Para no perder tiempo un coche me traía y llevaba de la Universidad a la residencia de la Escuela Industrial, en la calle de Urgell, donde nos alojábamos todos los miembros de Recuperación.

Tan sólo una vez me llamó por teléfono una tarde Pedro Muguruza y me ordenó: «Ahora mismo deja por un momento la oficina y personalmente, sin confiarselo a nadie, vas a tal dirección donde hay una galería de Arte que se llama *NN*. Desaloja y precinta el local. Si hay una cantidad importante de dinero republicano, la incautas dando el correspondiente recibo». Así lo hice. Muguruza no me dio ninguna explicación sobre este asunto ni yo se la pedí. Cuando volví a Barcelona casi un año más tarde, encontré la misma galería instalada en un local mucho más importante y en el lugar más céntrico de la ciudad. Como crítico, visité regularmente la sala, comenté sus exposiciones y hasta di alguna conferencia en ella. Hice buena amistad con su directora, pero nunca aludimos a aquella tensa primera en-

trevista de febrero de 1939. ¿Qué sería aquel pequeño misterio, único de este cariz que viví en el Servicio?

En efecto, la actividad de los agentes tenía un carácter muy distinto. Estaba, en primer lugar, el gobierno de los depósitos o almacenes constituidos por los organismos republicanos, en su mayoría de la Generalitat, de los que nos habíamos hecho cargo. El Palacio Nacional de Montjuic guardaba muchos objetos de incautación a iglesias y a particulares, pero en cambio faltaban los fondos principales del Museo allí instalado, enviados en parte a París y en parte a los depósitos del Pirineo de que ya hablamos.

El almacén mayor que encontramos fue el instalado en el gran edificio que la Caja de Pensiones había construido en Montjuic para la Exposición de 1929. Allí eran todos bienes incautados o recogidos de particulares y de las más diversas procedencias, pues recuerdo que incluso había piezas importantes del Museo Episcopal de Vic.

Otros depósitos, que yo recuerde ahora, estaban en la residencia de sacerdotes de San Severo en la calle de la Paja, en el palacio de Solferino de la Bajada de San Miguel, además del gran depósito de archivos en el monasterio de Pedralbes. Es posible que olvide alguno más.

A ellos se llevaba también todo lo que se encontraba disperso por la gran ciudad, por ejemplo en locales abandonados por comités que habían huido, en casas particulares cuyos dueños al regresar encontraban en ellas objetos ajenos, informaciones que pasaban los

servicios de policía o el que también existía de Recuperación de Muebles, referido a los utilitarios sin interés artístico. Avisos y más avisos que llegaban de todas partes y que era preciso comprobar. Daba la impresión de que en Barcelona todas las cosas estaban fuera de su sitio.

Con esta labor de acopio nuestros almacenes se iban llenando por completo. Los organismos recuperadores de la Generalitat ponían a todos los objetos que tenían en su poder (incluidos los propios del Museo) un numerito de cinco cifras puesto a pincel en rojo vivo. En los cuadros solía estar en el ángulo inferior derecho del anverso. No recuerdo hasta que cifra llegaba la numeración cuando nuestro Servicio decidió continuarla en la misma forma, pero sí que al final pasaba del 82000.

Todavía en muchas colecciones privadas de Barcelona, cuando me llaman como experto a ver pinturas, encuentro el numerito rojo, que no ha sido borrado.

Algunas veces conservan también las etiquetas pegadas al dorso, tanto de la incautación republicana como de la recuperación nacional. Las nuestras son verticales y estrechas, consignando los datos técnicos de la obra, el depósito donde se halla y cualquier otro dato que se conozca. En ocasiones reconozco mi puño y letra en su escritura. Junto a ésta puede haber otra etiqueta, más pequeña y verde, que dice simplemente «Fotografiado»; es la de control de nuestro archivo, cuya confección estuvo a cargo de dos famosos fotógrafos especializados: Pelayo Mas, titular entonces del Archivo Mas fundado por su padre Adolfo, y Vidal Ventosa veterano fotógrafo del Museo de Arte de Cataluña e íntimo

amigo de juventud de Picasso en el grupo de *Els Quatre Gats*. Hubo un tercer fotógrafo mucho más joven cuyo nombre no encuentro ahora en mi memoria.

Me he referido, acaso con excesivo detalle, a este asunto de catalogación y etiquetas para conocimiento de quienes todavía conservan algo de todo ésto, para que lo sepan interpretar y para darles el consejo de que no lo destruyan, pues son datos preciosos del historial, que en las obras artísticas es siempre interesante y valioso.

En esta forma trabajaba un buen número de agentes, unos haciendo labor de investigación en la calle y otros dirigiendo los depósitos, recibiendo las obras que llegaban, realizando todas esas operaciones de registro, inventario, catalogación, fotografía, etc. ordenándolo todo para el día en que, terminada toda esta labor, pudiera plantearse la de devolver cada cosa a su dueño, quizá más difícil y delicada, ya que en muchísimos casos se ignoraba por completo a quién correspondía su propiedad.

Pero yo no permanecí mucho tiempo en Barcelona, una vez puesta en marcha la maquinaria recuperatoria. Mi sino era el de la movilidad. El día 9 de febrero llegaron las tropas nacionales a la frontera francesa y toda Cataluña quedó integrada en el territorio de los nacionales. Inmediatamente recibí orden de trasladarme a Figueras con dos o tres agentes para hacernos cargo de los depósitos que existían en el Pirineo y de los que teníamos constancia. La misión era apasionante para mi.

DEPÓSITOS EN EL PIRINEO CATALÁN

No pudimos llegar a Figueras en peor momento. Unas horas antes Juan Sutrá, un restaurador figuerense adscrito a nuestro Servicio, había tenido un accidente con una furgoneta cuando realizaba alguna actividad de recuperación. Lo habían llevado a su casa, donde estaba inconsciente con gravísima conmoción cerebral. Vivía en un chalet de la parte alta de la ciudad con su madre y su tía. Las dos buenas señoras se empeñaron en alojarnos con tal insistencia que no hubo modo de eludir el compromiso. La situación era realmente delicada, siempre pendientes de la evolución de un herido a quien ni siquiera conocíamos, pues no me fue permitido entrar en su habitación a saludarlo durante todo el mes que aproximadamente estuve en Figueras; tan gra-

ve era aún su estado. Lo conocí personalmente un año más tarde.

Instalamos nuestra oficina en la Rambla, en una magnífica casa neogótica a la catalana, de época modernista, donde también estaba el despacho del comandante militar de la plaza. Para atender la secretaría, sobre todo cuando los agentes nos ausentábamos para visitar los depósitos, nos facilitaron dos muchachas hermanas que, además de eficaces en el trabajo, eran guapas y simpáticas. Nunca después volvía a tener noticia de ellas.

Mi jurisdicción alcanzaba el Pirineo oriental hasta la ciudad de Olot, donde la iglesia parroquial de San Esteban estaba convertida en depósito de obras de arte por algún comité o junta cuya identidad no recuerdo. Dicha parroquia es poseedora de un cuadro de El Greco que representa a Cristo con la cruz, según un modelo repetido por el pintor al menos cuatro o cinco veces. Este lienzo se salvó.

Los demás depósitos habían sido creados por diversos organismos. Uno en la mina de La Bajol y otro en una masía de Darnius eran de la Generalitat, o sea del equipo del Museo de Arte de Cataluña; allí estaban las pinturas románicas que no habían sido enviadas a París y otras muchas cosas importantes.

El castillo de Peralada correspondía a la Junta Central del Tesoro Artístico, que lo había evacuado antes de que llegaran las tropas nacionales.

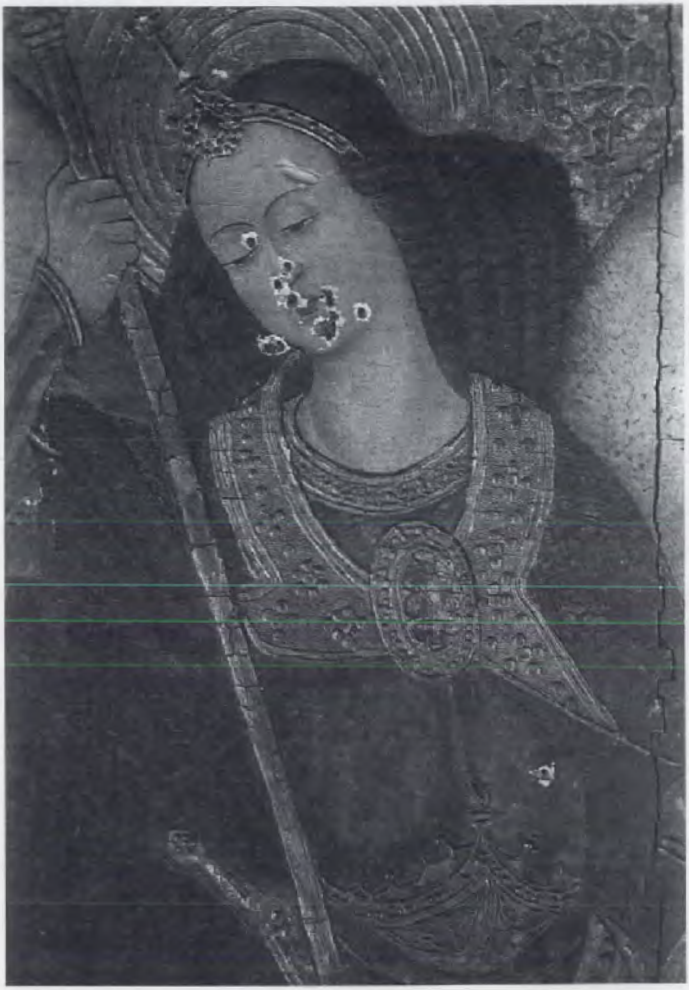
En cuanto al castillo de Figueras, no entraba en el cometido de nuestro Servicio ni por su origen ni por su

contenido, pero guardaba una tremenda acumulación de riqueza.

El objetivo que creíamos más importante era el castillo de Peralada. La información proporcionada por los servicios de espionaje era muy completa y daba noticia de que a este edificio habían sido trasladados finalmente, tras el largo viaje desde Madrid, por Valencia y Barcelona, una selección de varios cientos de cuadros.

Ante estas noticias, el alto mando dispuso que la toma de Peralada se hiciera mediante una operación envolvente, aislando el castillo en una *bolsa* para evitar que allí se produjera una lucha violenta.

Pero las cosas sucedieron de diferente modo. Las tropas republicanas evacuaron primero las riquezas allí contenidas y abandonaron el castillo tras haber intentado destruirlo por el fuego. Lo hicieron con botellas del líquido inflamable, algunas de las cuales se encontraron sin utilizar. Comenzó el incendio por un pabellón moderno de varios pisos, construido junto a la carretera, dentro del pueblo. Ardió y después se le ha llamado durante muchos años *la casa cremada*, hasta que fue totalmente restaurado y ahora forma parte de las dependencias del Casino instalado en un sector del conjunto de edificios. El fuego se propagó hacia la parte antigua y monumental por una gruesa alfombra cuya combustibilidad debía ser muy escasa, pues se apagó, viéndose en ella perfectamente la línea hasta donde habían llegado las llamas. Y había otros signos de violencia: recuerdo perfectamente una grande y artística ara-



San Miguel. Tabla gótica valenciana del siglo XV, perteneciente a la colección del Castillo de Peralada. Fue utilizada por los soldados republicanos para ejercitarse en el tiro al blanco con fusil.

ña de un salón entre cuyos vidrios colgaba una silla arrojada para romperla.

En la iglesia del Carmen, aneja al palacio de Peralada, se veía en alguna de las capillas laterales unas grandes cajas de madera con rótulos al exterior como *Las Lanzas*. Eran algunos embalajes para los cuadros de El Prado, que acaso no fueron utilizadas por su excesivo tamaño y se recurrió a otro procedimiento de protección, acaso enrollando los lienzos para hacer el transporte.

En una capilla del otro lado de la nave había unos sacos llenos de objetos, metálicos en su mayor parte, con manómetros, esferas e indicadores varios que denotaban la finalidad de observación que había tenido. Por nuestra incompetencia en materias científicas no los habíamos examinado detenidamente.

Uno de aquellos días se me presentó en mi despacho de Figueras el P. Romañá, de la Compañía de Jesús. Conocía yo bien su fama y su prestigio como director del Observatorio del Ebro, creado y mantenido por los jesuitas en Roquetas, junto a Tortosa. Por algunas confidencias que había recogido, quería saber si los restos de su desmantelado Observatorio estaban en el castillo de Peralada. Comprendí que se trataba de aquellos objetos abollados y rotos, metidos de cualquier manera en unos sacos, que estaban en la capilla del Carmen.

El P. Romañá comprobó con aflicción que aquellos eran sus amados aparatos de precisión, que de seguro la habían perdido para siempre. Le desesperaba sobre todo el que se hubiera mezclado sin distinción utensi-

lios magnéticos que en la mezcolanza habrían cruzado magnetismos quedando inutilizables.

La indagación que pudimos hacer con alguno de los que habían pasado la guerra en Peralada, incluso algún antiguo y fiel servidor de los propietarios, únicamente nos permitió saber que hacía bastante tiempo había llegado un pequeño grupo de carabineros republicanos en un camión, trayendo esos sacos que tenían orden de dejar en el castillo. Y nadie sabía nada más.

Puesto que aquel material científico no era incumbencia de nuestra Recuperación Artística y como la legítima propiedad del mismo era evidente, opté por entregarlo directamente al sabio jesuita y prescindir de trámites dilatorios que en aquel caso eran especialmente innecesarios.

Poco más dio de sí el castillo de Peralada en el que habíamos puesto tantas esperanzas. Incluso las magníficas colecciones y el rico mobiliario propio del palacio habían desaparecido y todo se fue recuperando más tarde en diversos lugares, la mayor parte en el extranjero.

La mayor acumulación de riqueza que había en el Pirineo oriental era la contenida en el castillo de Figueras, gran fortaleza abaluartada construida a mediados del siglo XVIII sobre planos del ingeniero militar Pedro Martín Cermeño. Tiene gran extensión, es de planta pentagonal regular y posee todos los elementos esenciales de este tipo de fortificación: foso seco con escarpa y contraescarpa, baluartes, casamatas, rebellines, hornabeques, etc.

Los cinco lados del pentágono son recorridos en su interior por otros tantos tramos de galería cubierta por bóveda de cañón. Ese ámbito es el que estaba abarrotado de papeles y objetos valiosos.

Los republicanos en su huida, presurosos para atravesar la frontera francesa, intentaron la voladura, al menos parcial, del sólido edificio, habiéndose derrumbado algún trozo de la bóveda que cubre la gran galería. En esos espacios estaba el suelo cubierto de papeles llenos de polvo, entre los que a veces un punto brillaba. Si se agachaba uno a ver qué era aquello, el papel que apartaba era un título o acción de alguna sociedad mercantil y el punto que descubría un grueso brillante engastado en un anillo.

En cuanto las tropas llegaron a Figueras, el Generalísimo envío a un teniente coronel de Estado Mayor, que gozaba de toda su confianza personal, con una guardia escogida, para tomar la responsabilidad de tan inmenso tesoro mientras se ponía en marcha un procedimiento de clasificación e inventario con todas las garantías.

Estuve un par de veces en el interior del castillo, llamado por el teniente-coronel, para hacerme cargo de alguna pieza artística (poca cosa) que apareció mezclada en aquella barahunda.

Pero mi permanencia en Figueras y en los depósitos pirenaicos apenas llegó a un mes. Quedaban allí dos o tres compañeros míos. Los acontecimientos se precipitaban.

El 26 de marzo acudí a Barcelona a recibir órdenes. El 27 me trasladé a Castellón, donde permanecían al-

gunos compañeros míos. El 28 entraron las tropas nacionales en Madrid. El 29 Valencia republicana anunciaba que se rendía sin lucha; aquella tarde entraron en la ciudad unos cuantos coches nacionales, entre ellos los de la 3.ª Compañía de Propaganda en los Frentes y el de Recuperación Artística. Por la mañana del 30 ocupó Valencia el Ejército nacional. Y el 1.º de abril se publicó el último parte: «La guerra ha terminado».

LA ENTRADA EN VALENCIA

Fueron los días más vertiginosos de mi existencia y los viví con exaltado apasionamiento.

En Barcelona me habían adjudicado un coche que ya en 1939 parecía vetusto. Era un *Auburn* gris, de aspecto episcopal, siete plazas, pues llevaba dos asientos desplegables en su interior. Se adornaba con borlas de pasamanería y llevaba tubo acústico para dar órdenes al conductor a través de la gruesa mampara de cristales que lo separaba de los pasajeros. Con el señorial y arcaico vehículo me asignaron un chófer profesional llamado Rafael, un catalán serio y de pocas palabras, padre de familia y excelente persona.

Al mediodía del 29 de marzo estaba en la calle toda la población castellonense celebrando con júbilo la conquista de Madrid, acaecida la víspera. Tal manifes-

tación era habitual e indispensable en todas las ciudades de la España nacional siempre que llegaba la noticia de alguna toma importante. El pueblo en masa se unía con un entusiasmo del que no tienen la menor idea esos *historiadores* que no habían nacido. Podéis imaginar el grado de emoción, esta vez, tratándose de Madrid, cuya caída era anuncio seguro del inminente final de la guerra.

Por la manifestación andábamos cuando vinieron a avisarnos los escuchas de la 3.ª Compañía de Propaganda en los Frentes. Porque las emisoras de radio de Valencia anunciaban que esta ciudad se daba por rendida y abandonaba la lucha.

No lo pensamos más. Fuimos a nuestros alojamientos, recogimos nuestro reducido ajuar y nos lanzamos a la carretera. En el solemne *Auburn* iban conmigo el agente Julio Fernández Gárate, inmejorable muchacho, profesor de dibujo, de Miranda de Ebro, con otro agente cuyo nombre no recuerdo, pues fue ave de paso en el Servicio, y el conductor Rafael.

Emprendimos la marcha hacia el sur, a los pocos kilómetros rebasamos Nules, último pueblo nacional y llegamos al punto del frente en que la carretera estaba cortada, antes de Chilches.

Todo era soledad y silencio en los campos de naranjos que nos rodeaban. No se veía humo ni se oía un solo disparo en la lejanía.

Junto al corte de la carretera, que ya arreglaban afanosamente unos cuantos soldados de Ingenieros, esta-

ba parado un coche con banderín cuyos ocupantes habían descendido y oteaban el horizonte.

Me acerqué y presenté. Eran el general don Pablo Martín Alonso (que me conocía) y sus ayudantes. Pedí órdenes o instrucciones al general en tan extraña situación como aquella en que nos encontrábamos y me respondió que se estaban haciendo exploraciones para comprobar si se podía continuar la marcha pacíficamente.

En ese momento llegó hasta nosotros otro coche, pero en dirección contraria, de la parte de Valencia. Era un pequeño grupo de muchachos y muchachas jóvenes, alguno de los cuales había salido de la cárcel esa misma mañana.

Arrebatados de fervor, nos dijeron que todas las autoridades republicanas de Valencia habían resignado sus mandos, que los prisioneros de guerra habían sido puestos en libertad, que una muchedumbre se había adelantado hasta Sagunto a esperar nuestra llegada y que el camino estaba expedito.

Ante estas noticias, el general nos autorizó a traspasar la línea del frente y continuar nuestra marcha, recomendándonos precaución. Él regresaba rápidamente a Castellón, a tomar disposiciones para poner en movimiento el Cuerpo de Ejército.

Sin tropezar alma humana llegamos hasta Sagunto, donde varios miles de personas se agolpaban a ambos lados de la calzada para detener y vitorear a los todavía muy escasos coches nacionales que iban llegando.

Hablábamos con cuantos se acercaban, recibíamos efusivos abrazos de desconocidos. Una muchachita muy joven inquiría noticias con ansia. Quería conseguir alguna de su padre, militar de carrera que había logrado huir de Valencia para ocupar su puesto en el Ejército nacional. Nadie supo darle razón aquella tarde. Varios días después, sabrían su madre y ella que el padre había muerto heroicamente en acción de guerra.

Mientras se sucedían los diálogos con la gente y se aclaraba lo que debíamos hacer a partir de allí, subí yo solo al teatro romano, dentro del enorme recinto del castillo de Sagunto. Allí encontré al guardián del monumento, Mariano Gómez Nadal, un valenciano vivaracho y cordial, que había permanecido toda la guerra en su sitio, del que sentía gran orgullo. Había puesto a buen recaudo los objetos arqueológicos y no se había producido ninguna pérdida.

Era un hombre de iniciativas originales. Antes de la guerra, cobraba un jornal de tres o cuatro pesetas y además le daban una subvención anual de 80 pesetas para comprar substancias herbicidas y así tener el teatro limpio de vegetación silvestre. Pero un año gastó esa subvención en la compra de una cabra, a la que sacaba a pastar únicamente en el recinto del teatro. Jamás las piedras de un monumento estuvieron más libres de hierbajos.

Le dejé un oficio ordenándole que se mantuviera en su puesto, por si alguien pretendía molestarle. Y bajé de nuevo a la carretera y a sus gentes.

De pronto, divisé una cara conocida. Era uno de los hermanos del Arco, quizá el mayor, pues tenía el grado de comandante del Cuerpo Jurídico Militar. Yo estaba preocupado por su hermano, el famoso periodista y caricaturista Manuel del Arco, mi entrañable amigo, compañero de estudios de la Facultad de Derecho de Zaragoza. Me sentía inquieto por él, pues había visto algún dibujo suyo en periódicos republicanos.

Resultó que Manolo también estaba entre la multitud que nos aguardaba en Sagunto. Los dos hermanos, todavía solteros, habían desaparecido de la circulación hacía un par de años y se habían ocultado en un discreto pisito de Valencia, donde vivían los dos solos.

Quedó convenido que yo me alojaría aquella noche en su casa. En cuanto a los dos agentes del Servicio que me acompañaban, se ofreció a llevarlos a la suya, con su madre, aquella muchachita que intentaba averiguar alguna noticia de su padre. Se llamaba Maruchi Arias, era mecanógrafa y sabía algo de secretariado. Provisionalmente le rogué que nos ayudara en la oficina que el Servicio tenía que montar. Hace algunos años que no tengo noticias de ellos. Pero supongo que sigue viviendo feliz en Miranda de Ebro el ejemplar matrimonio formado por la mecanógrafa Maruchi Arias y el agente Julio Fernández Gárate.

A todas éstas, Maruchi y Manolo del Arco montaron con nosotros en el amplio automóvil episcopal y emprendimos la marcha hacia Valencia, entre dos filas de soldados republicanos, fusil al hombro, que a pie se retiraban hacia Valencia. Tuvimos un incidente con un capitán borracho que pretendía ser llevado en nuestro

coche. Por fortuna no salió en su defensa ni uno solo de aquellos soldados subordinados suyos, pues nada les hubiera costado acabar con nosotros, aislados como estábamos de los nuestros.

En fin, llegamos ante la Puerta de Serranos e hicimos allí nuestra primera parada. Sabíamos que las dos magníficas torres habían sido convertidas en depósito de obras de Arte. Al parecer, allí estuvieron almacenados los tapices requisados por los republicanos en Madrid y de los que se decía que cubrían, uno al lado del otro, la extensión de seis u ocho kilómetros.

Todavía se mantenía una guardia formada por dos carabineros. Me dirigí hacia ellos y me saludaron llevándose a la sien el puño cerrado, pero al instante quedaron desconcertados por las insignias nacionales de mi uniforme. Era el primero que veían. Les extendí un oficio ordenándoles no abandonar el puesto hasta que fueran relevados por tropas nacionales. Desgraciadamente tal vigilancia era inútil, pues las torres habían sido ya vaciadas de su valioso contenido. Supongo que todo él iría a engrosar el inmenso tesoro de la Algameca, del que muy pronto hablaré.

Aquella fue una tarde llena de incoherencias y una noche agitadísima. Las calles estaban atestadas de gente que salía a observar y a participar en la nueva situación. Algunas personas nos rogaban que subiéramos a sus casas para enseñarnos a la familia. Al doblar una esquina surgía un numeroso grupo de desharrapados, desgreñados y rotos, que daban estentóreos vivas a España y a Franco mientras la gente les aplaudía. De ellos se destacó un hombre menudo y macilento, de descuidadas

barbas, que vino a abrazarme diciéndome con angustia: «¿Pero no me conoces, Luis? Soy mosén Félix». Era don Félix Lasheras, sacerdote de Zaragoza, buen latinista, que después fue muchos años catedrático de Latín en Barcelona a la vez que ejercía su ministerio en una parroquia. Realmente no lo reconocía. Él y cuantos le acompañaban habían sido hechos prisioneros de la efímera conquista de Teruel por los republicanos y en aquel momento habían sido puestos en libertad.

Me faltaba gasolina para el coche, pero mis vales militares no servían. Ni tampoco nuestro dinero, que todavía no era conocido.

Fui a Capitanía General y encontré absolutamente todas las puertas abiertas, pero ni una sola persona en los despachos. Al fin di con un comandante de Artillería que acababa de llegar a Valencia con su coche y estaba tan despistado como nosotros.

Me decidí a ir al Tren Automóvil del Ejército republicano, en la Alameda, donde encontré a un comandante que no había abandonado su puesto y que no tuvo inconveniente en extenderme un «Vale por 40 litros de gasolina para el coche del Servicio de Recuperación Artística del Ejército Nacional». Sellado con la estrella de cinco puntas, creo que es un rarísimo documento.

Mis amigos de la 3.ª Compañía de Propaganda en los Frentes habían llegado con media docena de coches y creo que con algún camión de altavoces para recorrer la ciudad lanzando arengas. Con ellos pasé gran parte de la noche, trabajando en la radio y poniendo en mar-

cha un nuevo periódico que desde aquel día se tituló *Levante*. Si no recuerdo mal, se hizo en los talleres de *El Mercantil Valenciano*. Ya estaba en los puestos de venta a la mañana siguiente, cuando a primeras horas se empezaron a oir las cornetas del Ejército Nacional que se acercaba para hacer su pacífica entrada en Valencia.

Aún sonaban, sobre las diez de la mañana, cuando salí de casa de los hermanos del Arco para dirigirme al antiguo Museo de San Carlos, principal centro artístico, situado en el casco viejo. Allí estaba también la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Entré al patio y el conserje, al verme, señaló una puerta inmediata y exclamó despavorido: «Ahí están, ahí están». No aclaró el asustadísimo conserje Ernesto Campos quienes eran los que estaban. Él y su hijo del mismo nombre, que le sucedió en el cargo, fueron dos funcionarios que no sólo cumplieron con su deber, sino que siempre se excedieron en su dedicación al Museo, al que tenían como cosa propia.

Era una puerta con dos hojas de vaivén, como las del *saloon* de las películas. Las empujé con fuerza e hice mi aparición en medio de una reunión formada por diez o doce personas, entre ellas una sola mujer. Constituían la Junta del Tesoro Artístico de Valencia y, al parecer, estaban discutiendo lo que habían de hacer ante la inminente llegada de las autoridades nacionales. Los miedosos propondrían quemar los papeles y desaparecer, como si el asunto no fuera con ellos. Los sensatos defenderían la labor que habían realizado y creerían más oportuno presentarse y colaborar hasta el fin en una ta-

rea que era puramente cultural y no había de tener cariz bélico.

Mi presencia decidió la resolución afortunadamente, pues hubiera sido un disparate seguir la primera propuesta, mantenida seguramente por algún elemento político que siempre figuraba en estos organismos.

En la Junta de Valencia predominaban por su número los artistas, encabezados por el ilustre don José Capuz, académico y uno de los más célebres artistas españoles de la primera mitad del siglo. Los Capuz valencianos fueron siempre escultores, de padres a hijos, desde el siglo XVII o acaso desde el XVI.

La única señora que figuraba en la Junta era una joven viuda llamada Maruja Salto y estaba allí como secretaria técnica, con carácter profesional, destinada por pertenecer al que entonces se llamaba Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Acepté sinceramente la colaboración que todos me ofrecían y rogué a la señora Salto que desde el día siguiente acudiera a nuestra oficina, aportando toda la documentación y ficheros de la Junta.

Y las cosas fueron muy bien. Todo estaba perfectamente registrado y constaba el legítimo propietario de cada objeto, de modo que en gran parte evitamos las enojosas exposiciones para que el público reconociera y reclamara sus pertenencias, donde eran numerosas las declaraciones que no merecían confianza y sobre las que había que investigar. Esto se refiere, claro está, a cuanto la Junta había reunido en el Museo de San Carlos, desmontado y convertido en un enorme almacén.

Más dificultades teníamos con otras cosas que aparecían desperdigadas, en las que habían sido sedes de comités diversos o en otros lugares.

Un ejemplo típico nos lo ofrece lo ocurrido con la colección Lassala, una de las mejores de Valencia. En los aciagos días de julio del 36 fue detenido el Sr. de Lassala e inmediatamente fusilado. La viuda y los hijos se vieron en el trance de abandonar la antigua y hermosa casa de la plaza de Calatrava con todo su valioso contenido. Pero la señora tenía predilección por su colección de cerámica de Alcora y pensó que, al menos eso podía ser salvado, subiendo las piezas a un desván y tapiando éste. El resultado fue exactamente el contrario de lo previsto. Los expertos del Museo se plantearon inmediatamente el salvamento de la colección Lassala, fueron a la mansión y recogieron todo lo que encontraron. Más tarde se instaló allí uno de tantos comités revolucionarios, alguno de cuyos componentes acabó por descubrir el escondite del desván y así la colección de cerámica desapareció para siempre, mientras los cuadros y otros objetos fueron devueltos, terminada la guerra, lo mismo que la selecta biblioteca, una de las más bellas que conozco.

Este episodio confirma lo que tantas veces aconsejo a los coleccionistas respecto a seguridad. Dados los medios con que hoy cuentan los ladrones y los terroristas de toda especie, el secreto no es ninguna garantía para los bienes artísticos. Por el contrario, se salvan y recuperan más fácilmente las cosas bien conocidas. La precaución que debe tomar todo coleccionista es hacer un inventario riguroso, acompañado de buenas foto-

Los generales Orgaz y Martín Alonso inauguran la exposición «Arte mutilado por los rojos», en Valencia. Abril 1939.

grafías de cada pieza, y este inventario ha de hacerse duplicado, guardando los dos ejemplares en lugares distintos, por ejemplo uno en la propia casa y otro en alguna oficina, si se tiene, o en la caja de un banco. De este modo, en caso de pérdida o sustracción de cualquier objeto, se dispondrá de información y de prueba para gestionar su recuperación a través de las policías internacionales, en el comercio de antigüedades y en cualquier otra parte.

Perdone el lector esta digresión, que me ha parecido útil, tras la cual vuelvo a narrar otros hechos de mi prolongada acción en Valencia, ciudad de la que guardo los más gratos recuerdos.

El equipo de Recuperación Artística se instaló en una casa nueva, que su propietario no había estrenado,

situada frente a los jardines que hay al final de la calle de la Paz. Ese edificio, terminado cuando empezaba la guerra, había sido incautado por las autoridades republicanas y destinado a Ministerio de Instrucción Pública cuando el Gobierno se trasladó a Valencia. Estaba lleno de material perteneciente a dicho ramo y su salvaguarda fue la razón por la que ocupamos uno de sus pisos con nuestras oficinas y la vivienda del equipo. Esta situación duró unos pocos meses, hasta que se pudo desalojar el edificio, situar el despacho en el Museo de San Carlos y hospedarnos en otros lugares.

En las primeras semanas de nuestra actuación habíamos logrado reunir un apreciable número de obras artísticas maltratadas por los revolucionarios: cuadros acuchillados o quemados, tallas destrozadas, objetos de culto rasgados o triturados... Destacaban dos piezas por su importancia artística y por el gravísimo escarnio de que habían sido objeto.

Era una el Cristo del Salvador, magnífica imagen gótica de tamaño bastante mayor que el natural, muy venerada por la devoción popular en la iglesia que lleva su advocación. Había sido rescatada y escondida en un estrecho hueco del Museo con los dos brazos desgajados del tronco. No nos pareció bien presentarla en ese estado al fervor valenciano y requerimos la colaboración que nos brindaban los escultores que habían formado parte de la Junta, quienes en pocos días reimplantaron los brazos y limpiaron la impresionante talla.

La otra apareció entre un centenar de cuadros modernos que estaban apilados en el Museo con destino a una exposición en algún país extranjero que no llegó a

salir de España. Los temas de casi todos eran de propaganda republicana. Al revisarlos me di cuenta de que había uno pintado sobre una tabla antigua. Su título era *Los facciosos* y representaba a Franco rodeado de generales y obispos, contemplando a unas mujeres con el pelo rapado, desnudas y torturadas. Su autor era un conocido pintor expresionista que pocos años más tarde, durante el franquismo, triunfó en Madrid y alcanzó notoriedad.

Examiné la tabla con cuidado y observé que bajo aquellos chafarrinones había una pintura gótica. Incluso se apreciaba el ligero relieve de los estucos dorados característicos de muchas tablas del siglo XV. Especialmente localicé al tacto dos aureolas circulares, próximas una a otra, que ocupaban el centro de la composición.

Hice que un restaurador levantara el abyecto repinte en un círculo alrededor de ambas aureolas. Y en esos nimbos aparecieron las bellísimas cabezas de la Virgen y el Arcángel de una Anunciación excelente en su calidad y en su conservación. Tras la limpieza parcial, ese fragmento emergía, rodeado de los atroces colorines revolucionarios.

Con todo este material decidimos montar una exposición titulada *Arte mutilado por los rojos*. La tarea fue fácil y rápida, pues la instalamos en el local comercial de la casa en que residíamos, el cual estaba vacío, sin haber sido utilizado nunca. Para el montaje puso todos sus medios la 3.ª Compañía de Propaganda. El éxito de público fue inmenso. Venían en tropel los valencianos a venerar su rescatado Santo Cristo y luego se es-

candalizaban ante la ultrajada Anunciación y los muchos fragmentos que eran otros tantos testimonios de la barbarie antirreligiosa.

No se limitó nuestra acción a la capital valenciana. También tuvimos agentes destacados en Alicante y además recorrimos muchos pueblos de la región en los que había algún problema que resolver o alguna investigación que continuar sobre obras artísticas (casi siempre de la Iglesia) que habían desaparecido.

Llegó el verano y empezaron los pueblos a celebrar sus fiestas patronales. Algunos tenían en nuestros depósitos de Valencia la imagen del Patrón o la Patrona, que les había sido incautada en época republicana cuando se había llegado a tiempo antes de que fuera destruida. Venían a nuestras oficinas el cura y el alcalde, suplicantes y esperanzados. Aunque todavía no se habían dado las normas de procedimiento para la restitución, estos casos los atendimos siempre y hasta llegó a crearse un ritual que se repitió varias veces. El día de la fiesta salíamos de Valencia en coche, portadores de la imagen, para llegar a la población a la hora convenida, hacía media mañana. Habíamos de detenernos en la primera casa del conjunto urbano y allí nos disparaban la primera traca. Esa primera casa, engalanada con cortinajes y colchas, tenían su portal convertido en capilla, donde se colocaba la sagrada imagen unos momentos mientras se ordenaba la procesión con el clero, las autoridades y los vecinos, más el acompañamiento de la banda de música que nunca falta en un pueblo valenciano. Entre los acordes de una briosa marcha y el estampido de los cohetes, la procesión lle-

gaba a la iglesia (más o menos adecentada tras las tropelías sufridas en 1936) y comenzaba la misa mayor, de terno, con preste, diácono y subdiácono, con cánticos en latín, una de esas solemnes misas que tanto añoramos en la actual degradación litúrgica de la mayoría de nuestros templos. A la hora de comer, el Ayuntamiento nos invitaba a una gran paella, servida en el mismo recipiente en que había sido sabiamente condimentada, de modo que cada uno había de atacar por su lado con su cuchara de madera, teniendo la pulcra cortesía de dejar a derecha e izquierda los tabiquillos de arroz que marcan la separación con las raciones de los comensales vecinos.

Mi misión en Valencia se prolongó hasta el final de 1939 y podría contaros otros muchos episodios que acabarían por aburriros. Pero he de volver atrás para referirme a dos de ellos que ocurrieron en los primeros días de estancia en la ciudad del Turia y que por su excepcional trascendencia merecen sendos capítulos aparte.

HISTORIA DEL SANTO CÁLIZ

La Catedral de Valencia tiene un precioso y antiquísimo Cáliz en el que la tradición venera al que utilizó Cristo en el Cenáculo para instituir la Sagrada Eucaristía. Para quienes no recuerden o no conozcan los fundamentos de esta arraigada tradición repetiremos aquí los principales hitos de esta historia.

Lorenzo, natural de Huesca, llega a ser el primer diácono de Roma, junto al papa Sixto II. En su época (mediados del siglo III) se desencadena la persecución de Valeriano, una de las más crueles que los cristianos sufrieron. En esa calamidad, el pontífice entrega a su diácono los tesoros de la iglesia para que socorra a los cristianos pobres y para que ponga a salvo las reliquias más preciadas de la Iglesia. Entre ellas estaba el Cáliz de la Última Cena, que San Pedro habría traído a Roma.

San Lorenzo, que a su vez murió en el martirio de la parrilla el año 258, cuando se vio en peligro confió el sagrado vaso a un legionario romano que iba a Hispania para que lo entregara en Huesca a los padres del mártir, San Orencio y Santa Paciencia. Estos lo pondrían en manos del obispo de la antigua Osca.

Cuando en el primer cuarto del siglo VIII conquistan la ciudad los musulmanes, el obispo oscense ha de huir para refugiarse en alguno de los monasterios ya existentes en lugares recónditos del Pirineo. Él y sus sucesores pasan al menos por los de San Pedro de Siresa y Santa María de Sasabe, hasta que en Jaca se establece la corte del incipiente reino de Aragón.

Pero ha surgido una casa monástica que pronto supera en importancia a las anteriores, San Juan de la Peña, donde definitivamente es depositado el Santo Cáliz después de tres siglos largos de inestabilidad. Un documento del año 1134, hoy perdido pero copiado por un autor benedictino del siglo XVII, que lo vio, da constancia de que en esa época está en San Juan de la Peña el Santo Cáliz de la Cena, del que explícitamente dice que fue enviado desde Roma por San Lorenzo a Huesca, su patria.

Este monasterio está situado junto al Camino de Santiago y muchos peregrinos se acercaban a él para adorar tan insigne reliquia. Acaso un peregrino de la Champaña pasó por allí y, de regreso, en su tierra contó a Chrétien de Troyes que había visto aquel Cáliz prodigioso en tan extraño y agreste lugar como el cenobio pinatense, excitando la imaginación del poeta que escribió el primer *Cuento del Grial*. Con ello ha-

bría dado origen a unos de los ciclos literarios más sugestivos de la Edad Media europea. Pero esta suposición no pasa de ser una verosímil conjetura.

El Santo Cáliz permaneció en San Juan de la Peña hasta el 26 de agosto de 1399, en que a ruego de Martín el Humano, la comunidad lo cedió a este rey, quien correspondió enviando al monasterio un rico cáliz de oro y esmaltes con las armas reales. El monarca lo instaló en su capilla del palacio de la Aljafería en Zaragoza. Pero años más tarde debió ser llevado a Barcelona, ya que figura, muy bien descrito, en el inventario formado a la muerte del rey Martín en 1410.

Documentalmente consta luego entre las reliquias que Alfonso el Magnánimo tenía en su residencia valenciana, es decir, en el que se llamó Palacio del Real, donde hoy están los jardines de los Viveros.

Por último, cuando dicho rey Alfonso partió para la empresa de Nápoles, a la que entregó su mayor atención, deposita el Santo Cáliz en la Catedral de Valencia por documento fechado el 28 de marzo de 1437. Hasta nuestros días se sigue rindiendo culto en aquel templo al Santo Cáliz de la Cena, al que se dedicó la dependencia más bella arquitectónicamente, la antigua sala capitular, convertida en espléndida capilla gótica que decoran a manera de retablo en torno al Cáliz, los doce soberbios relieves tallados por Juliano Florentino.

El Cáliz está formado por dos piezas cóncavas de una clase de ágata, una de las cuales es la copa y otra el pie. Ambos son, sin duda alguna, de época romana. Están

engarzadas en una montura de oro nielado con asas a la altura del nudo y adornada con perlas y piedras. Lo representan fielmente Juan de Juanes y los demás pintores valencianos en las escenas de carácter eucarístico.

En esa continuidad de presencia de la sagrada reliquia en la seo valenciana durante quinientos sesenta años, no hay más que una interrupción de treinta y tres meses, los correspondientes a nuestra guerra civil. Y esa interrupción es precisamente la que me propongo contar.

El 18 de julio de 1936 la ciudad de Valencia se mantuvo bajo el Gobierno republicano, sin que prosperara el alzamiento cívico-militar. Al día siguiente era domingo. Las calles estaban desiertas y por supuesto, todas las iglesias cerradas. El canónigo don Elías Olmos se atrevió a penetrar en la Catedral por una puerta excusada con el propósito de decir misa. Había comenzado el sagrado oficio cuando oyó los estruendosos golpes con que los revolucionarios intentaban derribar la puerta principal y asaltar el edificio. Rápidamente don Elías tomó el Santo Cáliz de su altar, lo ocultó bajo sus ropas y escapó a través de la misma puertecilla por la que había entrado.

Pocos minutos más tarde irrumpían los incendiarios en el templo y comenzaban su acción destructora. El fuego tuvo un efecto curiosísimo, pues causó graves desperfectos en los adornos de yeso con que enmascararon la Catedral (al igual que otros templos valencianos) en época barroca. Estos daños dieron pie a que en la necesaria restauración posterior se optara, con buen criterio, por descubrir la primitiva y sencilla estructura gótica, más interesante que la escenografía barata con que se había ocultado hace tres siglos. Aunque por este

hecho pudiéramos decir aquello de que no hay mal que por bien no venga, sí hemos de lamentar la pérdida de algunas buenas pinturas (por ejemplo, el famoso San Sebastián de Pedro Orrente), esculturas y mobiliario litúrgico. Alguna tabla de Jacomart quedó muy chamuscada, pero restaurable. Y por gran fortuna se salvaron las pinturas principales: las doce grandes composiciones de Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de Llanos que formaban las puertas del altar de plata fundido por los franceses en la guerra de la Independencia. (Dijo Felipe II: «Si el altar es de plata, las puertas son de oro», refiriéndose a las tablas de Yáñez y Llanos).

Entre esas obras maestras milagrosamente salvadas, estaban también los dos grandes lienzos de Goya referentes a San Francisco de Borja, así como el *Bautismo de Cristo* de Vicente Macip.

Una puerta del sagrario de la Catedral, que representa al Salvador de medio cuerpo, teniendo ante sí el Santo Cáliz de que estamos hablando, apareció metida en un saco, en una alquería remota, perdida en la montaña. No me acuerdo qué misterio había en la investigación o en la confidencia por la que nos enteramos, pero el caso es que tuve que ir a buscarla yo solo, con el chófer, guardando la mayor cautela y por un laberinto montañoso que soy incapaz de localizar. No tengo la menor idea de la zona en que estuve. Las otras pinturas, más importantes, que acabo de enumerar fueron rescatadas todavía mucho más lejos, como se contará.

Pero volvemos al momento en que don Elías Olmos ha llegado a su casa llevando consigo la preciada reli-

quia. Hubo de buscar un escondite en el que pasó toda la guerra con algún sobresalto, pero sin ningún contratiempo grave. Antes se deshizo del Cáliz, entregándolo a personas de toda su confianza. El propio don Elías me contaba, poco después de estos hechos, que a su retiro llegaron un día unos comerciantes judíos de Amsterdam ofreciéndole ocho millones de pesetas y un pasaporte para salir de España a cambio de que les entregase el Santo Cáliz. Parece ser que tan extraña visita le causó el mayor susto.

Entre tanto la venerada reliquia iba pasando de mano en mano y de casa en casa, siempre entre personas piadosas, la mayoría pertenecientes a Acción Católica y que, por tanto, ya eran sospechosas y estaban amenazadas a causa de su militancia religiosa. Un día entraron unos milicianos en una casa para hacer un registro. Revolvieron todo lo que quisieron, pero no abrieron el cajón inferior de un armario de luna, donde efectivamente estaba el Cáliz envuelto en ropa. Recapitulando todos estos hechos, terminada la guerra, llegamos a calcular que en el salvamento habían intervenido sucesivamente unas veinte personas, ninguna de las cuales perdió su vida ni su libertad durante la contienda.

Acabó esta, entramos en Valencia como he contado e inmediatamente me buscaron el propio don Elías Olmos y algunos más de los salvadores. Con ellos y con algunas autoridades una tarde de sol, cuando comenzaba abril, nos dirigimos al pueblo de Carlet, a unos treinta kilómetros al sur de Valencia. Allí habían preparado un pequeño andamio ante la blanqueada

Santo Cáliz.

pared del interior de un pajar. Se buscó un punto del muro que sonaba a hueco, lo abrieron y pusieron en mis manos una caja cuadrada de hojalata, de las que por entonces se usaban para envasar algunas marcas de galletas.

Abrí la tapa estremecido y apareció el Santo Cáliz entre algodones. Instintivamente y en rápido reflejo, eché dos dedos a la copa para evitar que resbalara y cayera un fragmento de ella que estaba roto. Era una rotura limpia y el trozo formaba una parábola cuyas dos ramas partían del borde. Luego supe que esa rotura se había producido el Viernes Santo 13 de abril de 1744, cuando se desprendió y cayó la copa al retirar el Santo Cáliz del Monumento en que se había colocado el día anterior. Ahora, en la humedad del muro en que había estado emparedado, sólo se había descompuesto la cola o pegamento que le habían puesto en el siglo XVIII y que acaso se hubiera renovado en ocasiones posteriores.

De acuerdo con los dos o tres canónigos que ya habían reaparecido en Valencia, llevé el Cáliz directamente a que lo restauraran los señores Sugrañes, plateros de la Catedral con establecimiento en la calle de la Paz, donde lo arreglaron y limpiaron en tres o cuatro días.

Y habíamos entrado en la Semana Santa. Ninguna fecha más apropiada para devolver el Santo Cáliz a la Iglesia que el Jueves Santo, día 9 de abril. No había en Valencia un sólo templo en condiciones de celebrar la solemne ceremonia, pues todos ellos habían sido incendiados o desmantelados. Era preciso recurrir a un

El autor de este libro sacando el Santo Cáliz de su emparedamiento en el pueblo de Carlet.

lugar no sagrado pero que pudiera servir para la ocasión. Ninguno mejor que la maravillosa Lonja gótica, con sus tres naves abovedadas y la nobleza de su arquitectura. Además estaba perfectamente preparada para un acto público, con escaños y bancos, pues había sido sede de las Cortes republicanas cuando el Gobierno se trasladó de Madrid a Valencia.

Bastaba con cubrir el frente de la mesa presidencial con un frontal de los varios que había en nuestros depósitos de Recuperación, a fin de utilizarla como altar. El único problema lo constituía el escudo republicano puesto en la pared principal y cuyo desmontaje no se podía hacer con la necesaria premura. Se me ocurrió taparlo con uno de esos tapices de flores naturales que con tanto gusto y habilidad hacen los valencianos para sus

fiestas mayores. Así se dispuso y de víspera empezó su confección en los jardines municipales de los Viveros.

Preocupado por que no fallara ningún detalle de la fiesta, me di una vuelta por allí a media noche para ver cómo iba el trabajo. Hombres y mujeres, sentados en el suelo, se afanaban en combinar pétalos y colores. Cuando pasaba yo, uno de los artesanos levantó la vista y me dijo:

–No sé para qué trabajamos, si no se va a poder colocar el tapiz.

–¿Qué problema hay para ello?, pregunté.

–Pues que no tenemos madera. Con la guerra desapareció y no hay un solo trozo en ninguna carpintería.

–Se refiere usted, sin duda a sólidos listones de madera para sostener el tapiz de flores. Como los que sirven en los teatros para montar las decoraciones.

–Exactamente, eso es lo que nos falta.

Iban a dar las dos de la mañana cuando me presenté con una camioneta ante el Teatro Principal, aporreé puertas y conseguí despertar al conserje que, por suerte, vivía en el edificio. Hice que me condujera al escenario y encontré el rincón que no falta en ningún teatro donde están perfectamente apilados, de mayor a menor, tales listones.

Nos llevamos prestados los que convenían al tamaño del tapiz de flores y me fui a dormir un poco más tranquilo, confiando en que todo saliera bien a la mañana siguiente.

Salí temprano en busca del capitán Ballester. Don Isidro Ballester, valenciano, era otro funcionario del Archivo General de Valencia. Estaba adscrito a nuestro Servicio y en razón de su categoría administrativa, asimilado al grado de capitán. Dentro del Servicio, él se ocupaba únicamente de su Archivo, pero a efectos militares, era el de mayor graduación y quien debía representarnos.

Fuimos juntos a la platería de los Sugrañes, donde recogimos el Santo Cáliz ya reparado y con él nos dirigimos a Capitanía General. Nos esperaba ya el general Aranda, jefe del Cuerpo de Ejército que había entrado en Valencia. Quedó allí el capitán Ballester para acompañar al general y yo me fui a vigilar todos los detalles de la ceremonia que iba a empezar.

Salió el general en coche, acompañado por Ballester y siguieron la carrera, cubierta por soldados que presentaban armas, hasta la Lonja, que estaba rebosante de invitados. Habíamos conseguido, no sé cómo, la colaboración de una orquesta que tocaba trozos de *Parsifal* a falta de una música más auténticamente sacra y eucarística. Pronunció unas palabras el general Aranda, entregando el Santo Cáliz rescatado a los representantes del Cabildo allí presente y uno de ellos respondió agradeciendo al Ejército la libertad recobrada ahora por la Iglesia valenciana tras los años de persecución.

Destacaba el Santo Cáliz su silueta, encima de la mesa-altar, delante de un círculo de cristal blanco, iluminado por detrás.

La emoción se impuso a la solemnidad en cuantos asistían al acto, de honda espiritualidad en su sencillez.

El Santo Cáliz fue depositado en la capilla del palacio arzobispal, hasta que en el mes de julio estuvo la Catedral en las indispensables condiciones de aseo y seguridad para guardar de nuevo la venerada reliquia.

EL ARSENAL DE LA ALGAMECA

Ahora me es difícil coordinar las fechas. Debió ser durante los tres o cuatro días en que los Sugrañes reparaban el Santo Cáliz y se preparaba la ceremonia de su restitución que acabo de relatar, cuando tuve el tiempo necesario para hacer una escapada rapidísima a Cartagena pasando por Madrid al regreso. El hallazgo que me esperaba en aquel puerto fue seguramente la mayor de todas nuestras recuperaciones, en cantidad y en calidad.

Algunas veces venían miembros de la antigua Junta republicana del Tesoro Artístico a verme a mi despacho del Museo de San Carlos y reiterar sus ofertas de colaboración. Este día me dieron una información inestimable. No me la habían dado antes, porque les parecía que sus incompletos datos no resolvían la investigación.

Me contaron lo que ellos sabían y era del mayor interés: Desde hacía algunos meses y de vez en cuando, se presentaba en el Museo un camión custodiado por carabineros, quienes esgrimían órdenes superiores a las que era imposible resistir, exigiendo la entrega de determinadas obras de Arte, siempre importantes, las mejores que tenía la Junta en su depósito.

Cargaban el camión y marchaban sin declarar jamás la razón del traslado ni el punto de destino de la expedición. Este último era, sobre todo, un riguroso secreto.

Se habían llevado (que yo recuerde ahora) los mejores cuadros del Museo de Valencia incluido el *Autorretrato* de Velázquez, las tablas de Yáñez y Llanos con otras piezas pertenecientes a la Catedral, otras procedentes de Castellón con algún Juan de Juanes y acaso la serie de Zurbaranes de las capuchinas de Costellá, el tesoro de la Catedral de Cuenca con el díptico bizantino de los reyes del Epiro, las tablas de Juan de Borgoña, la riquísima orfebrería, quizá las famosas alfombras... Y muchas cosas más.

En la conversación, uno de mis interlocutores recordó el nombre de un capitán de Carabineros que solía mandar la escolta de los camiones. Resultó que otro conocía su domicilio, pues lo encontraba frecuentemente en su vecindad. Me decidí a emprender la búsqueda del capitán, empezando por ir a su casa, con la increíble fortuna de encontrarlo en ella, ajeno a todo temor o prevención.

Sin hacerse rogar, me declaró que el lugar de destino era un arsenal de la Armada llamado La Algameca,

cerca de Cartagena. Que allí descargaban otros muchos camiones procedentes de Madrid y de otros sitios y que había un túnel enorme, atestado de obras artísticas. Con tal valiosa información, me dispuse a marchar al sur, dejando bien atendidos por mis compañeros de equipo los asuntos valencianos.

Debí salir muy de mañana con mi chófer Rafael, en el mayestático *Auburn*, pues tras comer algo en Murcia, estábamos en mi destino hacia las cuatro de la tarde. Escasos kilómetros antes de llegar a Cartagena, hallamos a nuestra derecha un indicador y por aquel camino entramos en el recinto de La Algameca.

Tuvimos que pasar los controles de tres puestos de centinela consecutivos y llegamos al puesto de mando. La Algameca es una pequeña bahía rodeada de montañas perforadas por numerosos túneles, cerrado cada uno de ellos por enormes puertas de seguridad. Por sus dimensiones, pueden entrar en ellos los camiones y almacenar material pesado.

Los oficiales de Marina me dijeron que ignoraban el contenido de uno de los túneles, cuya llave no poseían, pues les habían dicho que estaba en poder del secretario del Banco de España en Cartagena. Les prometí tenerles al corriente de lo que yo pudiera averiguar.

Me fui a Cartagena y aquella misma tarde encontré al secretario del Banco, quien me confirmó la existencia del depósito de Arte en el misterioso túnel. Mostró tan buena disposición colaboradora que no quise exigirle la llave y quedamos en ir juntos a La Algameca a la mañana siguiente.

Era ya de noche cuando me acercaba a la escalerilla del buque insignia de la flota anclada en el puerto. Me presenté al oficial de guardia y le pedí audiencia con el Almirante, que era en aquel momento la autoridad superior en Cartagena. Me recibió en el acto con la fina cortesía que caracteriza a los marinos, quedó encantado de mis noticias y tanta curiosidad le despertó el asunto que decidió encabezar personalmente la visita que al día siguiente habíamos de hacer a La Algameca.

Terminó así la trepidante jornada. Rafael y yo nos quedamos sin cenar, pues aún no habían llegado a Cartagena los comedores de *Auxilio Social* y en el hotel donde nos alojamos no tenían nada de boca que ofrecernos.

Dormí poco y tardó en llegar la mañana radiante en que me encontré ante la puerta del túnel con el Almirante, el secretario del Banco y algunos oficiales de la base naval. Se abrieron las descomunales hojas de la puerta y quedamos atónitos. El túnel estaba lleno de cajas de todos los tamaños, de toda suerte de paquetes y embalajes, algunos de ellos rotulados declarando su contenido. Además había una pila formada por varios cientos de lingotes de plata, todos iguales y cada uno de varios quilos de peso. Hacía falta mucho tiempo y trabajo para verificar e inventariar los tesoros que allí había, por lo que decidí salir inmediatamente para Madrid y transferir el asunto a la Comisaría General del Servicio. Partimos de La Algameca una vez terminadas las diligencias y llegamos a última hora de la tarde a Albacete, hospedándonos en un hotel donde no pudieron ofrecernos otra cosa para cenar que unas lentejas coci-

das con agua, sin aceite ni otro aditamento, y para dormir unas camas provistas sólo de mantas porque ¡no tenían jabón para lavar las sábanas! Consigno estos datos para que el lector sepa a qué grado de escasez había llegado la zona republicana, en contraste con la normal abundancia que hubo siempre en la otra zona, donde empezó la escasez al terminar la guerra y tener que compartir lo que había con la otra media España.

En fin, al día siguiente al mediodía llegamos a Madrid y fui directo a la Academia de San Fernando, en Alcalá 13, donde estaba nuestra Comisaría General. Me entrevisté con Pedro Muguruza y otros jefes, que quedaron estupefactos y llenos de alegría por la noticia que les había llevado. Sin detenerme más, seguimos viaje a Valencia, y llegábamos aquella misma noche a pesar del estado desastroso en que se hallaban las carreteras, con frecuentes desvíos en los puntos en que las calzadas habían sido objeto de voladuras.

Ignoro lo que contenía el túnel de La Algameca, aparte de lo que sabía que había pasado por Valencia. Supongo que podía estar allí gran parte del Museo del Prado y muchas cosas procedentes de Andalucía. Alguien del Servicio me dijo que habían sido necesarios dos largos trenes de mercancías para transportar todo el contenido del túnel a Madrid, donde había de ser clasificado para su devolución a los diversos lugares de origen. Se aprovechó la ocasión para restaurar en Madrid algunas piezas descollantes que lo necesitaban, por ejemplo las ya citadas tablas por Yáñez y Llanos de la Catedral de Valencia, que quedaron expuestas durante unos meses en el Museo del Prado.

He pensado muchas veces en este gran depósito artístico de La Algameca y en las anomalías que presenta respecto a todas las demás concentraciones de obras incautadas que hasta ahora habíamos encontrado.

En general, la corriente de evacuación había ido del Centro, hacia Levante (Valencia), de allí hacia el Norte (Cataluña) y finalmente al extranjero: de Cataluña a París bajo pretexto de exposición, la selección del Museo del Prado a Ginebra buscando la protección de la Sociedad de Naciones. Otros envíos, sin responsabilidad oficial, a diversos países de Europa.

Claro está que cuando las tropas de Franco alcanzaron el Mediterráneo en la primavera de 1938, la zona republicana quedó partida en dos y ya no se podía hacer expediciones a través de Cataluña. Parece lógico que se desviaran hacia el sur. Pero no a un sitio como el arsenal de La Algameca.

Sorprende mucho el procedimiento con que se hacían estas expediciones: con intervención exclusiva del Cuerpo de Carabineros (dependiente del Ministerio de Hacienda y muy fiel a la república, por lo que en aquellos momentos se le dio mucho relieve).

¿De quién emanaban las órdenes con que los carabineros exigían de las Juntas del Tesoro Artístico entregas importantísimas, sin darles la menor explicación, ni siquiera respecto al punto de destino? No podían ser órdenes de la Junta Central, ni siquiera del Ministerio de Instrucción Pública. Habían de ser órdenes *superministeriales*, probablemente emanadas de la Presidencia del Gobierno.

Hay un hecho que comprobé con mis propios ojos y que confirma lo que estoy suponiendo; me refiero a la existencia en La Algameca de unos cientos de lingotes de plata con tamaño y peso considerables, todos iguales, producto de una fundición en serie. Ese no es material propio de conservadores de Arte, pues allí estarían confundidos cálices y custodias de las iglesias con las cubiertas de muchas casas acomodadas. Ese es material propio y típico de la Caja de Reparaciones, organismo del Ministerio de Hacienda al que ya me he referido.

Todo indica que Hacienda había ganado la partida, adjudicándose gran cantidad de las obras artísticas que tienen mayor valoración económica.

¿No lo confirma el hecho de que la llave del depósito estuviese confiada precisamente al secretario del Banco de España de Cartagena?

¿Y por qué constituir este macrodepósito de incalculable valor en almacenes de la Marina, junto al puerto de Cartagena, desde el que se hacía el tráfico marítimo con Odesa, terminal de la línea en la Unión Soviética?

Todos estos indicios reunidos me inclinan a formular la siguiente hipótesis:

La Unión Soviética suministró gran cantidad de material de guerra, muchas veces de mediana calidad: camiones que se calentaban hasta averiarse en el clima español, antiaéreos que no hacían puntearía, ametralladoras que se encasquillaban, etc. Hablo así porque lo he visto en el material tomado al enemigo que utilizaban las tropas nacionales.

Todo ello se pagó con el oro de las reservas del Banco de España que marchó a Moscú y no volvió. Pero según los soviéticos no bastaba. Hacía falta más dinero para seguir suministrando tanques, cañones y demás.

Se me ocurre que pudo ofrecerse una garantía de pagos futuros, consistente en patrimonio artístico y metales preciosos, aunque no pudiera ser oro. Para la Unión Soviética, el tesoro de La Algameca, bien escogido por conocedores, agrupado junto al puerto, a punto de embarcar en cuanto fuera preciso, constituía una especie de prenda fácil de ejecutar.

Lo más sintomático es que esa acumulación de obras artísticas se sustrajera a sus naturales conservadores, los expertos de las Juntas del Tesoro Artístico, y se hicieran cargo de ellas los carabineros sin revelar cuál era su destino. Eso quiere decir que ese patrimonio se sustraía al dominio de la Cultura para pasar al de Hacienda en virtud de órdenes emanadas de la Presidencia del Gobierno.

Si las cosas fueron tal como las supongo, quiero creer que el Gobierno republicano procedió de este modo por no hallar otra salida ante las exigencias de sus aliados, pero sin deseo ni intención de desprenderse de esta riqueza española, que con nada podría compensarse. En todo caso, no consta (al menos por lo que yo sé) que de La Algameca llegara a salir ni una sola expedición con rumbo a Odesa. El final de la guerra descartó cualquier reclamación soviética.

DESPUÉS DE LA GUERRA

En muchas ciudades españolas que habían estado bajo dominio republicano, quedaban almacenes de obras artísticas, de las más diversas procedencias. Las había salvadas de la destrucción o del robo, incautadas por organismos oficiales, halladas por nuestro Servicio de Recuperación o que nos eran entregadas por otros cuerpos del Ejército nacional cuando las encontraban e incluso presentadas espontáneamente por personas que habían huido de sus casas y ahora, terminada la guerra, volvían y encontraban en ellas objetos que no les pertenecían ni sabían de dónde habían venido. El trasiego de bienes muebles en la zona republicana fue absolutamente indescriptible, a causa de las instalaciones de comités y toda clase de organismos en los domicilios de quienes habían pasado a zona nacional y de los aloja-

mientos que se procuraban los evacuados de los territorios que iban ocupando los nacionales. En esa trashumancia, cada uno se llevaba de un sitio a otro lo que más le apetecía.

Los depósitos formados en Madrid eran inmensos, incluso mayores que los de Barcelona a que ya me he referido. Los de Valencia eran importantes y en otras muchas ciudades también los había.

Según fuera la labor realizada por las juntas republicanas, la nuestra resultaba más o menos difícil. En Castellón y en Valencia apenas tuvimos problemas, porque las respectivas Juntas republicanas nos pasaron una documentación muy completa, en la que constaban los propietarios de los bienes incautados. Únicamente había que investigar los hallazgos de origen desconocido.

Las dificultades fueron infinitamente mayores en Madrid y en Barcelona, por el volumen de la tarea, por la carencia de documentación en muchos casos y por la inseguridad de las declaraciones hechas por muchos de los que reclamaban objetos como de su propiedad.

Antes de dictar normas para los expedientes de devolución, se dio tiempo para hacer el inventario de todas las cosas que había en poder del Servicio, empezando por fotografiarlas una a una.

Para los objetos de propietario desconocido se siguió el sistema de la exposición pública para que quien se creyera con derecho alguno de ellos presentara su reclamación y aportara las pruebas que tuviera a su alcance. La apreciación de estas pruebas, cuando las había, era cuestión difícil y en extremo delicada, pues la

insinuación de cualquier duda por nuestra parte provocaba la indignación del interesado y la apelación a su honor ofendido.

Había ciertamente personas dignísimas que no reclamaban más que cuando estaban totalmente seguros de lo que decían. Pero también se propagó una moral laxa, que usaba este argumento para tranquilizar la conciencia: «Realmente esta cómoda no es la mía, pero se parece tanto que es equivalente y puedo reclamarla para reponer la que me robaron». No se paraban a pensar que de este modo eran ellos mismos los que pasaban a ser depredadores, despojando a un legítimo e ignorado dueño.

Recordaré una anécdota ilustrativa de la falta de escrúpulos con que se comportaban algunas gentes. Había en uno de nuestros almacenes barceloneses una magnífica Virgen catalana gótica, del siglo XIV, casi de tamaño natural y esculpida en alabastro. Un personaje de cierta notoriedad en aquel momento e incluso, con capacidad de presión, reclamó como suya aquella soberbia imagen. Invitado a aducir pruebas (y molesto por tal exigencia) nos envió como testigos a un par de hombres que declararon haber transportado en una ocasión la estatua de un lugar a otro. Se les preguntó de qué medio de transporte se habían valido y contestaron muy tranquilos que de ninguno; entre los dos la habían tomado en brazos y la habían llevado de una parte a otra. Se les contestó que en esa misma forma podían llevársela ya, sin más trámite. Pasaron al departamento donde estaba la gran pieza y quedaron desconcertados, pues aquel bloque de alabastro tenía que

pesar más de media tonelada. Nuestras investigaciones averiguaron después que se trataba de la Virgen de Boixadors y la devolvimos al Museo Episcopal de Vic, donde estaba ya antes de la guerra, sin que se explique su aparición en un almacén barcelonés de bienes incautados por los republicanos.

La única persona a quien en toda mi vida he hecho detener, y por muy pocos días, fue a un traficante irregular de antigüedades que tenía en su casa y pretendía sostener que era suyo algún tapiz de la Catedral de Barcelona.

Estos dos episodios, que me han quedado en la memoria, y otras muchas anécdotas olvidadas dan idea del desbarajuste a que había llegado el patrimonio artístico, público y privado, en grandes zonas de España. Sin contar las muchas cosas que habían ido al extranjero, unas por iniciativa oficial republicana y otras por apropiación indebida y exportación ilegal de particulares.

La tarea más acuciante de los últimos meses de 1939 fue la de conseguir el regreso del Arte expatriado. En eso, como es natural, no interveníamos los agentes más que en la recepción de las cosas que volvían. Las gestiones fuera de España estaban reservadas a nuestros jefes, en contacto y acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores y la acción de sus diplomáticos. También se contaba con la ayuda de algunos amigos influyentes en las capitales europeas donde se había de negociar. La situación no era nada favorable para España. El día 1.º de septiembre del mismo año 1939 había estallado la segunda guerra mundial. El nuevo régimen de España no era reconocido aún por

La silla y la corona del Rey Martín, de la Catedral de Barcelona, en la Exposición de Arte Catalán en París. 1937.

la mayoría de los países. Nuestra legítima reivindicación tropezaba con muchas resistencias.

Aún antes del 1.º de abril de 1939 (fecha del último parte de guerra, que la da por terminada) las autoridades nacionales gestionaban la reintegración a España de los bienes artísticos exportados por el Gobierno republicano y también por particulares. A los representantes del Gobierno de Franco se unió el pintor José-María Sert, quien podía encontrar buenos apoyos entre sus relaciones internacionales de la más alta categoría. Se llegó a formar un Comité internacional de expertos, al amparo de la Sociedad de Naciones, muy complejo en su composición, en la que también entraban representantes de la Junta Central

del tesoro Artístico republicana con su presidente el pintor Timoteo Pérez Rubio.

Las discusiones fueron apasionadas y las posiciones contradictorias. Finalmente, se impuso la fuerza de la situación real en España y se acordó la devolución. Se trataba fundamentalmente de las riquezas acumuladas en Ginebra. Habían llegado desde Figueras, Peralada y otros depósitos establecidos en el Pirineo por el Gobierno republicano. Previamente a la salida hasta Ginebra, cuando la suerte de la guerra estaba decidida en favor de los nacionales se firmó en Figueras un protocolo por el Ministro de Estado republicano Álvarez del Vayo, en el que se confiaban esos tesoros a la Sociedad de Naciones para ser entregadas, cuando hubiera terminado la guerra, «al Gobierno de España pasando a ser propiedad común de la nación española». La interpretación de esta frase dio pábulo a todas las controversias.

El traslado se hizo muy precipitadamente a partir de esa misma noche, pues ya hemos dicho que se prescindió de alguna caja de embalaje demasiado grande, por lo que algún lienzo debió ir enrollado. Salieron 1842 cajas de los depósitos de Peralada, Figueras y La Bajol. En la noche del día 4 de febrero, se cargaron en 61 camiones militares. Los camiones cruzaron la frontera francesa y llegaron a Le Boulou, donde se descargaron y concentraron las cajas mientras llegaba material ferroviario para continuar el viaje.

Finalmente se hizo el transbordo a 22 vagones de mercancías, más dos de viajeros en los que se acomodaron diversos miembros del Comité antes citado, que

El altar y el baldaquino de plata de la Catedral de Gerona, en la Exposición catalana en París.

supervisaban la operación. Toda esta expedición no llegó a Ginebra hasta el día 14 y las cajas fueron almacenadas en la biblioteca de la Sociedad de Naciones.

Faltaba mes y medio para que terminara la guerra civil y este fue el periodo de las grandes discusiones y las complicadas negociaciones. Finalmente, el 30 de marzo, el secretario general de la Sociedad de Naciones M. Avenol hizo entrega de todo lo que había llegado de España al marqués de Aycinena, representante del Gobierno nacional en Berna, dirigiéndole estas palabras: «Pero el lugar natural de tantas obras de arte se encuentra allí donde ellas han nacido y el retorno de los tesoros a una España pacificada tan orgullosa de sus antiguas tradiciones como de sus fuerzas actuales consti-

tuye para este gran país uno de los símbolos de su nueva vida».

Tomo esta cita y otros datos de este capítulo del libro *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil española*, por Alicia Alted Vigil, Ministerio de Cultura, 1984.

Las autoridades ginebrinas rogaron a los comisionados españoles, ya éstos en posesión de todo el tesoro, que antes del retorno a España se celebrase una exposición parcial en Ginebra. Así se hizo, inaugurándose el día 1.° de junio en el Museo de Arte e Historia de Ginebra. Se expusieron 153 cuadros del Museo del Prado, diez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siete de El Escorial, tres del Palacio Real y uno de propiedad privada.

El éxito fue muy satisfactorio, pues visitaron la exposición más de 350 000 personas y se recaudaron cerca de 300 000 francos suizos. Estuvo abierta al público hasta el 31 de agosto y se pensaba prorrogarla, pero al día siguiente estallaba la guerra mundial y hubo que afrontar nuevos peligros en el transporte, que se hizo por ferrocarril y de noche, atravesando Francia con las luces del tren apagadas por temor a los bombardeos alemanes. El 9 de septiembre la expedición estaba en Madrid sin mayores contratiempos.

Otra recuperación muy importante tuvo lugar en París y también en ella jugó un gran papel la influencia personal del pintor José-María Sert, vecino de aquella ciudad y muy apreciado en las altas esferas. Allí se trataba, sobre todo, del tesoro artístico de Cataluña, enviado por

la Generalitat, ya en marzo de 1937, con el pretexto de celebrar una exposición que pusiera de manifiesto el prestigio cultural de Cataluña. El Gobierno francés aceptó el proyecto y cedió para su instalación el magnífico edificio del Jeu de Paume, en la plaza de la Concordia, donde durante muchos años ha estado el Museo de Impresionistas, hoy desgraciadamente disuelto en la tremenda confusión del nuevo Museo del Quai d'Orsay, obra de la arquitecta italiana Gae Aulenti, devastadora del Palacio Nacional de Montjuic en Barcelona. La exposición de Arte Catalán en París había de tener una duración de dos meses, según se había convenido.

El conjunto expuesto era magnífico, deslumbrante, y alcanzó un clamoroso éxito, no sólo francés, sino europeo. No podía menos de ser así, pues sus organizadores, delegados por la Generalitat, disponían de todo el tesoro artístico de Cataluña, de todos los museos, de todas las catedrales y templos, incluso de las colecciones particulares incautadas. No necesitaban permisos de nadie.

Se presentaban cosas tan excepcionales como el altar de plata y esmaltes de la catedral de Gerona bajo su enorme baldaquino, también de plata repujada. O lo mejor de la de Barcelona: el trono de plata y corona del rey Martín, con la custodia (que por cierto perdió, no se sabe donde, el cerco de gruesos brillantes del viril y la mayor parte de las joyas colgantes donadas por los fieles durante siglos). Estaba el ábside del Pantocrátor de Tahull al frente de las mejores piezas del Museo de Arte de Cataluña. Y así sucesivamente, hasta completar un impresionante catálogo.

Claro está que la exposición constituía un excelente pretexto, pero el propósito era la evacuación del tesoro al extranjero. Pues cuando terminó el plazo convenido para su exhibición en el Jeu de Paume, los agentes catalanes se las arreglaron para enlazar con la Exposición Universal de París de aquel año 1937 y consiguieron que la de Arte Catalán continuara como apéndice de aquella, ahora vuelta a instalar en el hermoso edificio del *château* de Maisons-Laffitte, en las afueras de la capital francesa.

Terminó el año, se acabó la Exposición Universal, por lo que la catalana debía levantar el campo, pero no fue así. La habilidad negociadora de sus gestores logró dar largas de tal modo que la exposición siguió en aquel lugar durante todo el año 1938 y los tres meses más hasta el final de la guerra. Se confirmaba así que la operación había consistido en una evacuación sin término prefijado y no en una exposición temporal.

¿Qué se proponía hacer con toda esa riqueza la Generalitat, ahora en el exilio? Las negociaciones internacionales decidieron que las obras de Arte regresaran a sus respectivos lugares de origen y así lo cumplieron los servicios nacionales.

No intervine y, por tanto, no puedo ofrecer recuerdos personales en estos asuntos que se trataron a los más altos niveles políticos y diplomáticos. Seguí en Valencia, al frente del equipo, poniendo en orden la gran masa de objetos reunidos por nuestra Recuperación. Y también ocupándome del estado en que se hallaban los monumentos de la región, muy especialmente las iglesias. Recuerdo que tuve que pedir dinero prestado,

El Pantocrator de Tahull, transportado sin grandes miramientos, entra en la Exposición catalana de París.

pues la urgencia no daba tiempo a tramitar un crédito del Ministerio, para evitar que se cayera la bóveda del ábside de la Catedral de Segorbe, pintada al fresco por Camarón. También nuestra intervención evitó que algún concejal con furor urbanístico lograra el acuerdo de derribar la bellísima y original torre barroca de Santa Catalina en Valencia.

El Servicio de Recuperación iba mermando sus filas. En la paz, los agentes se desmilitarizaban y volvían a sus ocupaciones de antes o las buscaban los que no las habían tenido con anterioridad a la guerra. Yo esperaba terminar mi compromiso en Valencia.

El final de la guerra causó en mi, y creo que en muchos otros, una crisis espiritual caracterizada por el desánimo. Llegaba el momento de dejar el uniforme militar. Enfrentarse de nuevo con la vida. Habían pasado tres años de durísimas y a la vez entusiastas experiencias. Siempre digo que para los que hicimos esa guerra con fe y con ideal, esos años fueron como los misterios del Rosario: dolorosos, gozosos y gloriosos.

¿Qué hacer ahora? ¿Volver a Zaragoza y a mi vida anterior? Aquello quedaba muy lejos y me parecía que se habían roto los puentes. No me sentía capaz de volver atrás: a elaborar la tesis doctoral, a la secretaría de los sindicatos agrarios, quizá a ejercer la abogacía o, por otra vertiente, acaso a preparar unas oposiciones a cátedras de Historia del Arte.

Todas esas perspectivas me abrumaban. Llegué a pensar en retirarme a la hermosa y entonces solitaria Peñíscola y allí entregarme a mis estudios, a la sombra

de los templarios y del Papa Luna. Para asegurarme un modesto medio de vida, pondría una tabernita en un rincón precioso de la muralla. Por fortuna no lo hice, pues pocos años más tarde hubiera sido aplastado por la invasión turística, la especulación del suelo y las monstruosas construcciones que han destruido el paisaje histórico, uno de los más puros y bellos de todo el Mediterráneo.

Mi depresión y mis dudas terminaron por orden superior. Sin que se me consultara previamente y sin que yo hubiera aspirado a ello, me llegó la orden ministerial nombrándome para un cargo de larguísima denominación: Comisario de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Con evidente desigualdad en el respectivo peso, se habían constituido ocho zonas, de las cuales la mía era, con mucho, la más comprometida y difícil, pues estaba formada por Cataluña, Valencia y las islas Baleares. De mis ocho provincias, siete habían soportado los desmanes revolucionarios y habían permanecido bajo dominio republicano casi hasta el final de la guerra.

La responsabilidad era tremenda, el sueldo escaso. Yo tenía 27 años, estaba soltero y sin compromiso. ¿Cómo no había de aceptar tan apasionante reto?

DE NUEVO EN BARCELONA... Y PARA SIEMPRE

El día 1.º de enero de 1940 relevé en Barcelona a mi antecesor José-María Muguruza Otaño, que había sido el primer Comisario durante once meses.

Cuando el año anterior me enviaron a la entrada en Valencia, lo había dejado instalado en la Casa Amatller del paseo de Gracia 41, obra de Puig y Cadafalch inspirada en el gótico flamenco. Ahora hallaba las oficinas del Servicio ocupando los amplísimos salones clasicistas del palacio de la Virreina, en la Rambla de las Flores. La rica mansión levantada por el virrey Amat cuando regresó ya anciano de su gobierno en el Perú, tomo aquel nombre por la larga residencia de Francisca de Fivaller y Bru, casada joven con el viejo Virrey del que muy pronto enviudó. Cuando murió ella, el palacio fue

heredado por un sobrino y, pasados los años, llegó a ser propiedad de la familia Carreras, que lo habitaba en 1936, manteniendo la casa con toda dignidad, si exceptuamos el alquiler de la planta baja a diversas tiendas, así como la colocación de puestos de venta que formaban un pintoresco pasaje, desde la puerta principal de la Rambla hasta la puerta posterior por la que se salía a la plazoleta contigua al mercado de la Boquería. También en los bajos del palacio y en la esquina que toca al mercado se hallaba el restaurante de Hermenegildo Francés, cuyo aire popular amparaba una refinada gastronomía.

Como ocurrió a tantos otros, los hermanos Carreras hubieron de abandonar su domicilio en el periodo revolucionario de 1936. El palacio fue incautado, vaciado de su rico mobiliario y destinado a otros usos. El último que se le adjudicó fue el de sede de la dirección del Banco de España, desplazada de Madrid. Pero las obras de adaptación para este fin no se acabaron y el Patrimonio Artístico tuvo allí su provisional acomodo. Mi antecesor Muguruza, en la segunda mitad de 1939, adecentó los salones, restaurando su antigua decoración, invirtiendo en ello un donativo del banquero barcelonés don José Garí Gimeno. Pero el palacio de la Virreina era un magnífico resto de otros tiempos, inútil ya para la vida privada y que además exigía unos trabajos de consolidación y restauración para convertirse en uno de los monumentos civiles más destacados de la ciudad. Además de la desaparición de tiendas y tenderetes, aunque esta labor de limpieza nos privara de las

exquisiteces condimentadas por mi buen amigo Hermenegildo Francés.

No me fue difícil convencer al alcalde don Miguel Mateu Pla, quien compró el edificio para el patrimonio de la Ciudad. Se inició el desalojo de tiendas y tenderetes y el gran arquitecto municipal don Adolfo Florensa dispuso algunos trabajos urgentes de consolidación. No obstante, nuestras oficinas del Patrimonio Artístico continuaron allí hasta 1947, cuando cesé en la Comisaría y ésta pasó a don Martín Almagro quien la trasladó al Museo Arqueológico, del que era Director.

Pero en la Virreina quedaron unos vecinos que allí continúan con la mayor prosperidad, desde hace cincuenta y ocho años. Llevaba yo pocas semanas en Barcelona y en mi cargo, cuando vino a visitarme la junta directiva de la Asociación de Amigos de los Museos, presidida por aquel mediano pintor y excelente persona que fue don Pedro Casas Abarca. Los miembros de la junta eran ilustres personalidades barcelonesas: vicepresidente Alfonso Macaya, secretario Juan Pablo Bosch, la Condesa de Lacambra, Isabel Llorach, el escultor Federico Marés. Me planteaban la continuidad de su altruista Asociación, interrumpida por la guerra. Era una entidad joven, pues Casas Abarca la había fundado, si no recuerdo mal, hacía 1933. No pude hacer otra cosa que ofrecerles unos locales en el palacio de la Virreina, a título tan precario como el que me amparaba a mi. Y habilitar esa sede con muebles en depósito de los recuperados cuyos propietarios no habían aparecido. El Ayuntamiento, más tarde, estimó la labor de

cultura y el relieve social de los Amigos de los Museos, por lo que ha respetado aquella cesión provisional.

Quisiera poder dar al lector una somera idea de las competencias y trabajos que atañían al Servicio del Patrimonio Artístico. Pero cualquier intento de hacerlo resultaría largo y aburrido. Bastará recordar a vuelapluma algunos ejemplos que acudan a mi memoria.

Ante todo teníamos que devolver a sus propietarios los bienes artísticos que llenaban nuestros almacenes, a los que creo haberme referido ya. En este sentido, mi primera actuación en Barcelona la realicé conjuntamente con el comisario Muguruza que cesaba, y fue la devolución de la colección Cambó a su apoderado Narciso de Carreras Guiteras. En realidad, todavía no se habían dictado las normas de procedimiento para hacer estas devoluciones. Pero en los meses anteriores se había logrado reunir en Barcelona la casi totalidad de la colección, recuperada en el extranjero. Don Francisco Cambó estaba impaciente por tener sus cuadros a la vista en su domicilio argentino. No cabía ninguna duda sobre la legítima propiedad del reclamante. Y había razones políticas y personales para complacerlo. Se optó por que los recibiera Carreras en acta autorizada por el notario Trías de Bes más el correspondiente permiso de exportación.

Más tarde se dispuso la forma administrativa a que habían de someterse los expedientes de recuperación y los trámites a cumplir por los solicitantes de las devoluciones. Ya he hablado de esto y de las exposiciones públicas donde la gente buscaba con afán las cosas de que había sido despojada. De todo ello se ocupaban los

agentes destacados en los diversos almacenes, por lo que a mi despacho no llegaban más que aquellos expedientes que presentaban alguna complicación para ser resueltos.

Me ocupaba de otros muchos y variados problemas que afectaban al Patrimonio Artístico, maltrecho después de la guerra.

Ante todo los monumentos, siempre de acuerdo con el arquitecto de la Zona, don Alejandro Ferrant, que residía en Madrid y venía en frecuentes viajes de inspección. Le informábamos de las necesidades más apremiantes, estudiábamos la aplicación de los escasos fondos presupuestarios y él recorría las obras en curso. Era un magnífico profesional, conocía a fondo las características de los estilos y dominaba todos los recursos de la técnica restauradora. Bastará recordar algunos ejemplos de obras que se hicieron entonces y cuya noticia ahora parece una sorprendente novedad.

Nadie podría imaginar hoy el lamentable aspecto que presentaban la Catedral Vieja de Lérida y la iglesia de San Vicente en el castillo de Cardona, ambas convertidas en cuartel desde hacía un par de siglos o más, con sus naves divididas en varios pisos superpuestos para servir de dormitorio a la tropa. Estaban totalmente blanqueadas, afortunadamente con muy gruesas capas de cal, que protegieron los soberbios capiteles ilerdenses, puestos al alcance de la mano de los soldados. La restauración de San Vicente de Cardona fue rápida y modélica. La de la Seo de Lérida, mucho más compleja y costosa, es una de esas obras que se van realizando por etapas durante muchos años.

Un día Ferrant se dio cuenta de que el claustro de San Pablo, en Barcelona, estaba a punto de derrumbarse. Técnicamente, aparte de sus curiosos arcos lobulados de arbitrario despiece, su estructura es insólita. Las arquerías tienen dos columnas separadas para soportar un muro bastante grueso, que además se refuerza con recios contrafuertes en los centros de los lados. Es la base típica para cubrir las crujías con bóveda de medio cañón o de cuarto de cañón, a la manera de otros claustros catalanes. Sin embargo, están cubiertas por techumbre plana de vigas, al modo castellano. Sin duda, no pudieron tender la bóveda porque aquella estructura, aparentemente tan fuerte, carece de cimientos. Fue necesario calzar sólidamente en el subsuelo todo el cuadrilátero de arquerías. Estas son las obras más necesarias y útiles, aunque no se vean y al visitante le parezca que allí no se ha hecho nada. Algo diré sobre esto en el último capítulo.

Se compró, creo que por 6000 pesetas, una pequeña cuadra en una masía del Bajo Ampurdán. Era la iglesia de Sant Feliu de Boada, una nave mozárabe del siglo X, con arcos de herradura. Es uno de los edificios más sugestivos en la interesante ruta monumental de aquella comarca.

En Tarragona, el excepcional monumento romano que es el Pretorio de Augusto, también llamado de Pilatos, estaba utilizado como cárcel. La visité entonces y quedé impresionado de la estrechez y la suciedad en que malvivían los presos. En muy pocos años se logró la construcción de una nueva cárcel provincial, pudiéndose así desalojar y restaurar el Pretorio, junto al cual

se levantó de planta un Museo Arqueológico en el que instalar dignamente las piezas clásicas conservadas en un desordenado museo-almacén en los bajos del edificio que entonces compartían la Diputación y el Ayuntamiento tarraconenses.

Por cierto, que el año pasado volví a esos lugares y quedé confundido ante la incalificable injuria que recientemente se ha cometido en el Pretorio. Se ha adosado al exterior de una de las fachadas una horrible, altísima e incómoda escalinata para ascender desde la calle al piso superior. *Nam quid perditio haec?* ¿Para qué este gasto insultante? Pero esto no es todo. En el interior, los techos de los salones, cada uno de los cuales ocupa la planta entera de su piso, han sido rotos en un rectángulo para dar paso a un enorme ascensor ultramoderno de cristal que surge en medio de cada piso, destrozando la visualidad y las posibilidades de utilización del recinto. Cuando estuve se celebraba allí un acto solemne presidido por los reyes de España. Detrás de mi, dos señores con aspecto de políticos locales comentaban que el tal ascensor había costado 27 ó 29 millones de pesetas. Pero lo decían en voz baja, ya que nadie se atreve a decir estas cosas en otro tono.

Ya se me ha escapado la pluma, pues me había prometido no hablar más que de las cosas de mi tiempo y vuelvo a ellas. Pero ¿para qué seguir contando pormenores de la labor en que pusimos todo nuestro entusiasmo y en la que procuramos sacar el máximo partido de los limitados medios económicos a nuestro alcance?

Sí quiero destacar la ejemplaridad de una ilustre villa catalana que con unanimidad siente el orgullo y los deberes de su noble condición histórica. Me refiero a la ducal villa de Montblanc, cuyo título ostentaba el primogénito de la Casa de Aragón y hoy corresponde, por tanto, al heredero de la corona de España.

Montblanc posee un recinto amurallado, guarnecido de torres cuadradas, levantado en tiempo de Pedro el Ceremonioso. Fuera de la muralla, el hermoso Puente Viejo, el Hospital de la Magdalena erigido por la familia Cardona en las postrimerías del Gótico, más los conventos de la Serra y de San Francisco, éste último utilizado desde hacía mucho tiempo como destilería de alcoholes. Y dentro del recinto amurallado, la imponente iglesia arciprestal gótica de Santa María, no acabada en su longitud. Y la de San Miguel, en la que se celebraron Cortes del Reino; tenía en 1940 unas feas bóvedas modernas que Alejandro Ferrant derribó para descubrir por encima de ellas el precioso techo original de madera pintada.

Alguna otra iglesia antigua y varios palacios en buen estado de conservación, además de un arcaico *call* o barrio judío, componen una de las poblaciones más monumentales y evocadoras de Cataluña.

Encontré en Montblanc un selecto grupo de hombres cultos y amantes de su pueblo, capitaneados por el alcalde Abelló, el librero Requesens, el pintor Arturo Potau y otros muchos. De acuerdo con ellos incoamos el expediente de declaración de Conjunto Monumental a favor de toda la villa de Montblanc. No se hizo esperar mucho la aprobación del mismo y entonces el al-

calde Abelló convocó a sus vecinos una mañana de domingo. En aquella reunión a la que asistió prácticamente todo el pueblo, di una conferencia explicando lo que significaba la declaración de Conjunto Monumental en cuanto a honor y en cuanto a deberes, con sus ventajas y ayudas, pero también con sus limitaciones en lo urbanístico que muchas veces lesionan intereses particulares. La reacción del auditorio fue clamorosa y, en efecto, Montblanc es modelo en el respeto a sus monumentos. Los realza todos los años celebrando una bien montada y amena Semana Medieval por los días de la fiesta de San Jorge.

Al terminar el acto a que me he referido, el alcalde dio cuenta de que en sesión celebrada la tarde anterior, el Ayuntamiento había acordado nombrarme hijo adoptivo de la villa. Recibí más tarde, en otra sesión solemne, la medalla de plata y un pergamino miniado muy bello, que está siempre a la vista en una pared de mi casa, pues lo tengo por uno de mis títulos más apreciados.

Otra población catalana con gran tradición cultural es Vilafranca del Penedés, de la que en el siglo pasado salieron ilustres obispos y filósofos. Había en 1940 un grupo selecto, verdadera levadura intelectual de una población que les dejaba hacer y les proporcionaba medios para sus iniciativas. El pintor Pau Boada, el arquitecto Brugal Tortuny, el profesor Sabater Mill, el melómano Tomás Berdier, Benach, los Güell y otros cuyos nombre no acuden a mi memoria. Contando con la autoridad y el consejo de mosén Manuel Trens y las ráfagas de entusiasmo de Juan Ramón Masoliver,

que ya antes de la guerra había trabajado con los vilafranquinos en la revista de vanguardia «*hélix*» (así, con minúscula, que era moda del momento).

Allí colaboramos en la restauración del palacio medieval en que murió Pedro el Grande y donde se instaló el Museo de Vilafranca, en el que se integró la gran novedad del Museo del Vino, al que dieron empuje y actualidad las Ferias del Vino que en aquellos años se celebraron, en cuyos recintos también se instalaron exposiciones de pintura con tema vinícola. Y toda esta actividad alcanzaba un alto nivel cultural en la estupenda revista *Dyonisos*, editada por el Museo. Es inolvidable el ambiente cordial de aquellos trabajos en común.

No quiero extenderme en otros menesteres que la Comisaría del Patrimonio Artístico asumía y que atendía también a la promoción de los artistas de aquel tiempo e incluso se preocupaba de lograr privilegios en las horas de suministro de luz a las galerías de Arte en aquella época de inevitables y rigurosas restricciones eléctricas.

Pero trataré en dos capítulos aparte las empresas más trascendentales iniciadas en los años primeros de nuestra posguerra. Fueron los decisivos para mi vida futura. El 18 de diciembre de 1941 me casé con Montserrat Agustí Peypoch, hermana de Ignacio, fundador y director de la popularísima revista *Destino*, que obtenía un éxito clamoroso con su personaje *Mariona Rebull* y los tomos de vida barcelonesa que siguieron hasta completar su serie novelística titulada *La ceniza fue árbol*. Mi matrimonio fue para bien y ha rebasado en siete años el medio siglo. De nuevo en Barcelona... y para siempre.

RECONSTRUCCIÓN DE LA CATEDRAL DE VIC

La sede episcopal de la ciudad que se llamó Ausona es una de las de más antigua memoria en España. Existía en época visigoda y, tras la breve ocupación musulmana, Wifredo, conde de Barcelona, sentó en su silla al obispo Godmaro, primer prelado vicense cuyo nombre conocemos. Acaso corresponden al templo visigodo unos sillares que aparecieron bajo los cimientos de la portada del templo románico, en un nivel con claras señales de haber sufrido un incendio.

El abad Oliva, obispo de Vic, consagró en 1038 un templo románico, al que dentro del siglo XI se añadió el gran campanario lombardo que afortunadamente sigue en pie.

Un terremoto ocurrido el año 1400 derribó el brazo sur del crucero, parte que se rehizo rápidamente, añadiendo tres capillas a la obra. En época gótica se construyó también el magnífico claustro, que más tarde sufrió un desplazamiento, pero se conserva completo en toda su belleza.

Con la idea de levantar una catedral nueva y más amplia, se construyeron algunas capillas laterales desde el siglo XVII. El proyecto final de un gran templo de tres naves, más las capillas hechas y por hacer, no se acometió hasta 1781, por el obispo don Antonio Manuel de Artalejo, bajo la dirección del arquitecto vicense José Morató. Se inauguró la Catedral el 15 de noviembre de 1803.

Al comenzar el siglo XX y por encargo del prelado Torras y Bages, el entonces joven pintor José María Sert y Badía emprendió la decoración del gran templo, mediante lienzos pintados al óleo y aplicados a los muros.

Sabido es que pintó unas cuantas telas en policromía, pero que después cambió el plan y optó por su personal manera de tonos sepia sobre fondo dorado, entre simulados cortinajes rojos. Los últimos lienzos fueron colocados en 1929, a falta de decorar todavía las bóvedas, que para Sert representaban un arduo problema, prácticamente insoluble, como veremos, aunque Sert hubiera pintado ya una preciosa maqueta de todas las bóvedas, que guarda el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En este estado llegó la catedral hasta el día 21 de julio de 1936, en que las turbas revolucionarias incen-

diaron el templo, quemando casi la totalidad de las pinturas y provocando la caída de las bóvedas en todos los tramos de las dos naves laterales, además de quedar muy resentida la estabilidad de toda la fábrica. Nadie intentó detener su destrucción. Y en este estado la encontramos cuando las tropas nacionales ocuparon la ciudad de Vic a fines de enero de 1939.

Terminada la guerra un par de meses más tarde, ante la magnitud de la catástrofe, sobre todo, en las destruidas iglesias de la zona republicana, se constituyó la Dirección General de Regiones Devastadas, bajo el mando de don José Moreno Torres, conde de Santa Marta de Babio, organismo ministerial que había de hacerse cargo de la reconstrucción de media España con los menguados recursos que el Estado podía asignarle. La reconstrucción de la Catedral de Vic fue adoptada inmediatamente por Regiones Devastadas y las obras pudieron comenzar el 15 de marzo de 1940.

Para gestionar las obras, se designó una extensa Junta, presidida por el Sr. Obispo de Vic doctor Parelló y por el Director General. Dentro de ella, se designó una breve comisión ejecutiva, que presidía el Deán de Vic don Manuel Alejos, un cordobés de ejemplares virtudes y clara inteligencia, que hablaba catalán con graciosísimo acento andaluz. Le asistíamos don Adolfo Florensa como arquitecto supervisor por su gran experiencia y acreditado prestigio, el también arquitecto don José María Ayxelá que representaba en Cataluña a Regiones Devastadas, el conde de Ruiseñada, don Juan Claudio Güell como representante de Sert y yo mismo

en mi calidad de comisario de zona del Patrimonio Artístico Nacional.

La Dirección General de Regiones Devastadas limitaba su función a la reconstrucción de los edificios, pero no era de su competencia la decoración y habilitación para el culto, cosa que correspondía a los fieles en cada caso.

Sin embargo, con la catedral de Vic se hizo una excepción. Se consideró el carácter monumental de la obra y la Dirección General asumió también la nueva decoración por Sert, quien por su parte anunció que renunciaba a sus honorarios y cobraría únicamente el coste de los materiales utilizados y los gastos de realización.

La Dirección General de Regiones Devastadas aún fue más lejos en su generosidad, ya que amplió el ámbito del templo con el ambulatorio de que hablaremos.

Esa actitud de Regiones Devastadas liberó a la Comisión ejecutiva de la preocupación económica, pues el prelado Dr. Perelló nos había prohibido gestionar cualquier clase de donativos para la catedral, ni aceptarlos, pues todos los que pudieran lograrse habían de ser dedicados al gran Seminario diocesano de nueva planta que era su obra personal.

Y las facturas de gastos de Sert, a pesar de su indudable desprendimiento, eran muy voluminosas. No podía menos de ocurrir así. José María Sert tenía un espíritu de príncipe renacentista, ignorante del valor del dinero. Trabajaba en París, en un taller fabuloso por los medios mecánicos que él mismo había inventado para

mover las enormes y pesadas telas a fin de pintar cómodamente sobre ellas y apreciar inmediatamente el efecto logrado, visto a la distancia debida mediante espejos convenientemente dispuestos. En ese taller colaboraba un buen equipo de ayudantes.

A propósito de estos ayudantes, se ha llegado a decir que Sert no pintaba, sino que era un *director de orquesta*. Tengo que refutar esta falsedad con mi propia experiencia. Más de una vez he visto a Sert en Vic, ya colocados los lienzos, subir a una escalera y retocar por su mano un detalle que le parecía mejorable. Pero además no hay más que asomarse a las naves de la iglesia para observar la enorme superioridad de las pinturas situadas bajo la cornisa respecto a los lunetos puestos sobre aquella. Y es que las grandes pinturas bajo la cornisa se pintaron en vida de Sert, hasta 1945, y los lunetos fueron realizados después por los ayudantes, valiéndose de los bocetos originales que Sert hizo para la catedral destruida. La calidad baja en estos lunetos en un grado apreciable por cualquier espectador.

Vuelvo al taller de París y a su funcionamiento en plena Segunda Guerra Mundial, en una ciudad ocupada por los alemanes, con grandes dificultades y mayores dispendios para proveerse de las cosas más indispensables, especialmente las necesarias para calefacción.

Pero tampoco Sert podía trasladar de repente a Barcelona tan complejo taller. Había de conformarse con venir de vez en cuando, casi siempre para explicarnos sus apuros económicos y gestionar alguna entrega de la Junta.

Se hospedaba en casa de sus hermanas, en la calle de Aragón. Alquilaba un coche para todas sus horas mientras estuviera en la ciudad y comenzaba a hacer visitas. A media mañana pasaba por mi despacho del palacio de la Virreina y *para seguir hablando* me citaba a comer en Parellada, el restaurante entonces de máxima moda, con su terraza entre la Diagonal y la calle de Córcega, en espolón frente al paseo de Gracia. Pero en Parellada no estábamos solos a la mesa, sino con los seis u ocho amigos a quienes también había visto y citado a comer. El mismo organizaba el menú, en el que no faltaban la langosta y el champán francés. ¡En los primeros años 40!

A Sert esto no le parecía un despilfarro. Era el nivel de vida a que estaba acostumbrado y parecía creer que todo el mundo vivía del mismo modo.

Ya que he hablado tanto de Sert y antes de volver a la reconstrucción de la Catedral, explicaré el último proyecto que imaginó el pintor y que no hubiera realizado aunque hubiera vivido unos años más. En la primavera de 1945 me pidió que le acompañara a Zaragoza, mi ciudad natal, donde entonces tenía yo muchos amigos. Fuimos al Pilar donde nos entrevistamos con el Deán y más detenidamente con don Teodoro Ríos, arquitecto de la Basílica. Este le entregó, para su envío a París, una maqueta de madera, de un par de metros de largo, hecha expresamente, con todas las bóvedas y cúpulas alternadas que cubren el sagrado edificio, indicando las que están pintadas y las que no lo están.

Sert había propuesto dirigir personalmente a un equipo de pintores jóvenes, certeramente escogidos, para terminar esa decoración, en la que ya constan firmas tan importantes como Goya, Bayeu o González Velázquez. Sert no pintaría por su mano, pues entendía que había de continuarse con la pintura a todo color. Él coordinaría las obras ajenas para conseguir dignidad y perfecta armonía en el conjunto.

Hasta aquí todo parecía ir bien. Pero me di cuenta de que la transformación que Sert pretendía en la estructura del templo alarmaba a los canónigos. Era justificable con los argumentos de Sert, pero en la práctica resultaba utópica y descabellada.

Decía Sert, y es verdad, que el Pilar tiene una parte *caliente* y otra *fría*. El extremo oriental está siempre lleno de gente en torno a la Santa Capilla del Pilar. Por el extremo occidental apenas deambula algún curioso. Para equilibrar el templo y la devoción de los fieles, proponía crear otro santuario, dedicado a Santiago el Mayor, en posición simétrica a la Santa Capilla.

Esto obligaba a cambiar el eje del templo, aprovechando su estricta simetría, con la cúpula mayor en el centro, tanto del eje longitudinal como del eje transversal. Se invertiría el papel de ambos ejes. El retablo mayor, obra de Forment, se colocaría en el centro del muro que da al Ebro y el coro renacentista enfrente, dando la espalda al muro de la plaza. Quedaría igualmente una iglesia de tres naves, teniendo a su derecha la Santa Capilla y a su izquierda el nuevo santuario del Apóstol.

El arquitecto del Pilar Teodoro Ríos entrega la maqueta del templo al pintor José María Sert en presencia de Luis Monreal. Zaragoza, 1945.

Mientras Sert defendía su plan con gran vehemencia, observé que se empezaba a instalar un andamio en el coro. Pregunté discretamente para qué era y me contestaron que el pintor valenciano Ramón Stolz iba a pintar aquella bóveda al fresco con el tema *La Música en la Iglesia*. Comprendí que se escuchaba a Sert por cortesía, pero que su plan estaba rechazado de antemano.

La maqueta fue a París y nada más se supo de ella. Sert moría a los pocos meses en Barcelona y era enterrado en la Catedral de Vic, la obra en la que había trabajado a lo largo de casi toda su vida, ligándole siempre a sus raíces en los mundanos ambientes cosmopolitas donde triunfaba su arte.

Aparte del hundimiento de las bóvedas correspondientes a las naves laterales y del quebrantamiento ge-

neral de la construcción, que requería una consolidación total, la pintura de Sert había ardido casi por completo y estaban muy dañados todos los elementos ornamentales de pilastras, capiteles y cornisas de gusto neoclásico. Lo recuperable parcialmente de las pinturas eran las composiciones laterales del presbiterio llamadas *Homenaje de Oriente* y *Homenaje de Occidente*. Estos fragmentos fueron adquiridos por el Ayuntamiento de Barcelona, arrancados del muro y restaurados bajo la dirección del jefe de Restauración de los museos barceloneses don Manuel Grau Mas y destinados al de Arte Moderno.

También en el presbiterio quedó asombrosamente intacto, el precioso retablo de alabastro tallado por Pere Oller entre 1418 y 1422, joya de la escultura gótica catalana.

Contábamos con el asesoramiento inapreciable del canónigo vicense y docto arqueólogo don Eduardo Junyent, quien aprovechó las obras para estudiar los vestigios de los templos que históricamente se habían sucedido en aquel lugar.

Había copiado el Dr. Junyent un antiguo plano que existió en el Archivo catedralicio y en el que aparecía claramente la existencia de una cripta bajo el presbiterio de la catedral románica. Se buscó y se encontró. Probablemente había sido condenada y rellena de cascotes a raíz del terremoto del año 1400. Pero estaban en pie sus columnas, coronadas por media docena de capiteles mozárabes, o sea de influencia califal, tallados en una piedra ligeramente verdosa. Posiblemente fueron reutilizados, procediendo acaso de un edificio del

siglo X cuya identidad ignoramos. Ciertamente cuando dos años más tarde, en 1040, se repite el mismo tipo de cripta en San Vicente de Cardona, no disponen de capiteles tallados de ningún tipo, ni siquiera se imitan los de Vic.

También conservaba la cripta el pavimento original de losas de piedra puestas en círculo. Fue restaurada, cubriendo sus tramos con sencillas bóvedas de arista como las que tuvo, obra que realizó don Alejandro Ferrant, arquitecto de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes.

Siguiendo las indicaciones del Dr. Junyent, se comprobó el basamento de la puerta principal de la catedral románica, soterrado en la actual nave mayor y correspondiendo a una iglesia bastante más corta que la actual. Por los perfiles de la planta abocinada, debió ser una portada del siglo XII, de estructura parecida a la de Ripoll y a la que pudieron pertenecer algunos de los relieves conservados en Vic y uno en el Victoria and Albert Museum de Londres.

Estas investigaciones arqueológicas se hacían mientras avanzaban las obras de reconstrucción, dirigidas por el arquitecto vicense Sr. Gausa. En su transcurso no faltaron sobresaltos, a causa del estado de ruina en que se hallaba todo el edificio. Recuerdo un día en que Gausa llamó por teléfono avisando que se hundía la cúpula sobre el crucero y no veía manera de evitarlo. Florensa salió en el acto para Vic y me invitó a acompañarle. La situación era muy alarmante y Adolfo Florensa asumió la responsabilidad de una intervención muy arriesgada: cargar todavía con mayor peso los arcos para impedir

que estos se abrieran por el centro. El éxito fue total, pues se mantuvo la estabilidad de la cúpula y se ganó el tiempo necesario para consolidar su base.

Había un problema, aparentemente pequeño que preocupaba a todos y molestaba especialmente a Sert. Se trataba del emplazamiento del delicioso retablo gótico de Oller, puesto de antiguo como altar mayor. Allí no se veía, perdido en las imponentes proporciones del templo neoclásico y aplastado por las gigantescas proporciones de los personajes pintados por Sert.

Fue entonces cuando se pensó en completar la catedral con un gran ambulatorio tras la capilla mayor, nuevo ámbito que ya debía estar en el plan de los constructores del siglo XVIII, a juzgar por la forma en que remataban las naves laterales, con dos altos arcos tabicados que no requerían más que ser abiertos para trazar la hermosa girola.

Se hizo esta ampliación y en su centro quedó colocado el retablo de Oller, bien próximo a la vista del contemplador y bajo una luz excelente. Frente a él se puso el pequeño osario del canónigo Despujol que en el siglo XV encargó a Oller y costeó tan exquisito trabajo.

Este desplazamiento del retablo permitió también complacer a Sert suprimiendo las pilastras del fondo del ábside, que determinaban unos espacios pictóricos muy altos y estrechísimos, totalmente inapropiados para la composición y que habían atormentado al pintor en la versión primera. Ahora quedaba un espacio mucho más ancho y proporcionado, donde podía desarrollar el grandioso tema del Calvario.

Pues la gran preocupación de Sert era la de no repetirse. Las pinturas destruidas en 1936 procuraban destacar las figuras principales sobre fondos lejanos, abriendo perspectivas hacia el exterior. Ahora se proponía adoptar una plasticidad de bajorrelieve, que circunscribiera la obra al ámbito cerrado por los muros del templo. A este concepto responden los lienzos que ejecutó entre 1940 y 1945.

Pero desde que empezó el trabajo estaba en pie un problema que nunca resolvió y que en su fuero interno sabía que no podía resolver. Me refiero al de la pintura de las bóvedas, para las que había presentado una maqueta en la etapa anterior a la guerra, a sabiendas de que con su técnica no era factible tal proyecto.

Todas las bóvedas de la Catedral de Vic son de superficie esférica, son casquetes cortados para adaptarse a tramos cuadrados sobre cuatro arcos. Sabiendo que una superficie plana es inadaptable a la esférica, o dicho de otro modo, que no se puede *forrar* con una tela una superficie esférica, a no ser a costa de infinitos cortes y numerosas arrugas, inadmisibles en una pintura. Sert no estaba preparado para pintar directamente en la bóveda, al fresco o por cualquier otro procedimiento.

Entonces tuvo una idea barroca y genial, que al menos salvaba el problema en las dos naves laterales, donde todas las bóvedas se habían derrumbado, dejando grandes boquetes irregulares abiertos al cielo.

El pintor proponía consolidar esa ruina tal como la habíamos encontrado, sin rehacer las bóvedas. Sobre una y otra nave lateral, a una altura conveniente, que

permitiera el paso de la luz exterior, se tendería un techo plano. Estas dos superficies altas se verían como un cielo a través de los huecos de las bóvedas derrumbadas. En esos dos cielos él pintaría a los héroes y los mártires de la Cruzada, de nuestra guerra civil, para perpetua memoria.

La idea era sorprendente, un gran hallazgo de la estética barroca. Sentimentalmente, para los entusiasmos y fervores de aquel tiempo, resultaba más que sugestiva. Sin embargo, cuantos interveníamos en el asunto tuvimos la serenidad y la firmeza de rechazar el proyecto, precisamente pensando en el paso del tiempo, de las ideas y de las circunstancias. Al cabo de más de medio siglo, se aprecia con diafanidad total lo acertados que estuvimos en nuestra negativa.

Ante ella, Sert quiso inventar un proyector de diapositivas con objetivo curvado para enviar la imagen a una superficie esférica. Colgado a manera de lámpara en el centro de cada bóveda, proyectaría sobre ella la pintura traslúcida de pequeñas dimensiones que él habría realizado y se habría puesto en el aparato. Le convencimos de que eso no sería visible durante el día, sino solo con el templo en densa penumbra. Pronto se dejó de hablar de ello. Muerto Sert, se optó por dorar el interior de las cúpulas. Creo que esta solución le hubiera gustado, pues armonizaba con el oro predominante en sus lienzos.

RESTAURACIÓN MONÁSTICA EN POBLET

En la primera mitad del siglo XII, la reconquista en tierras de Aragón y Cataluña avanza hasta alcanzar sus límites definitivos. Alfonso el Batallador toma Zaragoza en 1118 y desde esta base continúa ensanchando arrolladoramente su reino. Con las conquistas de Tortosa de 1148 y Lérida en 1149, Ramón Berenguer IV asentaba definitivamente la Cataluña Nueva.

Pero en estas últimas fechas hacía ya unos años que ambos estados cristianos se habían unido bajo una sola soberanía, en 1137, al casarse el conde de Barcelona con Petronila, la heredera del reino aragonés. Se había constituido la Corona de Aragón.

El fuerte empuje bélico de ese medio siglo había incorporado amplias extensiones de terreno, montañas, valles, llanuras, al norte y al sur del Ebro. En gran parte habían quedado despobladas por la huida de muchos musulmanes. Era necesaria una repoblación, pero no bastaba con traer gentes y asentarlas allí. Era también indispensable recristianizar el país y rehacer la economía de unas comarcas fundamentalmente agrícolas.

En los últimos años del siglo XI, como reforma de la orden de San Benito, había surgido en Francia la del Cister, que a su afán por la rigurosa observancia de la Regla unía un espíritu moderno y abierto frente a las necesidades sociales. Era la institución ideal para aglutinar esfuerzos y fervores en esas tierras recién recuperadas, en trance de reorganización.

Así van surgiendo, con esta finalidad y con escasos años de diferencia, dentro del segundo tercio del siglo XII, los grandes monasterio cistercienses de la Corona de Aragón: Veruela, Piedra, Rueda de Ebro, Poblet y Santes Creus, por citarlos en orden topográfico, de oeste a este.

De todos ellos, el mayor y más importante, llegó a ser Santa María de Poblet, a mitad de camino entre Tarragona y Lérida, cercano a la Vía Aurelia que unía ambas ciudades desde la época romana.

El año 1150, Ramón Berenguer IV ofrece tierras al abad de Fontfroide, prestigiosa abadía situada cuatro leguas al sudeste de Narbona, y una vez aceptado su ofrecimiento, el conde firma la carta de donación y muy pronto acuden los monjes al apacible valle donde

habían de establecerse. Lo que entregaba el conde debía componerse de tierras yermas, alguna parte de regadío y bosques. Amplió la donación además de comprometerse a la protección de los rebaños propiedad del monasterio.

Todavía pudo tener noticia San Bernardo de esta nueva fundación entre las 300 casas del Cister extendidas por Europa a su muerte, acaecida en 1153.

Los doce monjes llegados de Fontfroide con su abad Esteban se instalaron según se dice, en una antigua *villa* romana y comenzaron la construcción del monasterio y de las granjas en que se producía su mantenencia.

Las obras duraron varios siglos y no voy a hacer historia de cómo llegó a crearse uno de los conjuntos monásticos mayores de Europa. Su descripción excede a los propósitos de este libro, que sólo ha de referirse a su época más reciente. Pero es indispensable que el lector tenga idea de su grandeza para poder apreciar la magnitud de lo que hicieron los siglos y de lo que ha reconstruido nuestro tiempo

Se comenzó por lo que hoy es el fondo del monasterio, por la parte oriental: capilla y claustro de San Esteban y antiguas cámaras reales, pues los reyes quisieron tener allí aposentos propios desde el principio. Más tarde vino el planteamiento orgánico del monasterio, según el patrón vigente en la Europa medieval: gran iglesia de tres naves con girola, claustro al lado norte de aquélla y a su alrededor la sala capitular, archivo, biblioteca, scriptorium, el calefactorio, el imponente refectorio frente al templete que cobija la fuente de in-

numerables caños, cocina, bodega, almacenes y demás dependencias. En planta superior, el sobreclaustro con los dormitorios de los monjes (mal llamado *de novicios*). Comenzaba el siglo XV cuando en el lado occidental del sobreclaustro se levantó la mole del palacio del rey Martín, que no se terminó ni llegó a utilizarse como tal. Hoy es Museo del Monasterio. Una pequeña dependencia aneja a este palacio se convirtió en chocolatería, cuando un monje cisterciense, fray Aguilar, trajo de México en el siglo XVI el primer chocolate que llegó a Europa y lo entregó al abad Dom Antonio de Álvaro, del monasterio de Piedra.

Antes de que esto ocurriera, el rey Pedro el Ceremonioso había cercado el conjunto monástico con altas murallas y poderosas torres que flanquean paramentos y esquinas, a través de las cuales se penetra por la fortísima Puerta Real.

En un recinto exterior más amplio estaba la hospedería con su antigua capilla de Santa Catalina para los peregrinos. En decadentes tiempos barrocos se puso la fachada principal de la iglesia mayor y hasta se levantó un palacio para el abad. Cierra ese segundo recinto la Puerta Dorada, ante la que fue detenido momentáneamente, según intencionada leyenda, el rey don Felipe II que llegaba al monasterio con su séquito.

Hay todavía un recinto anterior, primer recinto para el que se acerca a Poblet, presidido por la torre del Reloj, con edificaciones destinadas a administración, a la relación con el exterior y a los trabajos materiales. Sin olvidar, pegada al muro de la Puerta Dorada, la gótica capilla de San Jorge, construida por el rey Alfonso

El primer Prior de Poblet Dom Giovanni Rosavini, el Abad presidente de Italia Dom Gregorio Billi y el Abad General del Cister Dom Edmondo Bernardini, recibidos al pie del avión, en Barcelona, por el autor de este libro. Noviembre, 1940.

el Magnánimo para conmemorar la conquista de Nápoles.

Junto al monasterio había extensas huertas y en el contorno las granjas agrícolas.

Y aún resultaba todo esto insuficiente. Todavía hubo que romper por dos puntos, en el siglo XVIII, la muralla del XIV para sendas ampliaciones. Una, junto al crucero de la iglesia, para la descomunal sacristía nueva. Otra, en el ángulo del nordeste, que en principio se destinaba a habitaciones de los abades cuadrienales y más tarde fue residencia de monjes ancianos.

Los soberanos de la casa de Aragón, no sólo residieron muchas veces en Poblet, sino que Pedro el Cere-

monioso quiso que el monasterio fuera también Panteón regio y lo estableció trayendo los restos de algunos antepasados, encomendando los suyos propios y dejando abierto el sepulcro a sus sucesores.

Perdone el lector este repaso apresurado e incompleto de las glorias populetanas, que seguramente ya conoce. Si no es así, sírvale mi precipitada descripción de acicate para ir en cuanto pueda a contemplar por sus ojos la magnífica realidad populetana de nuestros días. Que es así, a pesar de la tremenda catástrofe que sufrió el monasterio, como tantas otras casas religiosas españolas, cuyos efectos se han prolongado algo más de un siglo.

Su ruina no fue causada por los desmanes bélicos que asolaron España en la pasada centuria y en la primera mitad de la actual, sino por aquellas funestas Leyes de Desamortización, dictadas por un ministro cuyo nombre ha condenado la Historia. Creyó el utópico Sr. Álvarez Mendizábal que apropiándose de los bienes de las órdenes religiosas sanearía la quebrantada Hacienda española. Craso error, pues no calculó que ante la inimaginable almoneda de tan cuantiosas propiedades, escasearían los compradores: unos por razones económicas en un país empobrecido y otros por limpieza moral.

Hubo ciertamente quien compró edificios religiosos a precio de ganga y, en general, los destinó a usos serviles, totalmente ajenos a su dignidad anterior. El Estado se adjudicó bastantes para convertirlos en cuarteles o en dependencias administrativas. Y los demás cayeron en el abandono, a merced de todos los desaprensivos

que quisieron merodear en busca de cualquier cosa aprovechable.

Esta última fue la mala suerte de Poblet. En agosto de aquel año 1835 ya se habían dispersado todos los monjes, sin que las autoridades civiles hubieran tomado ninguna medida para la salvaguarda del monumento. El P. Agustín Alisent, en su documentada *Historia de Poblet* da detallada cuenta de las vicisitudes por las que pasaron los religiosos, a partir del momento en que quedó desierto todo el dominio cisterciense populetano. El archivo trasladado y dividido, la biblioteca saqueada, los huesos de los monarcas sacados de sus tumbas rotas y esparcidos por la iglesia. Más tarde mosen Serret, cura de la iglesia de Espluga de Francolí, en unión de Pedro Gil, recogieron los restos dispersos, ocultándolos en el templo de la Espluga durante algún tiempo y trasladándolos después para su guarda en la catedral de Tarragona.

En aquel desbarajuste de huesos se ha creído poder reconocer los despojos de dos insignes personajes. Se atribuyeron los huesos más largos a Jaime I, por la fama de su aventajada estatura. Y se supuso que correspondía a Carlos príncipe de Viana un cuerpo momificado al que faltaba un brazo, amputado según se dice por los barceloneses, antes de envíar el cadáver a Poblet, a fin de conservar ese miembro como reliquia.

Durante unos años, trabajaron ávidamente en el sagrado recinto cuantos excavadores clandestinos quisieron, en busca de los supuestos tesoros de los monjes. O bien, aficionados a las antigüedades que arrancaban sin miramiento estatuillas y otros fragmentos escultóri-

cos, visibles hoy muchos de ellos en museos y colecciones de todo el mundo. Se vendían falsos planos de emplazamiento de tesoros, facilitados por algún monje según los timadores. Gente incauta los compraba e invertía más o menos dinero en abrir tumbas y agujerear paredes sin resultado. Martín de Riquer publica uno de esos planos apócrifos en su original y amenísimo libro *Quinze generacions d'una família catalana*.

Todavía hay que mencionar los destructores por saña, que colaboraron en la tarea de convertir en miles y miles de cascotes la riqueza escultórica en piedra y en alabastro que constituía la magnífica decoración de Poblet. De esa ingente montaña de fragmentos hablaremos después.

En 1844 se crearon las Comisiones Provinciales de Monumentos y la de Tarragona tomó a su cargo la custodia y vigilancia de los monasterios de Poblet y Santes Creus, disponiendo para ello de escasísimos recursos económicos. Aún así, años más tarde había realizado algunos trabajos de limpieza y ordenación de las ruinas.

De hacia 1850, cuando el artista tenía unos trece años de edad, será una tablita pintada al óleo por Mariano Fortuny, que don Felipe Bertrán y Güell adquirió y regaló al museo de Poblet. En ella se ve, con gran exactitud la fachada principal del monasterio, teniendo a la derecha, en primer término, la fachada barroca de la iglesia y continuando la perspectiva hacia el fondo, el palacio del rey Martín, la Puerta Real y la muralla hasta la torre de la esquina. La muralla aparece abierta por huecos de ventanas o balcones, sin duda de épocas decadentes y relativamente modernas. Adosada al exte-

Los cuatro monjes italianos que formaron la primera comunidad, en el claustro de Poblet.

rior de la muralla hay una modesta tapia que cerraba el *huerto del boticario*, o sea el cultivo de plantas medicinales para la farmacia monástica. Unas pocas personas parecen curiosos que vienen a visitar el monumento y hasta hay un hombre en actitud de explicar lo que están mirando. Acaso el muchacho Fortuny fue allí con un grupo de excursionistas de Reus, poco antes de trasladarse a Barcelona con su abuelo.

El cuadrito tiene un penetrante aire romántico, pero a la vez muestra una rigurosa fidelidad al natural en todos sus detalles, por lo que creemos que es la más auténtica estampa del monasterio después de la exclaustración y antes de que comenzaran las restauraciones. Análogo valor documental tiene otra pintura del mismo tema, desde parecido punto de vista, que también posee el museo del monasterio, obra de Aquiles Battistuzzi, pintor italiano establecido en Barcelona.

La situación fue mejorando paulatinamente bajo los cuidados de la Comisión de Monumentos de Tarragona, cuya presidencia recayó hacia 1925 en un personaje singular, don Eduardo Toda y Güell, que había sentido la llamada de Poblet siendo un niño. Recorrió todo el mundo durante los largos años de su carrera diplomática y regresó a residir la última década de su vida en el propio monasterio, donde murió dando el relevo a los monjes del Cister.

Fue él quien llevó a Poblet al rey Alfonso XIII y consiguió el Real Decreto de 14 de junio de 1930 por el que se creaba el Patronato del Monasterio de Poblet, cuyo presidente fue Toda. Este contó en su empeño

con el apoyo influyente y acaso decisivo de su amigo el conde del Asalto.

Había nacido don Eduardo Toda en Reus el año 1855. Tenía, por lo tanto, 15 años de edad cuando en unión de dos amigos de su pueblo, uno el futuro y glorioso arquitecto Antonio Gaudí y José Ribera y Sans, publicó un opúsculo titulado *Poblet. Descripción histórica.* Está impreso en Reus en 1870. Y el propósito de la edición era destinar el importe de su venta a la restauración del monumento. Propósito ingenuo, sin duda, pero idealista y generoso. Después Toda marchó de Reus para sus estudios y sus oposiciones. Luego su carrera le llevó como cónsul a los más diversos lugares: Cerdeña, Egipto, China..., secretario de la delegación española que negoció el Tratado de París, en 1898, por el que España perdió la soberanía de Cuba, Filipinas y Puerto Rico.

No perdió el tiempo en la cómoda pasividad de los consulados de entonces. Se dedicó a estudiar el arte de los países donde residió, especialmente los de China y Egipto. E incluso adquirió y trajo piezas artísticas, algunas de ellas con destino a la Biblioteca-Museo de su amigo Víctor Balaguer, en Villanueva y Geltrú.

Era don Eduardo Toda y Güell un hombre alto, delgado, distinguido y muy bien educado. Siempre fue muy amable, pero no llegaba a resultar simpático. Claro que las circunstancias en que lo traté, no eran las más favorables para entablar una franca amistad.

Ya presidente del primer Patronato, empieza su labor reconstruyendo la antigua casa del maestro de no-

vicios, en el jardín de la clausura, ante un bello estanque. Será la casa del Patronato, en la que su presidente se quedó a vivir. Su presencia en Poblet es cotidiana y, por ello, de máxima eficacia, dedicado por entero a esta obra. Va consiguiendo, poco a poco, ayudas económicas y realizando restauraciones parciales. Sobre todo en los lugares más visibles, como la iglesia y su retablo mayor, el claustro con el templete de la fuente, la gran cocina monástica, etc.

Tiene un ayudante que se ha trasladado también desde Reus para vivir en Poblet. Lo conocí bien y jamás supe su apellido e ignoré todo respecto a su familia. Se llamaba simplemente Joanet. Era un buen picapedrero con habilidades de escultor. De tipo bajo y ancho, casi cuadrado, humilde, callado y sonriente.

Ahora, al cabo de tantos años, me entero de su apellido. Se llamaba Joan Mestres y salió de La Argentera, pueblo muy próximo al castillo de Escornalbou, propiedad de don Eduardo Toda. Me informa de ello el padre Prior de Poblet Dom Francisco Tulla, quien además me ha hecho otras muchas puntualizaciones para que este capítulo mejorara en precisión.

¿Qué hacía Joanet en el maltrecho monasterio? Recogía trozos de piedra. Había llenado de grandes mesas formadas por tableros sobre caballetes las dobles naves que habían sido, y vuelven a ser, biblioteca y archivo. Sobre ellas ponía y clasificaba, observando materiales y formas, todos los trozos dispersos. Este del retablo de Forment, el otro del sobreclaustro, uno de las tumbas reales, aquel de las cámaras funerarias de los Cardona, etc. Agrupados así, cada uno en su mesa, Jo-

anet pasaba horas y horas mirándolos y dándoles vueltas. De pronto hallaba dos fracturas que coincidían y al juntar sugerían una figura que acaso posteriores hallazgos iban a completar. Y cuando llegaba a este resultado, volvía a colocar la estatua o el relieve en los lugares para donde habían sido hechos. Nadie que no lo viera entonces puede imaginar la inmensidad de aquel abrumador rompecabezas.

Cuando años más tarde se reconstruyeron los sepulcros reales, la labor de Joanet en años de búsqueda fue decisiva. Del trabajo se encargó el escultor Federico Marés, quien rehizo las estatuas yacentes guiándose por los fragmentos auténticos, que eran incrustados en ellas, distinguiéndose perfectamente por la pátina que habían adquirido con los años, aunque se buscó alabastro de la misma calidad y, al parecer, de la misma cantera que los bloques tallados en el siglo XIV. Delante de Marés no se podía nombrar a Joanet, pues le parecía que la paciente tarea preparatoria realizada por éste ensombrecía su creación de las nuevas tumbas reales. Joanet fue recompensado con la Medalla de la Orden de Alfonso *el Sabio* y creo que éste fue el único reconocimiento que obtuvo en su vida. Se la ponía en el pecho, con visible cortedad, cuando venían autoridades a alguna fiesta grande en Poblet.

Volviendo a lo anterior, decíamos que don Eduardo Toda se quedó a vivir en la reconstruida casa del maestro de novicios y ahora del Patronato. Se entregaba por completo a esta misión de reconstruir Poblet, con la que acaso superaba su escepticismo respecto a otras muchas cosas y, sin duda, hacia la política y los políti-

cos. Su acomodaticia actitud le permitió atraer la atención del rey, pero eso no le impidió mantener buenas relaciones con la república y, sobre todo con la Generalitat republicana, antes de la guerra civil y durante toda la contienda. Tampoco tuvo la menor complicación cuando llegamos los nacionales. El cortés escepticismo de Toda salvó a Poblet de muchas vicisitudes en tan agitado período de la vida española.

Hubo tan solo, al comienzo de la guerra, una página oscura y trágica cuando se acogieron al refugio de Toda en el monasterio el cardenal Vidal y Barraquer, arzobispo de Tarragona, con su obispo auxiliar. El cardenal salvó la vida y obtuvo de la Generalitat pasaporte y viaje sin peligro a Italia. En cambio, el Sr. Obispo fue apresado a las puertas de Poblet y fusilado por los milicianos. Circulan varias versiones del dramático episodio, por lo que no he podido formar juicio de lo ocurrido ni atribuir responsabilidad a nadie.

Entre las últimas cosas que obtuvo Toda del gobierno de Cataluña en guerra hubo una subvención para construir unas cuantas habitaciones que pudieran alojar a estudiosos que quisieran venir a trabajar en Poblet. Se hicieron junto a la entrada del jardín desde el claustro, por detrás de la cocina. Eran muy sencillas y estaban sin terminar al final de 1938.

En enero del 39, al aproximarse las tropas nacionales a Tarragona, un par de agentes de Recuperación Artística, no recuerdo quienes, entraron en Poblet y hallaron un remanso de paz, en el que les recibía un anciano correctísimo y distante con perfecta cortesía. No hablaba de guerra ni parecía depender de nadie. Él

estaba allí *gratia Dei*, como aquellos antiguos nobles catalanes que se titulaban condes *por la gracia de Dios*, pues consideraban que lo eran antes de que hubiera reyes para poder nombrarlos. El Poblet de Toda no pertenecía al mundo ni al tiempo.

Yo no llegué a conocer a Toda hasta un año más tarde, cuando hube tomado posesión de la Comisaría de Zona del Patrimonio Artístico. Pero fueron muy frecuentes las visitas que le hice durante más de un año, hasta el 26 de abril de 1941, día en que murió a los 86.

Cuando murió Toda, ya había sobrevenido en Poblet un cambio radical y definitivo. Había regresado el Cister a su monasterio.

Terminada la guerra, el panorama de los monumentos artísticos españoles era descorazonador. España poseía un Patrimonio cuyo mantenimiento era muy superior a las fuerzas del país. En aquellos momentos, tras los destrozos y los abandonos durante el conflicto, el problema era mucho más agudo que en cualquier otra época. Y había muy poco dinero en los presupuestos del Estado para acudir a las necesidades más apremiantes.

Se planteó el problema de los monumentos nacionales y se llegó a la conclusión de que la única manera de garantizar su conservación para el futuro era buscarles un destino útil, darles vida, aunque esto obligara muchas veces a instalaciones y reformas que alteraran, en la proporción más pequeña posible, la pureza arquitectónica y la integridad histórica del edificio.

Así se salvaron bastantes castillos abandonados, con utilizaciones muy dispares: desde los convertidos en

confortables paradores de turismo hasta los empleados como silos para almacenar cereales. Medina del Campo fue Escuela de Mandos de la Falange femenina. Coca, en plena llanura castellana, albergó una Escuela de Capacitación Agrícola.

Poblet no admitía un uso ajeno a su propia naturaleza. Cualquier actividad que no fuera la monástica resultaría una profanación. Así lo entendieron y lo decidieron el Ministro de Educación Nacional don José Ibáñez Martín y su Director General de Bellas Artes Marqués de Lozoya. En principio, la idea parecía un sueño irrealizable. ¿Qué comunidad religiosa tendría el valor de hacerse responsable de tan inmensas ruinas? ¿qué podría ofrecer el empobrecido Estado español para tan magna empresa?

Ante las dificultades, se optó por realizar el sueño con la máxima ambición. Poblet debería ser rehabilitado por su Orden fundadora, por el mismo Cister que le dio vida en el siglo XII. Y el Cister español, tras la dispersión de todos sus monjes, fallecidos casi todos por el paso de los años, había quedado canónicamente extinguido en 1881.

Se hizo todo lo necesario para allanar obstáculos. Acudieron los gobernantes españoles a la Casa generalicia del Cister en Roma. Era a la sazón abad general Dom Edmondo Bernardini, hombre llano y acogedor, optimista y de gran fe, muy parecido, incluso en su redondeado físico, al Papa Juan XXIII. Se llegó al acuerdo de que cuatro monjes italianos irían a Poblet y restaurarían la vida monástica.

Un día de noviembre de 1940 llegaban al aeropuerto del Prat el abad general ya mencionado, el abad presidente de Italia Dom Gregorio Billi, Dom Giovanni Rosavini que venía a ser prior y Dom Martino Marini que sería maestro de novicios. Al pie del avión les esperaba el autor de este libro en representación del marqués de Lozoya. Pocos días más tarde llegaron los monjes Dom Tomaso Vona y Fray Giovanni Fioravanti para completar la incipiente comunidad. Según puntualiza el P. Altisent en su *Historia de Poblet*, yo no recuerdo la fecha exacta, fue el 24 de noviembre de 1940 el día en que los monjes del Cister hicieron su entrada oficial en Poblet y tomaron posesión de la iglesia y de las dependencias que el Estado les concedía en usufructo.

Los dos abades regresaron a Italia, después de pasar dos o tres semanas en Cataluña. Y quedaron en Poblet los cuatro heroicos monjes italianos, solos en el desmantelado monasterio y sin otro medio de vida que la caridad. Pasaron tiempos muy duros en lo material, mientras Poblet veía llegar vocaciones nuevas, muchachos del país, en una floración espiritual superior a todo lo esperado. Al cabo de un año la comunidad estaba compuesta por unos veinte miembros. Todos eran recibidos con santo júbilo, a pesar de que el crecimiento de la comunidad agravaba los problemas económicos. Faltaba dinero para proporcionar hábitos a los que ingresaban. No había suficiente comida y a ello se atribuye la prematura muerte de Dom Martino.

La historia íntima de la refundación de Poblet es emocionante, iluminada por la virtud y el sacrificio, testimonio de la presencia de Dios. Llegaron las pri-

meras ayudas. Hubo donaciones de tierras que en otro tiempo habían sido propiedad del monasterio y que los monjes volvieron a hacer fructificar. Las adquirió y donó una fundación de carácter agrícola creada por el entonces Gobernador de Barcelona don Antonio Correa Veglisson.

En los primeros meses, los monjes convivían en el recinto con don Eduardo Toda y éste fue tomándoles un afecto cada vez mayor. Creo que espiritualmente le hizo mucho bien esta relación tan cercana en sus últimos días. Pues, como obedeciendo a un designio divino, don Eduardo Toda murió el 26 de abril de 1941, a los cinco meses de la llegada de los monjes, cuando ya había entregado a éstos el cuidado de su monasterio y con ello culminaba el mayor afán de su larga vida. Al día siguiente, fiesta de la Virgen de Montserrat, lo enterramos según el rito cisterciense: cortejo fúnebre por el claustro, sin flores y con el cadáver descubierto en su ataúd. Se colocó su sepultura en el paso que desde el brazo derecho del crucero comunica con el cementerio situado detrás de la girola, le acompañan estelas centenarias de otros difuntos populetanos.

Ahora la comunidad se sentía más independiente en el gobierno del monasterio, bajo el mando del prior Dom Juan Rosavini, hombre de la Providencia, que exige una semblanza, por breve que sea.

Cuando le vi de nuevo en 1995, era ya un monje jubilado después de haber sido abad en otros monasterios y conservaba intacta su alegre vivacidad, además de un excelente estado físico. Pero yo evoco al que conocía cincuenta y cinco años antes, dispuesto a fundar so-

bre las ruinas de una casa que había sido gloriosa y a llevar a cabo esta empresa sin más medios que aquellos que su ingenio le proporcionara. Ahora me doy cuenta de que era mucho más joven de lo que parecía.

Era y es de estatura más bien baja, con la cabeza perfectamente redondeada por la tonsura monacal. Tenía unos ojuelos risueños que reforzaban la permanente sonrisa de la boca. A veces asomaba a ellos una pícara astucia de campesino. Ninguna responsabilidad, ningún problema, ningún disgusto conseguían alterar su alegría y su humor. Se enfrentaba serenamente a la realidad y actuaba con decisión. A veces, con audacia. Todas sus resoluciones tenían un solo fundamento: la confianza en Dios.

Enseguida supo expresarse con toda facilidad en castellano y con más esfuerzo en catalán. Entendió cómo había de tratar a las gentes de aquí. Yo lo veía como a uno de aquellos monjes irlandeses de la alta Edad Media que pasaban al Continente y evangelizaban por los países germánicos como unos aventureros de la Fe.

Poco a poco las cosas fueron mejorando en Poblet y aumentaron las ayudas. Se había constituido el nuevo Patronato, formado por personas adictas a la comunidad, bajo la presidencia de don José Pedro Gil Moreno de Mora, descendiente de aquel Pedro Gil Moreno que en el siglo pasado trasladó los restos de los reyes de Aragón para que fuesen dignamente guardados en la catedral de Tarragona. Él mismo dotó a los monjes de una imprenta para diversificar el trabajo de estos y crear otra fuente de ingresos.

Pero las aportaciones individuales hallaron luego un cauce de carácter colectivo, que además significaba un buen soporte social para el monasterio.

Una noche de la temporada operística 1944-45 del Liceo barcelonés, me encontré en un pasillo del teatro a don Felipe Bertrán y Güell, prócer de la industria y de las finanzas catalanas. Me dijo que quería hablar conmigo e inmediatamente pasamos a su antepalco y allí estuvimos charlando durante un acto de la función.

Me dijo que había estado en Poblet, había admirado la magna empresa iniciada con la restauración monástica, pero también se había dado cuenta de las angustiosas estrecheces en que vivían los monjes. «Hay que hacer algo –me dijo–; tendríamos que crear un patronato de bienhechores».

Entonces le expliqué cómo funcionaban las cosas. Ya existía el Patronato nombrado oficialmente para velar por el monumento nacional. No entraba en su cometido el sostenimiento de la comunidad religiosa a la que el Estado simplemente había cedido el usufructo del edificio, bajo las condiciones y limitaciones que impone la legislación sobre Patrimonio Artístico Nacional. Por supuesto, los miembros del Patronato estaban en la mejor disposición respecto a los monjes.

Lo que se podía y debía crear era una asociación privada, de inspiración religiosa, para atender a las necesidades de la comunidad cisterciense. En una palabra, resucitar la Hermandad de Santa María de Poblet. Así quedó acordado en aquel momento y así se llevó a cabo en breve término, gracias a la actividad del Sr.

Bertrán y Güell, cuyas magníficas relaciones sociales lograron agrupar rápidamente a un gran número de destacadas personalidades de la vida pública, intelectual y económica, no sólo de Cataluña sino también del resto de España.

Muchos, acaso todos, miembros del Patronato ingresaron en la Hermandad. Había por tanto una dualidad de organismos, Patronato y Hermandad, cuyas respectivas competencias estaban perfectamente delimitadas: el Patronato cuidaba de la conservación y restauración del monumento por cuenta del Estado, mientras la Hermandad era lo que ahora se llama una *organización no gubernamental* al servicio de la vida religiosa desarrollada en el monasterio. La identidad de algunos dirigentes en aquél y en ésta, garantizaba una colaboración cordial, sin roces de ninguna clase. Por ejemplo, el Patronato era propicio a dar preferencia a aquellas obras de restauración que más convenían al culto y a la vida de los religiosos. Así se fueron restaurando y habilitando con toda dignidad muchas estancias y dependencias del monasterio, empezando por las principales: ante todo la iglesia puesta en condiciones para el oficio divino de los monjes, la sala capitular, el refectorio, el archivo y la biblioteca, el locutorio, etc. No puedo recordar ahora en qué punto quedaba el trabajo cuando dejé la Comisaría en 1947. En mi tiempo se hacían generalmente las obras a cuenta del Estado, a través de la Dirección General de Bellas Artes, bajo la supervisión del Arquitecto de Monumentos de la Zona don Alejandro Ferrant y la dirección de su colega tarraconense don Francisco Monravá.

Desde el comienzo de la Hermandad ésta costeó la restauración de algunas de las dependencias nombradas y siguió esta tarea con gran generosidad en años sucesivos. En estas obras intervinieron algunos ilustres arquitectos, como Durán y Reynals, el padre Gusi monje benedictino de Montserrat, Bonet Garí y más recientemente Bassegoda. Hubo algunas otras aportaciones, como las del Real Cuerpo de la Nobleza de Cataluña, que costeó la vidriera del rosetón de la iglesia y después la rehabilitación de la capilla de San Jorge. Todos estos trabajos, tan rápidamente enumerados, ocuparon varias décadas y aún quedan cosas por hacer.

En realidad, hacia 1946 puede darse por terminado el difícil periodo fundacional, aunque no faltaran todavía problemas cotidianos. La comunidad cisterciense se había estabilizado. En 1950 regresaba a Italia el heroico primer prior Dom Juan Rosavini. Se rehicieron las tumbas reales por el tallista Melendres, de Tarragona, y sobre los sarcófagos se colocaron las estatuas yacentes, labradas por el escultor Federico Marés en su taller de Barcelona, utilizando alabastro de las mismas canteras gerundenses explotadas en el siglo XIV e incrustando en ellas los fragmentos hallados de las originales. Tras haber sido expuestas las estatuas en Madrid y en Zaragoza, fueron inauguradas las tumbas restauradas bajo la presidencia del Jefe de Estado.

El monasterio fue elevado a la categoría de Abadía, siendo su primer abad Dom Edmundo Garreta. Le sucedió Dom Mauro Esteva, quien tras bastantes años en ejercicio, fue elevado a la dignidad de Abad General de la Orden del Cister. Por elección de la comunidad fue

erigido nuevo Abad de Poblet Dom José Alegre y Vilas, cuya toma de posesión tuvo lugar el 20 de abril de 1998.

Estas obras de Dios no terminan nunca. Siguen y seguirán indefinidamente las de Poblet, porque siempre queda algún detalle reformable o mejorable en su grandiosidad.

La Hermandad de Santa María de Poblet cumplió su cincuentenario y mantiene su adhesión al Cister, que cada año se renueva durante la reunión plenaria en la Sala Capitular.

El fenómeno nuevo es el turismo, cuyas masas invaden el monasterio y rompen el silencio, esencial en la vida monástica. Como todas las cosas humanas, el turismo tiene su anverso y su reverso, su cara y su cruz. La cruz es esa presencia masiva que puede resultar perturbadora, aunque se encauce y modere con horas de visita, guías, itinerarios, etc. En su cara positiva, ¿por qué no decirlo? ha de ser un buen soporte económico para la Casa.

Pero al margen del producto material, sea el que sea, hemos de esperar que en la visita y en el conocimiento se acerque el pueblo a la espiritualidad que inspira e impregna Poblet, desde el báculo del Abad hasta las piedras de sus venerables edificios. Quiera Dios que en el alma del turista moderno, al visitar lugares santos, vuelva a encenderse la luz que iluminaba al peregrino medieval.

ÚLTIMA HISTORIA DE RECUPERACIÓN

La noticia me cogió desprevenido. Aquella tarde del 5 de diciembre de 1940, en Barcelona, yo estaba ocupado con la mudanza de habitación desde una casa donde la tenía alquilada a otra que me pareció mejor. Nadie sabía mi nueva dirección. Cené luego con el pintor Buenaventura Puig Perucho y este me instó a que subiéramos luego un rato al Círculo Artístico, que entonces estaba en la plaza de Cataluña, en una casa hoy desaparecida bajo la mole de unos grandes almacenes. Cuando entramos, todos los socios que allí había se dirigieron a nosotros muy excitados para decirnos que la radio interrumpía de vez en cuando sus emisiones para avisar al Comisario del Patrimonio Artístico que se pre-

sentara inmediatamente en el Gobierno Civil. ¿Qué podía pasar?

Mi buen amigo Puig Perucho se alarmó tanto que se empeñó en acompañarme. Era casi media noche y en su despacho me esperaba el gobernador don Wenceslao González Oliveros, hombre de carácter adusto y autoritario, quien se limitó a facilitarme una línea telefónica directa con Madrid (no había entonces automáticos) para poder hablar sin dilación con el Director General de Bellas Artes. Se puso al aparato mi bondadoso jefe y amigo el marqués de Lozoya, quien me dio unas instrucciones concretas. Yo debía arreglármelas para estar a la mañana siguiente en la estación de Port Bou esperando un tren francés, en el que llegaría un señor llamado René Huyghe, conservador de pintura del Museo del Louvre, y yo recibiría en nombre del Gobierno español la Inmaculada grande de Murillo. Mi obligación era transbordar el cuadro a un tren español y hacerlo seguir a Madrid debidamente acompañado y con las medidas de seguridad que estuvieran a mi alcance.

La noche fue muy agitada, localizando al conductor de mi coche oficial para darle contraórdenes, pues lo había puesto aquel día al servicio de los abades del Cister, el General y el de Italia, a quienes hube de dejar plantados. Al fin, a las siete de la mañana, salía acompañado por el fiel Puig Perucho, el agente del Patrimonio Artístico y joven pintor Ramón Rogent y el fotógrafo de prensa Carlos Pérez de Rozas, el segundo de este nombre en la familia y en el oficio.

El trayecto a Port Bou requería al menos tres horas, pero cuando llegamos a la estación no había aún noti-

cias del tren francés. Pasó la hora prevista para su llegada y alguna hora más. Empezaron a llamar a Port Bou algunos periodistas madrileños a los que no sabía que decir, pues se trataba de un asunto de Estado rigurosamente secreto, filtrado quizá desde el Gobierno Civil y colado a la censura en algún periódico barcelonés. Pasado el mediodía se supo que el tren no llegaba porque las lluvias habían hecho intransitable la vía, pero que el cuadro llegaría al día siguiente, sobre las once de la mañana, por carretera.

Mis compañeros y yo decidimos quedarnos a dormir en Figueras, antes que hacer un viaje de ida y vuelta a Barcelona tan largo entonces.

Venía el cuadro por la carretera que bordea la costa y que desde Collioure serpea para remontar el Pirineo y llegar directamente a Port Bou. Todavía hoy sigue siendo un trayecto bastante malo.

La frontera estaba señalada por una simple barrera que interceptaba la calzada y que un carabinero se encargaba de levantar. En aquella soledad apareció un viejo camión con toldo de lona y en su interior la enorme caja que contenía la obra maestra de Murillo. En el asiento delantero, únicamente el conductor y un señor con abrigo, bufanda y sombrero que resultó ser M. René Huyghe. No les seguía ninguna escolta.

Pasamos la frontera sin formalidad alguna y continuamos hasta la estación de Port Bou, donde contraté un vagón precintado, enganchado al tren de viajeros en el que marchó a Madrid M. Huyghe, acompañado ahora por Ramón Rogent. Las medidas de seguridad

consistieron en advertir a la pareja de Guardia Civil que entonces viajaba en los trenes y acaso al policía que en la temprana posguerra recorría el convoy examinando la documentación de los viajeros, sobre todo en los trenes procedentes de zona fronteriza.

¿Qué era este cuadro y porqué venía a España en esas fechas, en los primeros días de diciembre? Pronto estuve informado del *asunto de Estado* que se encerraba en este trasiego de una gran obra de arte español.

El 1.º de septiembre de 1939 había comenzado la Segunda Guerra Mundial. La iniciativa la había tomado la Alemania nazi con una fulgurante campaña de invasión de territorios europeos, entre los que estaba una gran parte de Francia, incluido París. El mariscal Pétain, soldado glorioso, probablemente en su deseo patriótico de salvar lo que fuera salvable, constituyó en Vichy un gobierno francés *colaboracionista*, muy controlado por los alemanes. Su situación era extremadamente delicada y muchos veían en su actitud una traición a la Patria.

Pétain necesitaba buscar amigos, contar con apoyos ante la opinión internacional. Conocía bien al general Franco desde las campañas marroquíes del primer tercio de siglo. Y además acababa de ser embajador de Francia ante el Gobierno español.

Ya es sabido que el Patrimonio Artístico español ha sido esquilmado durante mucho tiempo, por causas varias y de muy diversos modos. Gran parte de esa rapiña fue a parar al Extranjero y muy especialmente a Francia, que para ese despojo tuvo la excepcional opor-

tunidad de la guerra de la Independencia. No todo el arte español que hay en ese país llegó allí por medios violentos o ilícitos, es verdad, pero no cabe duda de que es el que más provecho ha sacado de la depredación del tesoro español.

Pétain quiso tener un gesto amistoso y anunció a Franco su propósito de restituir a España algunas obras de arte emblemáticas para nuestra nación. Según la versión que yo recogí entonces de los que estaban en la negociación, Franco y sus consejeros declinaron una fórmula de restitución unilateral, sin contrapartida, porque pensaron que una decisión de este tipo por un gobierno francés de legitimidad tan discutida podría ser impugnada después de la guerra por los que vencieran en definitiva. La parte española proponía dar a la operación el carácter de un intercambio entre museos franceses y museos españoles, representados respectivamente por el Louvre y el Prado. Claro que la desproporción entre lo que entregaran unos y otros mantendría el carácter de restitución francesa a España.

Sobre esta fórmula trabajaron los encargados técnicos y diplomáticos de la negociación durante varios meses de 1940. Y el mariscal debía impacientarse por la tardanza en cerrar el acuerdo, puesto que anunció, al parecer a última hora, que sin esperar el final enviaba a España el cuadro de la Inmaculada de Murillo para que estuviera aquí el día de su fiesta, 8 de diciembre. Y efectivamente en su víspera llegaba a Madrid.

El gesto del mariscal tuvo todo el simbolismo que él quería darle. Entregaba sin condiciones la obra de arte más representativa del expolio francés en España en los

años 1808 a 1814. El tema de la Inmaculada Concepción es una creación pictórica española, que se inicia en el siglo XVI con Juan de Juanes y evoluciona en los pintores barrocos hasta culminar en las que salieron de los pinceles del sevillano Bartolomé Esteban Murillo. Y precisamente ésta es de todas ellas la más bella, la más famosa, la más representativa del tradicional fervor que los españoles pusieron en la defensa del dogma de la Concepción.

Este cuadro lo arrebató el mariscal Soult en el Hospital de los Venerables, en Sevilla. En 1832, los herederos de Soult vendieron el cuadro al Museo del Louvre en 615300 francos oro, el precio más alto que hasta entonces se había pagado por una pintura.

Según Manuel Trallero, que ha visto el expediente original de todo este asunto, el acuerdo definitivo se firmó en Francia el 21 de aquel mismo mes de diciembre, dos semanas después de que la Inmaculada hubiera llegado a Madrid. Quedaban importantes cabos sueltos, sobre todo por lo que se refiere a la compensación ofrecida por parte de España, que no terminaba de concretar.

Sin que ese punto estuviera resuelto, vino la segunda y definitiva expedición, que esta vez llegó puntualmente por ferrocarril a la estación de Port Bou, a media mañana del día 8 de febrero de 1941. Las cosas se hicieron mejor esta vez. Por parte francesa venía sólo el ya conocido M. René Huyghe. Me acompañaban dos agentes del Patrimonio Artístico Ramón Rogent y Ángel Oliveras, que había venido de Madrid luciendo para la

ocasión un flamante uniforme de capitán, grado al que en el Servicio le asimilaba su condición de catedrático.

Se colocó en vía francesa el vagón precintado donde venían los objetos, se puso un vagón vacío en el punto más cercano de la vía de ancho español y se hizo el transbordo de uno a otro, mientras Huyghe y yo comprobábamos el trasiego de cajas con el inventario correspondiente. Quedó todo conforme en cuanto a la numeración y características de las cajas de embalaje, que no abrimos, a reserva de que esta diligencia se realizara en Madrid. Y, de nuevo, el vagón precintado hizo el viaje, acompañado esta vez por los agentes Oliveras y Rogent.

¿Qué nos devolvía ahora Francia, después de la Inmaculada de Murillo, recibida dos meses antes? En primer lugar, el busto de la Dama de Elche, la más refinada de las esculturas ibéricas que hasta hoy conocemos. Hallada en el huerto de la Alcudia de dicha ciudad levantina, el 8 de agosto de 1897 y vendida entonces al Museo del Louvre por mediación del hispanista francés Pierre Paris. De modo que estuvo exiliada cuarenta y tres años y medio, pero cuando escribo ya han transcurrido cincuenta y siete desde su regreso. Acompañaban a la Dama los relieves iberorromanos del templo de Osuna, militares, músicos y algún otro tema, tallados en piedra, con un peso de unas seis toneladas.

Venían también las coronas votivas visigóticas de Guarrazar, halladas por azar en tierras toledanas, bajo el reinado de Isabel II. Son todas de oro, adornadas con piedras finas y pendientes de cadenas del mismo metal para colgarlas como exvotos en un santuario. Las

coronas, algunas cruces y otros trozos sueltos formaban un gran tesoro que probablemente fue enterrado a comienzos del siglo VIII para ocultarlo a los musulmanes invasores. Alguna cruz y otros fragmentos menudos fueron a parar al Palacio Real de Madrid. Francia adquirió coronas de diversos tamaños, desde la de Recesvinto, de diámetro mucho mayor que el de la más gruesa cabeza humana, hasta alguna que apenas ceñiría la cabeza de un recién nacido. Por votivas, son simbólicas, no de uso.

Eran nueve las coronas que estuvieron en el parisino Museo de Cluny (delicioso edificio gótico con deslumbrante repertorio de bellos objetos medievales). De ellas tornaron seis a España, incluyendo en la devolución las dos más valiosas: la enorme de Recesvinto, con el nombre *Recesvintvs Rex* en mosaico de piedras engastadas en oro, y la de Suintila, de original y preciosa traza.

También había una gran cantidad de documentos saqueados del Archivo del reino de Castilla, en el castillo de Simancas, entre los cuales, según me dijeron, estaba la correspondencia diplomática de Felipe II, que fue el creador de este archivo. Trallero dice que en este envío no llegaron todos los documentos, lo que dio lugar a una reclamación española y a una última remesa francesa de la que no tuve noticia, pues no pasó por mis manos.

Terminada la gestión en Port Bou, traje a Huyghe a Barcelona y le ofrecí una cena (inimaginable para un francés en guerra) acompañado por los directores de los museos barceloneses y algunas personalidades más,

entre las que recuerdo a Martín de Riquer y al recién nombrado gobernador civil Antonio F. de Correa.

M. René Huyghe era un hombre alto, rubio, de ojos muy claros, rasgos todos ellos que confirmaban el origen flamenco de su apellido. Ya he dicho que entonces era conservador de pintura en el Louvre y que venía de Montauban, donde se ocupaba de los cuadros evacuados de París. Al correr de los años nos encontramos varias veces, participando ambos en algún congreso de Bellas Artes y, sobre todo, cuando me encargué de la traducción y realización de la edición española, de dos grandes obras dirigidas por él y en las que colaboramos muchos autores de varios países: «El Arte y el Hombre» (tres tomos) y «El Arte y el Mundo Moderno» (dos tomos). Alcanzó en Francia los más altos puestos en la carrera museística y en la profesoral. Ha tenido el máximo prestigio como historiador y crítico –sería más exacto decir «como *pensador*» del Arte– y debió alcanzar una envidiable longevidad fallecido a comienzos de 1997, pues era visiblemente mayor que yo y el lector ya sabe los años que tengo.

Tras la cena solemne en el palacio barcelonés de la Virreina, a la que me he referido, Huyghe marchó a Madrid, regresó a los pocos días a Barcelona y en las semanas y aun meses siguientes nos visitó de nuevo varias veces. Incluso dio una conferencia en el Ateneo Barcelonés. Todas estas venidas a España tenían por objeto resolver la última parte del convenio francoespañol: elegir las obras de arte que España enviaba en reciprocidad al Louvre.

Había perfecto acuerdo respecto a un tapiz de Goya. Entiéndase un tapiz *tejido*, del que hay varios ejemplares, no un *cartón* para tapiz, pintado y único. Aquí no había problema, ni tampoco en cuanto a un original de Velázquez, un retrato de la infanta María Teresa que estaba en la reserva del Prado porque era repetición con alguna variante de otro ya expuesto en las salas del Museo.

Lo que importaba a Huyghe era elegir con acierto un cuadro del Greco entre los varios que se ofrecían. Era el Museo del Prado el que debía hacer la oferta, llevando las gestiones su entonces subdirector don Francisco J. Sánchez-Cantón. Se habló de varios cuadros, pero Huyghe nunca se me confió ni me pidió consejo. Desde luego encabezaba la lista el San Benito del Prado, que es un cuadro hosco y poco sugestivo para mi gusto. Y también se hablaba de una Oración del Huerto que estaba en comercio y el Ministerio podía comprar a buen precio. Trallero, citando a Pérez Sánchez, dice que entró en juego uno de los retratos del obispo Covarrubias del Museo de Toledo.

En definitiva se dio un Greco y en este momento ignoro cuál fue el que se entregó. Mi papel en todas esas vacilaciones consistió en defender la «Anunciación» del Greco que estaba en el Museo de Villanueva y Geltrú, que Sánchez-Cantón incluía en la lista de ofertas. Era, sin duda, el mejor de todos los que se barajaban y el Greco más importante que había en Cataluña. Me dolía que se fuera a París.

Cuando el ilustre escritor y político de fines del siglo XIX don Víctor Balaguer fundó en Villanueva y Geltrú la

René Huyghe llega a España trayendo la Dama de Elche y otras obras devueltas a España por el gobierno francés de Pétain. Febrero de 1941.

Biblioteca-Museo que lleva su nombre, consiguió gracias a su influencia un importante depósito de cuadros del Museo del Prado, entre ellos la magnífica «Anunciación» del Greco, que estaba en los almacenes, pues el pintor no había llegado por entonces al grado supremo de apreciación que hoy se le concede universalmente.

Terminada la guerra civil, el patronato del Museo del Prado mandó un oficio a mi Comisaría, reclamando que la «Anunciación» fuera enviada a Madrid para que el taller de restauración examinara el estado en que se encontraba el lienzo y remediara los daños que hubiera podido sufrir. Me dí cuenta de que el Prado intentaba recobrarlo de un modo discreto, alegando un motivo razonable; pero no se interesaban por la suerte

de los cuadros de Mayno, Orrente y demás que estaban en Villanueva. Tiré el oficio a la papelera e hice como que no lo había recibido. Pero llegó un segundo oficio al que respondí con un precioso informe del jefe de restauración de los museos de Barcelona don Manuel Grau Mas, en el que se daba cuenta del estado satisfactorio del lienzo y lo innecesario y nada aconsejable que era tan largo transporte. Al parecer, el Museo se dio por satisfecho y no insistió.

Pero a los pocos meses surgió la cuestión del canje con Francia y Sánchez-Cantón lo incluye en la oferta española, tras fracasar el intento de reintegrarlo al Prado, en una de sus estancias, en las que yo le llevaba a conocer las cosas artísticas más notables. Me dijo René Huyghe que le gustaría conocer el Museo de Villanueva y Geltrú. Comprendí que quería ver la «Anunciación», cuadro entonces poco conocido y reproducido. Pensé que, si lo veía directamente, no vacilaría en elegirlo. Me hice el distraído y el día previsto lo llevé a ver las iglesias prerrománicas de Tarrasa, seguro de que habrían de interesarle mucho por su rareza. Cuando el canje se había consumado, en otra estancia barcelonesa de Huyghe, lo llevé a Poblet y al pasar por Villanueva le dije: «Creo que en una ocasión me dijo usted que le gustaría ver el Museo. Ahora tenemos tiempo para hacerlo». Los dos juntos admiramos el cuadro, pero ni él ni yo destapamos nuestro juego.

De este modo, la «Anunciación» siguió siendo la joya de aquella pinacoteca durante más de cuarenta años, hasta que hubo un gran revuelo con motivo de

un robo en el Museo de Villanueva y el Prado reclamó la «Anunciación», que ahora está en sus salas.

Aquí termina esta última historia de recuperación, distinta de las anteriores porque no fue consecuencia directa de nuestra guerra civil, aunque se produjera al mismo tiempo que estaban volviendo a España tantas obras de arte que habían salido de ella durante los años 1936 y 1939.

Termina también aquí la materia propia de este libro, hecho de vivencias personales, que creo haber contado sin errores substanciales, aunque sí con lagunas de memoria.

Pero el autor no es capaz de despedirse del lector sin expresar algunas ideas, a contracorriente de las que circulan, más hondamente arraigadas, tanto en mi entendimiento como en mi conciencia.

DE MONUMENTOS Y DE PINTURAS

Hasta aquí llegan mis confidencias de juventud, en las que he procurado ser absolutamente sincero, con los fallos que en detalles secundarios habrá tenido mi memoria, después de tanto tiempo. No he utilizado ni una sola nota, pues jamás las tomé ni guardé.

Dediqué diez años de mi vida al cuidado del Patrimonio Artístico, primero en guerra y luego en paz, sin buscar ni obtener provecho material alguno. Cesé, por decisión propia y con harto dolor, en mi cargo de Comisario de la Zona de Levante por una razón práctica y perentoria: el sueldo asignado a mi cargo no permitía mantener con decoro a una familia con esposa y tres hijos. Era otoño de 1947. Me dieron un banquete y una condecoración. Y empecé una nueva vida nada fá-

cil. Pero siempre seguí con atención el acontecer artístico y participé en él cuanto pude. Encontré otras maneras de dedicación al Arte.

Pensando en que la mayor parte de mi actividad recayó sobre los templos y sus bienes, hago de ello un mérito para la vida futura y tengo por lema en mis oraciones aquel versículo del salmo 25, que en la antigua y querida liturgia se decía en el *Lavabo*: «Domine, dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae».

He sucumbido en este libro a la tentación que todos los viejos sentimos de contar las cosas de nuestros tiempos, en una catarsis de última hora.

Pero también es costumbre que nos parezca mal todo lo que se hace cuando nuestra época ha pasado. Y no voy a privarme de esa satisfacción, de protestar contra todo lo que sucede en el Arte de hoy.

Para continuar con el tema principal de este libro, señalaré el cambio de criterios que se observa en cuanto a la conservación del Patrimonio Artístico y que me parece funesto. Me refiero especialmente a la restauración de monumentos.

En esta materia y a lo largo de más de un siglo se observan tres tendencias sucesivas. Tras el Romanticismo, que adoraba las ruinas en si mismas por su melancolía, surge el afán de devolver la vida a esas ruinas, de rehacerlas en todo su antiguo esplendor. El paladín de este movimiento es el arquitecto francés Viollet-le-Duc. Hay que decir que sus estudios eran muy sólidos y tenía los máximos conocimientos de los estilos medievales, cuyo espíritu había asimilado. Creyó ser él mismo

un constructor gótico y que lo que hacía era colaborar con sus colegas de unos siglos antes, sin que tuviera trascendencia el que hubiera ese tiempo por medio, con sus cambios de sensibilidad y de cultura. Cuando el procedimiento lo utiliza alguien tan sabio y tan hábil como Viollet-le-Duc, el resultado es la confusión, pues ya no sabemos distinguir lo auténtico y original de lo imitado y nuevo. Sobre todo, queda para siempre la duda sobre las estructuras: ¿fue realmente esta la concepción primera del edificio o hay partes inventadas por el reconstructor?

El método siempre resulta nefasto, pero sobre todo cuando lo aplican técnicos sin la alta categoría del maestro francés. Entonces el observador tiene unas sensaciones de incongruencia, de anacronismo, de falsedad que le hacen desconfiar de todo el conjunto y le repelen.

Para acciones de este tipo se llegó a inventar el verbo *repristinar*, o sea volver a dejar las cosas en su *prístino estado*. Desde luego esto fue siempre una vana ilusión, pues los edificios así tratados es seguro que no se parecen a los primitivos.

Los arquitectos de este sistema se permitían no sólo inventar, sino incluso corregir a los constructores medievales cuando, a su juicio, se habían equivocado. Acababan haciendo lo que los franceses llaman *pastiche*. Incluso cuando trabajaban los mejores y más documentados. Véase, como ejemplos máximos de mixtificación, el castillo de Butrón (Vizcaya) por el marqués de Cubas o la fachada de la catedral de Cuenca por don Vicente Lampérez.

Todavía llegué a tiempo de discutir con arquitectos como don Jerónimo Martorell, reconstructor de las Casas de Canónigos de Barcelona, quien se negaba a poner al descubierto los tapiados balaustres de las ventanas del palacio del Virrey (hasta hace poco Archivo de la Corona de Aragón) porque eran un *error* del arquitecto del siglo XVI al incluirlos en una fachada que todavía mantenía líneas góticas arcaizantes, aunque todo formara parte del mismo proyecto.

Pero ya hacía algún tiempo, que habían triunfado otros conceptos según los cuales el principio básico para el restaurador es el máximo respeto hacia las piedras originales. Ya antes de nuestra guerra civil contaba la Dirección de Bellas Artes con un excelente grupo de arquitectos de Monumentos, adscritos a las diversas zonas de España y practicantes de las nuevas doctrinas: Alejandro Ferrán, Luis Menéndez Pidal, Francisco Íñiguez... En el Ayuntamiento de Barcelona formaba escuela Adolfo Florensa.

En síntesis, el arquitecto restaurador ha de partir de un conocimiento profundo del monumento que ponen en sus manos, tanto en su apreciación estética, como en sus aspectos históricos y técnicos. Su labor ha de tener tres fases, sometidas todas ellas a normas muy estrictas en su definición, pero muy flexibles en su aplicación, pues cada monumento es diferente y único en cuanto a su estado de conservación y a sus posibilidades de ser restaurado. Hay que tomar esos principios para coordinar su aplicación en cada caso, y dispuesto en todo momento a modificar el proyecto de restaura-

ción cuando así lo aconsejen los hallazgos y descubrimientos que vayan surgiendo en el curso de las obras.

La *limpieza* consiste en suprimir los añadidos y reformas que afeen el monumento y desvirtúen su naturaleza. En muchos casos la apreciación de lo que hay que limpiar ofrecerá dudas, pues no se puede suprimir elementos de épocas diversas que por sí mismos tengan alguna significación artística o histórica. Hay que respetar las huellas del tiempo en que allí hubo vida y actividad humana.

La *consolidación* es fundamental, pues debe asegurar la conservación del monumento para el futuro más largo posible. Se puede usar las técnicas más modernas y eficaces, a condición de que no queden a la vista o se vean lo menos posible. Por lo mismo que esta labor ha de quedar oculta, no resulta lucida, y los políticos son reacios a incluirlas en sus presupuestos, ya que su ideal es que lo que hagan sea visible y aporte algo a su cosecha electoral. ¿Cuándo se calzará la torre del monasterio de Sant Cugat del Vallés, construida sobre suelo movedizo y quebrantada por la densa circulación rodada de sus proximidades? Entre tanto se han hecho allí varias restauraciones, incluida alguna barbaridad de consideración.

Por último, puede ser aconsejable alguna *reconstrucción* y ésta es la cuestión más delicada para formular el proyecto. Aquí las normas han de ser rigurosas. Lo que se reconstruya ha de ser evidente en cuanto a su estructura primitiva; no se puede inventar nada. Se puede remontar las piedras caídas que están al pie del propio muro. Si una iglesia gótica está en pie con sus

arcos, es lícito reponer la plementería de sus bóvedas, pues así se hubiera hecho en cualquier época por albañiles con igual oficio; es el caso del monasterio cisterciense aragonés de Rueda de Ebro.

No es lícito, en cambio, poner elementos decorativos, esculpidos o pintados, porque estos resultan siempre una falsificación.

A este propósito señalaré la aberración cometida en la restauración del palacio de la Aljafería de Zaragoza, por un simple prejuicio administrativo. Se han tenido que colocar capiteles falsos, del tipo que es exclusivo de este monumento, copiándolos de los auténticos que desde hace muchísimos años están en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y en el Provincial de Zaragoza. Lo lógico hubiera sido reintegrar e incorporar a la restauración esos preciosos capitales de alabastro y las grandes portadas de yeso tallado que fueron trasladados a ambos museos para evitar su destrucción cuando el edificio era cuartel de Infantería.

Como síntesis de esta manera de entender la restauración, diremos que el ideal del arquitecto ha de ser el de pasar desapercibido, que no se note su intervención. Para eso hay que conseguir que la obra nueva se integre de modo natural en el antiguo. ¿Quién se acuerda hoy en Barcelona de que el gran rosetón gótico de la iglesia del Pino se reconstruyó íntegramente después de la guerra? El antiguo se desplomó por la acción del fuego en julio de 1936. Las fotografías conservadas en el Archivo Mas y unos estudios de la Escuela Superior de Arquitectura permitían apreciar con toda exactitud la estereotomía de la piedra y repetir así la forma de

cada una de las piezas del enorme rompecabezas para hacer posible su montaje y equilibrio. Durante unos años molestaba a la vista la blancura de la tracería sobre la fachada ennegrecida. Al cabo de más de medio siglo, hace tiempo que el clima de Barcelona ha unificado el tono con su pátina natural.

Hoy el gran boquete circular del rosetón del Pino lo hubieran cerrado con una cuadrícula de listones de aluminio brillante sosteniendo placas de metacrilato. Y el arquitecto se hubiera quedado tan tranquilo, sin necesidad de investigar acerca de la ingeniosa estereotomía que permite montar una obra de estas dimensiones.

Porque la teoría triunfante en la actualidad se desentiende del sentimiento que nos unía entrañablemente al monumento, al que no queríamos eliminar de nuestra tradición cultural, de la que éramos deudores y solidarios. Por eso deseábamos prolongar su presencia en el estado más puro que fuera posible, como testimonio de una Historia que no éramos capaces de negar porque la considerábamos nuestra a pesar de todas sus contradicciones.

Ahora el monumento es una antigualla, una rareza que conviene guardar para que vengan los turistas a verla. Es conveniente que no se estropee más y que se vea que nos preocupamos de su perduración. No sabemos nada, ni nos importa, de quiénes lo construyeron. La Historia está superada. A nosotros nos hacían aprender de memoria la lista de los reyes godos, y en eso se pasaban, pero para mis nietos, según las enseñanzas escolares, la Historia de España empieza en la Revolución Industrial. Abundan los profesores de His-

toria Contemporánea para explicar la Segunda República como un oasis de paz y de esencias democráticas, exactamente lo que no fue.

Del lenguaje profesional han suprimido los arquitectos la palabra *restaurar*. Ahora dicen *intervenir*. La intervención en un monumento es como una operación de cirugía y a veces más bien un embalsamamiento. Ahí queda un ser caduco, si no muerto, mantenido con toda la ortopedia necesaria y bien visible, hecha de materiales rutilantes y modernos, mostrando la superioridad de nuestro progreso técnico sobre aquellos desdichados que sólo usaban piedra, mármol, bronce, madera y se empeñaban en mejorar tan elementales materias a fuerza de ingenio, de espíritu y de trabajo directo, artesano, de pobres hombres que no tenían ni un mal ordenador.

La virtud de nuestro tiempo es la soberbia. Qué ridícula era la modestia del viejo arquitecto restaurador cuando sólo quería dejar a la vista la nobleza y el mérito del monumento.

¿Dónde pacería la cabra del guarda Mariano sobre el cemento que recubre las piedras romanas del teatro de Sagunto, en el que ya no crecen ni las malas hierbas?

No quiero hablar de mi ciudad natal, Zaragoza, donde los sucesivos ayuntamientos parecen entregados a la tarea de gastar dinero sistemáticamente en destrozar la ciudad. ¿Qué es aquel cubo multicolor que obstruye gran parte de la plaza de la Seo? ¿Por qué esa detonante fachada de la Seo, pintada de blanco, anticipo de lo que pueda ser una obra de varios años en el tem-

plo? ¿qué falta hacían aquellos altísimos y adustos pilares, descomunales soportes de alumbrado en la plaza del Pilar, donde no debe haber más Pilar que el venerado de la Virgen? ¿Y el grotesco monumento conmemorativo del lugar donde estaba la llorada Torre Nueva, en la plaza San Felipe? Dejo aquí la enumeración del patético mobiliario urbano de mi ciudad.

Me dicen que horrores parecidos se están cometiendo en muchas otras comunidades autónomas. Algunos he visto en la Cataluña en que vivo, los cuales me hacen pasar de la sorpresa a la indignación y la ira, para terminar en el abatimiento. A nuestros ojos y gastando el dinero de todos se está arrasando buena parte de nuestro Patrimonio Artístico.

Aquel innoble muro de piedra contraplacada con que se ha tapado, el muro exterior del claustro románico de Sant Cugat del Vallés, adosándole un edificio en toda su altura. Los investigadores del futuro tendrán algún día la suerte de descubrir el muro primitivo y lo publicarán como un gran acontecimiento. Se ocultó a finales del siglo XX.

En Tarragona acertaron y recibieron un premio de *Europa Nostra* en 1996 por la forma en que dejaron al descubierto el acceso monumental al antiguo Circo romano, dentro de la muralla medieval. Pero al lado mismo queda perplejo y anonadado el visitante cuando contempla el Pretorio de Augusto a cuyo estado actual ya me he referido en páginas anteriores.

No quiero seguir explicando más motivos de aflicción, como los revestimientos metálicos del monu-

mento paleocristiano de Centelles, o la increíble solución del claustro de Santa Ana de Barcelona. Esta última es una confesión de incapacidad técnica para proteger un monumento sin anularlo.

No quiero volver sobre el galimatías arquitectónico creado por la arquitecta italiana Gae Aulenti en el Palacio Nacional de Montjuic, sede del Museo Nacional de Arte de Cataluña; ya lo califiqué en otra ocasión de atroz e irreparable.

Nadie habla ni escribe de estas cosas. Funciona la más rigurosa de las censuras, que es la autocensura por miedo o al menos por precaución. Quizá también en algunos por desconocimiento o por desinterés hacia estos temas.

Más se escribe sobre la pintura, que en la actualidad es la más popular de las artes. Todo el mundo habla y cree entender de ella. Sin embargo, nunca ha vivido la pintura una época de confusión tan grande como la de casi todo el siglo XX. El problema se simplifica muchas veces reduciéndolo a una contraposición: vanguardia contra pintura tradicional. Y esto no es más que una afirmación de la situación externa que vivimos, pero no explica las razones internas que a ella nos han conducido. La oposición es cierta y hace más de cuarenta años abandoné la crítica militante porque no me sentía a gusto, pues era imposible mantenerse imparcial. Si un día escribía algo en alabanza de algún aspecto determinado de un pintor vanguardista, los *tradicionales* me acusaban de «haberme pasado al enemigo». Si alababa a un figurativo más o menos tradicional, pero que te-

nía una calidad meritoria, el otro sector me consideraba anticuado, fósil, no enterado ni «puesto al día».

Un galerista de los más prestigiosos de Barcelona, cuyas salas abandonaron de repente a Matilla y Meifrén para pasarse a Clavé y aún Picasso, me decía despectivamente un día que yo había escrito algo sobre uno de sus novísimos polluelos:

–Monreal, yo creía que usted había leído más.

–Siempre he creído –le contesté– que en pintura importa más ver que leer.

Porque ¿a qué lecturas se refería el galerista? A esa literatura crítica en la que ciertos escritores, a la vista de las obras, descubren las intenciones más hondas del artista de las que este nunca ha sido consciente, sus pensamientos jamás formulados, los movimientos de su subconsciente y, en fin, su propio sistema estético que jamás se le había ocurrido. Cuando el artista, por la mañana, recibe el periódico y lee las cosas que dicen de él, se traga todo aquello que es puro caldo de cabeza y concluye: –Pues, efectivamente, soy un genio. Enseguida hablaremos del trinomio artista-marchante-crítico, que es una de las claves principales del tema.

Pero volvamos al origen de éste. Respecto a la pintura que para entendernos llamamos *tradicional* y tiene siempre base figurativa conocemos perfectamente su evolución. Sin remontarnos a la Antigüedad clásica y fijándonos sólo en nuestra cultura occidental, hemos visto evolucionar la pintura por grandes etapas a las que llamamos *estilos*. ¿Qué era un estilo? Una unidad de espíritu, sensibilidad y cultura, con una diversidad

de personalidades y de interpretaciones. Así vemos sucederse el románico, el gótico, el renacimiento, el manierismo, el barroco, el neoclasicismo. El neoclasicismo se convierte al romanticismo. El romanticismo se aburguesa y se hace académico. Aquí parece agotarse esa progresión hacia un realismo cada vez mayor que hemos observado durante siglos. Ha terminado siendo un realismo convencional y acartonado. Se ha reducido a ser el producto de un oficio manual, hábil y meticuloso, al servicio de un asunto que muchas veces es pedante y empalagoso.

Los artistas, con toda razón, han de reaccionar buscando nuevos caminos. Los primeros que dan la batalla son los impresionistas, que se mantienen dentro del realismo, pero rechazan ese realismo *objetivo* y desapasionado de las cosas tal como sabemos que son en sus formas y estructuras, sin que el artista los contemple según su propia apreciación. El realismo impresionista es subjetivo, en el sentido de que pinta lo que él ve, con las imprecisiones y las matizaciones que le dan sus propios ojos, bajo la influencia cambiante de la luz sobre las formas y los colores. Tras el escándalo inicial, el impresionismo fue fecundo y encontró versiones originales, de gran potencia, en manos de verdaderos creadores.

Pero cuando se convierte en doctrina y en teoría con el llamado Postimpresionismo, pierde vigor. Luego se prolonga durante el siglo XX en la rutina de paisajistas más o menos decorativos y llega a caer en las manos de los aficionados de fin de semana.

El sufijo *-ismo* que aceptaron los practicantes del Impresionismo, va a causar estragos en el arte contem-

poráneo, pues lo va a disolver en grupos cada vez más pequeños y más petulantes. En la Historia del Arte se han cerrado los estilos, sustituidos por los *movimientos* y *por las tendencias*. Todo se reduce a tomar una raíz y anteponerla al consabido sufijo *-ismo*. Para irrumpir en el cotarro artístico con un nuevo propósito, con una genial transformación de la pintura de todos los tiempos. Los primeros intentos partían de la pintura tradicional figurativa, buscando en ella otros vuelos.

El Modernismo, que produjo algunas personalidades y obras descollantes, no era, en realidad, más que una palabra. ¿En qué consiste ser moderno? En cualquier cosa. Cada uno de los llamados modernistas fue por su lado y el movimiento no constituye una escuela. Unos se inspiraron en el folklore, otros en lo exótico, muchos se entregaron a los valores decorativos.

El Expresionismo carga el acento sobre la exteriorización del temperamento. Sus recursos son los colores violentos, exagerados, y la gesticulación de los personajes, que muchas veces se queda en mueca o en caricatura. Es un arte muy propicio a disimular toda clase de incorrecciones dibujísticas y técnicas en general, justificables por la intensidad de la expresión, que es lo que se busca.

El Surrealismo pone al día el mecanismo de mezclar imágenes incongruentes, a la manera de pintores antiguos como el Bosco o como Arcimboldo, por ejemplo, para crear una plástica del absurdo. Al clásico Horacio el método le causaba risa, según manifiesta en los primeros versos de su *Epístola a los Pisones*:

«Humano capiti cervicem pittor equinam
Jungere si velit et varias inducere plumas...»

Es la perfecta descripción de un cuadro surrealista.

El Simbolismo elige formas de la Naturaleza y las combina para que de su composición se deduzca una reflexión de carácter estético, moral, épico o lo que sea, según el simbolismo que el artista crea y que el contemplador, a veces, no llega a entender.

No voy a seguir enumerando las tendencias con nombre propio en el arte del siglo XX. Lo que quiero señalar es que nunca hasta nuestra época los pintores anunciaban y definían lo que se proponían hacer. Ellos vivían en una época, en una cultura determinada, practicaban un estilo. Dentro de estas circunstancias procurarían hacerlo lo mejor posible. Tenían unos maestros a los que intentaban superar y renovar.

El artista de vanguardia se levanta cada mañana dispuesto a inventar el arte de la Pintura, como si nunca hubiera existido. Y anuncia lo que va a hacer. Por ejemplo su arte se llamará Estructuralismo. ¿Qué quiere usted decir? ¿Qué sólo va a pintar la estructura del cuadro, sin valerse de ella para situar una composición, en la que haya formas, figuras u objetos, armonías y contrastes de color... Y además, si usted quiere perspectivas, volúmenes, escorzos, calidades y todas las fantasías y todas las habilidades que son posibles en pintura y que son conocidas y practicadas desde mucho antes de esta mañana en que usted, con su Estructuralismo, va a inventar el noble Arte de la Pintura.

Por aquí entramos en otra fase de la pintura: en aquella que decide apartarse de la realidad para crear formas nuevas, nunca imaginadas, que no existan en la naturaleza. Es la llamada pintura abstracta, aunque en toda pintura hay algo de abstracción e inicialmente hay que abstraer la tercera dimensión, puesto que en una superficie plana ha de representar un mundo tridimensional. Si hay una pintura que sigue un proceso de abstracción hasta hacerse ininteligible por haber suprimido todas las alusiones a lo concreto. Y hay una pintura *no figurativa*, que intenta tan sólo ordenar formas y colores que no existen en la realidad y sean fruto exclusivo de la creación del artista.

Esta revolución abstracta o no figurativa tiene su justificación en origen, como todas las revoluciones. Pero, también como todas las revoluciones, cae en el exceso, la arbitrariedad y el puro disparate. Las características que había agotado el arte *académico* parecían ser dos: el tema cerebral y rebuscado, más el oficio rutinario y meticuloso. La mayoría de las tendencias de vanguardia cargan contra el tema y contra el oficio. Que el cuadro no se parezca a nada de la realidad y que esté pintado de un modo personal, ajeno a todas las técnicas de escuela.

Y cada pintor con su propósito anunciado de antemano. Malevich se llamaba aquel pintor cuya manera titulaba *Suprematismo* ¿No podía pintar más que cosas *supremas*? ¿Y qué pueden ser esas cosas?

Dispensados de desarrollar un tema y liberados de aprender concienzudamente el oficio, los pintores tienen ante sí un ancho campo que llega con facilidad

hasta la simulación y el camelo. A mí me indigna especialmente, no es el único que me indigna, un pintor de gran fama y éxito que se llama Lucio Fontana. Pinta siempre lo mismo: un lienzo de un color liso, que puede ser rojo, gris, azul o de cualquier otro tono, pero sin matices ni desigualdades, como obra de un concienzudo pintor de paredes. Luego, con una afilada cuchilla, hace de tres a media docena de cortes en la tela, siempre de arriba abajo, algo ladeados y no rigurosamente paralelos. Ya está. Falta ponerle el título, que invariablemente es el mismo: *Concetto spaziale*. Esto es lo que más me irrita, puesto que ni hay otro concepto que el de una tela rajada, ni se ve espacio por ninguna parte.

Personas bien educadas y con inquietudes artísticas se refugian en su modestia para excusarse de que no les gusten estas y otras lindezas. Me dicen como compungidos:

–Lo que a mí me pasa es que no entiendo estas cosas.

Y yo contesto invariablemente:

–Estas cosas no tienen nada que entender, el error está en pretender entenderlas.

Claro que hay artistas de buena fe y con aptitudes, en cuyas obra se aprecia una personalidad que podría emplearse en mejores causas. Un día estaba yo con Eduardo Cirlot, quizá el crítico más competente y agudo que ha tenido la vanguardia española, contemplando una pintura gris, de textura gruesa y rugosa, por el entonces muy joven Tàpies. Cirlot decía:

–Tàpies es un mago. Fíjate con qué precisión nos da la calidad de la piel del elefante.

Yo contestaba:

–Pues en cuanto Tàpies se dé cuenta de que, valiéndose del dibujo, puede representar el elefante entero, habrá descubierto la pintura realista.

Mi acusación a los pintores de vanguardia, a los sinceros, no a los simuladores, es su falta de ambición. Al formular su intención con un título acabado en *-ismo*, ellos mismos se limitan. Van a afrontar un problema aislado dentro de los numerosos y complejos que ofrece el arte de la Pintura. Tàpies, en su *trozo de elefante*, como en otras obras, resuelve curiosamente un problema de calidad o de textura, pero nada más. Hans Hartung, cuando suelta unos ásperos brochazos sobre el lienzo, consigue un efecto dinámico de violencia. Y así sucesivamente si siguiéramos citando los *importantes*. Y aún estos tienen veleidades inadmisibles, como el Tàpies de *Núvol i cadira* y del frustrado monumento al calcetín.

Hay artistas de éxito inexplicable, sino le sostuvieran dos personajes, que ya existían en tiempos pasados, pero que en nuestro siglo han tomado una fisonomía propia, de acuerdo con ese asco de civilización llamada *Modernidad*, o sea la del aborto, el divorcio, la bomba atómica, el deterioro del planeta y el arte abstracto.

El crítico y el marchante descubren al artista y lo encumbran. Ya hemos dicho la sorpresa con que el propio pintor debe leer el libro, pagado por el marchante, que el crítico le ha dedicado. De pronto se entera de todo lo que contienen su conciencia y su subconsciencia, de las influencias que ha recibido de autores que ja-

más había oído nombrar y de las significaciones esotéricas y rebuscados simbolismos que atesora su obra. El público tampoco entiende esta prosa, pero no la lee, mira las ilustraciones y palpa el papel cuché.

El marchante tiene su galería, monta exposiciones, cuenta con una clientela que pone su confianza en él y se asegura la docilidad del artista para seguir sus consejos e incluso sus dictados.

Contaré una anécdota ilustrativa de lo que digo.

Era ya comenzada la Segunda Guerra Mundial, cuando todavía reinaba Faruk en Egipto. Un día me encargaron desde el Ministerio de Educación que hiciera una gestión personal con el pintor Joan Miró, que hacía poco tiempo se había instalado en Barcelona.

Me fui a ver al pintor y le expliqué que el rey Faruk, a través del Gobierno Español, se interesaba por llevar a Egipto una gran exposición de obra mironiana. Ignoro los motivos de este deseo real. Miró, ante esta proposición, se sintió halagado, satisfecho y con una gran ilusión por exponer en un país al que nunca habían llegado sus cuadros. De pronto, se quedó pensativo y exclamó:

–Pero Egipto es África, ¿verdad? Pues entonces no sé a quién corresponde.

Ante mi extrañeza, me explicó que él tenía dos marchantes: Maeght en París para Europa y Matisse en Nueva York para América. Pero nunca se había asignado África, ni se había operado en ese continente. Le aclaré que, por supuesto, era una invitación del rey Faruk y todos los gastos corrían por cuenta de los egipcios.

Me dijo que tenía que consultar con ambos marchantes para que se pusieran de acuerdo acerca de cual se ocupaba del asunto, por lo que me rogó que volviera quince días más tarde para tener tiempo de hacer la gestión. A las dos semanas, en nueva entrevista, me comunicó, bastante apenado, la decisión de los dos marchantes, según los cuales no valía la pena de tomarse ese trabajo para una exposición que no mostraba ninguna perspectiva comercial. La exposición no se hizo.

Todo ello quiere decir que la situación del arte en la sociedad ha variado mucho desde aquellos tiempos en que la Iglesia, los reyes y algunos grandes señores eran los mecenas y únicos clientes de los artistas. A partir del Renacimiento entra en escena la burguesía y ya hoy industriales, comerciantes y profesionales forman la clientela casi exclusiva, por lo que la clase de obras a realizar y sus métodos de venta son radicalmente distintos.

Desde hace pocos años, el afán de modernidad lleva al desprecio y el olvido de lo antiguo. Hablando en cifras, el lenguaje que se entiende hoy mejor, es inverosímil, pero cierto, que se venda a mayor precio cualquier vanguardista con cierto nombre, que una buena tabla pintada medieval. Por los años 80, el arte contemporáneo llegó a ser objeto de especulación financiera, la gente compraba cuadros y procuraba venderlos al cabo de un año o dos *realizando beneficios* como dicen los bolsistas. Pero el juego se hinchó tanto que acabó por reventar y bajaron los precios. Cuando se compra una obra de arte debe hacerse con completo convencimiento, enamorado de ella, dispuesto a contemplarla en casa durante el resto de nuestra vida. La

venta de un cuadro ha de hacerse con dolor por una necesidad perentoria, o con gozo si se trata de sustituirlo por otro que mejora la colección.

Hablaba antes de la falta de ambición de los artistas actuales, que se conforman con plantearse y resolver a su modo un aspecto parcial de lo que ha sido el arte de la Pintura durante siglos. Quizá sea también falta de fe en si mismos y en su obra. Parecen no aspirar a la perduración en el tiempo, que había sido siempre la máxima aspiración de los de antaño. Al menos no tienen esa preocupación por la posteridad aquellos que incorporan materias deleznables, cuya duración saben de antemano que va a ser insignificante: recortes de periódicos encolados, arena pegada al lienzo, trapos y cuerdas, muñecas de cartón rotas y toda clase de desperdicios. Los cortes con cuchilla de Lucio Fontana se convertirán en desgarrones que acabarán con sus lienzos.

Otro síntoma de poca fe en la propia obra es el continuo cambio en su manera de pintar que practican muchos pintores. Antes cada artista tenía su propio carácter, que iba perfeccionando y depurando todo lo posible a lo largo de su carrera. Ahora hay pintores que se pasan la vida ensayando cambios radicales a cada dos por tres. Olvidar a los maestros, clausurar los museos, cerrar los ojos a todo lo existente parece ser la actitud que se sienten con el genio capaz de inventar el arte de la pintura, nuevo e insospechado, cada mañana al levantarse.

La vanguardia se ha ido desarrollando durante casi todo el siglo, hasta el punto de que la mayor parte de ella ya es retaguardia. El siglo xx se ha entretenido en

El autor de estos recuerdos en 1999.
Foto Jordi Bellver.

tanteos y ensayos, ninguno de los cuales marca una orientación firme a los pintores del siglo XXI.

El modelo nos lo ofrece el más dotado y más representativo de los pintores de nuestra centuria, Pablo Ruiz Picasso. Hay una fuerza, una intensidad de visión, un sello personal que identifica todo lo que hizo. Y nadie realizó más pruebas ni más radicales cambios estéticos que él. Era capaz de ver el mundo y plasmarlo de mil maneras. Pero acaso tanta fecundidad no le llevó más que a la insatisfacción. No consiguió dejar marcado un rumbo al arte futuro. Su genio, destructor y diabólico muchas veces, ha sido funesto para la legión de imitadores sin su talento. El siglo XX queda como una ruptura en el desarrollo histórico del Arte, como un paréntesis difícil de cerrar para reanudar con normalidad su discurso.

Y termino, lector, lamentando no ser capaz de formular profecías más optimistas para el siglo que está a la vuelta de la esquina. He contado hechos que viví para dejar testimonio de ellos. En este último capítulo he tratado temas que parecen intocables. Lo he hecho a contracorriente de lo que se lleva en esta apasionante época que me ha tocado vivir.

No por ello presumo de atrevido. No tiene importancia. Puedo hacerlo, pues a las alturas en que está mi vida, no tengo nada que perder y nada que ganar, si no es el Cielo.

ÍNDICE

Próposito y argumento 7
El arte ante la revolución y ante la guerra 13
Ensayos de recuperación en Teruel 39
La campaña de Lérida 49
El tesoro de Roda de Isábena 59
Amigos y colaboradores en Castellón 71
La entrada en Barcelona 81
Depósitos en el Pirineo Catalán 93
La entrada en Valencia 101
Historia del Santo Cáliz 117
El arsenal de la Algameca 129
Después de la guerra 137

De nuevo en Barcelona... y para siempre . . . 151
Reconstrucción de la Catedral de Vic 161
Restauración monástica en Poblet 175
Última historia de recuperación 199
De monumentos y de pinturas 213

sindéresis

Bajo la palabra *sindéresis*, de origen clásico, la editorial invita a que los autores y los lectores tengan aquí un lugar de encuentro para ejercer esa virtud que Gracián propone en su *Oráculo* en el aforismo número noventa y seis: «*De la gran sindéresis*: Es el trono de la razón, base de la prudencia: que en fe de ella cuesta poco el acertar».

TÍTULOS PUBLICADOS

1.VIAJE POR EL ALTO ARAGÓN
Noviembre del año 1794
transcripción, introducción y notas
por León Buil Giral

2.EL VALLE DEL SARRÓN
Un bello territorio Ribagorzano
por Francisco Salamero Reymundo

3.CONSTRUCCIONES DE BARRO EN ARAGÓN
por Francisco Abad Alegría

4.NOTAS OSCENSES
por Gregorio Gota Hernández
Edición de Juan-Carlos Ara Torralba

5.FELIPE COSCOLLA. ESCULTOR
por Ramón Lasaosa Susín

6.EL HUERTO DE PIEDRA
Flora esculpida en el claustro gótico del Monasterio de Veruela
por Javier Delgado y Bernardo Lario

7.LOS VINOS DE CARIÑENA, LA CASA DE ARANDA Y LA ILUSTRACIÓN ECONÓMICA ARAGONESA
por Alberto Sabio Alcutén